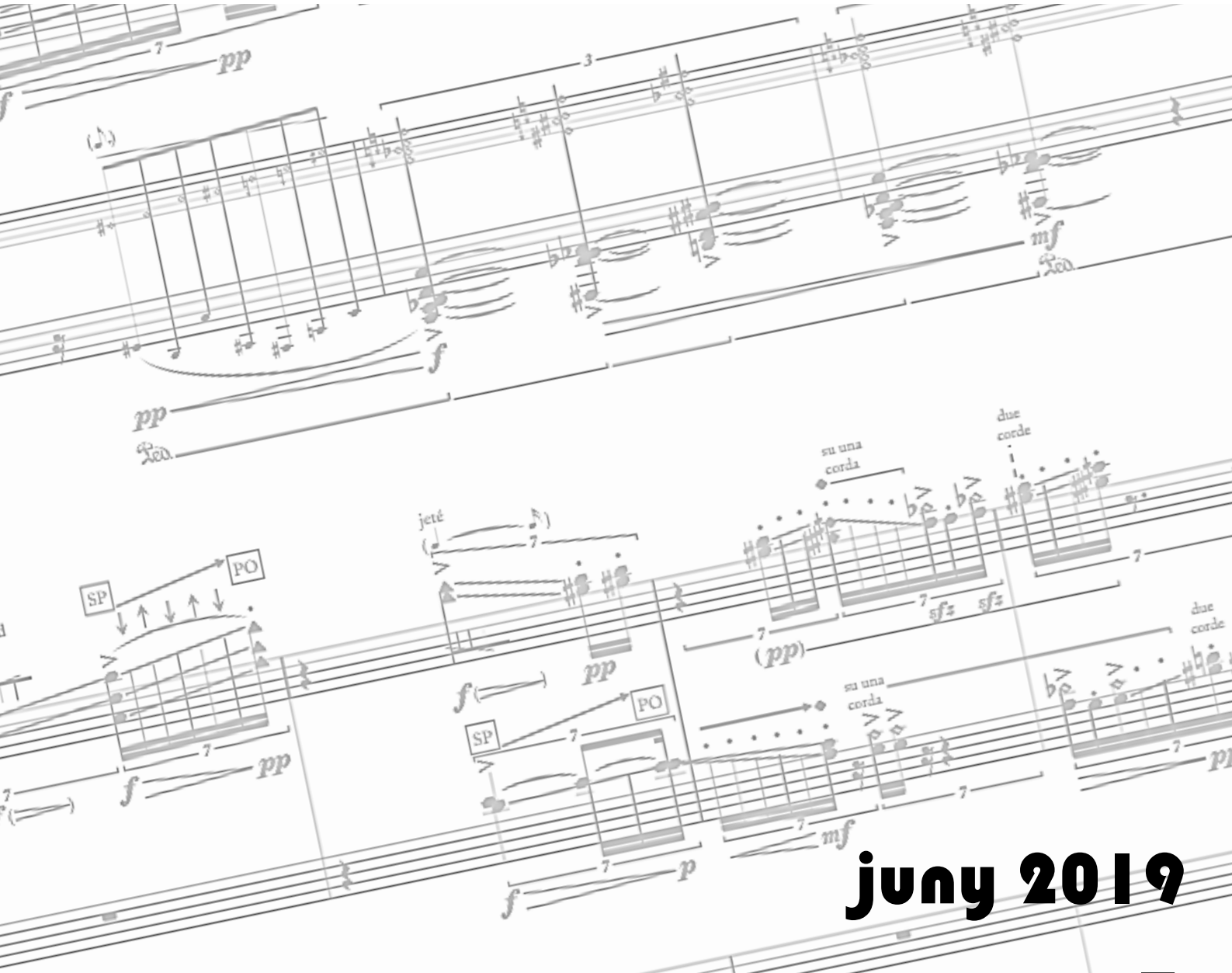
notasdepaso

revista digital del csmv



juny 2019

no. 7

ISSN 2341-460X

www.revistagitial2.csmvalencia.es

CONSERVATORI SUPERIOR DE MÚSICA "JOAQUIN RODRIGO" DE VALÈNCIA

GENERALITAT VALENCIANA

iseacv instituto superior de enseñanzas artísticas comunitat valenciana

Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de VALENCIA

INDICE

PRESENTACIÓN Y CONTACTO..... 3

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN..... 7

DIVULGACIÓN.....114

ARTÍCULOS DE DIVULGACIÓN.....115

ENTREVISTAS..... 132

RESEÑAS..... 147

ACTUALIDAD..... 180

NOTICIAS..... 186

TERMINO Y AHORA QUÉ..... 292

MUNDO ERASMUS..... 296

EQUIPO DE REDACCIÓN Y COMITÉ CIENTÍFICO..... 318

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

INVESTIGACIÓN

LA MÚSICA DE SALÓN DE FRITZ KREISLER(1875-1962).

Por Ana Isabel Durá Santonja……...……8

DOCUMENTACIÓ QUE ACOMPANYA EL PLA D'ESTUDIS PER A LA INCORPORACIÓ DE L'ITINERARI INSTRUMENTS DE LA MÚSICA TRADICIONAL Y POPULAR DINS DE LA ESPECIALITAT D'INTERPRETACIÓ , ALS PLANS D'ESTUDIS D'ENSENYAMENTS ARTÍSTICS SUPERIORS DE MÚSICA DELS CENTRES QUE DEPENEN DE L'ISEAC.

Por Jordi Rieg y Xavier Richart……...…….23

USO DEL LÀSER TERAPEÚTICO EN FATIGA VOCAL DEL CANTANTE.

Por Chantal Esteve Royo……...……43

DISCURSO RETÓRICO COMO HERRAMIENTA PARA EL ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA ÓPERA BARROCA. LA LIBERAZIONE DI RUGGIERO DALL'ISOLA D'ALCINA DE FRANCESCA CACCINI.

Por Sakira Ventura Quintana……...……..……60

EL INTÉRPRETE-DIRECTOR, UN CASO PRÁCTICO: EL CONCIERTO PARA PIANO KV 414, DE WOLFGANG AMADEUS MOZART.

Por Miguel Ángel Giménez Márquez…….……71

DOLORES SENDRA: IN MEMORIAM.

Por *Grup de Recerca Sonora*……..……90

LA MÚSICA DE SALÓN DE FRITZ KREISLER (1875-1962)

Ana Isabel Durà Santonja

Resumen
La faceta compositiva del violinista y compositor Fritz Kreisler ha sido siempre un hecho característico e inquietante para los violinistas. Desde el punto de vista musical y sociológico, esta época se caracteriza por un fenómeno único que todavía es peculiar en la historia de la música austríaca. El compositor, nacido a finales del siglo XIX, era totalmente consciente de la "metamorfosis" musical que se estaba produciendo en ese momento. Mientras que otros compositores de la Escuela Vienesa construyeron su música sobre el sistema dodecafónico, —que en aquella época aún no era comprendido por sus audiencias— la obra romántica tardía de Kreisler pretendía ser compuesta para los gustos del público. El hecho de que Fritz Kreisler optara por seguir dicho camino compositivo no fue por casualidad. El período decadente de su ciudad natal, su relación temprana con la música, la importancia de la música popular en aquel tiempo y otros fenómenos sociológicos son los que hicieron de este violinista y compositor algo especial. El objetivo de esta investigación es conocer a fondo la versatilidad y facilidad de adaptación al entorno o estilo compositivo de cualquier autor, hecho que puso en práctica con la elaboración de numerosas cadencias de violín, transcripciones o la misma colección de Manuscritos Clásicos. Además de esto, en el presente artículo se investigará desde el contexto histórico-musical de Fritz Kreisler, hasta sus peculiaridades como violinista y su faceta compositiva.

Palabras clave: Kreisler; Vienés; Manuscritos; Ligera; Compositor; Violinista.

Resum
La faceta compositiva del violinista i compositor Fritz Kreisler ha estat sempre un fet característic i inquietant per als violinistes. Des del punt de vista musical i sociològic, aquesta època es caracteritza per un fenomen únic que encara és peculiar en la història de la música austríaca. El compositor, nascut a finals del segle XIX, era totalment conscient de la "metamorfosi" musical que s'estava produint en aquest moment. Mentre que altres compositors de l'Escola Vienesa van construir música basant-se en el sistema dodecafònic, —en aquella època encara no compresa per les seues audiències— l'obra romàntica tardana de Kreisler fou composta atenent els gustos del públic. El fet que Fritz Kreisler optés per seguir aquest camí compositiu no va ser per casualitat. El període decadent de la seua ciutat natal, la seua relació primerenca amb la música, la importància de la música popular en aquell temps i altres fenòmens sociològics són els que van fer d'aquest violinista i compositor un cas especial. L'objectiu d'aquesta investigació és conèixer a fons la versatilitat i facilitat d'adaptació a l'entorn o l'estil compositiu de qualsevol autor, fet que Kreisler va posar en pràctica amb l'elaboració de nombroses cadències de violí, transcripcions o amb la mateixa col·lecció de Manuscrits Clàssics. A més d'això, en el present article s'investigarà des del context històric-musical de Fritz Kreisler fins a les seues peculiaritats com a violinista i la seua vessant compositiva.

Paraules clau: Kreisler; Viena; Manuscrits; Lleugera; Compositor; Violinista.

Abstract
The violinist Fritz Kreisler's facet as a composer has always been a distinctive and daunting fact for violinists all over. From the musical and sociological point of view, this period is characterised by a unique phenomenon which, even nowadays, is peculiar in the history of Austrian music. The composer, born at the end of the 19th Century, was totally aware of the musical "metamorphosis" that was taking place at that time. While other composers of the Viennese School built their music around the dodecaphonic system, —which at the time was not understood by their audiences— the late romantic work of Kreisler was intended to fulfil the tastes of the public. The fact that Fritz Kreisler chose to follow this compositional path was not a coincidence. The decadent era of his native city, his early relationship with music, the importance of popular music during that time, along with other sociological phenomena, are what made him a unique violinist and composer. The aim of this research is to get to know in depth the versatility and ability to adapt to his surroundings or compositional style of any author. This he did by producing multiple violin cadences, transcriptions or the aforementioned Classical Manuscripts collection. This study will also research aspects such as the musical and historical context of Fritz Kreisler as well as his singularities as a violinist and composer.

Key words: Kreisler; Viennese; Manuscripts; Light; Composer; Violinist.

Ilustración 1: Fritz Kreisler

Introducción

La figura del austríaco Fritz Kreisler y sus composiciones, siempre han sido muy sugerentes en el campo de los amantes del violín. A los violinistas siempre nos ha inquietado el por qué muchas de sus composiciones van asociadas a otros compositores: *Introducción y Allegro* de Pugnani-Kreisler, *Menuetto* de Porpora-Kreisler, etc. ¿Se trata de composiciones originales de autores clásicos y transcritas por Kreisler?, ¿o son originales

de Kreisler, quien las compuso utilizando elementos propios de los compositores barrocos? Ya en su época Kreisler despertó la polémica. En un principio las presentó como parte de un álbum de piezas inéditas, las interpretó en sus recitales y estas ganaron mucha popularidad ante el público. Pero una llamada del New York Times… lo cambió todo.
Por otro lado, Kreisler, contemporáneo de los compositores de la Escuela de Viena –los cuales eran partícipes de un proceso tanto de cambio social como musical–, ¿por qué decide escribir para los gustos del público? La nostalgia de una Viena que no olvidaba a pesar de sus giras o el deber de componer música para agradar al público vienés hizo que el compositor permaneciera de una manera conservadora frente a los cambios que estaban produciéndose a su alrededor.

En esta investigación se estudiará el período musical de finales del siglo XIX y en concreto, el característico estilo vienés de las composiciones de Fritz Kreisler. Para esto, se contextualizará social y musicalmente dicho período y se estudiará la figura de Fritz Kreisler como violinista y como compositor.

Objetivos

Nuestros objetivos a la hora de la elaboración de este trabajo son: profundizar en la figura de Fritz Kreisler, estudiar la sociedad vienesa de finales del siglo XIX y cómo ésta repercutió en las composiciones kreislerianas, conocer las peculiaridades compositivas de Kreisler y contrastarlas con sus contemporáneos, estudiar la figura del virtuosocompositor, estudiar las formas musicales utilizadas por el compositor y conocer la polémica surgida de los *Klassische Manuskripte* (piezas "al estilo de…").

Contexto: la Viena de finales del siglo XIX

Para poder llegar a entender la característica forma de componer de Fritz Kreisler (1875-1962) no sólo hay que tener en cuenta a la persona de Kreisler, sino también la realidad cultural de Viena, su ciudad natal. A continuación, hablaremos sobre el momento histórico de Viena entre los años 1870 y 1914 y sobre las corrientes musicales-históricas esenciales de finales del siglo XIX, que están directamente relacionadas con el compositor vienés.

Kreisler nació en 1875 en Viena, capital de la entonces monarquía del Danubio. Desde 1848, el emperador Franz Josef (1830-1916) gobernó al estado multinacional de Austria, un imperio que albergaba alemanes, húngaros, checos, polacos, rumanos, croatas, eslovacos, serbios, eslovenos e italianos. El conflicto de nacionalidades y las aspiraciones de independencia de cada nación fueron cada vez más evidentes. Viena no era como París, el centro de un Estado unitario, sino la metrópoli de un imperio multiétnico en el que se intentaba concentrar una vida social (Linsbauer, 2009: 31-40).

La jerarquía social de entonces se expresa en la disposición de la *Ringstrasse* (Ilustración 2). Una muestra del cambio social de la ciudad lo constituye la construcción de los grandes bulevares como la *Ringstrasse*, que se edifica en el lugar que ocupaba la antigua muralla de la ciudad. En la parte del *Hofburg*, junto al entonces *Burg-Rings Franzensund*, se construyó el parlamento, el ayuntamiento, la universidad y los museos, edificios representativos del

imperio y su capital. El *Kolowrat-Ring* (hoy: *Schubert-Ring*) y el *Park-Ring* eran considerados como el dominio de la alta nobleza, cuyos palacios y castillos de la época barroca se quedaron estéticamente anticuados. El *OpernRing* y *Kärntner-Ring* se convirtieron en la zona de la gente adinerada. En medio de la calle *Ringstrasse* se encuentra el teatro de ópera. La historia de la *Wiener Ringstrasse* es un poco contradictoria: mientras la sociedad mostraba su intento de apertura social y desarrollo de la ciudad con manifestaciones festivas, se acercaba el declive creciente de la monarquía del Danubio, cansada de luchar bajo los problemas cada vez más profundos de un estado multiétnico (Linsbauer, 2009: 31-40).

Al igual que las artes plásticas y la literatura, las corrientes musicales de Viena a finales del siglo XIX se sitúan en relación con el desarrollo histórico de la ciudad. Como todo género artístico, la música se manifiesta como un espejo de su época. Por lo tanto, no es sorprendente que la Viena de *fin de siècle* sea uno de los lugares más fértiles para la música del siglo XIX. Es especialmente interesante observar la distinción cada vez más clara entre la música ligera y la música seria (Linsbauer, 2009: 35).

Música seria (*Ernste Musik*)

Los compositores Richard Wagner (1813-1883), Johannes Brahms (1833-1897), Anton Bruckner (1824-1896), Hugo Filipp Jakob Wolf (1860-1903) y Gustav Mahler (1860-1911), entre otros, influyeron decisivamente en la música vienesa de finales del siglo XIX:

Desde el punto de vista musical y sociológico, esta época se caracteriza por un fenómeno único que todavía es peculiar en la historia de la música austríaca. Los compositores, los músicos profesionales, aficionados, estudiantes, críticos e incluso el público, se dividían en dos grandes bandos: Los wagnerianos ven su ideal en compositores como Richard Wagner, Anton Bruckner y Hugo Wolf— y los brahmsinianos, seguidores de Johannes Brahms.

Debido a esta situación, Wagner se incorporó gradualmente en la vida musical vienesa. Aunque el compositor acumuló admiradores incluso antes de estrenar sus obras en Viena, tomó varios años para que los dramas musicales fueran aceptados. Uno de los seguidores de Wagner fue el austríaco Bruckner, quien se considera en la historia de la música austríaca como un gran sinfonista. La época de Bruckner en la ciudad residencial de Viena se convirtió en su período creativo más provechoso. El compositor, profundamente arraigado a la fe católica, con sus poderosas sinfonías que irradian riqueza sonora y potencia de sonido, contrarrestan con la ligereza vienesa. Solo la opereta y la sinfonía forman la verdadera *Ringstrasse* de la ciudad (Linsbauer, 2009: 35-40).

Ilustración 2: La Ringstrasse de Viena

Por otro lado vemos a Brahms, que también estaba integrado en círculos que lo apoyan artísticamente. Sus amigos, sobre todo académicos y artistas de renombre, eran miembros de la clase alta. Su llegada en 1862 a la capital de la monarquía del Danubio tuvo un éxito relativamente rápido en su integración en los círculos artísticos y musicales. Fue particularmente exitoso con sus canciones, obras corales y orquestales. Las composiciones de sus valses, en particular, demuestran hasta qué punto el protestante del norte de Alemania hizo de la encantadora *Ringstrasse* su nuevo hogar creativo.

Aparte de los compositores ya mencionados, Hugo Wolf y Gustav Mahler también fueron dos de los compositores austríacos más importantes de finales del siglo XIX. En primer lugar, Wolf se destacó como crítico musical y fue uno de los oponentes más directos de Brahms. Aunque el estilo del compositor hace un uso deliberado del romanticismo en su obra, es fácil reconocer el período específico de su figura, ya que actúa como una personificación del estado de ánimo del *fin de siècle*. Al igual que Hugo Wolf, la figura de Gustav Mahler también refleja como casi ningún otro artista de este periodo la diversidad cultural del último periodo de la monarquía austriaca.

Música ligera o de entretenimiento (*Unterhaltungsmusik*)

En la segunda mitad del siglo XIX, paralelamente a la música seria, la música popular también logró definirse cada vez más concretamente y establecerse como género musical autónomo. Entre los pilares importantes de la música popular en Viena se encuentran no sólo la opereta vienesa, sino también la *Schrammelmusik*, los valses, las canciones de *singspiel*, los *couplets* y la canción vienesa, que también se consolidó como género musical propio (Linsbauer, 2009: 40-43).

Sin duda, la música que corona al siglo XIX en Viena fue la música popular. El rey del vals, Johan Strauss (1825-1899), se convirtió en un ídolo con sus valses sinfónicos. En el campo de la música popular, el famoso cuarteto *Schrammeln* se convirtió en un símbolo de los tiempos. La danza nacional vienesa se convirtió en un símbolo permanente y la clase de canto popular vienés se desarrolló en los pubs suburbanos de la ciudad. En contraste con la música seria, los músicos y artistas de la música popular (o música ligera) eran capaces de desdibujar la línea divisoria entre público, aficionados e intérpretes.

> "Esta música era a menudo entendida como un verdadero reflejo del sueño austriaco de la realidad: quizá mintiendo en el sentido del progreso histórico irreversible o su incipiente y forzada restauración, pero verdadera en el sentido de la presencia sin restricción de un espíritu" (Flotzinger, 1988), dice el musicólogo austríaco Rudolf Flotzinger (1939).

La música de salón se creó como género por separado. Como "vía fácil" de la música de cámara, esta música se utilizaba para el entretenimiento social y como interludio para la conversación. En Viena se escuchaba principalmente en los palacios de la *Ringstrasse* pertenecientes a nobles y a gente adinerada. Virtuosos como Franz Liszt (1811-1886) o Johannes Brahms interpretaron este tipo de música en los salones de la alta sociedad, dando lugar a que sus propias orquestas de salón se formaran hacia finales de siglo.

Este resumen de las tendencias histórico-musicales de Viena de finales del siglo XIX nos va a ofrecer una visión general del patrimonio cultural transmitido al compositor y violinista Fritz Kreisler. Su ciudad natal de Viena no sólo formó su personalidad, sino que lo acompañó a lo largo de toda su vida en su pensamiento y mentalidad, y sobre todo inspiró al artista de manera sorprendente en su obra.

Fritz Kreisler, compositor y violinista

El 2 de febrero de 1875 Fritz Kreisler nació en Viena como el segundo de cinco hijos de la familia Kreisler. Su padre, Samuel Severin Kreisler, músico aficionado, ejerció la profesión de médico y su madre, Anna Kreisler, se dedicó a la educación de sus hijos. A la edad de cuatro años, Fritz Kreisler empezó a llamar la atención en el terreno musical. Tocando un violín de juguete, participaba con el cuarteto de su padre en conciertos familiares. Poco después recibió sus primeras clases de violín con Jacques Auber. En 1882, con siete años, fue admitido en el Conservatorio de Viena como el alumno más joven. Entre sus maestros se encontraban Joseph Hellmesberger (1855-1907) y el compositor Anton Bruckner.

No cabe duda de que los conocimientos adquiridos de la escuela vienesa fomentaron en Kreisler la sensibilidad y el sentimiento por un sonido suave. El propio Fritz Kreisler resumió algunas de las impresiones que había recibido durante los años en el Conservatorio de Viena en la siguiente reseña:

> "Mientras yo era alumno del conservatorio, había algunos grandes artistas como Joachim, Sarasate en su apogeo, Hellmesberger y (Anton) Rubinstein, a quien escuché cuando llegó por primera vez a Viena […] escuchar a Joachim y a Rubinstein fue una experiencia importante para mí, y realmente creo que esto me llevó a progresar más allá de un año de estudio" (Lockner, 1981: 20).

Posteriormente siguió sus estudios en el Conservatorio de París (1885-1887), donde fue instruido por Joseph Lambert Massart (1811-1892) al mismo tiempo que tomaba clases de composición con Léo Delibes (1836-1891). Nos surge la pregunta de cómo la escuela francesa, que en aquella época tenía un enfoque diferente al de la escuela vienesa en cuanto a su concepción, influyó y dio una nueva forma a la interpretación del joven Fritz

Kreisler. Aunque Kreisler debía su elegancia y su tono cristalino a Massart, el profesor francés puso énfasis principalmente en la expresión y el sentimiento, no en la técnica.

Después de obtener el *Premier Grand Prix* en el Conservatorio de París, decidió regresar a su ciudad natal. En 1888 acompañó al pianista Moriz Rosenthal (1862-1946) en una gira de varias semanas por los Estados Unidos de América, realizando su debut en Boston. Entre 1889 y 1893, Fritz Kreisler se distanció de la música. Decidió seguir el camino de su padre estudiando medicina en la Universidad de Viena, aunque dos años después tuvo que abandonar la escuela debido a su servicio militar obligatorio en Austria. Al terminar el servicio, retomó el violín.

Aunque en 1896 no superó la audición para la Vienna Court Opera Orchestra (Filarmónica de Viena), tres años después hizo su debut como solista al mismo tiempo que experimentó su primer período creativo como compositor. Su debut en la capital alemana marcó el inicio de una nueva etapa en su vida: del año 1899 al 1907 el artista realizó numerosas giras. Durante una de ellas conoció a Harriet Lies (1869-1963), a quien un año más tarde llevó al altar.

Los acontecimientos políticos de los años 1914 a 1918, que representaron la caída del imperio de los Habsburgo Austria-Hungría, no sólo ensombrecieron la vida del artista, sino que también tuvieron una influencia significativa en su carrera. En agosto de 1914 recibió la orden de unirse al ejército como ciudadano austríaco. Después de cuatro semanas de lucha contra el frente ruso, fue herido gravemente y tuvo que regresar a Viena. Un año después, Kreisler documentó los horrores y atrocidades de esta guerra en su libro *Four Weeks in the Trencf – The War History of a Violinist*.

En 1914 reanudó su actividad como solista, aunque con la entrada de los Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial, las agencias de conciertos, promotores y su fiel público cambiaron su actitud hacia el violinista austríaco, ya que lo consideraban un enemigo político. Por este motivo, le prohibieron sus actuaciones y giras en Estados Unidos, y decidió regresar a su ciudad natal en 1920. Al año siguiente, el violinista y su esposa trasladaron su residencia a Berlín, donde conquistó al público con sus conciertos y giras. En la década de 1930, cuando la política del canciller alemán Adolf Hitler (1889-1945) pretendía eliminar todas las influencias extranjeras y prohibió que músicos, escritores o artistas de descendencia judía ejercieran su profesión, Kreisler tuvo que abandonar el país. En 1939 se mudaron a París, donde los recibieron con los brazos abiertos.

Kreisler se mostró especialmente interesado en interpretar sus propias composiciones en conciertos y grabarlas en colaboración con la RCA-Víctor-Compañía. El 6 de marzo de 1950 tuvo lugar su última actuación pública, donde se despidió de su público. Y finalmente, en enero del 1962, poco después de cumplir 87 años, falleció a causa de un infarto.

El estilo interpretativo de Kreisler en relación con sus contemporáneos

Kreisler rara vez daba importancia a la formación técnica intensiva y a los estudios especiales, ni quería dedicarse a horas de práctica y repetición antes de las actuaciones. En

una entrevista, realizó el siguiente comentario sobre el discutido y controvertido fenómeno de la "técnica":

> "Un exceso de trabajo puramente técnico-musical me fatigó y fue negativo para mi creatividad. Por regla general, sólo practico lo suficiente para mantener los dedos en forma. ¡Tengo un lema!: la técnica debería estar en la cabeza del intérprete, debería ser una imagen mental, una especie de grabación más ágil. Debe ser una cuestión de fuerza de voluntad, a lo que deben someterse las posibilidades manuales. La técnica para mí es mental y no algo manual" (Martens, 1919: 104).

A pesar de este dato tan importante, si miramos la técnica de Kreisler de más cerca, es sorprendente que el violinista se haya destacado sobre todo por su sonido especial y único. Mientras que su carácter dulce y de gran belleza –aunque nunca sobrecargado– adquirió un sonido encantador, por otro lado, fue capaz de transformarse en un sonido masculino, potente y siempre cálido. La fluidez y destreza de Kreisler en el diapasón del violín fueron igualmente admirables. El musicólogo Donald Brook (1927) escribió en su obra *Violinist of Today* sobre Fritz Kreisler:

> "Su estilo de tocar es bastante individual. Está lleno de encanto romántico, de gran cuerpo y típicamente vienés, pero a veces se detecta casi una virilidad inglesa. Su tono es cálido y brillante, y su magnífico arte se hace especialmente evidente en los pasajes no acompañados ya que su entonación es perfecta y muestra un gran sentimiento por la música. Su profundo bagaje cultural indudablemente ha profundizado su percepción artística" (Brook, 1948: 87).

Kreisler poseía una magia y pureza raramente alcanzadas en su manera de tocar, engendradas por una técnica muy personal y sobre todo por su ternura y elegancia. Una de sus características más personales era, como bien definía él mismo, su vibrato al estilo de Henryk Wieniawski (1835-1880), aunque también hay paralelismos con el vibrato de Eugène Ysaÿe (1858-1931) o con el de Henri François Vieuxtemps (1820-1881). Kreisler intensificó el vibrato y lo llevó a alturas nunca antes alcanzadas, por lo que su característico vibrato llegó a ser conocido como el "vibrato francés". Además, el violinista aplicaba vibrato no sólo en notas sostenidas, sino también en los pasajes rápidos. Mientras que otros violinistas usaban vibrato de muñeca o de brazo, el vibrato de Kreisler fue creado por la vibración de una cierta parte del antebrazo, lo que al mismo tiempo hizo que la punta del dedo vibrara junto con la yema del dedo, que tenía muy poco contacto con la cuerda. El musicólogo Erin Wren, que analizó la técnica de interpretación de Fritz Kreisler, describió este innovador vibrato como un *Reflex vibrato* (vibrato reflejo). A las particularidades del estilo de Kreisler se unieron el talento por el juego de doble cuerda, el uso deliberado de *glissandi*, los cuales aplicaba a cada cambio de posición que realizaba; la libertad rítmica que se permitía, entre otras.

Hay que nombrar también el entorno contemporáneo de virtuosos con los que convivía Kreisler. Además de los famosos violinistas como Nathan Milstein (1903-1992), Mischa Elman (1891-1967) y Jacques Thibaud (1880-1953), destacó un violinista en particular: Jascha Heifetz (1901-1987). Mientras que Kreisler se ganó un gran reconocimiento entre los virtuosos del violín con su sonido extraordinariamente suave y sus interpretaciones únicas, su contemporáneo Heifetz, considerado el contrincante de Kreisler, ganó fama y reconocimiento internacional por su excelente técnica y su perfecta entonación. Mientras

que la insuperable maestría técnica de Heifetz permitió establecer nuevos estándares en el campo de la técnica de interpretación, los componentes emocionales y humanos de Kreisler integrados en su interpretación fueron admirados.

En resumen, todas las características técnicas, agógicas e interpretativas del estilo kreisleriano que acaban de mencionarse, crean en conjunto una imagen global del singular arte de Fritz Kreisler, que refleja la sensibilidad, elegancia, encanto y temperamento del artista, sus raíces étnicas, pero sobre todo su profunda humildad ante la música.

Fritz Kreisler como compositor, arreglista y transcriptor

Fritz Kreisler era predominantemente un virtuoso del violín y sus actividades como compositor, arreglista y transcriptor estaban en segundo lugar. Como hemos mencionado en el capítulo anterior, Kreisler –que había luchado en el ejército austriaco durante la Primera Guerra Mundial– fue considerado un oponente político en los Estados Unidos, y a consecuencia de esto, se cancelaron numerosos conciertos. Sus contratos ya no se renovaban y, por lo tanto, volvió a su ciudad natal. El hecho de crear y componer música fue la reacción espontánea de Kreisler a la expulsión americana (Linsbauer, 2009: 43-49).

Además de las numerosas transcripciones, arreglos y candencias, las obras de Kreisler en el "estilo vienés" forman un grupo estilístico esencial en su obra. Otra parte importante de las composiciones de Kreisler es la colección de manuscritos clásicos. Además de las composiciones para violín y orquesta, las obras para voz y piano ocupan su propio lugar en la obra de Kreisler. Estas no sólo reflejan el desarrollo y el estilo personal de Kreisler, sino también su adaptación a su entorno cultural y social. La serie de obras vocales también incluye los estilos de danza vienesa antigua originalmente escritos para violín. Kreisler más tarde, les proporcionó textos en inglés y los adaptó para ser cantados. La última categoría de la serie de obras de Kreisler son las composiciones folclóricas (Linsbauer, 2009: 43-49).

El año 1941 es el año del trágico accidente de Fritz Kreisler. En la época de su recuperación, el compositor se dedicó exclusivamente a una obra: la *Fantasietta de Rapsodia Vienesa*, una obra tardía y sobre todo una obra maestra, en la que Kreisler atestiguó su amor por su ciudad natal (Peng, 1994).

¿Música de salón, música ligera o piezas de carácter?

En el campo de la música clásica nos encontramos con géneros nuevos muy desarrollados como las sinfonías y canciones orquestales de Gustav Mahler o las óperas de Richard Strauss y Alban Berg (1885-1935), que luchan por nuevas dimensiones, así como los virtuosos conciertos en solitario con acompañamiento orquestal están en proceso de explotar el marco de la consonancia y traerla a la esfera de la atonalidad. Como un espejo de su época, esta música intenta crecer más allá de sí misma y buscar nuevos efectos para satisfacer las expectativas del público. Pero, ¿el público estaba realmente satisfecho? ¿Qué sentimientos intentaron desencadenar los compositores en su público? ¿La reacción

resultante fue la alegría y la benevolencia, o la protesta y la agresión contra la corriente del tiempo?

El compositor, nacido a finales del siglo XIX, era totalmente consciente de la "metamorfosis" musical que se estaba produciendo en ese momento. Mientras que Arnold Schönberg (1874-1951), Anton Webern (1883-1945), Berg u otros compositores de la Escuela Vienesa construyeron su música sobre el sistema dodecafónico, —que en aquella época todavía no era comprendida por sus audiencias— la obra romántica tardía de Kreisler pretendía ser compuesta para los gustos del público y sensibilizar a la audiencia con armonías conmovedoras y melodiosas. Es decir, prefirió seguir componiendo formas cortas y concisas en los sistemas de sonido tonal. El hecho de que Fritz Kreisler optara por seguir dicho camino compositivo no fue por casualidad. Como mencionamos en un capítulo anterior, Samuel Kreisler, padre de Fritz y músico aficionado, fue el fundador de un cuarteto de cuerda *amateur*, en el cual su hijo lo remplazó después de cinco años de trayectoria. Este cuarteto se reunía regularmente en la casa de los Kreisler a modo de "encuentros" para hacer música. El hecho de que haya crecido en un entorno de música doméstica desde su infancia y se enfrentara a esta forma de hacer música, está indiscutiblemente relacionado con su posterior comportamiento a la hora de componer. El fenómeno socio-musical de la "música doméstica", que se cultiva sobre todo en los círculos pequeño-burgueses, es comparable con la música de salón de las clases medias altas vienesas o la aristocracia.

Al mismo tiempo, Kreisler fue llevado inconscientemente a un conflicto por la influencia de la música de entretenimiento en su trabajo compositivo: a pesar de sus intenciones de acercarse y publicar su obra en el género de música seria, incorporaba en su obra estructuras y elementos de la música ligera. Pocos compositores de principios de siglo estuvieron tan cerca de las fronteras entre la música seria y ligera como él.

En el artículo *Musik und Leben* (Música y vida), escrito por el propio compositor en 1921, vemos que Kreisler no sólo expresa su relación personal y su acercamiento por la música, sino que también intenta definir la función terapéutica de la música y el efecto que tiene en cada uno de nosotros.

> "Creo que […] con la música, las ideas e instintos existentes se incrementan o fortalecen. Para un amante, la música puede profundizar el sentimiento romántico; para alguien que sufre melancolía, puede agudizar las preocupaciones por el matiz; para un guerrero, puede aumentar el deseo por luchar" (Lockner, 1981).

El análisis de esta cita revela una declaración principal de Fritz Kreisler. Como se observa, el compositor ve la función prioritaria de la música en su efecto sobre el alma humana. La música debe mover nuestras mentes creando estados de ánimo en nosotros. Por lo tanto, el comportamiento compositivo del compositor se ve influenciado no sólo por factores sociológicos externos como la escena musical de la época o el trasfondo sociocultural personal del artista, sino sobre todo por su acercamiento personal a la música y su intención de escribir música para el corazón del público. A continuación, se intentará evaluar la obra de Kreisler en términos de estética musical y examinar hasta qué punto está justificado situar las composiciones de Fritz Kreisler bajo el concepto de *música de salón*, *piezas de carácter* o *música ligera*.

Kreisler escribió pequeñas piezas de violín para integrar en sus conciertos. Hasta el siglo pasado, era costumbre que los violinistas interpretaran una pieza virtuosa propia en sus conciertos como solista. Pero, ¿Todos estos virtuosos escribieron música de salón o música comercial desde la perspectiva actual? Encontramos muchas y muy diferentes definiciones del término música de salón. Estas nos muestran lo difícil que es clasificar este género de música y lo difícil que es entender los límites que aparecen (Linsbauer, 2009: 49-61).

> "Son piezas de corta duración, de fácil jugabilidad, pero de brillantez eficaz, como valses, polkas, mazurcas, romances y piezas de carácter con títulos y programas mayormente pintorescos o sentimentales. […] En general, estaba dirigido al entretenimiento y no a la educación…" (Honegger, 1967: 834).

Si ponemos en relación las definiciones de *música de salón* que encontramos en diferentes fuentes con el compositor y virtuoso Fritz Kreisler, podríamos pensar que Kreisler elogió sus piezas de violín como un artículo popular producido en masa. Pero este no fue el caso, ya que el compositor era principalmente un violinista de concierto. Aunque también integró sus propias composiciones en los respectivos programas de conciertos, o las interpretó en eventos privados, las obras del "repertorio de violín clásico" –como sonatas y conciertos de violín de música clásica o romántica– siguieron estando en el primer plano de su programación.

El segundo término que se utilizará en relación con la música de Fritz Kreisler es el de *pieza de carácter*. En nuestro siglo se habla a menudo de música de salón, música ligera o piezas de carácter. Aunque hay ciertas similitudes entre los términos individuales, es necesario, mirar la pieza de carácter desde un punto de vista diferenciado. Las piezas de carácter –como valses, *ländler*, romanzas, caprichos o elegías, entre otros– son una pequeña forma de música de salón que es también digna de mención en este caso. Hay que admitir que Kreisler escribió innumerables arreglos y arreglos de piezas populares, todas las cuales gozaban de gran popularidad. No obstante, no sería apropiado tratar sus obras como "mercancías" o "bienes comerciales" y darles un regusto negativo.

En 1995, la enciclopedia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Música en la historia y en el presente) describe el término pieza de carácter con más detalle:

> "Pieza de carácter es la designación de una pieza instrumental formal concisa y claramente estructurada que a menudo no está definida, cuya expresión y contenido pueden estar más o menos claramente definidos en los títulos. La pieza del carácter, sobre todo en el campo de la música para piano, a partir de 1825 es también conocida como pieza de estilo o pieza para piano lírico. Además de denominaciones no vinculantes como "Moment musical", "Impromptu", "Albumblatt" o "Intermezzo", a menudo también lleva títulos que muestran aspectos emocionales, o titulares pictóricos, poéticos o designaciones de temas, en los que el contenido, el gesto y la expresión […] En comparación con la música programática, la pieza de carácter permanece en el reino de las sensibilidades, estados de ánimo o estados mentales, aunque las diferencias entre la música programática y las piezas de carácter son ligeras" (Blume, 1986).

Como hemos visto, las piezas de carácter se caracterizan por su forma corta y claramente estructurada. Para el desarrollo histórico de la pieza de carácter, la influencia de la teoría

de las emociones (en el siglo XVII bajo Rameau y Couperin) así como la siempre fluida frontera entre la música y la programación son de gran importancia. Sin embargo, lo decisivo es darse cuenta de que no es la obra de arte, sino más bien el efecto que evoca la composición en el oyente, el estado de ánimo al que la música le pone en un momento determinado, que es decisivo para la canción y el personaje o la pieza de género lírico relacionado con la danza. Si se comparan los "rasgos" formales o más bien las diversas características de este género musical con la obra de Fritz Kreisler, se puede ver que está especialmente ligado a las obras al estilo vienés. Al igual que sus predecesores Franz Schubert (1797-1828), Robert Schumann (1810-1854), Ludwig van Beethoven (1770-1828), Felix Mendelssohn (1809-1847), Edvard Grieg (1843-1907) y Liszt, Kreisler también eligió títulos poéticos para sus pequeñas obras. Éstos se complementan a menudo con el atributo "Vienés": *Caprice Viennois, Marche Miniature Viennoise, Viennese Love Song, Viennese Rhapsody Fantasietta.* Otros títulos poéticos son los siguientes*: Episodio, Romance, Serenata, Fantasía, Cavatina o Berceuse* (Linsbauer, 2009: 49-61).

En contraste con las escenas infantiles de Schumann o las canciones sin palabras de Mendelssohn, que –bajo diferentes condiciones sociológicas y musicales– fueron cultivadas en las familias de clase media hace unos 150 años como música doméstica o música de salón, las piezas de Kreisler tuvieron que establecerse en la vida musical de los años 30 y 40 del siglo XX. El compositor austriaco publicó sus melodías no sólo en una época de guerra, sino también en un tiempo de progreso técnico, ya que los nuevos medios como los discos o la televisión ocupaban el primer lugar en el entretenimiento de nuestra sociedad. Es precisamente la función de adaptación sociológica –es decir, el hecho de que Kreisler escribiera por el gusto del público– lo que no se entiende en un momento en el que la técnica compositiva más nueva se basaba más bien en la confrontación con el público y, por lo tanto, era criticada.

Otro término que se discutirá con respecto a la obra de Kreisler es el término de música ligera, trivial o música comercial –la cual se asocia a la música popular–. De forma similar que en el término música de salón, se debe evaluar si la música de Kreisler puede ser asignada a la categoría de música ligera y en qué medida. Como ya se mencionó al principio de este capítulo, las obras del compositor austriaco (principalmente las obras de Kreisler en el estilo vienés) no pueden atribuirse sin ambigüedad a la categoría de música seria. Debido a la sencillez de su forma, su corta duración y su calidad melódica, la música de Kreisler debe atribuirse más bien al terreno de la música popular o ligera.

Por último, planteamos la cuestión de hasta qué punto es lícito, según estas diversas definiciones, asignar la música de Kreisler a la categoría de música de salón. La evaluación de estas citas muestra que algunas de las ideas básicas antes mencionadas son muy ciertas, pero no es posible situar la obra del compositor austriaco únicamente en esta categoría y género, lo que demuestra aún más los estrechos límites que separan la música de concierto, de carácter y de salón.

La faceta de Kreisler como arreglista y transcriptor

Fritz Kreisler recibió lecciones de armonía y contrapunto además de su educación como virtuoso. Con este oficio adquirido, Kreisler pudo crear una base importante para sí

mismo, ofreciéndole la oportunidad de escribir 127 arreglos y transcripciones, así como nueve importantes cadencias para conciertos de violín y una sonata. Las numerosas cadencias que Kreisler escribió para los conciertos más importantes de violín –conciertos de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Beethoven, Brahms, Viotti, Niccolò Paganini (1782-1840), Giuseppe Tartini (1692-1770), entre otros–, demuestran su imaginación creativa, así como su extraordinaria empatía para adaptarse al estilo de la época del compositor respectivo. Este talento adaptativo que poseía Kreisler se confirma en la colección de manuscritos clásicos, de la que hablaremos a continuación.

Además de la escritura de cadencias, también es evidente la predilección de Fritz Kreisler por la transcripción de obras, que se originan tanto en el campo de la música clásica como fuera de ésta.

Fritz Kreisler tampoco dudó en hacer arreglos de importantes conciertos de violín. De acuerdo con sus gustos y sensibilidad, hizo numerosos cambios en los conciertos de violín de Piotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893), Paganini y Viotti. La tendencia de Kreisler a reelaborar la literatura para violín solo y proporcionarle acompañamiento de piano es muy evidente en las obras de Paganini, aunque también lo vemos en los caprichos para violín solo de Wieniawski, así como en toda la Partita en Mi Mayor de Johann Sebastian Bach (1685-1750). Por último, considero importante hacer la siguiente observación sobre las transcripciones y arreglos de Kreisler: Las numerosas adaptaciones del artista, originalmente pensadas sólo como bises, gozaron de una popularidad tan grande y extraordinaria entre el público del concierto que incitaron al intérprete a incluirlas en su repertorio oficial. La hoja del programa de un recital de Kreisler que se muestra a continuación puede confirmarlo. (Ilustración 3)

COLUMBIA THEATER
WASHINGTON, D. C.
Monday Afternoon, January 12, 1914
at Four-thirty o'clock

VIOLIN RECITAL
Fritz Kreisler
Direction, C. A. ELLIS
MR. CARL LAMSON, Accompanist

PROGRAMME

1. Suite in E major . . . . . J. S. Bach
Prelude. Gavotte. Menuetto I and II. Gigue.
2. (a) Grave . . . . . Friedemann Bach (1710-1784)
(b) Chanson Louis XIII et Pavane . . . . . Couperin (1630-1665)
(c) Prelude and Allegro . . . . . Pugnani (1731-1798)
(d) Sarabande et Allegretto . . . . . Corelli (1653-1713)
(e) La Chasse . . . . . Cartier (1765-1841)
(f) Variations . . . . . Tartini (1692-1770)
3. (a) Melody in D minor . . . . . Gluck
(b) Romance in A minor . . . . . Schumann
(c) Rondo in G major . . . . . Mozart
4. (a) Caprice Viennois . . . . . Kreisler
(b) Three Caprices (B-flat major, B minor, A minor) . . . . . Paganini

Local Management: MRS. WILSON-GREENE
Steinway Piano used

Coming Attractions
January 23—Ysaye, Godowsky, Gerardy, Joint Recital
March 13—Mme. Carreno, Piano Recital
March 20—John McCormack, Irish Tenor

Ilustración 3: Programa de las piezas interpretadas
en el concierto del 12 de enero de 1914

Manuscritos clásicos

Como hemos mencionado anteriormente, una parte importante de las composiciones de Kreisler es la colección de manuscritos clásicos. Esta colección contiene diecisiete obras cuyo estilo se inspira en maestros barrocos como François Couperin (1668-1703), Antonio Lucio Vivaldi (1678-1741), François Francœur (1698-1787), entre otros.

A principios del siglo XX, como sabemos, Fritz Kreisler era considerado uno de los principales violinistas de su época. Parte de su popularidad proviene de su redescubrimiento de los "clásicos perdidos" por compositores reconocidos. Kreisler explicó a un periodista que había descubierto esta colección de manuscritos en uno de los monasterios más antiguos de Europa. Dijo que primeramente los monjes se opusieron a prestarle estos manuscritos, aunque finalmente, después de mucha persuasión, consiguió comprar toda la colección por una considerable cantidad de dinero. En 1909 anunció al New York Times: «Descubrí las piezas en un viejo convento en el sur de Francia. Tengo en total 53 manuscritos de este tipo en mi poder. Cinco de ellos son más o menos inútiles. Cuarenta y ocho de ellos son joyas».

Estos manuscritos fueron transcritos y adaptados para poder ser interpretados con el violín. Con el paso de los años, sus contemporáneos empezaron a conocer más de cerca el estilo compositivo de los autores clásicos, lo cual los llevó a hacerse algunas preguntas sobre características no muy coincidentes con estos manuscritos. El 2 de febrero de 1935, cuando Kreisler cumplió 60 años, el crítico musical del New York Times, Olin Downes, le envió un mensaje por telegrama deseándole un feliz cumpleaños. En el telegrama le preguntaba si él mismo era realmente el compositor de todos estos "clásicos perdidos" que le habían hecho tan famoso. A su asombro, Kreisler respondió afirmativamente.

> "Toda la serie de manuscritos clásicos etiquetados son mis composiciones originales. La necesidad forzó este curso hace treinta años cuando deseaba ampliar mis programas. Me pareció inoportuno y sin tacto repetir mi nombre sin fin en los programas" (Olin, 1935: 146).

El violinista austríaco tocaba estos clásicos perdidos durante sus conciertos, convirtiéndose en una parte esencial de sus actuaciones. Con el tiempo, muchas de estas obras se hicieron populares y empezaron a formar parte del repertorio de otros intérpretes. Los interpretó hasta entonces, como "piezas raramente interpretadas de maestros barrocos". No se determina con exactitud cuándo esta colección de obras fue compuesta por Kreisler, pero es evidente que la editorial alemana *Schott* las publicó por primera vez en su impresión en 1910, es decir, antes de que Kreisler aceptara su autoría en 1935. Los editores estadounidenses Charles Foley y Carl Fischer las publicaron correctamente en los años posteriores (1930 y 1950) y sólo después de la revelación de la autoría real se incluyeron bajo el nombre de Kreisler, además de añadirse el nombre del compositor barroco cuyo estilo era "imitado" (ej: *Tempo di Minuetto*, de Fritz Kreisler al estilo de Gaetano Pugnani) (Linsbauer, 2009: 43-49).

De nuevo, estas virtuosas obras son un contrapeso a las piezas nostálgicas, alegres, vivaces o románticas de Fritz Kreisler y demuestran así el versátil arte compositivo del violinista austriaco.

Conclusión

Como hemos visto a lo largo de este artículo y más extensamente en el Trabajo de Fin de Título de la misma autora, Fritz Kreisler fue un compositor muy especial para aquella época. A parte de ser un gran violinista, decidió tomar un camino más conservador y componer música basada en la música popular vienesa. Además, al analizar y conocer la historia de la colección *Klassische Manuskripte,* vemos la versatilidad y facilidad de adaptación compositiva que tenía Kreisler, ya que fue capaz de componer diecisiete obras en las que podemos percibir a la perfección el estilo propio de cada compositor.

Bibliografía

Biancolli, Amy (1998): *Love's Sorrow, Love's Joy*, Amadeus Press: Portland.
Blume, Friedrich (1986): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel: Friedrich Blume.
Brook, Donald (1948): *Violinists of Today*, Londres: Rockliff.
Eggebrecht, Hans Heinrich (1967): *Riemann Musiklexikon*, Mainz: Max Hesse.
Flotzinger, Rudolf (1988): *Geschichte der Musik in Österreich: zum und Nachschlagen*, Viena: Styria.
Grove Music Online: www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015504. [última consulta: 19-5-2018].
Hiperon Records: www.microsofttranslator.com/bv.aspx?&lo=TP&from=en&to=es&a=https%3ª%2F%2Fwww.hyperion-records.co.uk%2Fdc.asp%3Fdc%3DD_CDA68040 [última consulta: 15.12.2018]
Honegger, Mare (1976): *Das gro□e Lexikon der Musik*, Freiburg: Herder.
Linsbauer, Andrea (2009): *Das Wienerische Moment in den Kompositionen Fritz Kreisler,* Frankfurt: Peter Lang.
Lockner, Louis Paul (1981): *Fritz Kreisler*, Viena: Paganiniana Pubns.
Martens, Frederick (1919): Violin Mastery, New York: Frederick A. Stokes Company.
Melkus, Eduard (2008): *Le Violon: Une introduction à son histoire, à sa facture et à son jeu,* Van de Velde / Payot Lausanne.
Olin, Downes (1935): Kreisler's Classics. En: *New York Times*.
Peng, Gwang-Lin (1994): *A descriptive thematic catalogue of the Works of Fritz Kreisler*. Tesis doctoral. New York: University of New York.
Walter Hill, John (2008): *La música barroca*, Madrid: Akal música.

DOCUMENTACIÓ QUE ACOMPANYA EL PLA D'ESTUDIS PER A LA INCORPORACIÓ DE L'ITINERARI *INSTRUMENTS DE LA MÚSICA TRADICIONAL I POPULAR*

Dins l'especialitat d'Interpretació, als plans d'estudis d'ensenyaments artístics superiors de música dels centres que depenen de l'ISEACV

Per Jordi Reig i Xavier Richart

Resum

Presentació pública de la documentació que acompanya el pla d'estudis per implantar l'itinerari Instruments de la música tradicional i popular, que ha donat cabuda als estudis de Dolçaina dins del pla del Títol Superior de Música en l'especialitat d'Interpretació.

A partir del projecte d'investigació del curs 2014/15, de títol similar, els autors fan un recull de la normativa estatal i autonòmica que fa referència a la inclusió d'instruments i d'especialitats en els ensenyaments reglats, i descriuen la situació injusta actual en què les músiques tradicionals i populars estan fora dels ensenyaments superiors.

Posteriorment concreten la proposta docent en tres àrees: el cant tradicional valencià, el guitarró i les dobles cordes, i la dolçaina i el tabal. Centren el projecte en aquest darrer àmbit, aporten un repàs de les institucions educatives, tant estatals com de la Comunitat Valenciana, que incorporen estudis d'instruments i especialitats de música tradicional, escorcollen les possibles eixides professionals dels futurs titulats i fan diverses puntualitzacions sobre el tipus de pedagogia i els recursos didàctics que cal emprar en l'ensenyament de la dolçaina i el tabal als conservatoris superiors.

Es tanca la proposta amb una llista de necessitats de professorat per cada assignatura i de recursos materials, i amb una hipòtesi d'oferta de places per als alumnes de manera coordinada amb la quantitat de professors.

Paraules clau: música tradicional; dolçaina; pla d'estudis superiors

Resumen

Presentación pública de la documentación que acompaña al plan de estudios para implantar el itinerario Instrumentos de la Música Tradicional y Popular, que ha dado cabida a los estudios de Dulzaina dentro del plan del Título Superior de Música en la especialidad de Interpretación.

A partir del proyecto de investigación del curso 2014/15, de título similar, los autores recogen la normativa estatal y autonómica que hace referencia a la inclusión de instrumentos y de especialidades en las enseñanzas reguladas, y describen la situación injusta actual en la que las músicas tradicionales y populares están fuera de las enseñanzas superiores.

Posteriormente concretan la propuesta docente en tres áreas: el cante tradicional valenciano, el guitarrón y las dobles cuerdas, y la dulzaina y el tabal. Centran el proyecto en este último ámbito, aportan un repaso de las instituciones educativas, tanto estatales como de la Comunidad Valenciana, que incorporan estudios de instrumentos y especialidades de música tradicional, indagan las posibles salidas profesionales de los futuros titulados y realizan diversas puntualizaciones sobre el tipo de pedagogía y los recursos didácticos que deberían usarse en la enseñanza de la dulzaina y el tabal en los conservatorios superiores.

Se cierra la propuesta con una lista de necesidades de profesorado para cada asignatura y de recursos materiales, y con una hipótesis de oferta de plazas para alumnos de forma coordinada con la cantidad de profesores.

Palabras clave: música tradicional; dulzaina; plan de estudios superiores

Abstract

Public presentation of the documentation that accompanies the curriculum to implement the itinerary Instruments of Traditional and Popular Music, which has accommodated the studies of Dulzaina within the plan of the Advanced Degree in Music in the specialty of Interpretation.

Based on the research project of the 2014/15 course, with a similar title, the authors include the state and regional regulations that refer to the inclusion of instruments and specialties in regulated education, and describe the current unfair situation in which traditional and popular music are outside of higher education.

Subsequently, the teaching proposal is divided into three areas: the traditional Valencian *cante*, the *guitarró* and the double strings, and the *dolçaina* and the *tabal*. Focus the project in this last area, provide a review of educational institutions, both state and the Valencian Community, which incorporate studies of traditional music instruments and specialties, investigate the possible professional opportunities of future graduates and make various points on the type of pedagogy and the didactic resources that should be used in the teaching of *dolçaina* and *tabal* in the higher conservatories.

The proposal is closed with a list of teacher needs for each subject and material resources, and with a hypothesis of offering places for students in a coordinated manner with the number of teachers.

Keywords: traditional (folk) music; dolçaina (shawm); curriculum for higher education.

Preàmbul[1]

Durant aquest curs s'ha esdevingut un fet històric que, encara que no ha passat desapercebut, pensem que segons transcórroga el temps anirà percebent-se més clarament com la fita social i pedagògica importantíssima que és. El 2018-19 ha estat el curs en què la dolçaina, l'instrument més representatiu de la música tradicional valenciana, s'ha incorporat, dins l'especialitat d'Interpretació, als plans d'estudis d'ensenyaments artístics superiors de música dels centres que depenen de l'Institut Superior d'Ensenyaments Artístics de la Comunitat Valenciana (ISEACV). Dit d'una altra manera, ja hi ha un grau superior de dolçaina, i aquest curs ha estat el primer que s'ha impartit.

En altres moments analitzarem les implicacions sociològiques i els reptes pedagògics que comporta el fet que un instrument popular com és la dolçaina s'incloga en els ensenyaments públics de música de grau superior; també caldrà parlar de la manera administrativa concreta com s'ha dut a terme la incorporació de l'especialitat, les gestions al llarg de 2018, la selecció dels professors, la selecció dels alumnes… Ací, de moment, ens interessa mostrar tota la documentació que acompanya la proposta de pla d'estudis que ens va acceptar l'ISEACV. Volem mostrar aquests continguts per dos motius, perquè quede constància de manera palesa i manifesta que no vam confeccionar un pla d'estudis simplement, sinó que el vam documentar a fons, i també perquè, a hores d'ara, encara no s'ha fet pública cap justificació ni s'ha emés cap declaració institucional d'intencions per part de les autoritats educatives sobre el perquè d'aquest fet tan destacat.

Com que hi ha el propòsit –manifestat explícitament per l'ISEACV, però no expressat públicament fins ara– de crear un gran departament de música tradicional i popular valenciana, no vam restringir la proposta a la dolçaina, sinó que la vam dissenyar per fer-la viable també, quan arribe el moment, per a altres instruments tradicionals i per al cant

[1] Fotografia: membres de l'escola de dolçaina i tabal Russafa fa, a l'escenari del teatre Talia de la ciutat de València durant la celebració del dia del Cant d'Estil de 2005 [Ana Ponce, fons de l'IVC].

valencià. És per això que als escrits no s'esmenta l'itinerari Dolçaina, sinó l'itinerari Instruments de la Música Tradicional i Popular.

D'altra banda, cal dir que la part del document que recull estrictament el pla d'estudis per als quatre cursos, tot particularitzant els tipus i les matèries als quals correspon cada assignatura, la quantitat de crèdits ECTS per semestre, les hores lectives setmanals i les ràtios, i s'especifiquen els descriptors i les competències, no s'inclou en el present article perquè això ja ha estat publicat, literalment tal i com ho vam redactar nosaltres, en l'*Ordre 32/2018, de 6 d'agost, de la Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport, per la qual s'estableix i s'autoritza el pla d'estudis que condueix a l'obtenció del Títol Superior de Música en l'especialitat d'Interpretació, itinerari Instruments de la música tradicional i popular, del Conservatori Superior de Música Joaquín Rodrigo de València* (DOGV 8365/21.08.2018, p. 34805). Es tracta del requisit legal necessari per poder impartir l'itinerari en aquest conservatori superior.

Quant al document en si, la primera proposta es va presentar a l'ISEACV el març de 2015, dos mesos abans de les eleccions que canviaren el signe polític en el govern valencià. El rebuig inicial dels nous gestors ens va impel·lir a fer algunes rectificacions, per això la segona proposta, de febrer de 2016, ja inclou, a instàncies de Miquel Gironés, l'apartat en què exposem les diverses eixides professionals, i també conté la hipòtesi d'oferta de places i nombre de professors, que, per decisió de l'ISEACV, no ha estat factible aquest primer curs, ja que només s'han oferit quatre places per a alumnes.

Encara que el maig de 2018 es va incloure una petita matisació quant a la matèria on s'agrupen algunes assignatures obligatòries de l'especialitat, considerem que la proposta de 2016 és la definitiva. La transcrivim íntegrament tot seguit.

Jordi Reig i Xavier Richart
novembre de 2018

Marc normatiu

La nostra proposta de creació d'un itinerari d'Instruments de la Música Tradicional i Popular dins els ensenyaments artístics superiors de la Comunitat Valenciana s'emmarca en la normativa legal actual següent:

– Reial Decret 1614/2009, de 26 d'octubre, pel qual s'estableix l'ordenació dels ensenyaments artístics superiors regulats per la Llei Orgànica 2/2006, de 3 de maig, quant a l'aprovació dels plans d'estudi per part de les administracions educatives.

– Reial Decret 631/2010, de 14 de maig, pel qual es regula el contingut bàsic dels ensenyaments artístics superiors de grau de Música establerts en la Llei Orgànica 2/2006, de 3 de maig, quant a la proposta dels centres per completar els mínims fixats en l'esmentat reial decret.

– Decret 48/2011, de 6 de maig, del Consell, pel qual s'estableix l'ordenació dels ensenyaments artístics superiors i es determina el marc normatiu per a la implantació dels plans d'estudis. La disposició final primera d'aquest decret habilita el conseller o consellera amb competències en matèria d'educació superior a autoritzar els plans d'estudis dels centres d'ensenyaments artístics superiors.

– Ordre 24/2011, de 2 de novembre, de la Conselleria d'Educació, Formació i Ocupació, per la qual s'estableixen i autoritzen els plans d'estudi dels centres d'ensenyaments artístics superiors de música que depenen de l'ISEACV, que acondueixen a l'obtenció del títol de Graduat o Graduada en Música.

D'altra banda, ens fem també ressò d'una de les finalitats de l'educació que preveu la Llei Orgànica 2/2006, de 3 de maig, encara vigent, en el capítol I, *Principios y fines de la educación*, article 2, *Fines*, apartat g) *la formación en el respeto y reconocimiento de la pluralidad ligüística y cultural de España y de la interculturalidad como un elemento enriquecedor de la sociedad*.

I igualment recollim, en part, el que diu l'article 9, apartat 1, de la mateixa llei: (…) *con el fin de alcanzar los objetivos educativos de carácter general, reforzar las competencias básicas de los estudiantes, favorecer el conocimiento y aprecio por parte del alumnado de la riqueza cultural y lingüística de las distintas Comunidades Autónomas, así como contribuir a la solidaridad interterritorial y al equilibrio territorial en la compensación de desigualdades*.

Aquesta normativa, que es refereix al grau superior de música, dona continuïtat i/o reforma lleis anteriors que regulaven el grau mitjà, entre les quals cal fer esment especial de les següents:

– Reial Decret 756/1992, de 26 de juny, pel qual s'estableixen els aspectes bàsics del currículum dels graus elemental i mitjà d'ensenyaments de Música. En la disposició addicional primera es preveu que la relació de les especialitats que s'estableixen per a ambdós graus podrà ampliar-se amb les que corresponen als currícula dels instruments que, pel seu arrel tradicional o el grau d'interès etnogràfic i complexitat del seu repertori, o pel seu valor històric en la cultura musical europea i el seu grau d'implantació en l'àmbit territorial corresponent, requereixen el tractament d'especialitat.

– Reial Decret 617/1995, de 21 d'abril, pel qual s'estableixen els aspectes bàsics del currículum de grau superior dels ensenyaments de Música i se'n regula la prova d'accés. En el llistat d'especialitats que configuren el grau s'especifiquen, entre altres, a més d'Instruments de la música tradicional i popular, Etnomusicologia, Flamenc (amb dues opcions: Guitarra flamenca i Flamencologia) i *Jazz*. L'any 1995 Instruments de la música popular i tradicional no era un itinerari, sinó una especialitat.

– Reial Decret 2194/2004, de 25 de novembre, pel qual es crea l'especialitat de Dolçaina en el grau mitjà dels ensenyaments de Música i s'estableixen els aspectes bàsics del currículum de l'especialitat. La primera ampliació del catàleg d'especialitats s'havia dut a terme amb la publicació del Reial Decret 1463/2001, de 27 de desembre, pel que s'establien els aspectes bàsics del currículum dels graus elemental i mitjà de les especialitats de Gaita,

Guitarra flamenca i Txistu, i el grau mitjà de les especialitats de Flabiol i tamborí, Tenora i Tible.

– Decret 90/2006, de 23 de juny, del Consell, pel qual es modifica el Decret 151/1993, de 17 d'agost, del Consell, pel qual s'estableix el currículum dels graus elemental i mitjà de música i es regula l'accés a tals graus, i s'incorpora al catàleg de titulacions l'especialitat de Dolçaina.

– Resolució de 23 de gener de 2008, del director general de Relacions amb les Corts i Secretariat del Consell, de la Conselleria de Presidència, per la qual es disposa la publicació de l'addenda al conveni subscrit entre la Generalitat (Conselleria de Cultura, Educació i Ciència) i l'Ajuntament de Valencia, per a l'ampliació dels ensenyaments de l'especialitat de grau mitjà de Dolçaina al Conservatori Professional de Música José Iturbi de titularitat municipal.

– Decret 148/2014, de 12 de setembre, del Consell, de modificació del Decret 159/2007, de 21 de setembre, del Consell, pel qual s'estableix el currículum dels ensenyaments elementals de música i es regula l'accés a aquests ensenyaments, i s'incorpora al catàleg d'especialitats la Dolçaina.

Situació actual d'exclusió dels ensenyaments superiors

El 1985, en unes jornades de reflexió sobre els ensenyaments musicals que tingueren lloc a la ciutat belga de Lieja,[2] s'assenyalaren com a músiques marginades o excloses dels conservatoris la música antiga, el *jazz*, la música moderna/popular, la informàtica musical i la música tradicional.

S'ha avançat molt en aquests darrers trenta anys. La música antiga, que, paradoxalment, és l'àmbit que passa per ser el més avantguardista dins la música «culta» occidental, està present al Conservatori Superior de Música Salvador Seguí de Castelló dins l'especialitat d'Interpretació com a itinerari Instruments de la Música Antiga des del curs 2011/12, i compta amb quatre professors. El *jazz* es va incorporar abans al Conservatori Superior Joaquín Rodrigo de València, el curs 2008/09, i actualment imparteixen aquest itinerari especial nou professors. La informàtica musical està integrada, dins la matèria Tecnologia Musical, en l'assignatura Tecnologia i Acústica, que s'estudia en el segon curs de totes les especialitats; també en l'assignatura Tecnologies Aplicades, que s'imparteix en un curs en les especialitats de Pedagogia i de Composició, i en dos cursos en l'especialitat de Musicologia. A més, en l'especialitat de Composició hi ha dos cursos de Composició Electroacústica i un de Composició amb Mitjans Audiovisuals. I el Laboratori d'Electroacústica funciona al si del Conservatori Superior de València des del 1995. Fins i tot, el curs passat es va implantar l'especialitat de Sonologia al mateix centre.

[2] Colloques de Liège, 1985 (1987): *Conservatoire et musiques exclues*. París: Institut de Pédagogie Musicale. Citat en Vilar, 2006.

La música moderna/popular a què al·ludeix el col·loqui de Lieja podria entreveure's relativament dins l'itinerari de *jazz* gràcies a la vinculació estilística entre aquests dos tipus de música, però de la tradició musical valenciana a penes hi ha ni rastre als conservatoris superiors valencians.[3]

La nostra proposta pretén pal·liar aquest greuge comparatiu, perquè estem convençuts que la creació de barreres artificials i distincions socials entre tipus de música diferents és falsa i no reflecteix la situació real quotidiana en què tots els esdeveniments musicals es barregen de manera orgànica i aleatòria dins el nostre espai social concret.

A més, aquesta circumstància tergiversadora en què uns tipus de música es prioritzen sobre uns altres implica no sols ignorar sistemàticament el tipus de música minoritzat i, per tant, els seus usuaris, sinó que també suposa la seua desvaloració *a priori* dins del context social general, i la seua desconsideració en l'àmbit educatiu, tant als efectes de la investigació com als de la pedagogia.

Però la situació és més greu encara si tenim en compte que la música minoritzada, en aquest cas, és la pròpia i exclusiva del valencians en tant que comunitat de persones que tenim en comú una història, una cultura i un marc geogràfic. En el món de l'etnomusicologia s'accepta com innegable un principi que es pot aplicar a totes les músiques del món: la música tradicional és una música amb pertinença ètnica. Això vol dir que pertany al poble que en fa ús, i per tant, forma part del seu patrimoni.

La música tradicional i popular valenciana no ha gaudit del procés de popularització creixent que sí que han experimentat altres músiques territorials de l'estat espanyol a causa del menysteniment administratiu cap a l'ús racional dels recursos culturals, molt particularment de la cultura tradicional, que hem patit els valencians els darrers anys. També segons l'etnomusicologia, la música crea o ajuda a mantenir identitats col·lectives. Potser aquesta siga la clau del menyspreu.

La nostra música tradicional s'ha vist sistemàticament marginada per les administracions, que ni tan sols han sabut mantenir un criteri coherent més enllà de l'oportunista utilització política, envers un patrimoni històric i cultural que, si no ha desaparegut, ha estat gràcies al treball de cantants, músics, educadors, investigadors i, molt especialment, gràcies al teixit associatiu que cobreix la geografia valenciana.

Quan diem que la música tradicional és *patrimoni* no ens referim només, ni principalment, al contingent de repertori antic (cançons, melodies, balls…) que ha arribat per transmissió oral fins a la població actual, o a través de recopilacions sonores i cançoners de transcripció musical escrita; ens referim, sobretot, al llenguatge musical subjacent en tot aquell repertori. Aquest principi és el que alimenta una concepció viva, no immobilista i antiquada, de la música tradicional; i és el que volem transmetre.

[3] Llevat d'una iniciativa voluntarista i tangencial en forma d'assignatura optativa que ofereix actualment el Conservatori Superior de València.

Per tant, i tornant de nou a la nostra proposta docent, una consideració més àmplia, oberta i inclusiva de les cultures particulars contribuirà a millorar l'enteniment i la comprensió mútua entre les diverses músiques i a assumir la diversitat cultural com a estat cívic natural en els espais actuals de convivència, a més d'ajudar a eradicar prejudicis socials i generacionals. Musicalment, s'ampliarà el coneixement dels elements musicals, s'aguditzaran les habilitats auditives, es desenvoluparà una percepció més sensible i creativa de totes les musiques en contacte dins les nostres institucions acadèmiques i es potenciarà la comprensió, valoració i difusió del patrimoni cultural propi.

Els tres àmbits de la música tradicional que inclou la proposta

L'itinerari formatiu Instruments de la Música Tradicional i Popular que proposem podrà donar cobertura pedagògica superior, en principi, a tres àmbits de la música tradicional valenciana: la dolçaina i el tabal, el cant tradicional valencià i un combinat de guitarró valencià i dobles cordes. Més endavant pot estudiar-se la inclusió d'altres àrees com la percussió tradicional o l'acordió, si s'implanten des del grau professional.

De la dolçaina i el tabal ens ocuparem tot seguit. L'especialitat denominada Cant Valencià, que en realitat sols estudia el cant valencià d'estil, ha estat inclosa en els estudis professionals de música el curs passat, 2014/15. El Conservatori Professional de Música José Manuel Izquierdo, de Catarroja, ha sigut el primer que ha acollit aquests ensenyaments. Tot i que les circumstàncies acadèmiques amb què es va posar en marxa la iniciativa no van ser òptimes, les persones encarregades de concretar la proposta educativa no eren competents en la matèria i, per tant, els continguts educatius són manifestament millorables, ens consta que el professorat seleccionat és l'idoni i ens congratulem de l'entrada d'una part de la música tradicional valenciana als programes oficials dels conservatoris professionals.

En els comentaris de premsa relatius a la notícia llegim que «és un gran pas per poder conservar la música tradicional valenciana i difondre-la», que «el cant d'estil posseix un gran valor social i d'identitat i és un vincle de comunicació en la vida tradicional de la Comunitat Valenciana», que aquesta inclusió permetrà «l'estudi, la investigació, la protecció, i en conseqüència, l'ensenyament i preservació del cant autòcton per excel·lència, com a element d'identitat i un dels més valuosos del nostre patrimoni»…

Si considerem la veu com un dels «instruments» de la música (potser el més perfecte), l'itinerari Instruments de la Música Tradicional i Popular assegura la continuïtat dels estudis del denominat Cant Valencià en els conservatoris superiors. No sabem si la protecció, la preservació i la conservació a què al·ludeixen les notes de premsa quedaran garantides, però l'ensenyament, l'estudi i, sobretot, la investigació en els temes relatius a la utilització de la veu en la música tradicional sí que tindran una prolongació lògica en el grau superior.

Però amb uns estudis que es facen ressò de totes les maneres de cantar i tots els gèneres que empra la tradició valenciana, no només el cant d'estil, i amb la inclusió d'una recerca rigorosa en altres cants, en altres maneres d'usar la veu a la Península Ibèrica i a la resta dels països de la Mediterrània, que és el nostre espai vocal natural. Per tant, l'itinerari que

proposem dota de coherència la iniciativa encetada l'any passat en tant que en garanteix el futur.

El guitarró valencià constitueix un cas a part. És un instrument amb pertinença ètnica valenciana que està absolutament al marge dels estudis oficials reglats i també de la pedagogia antiga i dels ensenyaments de qualsevol tipus. A més, a penes hi ha escrits, estudis o publicacions sobre el tema. No coneixem ningú que ensenye a tocar el guitarró; s'aprén de manera autodidacta. I no obstant això, ens envanim de tenir un instrument tan nostre, tan «típicament valencià».

El nostre desig és que s'implanten estudis de guitarró valencià en els ensenyaments de grau professional, potser complementats amb les dobles cordes, ja que la bandúrria i el llaüt són instruments també molt presents en la música tradicional valenciana. En el cas més que desitjable que s'incloguen aquests plans, el guitarró valencià i les dobles cordes també tenen assegurada la continuïtat didàctica en els estudis de grau superior a través de l'itinerari Instruments de la Música Tradicional i Popular.

En l'àmbit de la dolçaina i el tabal no cal esperar sis anys, com a mínim, a que els estudis reglats arriben al nivell superior; hi ha una veritable demanda social perquè la incorporació siga immediata.

Estudis superiors de dolçaina i tabal

De fet, proveir els estudis de dolçaina i tabal d'un grau superior és la justificació primera que ens aboca a la confecció del pla d'estudis d'Instruments de la Música Tradicional i Popular com a itinerari formatiu de l'especialitat d'Interpretació en els conservatoris superiors que depenen de l'Institut Superior d'Ensenyaments Artístics de la Comunitat Valenciana, i a la redacció dels escrits que l'acompanyen.

El món de la dolçaina i el tabal està en ebullició i expansió permanent des de mitjans dels anys setanta. A partir d'aquell moment, en què es va començar a remuntar una etapa anterior de descrèdit social i perill seriós de desaparició, el col·lectiu de dolçainers/eres i tabaleters/eres s'ha ampliat progressivament en quantitat i en qualitat, i a dia de hui, per posar una mostra, la Federació Valenciana de Dolçainers i Tabaleters, en gran mesura impulsora d'aquest projecte, encara que no abraça la totalitat dels instrumentistes, compta amb 2.200 socis.

A banda d'això, la presència social dels instruments és més que notable, no només en les celebracions i els actes protocol·laris del calendari tradicional propis del duo, sinó també en situacions de concert i en nous espais expressius i comunicatius musicals i culturals. Així mateix, s'ha donat via a l'increment d'instrumentistes a través de colles noves de dolçainers/eres i tabaleters/eres organitzades i federades. I caldria fer un estudi en profunditat i amb metodologia comparativa sobre l'aportació percentual de la música tradicional al PIB en relació a la contribució que fan la resta de les músiques.

A més, la dolçaina i el tabal, per tradició d'ús autòctona i, potser, per la presencia social en èpoques històriques anteriors i en capes socials desfavorides, incorporen una càrrega de

simbolisme per als valencians molt més gran que cap altre instrument musical. A més de l'esmentada pertinença ètnica que tenen, hui dia són els instruments més representatius de la cultura tradicional valenciana.

I aquesta presència social tan rellevant ha tingut reflex en el món de l'ensenyament. Si atenem la perspectiva històrica, l'any 1974 es va crear la primera escola de dolçaina a Algemesí, i el 1976 la segona, a València. El curs 1989/90 el Conservatori José Iturbi de València, de titularitat municipal, va contractar un professor especialista en dolçaina amb l'objectiu de desenvolupar l'ensenyament d'aquest instrument de manera reglada i fomentar l'oficialitat dels estudis. En aquella època aquest conservatori només estava autoritzat per impartir ensenyaments de grau elemental.

El curs 1999/2000, el Conservatori Municipal José Iturbi ja estava autoritzat per a oferir l'ensenyament de grau mitjà i va convocar oposicions per a proveir una plaça de professor de l'especialitat de Dolçaina. Com l'ensenyament d'aquest instrument continuava sense ser oficial, es va exigir una titulació superior en qualsevol especialitat musical i es van realitzar les proves. Va ser seleccionat l'actual professor, Xavier Richart Peris, titulat en l'especialitat de Flauta de bec i autor de nombroses publicacions pedagògiques dedicades a l'ensenyament de la dolçaina.

Més tard, el curs 2007/08, es va implantar de manera oficial l'especialitat de Dolçaina als ensenyaments reglats de música dels conservatoris professionals, i cinc anys més tard han acabat el estudis professionals diversos alumnes, que no han pogut continuar els estudis superiors de dolçaina perquè el curs següent no existia tal oferta, ni existeix hui dia tampoc, i aquesta és l'anomalia que volem reparar amb la nostra proposta.

El curs 2010/11 van acabar els estudis professionals al Conservatori Municipal José Iturbi de València dos alumnes, un va aconseguir el Premi Extraordinari Final de Grau, i l'altre el Premi d'Honor Final de Grau. Durant els dos cursos següents va acabar un alumne cada any, el curs 2013/14 van ser sis els estudiants que van aprovar el grau, majoritàriament amb qualificacions d'excel·lent i notable, i el curs passat, 2014/15, va acabar un altre estudiant. A aquests onze alumnes s'han de sumar els que han finalitzat estudis als altres centres professionals de la nostra Comunitat que es detallen en la pàgina següent. I la quantitat d'alumnes desatesos, probablement ja més de quaranta-cinc, continuarà incrementant-se cada curs.

Aquests alumnes «llicenciats» a partir del curs 2010/11 han hagut d'optar per tres alternatives: cursar estudis superiors d'una especialitat distinta de la què han fet el grau professional, com musicologia, música antiga, guitarra…, traslladar l'expedient acadèmic a una altra Comunitat Autònoma amb oferta de titulació superior adient, com Catalunya, el País Basc… o, simplement, abandonar els estudis.

Amb la inserció del nou itinerari Instruments de la Música Tradicional i Popular dins l'especialitat d'Interpretació com a part dels plans d'estudis dels centres d'ensenyaments artístics superiors no es busca només la continuïtat en els estudis, es pretén atorgar a

dolçainers/eres i els tabaleters/eres[4] la mateixa qualificació interpretativa i investigadora que qualsevol de la resta dels estudiants dels instruments presents als conservatoris superiors.

Els estudis de música tradicional i popular a altres centres docents

A altres Comunitats Autònomes s'han legislat desenvolupaments normatius que han ampliat els aspectes bàsics del currículum dels ensenyaments de grau superior. A continuació proporcionem la llista dels centres docents superiors autonòmics que imparteixen o han impartit l'itinerari formatiu Instruments de la Música Tradicional i Popular, i com se n'ha concretat l'aplicació en cadascun.

– Conservatori Superior de Música de les Illes Balears: Flabiol, Guitarra/Guitarró, Llaüt–Bandúrria i Xeremies (Cornamusa).
– Conservatori Superior de Música del Liceu de Barcelona: Guitarra flamenca.
– Conservatorio Superior de Música de Aragón: Instruments de plectre.
– Conservatorio Superior de Música de Córdoba: l'especialitat de Flamenc, que conté Cant flamenc, Flamencologia i Guitarra flamenca.
– Conservatorio Superior de Música de Murcia: Guitarra flamenca.
– Conservatorio Superior de Música de Navarra: Txistu.
– Conservatorio Superior de Música de Vigo: Gaita i Percussió tradicional.
– ESMUC (Escola Superior de Música de Catalunya): Tenora, Tible, Flabiol i tamborí, Guitarra flamenca, Cant flamenc i Instruments propis d'altres tradicions i folklores.
– Musikene (Centro Superior de Música del País Vasco): Txistu.

Dins la nostra comunitat i fixant-nos exclusivament en els estudis de Dolçaina, ja que és l'única opció coneguda, els centres que ofereixen estudis professionals d'aquest instrument són els següents. Hi ha centres oficials, centres reconeguts i centres independents.

– Centre Autoritzat d'Ensenyaments Musicals de Grau Professional de l'Alcúdia.
– Centre d'Ensenyaments Professionals de Música Districte Marítim del Grau de Gandia.
– Centre d'Ensenyaments Professionals de Música Institut Musical Giner de València.
– Centre d'Ensenyaments Professionals de Música Lira Almussafense.
– Centre d'Ensenyaments Professionals de Música Mestre Molins de Quart de Poblet.
– Conservatori Professional de Música Joaquin Rodrigo de Sagunt.
– Conservatori Professional de Música José Iturbi de València.
– Conservatori Professional de Música Juan Cantó d'Alcoi.
– Conservatori Professional de Música Mestre Berenguer de Teulada.
– Conservatori Professional de Música Mestre Tàrrega de Castelló.
– Conservatori Professional de Música Municipal d'Albaida.

[4] En un primera instància. Més endavant s'hi inclouran, lògicament, els i les alumnes que cursen altres modalitats de l'Itinerari, com Cant tradicional valencià, Guitarró valencià i dobles cordes, i les que puguen incorporar-se als estudis.

Eixides professionals

La competència laboral dels músics valencians especialitzats en música tradicional sol consistir a compaginar les actuacions amb l'ensenyament. De l'ensenyament i la investigació ja se'n parla en aquest informe; tot i això, caldria definir professionalment la situació laboral dels músics que es dediquen a la docència i incrementar-ne la presència en les institucions educatives privades i públiques.

Les actuacions en directe tenen caires diversos, i tots resultaran potenciats si compten amb músics amb formació superior i perfil professional capaços no sols d'interpretar el repertori escaient per a cada situació d'ús, sinó també d'analitzar-la en el seu context interpretatiu i sociocultural a través de la sinèrgia entre la música i altres disciplines, sobretot de les derivades de l'etnomusicologia.

Els actes festius de les poblacions del territori valencià es nodreixen de músics tradicionals que són contractats per a l'ocasió per tal d'acompanyar actes rituals, protocol·laris i de celebració de festes.[5] A més de les intervencions en aquests tipus d'activitats, els músics tradicionals s'estan obrint pas també en les programacions de sales, teatres i altres espais performatius.

Gèneres com el folk i les músiques d'arrel constitueixen una sortida professional relativament poc explotada al nostre país, però que compta ja amb bastant acceptació social a altres espais territorials espanyols i europeus. Fins i tot la «música antiga», un àmbit que forma part de la música «culta» occidental, reclama la presència de músics especialistes en les diverses tradicions amb un gran nivell de formació.

La indústria discogràfica, tot i que vinguda a menys en l'última dècada, encara dona eixida a la tasca dels músics tradicionals i populars, tant com a mostra de treballs de recuperació com de noves propostes.

També estan donant fruits experiències de relacions amb altres instruments no tradicionals com el piano, l'orgue, els instruments de metall o la banda de música sencera, a més de les diverses fesomies que poden presentar les pròpies colles de dolçainers i tabaleters.

---

[5] En el cas concret de la dolçaina i el tabal, «la funció general dels oboès populars, acompanyats per instruments de percussió, està condicionada per la potència i la projecció del seu so. Així, en l'àmbit mediterrani, la funció de comunicació, la funció de reforç de la conformitat amb les normes socials i la funció de reforç de les institucions socials i els rituals religiosos romanen intactes avui dia des de l'antiguitat, i es fan patents en accions puntuals (sovint presenten forma de danses rituals) en actes festius, festes patronals o solemnitats civils i eclesiàstiques destacades. La funció d'entreteniment també s'ha mantingut al llarg del temps fins els nostres dies, concretada sobretot en l'acompanyament de balls de carrer o de plaça i, fins i tot, de balls populars, encara que aquests dos darrers usos, al País Valencià van entrar en un procés de recessió irreversible des de mitjan segle XX. L'oboè, a causa de la seua especialització en la música «culta» occidental a partir del primer Barroc, acompleix la funció de gaudiment estètic, i aquesta funció sembla que està reivindicant-se per a la dolçaina si observem la quantitat de concerts, gravacions i composicions específiques encarregades per a l'instrument, amb els acompanyaments més diversos, que proliferen els últims anys» (Reig, 2011: 407).

I finalment, siga per la via de la recuperació, siga per la de la nova creació, s'estan obrint camins que apropen els músics de tradició al món de l'organologia, la musicologia, l'etnomusicologia i la luthieria, connectant així amb l'àmbit de la investigació a nivell universitari que reclamem en aquest escrit.

A més, s'entén que amb la nova especialització superior els músics podran accedir a aquestes i a altres possibilitats laborals que el desenvolupament mateix dels estudis anirà creant al si de la societat. Per tant, haurem de comptabilitzar com a eixides professionals tots aquells àmbits en els quals els nous llicenciats actuen com a dinamitzadors culturals.

Una nova tipologia de músic tradicional, molt més i millor format i obert a les músiques que l'envolten, seria cabdal per a la creació de noves propostes musicals que partiren de la tradició valenciana i crearen un circuit nou de músiques d'arrel. Potser això suposaria el punt de partida per assolir una veritable projecció internacional de la nostra música i la nostra cultura.

Algunes consideracions pedagògiques

Com hem comentat més amunt, amb la creació de l'itinerari Instruments de la Música Tradicional i Popular com a integrant de l'especialitat d'Interpretació dins dels ensenyaments artístics superiors de música, no pretenem únicament oferir continuïtat en l'educació de simples instrumentistes. La intenció és formar músics de gran nivell i dotar-los de d'eines analítiques i metodològiques que els capaciten per ser investigadors i poder escometre estudis de tercer cicle. Josep M. Vilar fa una proposta exhaustiva de les característiques que hauria de tindre aquest nivell educatiu:

> El grau superior en els instruments de la música tradicional [ha de buscar] la formació d'instrumentistes dotats de capacitats amples i diverses d'anàlisi i síntesi de les situacions vinculades al seu exercici professional, i de resposta davant elles, d'organització i planificació, de raonament crític, reflexió i comunicació, de tractament de la informació, de resolució de problemes i presa de decisions, de gestió i lideratge d'equips de treball… que s'orienten cap a, i permeten l'evolució constant –transformació, adequació, captació de públics nous, hibridacions i/o essencialitzacions– dels estils, les pràctiques musicals (interpretatives, compositives, de transferència, d'aprenentatge…), les significacions i els repertoris de la música tradicional (Vilar, 2006: 7).

Sol·licitem totes aquestes prestacions educatives per a la música tradicional valenciana perquè pensem que té tot el dret d'assolir-les. Hem escoltat moltes vegades un discurs autocomplaent que es felicita perquè en incloure-la en les estructures educatives oficials, la música tradicional queda «dignificada». No entenem perquè el fet de desplaçar-la del seu entorn natural i inserir-la en els esquemes pedagògics institucionals pensats, majoritàriament, per a la música «culta» occidental pot atorgar dignitat a la nostra música. Sobretot si tenim en compte que la música tradicional valenciana, allà on siga que s'interprete o que s'escolte, ja és digna.

És cert que la dolçaina, el tabal, el cant valencià, el guitarró, els instruments de plectre i, en general, tota la música tradicional i popular és especial i se li ha de donar un tractament

pedagògic diferenciat, però ni més ni menys especial, ni més ni menys diferenciat que el tractament que se li puga donar al *jazz*, a la «música antiga» o a la mateixa música «culta» occidental. Aspirem, simplement, a una consideració educativa igualitària.

Però no renunciem a la nostra pròpia raresa. Som conscients que el mecanisme de transmissió de la música tradicional ha sigut, i n'és encara, l'oralitat. Es tracta d'un mecanisme que, tot i els defectes coneguts, tot i les grans carències que mostra, ha aconseguit la pervivència, en circumstàncies adverses, d'aquella part de la música tradicional que ha arribat als nostres dies. Sabem que a pesar que els estudis d'aquesta música no han tingut un aval oficial fins fa ben poc, sempre hi ha hagut pedagogia, sempre s'han transmés coneixements basats en l'aprenentatge mimètic de «mestres» a qui la gent plana ha atorgat tal categoria, senzillament, perquè el seu art ha tingut una acceptació ampla i clara per la majoria dels qui volien aprendre. No abjurem d'aquesta pedagogia antiga, de la qual, almenys, se'n donarà notícia acadèmica; el que pretenem és encaixar-la i actualitzar-la en un sistema pedagògic poderós, ben formulat i públic.

Per tots aquests motius, i també com a garantia que el procés d'escolarització i academització no transforme essencialment les característiques específiques de la música tradicional i popular, el pla d'estudis que hem confeccionat està integrat també per assignatures de l'àmbit de la musicologia i, sobretot, de l'etnomusicologia. El paradigma de l'etnomusicologia no és normatiu, sinó interpretatiu: per comptes d'assumir la música com a fenomen artístic, intenta comprendre-la com a fet cultural. El plantejament de continguts i les estratègies metodològiques que aporten la musicologia i l'etnomusicologia afavoriran l'emergència d'un tipus de titulat/ada superior en Instruments de la música tradicional i popular amb competències específiques pròximes a l'antropologia cultural que complementaran les capacitats habituals de caràcter interpretatiu.

De totes maneres, també ens interessa el contacte amb els altres elements de l'acadèmia perquè, presumiblement, poden obrir noves vies de variació i expansió per a aquesta música. Encara que l'ideal sonor dels instruments (i les veus) de la música tradicional no està en la música «culta» occidental ni en el *jazz*, la convivència pot facilitar processos d'hibridació summament interessants quant a l'elaboració del so i a les tècniques interpretatives. I si s'aconsegueix sobrepassar la mera coexistència, la influència estilística serà mútua i fecunda per la via del coneixement i el reconeixement previ en una situació de paritat. L'enriquiment pot ser recíproc i a tres bandes.

Tampoc hem de perdre de vista el mercat laboral en el què, de fet, estan ja immersos els i les nostres estudiants. Com hem comentat en l'apartat anterior, es tracta de formar professionals dotats de competències de nivell superior adquirides en les institucions educatives oficials valencianes, que dinamitzen i transformen un mercat que mire d'aconseguir també una incidència real de la música tradicional i popular en la vida dels ciutadans. Cal rendibilitzar socialment la formació pública de professionals d'alta qualificació.

Tenint en compte tot el que s'ha explicat en aquest informe d'idoneïtat, hem elaborat el pla d'estudis que es detalla en l'*Ordre 32/2018, de 6 d'agost, de la Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport, per la qual s'estableix i s'autoritza el pla d'estudis que condueix a l'obtenció del Títol Superior de Música en l'especialitat d'Interpretació, itinerari Instruments de la*

música tradicional i popular, del Conservatori Superior de Música Joaquín Rodrigo de València. Aportem l'extracte actual del pla d'estudis:

Especialitat: ***Interpretació*** Itinerari: ***Instruments de la música tradicional i popular: dolçaina*** 01/05/2018

Tipus de matèria	Matèries	Assignatures	Crèdits ECTS semestres										
			1er		2on		3er		4t		ECTS Totals	Hores lectives setmanals	Ràtio
			1er	2n	3er	4t	5é	6é	7é	8é			
FORMACIÓ BÀSICA	Llenguatges i tècnica de la música	Anàlisi I-II	2	2	2	2					8	1.5	1/15
		Pràctica armonicocontrapuntística I-II	2	2	2	2					8	1.5	1/10
		Organologia					2	2			4	1.5	1/15
		Educació auditiva I-II	1	1	1	1					4	1	1/15
	Cultura, pensament i història	Història de la música I-II	2	2	2	2					8	1.5	1/15
		Estètica	2	2							4	1.5	1/15
	Instrument/veu	Instrument principal I-IV	10	10	10	10	11	11	12	12	86	1.5	1/1
		Manteniment i mecànica	1	1							2	1	1/15
		Tècnica corporal i moviment	1	1							2	1.5	1/15
OBLIGATÒRIES D'ESPECIALITAT	Música de conjunt	Conjunts instrumentals de la música popular I-IV	2	2	2	2	2	2	2	2	16	1.5	SF
	Formació instrumental complementària	Instruments de la música tradicional I-IV	2	2	2	2	2	2	2	2	16	1.5	1/3
		Repertori amb piano I-IV	1	1	1	1	1	1	1	1	8	0.5	1/1
		Seminaris/Tallers I-II						2			2	-	-
		Improvisació			2	2					4	1.5	1/10
		Pràctica artística I-II					1	1	1	1	4	-	-
	Tecnologia musical	Tecnologia i acústica			2	2					4	1.5	1/15
	Idiomes	Idioma aplicat I-II	2	2	2	2					8	1.5	1/15
	Metodologia	Metodologia de la investigació					2				2	1.5	1/15
	Llenguatges i tècnica de la música	Anàlisi específic i treball de camp I-II					3	3	3	3	12	1.5	1/10
		Introducció a la tècnica etnomusicològica	2	2							4	1.5	1/15
		Llenguatge de la música tradicional I-III			2	2	2	2	2	2	12	1.5	1/15
	Gestió i legislació	Gestió musical							2	2	4	1.5	1/15
TREBALL FINAL DE TÍTOL	Treball final de títol	Treball final de títol							3	3	6	-	1/1
OPTATIVES	Optatives	Optatives					4	4	2	2	12	-	-
TOTAL TITULACIÓ			30	30	30	30	30	30	30	30	240		

Necessitats de professorat i recursos materials

Per implantar l'itinerari Instruments de la Música Tradicional i Popular, inicialment Dolçaina i tabal, dins l'especialitat d'Interpretació, dels tres centres d'ensenyaments artístics superiors de música que depenen de l'ISEACV, el Conservatori Superior «Joaquín Rodrigo» de València és el que té més possibilitats d'impartir aquests ensenyaments, ja que compta amb la diversitat d'especialitats complementàries convenient i els recursos materials imprescindibles per fer-la viable. A més, la situació geogràfica central de la ciutat i l'atracció que exerceix la capital cap a qualsevol manifestació cultural i educativa fa que aquest centre siga el més idoni per atendre la demanda docent de tot el territori valencià.

Tot seguit es desglossen les assignatures que han de cursar els alumnes cada curs, segons el pla d'estudis dissenyat, amb la constatació de la quantitat de crèdits i la indicació del professorat que les haurien d'impartir. Les assignatures noves estan assenyalades amb un asterisc (*).

Primer curs:

Anàlisi I (4 crèdits ECTS): impartida pel professorat d'anàlisi.
Pràctica harmònica-contrapuntística I (4 crèdits ECTS): impartida pel professorat d'harmonia.
Educació auditiva I (2 crèdits ECTS): impartida pel professorat d'educació auditiva.

Història de la música I (4 crèdits ECTS): impartida pel professorat d'història de la música.
Estètica (4 crèdits ECTS): impartida pel professorat d'estètica.
Instrument principal I (20 crèdits ECTS): impartida pel professor especialista de dolçaina i tabal.
Manteniment i mecànica (2 crèdits ECTS): impartida pel professorat de manteniment i mecànica.
Tècnica corporal i moviment (2 crèdits ECTS): impartida pel professorat de tècnica corporal i moviment.
Conjunts instrumentals de la música popular* I (4 crèdits ECTS): impartida pel professorat d'instrument principal.
Instruments de la música tradicional* I (4 crèdits ECTS): impartida pel professorat d'instrument principal.
Repertori amb piano I (2 crèdits ECTS): impartida pel professorat de repertori amb piano.
Idioma aplicat I (4 crèdits ECTS): impartida pel professorat d'idioma estranger.
Introducció a la tècnica etnomusicològica* (4 crèdits ECTS): impartida pel professorat de composició.

Total: 60 crèdits ECTS repartits en 17,5 hores de classes setmanals. El centre compta, en l'actualitat, amb el professorat necessari per impartir aquest curs.

Segon curs:

Anàlisi II (4 crèdits ECTS): impartida pel professorat d'anàlisi.
Pràctica harmònica-contrapuntística II (4 crèdits ECTS): impartida pel professorat d'harmonia.
Educació auditiva II (2 crèdits ECTS): impartida pel professorat d'educació auditiva.
Història de la música II (4 crèdits ECTS): impartida pel professorat d'història de la música.
Instrument principal II (20 crèdits ECTS): impartida pel professor especialista de dolçaina i tabal.
Conjunts instrumentals de la música popular* II (4 crèdits ECTS): impartida pel professorat d'instrument principal.
Instruments de la música tradicional* II (4 crèdits ECTS): impartida pel professorat d'instrument principal.
Repertori amb piano II (2 crèdits ECTS): impartida pel professorat de repertori amb piano.
Improvisació (4 crèdits ECTS): impartida pel professorat d'improvisació o de *jazz*.
Tecnologia i acústica (4 crèdits ECTS): impartida pel professorat de tecnologia i acústica.
Idioma aplicat II (4 crèdits ECTS): impartida pel professorat d'idioma estranger.
Llenguatge de la música tradicional* I (4 crèdits ECTS): impartida pel professorat de composició.

Total: 60 crèdits ECTS repartits en 16,5 hores de classes setmanals. El centre compta, en l'actualitat, amb el professorat necessari per impartir aquest curs.

Tercer curs:

Organologia (4 crèdits ECTS): impartida pel professorat d'organologia.
Instrument principal III (22 crèdits ECTS): impartida pel professor especialista de dolçaina i tabal.
Conjunts instrumentals de la música popular* III (4 crèdits ECTS): impartida pel professorat d'instrument principal.

Instruments de la música tradicional* III (4 crèdits ECTS): impartida pel professorat d'instrument principal.
Repertori amb piano III (2 crèdits ECTS): impartida pel professorat de repertori amb piano.
Seminaris/Tallers (2 crèdits ECTS): l'alumnat escollirà entre l'oferta de tallers i seminaris que ofereix el centre.
Pràctica artística I (2 crèdits ECTS): activitat que es durà a terme al si de l'agrupació consolidada que designe el professorat d'instrument principal.
Metodologia de la investigació (2 crèdits ECTS): impartida pel professorat de metodologia de la investigació.
Anàlisi específic i treball de camp* I (6 crèdits ECTS): impartida pel professorat de composició.
Llenguatge de la música tradicional* II (4 crèdits ECTS): impartida pel professorat de composició.
Optatives (8 crèdits ECTS): l'alumnat escollirà entre l'oferta d'assignatures optatives que ofereix el centre.

Total: 60 crèdits ECTS repartits en 11 hores de classes setmanals durant el primer semestre; 9,5 hores, més el temps que es dedique al seminari o taller durant el segon semestre; més el temps que es dedique a la pràctica artística i a les assignatures optatives durant el curs. El centre compta, en l'actualitat, amb el professorat necessari per impartir aquest curs.

Quart curs:

Instrument principal IV (24 crèdits ECTS): impartida pel professor especialista de dolçaina i tabal.
Conjunts instrumentals de la música popular* IV (4 crèdits ECTS): impartida pel professorat d'instrument principal.
Instruments de la música tradicional* IV (4 crèdits ECTS): impartida pel professorat d'instrument principal.
Repertori amb piano IV (2 crèdits ECTS): impartida pel professorat de repertori amb piano.
Pràctica artística II (2 crèdits ECTS): activitat que es durà a terme al si de l'agrupació consolidada que designe el professorat d'instrument principal.
Anàlisi específic i treball de camp* II (6 crèdits ECTS): impartida pel professorat de composició.
Llenguatge de la música tradicional* III (4 crèdits ECTS): impartida pel professorat de de composició.
Gestió musical (4 crèdits ECTS): impartida pel professorat de gestió musical.
Treball final de títol (6 crèdits ECTS): elaborat per l'alumne i tutoritzat per qualsevol professor del centre amb suficiència investigadora acreditada.
Optatives (4 crèdits ECTS): l'alumnat escollirà entre l'oferta d'assignatures optatives que ofereix el centre.

Total: 60 crèdits ECTS repartits en 9,5 hores de classes setmanals, més el temps que es dedique a la pràctica artística, a les assignatures optatives i al treball final de títol durant el curs. El centre compta amb el professorat necessari per impartir aquest curs.

Recursos materials

No es necessiten recursos materials específics, cada alumne aporta el seu propi instrument. Els requeriments indispensables són els que s'utilitzen habitualment per als ensenyaments de l'especialitat d'Interpretació:

– Una aula de grandària adequada i insonorització i condicionament acústic convenients, amb l'equipament habitual (mobiliari, espill, faristols, piano, equip de música, ordinador) per dur a terme la docència de les matèries Instrument, Música de conjunt i Formació instrumental complementària.

– Biblioteca.

El centre compta, en l'actualitat, amb els recursos materials necessaris per impartir els quatre cursos d'aquests ensenyaments.

Hipòtesi d'oferta de places i nombre de professors

Hem realitzat un estudi de mínims segons el qual una oferta pública de places d'alumnes de l'itinerari Instruments de la Música Tradicional i Popular centrada, de moment, en Dolçaina, es podria atendre amb el professorat que es detalla:

curs	places a oferir	professorat	hores lectives acumulades per curs
1r	6	professor/a de composició	1,5
		professor/a especialista 1	13,5
2n	5	professor/a de composició	3
		professor/a especialista 1	17 temps complet
		professor/a especialista 2	8,5 mitja jornada
3r	4	professor/a de composició	6
		professor/a especialista 1	17 temps complet
		professor/a especialista 2	17 temps complet
4t	7	professor/a de composició	9
		professor/a especialista 1	17 temps complet
		professor/a especialista 2	17 temps complet
		professor/a especialista 3	17 temps complet

Per a una quantitat total de 22 alumnes en quatre cursos caldria un professor o professora de composició per a les assignatures teòriques i tres professors o professores especialistes d'instrument. El segon professor o professora especialista entraria, a mitja jornada, en segon curs, i el tercer o tercera s'incorporaria a partir del quart curs.

Es pot reconsiderar la quantitat d'alumnes, però sempre «a més», ja que aquesta és una proposta de mínims.

El professor o professora de composició hauria d'acreditar experiència docent en música tradicional valenciana, i podria impartir altres matèries en el mateix centre per completar horari. També podria pertànyer al departament de musicologia (etnomusicologia) o ser un professor o professora especialista igual que els i les d'instrument.

La manera com seleccionar el professorat i les situacions laborals que en resultarien s'hauria d'acordar amb les autoritats acadèmiques. Igualment la realització de proves selectives per als alumnes i el calendari d'implantació de l'itinerari, preferiblement per al curs proper, 2016/17.

Jordi Reig
Catedràtic de Composició del Conservatori Superior de València
Xavier Richart
Professor de Dolçaina del Conservatori Professional José Iturbi de València

Bibliografia

AGAMENNONE, Maurizio, Serena FACCI, Francesco GIANNATTASIO i Giovanni GIURIATI: *Grammatica della musica etnica*. Roma: Bulzoni, 1991.

AROM, Simha: «"A la recherche du temps perdu": métrique et rythmique en musique», en *Les Rythmes: lectures et théories*. París: L'Harmattan, 1992.

BARTÓK, Béla: *Escritos sobre música popular*. Mèxic: Siglo XXI, 1979.

BLAY, Alejandro, Vicent BORRÀS i Xavier RICHART: *Estudiant el Tabalet.* València: Impromptu Editors, 2008.

BRAILOIU, Constantin: «Le rythme aksak», en *Revue de Musicologie*, núm. 30, 1951.

CANO, Edgar: *Músiques i rituals de les festes a la Mare de Déu de la Salut*. València: Rivera, 2004.

COSTA, Luis: «Práctica pedagógica y música tradicional», en *Trans Iberia 1*, Novembre de 1997 https://www.sibetrans.com/trans

CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: Historia de la música española, 7: El folklore musical. Madrid: Alianza, 1983.

Equip coordinador de la Fonoteca de Materials: Presentació de la caixa de discs que conté els volums I, II, III, IV, V i VI. València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1987.

GARCÍA MATOS, Manuel: «Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical», en *Anuario Musical*, vols. XV i XVI (continuació), Barcelona: CSIC, 1960-61.

GIANNATTASIO, Francesco: *Il concetto di musica: contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*. Roma: Bulzoni, 1998.

GIRALDEZ, Andrea. «Educación musical desde una perspectiva multicultural: diversas aproximaciones», en *Trans Iberia 1*, 1997 https://www.sibetrans.com/trans

GRUP ALACANT: *Sons de migjorn*, volums I i II. Visualsonora K 095/05CD, 2005. (cd)

MALM, William: *Culturas musicales del Pacífico, el Cercano Oriente y Asia*. Madrid: Alianza, 1985.

MANZANO, Miguel: *La jota como género musical*. Madrid: Alpuerto, 1995.

MARTÍ, Cristina, Rafa SORIANO i Xavier RICHART: *Estudiant la Dolçaina. Mètode Elemental. vols 1-4*. València: Impromptu Editors, 2010–2012.

NETTL, Bruno: *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza [1973] 1996.

PALAU, Manuel, Mª Teresa OLLER i altres: *Cuadernos de música folklórica valenciana*, núms. 1 al 17, i 1 i 2 de la segona època. València: Instituto Valenciano de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1950-1979.

PARDO, Fermín i José Ángel JESÚS-MARÍA: *La música popular en la tradició valenciana*. València: Institut Valencià de la Música, 2001.

PEDRELL, Felipe: *Cancionero musical popular español*, vol. II. Valls: Eduardo Castells, 1922.

PELINSKI, Ramón: «La Todolella: música tradicional», en *La Todolella, música tradicional: danses guerreres*, volum 21 de la Fonoteca de Materials. València: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, 1991.

REIG, Jordi: *La música tradicional valenciana. Una aproximació etnomusicològica*. València: Institut Valencià de la Música, 2011.

— «Dolçaina i tabal: els instruments i el seu ús» i «Comentaris», en *Antologia de la dolçaina i el tabal*, volum doble (31-32) de la Fonoteca de Materials. València: Institut Valencià de la Música, 2012 (cd).

RICHART, Xavier: *Estudiant la dolçaina. Mètode.* València: Rivera Editores, 1992.

— *Estudiant la Dolçaina. Tocates i estudis a 2 veus.* València: Impromptu Editors, 1995.

— *Estudiant la Dolçaina. Obres per a colla.* València: Impromptu Editors, 2000.

— *Estudiant la Dolçaina. Dolçaina i piano.* València: Impromptu Editors, 2002.

— i Antoni DE LA ASUNCIÓN: *Estudiant la Dolçaina. Obres per a colla 2.* València: Impromptu Editors, 2004.

—, Alejandro BLAY, Pau PUIG i Rosella ANTOLÍ: *Estudiant la Dolçaina. Tècnica i expressió.* València: Impromptu Editors, 2006.

SCARNECCHIA, Paolo: *Música popular y música culta*. Barcelona: Cidob Icaria, 1998.

SEGUÍ, Salvador i altres: *Cancionero musical de la provincia de Alicante*. Alacant: Diputació Provincial, 1973.

— *Cancionero musical de la provincia de Castellón*. València: Caja de Segorbe, Caja de Valencia, 1990.

— *Cancionero musical de la provincia de Valencia*. València: Diputació Provincial, 1980.

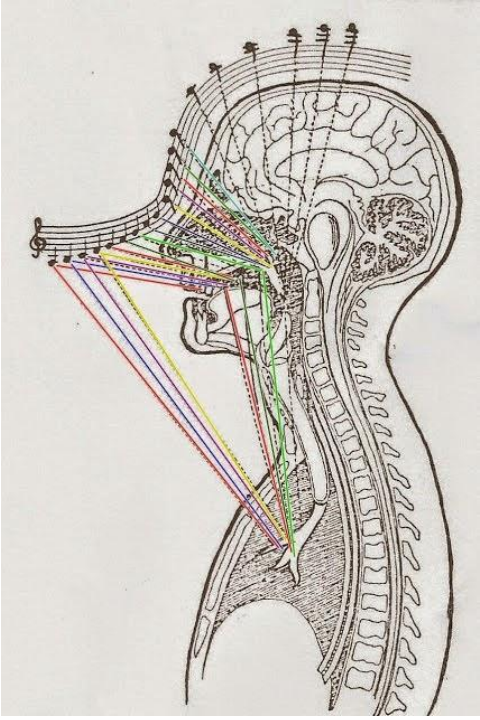
TORRENT, Vicent: *La música popular*. València: IVEI Alfons el Magnànim, col. Descobrim el País Valencià, 1990.

VILAR, Josep M.: «La música tradicional en la educación superior. Situaciones actuales, posibilidades y retos de futuro de una vía formativa necesaria», en *Leeme* (Lista Europea Electrónica de Música en la Educación) núm. 17 (juny, 2006) http://musica.rediris.es

USO DEL LÁSER TERAPÉUTICO EN FATIGA VOCAL DEL CANTANTE

Estudio de casos y nuevo enfoque en rehabilitación vocal

Por Chantal Esteve Royo



Resumen

En el presente trabajo se ha realizado una investigación sobre el tratamiento de cantantes con fatiga vocal, con una nueva herramienta en rehabilitación vocal –como es el láser terapéutico de baja intensidad–, con el objetivo de observar su efectividad mediante el análisis acústico de unas muestras vocales tomadas antes y después del tratamiento y unas escalas de autopercepción. A través de un estudio experimental de dos grupos, uno experimental (6 cantantes con tratamiento láser) y uno control (6 cantantes sin tratamiento), y con los resultados obtenidos, se tratará de aportar un nuevo enfoque terapéutico, al objeto de ayudar al cantante a mejorar y acelerar su proceso de recuperación.

Palabras clave: cantantes; fatiga vocal; láser; recuperación vocal.

Resum

En el present treball s'ha realitzat una investigació sobre el tractament de cantants amb fatiga vocal, amb una nova ferramenta en rehabilitació vocal -com és el làser terapèutic de baixa intensitat-, amb l'objectiu d'observar la seua efectivitat per mitjà de l'anàlisi acústica d'unes mostres vocals preses abans i després del tractament i unes escales d'autopercepció. A través d'un estudi experimental de dos grups, un experimental (6 cantants amb

tractament làser) i un control (6 cantants sense tractament), i amb els resultats obtinguts, es tractarà d'aportar un nou enfocament terapèutic, a fi d'ajudar al cantant a millorar i accelerar el seu procés de recuperació.

Paraules clau: cantants; fatiga vocal; làser; recuperació vocal.

Abstract

In the present work, research has been carried out on the treatment of singers with vocal fatigue, with a new tool in vocal rehabilitation –which is the low intensity therapeutic laser–, with the objective of observing its effectiveness through the acoustic analysis of some vocal samples taken before and after the treatment and some self-perception scales. Through an experimental study of two groups, an experimental group (6 singers with laser treatment) and a control group (6 singers without treatment), and with the results obtained, we will try to bring a new therapeutic approach, in order to help the singer to improve and accelerate the recovery process.

Keywords: singers; vocal fatigue; laser; vocal recovery.

Introducción

La fatiga es uno de los síntomas vocales de mayor incidencia en el cantante lírico durante sus comienzos como estudiante y a lo largo de su carrera profesional. Los cantantes, además de padecer cualquier enfermedad común relacionada con la laringe, están expuestos a desarrollar afecciones propias de la actividad que realizan por diversas razones, como pueden ser, entre otras, el empleo de una técnica inapropiada o la sobrecarga vocal.

En la actualidad, se cuenta con una gran cantidad de técnicas, métodos y pruebas diagnósticas con las que se puede observar cómo funciona el aparato fonador. Si bien todos ellos aportan grandes avances, cuando un cantante se encuentra en una situación de incomodidad vocal necesita una solución eficaz.

Como ocurre en todos los ámbitos, la tecnología y la ciencia presentan continuos avances y desarrollan nuevas herramientas, por lo que son muchas las alternativas terapéuticas de las que dispone el logopeda para satisfacer las necesidades de los cantantes. Entre ellas, se encuentra una nueva herramienta, llamada láser de baja intensidad, indicada para un uso terapéutico aplicado a la patología vocal por logopedas.

El láser está indicado para incidir en procesos inflamatorios y lesiones en los tejidos blandos, musculares y osteoarticulares del sistema muscular y esquelético. Por tanto, si la terapia láser está indicada como analgésico y antiinflamatorio en el ámbito clínico, podría ser una terapia alternativa de gran utilidad como herramienta adicional a los tratamientos convencionales logopédicos y farmacológicos para la fatiga vocal del cantante profesional.

Marco teórico

El término "láser" es un acrónimo formado por las iniciales en inglés *light amplification by stimulated emission o radiation,* es decir, luz amplificada por la emisión estimulada de una radiación. Las primeras investigaciones sobre la radiación fueron llevadas a cabo por el gran científico Albert Einstein.[1] En 1917, expuso la teoría del efecto fotoeléctrico[2] de la luz, en la que afirmaba que la radiación podía ser interferida estimulando a los átomos al pasar de un estado de excitación al de reposo. Dicho de otro modo, planteó que la absorción de radiación de una longitud de onda por parte de unos átomos, les estimularía para emitir radiación en esa misma longitud de onda. Esta idea dejó entrever la posibilidad de crear aparatos con los que utilizar la luz y aprovechar su poder de dispersión. Tal descubrimiento le hizo merecedor del premio Nobel en 1921 por su artículo científico titulado *Über einen die Erzeugung und Verwandlung des Lichtes betreffenden heuristischen Gesichtspunkt*[3] (Einstein, 1905).

Alrededor de los años 50, Townes[4] y sus colaboradores llevaron a término la teoría de Einstein mediante un experimento con el que consiguieron diseñar los primeros sistemas de amplificación de radiaciones. Ocho años después, el mismo Townes, junto a Schawlow[5] Basov[6] y Projorov[7] demostraron que era posible construir un sistema capaz de reproducir tales características.

En torno a 1960, Maiman[8] construyó el primer láser de rubí. A partir de este momento, la aparición de este dispositivo impulsó a muchos investigadores a desarrollar otros tipos de emisiones láser. Más tarde, en 1961, Javan,[9] Bennett[10] y Herdiot[11] crearon una emisión láser

---

[1] Albert Einstein (*Ulm –Alemania–, 1879; †Princeton –Estados Unidos–, 1955). Obtuvo el premio Nobel en Física en 1921 por su teoría del efecto fotoeléctrico.

[2] El efecto fotoeléctrico consiste en la emisión de electrones por un material al incidir sobre él una radiación electromagnética (luz visible o ultravioleta). Para mayor información, consúltese: *Scielo.* Disponible *online* en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-73532008000100001 [fecha de consulta: 02.02.2018].

[3] Un punto de vista heurístico sobre la creación y conversión de la luz.

[4] Charles Townes (*Greenville –Estados Unidos–,1915; †Oakland –Estados Unidos–, 2015), físico que obtuvo el Premio Nobel en 1964 por la creación del máser, un dispositivo que realiza la misma función que el láser, pero utiliza radiación de microondas en lugar de luz. Fue pionero en el desarrollo de la luz láser.

[5] Arthur Leonard Schawlow (*Nueva York –Estados Unidos–,1921; †Palo Alto –Estados Unidos–,1999), físico y profesor universitario, galardonado con el Premio Nobel en 1981. En 1955, Arthur Leonard Schawlow, junto con Charles Townes, consiguió desarrollar el espectroscopio de microondas, y en 1958 disputó, infructuosamente, la patente del láser con Gordon Gould.

[6] Nikolái Basov (*Usman –Rusia–, 1922; †Moscú –Rusia–, 2001), físico y educador conocido en el campo de la electrónica cuántica en el desarrollo del láser y el máser.

[7] Aleksandr Mijáilovich Prójorov (*Atherton –Australia–, 1922; †Moscú –Rusia–, 2002), físico y profesor en la Universidad Estatal de Moscú. En 1964 compartió el Premio Nobel de Física con Nikolái Básov y Charles Hard Townes, por su trabajo pionero en láser y masers.

[8] Theodore Harold Maiman (*Los Ángeles –California–, 1927; †Vancouver –Canadá–, 2007), físico que desarrolló y patentó el primer láser formado por un rubí rosa que, bombeado por una lámpara de flash, producía un impulso de luz coherente.

[9] Ali Javan (*Teherán –Irán–, 1926; †Los Ángeles –California–, 2016), físico e inventor que, en 1959, propuso el concepto de láser de gas para *Bell Telephone Laboratories* junto a Bennett y Herriott.

[10] William Richards Bennett (*Kelowna –Canadá–, 1932; †*idem*, 2015), físico y co-inventor del láser de gas.

de forma continua al excitar una mezcla de gases (helio y neón) mediante un campo de alta frecuencia.

De forma paralela a estos hallazgos, se investigó acerca de las muchas posibilidades prácticas de utilización de los diversos sistemas de emisión láser que proporcionaban en ingeniería, comunicaciones, informática, industria y, a partir de 1965, en medicina.

Dos años después, el profesor Inyushin de la Universidad de Alma Atta, dirigió los primeros estudios sobre "efectos biológicos del láser"[12] en animales y, en la década siguiente, Mester[13], en Budapest, realizó investigaciones que ponían de manifiesto los efectos estimulantes del láser de baja potencia tanto en el ámbito clínico como celular.

A principios de los años setenta, se demostró que un láser de baja potencia sin el efecto térmico que hasta el momento se conocía, tenía una acción estimulante sobre diversos procesos biológicos como la cicatrización, la absorción de un edema o la inflamación. Fue, por tanto, de esta modalidad atérmica como surgió el láser de baja intensidad o también conocido como láser terapéutico.

Desde ese momento, los profesores Sinclair (1965) y Knoll (1966) realizaron los primeros ensayos para adaptar el láser a la práctica médica. Otros investigadores iniciaron estudios sobre las posibilidades terapéuticas de los distintos medios emisores de láser y los efectos biológicos que producían.
En relación con el láser *HeNe*[14] –que es el que se ha utilizado para el experimento–, se registraron trabajos en torno a 1987, año en el que Karu[15] (1987) describió los fundamentos de la fotobiología de la terapia láser de baja intensidad.
Es a partir de 1992, cuando investigadores de la talla de Noble, Shields y Bleher (1992) comenzaron a estudiar la modulación que se ejercía sobre los fibroblastos[16] con láser *HeNe*. Se observó un incremento en la producción de colágeno, con lo que el proceso de reparación de los tejidos podría verse acelerado.

Con la entrada del nuevo siglo y las investigaciones realizadas tras la aparición de la luz láser, comienza una línea de estudio profundo y exhaustivo en relación con las diferentes especialidades médicas. Dentro de los trabajos realizados en el campo de la otorrinolaringología, la aplicación láser se está llevando a cabo para el tratamiento de la inflamación como la faringitis, la laringitis (Marinho, Matos, Santos, 2013), la cicatrización tras intervenciones quirúrgicas o la absorción de edemas.

---

[11] Donald R. Herriott (*Rochester –Nueva York–, 1927; †*idem*, 2007), físico y co-inventor del láser de gas. Fue presidente de la OSA (*Optical Society of America*).

[12] *Central Intelligence Agency*. Disponible *online* en: https://www.cia.gov/library/readingroom/docs/CIA-RDP96-00787R000500080001-0.pdf [fecha de consulta: 02.02.2018].

[13] Endre Mester (*Budapest –Hungría–, 1903; †*idem*, 1984), médico húngaro descubridor de los efectos biológicos positivos de los láseres de baja potencia, publicados en 1967 (MESTER, Endre *et al.* «Effect of laser on hair growth of mice». En: *Laser in Surgery Medicine,* 12 (1967), pp. 628-631).

[14] Láser mezcla de gases helio y neón.

[15] Tiina Karu (*Tartu –Estonia–,1947; †), profesora biología láser y miembro de la *American Society of Laser Medicine and Surgery*.

[16] Los fibroblastos son un tipo de células residentes del tejido conectivo, cuya función es producir la matriz y el colágeno extracelulares necesarios para la reparación de los tejidos.

Es evidente que la terapia láser es una disciplina muy nueva y, por este motivo, no existen muchos trabajos que aludan al objeto de estudio. Actualmente, únicamente dos de ellos utilizan el láser terapéutico para tratar la patología vocal.

Por un lado, en 2015, un grupo de investigadoras del Hospital Pediátrico Docente "Pedro Borrás Astorga", realizó un ensayo clínico aleatorizado (Díaz, Ponce *et al*., 2015) con el objetivo de evaluar la efectividad de la laserterapia en niños con disfonía nodular derivados de la consulta de Logopedia y Foniatría de dicho hospital. El resultado fue que la combinación de la laserterapia y la terapia logopédica convencional fue eficaz, dado que los niños mejoraron de forma más rápida y únicamente necesitaron un ciclo de tratamiento.

Por otro lado, en 2017, Kagan y Heaton (2017) realizaron un estudio sobre la efectividad de la terapia láser para la atenuación de la fatiga vocal. Para ello, escogieron a 16 adultos vocalmente saludables y fueron expuestos a un examen por parte del ORL –para comprobar que sus cuerdas vocales no presentaban patología alguna–, así como al cuestionario CAPE-V[17]. Realizaron cuatro grupos: láser rojo, láser infrarrojo, *heat control* y grupo control. La metodología llevada a cabo fue la aplicación de 20 minutos en la superficie ventral del cuello tras someterse a una sobrecarga vocal con tareas de lectura y expresión oral durante 60 minutos entre 75-90 dB. Tras esta sobrecarga, se midió inmediatamente en términos aerodinámico y acústico junto a una escala de autopercepción. Observaron que la luz roja se mostró más eficaz en la mejora de los marcadores vocales acústicos, aerodinámicos y auto-perceptivos de la fatiga vocal.

Este último estudio es el primero en investigar el potencial de efectividad del láser terapéutico en el tratamiento de la fatiga vocal, por lo que hay que continuar con esta línea de investigación y realizar su aplicación en cantantes.

Objetivos

En primer lugar, se trata de evaluar la eficacia del láser terapéutico en la reducción de la inflamación de las cuerdas vocales en cantantes con fatiga vocal debido a una sobrecarga.

En segundo lugar, se pretende establecer un nuevo enfoque terapéutico para los cantantes, al proporcionarles nuevas opciones terapéuticas de tratamiento.

Por último, se trata de agilizar el proceso de recuperación vocal de los cantantes en comparación con el reposo vocal biológico, ya que, al hacer un uso profesional/diario de su voz, necesitan que su recuperación se lleve a cabo del modo más rápido y efectivo posible.

[17] CAPE-V es un método de evaluación perceptual de la voz (*ConsensusAuditory-Perceptual Evaluation of Voice*).

Metodología

La metodología empleada para la realización de este trabajo comprende las siguientes fases:

En una primera instancia, se ha realizado una primera búsqueda de información bibliográfica acerca del tema objeto de estudio, tanto en materiales físicos –libros y publicaciones– cuanto en plataformas *online*, como Pubmed[18] y MEDLINE,[19] dos de los sistemas de búsqueda que cuentan con las bases de datos más importantes en el campo de la medicina y las disciplinas relacionadas con la salud pública.
Seguidamente, se ha elaborado el marco teórico con las investigaciones –trabajos, artículos y publicaciones realizados hasta la fecha– acerca del uso del láser y la fatiga vocal del cantante.

Posteriormente, se ha realizado una breve descripción de la fatiga vocal del cantante, así como del láser terapéutico como herramienta utilizada para el trabajo. Por un lado, en este apartado se explicita la patología sobre la que se va a investigar, la fatiga vocal. Por otro lado, se ha definido qué es el láser terapéutico y cuáles son las características propias de este equipo.

En segunda instancia, se ha llevado a cabo el proceso clínico, que consta a su vez de las siguientes fases:

- Exploración y valoración por parte del otorrinolaringólogo de cinco cantantes sin patología vocal.
- Procedimiento logopédico: análisis acústico de unas muestras de voz previo y tras tratamiento/descanso vocal mediante el programa Praat y valoración subjetiva con una escala de autopercepción de la calidad vocal.
- Realización del tratamiento con láser terapéutico a los cinco cantantes con fatiga vocal.

La fatiga vocal del cantante

La carrera profesional de un cantante lírico conlleva a asumir diariamente el compromiso de realizar numerosas prácticas vocales y prolongados ensayos, que se intercalan con conciertos y/o funciones durante largos periodos de tiempo. Por ello, un requisito indispensable desde que el cantante inicia sus estudios es alcanzar una suficiente resistencia a la fatiga laríngea de origen fonatorio.

Según Cobeta, Núñez y Fernández (2013), los factores que producen un aumento de la fatiga vocal son (de nuevo cito literalmente):

---

[18] PubMed es una base de datos gratuita, creada y mantenida por la Biblioteca Nacional de Medicina de los Estados Unidos. Esta incluye más de 26 millones de citas en las áreas de medicina, enfermería, odontología, medicina veterinaria, el sistema de salud y las ciencias preclínicas.

[19] MedlinePlus ofrece información proveniente de los Institutos Nacionales de la Salud y otras fuentes de confianza sobre temas de salud. MedlinePlus también cuenta con una enciclopedia médica, información sobre medicamentos de receta y venta libre y las últimas noticias de salud.

– Los desplazamientos de tesituras tanto hacia el grave como hacia el agudo.
– El canto sobre vocales que provocan un exceso de tonicidad horizontal en las notas de paso y en el extremo agudo de toda tesitura, por ejemplo, la /i/ y la /e/ del habla (vocales estrechas).
– La emisión de sonidos abiertos (/a/, /o/, /e/ y eu) en o sobre las notas llamadas de paso. Es la causa más frecuente del trémolo o voz caprina,[20] y de los nódulos de los cantantes de voz clara.
– El exceso de utilización de la voz de pecho en el registro de mujer, conocido como *poitrinage*.
– La ausencia del mecanismo de apoyo de la voz sobre el aliento, que lleva generalmente a los inexpertos a empujar (*spingere*) los sonidos y perder el control de la espiración. Este tipo de fatiga laríngea se manifiesta con dos síntomas evidentes: la opacidad en el timbre, que tiende a velarse, y la fatiga de la musculatura intrínseca laríngea, que provoca un inmediato acortamiento de la tesitura (el cantante queda sin agudos).

Láser terapéutico

El láser es un equipo que proporciona un haz estrecho de una radiación especial de luz monocromática y coherente en un rango visible, infrarrojo o ultravioleta del espectro de las radiaciones electromagnéticas.

La luz láser tiene ciertas características que la diferencian y de las que depende su efecto terapéutico como la monocromaticidad, es decir, el láser tiene una longitud de onda de la que depende su color, con lo que permite aprovechar las características físicas y biológicas que posee la radiación de una longitud de onda determinada. La luz presenta una coherencia en su emisión, entendiendo que las ondas físicas que produce son armónicas y proporcionales y siempre se mantienen en fase. Este hecho viene determinado porque todos sus fotones coinciden en una misma dirección de propagación. Además, posee una direccionalidad rectilínea con escasa divergencia, dado que sólo se amplifican los fotones emitidos en el sentido del material emisor. Por ello, la radiación resultante tiene una marcada direccionalidad de emisión con lo que la hace idónea para diversas aplicaciones prácticas en las que se requiere precisión. Por último, el láser destaca por su brillantez. La luz es muy brillante ya que tiende al color rojo por la gran densidad fotónica que posee.

Dado su medio activo, pueden ser sólidos como un material cristalino o un vidrio capaz de emitir, líquido como un colorante orgánico fluorescente disuelto en un solvente líquido o **g**aseoso, mediante un gas o mezcla de gases. Según su tipo de emisión, los láseres pueden ser **c**ontinuos o pulsados y **s**egún su longitud de onda, se diferencian entre láseres visibles (380 nm.[21] y 780 nm), infrarrojos (por encima de los 780 nm) y ultravioleta (menor de 380nm).

---

[20] Se produce cuando el músculo vocal vibra en una frecuencia de 6,5 a 8 Hz. Si ese vibrato se produce aislado, se llama voz caprina –del italiano *capra* (cabra)–.

[21] Corresponde a la abreviatura de nanómetro. El nanómetro es la unidad de longitud del Sistema Internacional de Unidades (SI) que equivale a una mil millonésima parte de un metro (1 nm = 10-9 m) o a la millonésima parte de un milímetro. El símbolo del nanómetro es nm y se utiliza para medir la longitud de onda de la radiación ultravioleta, radiación infrarroja y la luz.

El láser de helio-neón (*HeNe*) se encuentra entre los láseres más utilizados en medicina de baja potencia con una finalidad terapéutica (Canales, M. E., 2007). Se trata de un láser que puede generar varias longitudes de onda, pero la más utilizada es la de 632,8 nm de luz visiblemente roja. Está compuesto por dos gases nobles, con predominio del He (90%) frente al Ne (10%).

El mecanismo de acción se produce porque la luz láser modula el comportamiento celular sin incrementar la temperatura tisular. La energía es absorbida en los puntos donde la concentración de fluidos es mayor. En consecuencia, habrá una mayor absorción en los tejidos inflamados y edematosos, al estimular las reacciones biológicas relacionadas con el proceso de reparación.

Los efectos producidos por el láser de baja intensidad son:

Fotoeléctrico o bioeléctrico: normaliza el potencial de la membrana en las células por dos mecanismos. Por un lado, lo hace al actuar de forma directa sobre la movilidad de los iones y, por otro lado, de forma indirecta, al incrementarse el ATP producido por la célula, necesario para la función de la bomba de sodio y potasio[22] (Na+/K+).

Fototérmico (bioenergético): cuando la célula se encuentra dañada, las reservas energéticas disminuyen, y por ello, su actividad se altera. La radiación láser actúa sobre los fotorreceptores de la cadena respiratoria, activando y facilitando el paso de ADP a ATP, lo que incrementa la reserva de energía en el interior de la mitocondria.

Fotoquímico (bioquímico): la interacción de la radiación láser de baja potencia con los tejidos produce numerosos fenómenos bioquímicos relacionados con la liberación de sustancias como la histamina,[23] serotonina,[24] bradicinina,[25], entre otras.
En resumen, el láser *NeHe* rojo de 660nm produce los siguientes efectos: bioestimulación en la cicatrización de tejido superficial, estimulación de la síntesis de colágeno, acción analgésica y antiinflamatoria, y circulatorio para la absorción de edemas.

---

[22] La bomba de potasio y sodio es una proteína integral fundamental en la fisiología de las células que se encuentra en todas nuestras membranas celulares. Su función es el transporte de los iones inorgánicos más importantes en biología (el sodio y el potasio) entre el medio extracelular y el citoplasma, proceso fundamental en todo el reino animal. La bomba expulsa a la matriz extracelular 3 iones sodio (Na+) a la vez que ingresa 2 iones potasio (K+) por transporte activo (gasto de ATP), lo que mantiene el gradiente de solutos y la polaridad eléctrica de la membrana (escaso sodio y abundante potasio intracelulares).

[23] La histamina es una sustancia que está involucrada en las respuestas locales del sistema inmunitario y actúa como neurotransmisora en el sistema nervioso central.

[24] La serotonina es una sustancia cuya función es fundamentalmente inhibitoria y repercute en el sueño y los estados del ánimo, emociones y estados depresivos. Afecta al funcionamiento vascular y la frecuencia cardíaca.

[25] La brandinicina es una potente vasodilatadora dependiente del endotelio, que provoca la contracción del músculo liso, aumenta la permeabilidad vascular y está relacionada con el mecanismo del dolor.

Estudio

Este estudio experimental ha estado compuesto por dos grupos (uno experimental y uno control) y se ha llevado a cabo en un periodo de dos semanas durante el mes de abril del presente año. El estudio ha sido realizado en el Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia. El edificio cuenta con aulas acondicionadas acústicamente para la toma de las muestras con la amortiguación de ruidos externos que podrían interferir en la misma. La población del estudio estaba formada por estudiantes de Canto lírico que actualmente se encuentran vocalmente activos.con edades comprendidas entre los 26 y los 32 años, con un diagnóstico por parte del otorrino de buena salud vocal. El tamaño de la muestra para este estudio fue de diez cantantes.

El procedimiento para la realización del estudio se conformó en primer lugar, por la valoración por parte del ORL con el fin de descartar alteraciones vocales que influyeran negativamente en los resultados del estudio. Una vez valorados por el ORL, se llevó a cabo el estudio propiamente dicho:

Grupo 1 (Experimental)	**Grupo 2 (Control)**
Actividad fonatoria de 45 minutos (clase de Canto o clase de Repertorio de Canto) Valoración subjetiva –de 0 a 10– del estado vocal	Actividad fonatoria de 45 minutos (clase de Canto o clase de Repertorio de Canto) Valoración subjetiva –de 0 a 10– del estado vocal
5-10 minutos	5-10 minutos
Grabación 1	Grabación 1
Tratamiento Láser durante 30 minutos Valoración subjetiva –de 0 a 10– del estado vocal	35 minutos de reposo. Valoración subjetiva de –de 0 a 10– del estado vocal
5 minutos	
Grabación 2	Grabación 2

El contenido de las muestras vocales que se tomó para, posteriormente, proceder a su análisis acústico y valorar, con los datos obtenidos, las diferencias entre ambos grupos fue la realización de una [á] prolongada de al menos 3 segundos. Se tomó tres veces la [á] para elegir la mejor muestra.

Para el análisis acústico de las muestras de voz se utilizó el programa Praat. Es una herramienta para el análisis acústico desarrollada por Paul Boersma y David Weenink (2004) en el Instituto de Ciencias Fonéticas de la Universidad de Ámsterdam.

La señal acústica se registró mediante el uso del *software* Praat, para Windows 10. El ordenador utilizado fue un PC, con una memoria RAM de 12Gb. Para la digitalización de la señal vocal, se instaló una tarjeta de sonido (Behringer U-Phoria UM2 Interfaz de Audio USB) compatible con Windows de 16bit de resolución con una entrada de respuesta de frecuencia de 10 Hz - 30 kHz (0dB /-0.5dB).

El micrófono utilizado fue Oktava Mk 012-01 MSP2 Matched Pair. Reunía las siguientes características: unidireccional y dinámico, tipo condensador con un patrón polar cardioide. La respuesta de frecuencia es de 20 - 20000 Hz, con una sensibilidad: (10mv/pa) y una impedancia nominal de 300 Ohms. Se utilizó un micrófono de alta resolución frecuencial que se colocó a 10cm de la boca del paciente, mientras este realizaba la fonación de una vocal /a/ a intensidad y tono cómodo en una aula con elementos amortiguadores de sonido. De la emisión, se extrajeron 3 segundos para realizar el análisis.

Para realizar el tratamiento, se ha utilizado el *Biolaser R6 Soft laser whith acupuncture detector*, del fabricante GML (*German Medical Laser*). Este aparato emite una luz roja que cuenta con una longitud de onda de 650 nm y una potencia de salida 5mW. Es un láser que está clasificado como CLASE 2M y tiene una distancia nominal de daño ocular de 27 cm y un haz de divergencia de 4º-14º. Funciona con 4 pilas AAA y tiene un peso de 144.5 g y una longitud de 19.5 cm.

El tratamiento a los cinco cantantes seleccionados se llevó a cabo de la siguiente manera:

En primer lugar, se entregó a cada paciente el consentimiento informado acerca de la intervención completa, para que procediera a su firma y quedara constancia escrita de todo el proceso.

A continuación, se siguió el protocolo de seguridad indicado por el fabricante. Se debe limpiar la piel del paciente de la zona a tratar y colocar gafas protectoras tanto al paciente como al especialista.

En tercer lugar, se procedió a la aplicación del láser terapéutico en el espacio cricotiroideo, a la altura de las cuerdas vocales.

Por último, se apagó el equipo y se retiraron las gafas protectoras.

Sólo se realizó una aplicación, puesto que, en un caso de fatiga vocal, el reposo favorece la recuperación de la inflamación cordal y pericordal, razón por la cual, se realiza una medición tanto antes como después de la aplicación, ya que de no ser así, quedaría constancia de que la mejoría del cantante es debida al láser y no a otro factor o variable.

Resultados

Para el presente trabajo, se utilizaron tres tipos de análisis de datos: análisis cualitativo, cuantitativo y subjetivo.

El análisis acústico instrumental es el que se realiza mediante herramientas tecnológicas que permiten medir diferentes parámetros físicos de la voz. Dentro de este tipo de análisis se pueden diferenciar: el análisis espectrográfico o cualitativo, y el análisis multidimensional o cuantitativo.

– Análisis cualitativo

Para el estudio, se utilizó el espectrograma de banda estrecha, dado que es el que permite la discriminación de frecuencias muy próximas, a fin de observar cada uno de los armónicos como estriaciones horizontales en las que se concentra la energía (frecuencia fundamental y sus múltiplos).

Tras analizar la mejor de las tres muestras recogidas tanto en el pre y post-tratamiento como en el pre y post sin tratamiento, se observan cambios en los espectrogramas analizados con tratamiento láser y una mayor uniformidad en los espectros llevados a cabo sin la aplicación del tratamiento. Existe una tendencia, aunque no son datos significativos, al aumento de energía de los formantes y armónicos, sobre todo de los graves, en los espectrogramas del grupo experimental, mientras que en los del grupo control apenas se mostraron diferencias en los parámetros analizados.

– Análisis cuantitativo

Para el análisis acústico, se determinaron los parámetros en términos de acústica de la voz: *Jitter*, *Shimmer*, relación armónico-ruido (HNR) y el valor de la frecuencia fundamental (F0), proporcionados por el programa Praat.

Jitter: este parámetro mide las variaciones de frecuencia durante una emisión vocálica prolongada. De esta medida se extrae la estabilidad del sistema fonatorio del cantante. El *software* compara las diferencias de frecuencia que se producen entre los ciclos vibratorios cercanos.

Shimmer: este parámetro mide las variaciones de intensidad durante una emisión vocálica prolongada. En un sujeto normal, la estabilidad de la intensidad debe de ser constante. El *software* mide las diferencias de intensidad existentes entre las amplitudes de cada pico frecuencial.

HNR (*harmonic-to-noise ratio*): este parámetro mide la presencia de ruido en la señal de la voz. Este ruido puede tener diversos orígenes: variaciones de frecuencia o la amplitud, ruido por turbulencia, presencia de componentes subarmónicos o existencia de rupturas de voz.

F0 (frecuencia fundamental): este parámetro es el promedio expresado en Hz para todos los periodos extraídos de la onda acústica.

Para el análisis de los datos cuantitativos se procedió a extraer la media de las tres muestras de la vocal [á] realizadas por los participantes. En las siguientes tablas (2 y 3) se muestra una comparativa de los resultados obtenidos en relación a los parámetros valorados en el pre-tratamiento y en el post-tratamiento:

	FO	Jitter	Shimmer	NHR
Inf-1	255	0,21	1,16	27,1
Inf-2	219	0,21	3,06	22,7
Inf-3	278	0,15	1,48	28,9
Inf-4	273	0,28	2,46	25,4
Inf-5	258	0,35	1,75	25,8
Inf-6	241	0,18	1,22	27,1

Tabla 1: Resultados del grupo experimental de los parámetros acústicos valorados pre-tratamiento láser.

	FO	Jitter	Shimmer	NHR
Inf-1	276	0,23	1,39	26,1
Inf-2	230	0,17	2,41	24,6
Inf-3	284	0,18	1,42	27,5
Inf-4	281	0,22	2,58	22,9
Inf-5	248	0,37	1,92	24,0
Inf-6	236	0,17	0,92	28,4

Tabla 2: Resultados del grupo experimental de los parámetros acústicos valorados post sin tratamiento láser.

Como se puede observar en las tablas precedentes, los datos no apuntan en la dirección esperada, dado que, tras la aplicación del láser, los resultados no son mejores en el pre-tratamiento respecto a los parámetros acústicos de F0, *Jitter*, *Shimmer* y NHR. Se observan mejoras en los parámetros de F0, siendo mejores los resultados de los cuatro primeros participantes. En los parámetros del *Jitter* y *Shimmer*, son la mitad de los participantes los que muestran mejoría y, dos de ellos mejoraron los niveles de NHR. Por tanto, no se aprecian mejoras que muestren una tendencia clara y significativa.
A continuación, en las siguientes tablas (3 y 4), se muestra una comparativa de los resultados obtenidos en relación a los parámetros valorados antes del reposo vocal y después del reposo vocal, es decir, sin la aplicación de tratamiento alguno:

	FO	Jitter	Shimmer	NHR
Inf-1	282	0,25	1,51	24,9
Inf-2	245	0,15	1,63	27,0
Inf-3	239	0,25	1,75	26,2
Inf-4	295	0,25	2,34	24,8
Inf-5	233	0,44	2,30	23,5
Inf-6	239	0,23	1,24	26,1

Tabla 3: Resultados del grupo control obtenidos de los parámetros acústicos valorados pre sin tratamiento láser.

	FO	Jitter	Shimmer	NHR
Inf-1	243	0,28	1,69	25,2
Inf-2	214	0,33	4,09	21,2
Inf-3	307	0,18	1,29	28,4
Inf-4	288	0,18	2,51	25,1
Inf-5	255	0,47	1,76	24,3
Inf-6	248	0,21	1,02	27,0

Tabla 4: Resultados del grupo control obtenidos de los parámetros acústicos valorados post sin tratamiento láser.

Como indican las tablas anteriores, se observan mejoras en los parámetros de NHR de cinco de los seis participantes, con lo que el descanso vocal tras una actividad fonatoria reduce el nivel de ruido en la voz. Al igual que el grupo experimental, en los parámetros del *Jitter*, *Shimmer* y F0, son la mitad de los participantes los que muestran mejoría.

A continuación, se comparan los resultados obtenidos entre los parámetros acústicos valorados del grupo experimental y los datos del post del grupo control en los siguientes gráficos:

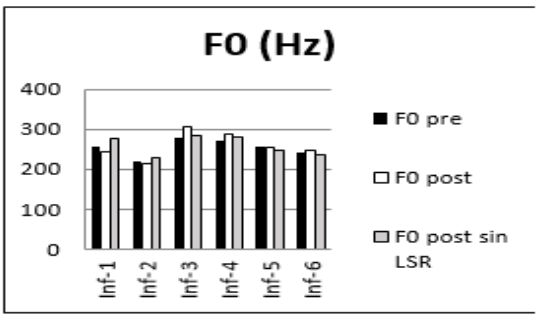


Gráfico 1. Comparativa de FO.

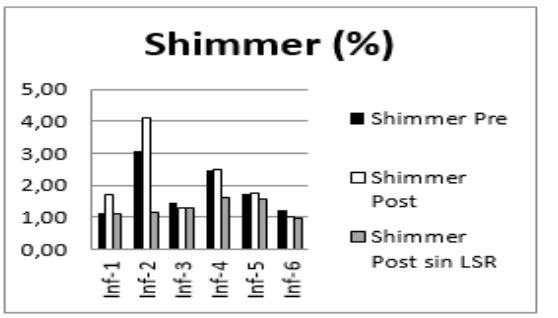


Gráfico 2. Comparativa de *Shimmer*.

Según el gráfico 1, en el que se comparan los valores de F0 del pre-tratamiento con los post, tanto del grupo experimental como del grupo control, no se aprecian diferencias muy significativas. Si se establece una comparativa entre la F0 del post con y sin tratamiento, se observa que hay mejoría en los cuatro últimos pacientes de dicho parámetro, pero no se trata de unas cifras que marquen una tendencia clara.

Si se comparan las cifras del *Shimmer* –gráfico 2–, se observa un aumento o mantenimiento de dicho parámetro, con lo que se dirige a una línea totalmente contraria a lo esperado, ya que deberían verse reducidos dichos valores.

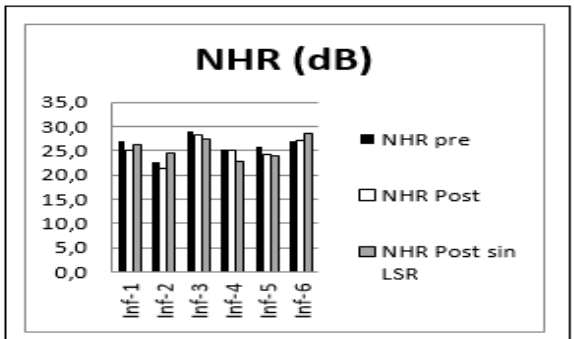


Gráfico 3. Comparativa de NHR.

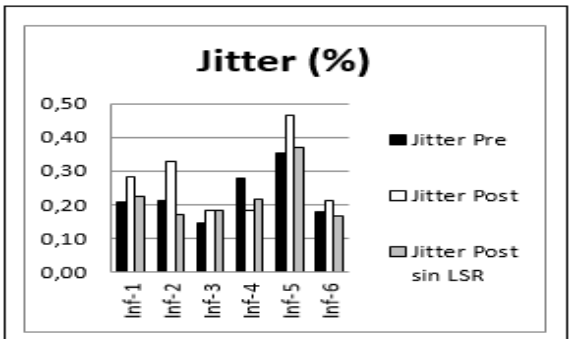


Gráfico 4: Comparativa de Jitter.

Respecto al parámetro NHR, es decir, el nivel de ruido o aire en la voz, se esperaría un incremento de los valores respecto al pre. Según el gráfico 3, no aparecen mejores resultados en comparación con el post con y sin tratamiento e incluso con el pre.

Tal y como muestra el gráfico 4, son los valores de *Jitter* los más alentadores, puesto que hay una tendencia a la mejoría en la mayoría de los casos, siendo el único parámetro acústico a destacar por la obtención de mejores resultados tras el tratamiento láser.

– Análisis subjetivo

Una vez recogidas las muestras de voz de cada uno de los participantes, se les proporcionó una escala de valoración numérica para que estimaran el estado vocal en el que se encontraban tras realizar la actividad vocal y el tratamiento, para el grupo experimental, o tras el descanso vocal, para el grupo control.

Para el análisis de los datos obtenidos mediante las escalas numéricas previamente puntuadas o valoradas por cada uno de los cantantes del grupo experimental, se extrajeron los siguientes datos tal y como muestra la siguiente tabla:

GRUPO EXPERIMENTAL	Valoración estado voz PRE-TRATAMIENTO	Valoración estado voz POST-TRATAMIENTO
CANTANTE L_01	6	7'5
CANTANTE L_03	8	10
CANTANTE L_05	7	9
CANTANTE L_07	3	6'5
CANTANTE L_09	5'5	7
CANANTE L_11	6	7'5

Tabla 5: Cuadro comparativo del grupo experimental con los resultados obtenidos de las escalas de auto-percepción realizadas antes y después del tratamiento láser.

La autopercepción de cada uno de los cantantes del grupo experimental acerca del grado de fatiga vocal (0: muy fatigada; y 10: voz en perfectas condiciones), mostró resultados significativos, ya que todos los participantes puntuaron con una media de dos puntos entre el pre y el post-tratamiento.

A continuación, se reflejan los datos obtenidos del grupo control en la siguiente tabla:

GRUPO CONTROL	Valoración estado voz PRE-DESCANSO	Valoración estado voz POST-DESCANSO
CANTANTE L_02	9	9
CANTANTE L_04	10	10
CANTANTE L_06	8	9
CANTANTE L_08	2	2
CANTANTE L_10	5	5'5
CANTANTE L_12	5	6'5

Tabla 6: Cuadro comparativo del grupo control con los resultados obtenidos de las escalas de auto-percepción realizadas antes y después del descanso vocal.

Los datos de la anterior tabla apuntan que, tras el reposo vocal de 30 minutos de duración en comparación al nivel de fatiga vocal después de realizar la clase de Canto, la percepción de la fatiga vocal no había sufrido grandes cambios, dado que los resultados son iguales o muy próximos.

Por ello, se puede afirmar que los resultados del grupo experimental y del grupo control coinciden con la hipótesis esperada, puesto que la percepción de la fatiga vocal tras la aplicación del láser había mejorado, mientras que, sin tratamiento, los valores del pre se mantienen iguales a los del post.

Conclusiones

En este estudio, se ha investigado sobre la eficacia del láser de baja potencia (LLLT) para disminuir los síntomas de fatiga vocal de los cantantes líricos. En todos los casos estudiados y con los métodos de análisis cuantitativo, no se ha observado que los sujetos del grupo experimental hayan presentado resultados muy significativos en comparación con los resultados del grupo control.

Sin embargo, según el análisis cualitativo, los espectrogramas de banda estrecha mostraban una mayor de concentración de energía sobre los formantes principales, con lo que los cantantes del grupo experimental respecto al grupo control obtuvieron un aumento de la riqueza formántica de su espectro acústico-vocal.

Además, atendiendo al análisis subjetivo, los cantantes del grupo con la aplicación del láser mostraron una percepción de mejoría en su fatiga vocal. Los datos del grupo control fueron los esperados, dado que con un reposo de 30 minutos de duración no experimentaron mejoras en su percepción de la fatiga.

Los resultados obtenidos del grupo experimental demuestran que la aplicación láser de baja frecuencia en el espacio crico-tiroideo a razón de 30 minutos de duración no es eficaz desde un punto de vista cuantitativo, pero sí cualitativo y subjetivo en comparación al grupo control.

En conclusión, los resultados de este estudio no demuestran objetivamente que la aplicación del láser de baja potencia sea un método eficaz para mejorar los signos de fatiga vocal del cantante profesional. Será necesario abordar estudios de mayor envergadura que puedan controlar muchas más variables, como la cantidad de la muestra, el tiempo de actividad fonatoria para provocar fatiga, el nivel de actividad vocal previa a la realización de la aplicación o la dosimetría.

El láser es una nueva herramienta terapéutica que puede mejorar ostensiblemente el proceso de recuperación de una persona tras la exposición de una actividad vocal de alto rendimiento –como la que se aborda en el Canto Lírico–, y agilizar dicho proceso, según la bibliografía publicada. Aunque los resultados de este trabajo no hayan corroborado de forma absolutamente fehaciente la hipótesis principal, son necesarias futuras investigaciones que valoren la eficacia del láser de baja intensidad para uso de profesionales de la voz, y, teniendo en cuenta la metodología y la muestra seleccionada

para el presente trabajo, se puedan establecer otros parámetros a fin de evaluar y controlar la mayor cantidad de variables posible.

Referencias bibliográficas

ALONSO, J. *et al*. (2006). Cuantificación de la calidad de la voz para su evaluación clínica por medio del análisis acústico. *Actas de las IV Jornadas en Tecnología del Habla*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

BOERSMA, P, WEENICK, D. (2004). PRAAT. *Doing the phonetics by computer. Versión 4.1.28*. [*Software* de análisis acústico]. Ámsterdam: Universidad de Ámsterdam,.

BOYEROS, E., ALFONSO, J. (2005). Uso de láser de baja potencia en Otorrinolaringología». *Revista Médica Electrónica*, 27, 35-48.

CANALES, M. E. (2007). El láser de media potencia y sus aplicaciones en medicina. *Plasticidad y restauración neurológica, 6*, 1-9.

CHANG, A., KARNELL. M. (2004). Perceived phonatory effort and phonation threshold pressure across a prolonged voice loading task: a study of vocal fatigue. *JVoice*, 18, 454-466.

COBETA, I., MORA, E. (2013). Patología de la voz. *Patología de la voz cantada. Ponencia oficial de la Sociedad Española de Otorrinolaringología y Patología Cérvico-Facial*, 547-548. Valencia: Marge Médica Books.

DÍAZ, S., PONCE, A., *et al*. (2016). Eficacia del tratamiento combinado logofoniátrico y laserterapia en niños con disfonía nodular. *Revista Espacio Logopédico.* Recuperado de: https://www.espaciologopedico.com/revista/articulo/3152/eficacia-del-tratamiento-combinado-logofoniatrico-y-laserterapia-en-ninos-con-disfonia-nodular-parte-xx.html.

EINSTEIN, A. (1905). Sobre un punto de vista heurístico concerniente a la producción y transformación de la luz heurística de la generación y conversión de la luz. *Annalen der Physik*, 17, 132-148.

GONZÁLEZ, J. *et al*. (2002) Análisis acústico de la voz: fiabilidad de un conjunto de parámetros multidimensionales. *Acta Otorrin olaringol. Esp*. Elsevier , 256-268.

HERNÁNDEZ, A. (2007). *El láser terapéutico en la práctica médica actual*. La Habana: Científico-Técnica.

INYUSHIN, V. M., CHEKOROV, P. R. (1976). *Stimulation through laser radiation and bioplasma.* Recuperado de https://www.cia.gov/library/readingroom/docs/CIA-RDP96-00787R000500080001-0.pdf.

KAGAN, L., HEATON, J. (2017). The effectiveness of Low-Level Light Therapy in Attenuating Vocal Fatigue. *Journal of Voice*, 31, 384.e15–384.e23.

KARU, T. (1987). Photobiological fundamentals of low-power laser therapy. *IEEE J Quantum Electron*, 23, 1703-1717.

KARU, T., PYATIBRAT, L., KALENDO, G. (1995). Irradiation with HeNe laser increases ATP level in cells cultivated in vitro. *JPhotochemPhotobiolB*, 27, 219-223.

KNOLL, H. (1966). Measuring ametropia with a gas laser. A preliminary report. *Optometry and Vision Science*, 7, 415-418.

KOUFMAN, J., BLALOCK, D. (1988). Vocal fatigue and dysphonia in the professional voice user: Bog- art-Bacall syndrome. *Laryngoscope*, 98, 493-498.

LASIR, C. (1993). *Tratado de Laserterapia.* Madrid: Miraguano.

MARINHO, R., MATOS, R., SANTOS, J., *et al.* (2013). Potentiated anti-inflammatory effect of combined 780 nm and 660 nm low level laser therapy on the experimental laryngitis. *J Photochem Photobiol B*., 121, 86-93.

MENALDI-JACKSON, M. C. (2002). *La voz patológica.* Argentina: Panamericana.

MESTER, E. *et al.* (1967). Effect of laser on hair growth of mice. *Laser in Surgery Medicine,* 12, 628-631.

MESTER, E., MESTER, A. F., MESTER, A. (1985). The biomedical effects of laser applications. *Lasers in Sugery and Medicine,* 5, 31- 35.

NOBLE, P., SHIELDS, E., BLECHER P., *et al.* (1992). Locomotory characteristics of fibroblasts within a three dimensional collagen lattice: modulation by a helium/neon soft laser. *Lasers Surg Med*., 12, 669-674.

NÚÑEZ, F., MORENO, A. (2013). Patología de la voz. *Abuso y mal uso vocal. Valoración de la incapacidad. Ponencia oficial de la Sociedad Española de Otorrinolaringología y Patología Cérvico-Facial,* 491-492.Valencia: Marge Médica Books.

RONTAL, E., *et al*. (1975). Objective Evaluation of vocal pathology using voice spectrography. *Annais of Otology, Rhinology and Laringology*, 87, 662-671.

SINCLAIR, D. (1965). Demonstration of Chromatic Aberration in the Eye Using Coherent Light. *Journal of the Optical Society of America*, 5, 575-576.

THIBEAULT, S., GRAY, D., LI W., *et al.* (2002). Genotypic and phenotypic expression of vocal fold polyps and Reinke's edema: a preliminary study. *Otol Rhinol Laryngol*, 111, 302-309.

VALIENTE, C., GARRIGÓ, M. I. (1995). *Laserterapia en el tratamiento de las afecciones odontoestomatológicas.* Ciudad de La Habana: Academia.

notasdepaso
revista digital del csmv
JUNIO 2019

DISCURSO RETÓRICO COMO HERRAMIENTA PARA EL ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA ÓPERA BARROCA

La Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina de Francesca Caccini

Por Sakira Ventura Quintana

Resumen

El presente trabajo parte de la ópera *La Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* de Francesca Caccini (*1587; † 1641) para profundizar en su estructura a través de un análisis retórico-musical basado en el estudio de una de las fases que definen el discurso, la *dispositio*. Este trabajo requiere la revisión y cotejo de las numerosas fuentes primarias sobre retórica publicadas en el Barroco, nacidas precisamente a la luz de un repertorio vocal en el que se inscribe la obra de F. Caccini y que marca los inicios de la historia de la ópera. Se trata, en definitiva, de una aplicación de la teoría retórica barroca sobre una ópera clave de su contexto que pretende demostrar la utilidad práctica de estos principios teóricos.

Palabras clave: Francesca Caccini; *La Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*; ópera, Barroco; retórica musical.

Resum

El present treball parteix de l'òpera *La Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* de Francesca Caccini (*1587; † 1641) per profunditzar en la seua estructura a través d'una anàlisi retòric-musical basada en l'estudi d'una de les fases que definixen el discurs, la *dispositio.* Aquest treball requereix la revisió i confrontació de les nombroses fonts primàries sobre retòrica publicades al Barroc, nascudes precisament a la llum d'un repertori vocal al que s'inscriu l'obra de F. Caccini i que marca els inicis de la història de l'òpera. Es tracta, en definitiva, d'una aplicació de la teoria retòrica barroca sobre una òpera clau del seu context que pretén demostrar l'utilitat pràctica d'aquests principis teòrics.

Paraules clau: Francesca Caccini; *La Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*; òpera, Barroc; retòrica musical.

Abstract

This paper is based on the opera *La Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* by Francesca Caccini (*1587; † 1641) and aims to deepen its structure through a rhetorical-musical analysis based on the study of one of the phases that define the discourse, *dispositio.* This work requires the revision and comparison of the numerous primary sources on rhetoric

published in the Baroque period, conceived precisely in the light of a vocal repertoire in which the work of F. Caccini is included and which marks the beginnings of the history of opera. It is, in short, an application of baroque rhetorical theory on a key opera of its kind that aims to demonstrate the practical applicability of these theoretical principles.

Keywords: Francesca Caccini; *La Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina; opera*; Baroque; musical rhetoric.

Introducción

A pesar de que en otros ámbitos existe una mayor tradición en el estudio de la retórica musical, es llamativa la falta de referencias en el contexto hispanohablante salvo contados ejemplos como el artículo «Música y retórica: una nueva trayectoria de la "Ars Musica y la "Musica Practica" a comienzos del Barroco» (González Valle, 1987) y el libro *Música y retórica* en el Barroco (Cano, 2000). Esta carencia no solo radica en un vacío que dificulta la comprensión de un amplio período de la Historia de la Música, el Barroco, fundamental para entender la evolución musical posterior. Más aún, repercute directamente en un desconocimiento profundo de las motivaciones que subyacían a la idea originaria bajo la cual se crearon composiciones durante este período, así como de las estrategias compositivas con que estas se objetivaron.

De esta manera, con el presente artículo se pretende facilitar la comprensión de la teoría musical retórica a través de su estudio y aplicación práctica en una obra que se gestó paralelamente al desarrollo de estas ideas estéticas, la ópera *La Liberazione di Ruggiero dall' isola d'Alcina* de Francesca Caccini. *La Liberazione*, compuesta en 1625, está reconocida como la primera ópera compuesta por una mujer (Beer, 2016: 11). La gran relevancia de que disfrutó esta obra en el contexto musical y cultural que la vio nacer hace, si cabe, más necesaria la aproximación académica y artística a la misma.

De una manera más específica, el objetivo principal en este artículo es ejemplificar cómo aparecen las herramientas y recursos retóricos en el discurso musical del primer Barroco mediante el análisis estructural de la citada ópera. Dicho análisis se ejecutará a través de la fase *dispositio* del sistema retórico, el cual se divide en cinco partes diferenciadas:

<table>
<tr><th>INVENTIO</th><th colspan="2">DISPOSITIO/ELABORATIO</th><th colspan="4">ELOCUTIO</th><th>MEMORIA</th><th>PRONUNCIATIO/ACTIO</th></tr>
<tr><td rowspan="4">EXEMPLUM</td><td colspan="2">EXORDIUM:</td><td colspan="4" rowspan="4">ELECTIO</td><td rowspan="8"></td><td rowspan="4">VOX</td></tr>
<tr><td>Captatio Benevolentiae</td><td>Partitio</td></tr>
<tr><td colspan="2">NARRATIO</td></tr>
<tr><td colspan="2">PROPOSITIO</td></tr>
<tr><td rowspan="4">ENTIMEMA</td><td colspan="2">CONFUTATIO</td><td colspan="4">COMPOSITIO:</td><td rowspan="4">GESTUS</td></tr>
<tr><td colspan="2">CONFIRMATIO</td><td>Puritas</td><td>Perspicuitas</td><td>Decoratio</td><td>Aptum</td></tr>
<tr><td colspan="2" rowspan="2">PERORATIO</td></tr>
<tr></tr></table>

Tabla 1: Organización del discurso retórico

Datos biográficos

No pasaría mucho tiempo hasta que sus contemporáneos reconocieran a Francesca Caccini como una músico por derecho propio en vez de ser tratada simplemente como la hija de un músico consumado, Giulio Caccini. La obra de Francesca, formada tanto por el género sacro como el secular, convivió y rivalizó en mérito con la de su propio padre. Asimismo, la educación que recibió vino dada por su familia (Beer, 2016: 16-17), liderando el campo

musical no solo en canto, sino también en laúd, guitarra, clave y composición (Cusick, 2009: 8).

Su primera actuación como cantante fue en 1600 con ocasión de la boda de María de Medici y Enrique IV de Francia, participando en *Euridice*, la prestigiosa colaboración operística de Jacopo Peri y G. Caccini (Grout, 1988: 49-56). Siete años después empezaría oficialmente a trabajar en la corte de los Medici, recibiendo un salario de diez escudos al mes e incrementando a los veinte en 1614, siendo así de los músicos mejores pagados de la corte. Además, frecuentemente cantaba con su hermana Settimia y su madrastra Margherita en un *concerto delle donne*, conjunto de mujeres con formación musical que introducían ornamentos vocales y dramatizaban los textos con gestos apropiados (Burkholder, 2011: 319-321).

Se casó con Giovanni Battista Signorini Malaspina, con quien tuvo a su hija Margherita en 1622. Gracias a la correspondencia conservada, se sabe que Margherita también era cantante e interpretaba junto a su madre música de cámara. Un año después de enviudar, en 1627, Francesca contrajo matrimonio de nuevo con el aristócrata y mecenas Tomaso Raffaelli, con quien tuvo a su segundo hijo, Tomaso.

A continuación, se ha resumido el catálogo de obras de Francesca Caccini en la siguiente tabla[1], donde las sombreadas en color amarillo son las únicas que se conservan según la base de datos de RISM[2]:

OBRA	GÉNERO	AÑO
La Stiava	Ballet	1607
La Tancia	Comedia	1611
Il ballo delle Zingane	Ballet	1615
Il primo libro delle Musiche	Colección canciones	1618
La fiera	5 intermedios	1619
Il martirio di Sant'Agata	Drama sacro	1622
La Liberazione di Ruggiero	Ballet-Ópera	1625
Rinaldo Innamorato	Ballet-Ópera	1626

Tabla 2: Catálogo obras Francesca Caccini

De las obras expuestas hay dos que han supuesto una contribución esencial al Barroco musical temprano. Por un lado, *Il primo libro delle Musiche* (Caccini, 1618) es una colección de canciones breves para una o dos voces con bajo continuo (Raney, 1967: 350-357). Esta compilación incluye 19 canciones sacras para una voz, 13 canciones seculares para una voz

[1] Para elaborar la presente tabla se han tenido en cuenta los catálogos expuestos por Suzanne Cusick (2009) y Diane Peacock Jezic (1994).

[2] Repertoire International des Sources Musicales. Disponible *online* en <http: www.rism.info>. [Última consulta: 11 de enero de 2019].

y 4 duetos para soprano y bajo en el mismo estilo monódico que popularizaron anteriormente Peri y Giulio Caccini (Peacock, 1994: 22-23).

Por otro lado, considerando que la ópera supuso la innovación más remarcable del siglo XVII debido a la complejidad de las partes que la constituían (Bianconi, 1987: 161-180), es necesario señalar su obra *La Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (Caccini, 1625), cuyo análisis estructural va a conformar mi aportación personal a este artículo.

La Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina

La Liberazione di Ruggiero presenta una trama protagonizada por personajes de la literatura contemporánea al momento de su creación y no por personajes míticos de la Antigüedad, como era habitual (Hill, 2008: 64). Al igual que ocurre en la obra maestra de G. F. Haendel *Alcina*, el libreto está basado en el famoso *Orlando Furioso* (Ariosto, 2000). En esta trama, el héroe Ruggiero se libera de los encantamientos de la malvada hechicera Alcina gracias al poder de Melissa, la bruja buena. En el inicio del libreto de la ópera tenemos la recopilación de todos los personajes que intervienen en la obra:

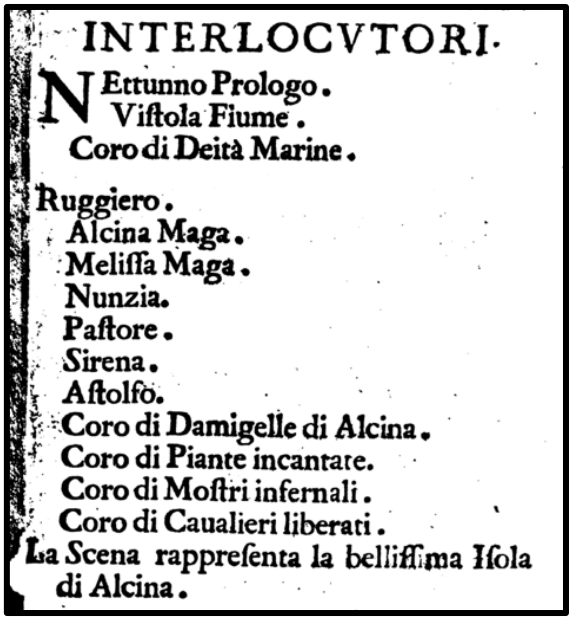

INTERLOCVTORI.
NEttunno Prologo.
Viftola Fiume.
Coro di Deità Marine.
Ruggiero.
Alcina Maga.
Meliffa Maga.
Nunzia.
Paftore.
Sirena.
Aftolfo.
Coro di Damigelle di Alcina.
Coro di Piante incantate.
Coro di Moftri infernali.
Coro di Caualieri liberati.
La Scena rappreſenta la belliſſima Iſola di Alcina.

Ilustración 1: Libreto de La Liberazione (p. 3)

Este *balletto in musica* está compuesto por una sinfonía, un prólogo y tres escenas que se desarrollan en el mar y en la isla de Alcina, concluyendo la última de ellas con un gran *balletto a caballo* como era popular en Florencia desde 1610 (Cusick, 2009: 214). El estilo compositivo que prima en esta obra sigue la tradición de los *intermedii* del siglo anterior[3], con coros, arias solistas/ariosos y recitativos. Mientras que los recitativos presentan rasgos

[3] Una forma de entretenimiento músico-dramático insertado entre los actos de teatro del Renacimiento y el Barroco (Carter, 2002). «Intermedii». *New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Disponible *online* en <http: www.oxfordmusiconline.com>. [Última consulta: 11 de enero de 2019].

característicos del estilo de su padre, los ariosos se caracterizan por melodías compuestas según el nuevo estilo operístico (*seconda prattica*), de la cual son características las disonancias no preparadas, los cromatismos y la ornamentación.

A lo largo de la ópera, el discurso melódico se ordena en base a dos tipos de compases. El que predomina es el compás denominado compasillo, expresado con una C y que se transcribe como un 2/4 en la notación actual. El otro compás utilizado es el de proporción menor, expresado con una C3 o un 3 y que se transcribe como un 3/4 en la notación actual:

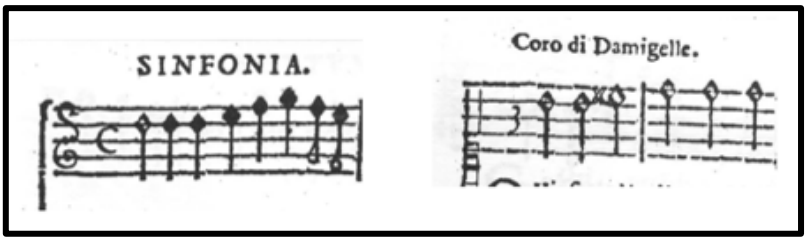


Ilustración 2: Compases

La primera sinfonía inicia en compás binario y presenta un pequeño cambio a compás ternario hacia el final del fragmento (lo que asemeja un intento por expresar un ritmo de danza) y para acabar, de nuevo en compás binario. A partir de aquí, las intervenciones de las tres Damiselas, los *ritornelli* que hay entre estas, la voz del Pastor, el *ritornello* de las flautas y el Coro de las plantas encantadas estarán construidas en el compás ternario. Todas las demás, entre las que hay que incluir las partes de los protagonistas, están en compás binario. En ambos casos, la figura que completa un compás es la semibreve.

Las claves que ha asignado F. Caccini a cada una de las partes de la ópera son do en 1ª, do en 3ª, do en 4ª y fa en 4ª. Adjunto una tabla de realización propia en la que incluyo a los personajes solistas principales que aparecen en la obra, la clave en la que están escritas sus intervenciones y el registro de estas:

PERSONAJES	VOZ	TESITURA	CLAVE
Neptuno	Tenor	9ª (*re* 2-*mi* 3)	*do* 4ª
Río Vístula	Tenor	7ª (*mi* 2-*re* 3)	*do* 4ª
Melissa	Alto	8ª (*si* 2-*si* 3)	*do* 3ª
Ruggiero	Tenor	9ª (*mi* 2-*fa* 3)	*do* 4ª

Alcina	Tiple	11ª (*re* 3-*sol* 4)	*do* 1ª
Pastor	Tenor	7ª (*sol* 2-*fa* 3)	*do* 4ª
Sirena	Tiple	7ª (*mi* 3-*fa* 4)	*do* 1ª
Mensajera	Tiple	8ª (*mi* 3-*mi* 4)	*do* 1ª
Astolfo	Tenor	8ª (*fa* 2-*fa* 3)	*do* 4ª

Tabla 3: Descripción vocal de los personajes

La interpretación de la ópera a la que nos referiremos a continuación fue la que sirvió como presentación de María Magdalena de Medici como regente ante el pueblo de Pésaro. Además, conforme aparece indicado por Francesca en la dedicatoria de la ópera, esta composición está dirigida a su sobrino, el príncipe heredero Wladyslaw IV de Polonia, entonces famoso por su derrota decisiva a un ejército turco en la batalla de Khotyn en 1621.

La Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina se interpretó a última hora de la mañana del 3 de febrero de 1625 en la Villa Poggio Imperiale. Suzanne Cusick, musicóloga centrada en el estudio de las relaciones existentes entre la música, género y sexualidad, narra el desplazamiento de los invitados a esta celebración: «160 gentildonne of Florence, their husbands and an unknown number of foreign guests rode in carriages past the Palazzo Pitti, through the Porta San Pier Gattolino on the city's southeastern side (…)»[4].

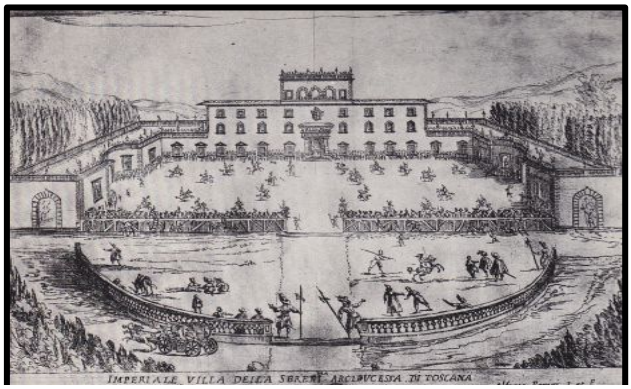


Ilustración 3: Grabado de Alfonso Parigi. Villa Poggio Imperiale (1625)

[4] «160 damas de Florencia, sus maridos, y un desconocido número de invitados extranjeros montaron en carruajes pasando el Palazzo Pitti, a través de la Porta San Pier Gattolino en el lado sureste de la ciudad». (Cusick, 2009: 191).

Análisis estructural a través de la fase *dispositio*

Una vez presentada la ópera protagonista de este artículo desde diferentes ámbitos, se procederá a realizar el análisis estructural de la misma mediante la fase de la elaboración del discurso musical denominada *dispositio*. Esta sección organiza los elementos recopilados en la *inventio* de una forma concreta y precisa.

La *dispositio* musical no es una infraestructura firme ni un compendio formal preestablecido; es una organización subyacente que ayuda a entender cada momento del discurso musical como parte de un todo. Se pueden identificar algunas de estas fases en la mayoría de la música barroca, sobre todo en el repertorio vocal, ya que la perspectiva retórica del discurso musical iba a estar determinada por la elaboración retórica de los textos. Jasmin Cameron aborda esta propensión hacia la música vocal en su obra:

> Vocal music, naturally, was a prime candidate for the application of rhetorical ideals and concepts. In its function as an oration it enjoyed the additional dimension of music, which could serve to underline and comment on the words and further persuade the listener[5].

Aunque el esquema de organización creado por Burmeister es más próximo en el tiempo a la composición de F. Caccini (Burmeister, 1606), he decidido basarme en la distribución ofrecida en 1739 por J. Mattheson por dos motivos: en primer lugar, por parecerme más explícita y desarrollada que la anterior y, en segundo lugar, porque aunque este tratadista se encuentre alejado temporalmente y geográficamente de la obra que nos atañe, fue precisamente en estas composiciones operísticas tempranas en las que se basó para elaborar sus estudios (Mattheson, 1739: 235-244):

1. *Exordio;*
2. *Narratio;*
3. *Propositio;*
4. *Confirmatio/Confutatio;*
5. *Peroratio;*

(1) *Exordio*. Paso del silencio a la música. Podemos subdividir esta sección en dos apartados: *captio benevolentiae* y *partitio*. En el primero de ellos, el compositor trata de seducir al oyente. Suele asociarse a los prólogos y preludios, por lo que lo he reconocido dentro de la ópera en la primera sinfonía y el prólogo de Neptuno, Río Vístula y Deidades marinas (pp. 1-12 de la partitura). El segundo apartado, *partitio*, corresponde a una presentación formal del contenido. Lo he asignado a la segunda sinfonía junto al soliloquio *Cosí, perfida Alcina* de Melissa (pp. 13-16).

En este momento, Melissa nos introduce a la trama de la ópera:

[5] «La música vocal es la principal candidata para la aplicación de las ideas y conceptos retóricos. En s función de oración, disfrutaron de la dimensión adicional de la música, lo que podría servir para subrayar y comentar las palabras y persuadir al oyente». (Cameron, 2005: 32).

Cosí, perfida Alcina,
Con mentita beltade
D'un ingannevol voltoo
Credi tener sepolto tra'tuoi nefandi ardori,

Quel fior d'ogni guerriero,
Quell'invitto Ruggiero,
Eletto a riportar si chiari allori?

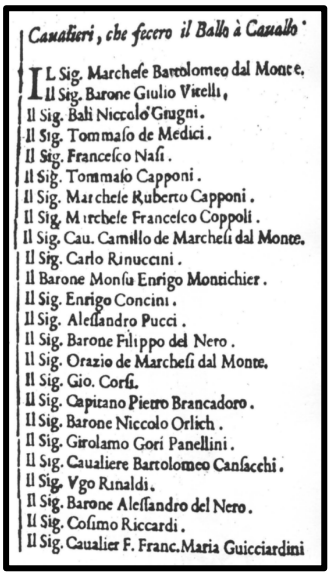
«Por tanto, malvada Alcina,
Con la belleza falsa
De tu rostro de engaño
¿Confías en mantener enterrada a través de tu pasión traviesa
Esta flor de toda caballerosidad,
Este Ruggiero invicto,
Destinado a traer de vuelta los laureles brillantes?»

(2) *Narratio.* Es una exposición clara y breve de los hechos y avanza la intención natural de la composición. Se trata, en otras palabras, del marco preparatorio para la argumentación. Estaría protagonizado por el Coro de las damiselas, desde el pasaje con el coro completo en *Qui si può dire*, pasando por sus intervenciones solista y a dúo y finalizando de nuevo con el trío *Trapassa l'ore* (pp. 16-19).

(3) *Propositio.* Presentación del contenido real y el propósito de la composición. Empezaría con *Quanto per dolce* el inicio de la escena de amor entre Ruggiero y Alcina; siguen las intervenciones de las damiselas y el pastor y finaliza con uno de los *ariosos* de la sirena, *Chi nel corso di sua vita* (pp. 19-34).

(4) *Confirmatio/Confutatio.* Procesos contrastantes con el mismo propósito final: reforzar la *propositio*. La *confirmatio* continúa la trama expuesta en la fase anterior desde el pasaje *Ecco l'ora, ecco il punto* de Melissa hasta la intervención *Andiam veloci all'armi* del mismo personaje, representando el momento de la liberación de Ruggiero (pp. 34-37). La *confutatio* hace uso de suspense. Va a presentar antítesis, discusiones y cromatismos que, cuando se resuelven, intensifican el tema principal. Esta parte comprendería desde *Ruggier de danni*, la primera aparición de las plantas encantadas (amantes anteriores de Alcina), hasta el baile de los caballeros liberados, los cuales ya han reconocido a sus damas (pp. 37-69). Esta sección contiene el grueso dramático de la ópera, reflejado en la sucesión de recitativos expresivos y en la amplia variedad tonal de la que F. Caccini hace uso en este momento en la composición.

(5) *Peroratio.* Conclusión enfática de la composición. Este apartado corresponde al Coro de los caballeros liberados, el baile a caballo y el madrigal que puso fin a la representación. Francesca Caccini añadió en la última página de la ópera una lista de todos los caballeros que participaron en el *Ballo à Cavallo*:


Cavalieri, che fecero il Ballo à Cavallo

IL Sig. Marchese Bartolomeo dal Monte.
Il Sig. Barone Giulio Vitelli,
Il Sig. Bali Niccolò Giugni.
Il Sig. Tommaso de Medici.
Il Sig. Francesco Nasi.
Il Sig. Tommaso Capponi.
Il Sig. Marchese Ruberto Capponi.
Il Sig. Marchese Francesco Coppoli.
Il Sig. Cau. Camillo de Marchesi dal Monte.
Il Sig. Carlo Rinuccini.
Il Barone Monsu Enrigo Montichier.
Il Sig. Enrigo Concini.
Il Sig. Alessandro Pucci.
Il Sig. Barone Filippo del Nero.
Il Sig. Orazio de Marchesi dal Monte.
Il Sig. Gio. Corsi.
Il Sig. Capitano Pietro Brancadoro.
Il Sig. Barone Niccolo Orlich.
Il Sig. Girolamo Gori Panellini.
Il Sig. Caualiere Bartolomeo Cansacchi.
Il Sig. Vgo Rinaldi.
Il Sig. Barone Alessandro del Nero.
Il Sig. Cosimo Riccardi.
Il Sig. Caualier F. Franc. Maria Guicciardini

Ilustración 4: Cavalieri, che fecero il Ballo à Cavallo

Conclusiones

Así pues, recordando que el objetivo fundamental del presente artículo era descubrir las principales estrategias retóricas que fundamentaban la estructura de la ópera *La Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* de Francesca Caccini, con este análisis retórico-musical hemos constatado que, tal como se intuía inicialmente, esta obra supone un brillante ejemplo de aplicación práctica de estos principios discursivos orientados hacia la sugestión y emoción del oyente.

Gracias a la división estructural basada en la fase del discurso retórico conocida como *dispositio*, hemos podido organizar la ópera en secciones de tal forma que es posible definir el material musical que contienen las diferentes escenas en función de los afectos que la autora quería expresar en cada momento de la composición. De esta manera, podemos afirmar que la elección de estrategias compositivas por parte de Francesca Caccini ha estado guiada por sus necesidades expresivas y deseos de sugestión concretos en la emoción del oyente. Así lo demuestran, por ejemplo, la elección de los recitativos expresivos para los momentos de mayor carga emocional en la ópera y el uso de recitativos narrativos para el papel de voz de la conciencia de Melissa, reforzados todos ellos, precisamente, con el empleo de figuras retóricas.

Mucho queda por investigar en el ámbito de la retórica musical, especialmente en su aplicación a la ópera y, sobre todo, a las obras que, como esta de F. Caccini, fueron modelos para el desarrollo del género. El estudio de *La Liberazione* y el reconocimiento de su calidad compositiva y expresiva, reafirman a las musicólogas y musicólogos en la necesidad de fijar el objetivo hacia obras que, como esta, han sido injustamente excluidas del canon y que, sin embargo, resultan fundamentales para comprender el desarrollo histórico de la música.

Bibliografía

Ariosto, Ludovico (2000): *Orlando Furioso*, Valencia: Librerías París-Valencia.

Beer, Anna (2016): *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Londres: Oneworld.

Bianconi, Lorenzo (1987): *Music in the seventeenth century*, Cambridge: Cambridge University Press.

Burkholder, J. Peter y otros (2011): *Historia de la música occidental*, 8ª edición, Gabriel Menéndez (trad.), Madrid: Alianza Editorial.

Burmeister, Joachim (1606): *Musica Poetica*. Rostock: S. Myliander. Edición facsímil, Kassel: Bärenreiter, 1955.

Caccini, Francesca (1618): *Il Primo Libro delle Musiche,* Florencia: Zanobi Pignoni.

Caccini, Francesca (1625): *La Liberazione di Ruggiero dall' isola d'Alcina*, Florencia: Pietro Cecconcelli.

Cameron, Jasmin (2005): «Rhetoric and Music». Ed. John Williamson, en: *Words and Music*, Liverpool: Liverpool University Press: 28-72.

Cusick, Suzanne (2009): *Francesca Caccini at the Medici Court: Music and the Circulation of Power*, Chicago: The University of Chicago Press.

González Valle, José Vicente (1987): «Música y retórica: una nueva trayectoria de la "Ars Musica" y la "Musica Practica" a comienzos del Barroco», *Revista de Musicología*, vol. 10, 3: 811-841.

Grout, Donad Jay (1988): *A short history of Opera*, Nueva York: Columbia University Press.

López Cano, Rubén (2000). *Música y retórica en el Barroco.* México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Mattheson, Johann (1739). *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburgo: Christian Herold.

Palacios, Rafael (2012): *La pronuntiatio musicale: une interprétation rhétorique au service de Händel, Montéclair, C. P. E Bach et Telemann*. Tesis doctoral, París: Universidad París-Sorbona.

Peacock Jezik, Diane (1994): *Women Composers: The Lost Tradition Found*, Nueva York: The Feminist Press.

Raney, Carolyn (1967): «Francesca Caccini's 'Primo Libro'», *Music & Letters,* 48: 350-357.

Walter Hill, John (2008): *La Música Barroca*. Madrid: Akal.

notasdepaso
revista digital del csmv
JUNIO 2019

EL INTÉRPRETE-DIRECTOR, UN CASO PRÁCTICO: EL *CONCIERTO PARA PIANO* KV 414, DE WOLFGANG AMADEUS MOZART

Por Miguel Ángel Giménez Márquez

Resumen

El contenido del presente proyecto se ha centrado en analizar y proporcionar las pautas necesarias para la interpretación de un concierto para piano desde el punto de vista de un intérprete-director, tomando como ejemplo el *Concierto para piano* KV 414, de Wolfgang Amadeus Mozart. Tras situar la obra en su contexto histórico, se ha realizado un análisis de la misma, para posteriormente estudiar diferentes fragmentos que destacan por su complejidad, a fin de extraer unos principios que puedan ser de aplicación al conjunto de la obra y a otras de similar concepción. Finalmente, se exponen las pertinentes conclusiones, en las que se muestran los resultados obtenidos del estudio, y se ofrece una posible solución a la problemática planteada.

Palabras clave: Mozart; piano; orquesta; intérprete; director.

Resum

El contingut del present projecte s'ha centrat en analitzar i proporcionar les pautes necessàries per a la interpretació d'un concert per a piano des del punt de vista d'un intèrpret-director, exemplificat amb el *Concert per a piano* KV 414, de Wolfgang Amadeus Mozart. Després de situar l'obra en el seu context històric, s'ha realitzat un anàlisi de la citada peça, per a posteriorment estudiar diferents fragments que destaquen per la seva comple-xitat, a fi d'extraure uns principis que puguin ser d'aplicació al conjunt de l'obra, i a altres de similar concepció. Finalment, s'exposen les pertinents conclusions, on es mostren els re-sultats obtinguts de l'estudi, i s'ofereix una possible solució a la problemàtica plantejada.

Paraules clau: Mozart; piano; orquestra; intèrpret; director.

Abstract

The content of the present work is focused on analysing and providing the necessary standards for the performance of a piano concerto from the point of view of a performer-conductor, with the *Piano Concerto* KV 414, by Wolfgang Amadeus Mozart, as an example. After setting this work in its historical context, I have analysed it, for a further study of different extracts which are emphasised by their complexity. I pretend to extract, from this, certain principles that could be employed along with the complete work, and with other similar works. Finally, corresponding conclusions have been written, where I show the results found from the study, and where I provide a possible solution to the sug-gested problems.

Keywords: Mozart; piano; orchestra; performer; conductor.

Contextualización

La correspondencia de Mozart con sus familiares y allegados demuestra que, du-rante los estrenos de sus conciertos para piano, este ejecutaba el papel solista al mismo tiempo que se encargaba de la dirección del conjunto. Esta forma de abordar la música orquestal (no únicamente las obras concertantes) venía determinada por la ausencia de la actual figura del director de orquesta, si bien existían otros exponentes que desarrollaban una función muy similar de manera distinta. En 1855, el compositor francés Hector Berlioz amplió su *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*, en el cual incluyó un ensayo sobre la figura del director de orquesta y su necesidad, lo que ha venido considerándose como la primera manifestación de la figura del director profesional (Front, 1948: 410-420). Pero, desde la aparición de las primeras orquestas hasta la citada fecha, existe un intervalo temporal en el cual otras figuras pretendieron solventar los problemas surgidos de la conjunción de grupos instrumentales cada vez más grandes.

Remontarse al origen de la práctica de la dirección supone retroceder hasta la aparición del canto gregoriano en la liturgia cristiana. El estilo responsorial del canto salmódico (en el que el preste recita un texto que es respondido por el conjunto del pueblo) revela la necesidad de coordinar un colectivo en una dirección (Asensio, 2003: 170). Posteriormente, se desarrolló un estilo antifonal (enfrentando masas sonoras) con un *capiscol* o *sochantre* al frente (*schola cantorum*). La persona encargada de aunar y conducir en una misma dirección a los cantores de la *schola cantorum* fue el maestro de capilla. Durante este período, y hasta bien entrado el siglo XVIII, el maestro de capilla era la máxima autoridad musical del conjunto vocal-instrumental (ministriles, organistas, arpistas, etc.) que se encontraba a su cargo. Sin embargo, para el caso que interesa en este proyecto, la referencia más próxima se encuentra en la escuela veneciana del siglo XVI. La arquitectura de la basílica de San Marcos (y otros espacios similares creados a tal efecto) propició una serie de experimentos mediante los cuales los compositores podían oponer coros y grupos instrumentales para crear efectos de estereofonía y contraste (Reese, 1996: 442-443). Esta técnica policoral tiene entre sus exponentes a compositores como Adrian Willaert y los hermanos Andrea y Giovanni Gabrieli –pese a no ser exclusiva de Italia, ya que otros compositores europeos también comenzaron a alternar coros solistas con intervenciones del *tutti* coral– (Reese, 1996: 442-443). Estas prácticas supusieron el inicio de un incipiente *concertato* vocal, que se desa-rrollaría más plenamente en el siglo posterior:

> El término, probablemente derivado de concertare = rivalizar, tuvo en un principio diversas connotaciones y solía referirse a grupos que competían o contrastaban entre sí, o, lo que es más importante, a la combinación de voces e instrumentos. Esta palabra apareció esporádicamente a lo largo de todo el siglo XVI, aunque sirvió de título principal de los *Concerti… per voci et stromenti* (1587) de Andrea y Giovanni Gabrielli (Bukofzer, 2006: 35).

Se desprende de esta afirmación que el origen de la música concertante tuvo lugar en la música vocal, afirmación lógica ya que hasta la llegada del Barroco no se «crearon las características idiomáticas de voz e instrumento […], utilizándose ampliamente en el estilo *concertato* del primer barroco» (Bukofzer, 2006: 29). La delgada línea que definía los momentos *a solo* y *a tutti* de estas primeras prácticas fue haciéndose más notoria hasta alcanzar, en el Barroco medio y tardío, la concepción actual que conocemos. Es de suponer que esta nueva manera de componer reformularía los principios básicos de la dirección de la época. Las nuevas tendencias formales y la nueva concepción de la disonancia llevaron a una polaridad nunca antes vista entre las voces extremas:

> Por primera vez surgió en la historia de la música una polaridad armónica entre el bajo y el soprano […]. Esta polaridad es la esencia del estilo monódico […]. Las voces más exteriores adquirieron en el barroco una posición dominante: el bajo y el soprano constituían el esqueleto de la composición (Bukofzer, 2006: 26).

Si el bajo y el tiple adquirieron tal importancia es lógico pensar que una de las dos partes estuviera a cargo del intérprete más experimentado del conjunto. El tiple, que expone la melodía, adquirió un papel de lucimiento y virtuosismo, y en la época ya existían figuras específicas para tal fin: los *castrati*. Queda, por tanto, la realización del bajo, el soporte armónico de la obra. El maestro de capilla –organista, clavecinista– era el responsable de realizarlo, por lo que el director del conjunto interpretaba un instrumento de tecla

mientras se ejecutaba la obra. La técnica propia de la dirección consistiría en unos pocos gestos y señales con los ojos, la cara y las manos en momentos cruciales.

Aunque la práctica del bajo continuo tiende a desaparecer en el Clasicismo, todavía se mantiene el bajo cifrado para obras de corte riguroso y conservador (un buen ejemplo sería el *Requiem* KV 626 de Mozart). No obstante, si su ausencia se debe a que no está requerido en la partitura, el maestro de capilla pasaba a interpretar otro instrumento del conjunto (siguiendo la premisa tiple-bajo, debería ser un instrumento que represente la voz más aguda, como el violín). Esto fue lo que ocurrió cuando, a mediados del siglo XVIII, se produjeron una serie de cambios de moda y nuevos gustos. Se abandonaron los iconos del período anterior, y la irrupción de un nuevo instrumento (el piano) desbancó al clave, que inició un período de decadencia progresiva hasta el siglo XX.

El ejemplo más conocido de un maestro de capilla que comenzó a dirigir desde la posición del violín primero se encuentra en la corte de Mannheim. Durante el siglo XVIII, más concretamente bajo el mecenazgo de Karl Philipp Theodor, se produjo en la ciudad un florecimiento importante de la ciencia y la cultura. La orquesta de la ciudad, dependiente del citado mecenas, conoció un proceso riguroso de estandarización y formación que elevó su nivel artístico, y cuyo responsable fue el compositor y violinista Johann Stamitz. Las innovaciones introducidas por este son muchas y todas dignas de mención (Downs, 1998: 84-86). La influencia que ejerció en los sinfonistas más célebres (como Haydn y Mozart) es notable; sin embargo, la novedad que más atrae para este caso es la particular forma de dirección de Stamitz: por su condición de violinista aborda el conjunto desde el puesto del concertino, rechazando la práctica barroca del continuo. Aunque existen documentos de la época que prueban la costumbre de Haydn de dirigir sus estrenos sinfónicos desde el *pianoforte*, el abandono de la práctica del continuo refuta y respalda la opción de Stamitz.

El *Concierto para piano* KV 414, de Wolfgang Amadeus Mozart, fue compuesto durante el otoño de 1782[1]. Debido a su proximidad en el tiempo con la innovadora orquesta de Mannheim, citada anteriormente, es de suponer que tanto la plantilla orquestal como su tratamiento y la manera de abordar la interpretación de la obra son similares a las pautas establecidas en la corte alemana de Karl Philipp Theodor. Una característica imprescindible de los maestros de capilla y los maestros concertinos es su habilidad compositiva; la experiencia y exigencia musical necesaria para adquirir dicho rango solo es posible si el postulante es un creador de reconocido prestigio. Debido a que Mozart ya en su tiempo era reconocido como «Herr Kapellmeister Mozart» (Robbins, 1990: 84-85), podría haberse encargado de la dirección de la orquesta. A pesar de ser el autor de la obra y de tener un completo dominio de la misma, el hecho de asumir las dos vertientes del concierto (ejecutar la parte solista y dirigir orquesta) le confiere mayor autoridad sobre la misma, al haber controlado la obra desde su creación hasta su interpretación al público.

[1] La partitura completa, una edición de la Editorial Bärenreiter-Verlag, se puede consultar en el siguiente enlace:nhttp://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma_pdf.php?c=dnNlcD0xNDkmcDE9MyZwMj02NiZsPTQmdGl0bGU9Li4lMkZvYmpzJTJGcGRmJTJGbm1hXzE0OV8zXzY2LnBkZg==&cc=d13260d50f74c7b3c147fcd734e98e92

Un vestigio barroco que poseen los conciertos para piano de Mozart y Haydn es la escritura de cifrado en los fragmentos de *tutti*. Si bien el cifrado desaparece completamente en las obras de Beethoven, su empleo es discutible por parte de algunos eruditos. Lo que parece evidente es que, si la característica fundamental de la forma concertante es la oposición entre el solista y el *ripieno*, el hecho de interpretar el bajo cifrado o la parte *tutti* puede minimizar el efecto deseado y restar énfasis a las entradas solistas. Charles Rosen discute ampliamente el valor del continuo en el período clásico:

> Desde 1750 a 1775, todavía era necesario a veces, desde el aspecto armónico, el acompañamiento del bajo cifrado o continuo en todas las secciones puramente orquestales, también llamadas ritornelos. Ahora bien, para el solista, el acompañamiento era ya algo que perjudicaba el efecto dramático de sus entradas. Con el fin de reforzar el contraste entre la orquesta y los pasajes solistas, solía suprimirse el continuo unos compases antes de que entrara el solista. […] El uso del continuo en un concierto para piano era, en 1775, un vestigio del pasado, que la música aboliría totalmente. Tenemos muchas y buenas razones para creer que el bajo cifrado no era ya más que una notación convencional que, en el caso del pianista y del director de la orquesta, suplía a la partitura durante la interpretación o, todo lo más, sólo una manera de mantener unida a la orquesta, sin ninguna otra trascendencia musical (Rosen, 1999: 222-230).

Así pues, se infiere que el hecho de escribir el bajo cifrado suponía más una cuestión de forma que de fondo. Su finalidad era puramente orientativa, sin apenas aplicación práctica (para la época de la obra objeto de estudio). Debido a las características armónicas y de instrumentación del concierto resulta demasiado reincidente la realización de un soporte armónico, por lo cual se respetará esta aclaración de Rosen tanto en la interpretación como en el análisis, obviando el cifrado escrito salvo que se considere oportuno.

Justificación y estado de la cuestión

La concepción de las obras concertantes comprende dos parámetros diferenciados: el individualismo del solista y el acompañamiento de todo un conjunto. Ya sea en un concierto o en un aria, estas formas «oponen el individuo contra la masa, el solo contra el *tutti*; esa es la esencia de ambas formas» (Rosen, 2007: 83). La polaridad entre las partes no suele ser abordada como una entidad completa (la obra en su conjunto) en el momento de estu-diar un concierto. Como solista o como director, el intérprete que se acerca a una obra concertante, en la mayor parte de los casos no está preparado para realizar por separado las funciones de intérprete solista o de guía del conjunto, lo cual arroja una visión (y por tanto una interpretación) «incompleta» de la misma.

Antes de la aparición de la figura del director de orquesta (siglo XIX) los conciertos para instrumento solista solían ser interpretados de dos formas: o bien el propio solista asumía la dirección de la orquesta, porque era un virtuoso consumado o el compositor de la obra, y por tanto poseía el dominio de la partitura necesario; o el conjunto era dirigido por la figura del *concertino*, que, desde el puesto de primer violín, desarrollaba las funciones del actual director a la vez que ejecutaba su instrumento. Esta interpretación era posible, además del motivo mencionado anteriormente, porque durante los períodos en los que se

llevó a cabo (desde la aparición de la forma, en el Barroco, y durante el Clasicismo y parte del Romanticismo) la concepción de la orquesta no era tan extensa: los conjuntos instrumentales no disponían de las dimensiones que alcanzaron hacia 1850 (Front, 1948: 406-407), y la influencia de la música de cámara (en la que existe una evidente interrelación entre los instrumentos) era apreciable en la escritura para orquesta.

El interés por revivir esta forma de interpretación se ha mantenido constante durante el siglo XX, apreciándose en multitud de ocasiones la dirección de conciertos para violín, piano, fagot, etc., por parte de los mismos intérpretes. El presente trabajo, motivado por mis estudios de dirección y de piano, persigue conseguir las pautas necesarias para realizar una interpretación de estas características, ya que dominar la obra hasta este grado de control ofrece una mejor visión de la composición y del contenido que hay en ella. Esta propuesta se complementaría con el empleo de instrumentos originales, pues reflejan otro intento de acercamiento a la época y las características técnicas de los instrumentos existentes en ese momento. Por todo esto no resulta extraño observar, en la discografía disponible, que muy a menudo convergen las interpretaciones con instrumentos originales con aquellas en las que el pianista solista ejerce de director[2].

A lo largo de la historia, y desde el período que es objeto de estudio, se han escrito diversos tratados concernientes al ámbito de la técnica pianística y al de la técnica de la dirección, en su mayoría por separado. Los más importantes, por su estrecha relación temporal con la obra objeto de estudio, y que formarán parte de la principal fuente de información, son dos: el tratado de técnica teclística publicado por Carl Philipp Emanuel Bach en 1753, titulado *Versuch über die vahre Art das Clavier zu spielen* [Ensayo sobre la verdadera manera de tocar el clave], y el tratado de instrumentos de viento de Johann Joachim Quantz publicado en 1752, titulado *Versuch einer Anweisung die Flöte travesiere zu spielen* [Ensayo de un método para tocar la flauta travesera], obra que también orienta sobre la práctica de acompañamiento.

Para el caso concreto de este trabajo, que pretende unir las dos facetas, no existe una bibliografía específica que aborde los aspectos de la dirección e interpretación conjunta de manera técnica. Las referencias a esta práctica se encuentran en entrevistas y memorias, y son consideradas más como recomendaciones que como un verdadero método a seguir. En este sentido, son muy interesantes los consejos que ofrece el pianista y director de orquesta Daniel Barenboim en una de sus propias publicaciones:

> Todo el problema de dirigir y tocar al mismo tiempo el piano está relacionado con la naturaleza de las obras que uno interpreta […]. Con [los conciertos de] Mozart tenemos un diálogo de verdad, un dualismo. A veces es el piano y la orquesta, a veces es el piano contra la orquesta. Tocando y dirigiendo se pueden unificar la articulación y el fraseo […]. Al interpretar y dirigir al mismo tiempo lo que se pretende es conseguir una unidad. Incluso en una situación de diálogo, y a veces de yuxtaposición, entre el piano y la orquesta, constituye una gran ventaja que la dirección musical proceda, todo el tiempo, de una misma fuente […]. Las dificultades, no obstante, son evidentes: uno tiene que ser capaz de dividir su

[2] Respecto a esta visión, son interesantes los registros discográficos de Jos van Immerseel y Susan Tomes (Véase *Discografía*).

> concentración entre lo que está tocando y lo que está dirigiendo. Se plantean problemas físicos al tocar pasajes difícilles y complejos cuando, al mismo tiempo, hay que usar la mano izquierda o una expresión facial para indicar a la orquesta lo que uno pretende de ella […]. Uno tiene que ser capaz de controlar esas cosas mental y físicamente. El pianista se tiene que hacer cargo tanto de su instrumento como de la orquesta (Barenboim, 2003: 121-123).

Barenboim recomienda ser tanto un excelente pianista como un director experimentado para llevar a cabo esta función. Sin embargo, no expone pautas concretas. Reconoce las dificultades que entraña la interpretación propuesta (en algunos casos físicas), debido a la enorme exigencia mental que esto supone. Dicha complejidad surge de la unión de dos intérpretes (director y solista) en una sola persona, y, como él mismo admite, la preparación necesaria es casi desproporcionada. Sin embargo, las ventajas son igualmente positivas, dado que suprimiendo la relación director-solista que se produce entre dos personas distintas se consigue comunicar un mensaje mucho más claro, y la unidad es mucho más efectiva. El «dualismo» planteado por Mozart en sus conciertos se enuncia de forma más inteligible con menos intermediarios entre la partitura y el público.

Los registros discográficos más relevantes de los conciertos para piano de Mozart son, aparte del suyo, los realizados por Vladimir Ashkenazy y Murray Perahia, ambos también como director y solista (Reverter, 1995: 50-51, 59). Sin embargo, estos pianistas no han dejado nada escrito en memorias o entrevistas. De Ashkenazy se puede disponer de un registro videográfico del concierto objeto de estudio[3], así como de Barenboim (de otros conciertos). No obstante, solo serán tenidos en cuenta como posibles soluciones que otros intérpretes han propuesto para el problema, en ningún caso se utilizarán como guía o como referencias absolutas.

En definitiva, la propuesta planteada en este proyecto pretende aunar facetas, en un principio diferentes, para mejorar la visión sobre la forma de abordar una obra concertante, de manera que la interpretación resultante se acerque mucho más y mejor a la concepción original del compositor.

El *Concierto para piano* KV 414, de W. A. Mozart

La producción de madurez de Wolfang Amadeus Mozart coincide con su última década de vida (1781-1791). En 1781 se instaló en Viena, donde conoció a su mujer Constanze. Su primera gran obra de esta etapa fue *Die Entführung aus dem Serail* KV 384 [El rapto en el serrallo] (Robbins, 1990: 8), y cierra el período su inconcluso *Requiem* KV 626. Es este un período en el que se afianzan las formas clásicas y el estilo compositivo.

El *Concierto para piano* KV 414 fue compuesto durante el otoño de 1782, por lo que se encuadra dentro de la citada etapa. Sus composiciones inmediatamente anterior y posterior fueron otras dos obras concertantes para el piano: juntos componen una tríada

[3] Mozart; *Piano Concert* Nr. 12 A-Dur KV 414 - Vladimir Ashkenazy – Youtube [documento audiovisual], https://www.youtube.com/watch?v=b2pa9WmJ-78&t=252s [última consulta: 8 de octubre de 2017].

compuesta para una serie de conciertos por subscripción. Otras obras importantes con las que este concierto guarda cercanía temporal son su *Concierto para trompa* KV 417, su *Sinfonía en* Do *Mayor* KV 425, y la *Gran Misa en* Do *menor* KV 427. Hasta 1784 Mozart no retomó el estilo concertante para el instrumento, y dado que su primera manifestación para el género con características plenamente mozartianas fue el *Concierto para piano* KV 271, «Jeunehomme» (1777), no sería descabellado afirmar que el concierto objeto de estudio pudo concebirse con la seguridad de alguien que ya dominaba los elementos presentes en la obra con la suficiente soltura como para producir una composición de gran calidad con todos recursos a su alcance.

El concierto se compone de tres movimientos: «Allegro», «Andante», y «Rondeau» (*Allegretto*). Estos tres movimientos se corresponden con la estructura típica de la forma concierto para solista, heredada del Barroco. En el caso que nos ocupa, los tres movimientos siguen el esquema de la forma sonata, con las variaciones propias de los conciertos (se produce una doble exposición inicial, en primer lugar a cargo de la orquestas, y a continuación con el solista; así como una cadencia virtuosística previa a la coda).

El primer movimiento, «Allegro», en *La* mayor, presenta tres temas, ilustrados a continuación:

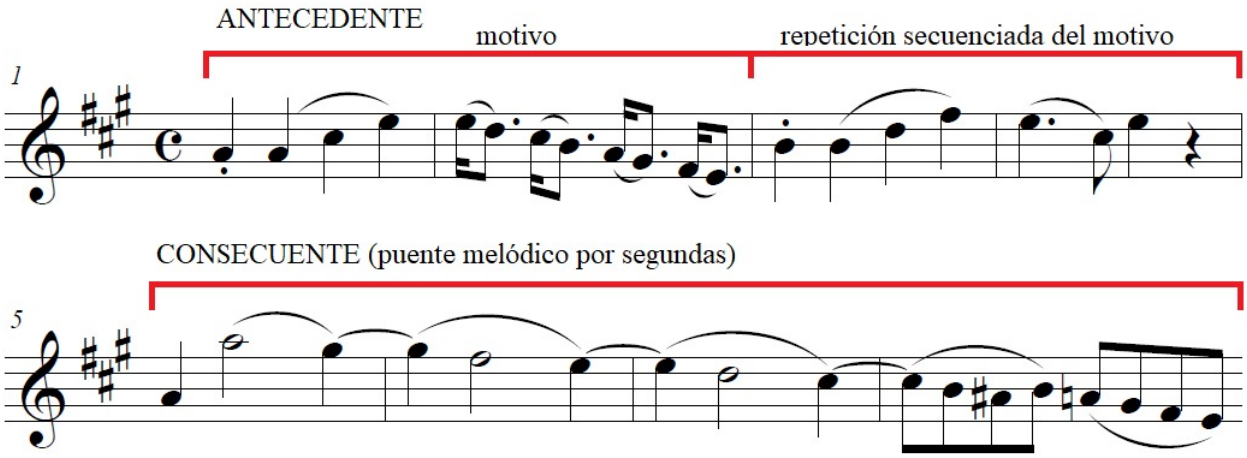


Figura 1: W. A. Mozart: Concierto para piano KV 414, primer movimiento, «Allegro» –primer tema, cc. 1-8–.

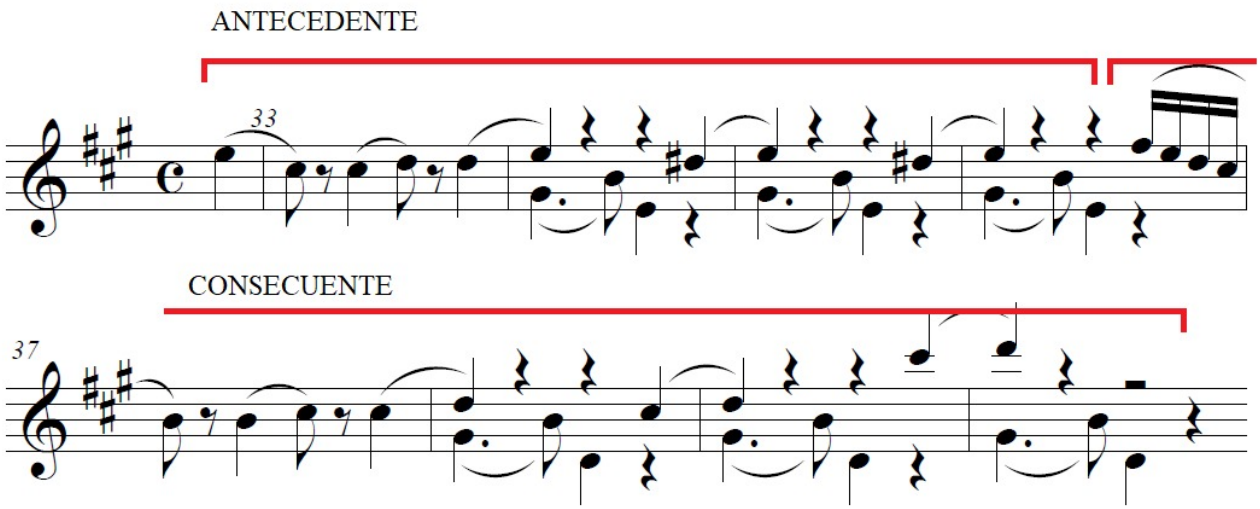


Figura 2: W. A. Mozart: Concierto para piano KV 414, primer movimiento, «Allegro» –segundo grupo de temas, primer subtema, cc. 32.4-40–.

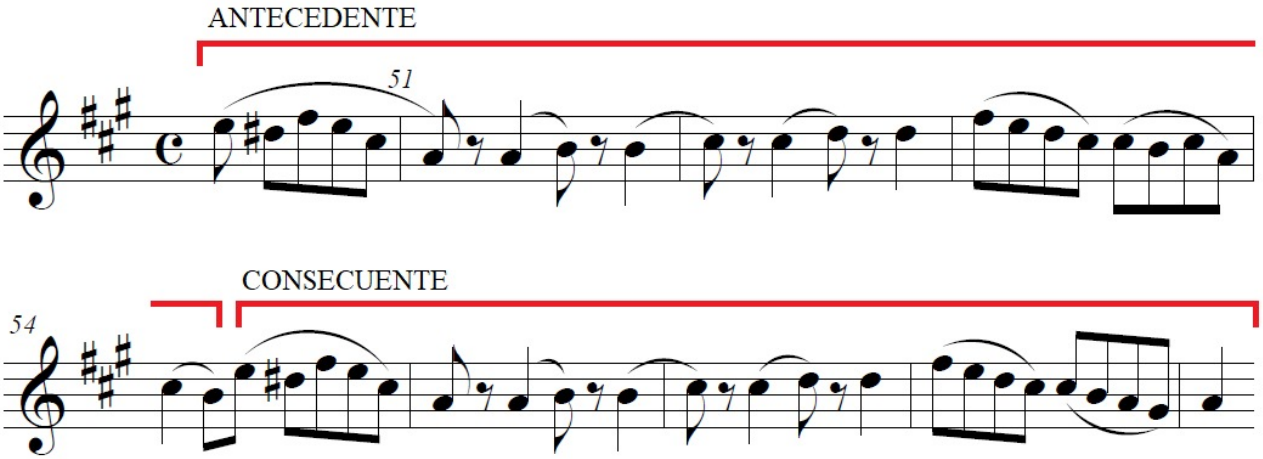


Figura 3: W. A. Mozart: Concierto para piano KV 414, primer movimiento, «Allegro» –segundo grupo de temas, segundo subtema, cc. 50.2-58.1–.

El segundo movimiento, «Andante», en *Re* mayor, expone dos temas:

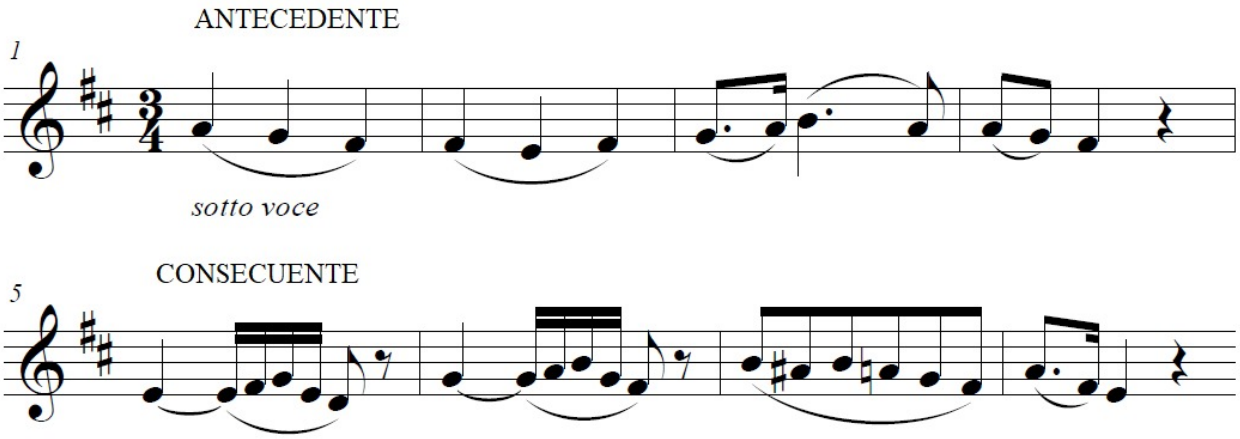


Figura 4: W. A. Mozart: Concierto para piano KV 414, segundo movimiento, «Andante» –primer tema,

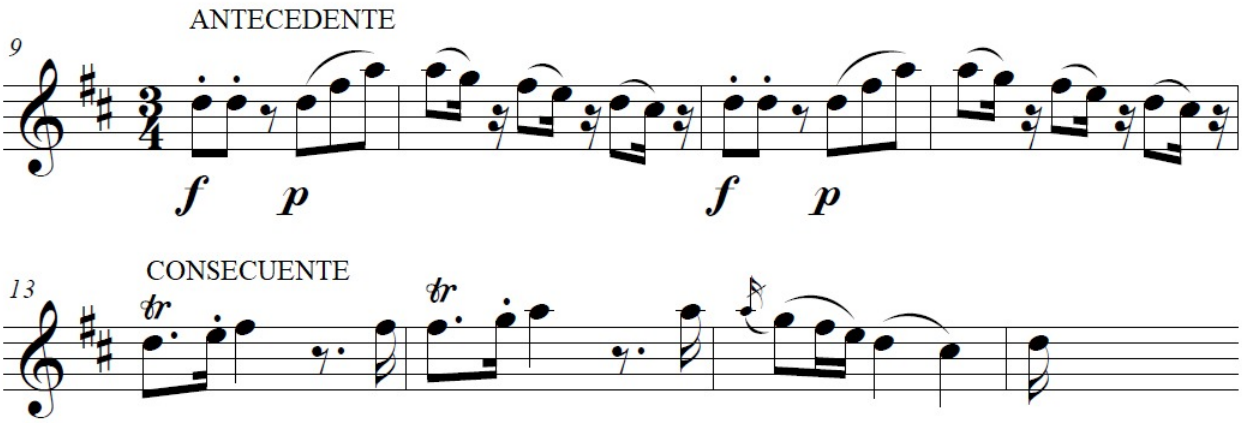


Figura 5: W. A. Mozart: Concierto para piano KV 414, segundo movimiento, «Andante» –primer tema,

El tercer movimiento, «Rondeau», en *La* mayor, presenta una simbiosis de la forma sonata y el rondó, exponiendo tres temas principales:

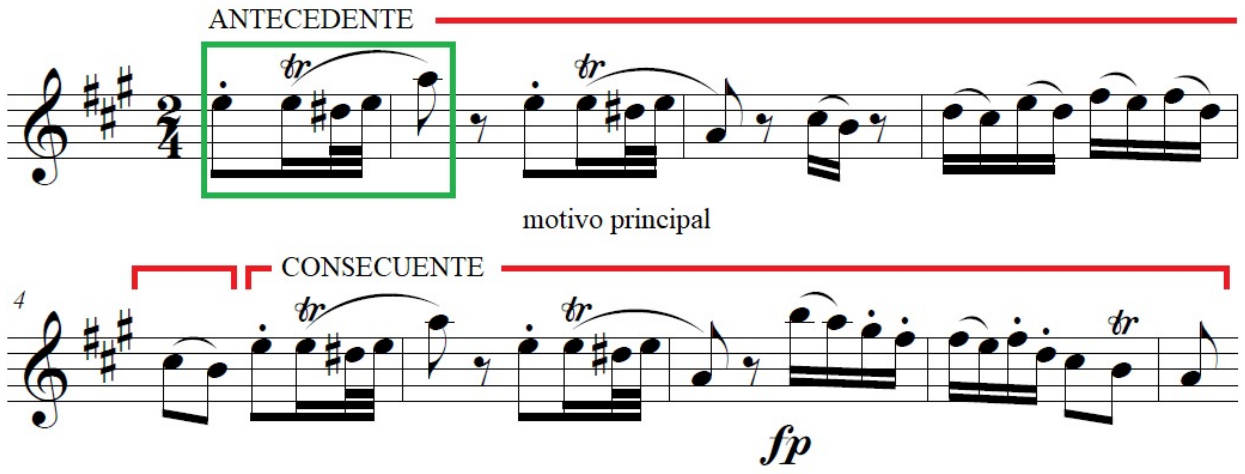


Figura 6: W. A. Mozart: Concierto para piano KV 414, tercer movimiento, «Rondeau» –primer grupo de temas, primer subtema, cc. ª1-8.1–.

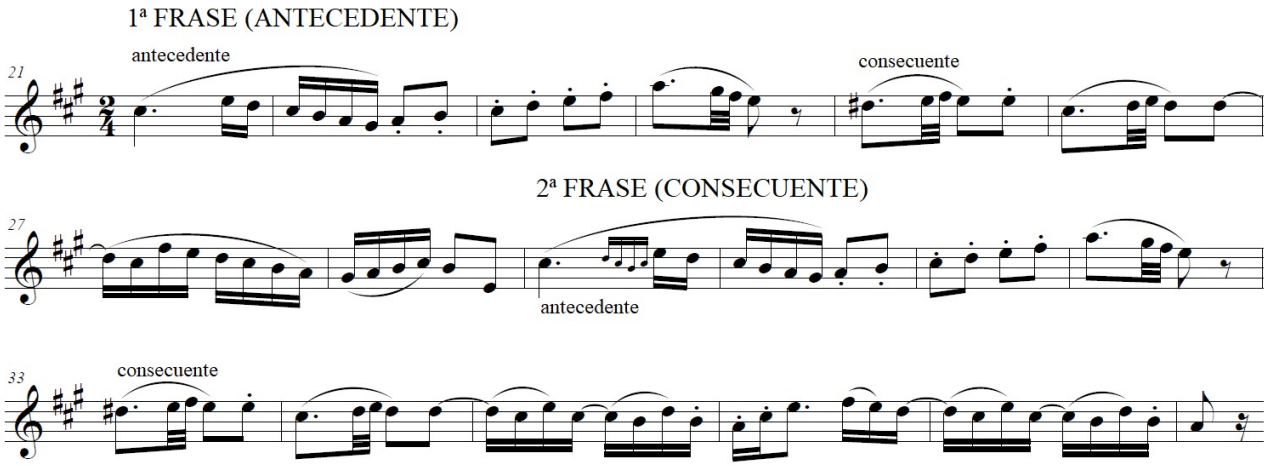


Figura 7: W. A. Mozart: Concierto para piano KV 414, tercer movimiento, «Rondeau» –primer grupo de temas, primer subtema, cc. 21-38.1–.

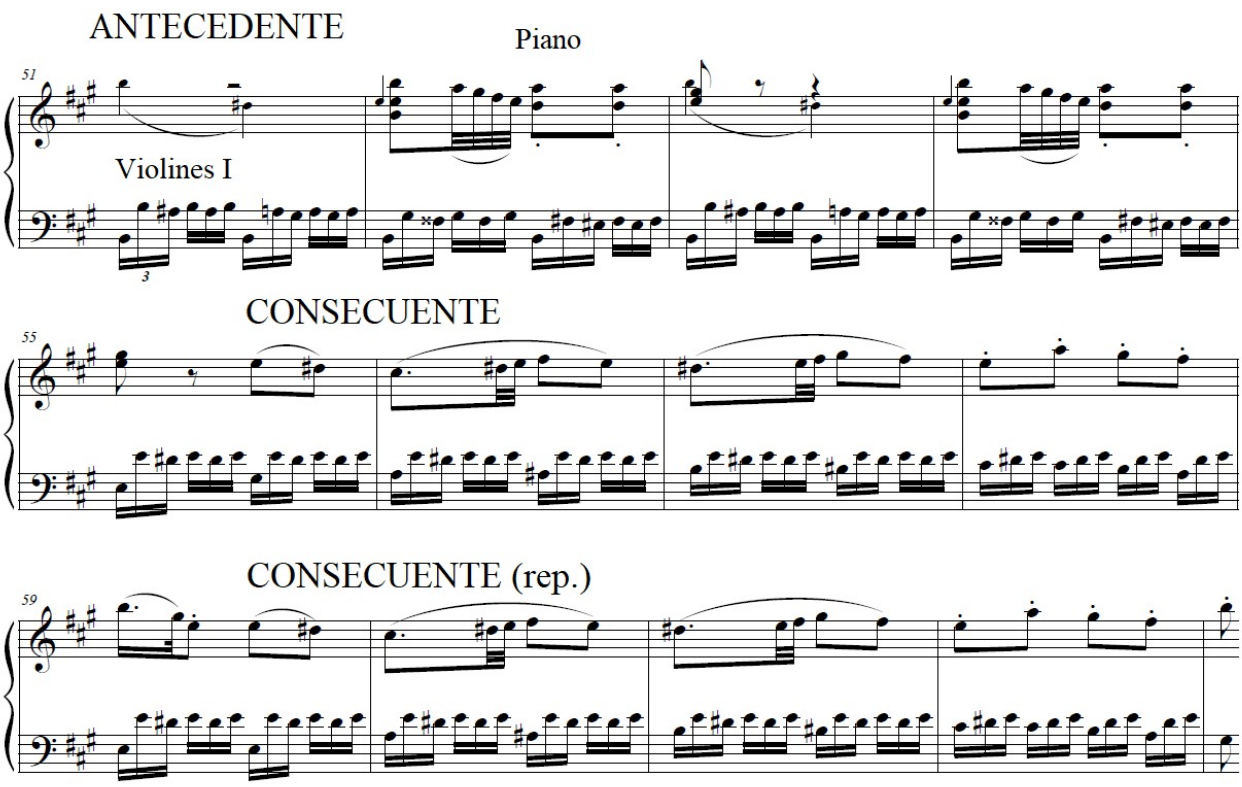


Figura 8: W. A. Mozart: Concierto para piano KV 414, tercer movimiento, «Rondeau» –primer grupo de temas, primer subtema, cc. 51-8.1–.

Las características compositivas de la obra

pueden resumir en dos: el empleo de un fraseo regular y periódico, y el desarrollo de patrones de acompañamiento tanto rítmicos como armónicos (Rosen, 1999: 67, 118). Además, se observa un mayor grado de detalle en la escritura (matices, fraseo, articulación), y una progresiva pérdida de la libertad de ornamentación. En lo referente a la escritura orquestal, esta muestra una plantilla estandarizada de: violines primeros y segundos, violas, violoncellos y contrabajos, dos oboes y dos trompas. El uso de la melodía acompañada lleva a asignar a los violines primeros el papel protagonista, y a los violoncellos y contrabajos el soporte armónico, quedando el resto de instrumentos (violines segundos, violas, oboes y trompas) como relleno armónico y, puntualmente, como soporte melódico (Westrup, 1980: 679-691). La Figura 9 muestra, a modo de ejemplo, el primer tema del primer movimiento, «Allegro», y la Figura 10 el mismo tema presentado por la orquesta, a modo de ejemplo de las explicaciones dadas, y como muestra de la escritura mozartiana:

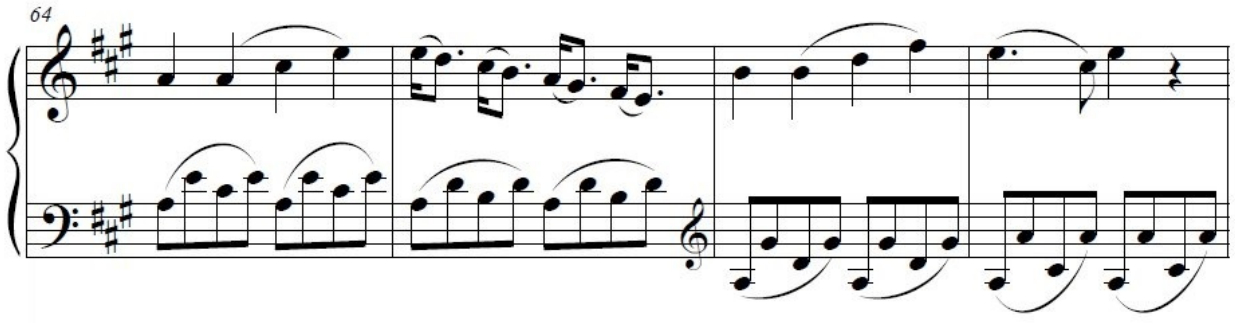


Figura 9: W. A. Mozart: Concierto para piano KV 414, primer movimiento, «Allegro» –primer tema, cc. 64-67–.

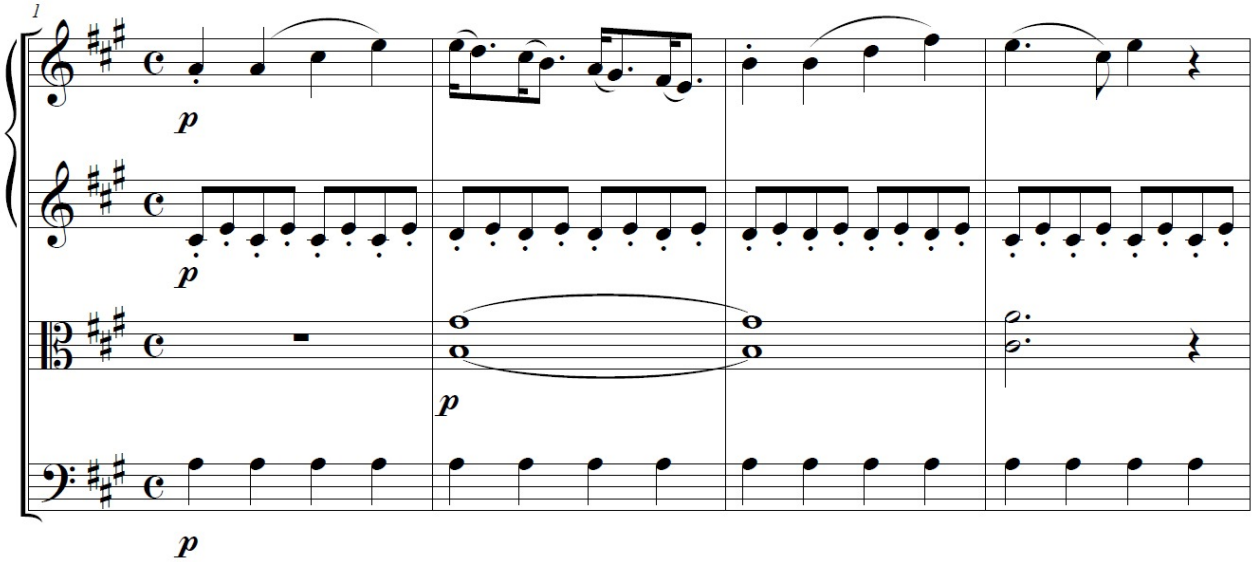


Figura 10: W. A. Mozart: Concierto para piano KV 414, primer movimiento, «Allegro» –primer tema, cc. 1-4–.

La concepción «unitaria» de una obra concertante implica el hecho de que, aunque existen dos partes bien diferenciadas (solista y orquesta), se pueden encontrar multitud de similitudes e intercambios en el material temático y en otros parámetros como la textura. Conviene señalar que, dado el carácter de lucimiento del solista en esta obra, se entiende que es el pianista el que marca la pauta interpretativa en casi todos los momentos, pese a que la orquesta se adelante en ocasiones, temática o motívicamente hablando, al solista. Debe producirse una coherencia entre la parte solista, que propone, y la orquestal, que dispone. El análisis de los rasgos en la escritura pianística y orquestal, teniendo en cuenta esta tesis, y prestando atención a las combinaciones de ambas entidades, evidencian aquellos fragmentos que suponen un reto para la conjunción del piano y la orquesta. Los tres fragmentos más relevantes son los siguientes: en el desarrollo del primer movimiento, «Allegro» (cc. 172-179) se observa una imitación canónica entre el piano y los violines

primeros, donde se requiere justeza rítmica entre el solista y el conjunto. Para dar solución a los violines, se propone realizar un antegesto[4] en el compás 174, previo contacto visual con la orquesta, para caer en el segundo tiempo y clarificar la entrada a contratiempo. En el compás siguiente, para señalar la salida de la negra con puntillo, se procedería de la misma manera. En el ejemplo aparecen detalladas las indicaciones:

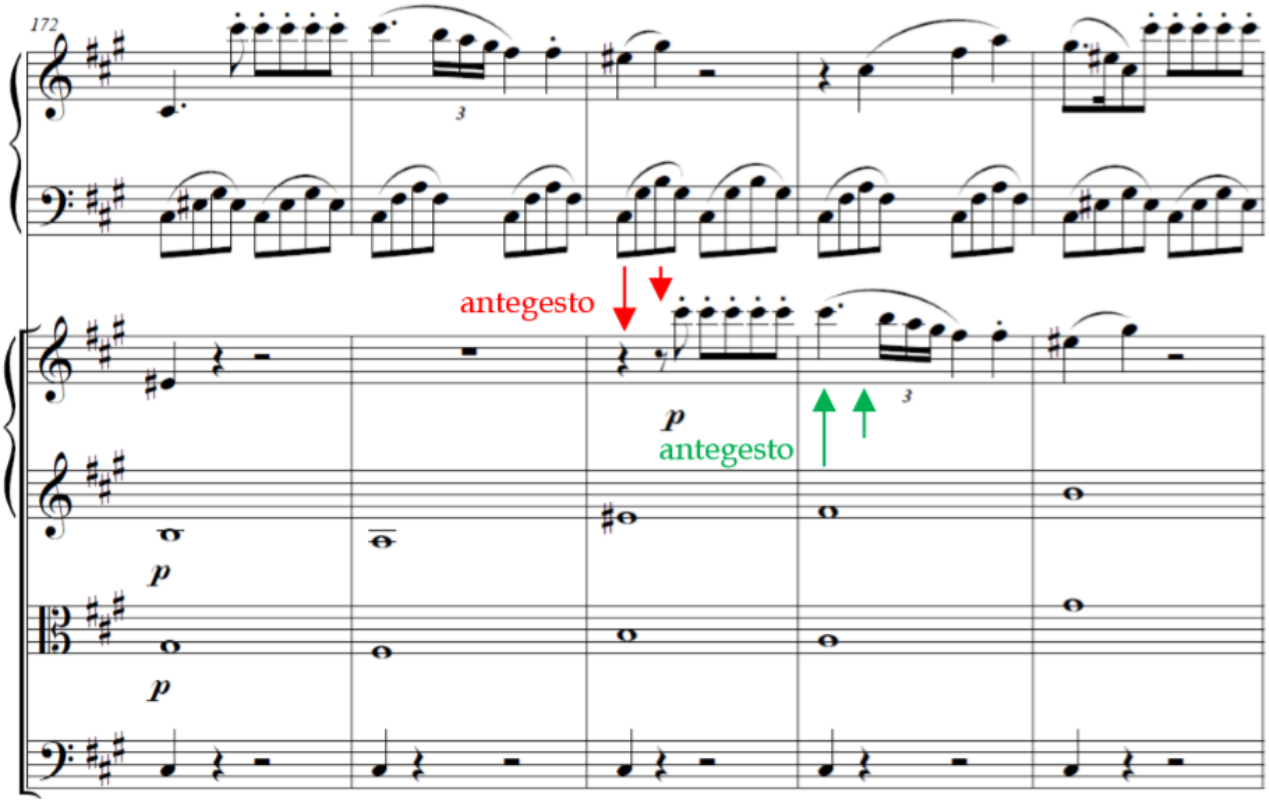


Figura 11: W. A. Mozart: Concierto para piano KV 414, primer movimiento, «Allegro» –desarrollo, cc. 172-176–.

El segundo fragmento se encuentra en el tercer movimiento, «Rondeau», el cual debe parte de su dificultad a su carácter ágil y velocidad. En la exposición del segundo tema la escritura orquestal se fundamenta en tetracordos descendentes engarzados entre violines segundos y violas, mientras los violines primeros y el piano también desarrollan un diálogo imitativo. La ventaja de este fragmento es la disponibilidad de la mano derecha para marcar el tempo y las pautas a seguir –en rojo en el ejemplo–. La dificultad del pasaje reside en mantener la unidad en cuanto a matiz y articulación, a la vez que conseguir un equilibrio entre todas las voces. Por ello, el solista debe mantener el mayor contacto visual posible con la orquesta. A continuación se observa el fragmento citado:

[4] El antegesto se define como un gesto auxiliar que pretende mostrar parte de la información necesaria para la orquesta (principalmente el *tempo*), y que no implica una referencia clara de todos los parámetros que intervienen –articulación, métrica, dinámica, etc.– (Scherchen, 1997: 202-212).

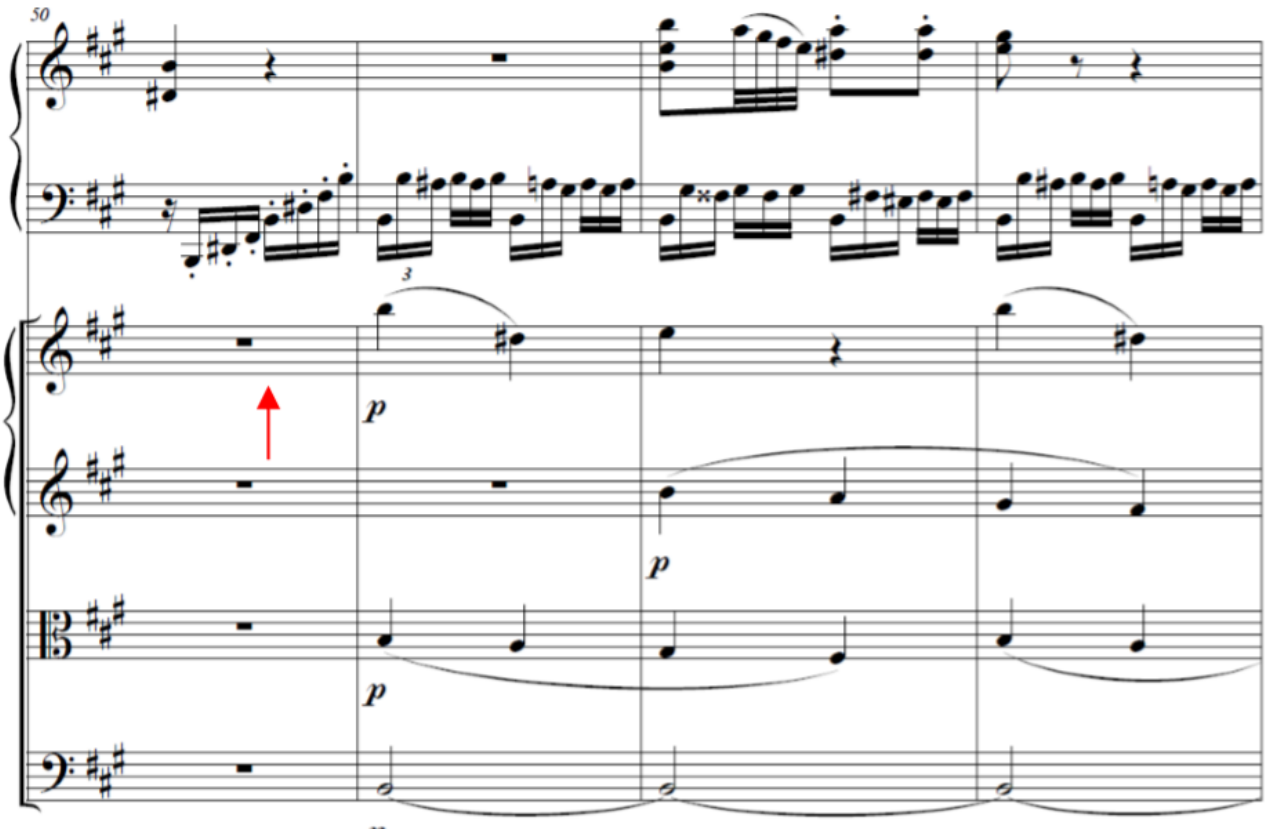


Figura 12: W. A. Mozart: Concierto para piano KV 414, tercer movimiento, «Rondeau» –segundo tema, cc. 50-53–.

El tercero y último de los fragmentos más complejos se encuentra también en el tercer movimiento, en el desarrollo. Las síncopas de los cc. 122-123 pueden originar desajustes entre el piano y los violines. La complejidad está determinada por el hecho de que el solista no puede ocuparse de la orquesta por su escritura, y tampoco es aconsejable dar breves «sacudidas de cabeza» *a tempo*, pues las síncopas de corcheas pueden causar confusión. En este caso, la recomendación es la siguiente: acentuar en el acompañamiento la primera semicorchea de cada cuatro (que es la que cae a tiempo), para dar una referencia a la cuerda –en rojo en el ejemplo–. Para volver a conjuntar piano y orquesta en el c. 124, será necesario ejecutar con la misma articulación que la cuerda (*staccato*) las corcheas de la mano izquierda –en verde en el ejemplo–. La imagen siguiente muestra las observaciones dadas:

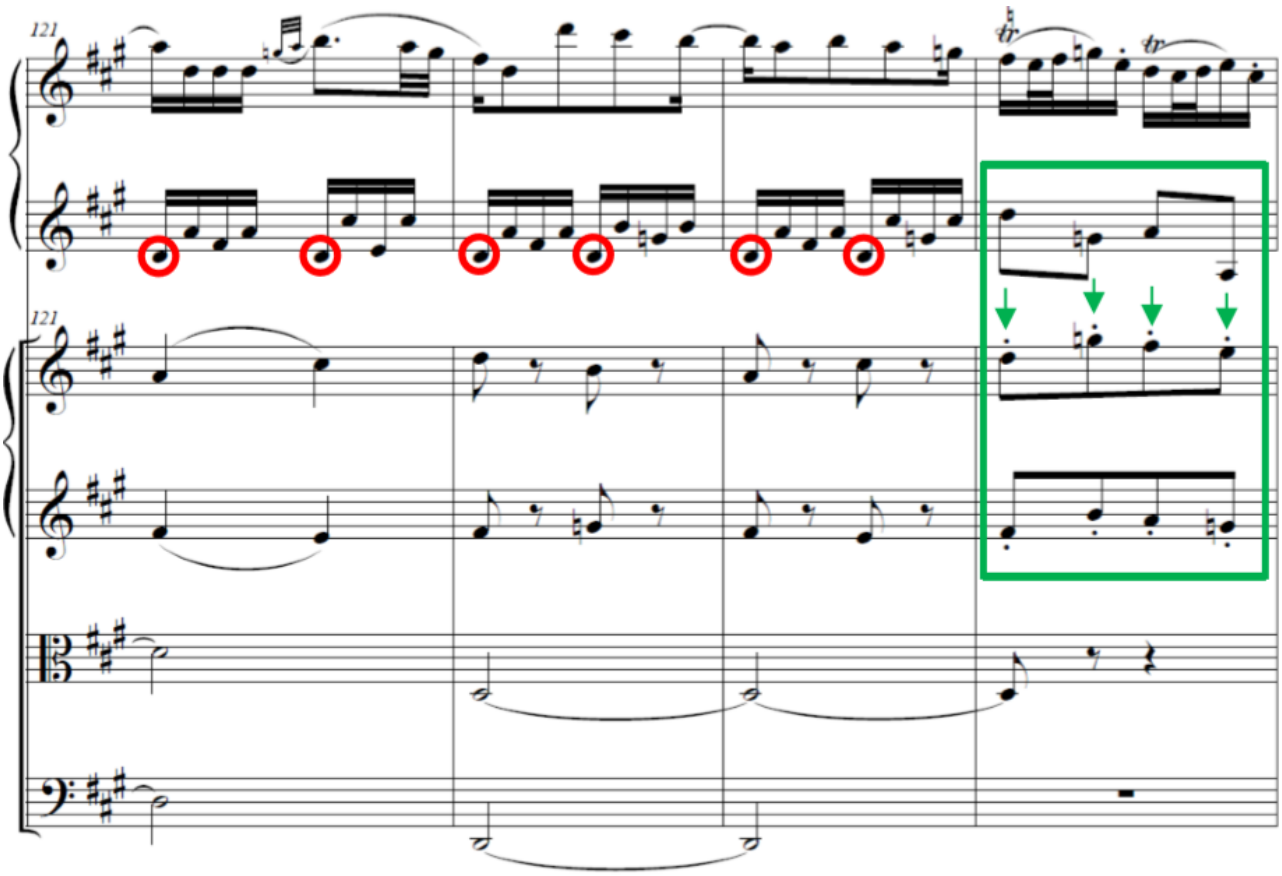


Figura 13: W. A. Mozart: Concierto para piano KV 414, tercer movimiento, «Rondeau» –desarrollo, cc. 121-124–.

Resumiendo las observaciones realizadas, se puede afirmar que la exigencia que requiere la interpretación de un instrumento obliga al intérprete-director a explorar y utilizar todos los recursos que se encuentren a su alcance para poder desempeñar sus funciones. En muchas ocasiones, la escritura revela puntos de apoyo que sirven para facilitar la conjunción de piano y orquesta desde este punto de vista, lo cual razona y argumenta la tesis defendida desde el principio: Mozart componía de manera que se pudiesen aunar ambas facetas.

La complejidad para conjugar en una persona las labores de interpretación solista y director requieren una concentración y exigencia elevadas a lo largo de toda la obra. Lamentablemente no ha sido posible detenerse en todos y cada uno de los pasajes que ofrecen dificultad. Los fragmentos analizados son aquellos que se han considerado, por sus características, los más delicados y comprometidos; a modo de muestra, la solución ofrecida puede ser extrapolable a otros casos o situaciones similares. Para tratar de dar respuesta a las dificultades encontradas se ha partido de una técnica de dirección específica, que ha de complementarse con todos los recursos disponibles para mayor concreción y seguridad.

Conclusiones

La presente investigación ha nacido por la intención de ofrecer una visión completa y proporcionar pautas para la interpretación de las obras concertantes en el período clásico. Las fases de estudio que toda partitura requiere (contextualización, análisis histórico y formal, enfoque técnico) han sido realizadas con el mayor detalle posible a fin de esclarecer y acercar la visión actual a las premisas interpretativas en las que la obra fue concebida.

El Clasicismo fue una etapa necesaria dentro de la Historia de la Música Occidental, máxime si se consideran los avances y las innovaciones que se fueron originando en las primeras décadas del siglo XVIII, y sobre todo si se compara con la evolución posterior de la música hacia el lenguaje romántico. El proceso de estandarización y regulación que se produjo fue posible gracias a la estabilidad propiciada por la estética clásica. La figura de Wolfgang Amadeus Mozart, compositor de relevancia indiscutible, personifica en su estado más puro los postulados y características que rigieron una época.

Pese a que el Clasicismo «equilibró» a todos los instrumentos desde el punto de vista técnico, se sigue evidenciando la ausencia de una figura indispensable en el panorama musical actual: el director de orquesta. Con otros nombres, y ya reconocido como una personaje líder, el director de orquesta tardaría unas décadas en ver definidas sus características y funciones. No obstante, la indefinición en torno a este intérprete es lo que ha permitido la realización del trabajo, pues el objetivo principal del mismo se vuelve más complejo conforme el repertorio avanza técnicamente, conforme la orquesta se desarrolla y amplía en efectivos, y conforme se van disociando las tareas de compositor, instrumentista de la orquesta, y líder de la misma.

El *Concierto para piano* KV 414 representa fielmente los principios estructurales, armónicos y técnicos que Mozart utilizó en la práctica totalidad de su obra. Pese a que el compositor no prentendió crear una obra de prestigio y renombre, no puede obviarse la calidad de la misma, y la valiosa información sobre las costumbres interpretativas y compositivas de la época que arroja.

El análisis de la obra, así como su contextualización histórica y su relación con el repertorio del autor, permiten conocer a fondo todos los aspectos de la misma, y comprobar de primera mano las intenciones del compositor y su coherencia con las demandas artísticas y sociales del período. Se puede apreciar la fidelidad estructural del concierto objeto de estudio con la conocida forma sonata. De igual forma, las características en la escritura orquestal, y su relación con el solista, permiten discernir claramente las funciones de cada entidad, y ponen de relieve los fragmentos más complicados, a la vez que arrojan pistas sobre su posible solución.

La propuesta interpretativa abordada conlleva un elevado nivel de exigencia técnica y musical. La concentración y la dificultad requeridas alcanzan cotas que no todos los intérpretes pueden conseguir. El punto de vista que se ha analizado ha sido el del intérprete solista, pero igualmente se demandan ciertas exigencias al conjunto: rigor en la

práctica orquestal, compenetración y experiencia en el campo. No es posible realizar una ejecución de la obra si la orquesta no lo permite.

La formación musical actual es muy diferente de la recibida en épocas anteriores. Actualmente se distingue entre músicos intérpretes, compositores, directores y musicólogos. En el Clasicismo no existía esta distinción: la tradición pedagógica heredada de tiempos anteriores formaba a los músicos de manera que estos pudieran abordar desde la creación hasta la exposición de la obra. De ello se deduce la posibilidad de que una persona cultivada pudiera desempeñar cualquier función. Esta educación, unida a la visión más camerística de la orquesta, y a la ausencia de una figura líder definida, facilitaba enormemente el objetivo que se persigue.

Referencias

Bibliografía

Asensio, Juan Carlos (2003): *El canto gregoriano*, Madrid: Alianza.
Barenboim, Daniel (2003): *Mi vida en la música*, Buenos Aires: El Ateneo.
Bukofzer, Manfred (2006): *La música en la época barroca*, Madrid: Alianza.
Downs, Philip G. (1998): *La música clásica*, Madrid: Akal.
Front, Theodore (ed.) (1948): *Treatise on instrumentati by Hector Berlioz. Enlarged and revised by Richard Strauss*, Nueva York: Kalmus.
Reese, Gustave (1996): La música en el Renacimiento, Madrid: Alianza.
Reverter, Arturo (1995): *Mozart. Obra completa comentada. Discografía recomendada*, Barcelona: Península.
Robbins, Howart Chandler (1990): *Mozart, los años dorados*, Barcelona: Destinolibro.
Rosen, Charles (1999): *El estilo clásico*, Madrid: Alianza.
––– (2007): *Formas de Sonata*, Madrid: Mundimúsica Ediciones.
Scherchen, Hermann (1997): *El arte de dirigir la orquesta*, Barcelona: SpanPress Universitaria.
Westrup, Jack (1980): «Orchestra», en Sadie (ed.) (1980): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: Macmillan, vol. 13, 679-691.

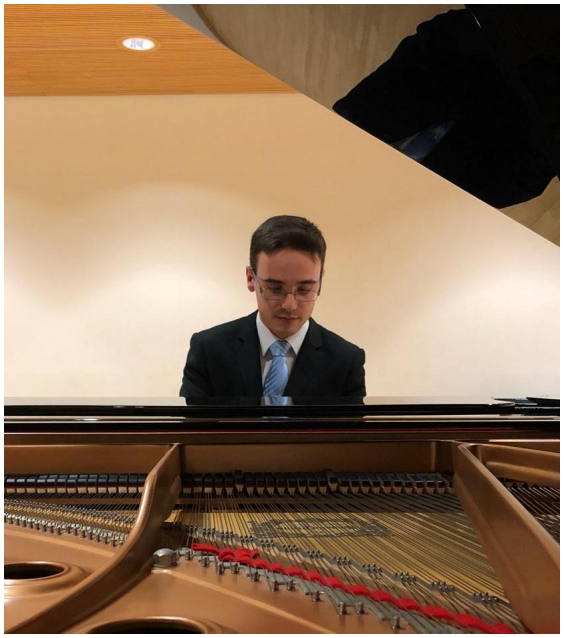
Discografía

Mozart: *Clavier-Concerte 8, 28 & 12*, CD, 1990, Channel Classics.
–––: *Piano Concerto No. 11; Piano Concerto No. 12; Piano Concerto No. 13*, CD, 2004, Hyperion.

Música impresa

Mozart, Wolfgang Amadeus (1976): *Konzert in A KV* 414, Kassel, Bärenreiter-Verlag, http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma_pdf.php?c=dnNlcD0xNDkmcDE9MyZwMj02NiZsPTQmdGl0bGU9Li4lMkZvYmpzJTJGcGRmJTJGbm1hXzE0OV8zXzY2LnBkZg==&cc=d13260d50f74c7b3c147fcd734e98e92 [última consulta: 24 de diciembre de 2018].

Miguel Ángel Giménez Márquez



Nace en Requena, donde comienza sus estudios musicales a la edad de 7 años en la Sociedad Musical "Santa Cecilia", en la especialidad de violoncello. Continúa posteriormente en el Conservatorio Profesional de Música "Mariano Pérez Sánchez" de Requena, donde estudia violoncello con David Fernández, Marina Sanchis y Rocío Cintero; y piano con Carmen Gloria Moltó y Santiago Casero.

En 2013 accede al Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia, en el cual estudia Dirección de coro, tendiendo como profesores a Rafael Sánchez Mombiedro, Tomás Gilabert, Francisco Zacarés, y Fernando Orfila. Actualmente compagina sus estudios de grado en las especialidades de Interpretación y Pedagogía del piano, con Marisa Blanes, Carmen Mayo, Cristina Aguilera y Mª Elisa Gómez-Pardo, con el Máster de investigación en didácticas específicas, de la Universidad de Valencia.

Ha participado en distintos cursos de repertorio orquestal y repertorio para cantantes, así como en la XIVª Edición del Concurso Nacional de Jóvenes Intérpretes "Ciutat de Xàtiva" (2011). Como director invitado ha dirigido a la Orquesta Sinfónica de Requena y a la Masa Coral Utielana. Durante el curso 2016/2017 ejerció como profesor de coro y or-questa en la Escuela de música "La Primitiva" de Rafelbunyol, y de piano en la Escuela de música de la Sociedad Musical "Santa Cecilia" de Requena. Desde octubre de 2018 dirige la Masa Coral Utielana.

DOLORES SENDRA: *IN MEMORIAM*

Grup de Recerca Sonora[40]

Resumen

La figura musical de Dolores Sendra Bordes se pierde en el convulso panorama cultural español del siglo XX. En este artículo se pretende dar a conocer la figura de la multifacética música pegolina, motrando los principales hitos biográficos, y presentando una entrevista que el *Grup de Recerca Sonora* realizó a la artista valenciana. En ella se muestran detalles de su faceta profesional y su dimensión humana, que no pretenden sino dar a conocer y difundir la figura de esta música en el sentido más amplio del término. Dolores Sendra es conocida como recopiladora de música popular valenciana y profesora, pero esconde una faceta como intérprete y compositora aún por descubrir, difundir, escuchar y valorar.

Palabras clave: Dolores Sendra; compositoras; música valenciana; Manuel Palau.

Resum
La figura musical de Dolores Sendra Bordes es perd en el convuls panorama cultural espanyol del segle XX. En este article es pretén donar a conéixer la figura de la multifacética música pegolina, mostrant les principals fites biogràfiques, i presentant una entrevista que el *Grup de Recerca Sonora* va realitzar a l'artista valenciana. En ella es mostren detalls de la seua faceta professional i la seua dimensió humana, que no pretenen sinó donar a conéixer i difondre la figura d'esta música en el sentit més ampli del terme. Dolores Sendra és coneguda com a compiladora de música popular valenciana i professora, però amaga una faceta com a intèrpret i compositora encara per descobrir, difondre, escoltar i valorar.

Paraules Clau: Dolores Sendra; compositores; música valenciana; Manuel Palau.

Abstract
The musical figura of Dolores Sendra Bordes is lost in the convulsed Spanish cultural panorama of the twentieth century. This article aims to make known the figure of the multifaceted music Pegolina, the main biographic dates, and presenting an interview that the *Grup de Recerca Sonora* made to the Valencian artist. It shows details of his professional facet and human dimension, which are not intended but to make and disseminate the figure of this music in the broadest sense of the term. Dolores Sendra is known as a collects and records Valencian musical traditions and musical teacher, but hides a facet as a player and composer yet to discover, disseminate, listen and value.

Key words: Dolores Sendra; composers; Valencia´s music; Manuel Palau.

[40] El Grup de Recerca Sonora está integrado por Critina Aguilera (CSMV), Maria José Labrador (UPV), Daniel Labrada (Conservatorio Profesional de Música de Castellón), José Miguel Sanz (CSMV), y Paula Tamarit (CSMV).

Ilustración 1: Dolores Sendra con el compositor Manuel Palau, en el proceso de preparación de su Concierto dramático. [Fuente: Archívo familiar].

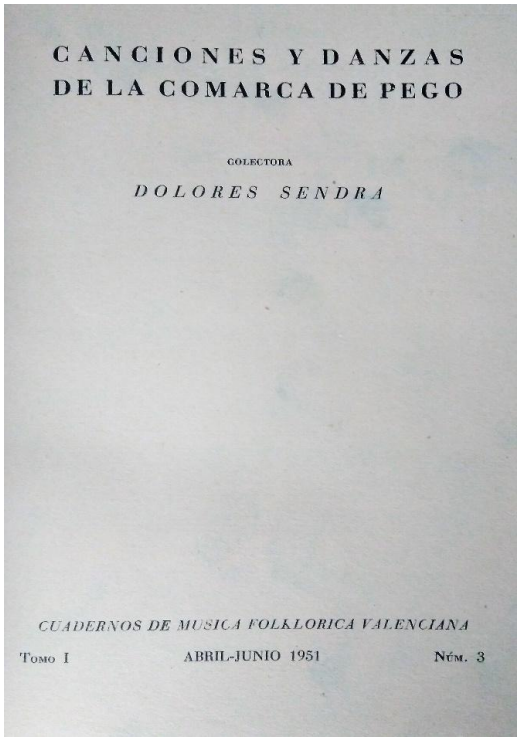
En el transcurso de la actividad del *Grup de Recerca Sonora* a lo largo del curso 17-18, dos nombres cobraron un interés sustantivo dentro de los esfuerzos de recuperación de compositoras y creadoras de la historia de la música valenciana: Maria Teresa Oller y Dolores Sendra. La entrevista que pudimos realizar a la primera de ellas[41] nos llevó rápidamente a focalizar nuestro interés en Dolores Sendra, una compositora, pedagoga e intérprete cuyo rastro se perdía entre su Marina Alta natal y Venezuela, país en el que residiría y en que desarrollaría gran parte de su carrera profesional.

Tras contactar con la hija de la compositora, la actualmente Catedrática de Pedagogía de la Música del Conservatorio Superior de Música «Joaquín Rodrigo» de Valencia, pudimos conocerla en una entrevista que nos permitió realizar en su casa de Pego. Desde las primeras palabras Dolores Sendra se mostró como una persona alegre y vitalista, de una lucidez envidiable pese a su avanzada edad.

La aproximación a su figura pronto nos revela una música completa, en la que alternan etapas de su carrera centradas bien en la composición, la interpretación, bien al piano o como soprano, la docencia o la investigación musicológica.

[41] Entrevista contenida en el artículo La invisivilidad sonora, en Notas de paso (6), 2018, disponible en http://revistadigital2.csmvalencia.es/la-invisibilidad-sonora/

Nacida en Pego el 20 de abril de 1927, Dolores Sendra Bordes estudió música alentada por su padre, quien puso bajo la tutela de Manuel Palau su formación musical. Como nos explicara su hija Amelia Dolores, comenzó a estudiar con él como alumna particular que se presentaba a los exámenes del Conservatorio de Valencia. La dificultad que significaba viajar de Pego a Valencia de forma regular le llevó a adoptar una modalidad de enseñanza-aprendizaje muy avanzada y necesaria en ese tiempo: D. Manuel le reservaba una semana completa cada x tiempo (aproximadamente cada 3/6 meses) y le revisaba todo cuanto hubiese estudiado, indicando en un cuaderno todas las aclaraciones, correcciones y ejercicios que le proponía para que estudiase durante algunas semanas hasta que regresase a clase. Durante esa semana, Dolores permanecía en casa de unos familiares en Patraix o en un convento de monjas de la Calle Balmes.


CANCIONES Y DANZAS
DE LA COMARCA DE PEGO

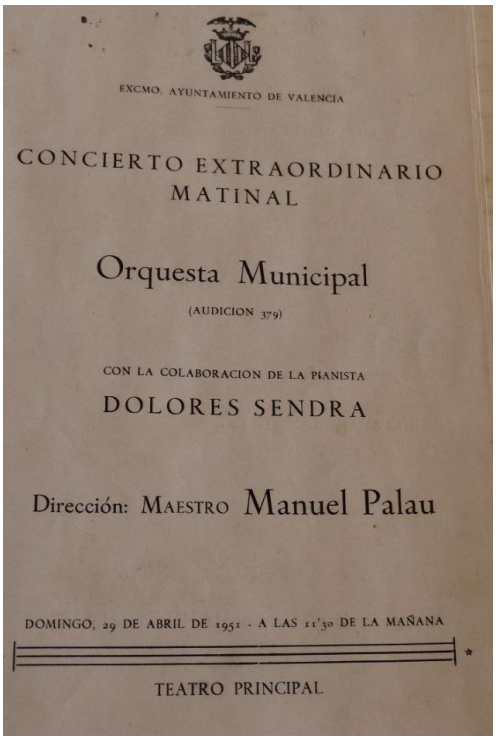
COLECTORA

DOLORES SENDRA

CUADERNOS DE MUSICA FOLKLORICA VALENCIANA

TOMO I ABRIL-JUNIO 1951 NÚM. 3

Ilustración 2: Portada de Cuadernos de música folklórica valenciana (nº 3), compilado por Dolores Sendra.


EXCMO. AYUNTAMIENTO DE VALENCIA

CONCIERTO EXTRAORDINARIO
MATINAL

Orquesta Municipal

(AUDICION 379)

CON LA COLABORACION DE LA PIANISTA

DOLORES SENDRA

Dirección: MAESTRO Manuel Palau

DOMINGO, 29 DE ABRIL DE 1951 - A LAS 11'30 DE LA MAÑANA

TEATRO PRINCIPAL

Ilustración 3: Cartel del concierto en el que Dolores Sendra interpretó el Concierto Dramático de Manuel Palau, con el compositor a la batuta, al frente de la Orquesta Municipal de Valencia. [Fuente: Archivo familiar].

Cuando Dolores ya estaba realizando estudios de armonía y composición, mantenía una correspondencia con el maestro, a través de la cual éste le corregía corregía y devolvía los trabajos, hasta que D. Manuel le indicaba que ya era necesaria una entrevista personal.

Por tanto, desde el principio cursó estudios en el Conservatorio siendo preparada por D. Manuel en su casa, como era habitual por aquellos años, si bien posteriormente cursó estudios en el Conservatorio de Valencia, acabando sus estudios con Premio Fin de Carrera. Su completa formación le llevó a la interpretación, la composición (*Tocata*, *Marina*, *La garza malherida*, *En la Abadía*, *Himno a Pego*, *Balada de Utiel*,…), la docencia y la

investigación. Cabe destacar de esta época, la ingente tarea de recopilación de músicas populares que emprendiera, en el Instituto de Musicología y Folklore, integrante de la Institución Alfonso el Magnánimo. Desde su constitución, en 1948, dicho Instituto estuvo encabezado por Manuel Palau, como Director-Jefe de Estudios, y José Báguena Soler, Secretario-Administrador (Seguí, 1997, p. 69). Desde un principio Dolores Sendra, Maria Teresa Oller y Antonio Chover figurarían como becarios de dicha institución. De entre sus muchas aportaciones, el cuaderno número tres de esta serie, *Canciones y danzas de la comarca de Pego* (abril-mayo de 1951), serían recopiladas por ella. Otros nombres formarían una larga lista de informantes de las "misiones folclóricas" que se plasmarían en los *Cuadernos de música folclórica* que se publicarían en los años inmediatamente posteriores (nombres como los de Ricardo Olmos, Agustín Roig, José Massot, José María Gomar y Gonzalo Puerto, al margen de otras aportaciones de Francisco Martínez y Martínez y Julio Ribelles Brunet).

Igualmente significativa de esta época fue su interpretación del *Concierto dramático*[42] de Manuel Palau, con el propio compositor a la batuta, en abril de 1951.

La inseguridad laboral en Valencia la llevará a iniciar su particular "aventura americana" que si bien debía llevarla a Nueva York, diversas circunstancias personales hicieron que su vida se desarrollara entre 1955 y 1972 en Caracas (Venezuela). Allí desarrollaría una amplia carrera como profesora e intérprete, tanto en su faceta como soprano como pianista. Esos prácticamente veinte años finalizarían por cuestiones familiares, volviendo a su Pego natal. No obstante, su actividad no se vería interrumpida por su nueva situación, iniciando una nueva etapa como profesora y primera directora del Instituto de Música de Xàbia, origen del actual Conservatorio Municipal. Esta institución, creada por José Mayor, quien fuera alumno de Dolores Sendra, permitió a Dolores continuar una intensa actividad musical.

En 2002 se organizó el I Concurso Nacional «Dolores Sendra» de Jóvenes Intérpretes. Pese a las buenas intenciones iniciales, el Concurso únicamente contó con una edición. El 29 de septiembre del citado año, en el periódico ABC se podía leer:

> Con la convocatoria del I Concurso Nacional «Dolores Sendra» para jóvenes intérpretes, el Ayuntamiento de Pego persigue el objetivo de darle un fuerte impulso a una de sus obras más emblemáticas: la Casa de Cultura. En sus instalaciones tendrán lugar la presentación de obras, la selección de participantes y todos los ensayos. Todo el centro de operaciones del certamen se fijará en el moderno centro cultural, convertido en referente de la Villa de Pego por deseo expreso del equipo de gobierno, que no escatiman ni esfuerzos ni dinero para dotar de contenido y de vida aquellas instalaciones.

En 2017 fue distinguida como Insigne de la Música Valenciana por la M.I. Academia de la Música Valenciana, recibiendo dicho galardón en el Salón de Actos del Conservatorio Profesional de Música Nº 2 de Valencia, el «conservatori vell» junto a otros galardonados: los Conservatorios Profesional y Superior de Valencia, a título institucional; el director

[42] En la actualidad existe una grabación comercial del mismo interpretada por el pianista Bertomeu Jaume al piano, junto a la Jove Orquestra de la Generalitat Valenciana, dirigida por Manuel Galduf (Culturarts Música, Generalitat Valenciana, Patrimonio Musical Valenciano, 011. El concierto fue estrenado por el pianista Leopoldo Querol y la Orquesta Municipal, dirigida por el autor, el 17 de octubre de 1948.

Enrique García Asensio y el que fuera su maestro, Manuel Palau. En dicho acto, y recordando sus propias palabras, Dolores Sendra realizó un breve recorrido a su dilatada e intensa vida:

> Buenas noches.
>
> Estoy agradecidísima a la Muy Ilustre Academia de la Música Valenciana por haberse acordado de mí, aunque ya estoy un poco caduca.
>
> Yo, además de agradecer este galardón quiero compartirlo con mi querido Maestro Manuel Palau, con quien cursé desde el solfeo, el piano y la composición, y todo, con él mismo, y fue, además de Maestro, un segundo padre para mí.
>
> Yo no he sido una niña que ha pedido estudiar música. Me dio la idea mi padre, quien era un enamorado de la música selecta y no pudo estudiar. Entonces, me puso a estudiar en Pego, en el Musical, solfeo y algo de piano, pero la Guerra lo estropeó y cuando se sintió con ánimo y posibilidades de que viniera a estudiar, él fue quien me buscó al Maestro.
>
> Es decir que, gracias a mi padre caí en las manos de D. Manuel Palau, tan gran maestro y tan gran compositor. Así es que yo quiero compartirlo con él, porque encontré en el Maestro Palau y en Doña Trini y toda la familia, una familia también, era Maestro y como si fuera familia.
>
> Así es que mi agradecimiento es por mí y por recordar tanto al Maestro Palau, quien para mí era un Maestro y un segundo padre.
>
> Buenas noches y gracias. (Medina, 2017: s.p.)

Solo dos años más tarde, el reciente 15 de enero de este año 2019, Dolores Sendra fallecía rodeada de su familia. Si bien su nombre ha sido reconocido como intérprete de Manuel Palau (Leon Tello, 1956: 62; Seguí, 1997: 93) y como recopiladora de música popular (Climent, 1978: 159; García del Busto, 1992: 374).

Desgraciadamente el destino ha querido que tanto Dolores Sendra como su gran amiga Maria Teresa Oller nos hayan abandonado recientemente. Sirva este artículo para rendir un sincero y sentido homenaje a estas dos creadoras, con la esperanza de contribuir a la difusión del conocimiento de su valía personal y artística.

Entrevista[43]

Dolores Sendra nos recibió en su casa de Pego, junto a su hija y hermana. En el centro de la amplia y luminosa estancia, y sobre una mesa camilla, se agolpaban álbumes de fotos, recuerdos, recortes de prensa y programas, testigos de una intensa carrera musical.

[43] Entrevista realizada el 10 de marzo de 2018 en Pego, en la casa de la compositora, por José Miguel Sanz y Paula Tamarit a la compositora en presencia de su hermana, Elvira Sendra Bordes, y su hija, Dolores Amelia Medina Sendra.

Ilustración 4: Dolores Sendra. [Fuente: fotografía tomada por el Grup de Recerca Sonora en el día de realización de la presente entrevista].

P: Usted empezó a estudiar aquí en Pego?
R: Aquí en Pego, en el musical, había un director de banda que se llamaba José Oltra, y tenía un hermano que se llamaba Alfonso Oltra…, no viven ni uno ni otro ya,…
P: Vosté parla en valencià normalment?
R: Sí.
P: Doncs parle en valencià.
R: Tinc igual.
P: Estàvem parlant que començà amb el senyor Oltra.
R: Amb José Oltra, i ahí va haver una cosa graciosa que mon pare em va contar. Acabem un métode del *Solfeo de los solfeos*[44] i porten el segon, i el mestre diu: "Cinc minuts per mirar la primera lliçò tots"; i jo, com era de sis anys comence a riure'm de sentir-los cantar mal i no me l'estudie la meua, i el mestre ho capta, que estaba distraguda i diu: "Dolores Sendra!"; i dic: "Ja me l'he estudiat". Me n'entre i el mestre li diu a mon pare: "Si haguera volgut passar-li tot el llibre a primera vista, l'haguera passat. Perquè lliçò que li posava, lliçò que em cantava".
P: I eren moltes dones en aquells anys?
R: Poques. I jo la més menuda. Tenia 5 o 6 anys… Bé, seguint en el que parlàvem…, el mestre li va dir a mon pare: "Dedique esta xiqueta a la música. M'ha passat açò amb ella. Té unes qualitats de superior"; i mon pare que era un loco per la música, però la música selecta. Quan ell em sentía a mi cantar una obreta d'estes populars de seguida em feia: Doloreeees, i jo: "Tatata taaaa" [tararea el comienzo de la Quinta Sinfonía de Beethoven], i de seguida deixava de cantar-la. Ell volia tot música selecta.
P: Però son pare també era músic?
R: No, mon pare no era músic perquè es va criar sense mare, i en aquella época era més difícil. Mon pare huí tindria cent i pico d'anys, i ell havera volgut estudiar música perquè tindria uns 3 anys, una nit, ja no tenia mare, estaba jugant al carrer i quan diuen: "Ale, cap a casa a dormir", el xiquet no està. Totes les famílies buscan-lo, uns per ací, altres per allà, i a un xic li s'ocurrix entrar a una espècie de corral que era on assajava la banda, i se'l veu sentadet en una cadira asoletes dormint. És a dir, que era massa la gana de música que ja es notava des dels tres anys. Després les voltes que ma mare diu una volta: "Ei? No puja a dormir, que li passarà alguna cosa?" Va i se´l veu al costat de la ràdio sentint una obra simfònica. Bueno, i ell va ser el que em va animar. Quan acabà la guerra, una volta que ell es va acomodar un poc, diu: "Dolores, has d'estudiar música. Professora de piano i composició, i el que faça falta." Dic:" Ai? Bé". Se n'anem a València i pregunta en les cases de música: "Quin professor és el millor que hi ha?" Diu: "Per a piano hi han molts, pero un professor compositor bò és el Mestre Palau". Agafa la direcció i em porta al Mestre

[44] *Solfeo de los solfeos* era un método progresivo de aprendizaje del lenguaje musical, escrito por Antoine Henry Lemoine (1786-1854) y Gustavo Carulli (1801-1876), en el cual colaboraron autores como Adolphe L. Danhauser (1835-1898), León Lemonie (1855-1916) y Albert Lavignac (1846-1916). Estructurado en nueve niveles, fue publicado y difundido en España por la Editorial Boileau, convirtiéndose en uno de los métodos más populares en el aprendizaje del solfeo.

Palau. El mestre Palau em fa tocar alguna cosa, perquè jo ja tocava un poquet dirigida pels Oltra, i, una volta que li toque una miqueta, mon pare li diu: "Si veu que val la pena dedicar-la a la música, encara que haja de vendre la roba que porte damunt, estudiarà música". I el mestre Palau em sent tocar, em veu, seia malament i de tot, i es gira per darrere de mi i li fa: "Que sí". Doncs ja no va caldre més. El solfeig, piano, tot amb ell, no vaig tindre altre mestre.
P: Però estava al conservatori o particular?
R: Particular, per lliure.
P: I després s'examinava…?
R: Me n'anava a donar-li validesa acadèmica al conservatori. Quan van vindre els dos últims anys de composició, com ell era el professor de composició, em vaig matricular oficial. Però tot ho vaig fer lliure amb el mestre Palau.
P: I quins altres autors o autores recorda d'aquella época? Perquè hem parlat per exemple de Oller i ara de Matilde Salvador, que també era de la matéixa época. Amparo Garrigues?
R: No, era més major. Carmen Benimelli?
(DOLORES AMELIA): Una alumna de Palau que va fer l'himne de Pedreguer: Francisca…
R: No me'n recorde.
(DOLORES AMELIA): Jo és que vaig estar fent investigació sobre este tema i vaig replegar noms, i estava ella. Però ella va faltar i és la iaia d'una actriu de telenovela valenciana.
R: Amb la que més relació tenia jo era amb Maria Teresa Oller, però amb Matilde Salvador també ens veiem alguna vegada. Però Matilde Salvador era un poquet major, igual que Maria Teresa.
P: Sí, ella és del 20 i vosté del 27.
R: Sí, però ens tractàvem com si fórem de la mateixa edat.
P: I estaven estudiant les tres composició?
R: Sí. Bò, Matilde Salvador ja era compositora. María Teresa Oller estava fent alguna cosa de composició, i jo tota la resta. Que en casa del mestre Palau, jo era com de la família. Doña Trini, Don Manuel i les filles, quan jo arribava no era ningú. "Qui és? Qui ha tocat?" "Ningú. Dolores". Jo era com de la família i els sentia com uns segons pares a Doña Trini i a Don Manuel, però no et passava res i era un mestre que sempre procuraba aclarir-te les coses. Si et parlava d'Impressionisme t'ensenyava fotos impressionistes, veus? Pareix que faça vent però no en fa, pareix que faça tal cosa pero no la fa. És impressió. Amb ell em vaig ficar a estudiar anglés i tot. I com estudiava per correu la composició, no podia estar allà a València vivint, per l'economia, i anava cada mig any.
P: Perquè en aquells anys hi havia molta gent que estudiava per correspondència, digam, no?
R: Sí, l'harmonia alguns alumnes la feien així, per no estar anant totes les setmanes. Si no podies viure a València. Si vivies allí, anaves a classe al conservatori o a casa d'ell i "au". Pero jo vivía a Pego, els pares tampoc eren molt pudients, i eren anys molt difícils.
(…)
P: I després, una vegada acabà amb el mestre Palau, es ficà a treballar com a professora o es va centrar en la composició?
R: Seguia controlant-me les composicions i això que feia, però en això ixiren oposicions de professora de solfeig de València, i em diu [Palau]: "Presenta't". Presente la documentació, sóc acceptada, espere a que facen les oposicions, passa un any, s'obri nova convocatòria, n'entren dos o tres més. Entre ells estava Asins Arbó, i el meu mestre diu: "Com és de solfa, per molt que sapiguen de composició, afinar com tu no afinaran, així que tens moltes coses a favor"

P: I es va presentar?
R: No! Torna a obrir-se altra convocatòria, i jo, cansada ja, tenia uns tios a Nord-Amèrica, a Nova York, i dic: "Me'n vaig". Com no sabia com cridar a la família d'Amèrica, busque a una senyora que vivia a Venezuela, pegolina, i aquella senyora em diu: "Ací tens casa per al que faça falta".
P: I se'n va anar a buscar-se la vida…
R: Me'n vaig anar a Venezuela a buscar-me feina, però per passar d'allí a Nord-Amèrica. Però vaig vore als meus cosins un poc reacis ja que era una responsabilitat fer-se càrrec de mi allà i sabien que mon pare ens tenia als fills com que no els tocara ningú. I jo, al vore això dic: "Com m'ix de seguida plaça de professora de piano, de solfa en altre lloc, d'acompanyant de ballet…".
P: O siga, que li va eixir molta feina allí.
R: M'ix molta feina, i dic: "Em quede ací". Després em case allí, amb un veneçolà, i ja no pensava tornar, però al divorciar-me dic: "Els meus fills, si estan ací, el contacte amb son pare pot ser no m'agrade, i a Pego tinc a ma mare, a la meua germana i al meu germà, i me'n valg vindre cap a Espanya.
P: I això va ser l'any?
R: L'any 72.
P: I quan se n'anà a Venezuela, quants anys tenia?
R: Quan me'n vaig anar era l'any 55.
P: Clar, però abans, hem llegit, ja havia guanyat premis de composició, i, per exemple, *Tocata* en l'any 51 va guanyar un premi, i *Marina*.
R: Sí, i *Marina*, i *En la abadía*, un poema simfònic que me l'estrenà l'orquestra sinfònica en el conservatori. Tinc ahí els comprovants. Després, el mestre Palau em va dir: "Tu voldries tocar el meu concert?". Jo dic: "Jo sí, si puc", diu: "Pots". Preparem el *Concert Dramàtic* i el toquem en el Principal amb orquestra també simfònica i jo en el piano, i és un èxit, perquè era jove i hi havia hagut feia poquet un concert, no vull dir noms perquè tinc por d'enganyar-me, que tocant tocant es va perdre i va començar el director a dir "Do M! Sol M!" Acords per a fer temps, i mentre li obrien a esta senyora el llibre de l'obra al piano, que potser no el degué mirar, li degué vindre a la memòria. Aleshores encara va ser més llamatiu que jo era més jove i que tocara el concert bé, sencer.
P: I les seues composicions què són, un poc en l'estil dels ensenyaments de Palau? O és més personal?
R: No, en general totes les obres escrites les he fetes al meu aire. En tinc prop de 60, per a cor, cor i solistes, orquestra, orquestra i solista, una me la va cantar ella fa poc (es referix a la filla), banda, cant i piano, piano sòl, entre elles la *Tocata.*
P: O siga, que té un repertori molt variat. I tot això este catalogat? Per tu? (ens dirigim a la filla)
(DOLORES AMELIA): Sí.
P: I té obres editades?
R: Editades no.
(DOLORES AMELIA): Es va oferir, quan al concurs, es va oferir Rivera a editar les seues obres, però havies de passar-li-les passades a ordinador i jo no tenia temps. I després d'això ja han passat coses i no…
P: Nosaltres, el que ens agradaria, i a més tenim la sort que com la seua filla segurament serà companya de nou a València, que ella serà la clau… La idea és que estes obres es puguen tornar a tocar, perquè allí tenim auditori, tenim la gent, els propis estudiants; perquè preferim que siguen els estudiants els què toquen les obres, i la idea és després

ficar ixes obres en els programes de les assignatures. Aleshores si vosté té obres de piano sòl, o de veu i piano, com ens està dient, una oportunitat pot ser donar-les a conéixer i després que la gent que està estudiant cant o que està estudiant piano les puga tocar, i el nostre objectiu seria això.
R: Lieder en tinc almenys 20.
(DOLORES AMELIA): Ara en vaig passar uns quants al conservatori de Xàbia, perquè amb motiu del dia de la dona el departament de cant vol fer un concert cantant-li-les, i sí que les havien escoltades.
P: També el què volem és que no siga sols un assumpte del "Dia de la dona" sino que siga habitual als conservatoris, i a més, una de les coses que tenim en ment seria intentar editar obres de dones.
(DOLORES AMELIA): Jo tinc obres que vaig replegar de Lola Vitoria. Tinc tot el seu repertori que va replegar un músic aficionat, que és tenor cómic i se les va trobar en un contenidor de fem. Tinc tota la seua obra, i fa dos anys…
P: D'on és ella?
(DOLORES AMELIA): Ella va nàixer a Alcoi però és de Villena, i va morir pels anys 50, però en l'any 16, ara, 2016, dirigit per una companya: Inma Mateu, que dóna classes ací a Oliva, van reestrenar la seua [de Dolores Sendra] *Marxa fúnebre* per a banda, i un pasodoble de Lola Vitoria. Per a mi era molt emocionant, el fet de que una cosa que s'ha replegat d'un contenidor, que ja anava a perdres absolutament, i la *Marxa fúnebre* d'ella, que això sonara allí, però clar, el fet és que és un dia i després s'acaba.
R: Igual que *La garza malherida* está en disco i tot pero no l'he sentida.
(DOLORES AMELIA): Clar, és un arranjament per a orquestra, la que hi havia. És un arranjament molt reduït i incomplet, que no s'ha pogut cantar i sentir en l'orquestra que ella va pensar. O almenys, bueno, té sarrusofón, doncs es canvia pel que siga.
P: Sí, les instrumentacions també eran diferents en ixa época, en comparació al que és una banda d'ara.
R: El sarrusofón abans s'utilitzava molt. Jo en les obres d'orquestra l'utilitzava molt.
P: I després quan va tornar, com es trobà València? Perque són molts anys a Venezuela.
R: Sí
P: Bò, va vindre a Pego.
R: Sí, jo vaig vindre amb els fills i per a mi, en aquell temps, el primordial eren els fills. Si m'hagués mudat a València, els contactes amb els professors i això, m'haguera fet conéixer, però me'n vaig vindre a Pego, perquè dic: jo a València treballant i els meus fills sense ningú vigilant-los…Ací estaven el meu germà, la meua germana i ma mare, tots a colaborar-me en l'educació i en l'alimentació d'ells. Em vaig quedar a Pego i ixe va ser el mal, se'm va oblidar. 18 anys a Venezuela i després arribe i em quede ací al poblet… De totes les maneres sempre m'han cantat coses. Ella (la filla) m'ha cantat molt de lieder. Un xic, Manolo Quinto, també. A Xàbia em van cantar algunas coses, jo vaig ser la directora de l'escola.
(DOLORES AMELIA): De l'institut que van fer. El que ara és el Conservatori de Xàbia, va començar com a institut musical, en idea de que fóra conservatori, i ella va ser la primera directora.
R: La primera directora d'ixe institut.
P: I les seues obres després s'han pogut escoltar o s'han gravat o s'han estrenat coses? Perquè hi hauran coses sense estrenar.
R: Sí, sobretot el concert que tinc.
(DOLORES AMELIA): Sí, el guió el tinc jo per a poc a poc orquestrar-lo

P: És un concert de…?
(DOLORES AMELIA): Per a piano i orquestra.
P: Doncs Maria Teresa Oller també en té un que també estem, hem quedat amb un senyor que es diu Jesús Madrid, que és el que fa "un poquet" de secretari, de contacte i tal, i la idea és intentar…
FILLA: Orquestar-lo també?
P: No, no, el té fet.
FILLA: Ah, ja el té fet?
P: Sí, de fet el va donar a Leopoldo Querol, que era un pianista molt famós de l'època, per a que l'interpretara, però supose que per qüestions d'agenda, per qüestions de l'època, no s'ha estrenat, i ixa era una de les obres…perquè clar, un concert de piano és difícil de montar si t'has de buscar al pianista, l'orquestra, tal, i la idea era fer-ho allí, que tal volta, si el de vosté el podem també sentir, seria un concert molt xulo fer els dos.
R: El concert, el que passa és que tinc el guió, pero falta orquestrar-lo.
(DOLORES AMELIA): Estic "en ello", estíc "en ello"…
R: En Utiel es va entrenar una *Balada de Utiel* meua, que jo havia d'haver anat a sentir-ho, però mon pare estava molt malalt i vaig declinar la cosa, però tinc *En la abadía* que és el poema simfònic, tocat per l'Orquestra Municipal de València, crec que era Izquierdo el director.
P: ¿José María Izquierdo?
R: Sí, que era una cosa inspirada en unes escenes en un convent on jo estava de pensionista, i això m'ho va estrenar, ja et dic, l'orquestra en el conservatori, però després me'n vaig anar a Venezuela…
P: I de les seues composicions, está el material? Perquè la idea seria fer un concert al conservatori i si ja poguera vindre vosté…i així veu a la seua amiga Teresa Oller.
R: Ai, sí…
P: Vosté no ha vist el nou conservatori, no?
R: No, el que he vist és allà on vaig anar…
(DOLORES AMELIA): Sí, a San Esteban, que li donaren la insignia de la música l'academia de la música.
P: I després, vosté ací en Espanya va tindre alumnes? Perquè va donar solfeig, piano, armonia, composició…De quins alumnes se'n recorda?
R: Ella (la filla) (rises), Joaquín Sastre, que treballa també, Ferran Ferrando, Pep Sendra. Ui? Hi han varios, que jo no me'n recorde ara bé.
(DOLORES AMELIA): Què hagen sigut després professionals de la música, estos.
P: I el *Himne de Pego* l'ha fet vosté?
R: El vais fer fa molts anys. En el 47…
P: Abans d'anar-se'n a Venezuela?
R: Sí, era joveneta. 20 o 21 anys.
P: I li'l encarregaren?
R: Em van dir si tenia algún himne, i justet jo estava fent ixe. El van sentir, els va agradar, i el van nomenar oficial. Ara, va haver un alcalde que igual que va fer això, va celebrar els 50 anys de l'himne, pero després han vingut altres alcaldes que han dit que "lo meu era de Franco".
P: Als anys quaranta i pico és el que hi havia.
R: Jo no he sigut mai de ningún partit.
(DOLORES AMELIA): Mira, en esta foto del 49 està dirigint la banda, estrenant l'himne…

Ilustración 5: Dolores Sendra dirigiendo el Himno a Pego. [Fuente: Archivo familiar].

P: O siga que vosté dirigia també.
R: Sí, dirigia però, en aquella época és per riure's hui. Hui hi han dones dirigint i són respectades, però Don Manuel, com jo no tenia feina, em va oferir com a directora d'una banda que no tenia director, i li digueren: "Ah, dona no", i diu: "Sí, dona però ningú alçarà els ulls per mirar-la mal". Tot això ajudà a que me n'anara.
P: Perque el ser dona ací sí que era un problema, no? en aquella época. No podia dirigir.
R: Jo podia estar davant d'ells com si no estagueren ells, com si foren dones, ells no podien estar davant de mi com si jo fos un home també? Un director (al cap i a la fí), siga el que siga. Ah, no, que dona no la volien de ninguna manera. Però l'himne el vaig preparar jo i el vaig dirigir.
P: Ací a Pego?
R: Sí.
(DOLORES AMELIA): I també va montar una coral…
R: La primera coral que hi va haver a Pego la vaig fer jo, abans d'anar-me'n a Venezuela. És que jo, en un grupet de dones majors quasi totes, feiem un *Cant de la Passió* que anava pels carrers en Semana Santa, i, (a raíz) d'això dic: "Ei? doncs si canten estes "hueletes" a dos veus, agafe joves i tot i faig a quatre." I vaig tindre la coral per a l'homenatge al Padre Banyuls vaig dirigir jo el concert de la coral, però prompte prompte me'n vaig anar a Venezuela. Aleshores, tota la feina feta ací es va quedar…
P: I abans d'anar-se'n també va col-laborar amb el mestre Palau en la recopilació de…
R: Sí, sí…
P: Com va ser ixe treball?
R: Bò, "estupendo".
P: Vosté què feia? Va recollir les de esta zona?
R: Jo anava als poblets, em van posar una zona, i les hueletes i huelets…
P: Perquè ho organitzava Palau, no? les zones que cadascú…
R: Ell era el director del Institut de Folclore i Maria Teresa també feia feina. I joves, 3 ó 4 alumnes d'ell. I jo m'emportava un magnetòfon de fil, i havia d'estar pendent de que no

remontara un damunt l'altre, i nivellar-lo, i amb això, feia les gravacions. Després, quan arribava a casa ho passava a escrit, copiava.
P: La transcripció la feia vosté.
R: Sí, claro.
P: I després li la enviava a Palau.
R: A l'institut.
(DOLORES AMELIA): No només enviava la transcripció, també la gravació, el context, etc
R: Ixe llibre és un dels que es va editar, pero es van quedar allí al menys 400…
P: Cançons sense incorporar?
R: Sí
(DOLORES AMELIA): Que estan a Culturarts. Estan allí que les van trobar. Els fills de Seguí les van dur. Van replegar coses, les dixaren allí i Jordi Reig ens les mostrà, que están conforme ella les posava. La partitura, un paper en la explicació i un altre paperet per a protegir la tinta i un altre, altre, altre… Estan per blocs que están allí.
R: Al llibre, tot el que s'escrivia ho feia jo. Vam treballar molt amb això. I mon pare m'acompanyava perquè en aquella época una xica jove, sola pels poblets, estava mal mirada.
P: O siga, que anaven els dos.
R: Sí, mon pare i jo. Vam anar a molts poblets: Benialí, Sagra, etc
P: I la gent la rebia bé als pobles?
R: Sí, i després em feien visites, em portaven fruita del poble.
P: O siga, que es va fer amiga de la gent dels pobles.
R: Un dia, en Tàrbena, com parlen salat…diuen paraules diferents a nosaltres, vaig estar allí una setmana perquè hi havia molta cosa. Els soterraments eren un cant alegre quasi més del que feien per ací, i vaig agafar també la música. Però estic allí un diumenge i dic: " Si he d'anar a misa sense fer res, volen que toque l'orgue?", i jo toque l'orgue, cante alguna coseta i anime la misa, i després em sent fort pel carrer a una xica: "Fulana! Has vist quina misa més guapa han fet hui? Sa que tocava s'orgue era ixa xica que replega cançons antigues amb «s'aparato aqueix».
(DOLORES AMELIA): Sí, a Tàrbena, se'n recorden tant, i han passat setanta anys, que li van fer un homenatge fa uns mesos, que també volien que anara ella, però no va anar perque no es trobava bé.
P: Doncs en el Csic, en la fundació esta Milà i Fontanals també hi han partitures de la "misión 48", de com estava organitzada.
(DOLORES AMELIA): Sí, fins i tot documents. Doncs a Tàrbena li feren un homenatge per la seua aportació a "sa" música popular valenciana.

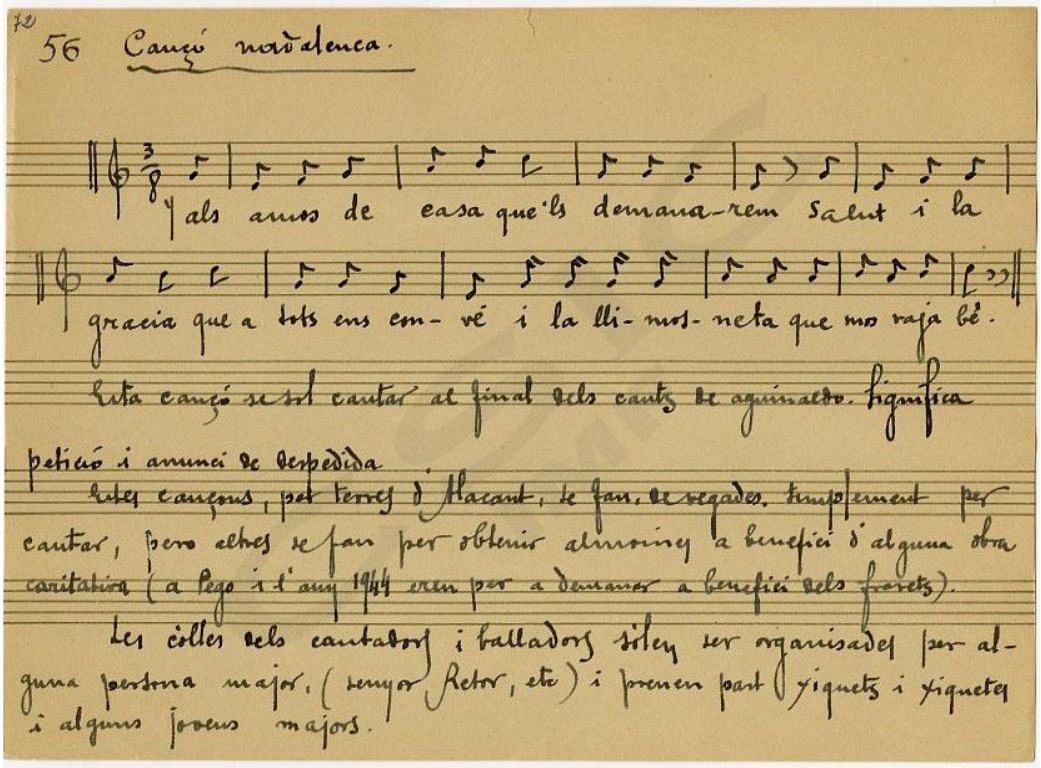


Ilustración 6: Ejemplo de ficha de recopilación de música folclórica, de una Cançó nadalenca, copiada por Dolores Sendra. [Fuente: Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC: Una colección de patrimonio musical español", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas, https://musicatradicional.eu/es/home].

(En casa de Dolores ens mostren àlbums amb fotos, retalls de periòdics, programes de concert, etc. Vegem un document
mecanografiat)
P: I açò què és?
(DOLORES AMELIA): Això és que feren una entrevista per a la radio, i s'ho preparaven, el que deia el locutor el que deia un i el que deia l'altre ho tenien tot per escrit.
R: I això és d'una revista que em va fer un article (senyalant altra cosa)
P: De l'any 48. I tornant a Palau, quan vosté estudiava amb ell, la tenia molt ben considerada, pel que hem vist.
R: Sí, ja et dic que més que alumna era com una filla d'ell. Jo estava en Venezuela i encara m'escrivien.
P: Ell no veia la diferència de ser dona o home, ell veia que vosté era bon músic.
R: Ell veia la professionalitat de la persona… Mira, ahí estic dirigint l'himne. Però vull que vegen la de Palau.Ací també este programa on apareix el meu poema simfònic, i ací està l'argument amb el que em basava per escriure'l. Es va estrenar amb l'orquestra i Izquierdo.
P: Aleshores, sí que es programava música escrita per dones.
R: Sí… Ací està la foto de Manuel Palau i jo. Estem preparant el *Concert dramàtic* per a piano.
(DOLORES AMELIA): I després és que allà en Venezuela feia de tot: dirigia, tocava, cantava, era professora de piano, de solfeig…

R: Este és el Maestro Sojo, i açò ja és Venezuela. Allí vaig actuar més com a cantant que com a pianista. Vaig estudiar cant també i vaig fer concerts, ahí estaran.
P: Pergolesi, *Stabat Mater*…
(DOLORES AMELIA): Hi havia alguna gravació de *Los Madrigalistas* que estava corrent per internet. Allà hi havia un grupo de madrigalistes de Radio Nacional que cada setmana gravaven un repertori nou. Un programa setmanal. I el gravaven en un programa, i ahí li van estrenar moltes peces a ella.
R: (Assenyala foto) Ahí estic cantant també, a Venezuela, en la Biblioteca Nacional feien concert tots els diumenges de matí i vaig anar de cantant, soprano.
P: O siga que vosté en Venezuela no parava.
R: Era professora de piano en una escola de música, que allí no deien conservatori, deien Escuela; en altra, professora de solfeig, cantava en dos corals. Eixa era professora de cant (foto), i ahí estava amb mi perquè havíem fet uns concerts.
(filla): Quan tornà a Espanya, vingué un músic d'allà, director de les escoles, a vore si la podia convencer per tornar allà: "Dolores, usted nos hace mucha falta, porque hay profesores que hacen granitos de arena pero usted hace montañas, así es que vuelva otra vez, por favor". Vinieron él y la esposa cuando vine yo, y se quedaron aquí en mi casa. Entonces le dijo a mi madre: "Señora Elvira, ¿usted quiere que su hija vuelva a Venezuela para continuar la labor que estaba realizando?" y mi madre dice: "Yo no". Este era Ángel Sojo.
(DOLORES AMELIA): Prengué la decisió per estar amb els fills, però fou una decisió molt forta.
(La germana (també present a l'entrevista) va viure amb Dolores 12 anys a Venezuela i fou mestra de solfeig en diverses escoles, treballant direstament amb el pedagog Edgar Willems en persona, ja que anà a portar la seua metodologia a Sud-amèrica. Era un moment molt ric.
GERMANA: Sí, ens va fer un curset de dues setmanes, i jo vaig assistir perquè ens van dir que no anàrem a escola per anar al curset.
P: Aleshores vosté es trobava molt més valorada a Venezuela que ací.
R: Allà estava treballant en això com tocava. A Caracas.
(DOLORES AMELIA): Treballava en diversos llocs: per al Ministeri, cantava en cors nacionals. Tenia molta activitat professional.
R: I, de vegades, si els fallava el pianista, en les obres que eren de cor i piano, anava jo.
Vaig vindre ací, i continuava sent la professora d'allà. M'enviaven papers com a què seguia de professora, que quan tornava, i per fí vaig haver de dir que no tornava, i, tant de bo, perquè ara allò esta molt mal. En eixa época estava molt bé. Era un país ric i no estava així.
(DOLORES AMELIA: (Assenyala una foto): Este era el cor de Madrigalistes de Radio Nacional, i este Antonio Lauro, el director. No sé si el conegueu, pero el repertori de guitarra està "*plagaet*" de valsos de Lauro. Era amic de casa.
I jo recorde estar sentadeta a l'església perquè ma mare anava a cantar en el cor. Era la cap de corda de les sopranos, i era l'hora del concert i no es feia el concert, no es feia el concert, (rises) i l'alt crida i diu que no hi pot anar perquè ha faltat son pare o sa mare, no recorde. I clar, l'església estava plena, plena, de gom a gom, el cor, l'orquestra i tots els altres solistes. Aleshores, el director, Sauce, parla amb els altres i els diu: "Només ho pot fer Dolores", i li diu: "Dolores Sendra, necessite que faces el solo de contralt, però que no em deixes tirades a les sopranos", i jo recorde com si fora ahir que ella donava un pas avant i cantava la part de contralt, amb lletra, tot al lloc, pegava un pas enrere i seguia cantant la part de

sopranos, i va traure aquell concert. Vull dir, això és un exemple de la seua professionalitat.
R: Després tot era firmar *autógrafos*. Al dia següent em cridà el director: "Dolores Sendra, Com està? Mire, com vosté substituí a fulanita i ens salvà el concert, passe per tal lloc, que allò que havia de cobrar aquella és per a vosté".
(DOLORES AMELIA): També es va matricular allí per treballar el clave.
P: O siga que vosté ha sigut un "*alma inquieta*".
R: Sempre de fer coses de música, i fer-les el millor possible.
P: Bé, donas ara cal donar-li una espenta i que se li reconega tota la seua trajectòria, perquè a València la seua obra no es coneix, i això no pot ser.
(DOLORES AMELIA): S'han estrenat algunes obres, però moltes no s'han estrenat encara.
P: Doncs el que diem, allí tenim la oportunitat ja que tenim els medis (orquestra, cor, piano…). A més el centre está prou per la llavor. Van parlar de fer l'homenatge a Maria Teresa Oller, i si poden estar les dos seria magnífic. I si amb tota aquesta recerca l'alumnat utilitza estes partitures per a les audicions, s'haurà aconseguit molt, i després, gravar ja és alta història un poc més complicada, però tot és llançar-se.
(DOLORES AMELIA): Per cert hi ha una gravació del "Concert dramàtic" de Palau interpretat per ma mare al piano i dirigida pel mateix Palau a Radio Nacional, però no l'he poguda trobar. Clar, és abans de la "riuà".
P: Creu que el mestre Palau ha tingut el reconeixement que es mereix?
R: Jo com a mestre i com a compositor el trobe únic.
P: Tota la gent amb què hem parlat coincidix en parlar molt bé del Mestre Palau. Jo [José Miguel Sanz] vaig fer la Tesis Doctoral sobre Asins Arbó, que vosté abans l'ha nomenat. El que passa és que després es va fer militar per a guanyar-se la vida també, però en tots els seus escrits hi parla molt bé de Palau.
R: És que era un mestre que no et deixava passar res però no et deixava confosa, t'ho aclaria i t'ho feia treballar. Era un mestre de veritat, de categoria.
(DOLORES AMELIA): Clar, però és el que ell deia, que la seua millor obra era la seua plèiade d'alumnes.
R: A Mª Teresa Oller fa temps que l'han vista?
P: Al novembre, i hem quedat també en anar el mes que ve a visitar-la, perquè ella ens digué que es va alegrar molt de la iniciativa, i de que anàrem i ens interessàrem per ella. Estem recuperant partitures i la idea és anar fent, perquè la major part de la música de MªTeresa no está editada tampoc i moltes no estan ni estrenades.
(DOLORES AMELIA): Sí, i així hi pots trobar calaixos de diverses autores. Jo tinc en fitxers tota l'obra de Lola Vitoria, que no és coneguda. Li van estrenar una sarsuela, li van estrenar…però està perdut, ja no se'n recorda ningú.
P: D'Alcoi coneguem a Consuelo Colomer.
(DOLORES AMELIA): Consuelo Colomer, també tinc moltes coses d'ella. Ání a parlar amb ella, que estava per Sabadell quan jo feia la investigació, però va faltar fa poc. També vaig fer una gravació en una entrevista amb ella. Em va tocar el piano, em va contar coses.
P: Li sembla bé que li fem unes fotos?
R: Claro!
(Sessió de fotos)
P: Orgue també tocava?
R: Sí, però això sense titulació.
P: Mira, y tocando también música valenciana, que aparece Rodrigo.

R: Rodrigo estuvo en Caracas, dio una conferencia en la Biblioteca Nacional, y la señora estaba sentada con nosotras… Yo sé que el error mío grande fue venirme a Pego, no quedarme en Valencia, en el ambiente musical, pero el destino mío era éste.
(ELVIRA): Pero dejaste alumnos también.
P: ¿Y cómo encontró la música en Valencia cuando volvió? ¿Qué le parecía?¿O desconectó un poco?
R: Desconecté bastante.
P: Se vino un poco más a la zona, ¿no?
R: Sí, a la zona. Pero bien, había actuaciones buenas y estrenos.
P: Mira esta foto con Mª Teresa.
R: Som íntimes amigues. No he tingut una amiga més forta que ella.
P: Vosté tenia clar que volia ser compositora des de xicoteta?
R: Quan vaig començar a estudiar per indicació de mon pare, el desig d'ell i la ilusió me'ls passà a mi. Jo anava amb l'autobús a València a estudiar i escoltava en lloc del motor, com si fós una orquestra sonant.
P: I quins eren els seus models de compositors?
R: A cadascú li trobava una cosa, però m'agradaven tots.
P: Sobretot, clar, eren homes, perquè dones no hi havien moltes.
R: L'Impressionisme m'agradava també.
P: Aleshores, el concurs amb el seu nom sols ha tingut una edició?
(DOLORES AMELIA): Sí, però els que van vindre foren d'una qualitat impressionant.
(…)
R: El Maestro Palau, aunque la fama la tiene de compositor, como profesor era buenísimo.
P: Bueno, y luego como folclorista era muy importante.
R: Hasta el ligado de los sonidos del piano, él los quería perfectos, no es eso de que levantas un dedo y luego tocas otro separado. Toca sólo un dedo y cuando tocas el otro, tocando y levantando el anterior, pero que se ligue el sonido. Dos notas ligadas, debía tener una intensidad la primera, y lo que quedaba de esa intensidad, la segunda. Todo eso, Magenti, con perdón, y Roca, no sé si lo tienen. Palau era lo máximo, y un amor por la enseñanza…Cuando tenía un alumno que no le hacía caso, procuraba quitárselo. No quería perder el tiempo. Cuando le daba vacaciones, después cuando le decía de volver, decía: "Caramba, no puedo". Porque decía: "Perder el tiempo con una persona a la que no le interesa la música…". Él no quería perder el tiempo, lo hacía por enseñar, no por dinero.
(DOLORES AMELIA): A mi madre le dio muchas facilidades económicas.
R: Sabía que mi padre no era muy rico y que me era difícil, y nunca me decía: "Me debes un mes, me debes dos meses." A lo mejor le pagaba tres meses juntos con el precio que me había dicho. Es decir, que la economía no era influyente ahí. Era ver que trabajaba con ganas. Eso le entusiasmaba. Una vez, en un envío de armonía, notó que yo estaba confundida. Entonces me dijo: "Dolores, antes de aclararte tu confusión, haz un viajecito y hablamos". Entonces mi papá buscó que fuera a Valencia. Ah, y otra cosa, cuando yo iba a clase de piano, pasaba la semana conmigo oyéndome todas las obras. Yo le llevaba todo el curso leído, pero él me mandaba: Estudio tal de Czerny, tal cosa y tal cosa. Y lo escrito por él aconsejándome que lo arreglara, yo lo tenía en casa y lo miraba y lo hacía. Es decir, que era un trabajo individual y colectivo a la vez. Yo trabajaba en Pego, mirando lo que él me indicaba en cada lección. Había 10 o 12 lecciones de Czerny, 10 o 12 de Cramer, cosas de Bach…Nota por nota, él me lo oía todo.
P: ¿Esas anotaciones las tiene?

R: No, això ho tirava després. Quan amava (a València) i igual estava allí una setmana o això amb les monges, era per exàmens. Mon pare no podía pagar-me el estar allí. I MªTeresa i jo ens ferem amigues ja majors, però hem seguit amb eixa amistat, sempre, sempre. Ara és que jo no sent bé, i des de nadal que no hem parlat, però és una bellísima persona.
(DOLORES AMELIA): Quan vaig començar a treballar, el primer lloc on vaig treballar va ser a la Vall D'Uixó. Doncs, clar, havia de tornar i no arribava a temps a l'autobús, i Mª Teresa em posava un llit plegable.
R: I els primers cursos, quan eres xicoteta, que vam anar per a que t'examinares, li donava la classe, la tenia, i després encara ens feia un entrepà per a tornar.
P: I amb Matilde Salvador no ha tingut tanta relació?
R: No. Ens tractàvem però més com a músics independents, però així com a íntimes, no.
(DOLORES AMELIA): Però Matilde no estudià amb Palau. És que hi havia certa familiaritat entre els alumnes de Palau.
R: Chover también estudiaba amb Palau, Miguel Asins Arbó també estudià algo de composició amb Palau, que ell és el que anava també a oposicions de solfa. (…) Ell trobava que tenia certes qualitats que podien ajudar-me.
Però, fa pocs anys. Jo vaig començar amb Palau i crec que en tenia 15, i encara per la guerra i la posguerra que tot això estava liat. 15 anys i me'n vaig anar a Venezuela en l'any 55 i fins eixe moment, sempre feia una obra i deia: "Vull anar per vore si li agrada o no". I anava i em donava classe de composició. Quasi sempre li agradava allò que feia…

Referencias

Climent, J. (1978): *Historia de la música contemporánea valenciana*. Valencia: Del Sènia al Segura.

En la casa de cultura. (29 de septiembre de 2002). ABC. Recuperado de https://www.abc.es/hemeroteca/historico-29-09-2002/abc/Valencia/en-la-casa-de-cultura_132825.html

García del Busto, J.L. (1992): "La música del siglo XX anterior a la Guerra Civil", en Badenes, G. coord. (1992): *Historia de la Música en la Comunidad Valenciana*, Valencia: Editorial Prensa Valenciana.

Grup de Recerca Sonora (2018): La invisivilidad sonora, en *Notas de paso, (6)*, http://revistadigital2.csmvalencia.es/la-invisibilidad-sonora/. [Última consulta: 3 de enero de 2019].

Hernández, P. (2012). *Manuel Palau. Conciertos* [Notas al CD]. Valencia: Institut Valencià de la Música.

León Tello, Fco. J. (1956). *La obra pianística de Manuel Palau*. Valencia: Instituto Valenciano de Musicología. Institución Alfonso el Magnànimo. Diputación Provincial de Valencia.

Medina, D.A. (17 de noviembre de 2017). ¡Hay amores que te sostienen en pié! [Mensaje de un blog]…. Corazón de arena… Recuperado de http://dameliam.blogspot.com/2017/11/hay-amores-que-te-sostienen-en-pie.html.

Palau, M. *Conciertos*. Bertomeu Jaume, piano; Jove Orquestra de la Generalitat; Galduf, M. dir,. CD, 2014, Culturarts Música. Generalitat Valenciana, Patrtimonio Musical Valenciano 011.

Seguí, M. (1997). *Manuel Palau (1893-1967)*. Valencia: Generalitat Valenciana.
Sendra, D. (col.) (1951). *Cuadernos de música folklórica valenciana. 3. Canciones y danzas de la comarca de Pego.* Valencia: Instituto Valenciano de Musicología. Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia.

Catálogo de obras de Dolores Sendra Bordes[45]

Nº Gral[46]	Nº por género	Plantilla	Título	Año	Forma	Autor del texto
01	01	PIANO SOLO	*Minué*	1949	Minué	
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios:						
02	02	PIANO SOLO	*Preludio*	1949	Preludio	
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios:						
03	03	PIANO SOLO	*Vals*	1949	Vals	
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios:						
04	04	PIANO SOLO	*Nocturno*	1949	Nocturno	
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios:						
05	05	PIANO SOLO	*Mazurca*	1949	Mazurca	
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios:						
06	06	PIANO SOLO	*Toccata*	1950	Tocata	
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios: Estreno: Pianista Ana Flori (12/12/1995), Benidorm. bra obligada en el I Concurso Nacional «Dolores Sendra» de Jóvenes Intérpretes[47] (Pego, Diciembre de 2002[48]). Primer Premio en el Concurso de						

[45] Elaborado por Amelia Dolores El orden de presentación y la numeración resultante en el presente catálogo respeta el elegido en el Trabajo de Investigación "Aproximación Biográfica a la figura de Dolores Sendra Bordes", defendido en la UPV, en 2004, en el Programa de Doctorado. El Grup de Recerca Sonora quiere agradecer a Amelia Dolores Medina Sendra su colaboración imprescindible para la realización de este artículo.

[46] El presente catálogo permite establecer una numeración para cada obra que consistirá en las iniciales DS, seguidas por las numeraciones de las dos primeras columnas de la tabla. Ejemplo: DS4401 representará la obra *En la Abadía.*

[47] Organizado en la Casa de Cultura – Ayuntamiento de Pego y dirigido por Amelia Medina, se realizaron las diversas pruebas la semana del 09 al 15 de diciembre de 2002.

Composiciones Musicales Inéditas, organizado por la Obra Sindical de Educación y Descanso (1951), España.						
07	07	PIANO SOLO	*Arabesco*	1953	Arabesco	
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios: Estreno: Pianista Ana Flori (12/12/1995). La pianista tocó *Arabesco* aunque constaba en programa que estrenaba.						
08	08	PIANO SOLO	*Para Elvira*	1957		
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios:						
09	09	PIANO SOLO	Reducción de *En la Abadía*	1950		
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios:						
10	01	VOZ y PIANO	*Selva Oscura*	1949	Lied	Ricardo de Val
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios: Estreno 28/03/2018; Aula de Canto del Conservatorio Municipal de Xàbia (Alumnas: Esther Antón, Katia Kolodiy y Nayra Medina. Profesora: Teresa Albero); Pianista: Francisco Cholbi.						
11	02	VOZ y PIANO	*Día, Agua, Viento*	1952	Lied	José Mª Pemán
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios: Estreno: 8/11/1958, Caracas (Venezuela). Morella Muñoz; Pianista: Dolores Sendra Bordes. 09/10/1997, (España). Dolores Amelia Medina Sendra. Pianista: Dolores Sendra Bordes.						
12	03	VOZ y PIANO	*Ave María*	1952	Lied	Texto latino
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios:						
13	04	VOZ y PIANO	*Ave María* (2ª)	1991	Lied	Texto latino
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios: Dolores Amelia Medina Sendra, Pego (España).						
14	05	VOZ y PIANO	*Tú y Yo*	1950	Lied	Juan Ramón Jiménez
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios: Estreno: 21/06/1997. Dolores Amelia Medina Sendra; Pianista: Dolores Sendra Bordes.						
15	06	VOZ y PIANO	*Marina*	1950	Lied	Félix A. González

[48] La dirección del Concurso puso como obras obligadas: en la especialidad de Canto, todos los lieder; y en la especialidad de Piano, nivel B, *Toccata*. Dolores Sendra actuó como parte del tribunal de Canto, los días 14-15/12/2002.

Fecha Estreno/Intérpretes/Premios: Estreno: 21/06/1997. Dolores Amelia Medina Sendra (España); Pianista: Dolores Sendra Bordes. Accésit en el Concurso de Composiciones Musicales de Educación y Descanso (1951).						
16	07	VOZ y PIANO	*Sobre el agua*	1958	Lied	José Mª Pemán
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios: Estreno: 21/06/1997. Dolores Amelia Medina Sendra (España); Pianista: Dolores Sendra Bordes.						
17	08	VOZ y PIANO	*A la vera del prado*	1955	Lied	José Mª Pemán
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios: Estreno: 03/09/1958, Caracas (Venezuela). Morella.Muñoz 1996, Pego (España). Manel Quinto; Pianista: Dolores Sendra Bordes.						
18	09	VOZ y PIANO	*Trueque de amor*	1956	Lied	José Mª Pemán
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios: Estreno: 28/03/2018, Aula de Canto del Conservatorio Municipal de Xàbia. Alumnas: Esther Antón, Katia Kolodiy y Nayra Medina. Profesora: Teresa Albero; Pianista: Francisco Cholbi.						
19	10	VOZ y PIANO	*Canción.* Retitulada *Miedo de las mariposas*	1959	Lied	José Mª Pemán
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios: Estreno: 02/01/2000. Dolores Amelia Medina Sendra (España); Pianista: Dolores Sendra Bordes.						
20	11	VOZ y PIANO	*Ocasión*	1957	Lied	Juan A. Pérez Bonalde
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios:						
21	12	VOZ y PIANO	*De tierras altas traía*	1956	Lied	Luis Guarner
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios:						
22	13	VOZ y PIANO	*Aquella morena clara*	1999	Lied	José Mª Pemán
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios:						
23	01	VIOLÍN y PIANO	*Melodía*	¿?		
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios:						
24	01	CORO y BANDA	*Himno a Pego*	1947		Carmelo Giner
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios: Estreno: 13/07/1949. Banda de Pego (Alicante).						

Dirección: Dolores Sendra Bordes. Declarado Himno Oficial.						
25	01	VOZ y ÓRGANO	*Himno a San Vicente*	¿?		José María Bayarri
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios:						
26	02	VOZ y ÓRGANO	*Himno Mariano*	1954		Texto poético latino litúrgico
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios:						
27	01	CORO MIXTO	*Popule meus*	1950	Motete	Texto latino
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios:						
28	02	CORO MIXTO	*O sacrum convivium*	1950	Motete	Texto latino
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios: Estrenado desde hace décadas y notificado por la Sociedad de Autores.						
29	03	CORO MIXTO	*Les masseretes*	1950		Tema y texto popular
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios: Estreno: 01/10/1950, Godella (Valencia). Orfeón Parroquial de Godella. Dirección: José Estellés.						
30	04	CORO MIXTO	*La meua xiqueta es guapa*	1950		Tema y texto popular
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios:						
31	05	CORO MIXTO	*Duerme, mi niño*	1950		Félix Lope de Vega
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios:						
32	06	CORO MIXTO	*Pegolines*	1979		Tema y texto popular
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios: Estreno: 1979, Pego (Alicante). Orfeó de Pego. Dirección: Dolores Amelia Medina Sendra.						
33	07	CORO MIXTO	*Ave María*	1950		Texto latino
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios:						
34	08	CORO MIXTO	*Barrio de los marineros*	¿?		José Mª Pemán

Fecha Estreno/Intérpretes/Premios:						
35	09	CORO MIXTO	*Era cieguecita*	1955		José Mª Pemán
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios: Estreno: 20/12/1960, Caracas (Venezuela). Coro de Madrigalistas de Radio Nacional. Dirección: Antonio Lauro.						
36	10	CORO MIXTO	*Válgame Dios*	1955		José Mª Pemán
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios: Estreno: 14/02/1960, Caracas (Venezuela). Coro de Madrigalistas de Radio Nacional. Dirección: Antonio Lauro.						
37	11	CORO MIXTO	*Hay un punto en el camino*	1980		Andrés Eloy Blanco
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios:						
38	1	SOLISTAS, CORO y ORQ.	*Balada de Utiel*	1950		Ricardo de Val
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios: Estreno: 12/09/1950, Teatro Rambla de Utiel (Valencia). Masa Coral Utielana. Dirección: Francisco Estévez.						
39	2	SOLISTAS, CORO y ORQ.	*Balada de los ánsares*	1952		José Mª Pemán
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios:						
40	03	SOLISTAS, CORO y ORQ.	*Jesús delante de Pilatos*	1954	Oratorio	Pasión según S. Mateo
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios:						
41	01	SOPRANO y ORQ.	*La Garza Malherida*	1952		José Mª Pemán
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios: Estreno: 11/09/2004. Soprano: Dolores Amelia Medina Sendra; Orquesta: O.M.A. (Orquesta de la Marina Alta). Dirección: Francisco Estévez.						
42	01	PIANO y ORQ.	*El Ávila*	1958	Impresión Venezolana	
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios:						
43	02	PIANO y ORQ.	*Raumir*	1959	Poema sinfónico. Impresión Venezolana	

Fecha Estreno/Intérpretes/Premios:						
44	01	ORQ. SINFÓNICA	*En la Abadía*	1950		
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios: Estreno: 04/1951. Orquesta: Conservatorio de Valencia. Dirección: Daniel de Nueda.						
45	02a	ORQ. SINFÓNICA	*Hacia el más allá*	1950	Marcha fúnebre	
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios:						
	02b	BANDA	*Hacia el más allá*	1950	Marcha fúnebre	
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios: Estreno: 03/1953. Banda Unión Musical de Liria. Reestreno: 06/03/2016. Banda de Mujeres de la Federación. Dirección: Inma Mateu.						
46	01	CORO, SOLISTAS y ÓRGANO	*Misa*	1954		Texto latino litúrgico
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios:						
47	01	DOS VOCES y ÓRGANO	*Trisagio Mariano*	1950		Texto poético latino litúrgico
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios:						
48	01[49]	OBRAS INACABADAS, (PIANO)	*Sonata en Do m*			
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios:						
49	02	OBRAS INACABADAS, PIANO y ORQ.	*Concierto Breve*			
Fecha Estreno/Intérpretes/Premios:						

[49] La autora no incluye en su catálogo los numerosos arreglos y acompañamientos que ha realizado sobre música popular, tanto valenciana como venezolana.

DIVULGACIÓN

INVESTIGACIÓN MUSICAL EN EL LÍMITE DE LA COMUNICACIÓN.

Por Eugenio J. Marrades……..……115

CECILIA GARCÍA MARCO, CATEDRÁTICA DE VIOLÍN DEL CSMV INVITADA A LAS JORNADAS DE "CREATIVIDAD E INNOVACIÓN EN LAS SALIDAS PROFESIONALES" ORGANIZADAS POR LA ESCUELA SUPERIOR DE MÚSICA "REINA SOFÍA" DE MADRID.

Por Cecilia García Marco……..……124

VÍCTOR TRESCOLÍ Y EL TOY PIANO.

Por Arturo Reina……..……130

INVESTIGACIÓN MUSICAL EN EL LÍMITE DE LA COMUNICACIÓN

Por Eugenio J. Marrades

Resumen

La curiosidad investigadora por conocer las fronteras de la comunicación a través de la música ha llevado a buscar en diferentes direcciones las respuestas adecuadas; desde el universo exterior hasta el microcosmos de la persona que, debido a su multidiscapacidad funcional y comunicativa, vive totalmente aislada del mundo que le rodea. La música y especialmente el ritmo mediante sus bases neurofisiológicas, explican los fenómenos que posibilitan la comunicación, incluso en estas condiciones tan especiales en el límite de la incomunicación humana. La práctica sistemática de unas técnicas metodológicas que utilizan diferentes formas de abordar los aspectos rítmicos en función de diferentes objetivos exigidos ha servido de estímulo para conseguir una respuesta funcional adecuada, para lo que se han interrelacionado aspectos motores, cognitivos y socioemocionales. Mediante un enfoque creativo y ecléctico en la aplicación de estas técnicas se ha conseguido demostrar mejoras estadísticamente significativas en la funcionalidad de este grupo de personas, con lo que se confirma la comprensión de las actividades propuestas. La música es un medio eficaz de comunicación, incluso en las personas con máximo grado de disfuncionalidad comunicativa.

Resum

La curiositat investigadora per conèixer les fronteres de la comunicació a través de la música ha portat a buscar en diferents direccions les respostes adequades; des de l'univers exterior fins al microcosmos de la persona que, per la seva multidiscapacitat funcional i comunicativa, viu totalment aïllada del món que l'envolta. La música i especialment el ritme mitjançant les seves bases neurofisiològiques, expliquen els fenòmens que possibiliten la comunicació, fins i tot en aquestes condicions tan especials en el límit de la incomunicació humana. La pràctica sistemàtica d'unes tècniques metodològiques que utilitzen diferents formes d'abordar els aspectes rítmics en funció de diferents objectius exigits ha servit d'estímul per aconseguir una resposta funcional adequada, per al que s'han interrelacionat aspectes motors, cognitius i socioemocionals. Mitjançant un enfocament creatiu i eclèctic en l'aplicació d'aquestes tècniques s'ha aconseguit demostrar millores estadísticament significatives en la funcionalitat en aquest grup de persones, de manera que es confirma la comprensió de les activitats proposades. La música és un mitjà eficaç de comunicació, fins i tot en les persones amb màxim grau de disfuncionalitat comunicativa.

Abstract

The research needs to know the limits of communication through music has led to the search in different directions looking for right answers; from the universe outside to the microcosm of the person who lives totally isolated from the world that surrounds him due to his functional and communicative multi-disability. Music and especially rhythm through its neurophysiological bases explain the phenomena that make communication possible even in these special conditions at the limit of human isolation. The systematic practice of methodological techniques that use different ways of approaching the rhythmic aspects according to the different objectives required has served as a stimulus to achieve an adequate functional response for which the motor cognitive and socio-emotional aspects have been interrelated. Through a creative and eclectic approach in the application of these techniques has been managed to demonstrate statistically significant improvements in the functionality of this group of people which confirms the understanding of the proposed activities. Music is an effective means of communication, even in people with the highest and severe degree of communicative function.

Introducción

Es universalmente reconocido el poder comunicativo que posee la música. La comunidad científica reconoce, cada vez más, las múltiples funciones y aplicaciones que de ella se derivan y sus investigaciones intentan llegar, con medios cada vez más creativos, hasta los

límites de acción comunicativa que puede llegar a ofrecer el uso sistemático de los diversos recursos musicales.

Estos lindes se pueden estudiar y analizar desde diferentes orientaciones; la primera desde el Norte en sentido metafórico, que sería el espacio exterior, donde existen casos como el proyecto lanzado en 1977 por Carl Sagan con las dos sondas Voyager, en el que se aspira a establecer la comunicación con otras culturas que posean inteligencias evolucionadas que sean capaces de interpretar los mensajes transmitidos, entre otros, por la música de Mozart, Beethoven, Louis Armstrong o Lorenzo Barcelata. Existe la probabilidad de que esto ocurra, ya que se estima que las dos pequeñas naves pueden tardar unos 40 mil años en alcanzar la estrella más próxima al sistema solar (Gallegos, 2016).

La segunda demarcación (punto Este) de la comunicación musical es la estudiada en la línea de investigación conocida como *communication research*,[1] que analiza aspectos como el fenómeno de la comunicación de masas y que engloba diversos conceptos relacionados con el consumo, la expansión tecnológica, la política, la mediación cultural, el ocio, etc. (Wolf, 2016). En estas líneas de investigación se discuten y se detallan los contextos y paradigmas de la investigación concernientes a los *Mass media*,[2] las audiencias, la industria cultural y otros importantes aspectos sociológicos.

El tercer punto (Oeste) a tener en cuenta es lo noticiable, es decir, aquello que se relaciona con la importancia jerárquica o elitista del hecho comunicable (Gans,1979, 147).

El cuarto punto (Sur) que delimita la comunicación, que es el que se ha desarrollado en este artículo, no está relacionado con la implicación de las masas sociales, ni posee una importancia jerárquica superior en el campo musical, ni tiene como objetivo la comunicación a través de la música con otras inteligencias avanzadas.

Este último límite se centra en personas con multidiscapacidad que tienen gravísimas dificultades para entender y comunicar sus emociones, sus inquietudes, sus sentimientos o cualquier otro tipo de pensamiento en cualquier espacio, incluso en ambientes familiares, cercanos o conocidos. Son personas con discapacidad funcional comunicativa severa, clasificados en su máximo grado de afectación según la escala de valoración CFCS[3] (Cooley-Hideker, 2011). Estas personas, a menudo presentan graves trastornos motores que dificultan sus movimientos voluntarios intencionados, además de extraordinarias complicaciones asociadas de tipo cognitivo, emocional y psicológico, generando así un gran bucle que dificulta enormemente sus posibilidades de comunicación (Marrades, 2018a).

[1] Investigación en comunicación.
[2] Medios de comunicación.
[3] *Communication Function Classification System*.

¿Es posible demostrar la comunicación musical en una población con características tan especiales?

Existe evidencia científica (Marrades, 2015) en donde se demuestra que personas con discapacidad y con afectaciones neurológicas, son capaces de entender y atender unas instrucciones guiadas por facilitadores musicales, con el objetivo de realizar actividades con instrumentos musicales, fundamentalmente de percusión, para desarrollar habilidades funcionales psicomotoras que inciden directamente en su rehabilitación. Esto es posible por la influencia directa del ritmo sobre el movimiento y se explica por los efectos neurofisiológicos que contiene este recurso musical:

- *Entrainment*

Este término, más que a una palabra, se refiere a un concepto físico, que está relacionado con el movimiento oscilatorio. De la misma manera que la maquinaria de un reloj de péndulo, el sistema nervioso funciona con una perfecta articulación con sus subsistemas, que presentan diferentes ritmos sincrónicos y organizaciones jerárquicas. Así, dos desarrollos rítmicos modifican progresivamente sus pautas temporales hasta ajustarse en una pauta común. El ritmo más poderoso o dominante «captura» el ritmo del otro, aunque no necesariamente tienen que coincidir exactamente. Se pueden coordinar partes musicales básicas, de ejecución lenta e irregular realizadas por las personas afectadas con multidiscapacidad, con partes musicalmente elaboradas y más rápidas realizadas por los facilitadores musicales, manteniendo relaciones jerárquicas (2:1, 4:1, 8:1; 6:3:1, etc.) o bien, relaciones polirrítmicas (3:2, 4:3, etc.) que pueden emerger espontáneamente entre las diferentes partes de la interacción musical (Clayton, 2012).

Aunque las bases específicas de los mecanismos neuronales que provocan el *entrainment* rítmico no han sido profundamente exploradas, algunos estudios (Trost, 2015; Thaut, 2015) han podido vincular los patrones oscilatorios del sistema auditivo con el tiempo y la frecuencia de los estímulos rítmicos. Se sustentan por la observación de que las respuestas motoras pueden ser «arrastradas hacia la sincronización»[4] con patrones o estímulos rítmicos auditivos, incluso en los niveles de percepción de baja consciencia.

- *Priming* o Primado

Es una forma de excitación subliminal o no consciente sobre la memoria, que implica un cambio en la habilidad de la persona para producir un estímulo musical, para clasificar una asociación musical o para identificar una respuesta sonora, como resultado de un encuentro previo con el elemento relacionado.

Mediante el *priming* se consigue un estado de facilitación subliminal, bastando un potencial excitatorio postsináptico muy pequeño para llevar el potencial hacia el punto del

[4] Posible traducción en español de la acción del *entrainment*.

umbral excitatorio. Cuando se activa una neurona excitatoria, todas las neuronas en contacto sináptico se excitan quedando así preparadas para la acción (Cárdenas, 2003). A medida que se mejora la ejecución musical, el *priming* conduce a una activación más selectiva, aspirando a niveles de procesamiento cognitivo más elevados.

Este fenómeno de sincronización neuronal entrenada con la audición rítmica es una de las líneas de investigación con más posibilidades de estudio que se desarrollan en la actualidad (Stoykov, 2015), donde se realizan estudios científicos que relacionan el aprendizaje motor con la neuroplasticidad. Ha sido comprobado a través de tomografías de positrones (PET)[5] y de resonancias magnéticas, y también por demostración matemática (Thaut, 2005).

- *Feedback* o Retroalimentación

Al tocar los instrumentos musicales rítmicamente, la persona recibe información táctil, auditiva y visual, que se transmite bidireccionalmente: entre las diferentes áreas cerebrales y entre las estructuras motrices centrales y periféricas (Herholz, 2012). Mediante un estímulo nervioso se puede llegar a alterar el sistema neuronal y a generar un proceso de aprendizaje que se registra en la memoria genética.

A su vez, la retroalimentación recibe aportaciones sobre diferentes informaciones:

a) Del ejercicio de los sistemas glandulares o musculares, de los sistemas sensoriales o de las vías de conducción de la información.
b) Del incremento de la motivación al dar finalidad a los movimientos.
c) De la inteligencia para prever el resultado de esas informaciones.

Se ha demostrado por diversas técnicas de neuroimagen (Alves-Pinto, 2015), que los cambios introducidos en los mecanismos internos subyacentes a la función motora (percepción, decisión, ejecución) que se producen durante el entrenamiento con instrumentos musicales, es un hecho y no se debe al azar. Los efectos de interacción han sido probados en el campo auditivo, en el motor y en el campo táctil.

¿Cómo se pueden transmitir las instrucciones para realizar los movimientos y qué resultados se consiguen?

Las técnicas metodológicas basadas en la influencia del ritmo musical que más han sido citadas en la literatura científica son empleadas en personas con diferentes afectaciones neurológicas (Alzheimer, Parkinson, Accidente Cerebro Vascular, Parálisis Cerebral, etc). Se engloban en una rama de la musicoterapia denominada *Neurologic Music Therapy*[6] (Thaut, 2005) que está basada en modelos neurocientíficos sobre la percepción musical. Toda la información y conocimiento que se van a aplicar con esta metodología se obtiene

[5] *Positron Emission Tomography*.
[6] Universalmente conocido también por sus siglas: NMT.

de la evidencia científica y de las leyes de la lógica musical. Aunque se sirven de los mismos fundamentos neurofisiológicos contenidos en el ritmo, cada una de estas técnicas pretende alcanzar objetivos diferentes y difieren metodológicamente en las formas de interpretar las diversas aplicaciones rítmicas:

- RAS (*rhytmic auditory stimulation*)

Estimulación rítmica auditiva. Es aplicada generalmente con señales de pulsación metronómica, acompañadas de pre-escucha rítmica de música grabada o tocada en vivo por teclados electrónicos. Se utiliza como referencia de anticipación y de continuidad de los movimientos consiguiendo mejoras significativas en la rehabilitación de la marcha.

- PSE (*patterned sensory enhancement*)

Con el empleo de esta técnica se modelan los diversos patrones que constituyen un movimiento mediante la estimulación de la percepción sensorial. Adquiere especial relevancia la comprensión de la relación entre varios recursos musicales y el movimiento: escalas ascendentes-descendentes acompañadas de movimientos de levantar o bajar; progresiones de acordes, con fines análogos, etc. Se emplea para mejorar la organización motora, la memoria, o el funcionamiento psicosocial.

- TIMP (*therapeutic instrumental music performance*)

En esta técnica basada en el uso o entrenamiento con instrumentos musicales con fines terapéuticos confluyen las propiedades antes expresadas de RAS y PSE, a las que se le suma el efecto de la retroalimentación (*feedback)* táctil, visual y auditiva, transmitido por la acción de tocar un instrumento, habitualmente de percusión.

A través de los diferentes músculos u órganos tendinosos, la persona es capaz de saber cuál es la posición de su cuerpo en el espacio en un momento determinado, además de mantener la fuerza de forma constante, de dirigir el movimiento o de controlar la sincronización de los músculos que intervienen en su realización; además de estimar las posiciones o movimientos que se van a realizar posteriormente (*feedforward*), lo que contribuye todo ello a planificar el movimiento.

Todas estas funciones informativas (propiocepción) pueden ser desarrolladas por el ritmo musical al coincidir con el movimiento, en sus diversas propiedades y relaciones espaciotemporales (métrica, compás), dinámicas (fuerte-piano), dirección (fraseo), sincronización (pulso) y estructuración (forma).

Se utiliza para proporcionar la integración audio-motora, para aumentar el nivel participativo, en estructurar el funcionamiento físico y en combinar el movimiento con los órganos sensoriales y el componente emocional.

Discusión

Es universalmente conocido que la música es capaz de comunicar las emociones. Sin embargo, debido a diversos aspectos como la labilidad emocional o el efecto de los medicamentos, las emociones que se perciben en estas personas con multidiscapacidad funcional y comunicativa, no siempre se corresponden con un estado anímico observable con la suficiente objetividad para demostrar que pueda estar provocado por la respuesta directa a un estímulo, producido por la escucha de una determinada pieza musical o de un tipo de música, lo que puede crear un sesgo que influye en el resultado de la investigación. No obstante, existe evidencia científica (Santonja, 2017) donde se utiliza software de metodología observacional con fiabilidad demostrada[7] que es capaz de medir y cuantificar mediante frames y segundos, los posibles incrementos en el tiempo de expresión de las reacciones emocionales provocadas por la influencia directa de los recursos musicales sobre la comunicación.

Por otro lado, se han realizado diversas investigaciones con las técnicas antes descritas (RAS, PSE, TIMP) que, aplicando el método científico racional, demuestran mejoras significativas relacionadas con aspectos motores, en diferentes poblaciones con afectaciones neurológicas. Las líneas seguidas se han derivado mayoritariamente hacia personas que no presentaban graves impedimentos cognitivos, motivacionales, emocionales o comunicativos. También se especificaba en estos estudios que las personas participantes fueran capaces de atender instrucciones verbales (Marrades, 2015).

Evidentemente, la gravedad de las condiciones globales de las personas dificulta mucho la realización de la investigación. Sin embargo, en un reciente estudio (Marrades, 2018b) que se ha realizado contemplando con una visión ecléctica que combina la técnica guiada con instrumentos (TIMP) con la improvisación musical[8] se ha conseguido establecer la necesaria comunicación para que, personas clasificadas en su mayor grado de severidad funcional y comunicativa, fueran capaces de entender las instrucciones necesarias para realizar unas tareas relacionadas con el movimiento de los brazos, que habían sido planificadas con fines rehabilitadores. Se compararon los resultados obtenidos del grupo que intervino en la investigación utilizando instrumentos musicales,[9] con un grupo con las mismas características que realizaba idénticas actividades cotidianas, pero sin realizar el entrenamiento musical.[10] Además, se demostró que estas mejoras conseguidas habían persistido cuatro meses después de la intervención musical. Se utilizaron dos escalas validadas (fiables) diferentes, para medir los diversos parámetros indicativos de la mejora de la funcionalidad. Las mediciones fueron evaluadas por un especialista en fisioterapia

[7] Software HOISAN.
[8] Entendida como un concepto básico espontáneo de expresión rítmica.
[9] Grupo experimental.
[10] Grupo de control.

neurológica, que era independiente a la investigación[11] y los resultados obtenidos fueron analizados y demostrados con un estudio estadístico.[12]

En otro estudio longitudinal prospectivo multicéntrico realizado sobre 424 sujetos (Tan, 2016), se analizaron las asociaciones de la participación social, con el tipo de afectación neurológica, la edad, sexo, discapacidad intelectual, función motora gruesa, capacidad manual, epilepsia, audición, visión, alteración del habla, dolor, comportamiento, educación y ambiente familiar. De todos estos factores, sólo se asociaron a la baja participación social, la epilepsia y el deterioro del habla, al dificultar la comunicación con su entorno.

Parece necesario pues, introducir medios y dispositivos de comunicación alternativos, con el fin de integrar a los afectados con grave discapacidad funcional comunicativa en el medio que los rodea, y la música, ha demostrado científicamente ser un medio idóneo y eficiente para la consecución de tal fin.

Bibliografía

Alves-Pinto, Ana y otros (2015): «FMRI assessment of neuroplasticity in youths with neurodevelopmental-associated motor disorders after piano training», *European Journal of Pediatric Neurology*, 19(1): 15–28.

Cárdenas, Fernando (2015): Revista Psicologiacientifica.com: Bases neurofisiológicas y principios generales del control motor, http://www.psicologiacientifica.com/control-motor-bases-neurofisiologicas. Vol 17. 2015, [última consulta: 9 de septiembre de 2015].

Clayton, Michael (2012): «What is Entrainment? Definition and applications in musical research Empirical», *Musicology Review*, 7 (1-2): 49-56.

Cooley-Hidecker, Mary Jo, y otros (2011): «Developing and validating the Communication Function Classification System for individuals with cerebral palsy», *Developmental Medicine & Child Neurology*, 53(8): 704-10.

Gans, Herbert (1979): *Deciding News. A Study of CBS Evening News, NBC Nightly News, Newsweek and Time.* Nueva York: Pantheon Books.

Gallegos, Juan C. (2016); Revista *Replicante*, la música en el espacio exterior, https://revistareplicante.com/la-musica-en-el-espacio-exterior/, [última consulta: 5 de enero de 2019].

Herholz, Sibylle y Robert Zatorre (2012): «Musical training as a framework for brain plasticity: behavior, function, and structure», *Neuron*, 76 (3): 486–502.

[11] Se denomina *ciego* en los estudios experimentales.
[12] Programa informático SPSS v.21 de IBM

Marrades, Eugenio (2015): *Musicoterapia activa en Neurorrehabilitación de miembros superiores en PC de tipo severa con afectación bilateral*, (tesis doctoral), https://www.tdx.cat/handle/10803/326751, [última consulta: 22 de diciembre de 2018].

— (2018a): *Musicoterapia y Neurorrehabilitación en PC: el ser activo como protagonista,* Norderstedt, Germany: EAE.

— y otros (2018b): «Neurologic music therapy in upper-limb rehabilitation in children with severe bilateral cerebral palsy: a randomized controlled trial», *European Journal of Physical and Rehabilitation Medicine*, 54(6): 866-872.

Santonja, C. Susana: *La musicoterapia de neurorrehabilitación como conector entre el movimiento, las emociones y la cognición en parálisis cerebral de tipo severa*, (tesis doctoral), http://hdl.handle.net/10201/54520 , [última consulta: 28 de diciembre de 2018].

Stoykov, Mary y Sangeetha Madhavan (2015): «Motor Priming in Neurorehabilitation», *Jounal of Neurologic Physical Therapy*, 39: 33-42.

Tan, Siok y otros (2016): «Factors contributing to the longitudinal development of social participation in individuals with cerebral palsy». *Research in Developmental Disabilities.* 57:125-35.

Thaut, Michael. (2005): *Rhythm, music and the brain*, New York: Routledge.

— y otros (2015): «Neurobiological foundations of neurologic music therapy: rhythmic entrainment and the motor system», *Front. Psychol*, 5:1185.

Trost, Wiebke y otros: «Getting the beat: Entrainment of brain activity by musical rhythm and pleasantness», *NeuroImage*, 103: 55-64

Wolf, Mauro (2016); *La investigación de la comunicación de masas*, https://repositorio.uesiglo21.edu.ar/bitstream/handle/ues21/12819/Investigacion%20de%20la%20comunicacion%20de%20masas.pdf?sequence=1, [última consulta: 22 de enero de 2019].

CECILIA GARCÍA MARCO, CATEDRÁTICA DE VIOLÍN DEL CSMV, INVITADA A LAS JORNADAS DE "*CREATIVIDAD E INNOVACIÓN EN LAS SALIDAS PROFESIONALES*" ORGANIZADAS POR LA ESCUELA SUPERIOR DE MÚSICA "REINA SOFÍA" DE MADRID

Por Cecilia García Marco

Cecilia García durante su ponencia

En la jornada de reflexión que se realizó en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid sobre "El papel de los centros superiores de educación musical en las salidas profesionales de los jóvenes intérpretes" el día 9 de mayo de 2019, fui invitada a exponer mi experiencia como profesora de la asignatura optativa "Creatividad e Innovación en las salidas profesionales" que se imparte en el CSMV desde este curso 2019-2020. En este artículo, explicaré esta iniciativa.

La asignatura está centrada en dos ejes: la importancia de la aportación y la presencia de la creatividad e innovación en la sociedad y de generar creatividad en nuestra vida personal y profesional. Favorecer un conocimiento y una integración personal sobre la creatividad y sobre el proceso creativo.

LA IMPORTANCIA DE LA CREATIVIDAD EN LA SOCIEDAD

La creatividad es el resorte que impulsa los saltos evolutivos en la Humanidad, en todos los ámbitos. Ya se ha constatado en el s. XXI que ni la inteligencia ni el conocimiento bastan para desenvolverse en una sociedad tan cambiante, es la creatividad la única opción que aporta respuestas a las situaciones a las que se enfrentará la sociedad y nuestros alumnos, que ni nosotros como profesores podemos ni imaginar. Lo que sabemos, es que el mundo cambia a un ritmo trepidante, y que las estructuras en todos los ámbitos se modifican en pocos años, la creatividad es la única capacidad que puede

aportar opciones e innovar. Pero lo curioso es que cualquiera es creativo, no es exclusivo de unos pocos; es una actitud, y empieza viendo las cosas de forma distinta.

Para que nuestros alumnos estén preparados para los retos desafiantes que se encontrarán al terminar sus estudios e incorporarse al mundo laboral, deben alcanzar nuevas maneras de percibir, sentir y actuar. Al conocer el papel fundamental de la creatividad en la sociedad, es clave tanto el dominio de los conocimientos que ahora se les enseñan como desarrollar la habilidad para manejarse en nuevos escenarios futuros que ni siquiera han sido imaginados. Ampliar esa capacidad creativa que aportará las soluciones adecuadas a los nuevos y complejos retos a los que se enfrentaran.

Siempre les digo a mis alumnos y alumnas que mi objetivo al terminar el cuso es que tengan las "antenas desplegadas", con una mente abierta y una nueva mirada para percibir con diferentes perspectivas su entorno, la sociedad, y sus capacidades y talentos.

LA CREATIVIDAD A NIVEL PERSONAL

Se trata de ser capaz de reinventarse profesional y personalmente. Nuestro alumnado tiene la intención de desarrollar su vida profesional como instrumentista en orquesta, como concertista, etc. y al terminar su formación con excelencia y muy alto nivel, se pueden encontrar que la realidad no es tal como esperaban, que no hayan ofertas de trabajo o que no pueden acceder a aquello que esperaban. Después de un tiempo intentándolo y no conseguir sus anhelos, se desesperan. Esta situación es más frecuente de lo que pensamos, por ejemplo no hay tanta demanda en las orquestas de España que absorba el número de violinistas con excelente nivel que salen de los conservatorios superiores cada año; o la oferta de trabajo como profesores en conservatorios es pequeña para los profesionales que salen preparados para la docencia.

O incluso a nivel personal, puede surgir un problema físico, una lesión u otra circunstancia, y debido a ello sus aspiraciones profesionales tienen que dar un giro, tiene que reinventarse…. un ejemplo, el método *Batucado* de Yvette Delhom, una ex alumna del CSMV que ante un problema físico, decide crear este método con servicios integrales de educación musical, como musicalizando desde bebé y espectáculos musicales[i].

En las épocas de crisis y de obstáculos, es cuando surgen las mejores ideas, ya que la nueva situación generada de forma inesperada conlleva a un cambio de planteamiento distinto y una búsqueda de soluciones. Es formular algo nuevo re-estructurando lo existente, son los mayores momentos de creatividad en la Humanidad. Como [ii]decía

[i] https://www.batucado.com/

J.K.Rowling (autora de la saga de Harry Potter) "La adversidad despierta talentos que en la prosperidad hubieran quedado dormidos".

Cuando estamos acorralados, y el contexto nos enfrenta a nuevos retos y preguntas, si no tenemos esa capacidad de innovación no saldremos adelante. Es ahí cuando puede surgir un nuevo producto o una nueva idea, que genera un aporte valioso a la sociedad. E incluso a nivel personal, descubres nuevas capacidades, disfrutas con ello, y con el tiempo evidencias que te sientes más auto realizado en este nuevo camino profesional, que si todo hubiera surgido "tal como esperabas". Hay que ser capaz de reiventarse, de tener esa flexibilidad mental. Albert Eisntein decía: "Si buscas resultados diferentes, no hagas siempre lo mismo", esta es la esencia de la innovación.

LAS ACTIVIDADES EN CLASE

Generamos un ambiente distendido en clase, para que los alumnos y alumnas puedan expresar sin miedo sus ideas y opiniones, con reflexión y debate en clase, trabajamos todo el material que el mundo nos da cada día, desde noticias, descubrimientos, entrevistas, vídeos, internet, Youtube…

Reflexionamos ¿sobre qué es la creatividad? ¿cómo identificamos que una idea es creativa? definiéndola como aquello original que aporta valor, es apropiado y tiene calidad; para la creatividad y la innovación la interdisciplinariedad es clave. Hablamos sobre productos creativos que nos llamen la atención, y así empezar a percibir el entorno y las innovaciones que van surgiendo, por ejemplo: los espectáculos del cirque du soleil, las producciones de ópera de La Fura dels Baus… utilizamos cualquier ámbito como el de la publicidad, y también vemos cómo de un hecho creativo emerge más creatividad. Ya que al salir al mundo laboral hay que percibir qué está ocurriendo en mi contexto, y en qué hueco o aspecto puede tener cabida el despliegue de todo mi potencial y conocimiento.

En la clase ponemos ejemplos de personajes creativos en la Historia y en la actualidad, estamos muy atentos a lo que pasa a nuestro alrededor, analizamos todos los factores que están presentes en la elaboración de una idea innovadora, como nos ocurrió este curso con el fenómeno musical de la cantante Rosalía, con su fusión de distintos estilos, una buena producción musical y sus vídeoclips que difunden una estética y marca propias.

Tenemos testimonios personales en clase como Jerahy García García (del que hablaré más tarde), y Xavi García Morató ex alumno de violín, que nos presentó su experiencia en redes sociales y todo el proceso experimentado para generar la innovadora idea de su página-comunidad de Facebook "Violiners", que fue seleccionada para representar a Facebook España, en Facebook Communities Summer en Londres 2018.

En clase, conocemos y vivimos el proceso de elaboración de una idea: la preparación, incubación, inspiración, verificación, difusión y socialización; para ello ponemos retos para elaborar una idea creativa, enfocados en la interdisciplinariedad, permitiéndose imaginar, como por ejemplo proponer una idea de producto musical con un hilo conductor que no sea la música, como por ejemplo la ciencia, la pintura, la literatura…. Para todo ello ahondaremos sobre los recursos que los alumnos tienen que reconocer y fomentar en esa gestión creativa.

Trabajamos los rasgos del pensamiento divergente: la fluidez de ideas, la flexibilidad en el pensamiento, y la originalidad, con problemas cuyas respuestas no son usuales, opciones con juegos, adivinanzas…pensando "fuera de la caja", como dice el psicólogo Edward de Bono. Practicar a elaborar historias utilizando analogías, y fomentamos sobre todo la imaginación.

Es necesario tener conocimiento del campo para generar una innovación en el mismo, pero no hay que ser el mayor experto. Sí que es decisiva la motivación, la pasión por lo que estás realizando y la curiosidad, pues si no te haces preguntas no hay innovación, de ahí surgen nuevas opciones.

Otro recurso importante es la perseverancia y la constancia, como por ejemplo no se rindió la escritora J.K Rowling que acudía a las editoriales para que le publicaran su primer manuscrito de Harry Potter, y todas las editoriales denegaron la publicación, hasta la número 14 que le publicó el primer libro, no cesó en intentarlo a pesar de los rechazos; o nuestra escritora valencia Laura Gallego, que no consiguió que le publicaran ningún libro hasta su libro número 12 "Finis Mundi" premio Barco de Vapor, hoy en día una reconocida escritora de éxito.

Luego hay contextos que favorecen la creatividad y otros que no lo hacen. Hay empresas conocedoras de ello que estructuran sus oficinas o sus planteamientos de funcionamiento para fomentar la creatividad, ya que de ello depende que surjan ideas que pongan en marcha innovadores productos, como ocurre en Google.

Hablando del contexto tiene que estar presente Internet y la tecnología, un ejemplo lo tenemos con la idea del "aula virtual música" en Canet de Berenguer (Valencia), donde una comunidad de docentes de música han elaborado una plataforma digital y una comunidad en internet para escuelas de música. O el fenómeno mundial en internet "Preschool prodigies" de EEUU, donde se ha creado un producto musical en internet, cuyo currículo musical es accesible y efectivo, un mundo donde entendemos las notas musicales como entendemos el color o el alfabeto.

También disfrutamos del testimonio en clase de nuestro alumno Jerahy García García, becado en Bilbao, en el apartado legal del BIME Pro Vizcaya, que es el mayor encuentro internacional dedicado a profesionales del sector de la música, las nuevas tecnologías, los

videojuegos y el marketing, producción, temas legales, y de la industrias creativas. Un espacio para conectar continentes, hacer negocios, compartir conocimientos y descubrir las últimas innovaciones en todo lo relacionado de manera directa o indirecta con la música. Un encuentro internacional que los alumnos no conocían.

Una parte fundamental a la hora de innovar es el estilo de la personalidad, porque si tengo una idea innovadora, pero no soy capaz de ponerla en marcha y no entro en acción, entonces ¿para qué sirve ser innovador?

Hay que "normalizar el error", si no estamos dispuestos a equivocarnos, no nos abrimos a descubrir y experimentar. Tengo que asumir que me puedo equivocar muchas veces, y que en uno de esos intentos surge la magia de la creatividad, tal como ha ocurrido con las grandes ideas que han cambio la Humanidad. Hay que entender que no va a ser fácil, que problemas y obstáculos seguro que van a surgir, lo importante será saber gestionarlos.

Hablamos sobre los miedos y bloqueos que pueden estar impidiendo innovar o desarrollar nuestras capacidades en la sociedad; proponiendo nuevos hábitos, y potenciadoras perspectivas sobre uno mismo. Puedes tener geniales ideas pero ¿si no te decides a ponerlas en marcha? Ahí está presente muchas veces "el miedo a hacer el ridículo". En ocasiones, los alumnos y alumnas no utilizan las redes sociales para dar publicidad de sus conciertos o actividades, por miedo al qué pensarán sus compañeros o a las críticas. Para innovar hay que ser capaz confiar en uno mismo e "ir contracorriente".

También es esencial planificarse y gestionar nuestras acciones. Cuando se presenta la procrastinación, posponiendo o aplazando tareas, usando otras actividades como refugio para no enfrentar una acción o una decisión que debemos tomar, hay que saber transformarla en una acción inspirada y efectiva.

Con estas breves pinceladas he recorrido estos recursos y herramientas que trabajamos en clase; para conocer, integrar y desarrollar una visión creativa e innovadora en nuestra vida personal y profesional.

** Cecilia García Marco, Catedrática de violín del CSMV y profesora de la asignatura "Creatividad e Innovación en las salidas profesionales*

PROGRAMA

10:30 – Introducción
- Bienvenida
  Fabián Panisello, Director de la Escuela Superior de Música Reina Sofía
- Presentación de los asistentes

11:00 – Experiencias para compartir
Presentación de iniciativas y proyectos de centros superiores de educación musical:
- *Programa de Emprendimiento, Innovación y Liderazgo*
  Marjorie Nétange, Directora de Desarrollo y Comunicación de la Escuela Superior de Música Reina Sofía
- *Creatividad e Innovación en las salidas profesionales*
  Cecilia García, profesora del Conservatorio Superior de Valencia
- *El concepto del artista como una Start-up*
  María Martínez Iturriaga, directora ejecutiva de Berklee College of Music, Campus de Valencia
- *Coaching para músicos*
  Elisa Pulla, jefa de departamento de musicología y profesora en el Conservatorio Superior de Sevilla
- *Asignatura para la preparación de conciertos didácticos*
  Uxue Uriz Sucunza, profesora de pedagogía Conservatorio Superior de Navarra

12:15 – Habilidades para la carrera del intérprete
- Ponencia de Tony Woodcock, antiguo presidente del New England Conservatory de Boston; gerente de diversas orquestas en Reino Unido y EEUU; evaluador externo del proyecto RENEW iniciado por la AEC y conservatorios superiores europeos.
- Debate y reflexiones

13:15 – Almuerzo y visita guiada de la Escuela Reina Sofía

14:30 – Músicos con impacto social
- Ponencia de Juan Carlos Maggiorani, violinista, antiguo alumno de la Escuela Reina Sofía, miembro fundador de Matosinhos String Quartet y director artístico de El Sistema Portugal a través de la Orquesta Geração.
- Debate y reflexiones

15:30 – Nuevos formatos y nuevas audiencias
- Ponencia de Fernando Palacios, compositor, educador, presentador de programas radiotelevisivos, referente de conciertos didácticos y programas educativos en España, colabora con el Teatro Real, el CNDM o la Fundación Juan March, entre otros.
- Debate y reflexiones

16:30 – Conclusiones y puesta en común

17:00 – Despedida

Programa de la jornada

VÍCTOR TRESCOLÍ Y EL *TOY PIANO*

Nuevas Fronteras sonoras

Por Arturo Reina

No es de extrañar que artistas como Víctor Trescolí se interesen por la manipulación de nuevos instrumentos así como en la búsqueda de otras fronteras sonoras, hasta el punto de especializar parte de su carrera en un género como el Toy Piano o Piano de Juguete, para el cual Víctor Trecolí ya dispone de grandes composiciones en su repertorio.

Su trabajo, tanto teórico como práctico, se encuentra orientado en el conocimiento de las posibilidades del Toy Piano y en abrir nuevos sonidos no habituales mediante su uso y también el de la electrónica.

Para conocer este género nos adentramos en *States* y *No Keys Electronics,* dos de sus recientes trabajos para Toy Piano:

States, publicada en Audiotalaia Netalabel, Noviembre de 2018.
Trabajo dotado de cuatro movimientos que combinan el Toy Piano con grabaciones de campo y el procesamiento en vivo del sonido. En esta música encontramos paralelamente el uso de lo acústico y lo electrónico, una yuxtaposición entre lo nuevo y lo viejo, lo tangible y lo intangible, el espacio y la conciencia, tal y como comenta el autor sobre su obra. Estas cuatro composiciones son denominadas como: *Lluvia* (Toy Piano, rain & some delays), *Viento* (Toy Piano, wind & some delays), *Sol* (Toy Piano & loops) y *Hielo* (Toy Piano, ice & freezing sounds), y en ellas se evocan aspectos como los distintos estados del hielo, diferentes temperaturas, el viento como elemento o la multitud de sonidos que nos brinda la lluvia, y es mediante estos aspectos y el procesamiento de las nuevas tecnologías y el sonido en vivo que nos permite adentrarnos en una atmósfera de nuevos timbres.

No Keys Electronics, grabado por Crystal Mine, casete. Burgos – Valencia, Febrero de 2019.
Nos conduce a la desaparición de las teclas de un piano de juguete en *No Keys Electronics with Machines*, tratándose de las pequeñas situaciones cotidianas que se vuelven pequeños

dramas, y esta idea tiene cierto grado de expresión en *Petits Drames y* simulando la máxima frecuencia que se puede establecer en una comunicación entre dos puntos en *MUF*. Destaca en esta obra el gran cuidado con el sonido y la gran limpieza con la que se ejecuta, además de que existe una gran relación entre las diferentes capas sonoras y secciones instrumentales, teniendo siempre al Toy Piano como hilo conductor y elemento principal. Además, a medida que se avanza por estas tres composiciones, más introspectiva se vuelve su idea y a lo largo del trayecto nos conduce a filosofar sobre lo habitual a través del sonido.

Nuevos conceptos y propuestas sonoras aparecen en el trabajo minucioso de Víctor Trescolí, y a medida que exploramos estas composiciones nos percatamos de la gran funcionalidad de la tecnología al servicio de los sonidos y de las grandes capacidades que puede ofrecer un instrumento tan pequeño como el Toy Piano.

Enlaces:
https://victortrescolisanz.com

STATES: https://victortrescolisanz.com/at088-victor-trescoli-states/

No Keys Electronics: https://victortrescolisanz.com/no-keys-electronics-crystal-mine-tape-11/

ENTREVISTAS

ENTREVISTA A LUÍS GARRIDO. DIRECTOR DE LA ESCOLANÍA DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS CON MOTIVO DEL 60 ANIVERSARIO DE SU CREACIÓN.

Por Esther Cepero Díez……...……133

ENTREVISTA A MARABAI WEISMEHL, VIOLINISTA. MATERCLASS DE VIOLÍN 14 Y 15 DE DICIEMBRE EN EL CSMV.

Por Cecilia García Marco……..……...…...……139

ENTREVISTA A ELIA CASANOVA, SOPRANO. LA VOZ DE LA EARLY MUSIC.

Por Esther Cepero Díez……...……142

ENTREVISTA A LUIS GARRIDO. DIRECTOR DE LA ESCOLANÍA DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS CON MOTIVO DEL 60 ANIVERSARIO DE SU CREACIÓN

Por Esther Cepero Díez

Luís Garrido. Foto realizada por Víctor Gutiérrez

Si hay algo que queda patente en la idiosincrasia del pueblo valenciano, es la devoción que siente hacia su Patrona, La Virgen de los Desamparados. No es indiferente para propios y extraños, la admiración que los creyentes y los que no lo son tanto, sienten hacia la imagen de la cariñosamente apelada *Geperudeta*. Incuestionablemente ligada a ella se encuentra la Escolanía de niños que a diario cantan a sus pies y que este año celebra el sexagésimo aniversario de su fundación, en 1958 por iniciativa del entonces arzobispo de Valencia, Marcelino Olaechea. Por ella han pasado cientos de niños que han alternado su actividad litúrgica con los estudios reglados y musicales. De su cantera han salido destacados músicos profesionales entre los que destacan nombres como Ignacio Giner, Rafael Sánchez Mombiedro, Óscar Colomina, José Ramón Martín, Javier Palacios, Jorge J. Morata o Mario Cerdá, entre otros.

Agrupación que con el devenir de estos 12 lustros de existencia ha ido ganándose el prestigio del público asistente a los actos litúrgicos en los que participa, así como relevancia en el campo sinfónico-coral y operístico. Algo que queda manifiesto en la multitud de galardones procedentes de diferentes entidades que posee en su haber, destacando sobre todo, la concesión por parte del Excmo. Ayuntamiento de Valencia de la Medalla de Oro de la Ciudad, así como una plaza en su nombre.

La formación, desde sus inicios ha sido dirigida por los rvdos. D. José Estellés, D. Emilio Meseguer y el incombustible, D. José Climent Barber. En la actualidad y desde 1990, esta tarea es realizada por el musicólogo y pedagogo musical Luis Garrido, director a su vez, de la Coral Catedralicia de Valencia y la *Schola Gregoriana Laetentur*.

En primer lugar, ¡Muchas gracias por concederme la entrevista y enhorabuena por el aniversario!

P: Supongo que es un orgullo estar al frente casi treinta años de una institución como la Escolanía de la Virgen. Tan apreciada por el público como venerada es la imagen a la que se debe. Y más aún, si cabe, en este año que se conmemoran los sesenta años de su creación.

R: Muchas gracias Esther por tu felicitación y por tus palabras introductorias. No cabe duda que es un orgullo personal y profesional dirigir la Escolanía de la Virgen. Primero por tradición, pues estas instituciones de una manera u otra son fiel reflejo de las capillas de música tan en boga en el renacimiento y por supuesto, porque coger el testigo de otros directores de sobrada valía es un prestigio, además de que coincide con estos sesenta años y evidentemente, como tú dices, todo lo que envuelve a nuestra "Patrona" es digno de admiración.

P: Desde la perspectiva de antiguo escolán y ahora director ¿Cómo ha evolucionado la formación a lo largo de este periodo de tiempo?

R: La evolución ha sido muy importante a la par que exigente. Una tarea muy importante para cualquier escolanía es la de saber adaptarse a las circunstancias sociales y especialmente educativas. En ello pusieron empeño mis predecesores y es para mí, como creo que se puede observar en todo lo que hace la escolanía, un objetivo. Podemos decir que nuestro centro es una escuela educativo-musical del siglo XXI; en el plano de la enseñanza reglada somos un colegio privado-concertado y a nivel musical la evolución de nuestra escuela de música ha sido fundamental para estar ahora en el momento tan importante en el que nos encontramos. Bien cierto se puede decir que esta institución siempre ha velado por una exigente formación de sus alumnos y no ha escatimado esfuerzos y sacrificios en pos de esta meta.

P: En su presentación, la víspera de la festividad de la Inmaculada Concepción del 1958 estaba constituida por 45 niños, ¿Se mantiene este número o ha ido fluctuando a lo largo de su existencia?

R: Pues este año son 47 niños los que forman parte de la Escolanía. Diríamos que entre 45 y 50 son las plazas idóneas para desarrollar nuestra actividad. 36 son escolanes que cantan a diario ante la Sagrada Imagen de la Virgen de los Desamparados y 11 son los recién revestidos nuevos escolanes que se han incorporado este año al centro. Tenemos que reconocer que, a pesar de las dificultades, que las hay, la Escolanía mantiene un número de niños adecuado y hace apenas cinco años adaptamos nuestras instalaciones perfectamente a nuestras necesidades educativas consiguiendo un clima académico-musical muy interesante.

P: Cuéntenos, ¿Cómo es el proceso de selección de los nuevos escolanes? ¿Qué ocurre con los niños seleccionados?

R: Es algo complejo, no cabe duda, a la par que necesario pues las plazas que ocupan nuevos escolanes, en definitiva nuevas familias, tienen que estar muy bien asignadas. Te doy un dato; empleamos dos tercios del curso escolar en promocionar y renovar la matrícula de la escolanía. Evidentemente, los niños acceden con unas condiciones mínimas musicales que les van a permitir hacer lo que es nuestro objetivo fundacional: cantar a la Virgen.

Este es el proceso: vamos a probar voces de niños o ellos vienen al colegio a hacerlo. Los que tiene condiciones o atisbamos que las tienen, en cuanto a la voz y el oído, les invitamos a unas jornadas de puertas abiertas. A partir de aquí invitamos a los niños y sus familias a participar en un proceso de selección, siempre musical, con el fin de que ambas partes, familias y colegio nos conozcamos y tengamos claras nuestras expectativas. Con ello llegamos a final de curso donde casi siempre llegamos a buen puerto y les comunicamos a los padres que sus hijos pueden formar parte de la escolanía el curso siguiente.

Este camino de adaptación se allana mucho si realmente se conoce bien qué es la escolanía, cuál es su proyecto pedagógico, cuales las herramientas tan buenas que tenemos al servicio de la educación, el gran equipo humano que tenemos al servicio de los niños, nuestra infraestructura, en definitiva un proyecto integrador de educación en valores cristianos a través de la música.

P: Permítame una pregunta maliciosa. Si bien tengo entendido, las etapas educativas que se abarcan son de 3º de E. primaria a 2ª de la E. S. O. ¿No supone un cambio drástico, tanto para el niño que entra como al preadolescente que sale, incorporarse a etapas educativas iniciadas y no concluidas respectivamente, en nuevos ambientes?

R: ¡Qué bien que me preguntes esto! La respuesta es que: para nada; es más difícil salir que entrar, lo sabemos, pero es que la famosa "muda" de las voces viriles es lo que tiene... qué más quisiera yo que no mudaran, de verdad te digo, y sabes, que muchos quebraderos de cabeza se me irían. En esta escolanía amoldada al siglo XXI, tenemos claro que los escolanes no pueden bajo ningún aspecto entrar en nuestro colegio y apartarse o evadirse del mundo, en absoluto. Para ello, gozan de sus vacaciones, los sábados están en casa a la hora de comer, participan en actividades pastorales en parroquias, son componentes de bandas y orquesta de sus pueblos, barrios… en fin, tienen una actividad un poco más ajustada que otros niños, pero igual de inclusiva. De hecho, este curso hemos logrado que se vayan todos los días a casa media hora, y es en pos de estas cuestiones.

Miembros de la Escolanía durante una representación de "La Boheme" de Puccini en el Palau de Les Arts

P: Existe un número significante de Escolanías a lo largo del territorio peninsular, algunas de ellas con siglos a sus espaldas. ¿Podría establecer diferencias y similitudes entre estas y la que Ud. dirige?

R: Nosotros por expreso deseo del que era arzobispo de Valencia, Marcelino Olaechea, y las personas a las que se les encomendó poner en marcha la escolanía, estamos fundados bajo la concepción más clásica y creo que auténtica de escolanía. No en vano estas personas, especialmente nuestro querido director-fundador y mi maestro José Estellés, recorrió Europa visitando este modelo de escolanía que se caracterizan por tener una integración de cuatro cuestiones fundamentales: colegio reglado, escuela de música, residencia y voces de varón. Desde este punto de vista lo que tan solo nos diferencia de estas escolanías y solo de algunas, es que son centenarias. Hablamos de la Escolanía de Montserrat, de la de Covadonga, los Infantillos del Pilar o San Lorenzo del Escorial. La del Valle de los Caídos y la nuestra son contemporáneas, del 58.

Y otra cosa, Esther, son las escolanías que no se encuadran en estas condiciones y que se denominan escolanías (muchas veces como un efecto llamada, con cierta nostalgia, o que sí tiene algunas de estas características citadas arriba y que son muy loables, por supuesto) pero no forman parte del selecto grupo de las citadas antes.

P: Según reza el dicho: "Corren malos tiempos para lírica", sin embargo, la Escolanía goza de buena salud si atendemos a su intensa actividad, no solo en lo que al plano litúrgico se refiere, sino a su asidua participación en las diversas temporadas operísticas del *Palau de Les Arts*. ¿Cómo se prepara a los niños para tan frenética actividad?

R: Cierto es que la escolanía tiene una gran movimiento artístico-coral, sin ir más lejos canta diariamente, excepto los domingos y no cabe duda de que esto es posible ensayando mucho y aplicando estándares de disciplina, de hábito de estudio, de compromiso, que realmente son muy beneficios para su formación. Hablas del *Palau de les Arts*, pero no olvidemos el *Palau de la Música* con la Orquesta de Valencia y tantos y tantos escenarios donde actuamos. Resulta ciertamente abrumador hacer un listado de obras sinfónicas y óperas en las que ha participado la escolanía, de verdad. Desde música medieval, con *Capella de Ministrers* sin ir más lejos, pasando por cualquier período musical. Tenemos un currículum al respecto envidiable, y para mí es un honor poder decir que la Escolanía canta a menudo y es solicitada para tantos proyectos artísticos, pues creo que demuestra el buen camino por el que vamos al respecto, a la vez que pone en valor el fruto de lo que se hace especialmente en la escuela de música.

P: Trabajar con niños siempre es una tarea ardua. ¿Cómo se inculca la disciplina necesaria para hacer frente a la liturgia diaria para la que fue fundada, la actividad académica, el estudio musical y el trabajo de diferentes repertorios?

R: Resulta que muchas veces subestimamos lo que pueden hacer los niños en el plano académico, artístico, deportivo, y esto es una riqueza que debemos saber explorar, pues son muy capaces. Si somos exigentes en su formación, conseguimos inculcar unos valores fundamentales para su posterior devenir allá donde sea. Nuestra escuela de música funciona cuatro horas al día, y es una fuente continuada de experiencias musicales. Es cuestión de organizarse, de tener claros los objetivos y remar todos, niños, padres y educadores en el mismo sentido.

P: Ahora sí, háblenos del 60 aniversario. ¿Qué actividades/actos tienen previstas para su celebración?

R: Es un gozo poder celebrar nuestro sesenta aniversario y así hemos querido demostrarlo *ad intra* y también para la sociedad en general. Hemos conseguido nuevos retos para los escolanes como que a partir de este curso puedan estudiar órgano, o que hagan actividades deportivas con la Fundación del Valencia CF; y especialmente nos hace mucha ilusión presentar el próximo 30 de noviembre nuestro nuevo CD titulado "Quid retribuam Domino" donde hemos grabado unas piezas preciosas que normalmente interpretamos en la Basílica así como otras obras muy significativas para la institución como las Salves Solemnes con voces graves de antiguos escolanes.

También hemos echado mano de nuestros antiguos escolanes, y uno de ellos Christian Roca, ha compuesto unas piezas para voces blancas y órgano muy interesantes. Todo esto, junto a la interpretación de un *Te Deum* de Josep Haydn conformará el acto central de nuestro aniversario. Y como colofón, el próximo mes de marzo nos vamos toda la

escolanía de peregrinación a Roma, en lo que queremos que sea un cierre de sesenta aniversario a la altura de lo que es hoy en día la Escolanía de Ntra. Sra. de los Desamparados.

P: ¿Qué proyectos, en un futuro más o menos inmediato, le esperan a la Escolanía?

R: Pues variados, la verdad. En diciembre cantamos la Sibila en la Catedral con *Capella de Ministrers*, luego tenemos varios conciertos de Navidad, y ya para dentro de unos meses se están gestando conciertos de Semana Santa donde interpretaremos el "Miserere" de Hasse y algunos conciertos de carácter religioso en diferentes poblaciones.

P: Para concluir, ¿Qué objetivos le gustaría conseguir en los años venideros al frente de la institución?

R: Si te digo la verdad tengo el placer de decirte que después de casi treinta años ya he cumplido unos cuantos, pero las circunstancias mandan y a veces los objetivos vienen casi que impuestos. Así pues, el hecho de que puedan seguir siendo niños varones puede ser un objetivo inmediato; si Dios quiere podremos seguir con esta tradición secular. Otro sería mantener nuestro interés en general y que siempre tengamos demanda de niños con buenas voces y padres involucrados en esto.

A título personal y académico, me gustaría que en la escolanía tuviéramos cuanto antes una buena escuela de organistas, como creo que lo tenemos de otras especialidades musicales; también que pronto tengamos la posibilidad de ser un conservatorio profesional, y finalmente que seamos cada vez más conocidos en el ámbito cultural y social, pues en nuestro afán luchador y renovador no nos conformamos con el status actual, siempre queremos mejorar.

Muchas gracias por esta entrevista. Un placer.

ENTREVISTA A MIRABAI WEISMEHL, VIOLINISTA

Masterclass de violín 14 y 15 de diciembre en el CSMV

Por Cecilia García Marco

Mirabai Weismehl Rosenfeld, natural de San Francisco (EE.UU.). Es la nueva Concertino de la Orquesta Sinfónica de Dubrovnik (Croacia). Miembro fundador de los Violines Primeros de la Orquestra de la Comunitat Valenciana. Titulada en Cleveland Institute of Music en la Concermaster Academy.

Mirabai Weismehl Rosenfeld

C. G.: Después de realizar unas masterclasses de violín en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, los días 14 y 15 de noviembre de 2018, ¿nos podrías relatar cuál ha sido tu experiencia?

M.W.: Fue una experiencia muy emocionante y positiva para mí. Quería transmitir la enseñanza de mis profesores, que valoro mucho. Los alumnos estaban dispuestos a aprender y "pillaron" todo en poco tiempo. Fue inmensamente gratificante.

C.G.: ¿Hay algún aspecto de esta visita al CSMV que quieras destacar?

Impartiendo una clase

M.W.: Sí, hay dos cosas que merecen destacar. La primera es el gran equipo de profesores de violín. Quiero poner el énfasis en la palabra equipo, porque vi al profesorado así, colaborando para dar lo mejor a todos los alumnos. Cecilia García (coordinadora de violín) como el pegamento del equipo, organizó los días perfectamente para que pudiéramos concentrarnos en la música y en la enseñanza. La segunda cosa que me impresionó fue el gran número de alumnos presentes, tomando notas, además de los que tocaron. Se notaba un ambiente de curiosidad, entusiasmo y comunidad.

C.G.: ¿Te gustaría volver al CSMV y poder repetir la experiencia?

M.W.: Claro que sí!!

C.G.: ¿Cómo ha sido tu formación en tus inicios como estudiante de violín? ¿Qué destacarías del tipo de enseñanza que tuviste en EEUU? ¿Y qué diferencias encuentras con el sistema educativo en Europa, en España y en concreto en Valencia?

M.W.: Empecé cantando en varios coros y luego, a los 9 años comencé a tocar el violín por el aliento del padre de una amiga. Mi amiga tocaba el violín y al escucharme tocar por primera vez el suyo, su padre me dijo que yo tenía madera de violinista y que mi madre me comprara uno. Me encantaba tocar y así, había encontrado mi propia voz. El primer año, mi profesora me enseñó con una modificación del método Suzuki. Muchos años después en el instituto, decidí dedicarme profesionalmente al instrumento y resultó que me faltaba una base de técnica.

Impartiendo una clase

Con la docencia de Zoya Leybin (Violinista de la Orquesta Sinfónica de San Francisco; alumna de Oistrakh y Yankelevich en Rusia), construimos la base para poder entrar al Superior y luego al Masters con los mejores profesores (Almita y Roland Vamos, Joseph Silverstein). La diferencia más notable entre los sistemas educativos en EEUU y en Europa puede ser la importancia de la orquesta y de aprender a tocar bien los pasajes orquestales.

En Europa en general en el Superior, el repertorio de solista se considera suficiente. Sin embargo, en EEUU se entiende que sin un conocimiento de los pasajes orquestales, resulta difícil ganarse la vida. Es muy práctico. En Valencia, en concreto, veo a muchos alumnos que sufren porque están tocando el repertorio obligatorio del curso pero sin la técnica necesaria para tocarlo bien. Temo que sin la postura adecuada o con una falta de técnica, incluso podrían lesionarse.

C.G.: ¿Nos podrías comentar cuál ha sido tu trayectoria profesional? y ¿de qué momentos guardas mejores recuerdos?

M.W.: Siempre he tocado en una orquesta, primero con 17 años en EEUU, y después cuando quería realizar mi sueño de vivir en Europa, con la Orquestra de la Comunitat Valenciana. Es mi vida y me gusta el sonido de la orquesta. Uno de mis mejores recuerdos es tocar con la Orquesta de Cleveland (EEUU). Dije: "Eso es."

C.G.: En la actualidad ¿cuáles son tus proyectos profesionales? y ¿cuáles son aquellos que te ilusionan en el futuro?

M.W.: Desde abril de 2018, toco de Concertino con la Orquesta Sinfónica de Dubrovnik (Croacia). Es un lugar precioso y estoy muy a gusto. Hay oportunidades para tocar de

solista también y música de cámara. Tuve el poderío de tocar con la maravillosa pianista María Joao Pires hace unos meses. Tengo muchas ganas de tocar más música de cámara y sonatas con piano. Además, me ilusiona viajar y conocer el mundo. De momento, estoy tocando de refuerzo con la gran Orquesta Filarmónica de Israel (Maestro Zubin Mehta, titular). Tocamos 11 conciertos en Israel antes de ir de gira a EEUU.

Profesores y profesroas con los alumnos y alumnas de violín del CSMV que participaron en las masterclasses.

C.G.: ¿Algún consejo que quieras dar a los alumnos de violín del CSMV?

M.W. Mi consejo a los alumnos es que asistan a muchos conciertos, a los de sus amigos, de los profesores, y no sólo conciertos de la música clásica. Que escuchen las grabaciones de los antiguos maestros como Oistrakh, Milstein o Heifetz, entre ellos. Que se enteren del "sonido de oro" del pasado. Que inviertan la energía en cada minuto de estudio como si fuera la oportunidad única de la vida para mejorarse. Que estudien con el cerebro de un científico y a la vez, con toda la pasión del corazón. La música no es una asignatura ni las notas en una hoja. Es el ritmo, el sonido... es el pulso y la vibración de la vida. Es la expresión y la comunicación de emoción. Un concierto es un éxito si cuenta una historia y se entiende por el público. Deseo mucho éxito y suerte a todos.

ENTREVISTA A ELIA CASANOVA, SOPRANO

La voz de la *Early Music*

Por Esther Cepero Díez

P: El oboe ha sido por excelencia uno de los instrumentos usado por gran número de compositores para el acompañamiento de la voz. ¿Qué lleva a una estudiante de este instrumento de viento a cambiarlo precisamente por el canto?

Elia Casanova

R: También es cierto que tocar un instrumento de viento se parece mucho a cantar, y con un poco de técnica de canto se le puede sacar más partido al instrumento.

A mí me pasó al revés. Empecé tocando el oboe en la banda de mi pueblo, Faura. De pequeña me gustaba mucho cantar, y siempre me decían que tenía un buen sonido y fraseo. Mis profesores me motivaron a empezar los estudios de canto. Nunca quise dejarme el oboe, pero llegó un momento en el que tuve que decidir.

P: Supongo que, dada la trayectoria y el resultado final de dicho cambio no se arrepiente en absoluto pero, a lo largo de todos los años de estudio, ¿hubo momentos de abatimiento, de querer tirar la toalla?

R: Soy una persona muy positiva, siempre encuentro la manera de sacar lo positivo a las experiencias, así que nunca he querido dejarme la música. Creo que hay mil maneras de disfrutarla. También tengo que decir que he tenido mucha suerte y siempre me he rodeado de gente que me ha motivado y ayudado en todos los aspectos.

P: El canto es posiblemente uno de los instrumentos más desconocidos dentro y fuera del ámbito musical, llegando en muchas ocasiones a subestimarse si se compara con otros instrumentistas. ¿Cómo piensa que podría subsanarse esta concepción?

R: Creo que las agrupaciones corales están haciendo un papel muy importante en este aspecto. El conocimiento del instrumento ayuda a entender la dificultad del mismo y a valorar más el trabajo de los cantantes. También es cierto que hay una clara separación entre los instrumentistas y cantantes, y supongo que es cosa de todos que esta separación deje de existir. En Madrid, el conservatorio de canto es un centro aparte y los cantantes no

comparten materias con los instrumentistas. Creo que nos perjudica no solo a los cantantes sino también a los instrumentistas.

P: Leyendo su *curriculum*, uno observa que le fue concedida una beca para estudiar música antigua en Birmingham. ¿Qué tal la experiencia? ¿Qué aspectos mejoraría y/o cambiaría de las actuales enseñanzas oficiales de música? Siempre que considere, desde su perspectiva, que sea necesario hacerlo.

R: Lo que destacaría del funcionamiento del Conservatorio de Birmingham es la cantidad de actividades musicales diarias y la implicación de los alumnos en ellas. Los propios alumnos coordinan las actividades, cobran la entrada, venden comida y bebida para sacar dinero para pagar la actividad. Hay conciertos a mediodía y por la noche en casi todas las salas habilitadas para ello. Normalmente de lunes a viernes conciertos de cámara y todos los viernes o sábados gran concierto en el auditorio. Una actividad de conciertos frenética y por ende, mucha sociabilización y escucha entre músicos. Yo conocía a prácticamente a todos los músicos del centro porque los había oído en un concierto o había cantado con ellos.

P: A su vuelta, supongo que se platearía el "ahora qué" después de tantos años estudiando bajo el amparo que, en mayor o menor medida, proporciona el paraguas del Conservatorio a sus alumnos. ¿Cómo se encara entonces la salida al mundo laboral?

R: La red social que uno hace durante su vida de estudiante es muy importante en este aspecto. Se comparte información y se difunden los contactos entre compañeros. El boca-oreja ha sido habitualmente el medio en el que se ha transmitido este tipo de información.

Hoy en día también existe la posibilidad de crear un buen perfil en plataformas de autopromoción de músicos, mediante las cuales, se puede hacer promoción tanto activa (en la que envías el material a los programadores), como pasiva (ya que al crear un perfil en estas plataformas te pueden encontrar, escuchar y contactar).

A mí me han funcionado las dos. Hay gente que ha llamado porque alguien le ha dado mi contacto y otros que me han escuchado en alguna plataforma o concierto. Como ya he dicho, he tenido mucha suerte y mis compañeros me han ayudado muchísimo.

P: El trabajo, la constancia, la dedicación y por qué no, el factor suerte, son elementos que deben confluir para conseguir el éxito en el campo interpretativo ¿Lo piensa así? ¿Qué porcentaje asignaría a cada uno de ellos?

R: La verdad es que hay mucho trabajo detrás de la vida del intérprete y también mucha paciencia. La inmediatez es algo que no cabe en esta profesión. Hay que ser paciente con los tiempos y no darse por vencido. Un compañero mío, que tiene mucho trabajo, siempre

dice que dedica el mismo tiempo a estudiar que a gestionar y promocionar su carrera delante del ordenador.

Elia y La Tendresa en concierto

P: Se dedica principalmente a la *Early Music*. ¿Son las características y propiedades de la voz las que determinan el repertorio o es el intérprete el que decide qué repertorio quiere interpretar y adecúa esta al repertorio?

R: Supongo que hay gente que puede abarcar varios géneros y gente que se desenvuelve mejor en uno solo. La versatilidad llega cuando el control técnico está asumido. En mi caso fue la gente que me escuchaba la que me encaminó hacia la música antigua, pensaban que mi voz tenía las características necesarias para la polifonía renacentista, poco *vibrato*, claridad, etc. Y después decidí especializarme, Y aún sigo formándome.

P: En su caso, el hecho de tener una voz tan adecuada para la interpretación de música antigua le ha permitido colaborar con agrupaciones reconocidas en el campo de la música históricamente informada. A pesar de ser épocas y repertorios acotados. ¿Se encara de diferente manera vocalmente cada nuevo proyecto?

R: Como siempre digo, el contexto nos da toda la información que necesitamos para poder interpretar con rigor histórico una obra. Dependemos de los instrumentos, de su sonoridad, del lugar en el que solían interpretar o para qué o quién fueron compuestas las obras, en qué punto técnico se encuentra la voz, si es más importante la melodía o la letra Hay que digerir toda esta información y adecuarse a los parámetros interpretativos. Lo que más me suele gustar es la discusión previa con los compañeros sobre temas interpretativos.

P: Y, en relación a los compositores de una misma época. ¿Existe diferencia en la música que presentan cada uno según su procedencia? ¿Cómo influye esto a la hora de encarar las obras a interpretar? ¿Qué implicación, como interprete, tiene en la selección de las obras que engloban proyectos tales como *L'Universo sulla pelle*?

R: Existen diferencias muy notorias entre compositores españoles, italianos, alemanes e ingleses de una misma época. El Renacimiento español fue una época de gran esplendor musical tanto en la calidad de las composiciones como por la cantidad. En cambio, el Barroco italiano y el nacimiento de la ópera representó una época muy prolífica para el repertorio vocal solista.

El proyecto *L'Universo sulla pelle* ha sido un recopilatorio de ejemplos del *seicento* italiano, la evolución del madrigal y la aparición de nuevas formas musicales, aunque la pretensión de la grabación no ha sido nada de eso. Nuestro criterio ha sido el propio disfrute de los músicos y equipo. Entre las obras se puede escuchar un poco de todo. Hay dúos, solos, lamentos, textos simples y otros mucho más elaborados. Algunas parecen óperas en miniatura.

P: La visión mercantilista de la cultura en general y de la música en particular, es un hándicap para la promoción de determinadas músicas y repertorios, exclusivos casi de un tipo de público muy concreto y con fecha de caducidad a largo plazo. ¿Cómo se podría acercar esta música a las nuevas generaciones?

R: El objetivo principal del equipo que ha hecho posible la grabación de *L'Universo sulla pelle* es justamente acercar a otro público la música antigua. Aunque hemos seguido criterios de interpretación historicistas, buscamos una puesta en escena más distendida y cercana. En este proyecto también se sugiere un diálogo entre las artes plásticas y audiovisuales, Es fundamental ofrecer valor añadido a los proyectos y programas que propones con objeto de diferenciarlo de los demás.

P: Hábleme sobre cómo es trabajar con el grupo vocal *La Qvinta Essençia* y el ensemble *La Tendresa.*

R: Con ambos grupos el trabajo es pormenorizado y riguroso. Con la *Qvinta Essençia* ensayamos habitualmente y leemos mucho repertorio. Trabajamos pensando en nuestro disfrute y crecimiento como grupo. Hemos estado un año preparando el primer libro de madrigales de Marenzio y un año rodando el repertorio antes de grabarlo. Acabamos de empezar un nuevo proyecto que pensamos que tardaremos un par de años antes de poder grabarlo.

El ensemble *La Tendresa* está formado por instrumentistas que me han acompañado en muchos conciertos con repertorio del Barroco italiano. Todos son profesionales de la interpretación y músicos de talla nacional e internacional. El trabajo con ellos es muy enriquecedor y sencillo, pues todos aportan su gran experiencia y sensibilidad.

P: Para finalizar. ¿Cómo se ve en un futuro próximo?

R: Tengo muchos proyectos y muy interesantes, tanto propios como ajenos, y espero seguir con la dinámica de trabajo que he llevado estos últimos años.

Espero que siga realizando proyectos tan interesantes a nivel musical. Muchas gracias por concederme la entrevista. Ha sido un placer.

RESEÑAS

LIBROS.

EL ALMA DE HEGEL Y LAS VACAS DE WISCONSIN. UNA REFLEXIÓN SOBRE MÚSICA CULTA Y MODERNIDAD.

Por Iris Almenara……149

PENSAMIENTO MUSICAL Y SIGLO XX.

Por Gema Morales Sánchez……152

LIBRO: "LECCIONES DE VIDA, EL ARTE COMO ESPERANZA" DE YEHUDI MENUHIN.
Por Noelia Bojó Molina……155

LIBRO: "SÍNTESIS, TEORÍA Y PRÁCTICA EN MAX MSP" DE CARLOS D. PERALES, catedrático de Tecnología Musical en el CSMV.

Por Carlos D. Perales……157

L'UNIVERSO SULLA PELLE. ARIAS, MADRIGALES Y CANTATAS DEL SEICENTO ITALIANO.

Por Esther Cepero Díez……159

EL COMPOSITOR ASTURIANO RAMÓN GARAY (1761-1823).

Por Nieves Pascual León……163

LIBRO: «MADEMOSIELLE». CONVERSACIONES CON NADIA BOULANGER. DE BRUNO MONSAINGEON.

Por Carmen Mayo……165

LIBRO: "NIETZSCHE CONTRA WAGNER".

Por Iris Almenara……167

LA MÚSICA EN EL CASTILLO DEL CIELO. UN RETRATO DE JOHANN SEBASTIAN BACH.

Por Esther Cepero Díez……170

LIBRO: "EN BUSCA DE AQUEL SONIDO: MI MÚSICA, MI VIDA" DE E. MORRICONE.

Por Andrea Teruel……178

DOCUMENTALES.

DOCUMENTAL: "THE MUSIC OF STRANGERS". YO-YO MA AND THE SILK ROAD ENSEMBLE.

Por Noelia Bojó Molina……161

CD'S.

CD: MÚSICA PARA TECLA EN TIEMPOS DE JOSÉ DE NEBRA.

Por Vicente Benavent Brines ……173

RESEÑA CD: AUTUMN DREAMS. UN CAFÉ CON ÁLVAREZ-ARGUDO.

Por Cristina Delgado Silla……176

EL ALMA DE HEGEL Y LAS VACAS DE WISCONSIN

Una reflexión sobre música culta y modernidad.

Por Iris Almenara

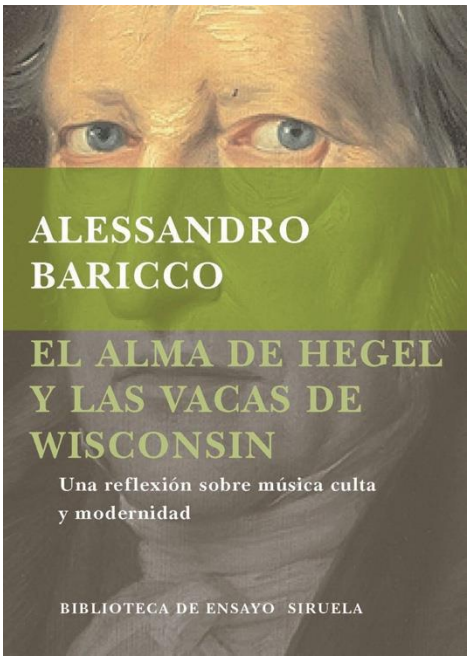
Título: El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin. Una reflexión sobre música culta y modernidad.

Autor: Alessandro Baricco

Editorial: Ediciones Siruela

Año de publicación: 1999

ISBN: 978-84-7844-447-2



El tema principal de este libro es un profundo análisis filosófico y casi científico, del concepto de música que se ha generalizado a nivel social y cultural. Sobretodo, hace una crítica y reflexión acerca del concepto de 'música culta' y la 'música nueva'.

"Las obras de arte no se hacen. Las obras de arte ocurren"
(A. Baricco)

El autor comienza su libro con la reflexión sobre el concepto de 'música culta', en él analiza los tópicos y prejuicios asociados a la convicción generalizada popularmente de que la música culta por tener antecedentes históricos más antiguos es mejor y de alguna manera superior e incomparable con otros tipos de música: "*El consumidor de música culta está convencido, y no del todo equivocado, de vivir en Suiza, en un oasis en el mar de la corrupción del gusto. Al defender el orden establecido él defiende su diversidad y su primado.*"

Para apoyar esta primera tesis, y fijar el inicio de este concepto superior que tiene la gente sobre la música culta, hace referencia al compositor Beethoven. Baricco explica que gracias a Beethoven se desarrollan tres factores importantes en el mundo de la música culta: el músico aspira ha escapar de una concepción superficial y comercial de su obra, lo que le lleva a querer tener un significado filosófico y espiritual y, por lo tanto, desafiar las concepciones que pueda tener un público normal. De estas concepciones nació un público, la burguesía comerciante, que apoyó todo esto, porque también tenía la necesidad de aspirar a algo más. Para cambiar esto, Baricco sugiere que lo único que puede salvar a la música culta es ponerla al mismo nivel que la modernidad.

El autor afirma que el arte está ligado completamente a la interpretación, y pone de manifiesto que justamente la interpretación es lo que lleva más allá al producto musical. Lo que de alguna manera hace que este se convierta en arte, y traslade a la música más allá del consumo, es la interpretación. La espiritualidad, que no es sino el concepto de *transcendencia* al que se refiere el autor se materializa de alguna manera en la praxis, es decir, en la interpretación.

Así, donde la interpretación es algo superfluo, la obra vuelve a convertirse en producto de consumo.

Baricco hace una crítica al público de música clásica por el tabú, generalizado, de que es una música superior e intocable, y sobre todo hace referencia al concepto de fidelidad que se otorga como positivo a la hora de interpretar. El autor llega a la conclusión de que la música clásica sólo tiene como solución ponerse al mismo nivel que el tiempo presente, y formar parte de la modernidad, lo cual conlleva una actitud nueva, una posición de interpretación que erradique todos los sistemas organizativos hasta el momento y que se rija por un caos más acorde con el momento actual, que libere al arte de su esclavitud y la censura que ejercía la sensibilidad anteriormente ya comentada.

Según Baricco la música contemporánea también es un residuo del pasado y por lo tanto sigue sumergida en ese anacronismo, y además añade que la música contemporánea está en ruinas, puesto que carece de público, ya que el público no entiende este tipo de música. En un principio, según dice el autor, la música atonal surgió como una revolución, aunque al principio se pensó que surgió como desarrollo natural de la música del momento.

El autor analiza en profundidad el concepto de música nueva que tenía el compositor Webern, para éste la música atonal "*es una progresiva conquista del material que nos es dado por la naturaleza*".

Baricco defiende que la música atonal surgió como una revolución ante las dos guerras mundiales, y los nuevos totalitarismos que se expandían por toda Europa, fue una reivindicación, una manera de manifestarse fuera del sistema impuesto. Pero de alguna forma, esa reivindicación se estancó, siguió existiendo y no avanzó con la modernidad. Aunque desde sus inicios se manifestó en ámbitos más bien de carácter marginal y con una jerga rebelde, es decir, lo que era al principio una lucha ideológica, se ha convertido en tapadera política.

En definitiva, critica a la música nueva por no estar tampoco al mismo nivel de la modernidad actual y a su continúo empeño en querer reflejar lo que no es. La gente no se siente representada por este tipo de música, según afirma el autor. Pero concluye con esta afirmación que rescata una síntesis de todo lo anteriormente expuesto:

Para explicar detalladamente el concepto de espectacularidad, expone como ejemplo las óperas de Puccini y las sinfonías mahlerianas, en ellas se encierra la idea de que sólo

autorreduciendo su propio alcance ideal, la música culta podría adecuarse al estatuto de lo moderno. De que *"sólo asumiendo ciertos rasgos de corrupción dictados por la modernidad y metabolizándolos en su propia estructura sería posible mantener un vínculo con lo real".*

El libro concluye con que el concepto de espectacularidad quizás sea el único que puede devolver a la música al tiempo actual y sacarla del anacronismo perpetuo al que se ve condenada.

"La música es la ley natural relatada para el sentido del oído" (Webern)

PENSAMIENTO MUSICAL Y SIGLO XX

Por Gema Morales Sánchez

Título: Pensamiento musical y siglo XX

Autor: Tomás Marco Aragón

Editorial: Fundación Autor – Sociedad General de Autores y Editores

Año de publicación: 2002

ISBN: 978-84-8048-469-5

Páginas: 523

Pensamiento musical y siglo XX realiza un recorrido por las principales corrientes estéticas de la música en el siglo XX, destacando la vinculación de las novedades técnicas con el pensamiento creativo que las sostiene. Dicho pensamiento, es a menudo tan filosófico como artístico.

Tomás Marco, compositor y ensayista madrileño, enfoca el panorama musical dentro del contexto general del pensamiento artístico de su momento y no como una realidad aparte. Así pues, el autor sitúa la música en el mismo plano que el resto de artes puesto que se considera como una forma de creación y de conocimiento, como cualquier otra manifestación artística del ser humano. A su misma vez, explica que la virtud de este libro radica en ser la primera aproximación del pensamiento musical del siglo XX (en sus últimos coletazos). El texto está enfocado para músicos profesionales en el cual, no se ha eludido el lenguaje técnico, pero tampoco es indescifrable. Cabe destacar la ausencia de la ilustración de partituras, a diferencia de *La música del siglo XX* de Robert Morgan, a modo de ejemplo.

Al ser un libro sobre estética y técnicas musical del siglo XX y no sobre historia de la música, para que el lector pueda sacar un buen provecho del libro sería necesario contemplar previamente ciertos conocimientos históricos de este periodo, como nos advierte el propio autor en las primeras líneas de sus notas preliminares.

El libro se organiza en diez grandes capítulos distribuidos por tendencias y no cronológicamente, como suele ser lo habitual. Aunque por lo general hay un cierto orden

temporal, algunos capítulos coinciden en años u otros tratan todo el siglo, dando lugar a esta estructura final:

1. **Nacionalismo y folclore.** Este capítulo, expone la diferencia entre un primer nacionalismo musical, el cual deriva del romanticismo, con unos componentes más populares, y un segundo nacionalismo, con unas características más étnicas.

2. **Atonalidad y expresionismo.** Centrado en Alemania, donde el expresionismo sustituye al impresionismo en todas las artes, trata la formación de la segunda escuela de Viena para finalizar con el paso de la atonalidad expresionista al dodecafonismo.

3. **El fenómeno del neoclasicismo.** Comienza el capítulo mostrando el problema de nomenclatura del estilo, puesto que dos fenómenos diferentes se corresponden con la denominación. El autor clarifica la definición mediante la ilustración de ejemplos justificados de ambas corrientes creativas (asociadas al neoclasicismo).

4. **La utopía dodecafónica.** Tomás Marco analiza el camino hacia la serie dodecafónica y como se establece la técnica con Berg y Webern y su posterior expansión.

5. **Nostalgia y paradoja de la perennidad.** Esta parte del libro está centrada en las tendencias conservadores con reminiscencias del romanticismo tardío, y realiza una trayectoria desde Sibelius hasta llegar a los americanos como Copland o Bernstein entre otros, pasando por la música en el nazismo y en la revolución soviética y su posterior régimen.

6. **De la escala a la conquista del total sonoro.** Capítulo en el cual se explica el paso hacia las nuevas escalas (pentatónica, ocotofónica, escalas de culturas lejanas, etc.) desde la escala temperada. El autor relaciona este paso con las nuevas posibilidades de los viejos instrumentos y la creación de nuevos instrumentos, ya sean mecánicos o eléctricos, así como con la música concreta y electrónica.

7. **Serialismo integral y estructuralismo.** Patiendo de los sucesores del dodecafonismo, trata la Escuela de Darmstadt y su trascendencia y termina con la expansión del serialismo integral y el estructuralismo.

8. **Aleatoriedad y vanguardias no seriales.** En contraposición al serialismo encontramos la música aleatoria, la cual se trata en este capítulo junto con otras corrientes creativas como la música estocástica entre otras.

9. **El caleidoscopio de la posmodernidad: lo complejo y lo simple.** En esta parte se habla de la llegada de la posmodernidad, de la situación de la música en esta y el minimalismo como consecuencia y como la música culta se vio gravemente afectada por la música de consumo.

10. **Minimalismo místico; música sobre músicas.** Para finalizar Tomás Marco nos deja con un capítulo que podría considerarse la continuación del anterior, ya que también nos habla del minimalismo, aunque desde una parte más mística, más religiosa y espiritual.

En conclusión, *Pensamiento Musical y Siglo XX*, hace un recorrido por los compositores, escuelas y obras más representativas de cada corriente estilística musical del último siglo. En cada uno de los capítulos podemos ver la relación de las distintas estéticas con las técnicas empleadas. El autor cita muchas obras, así como compositores, clarifica muchos términos y destaca como un mismo compositor puede pasar por distintos estilos o técnicas creativas a través de sus distintas etapas como creadores. Por eso es que bastantes compositores aparecen en varios capítulos, como por ejemplo Stravinsky. Como hemos visto anteriormente no hay ejemplos ilustrativos de partituras, en cambio, sÍ hay fotografías de diferentes situaciones teatrales, pinturas y retratos que ayudan a entender mejor la relación de la música con las otras artes en cada corriente estética.

LIBRO "*LECCIONES DE VIDA, EL ARTE COMO ESPERANZA*" DE YEHUDI MENUHIN

Por Noelia Bojó Molina

Título del original: Kunstals Hoffnungs für die Menschheit.

Título de la traducción al castellano: Lecciones de Vida. El arte como esperanza.

Autor: Yehudi Menuhin.

Traducción: María Antonieta Gregor.

Editorial: Gedisa Editorial.

Año de publicación: 1986

Segunda reimpresión: 2005, Barcelona.

ISBN: 84-7432-366-5

Yehudi Menuhin, judío de familia rusa, nació en Nueva York el 22 de abril de 1926 y murió en Berlín el 12 de marzo de 1999. Fue un músico excepcional que demostró su talento para el violín desde la temprana edad de cuatro años. Su carrera artística se desarrolla primero como violinista, posteriormente como director de orquesta y finalmente como pedagogo, llegando a fundar su propia escuela *The Yehudi Menuhin School* la cual se encuentra en Surrey, Inglaterra. Sin embargo lo que hizo grande a este músico no fue solo su habilidad y sensibilidad con el violín, sino su grandeza como ser humano, ya que durante toda su vida se preocupó por los problemas a los que se enfrentaba el siglo XX en varias cuestiones importantes, en lo relativo a la educación, a los derechos humanos, la cooperación, la tolerancia, la paz, la convivencia de las diferentes etnias y culturas, etc. Es más, fue un hombre con una visión tan elevada que supo hacer uso de la música y el arte como medios para conseguir un mundo mejor. De hecho, llegó a crear para este fin la *Fundación Yehudi Menuhin Internacional* y como consecuencia de todo esto obtuvo varios galardones, llegando a ser reconocido con el título de "ciudadano del mundo"[1].

[1] Fundación Yehudi Menuhin España. Disponible online en: http://fundacionyehudimenuhin.org/yehudi-menuhin/ [02.01.2019]

El libro "Lecciones de Vida. El arte como esperanza" es uno de los muchos textos donde el violinista plasmó sus ideas acerca de cómo el arte puede hacer mucho por la sociedad y el mundo actual, cómo puede también unir a las personas, e incluso hacer que diferentes culturas se acerquen entre ellas para lograr de este modo una mejor convivencia. En definitiva, su máxima era que la música puede conseguir que nuestra civilización mejore tanto a nivel moral como espiritual.

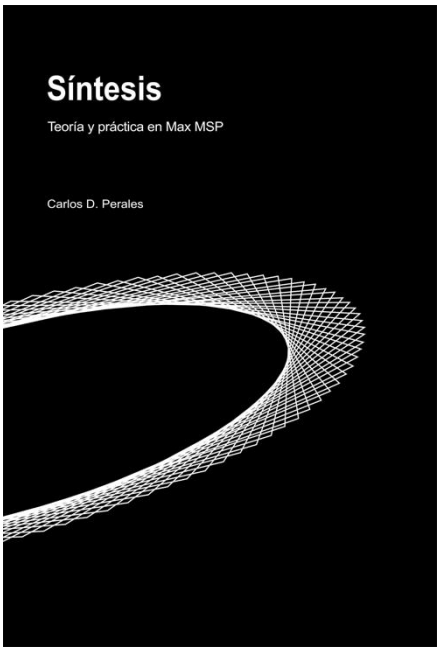
Este libro se divide en un total de dieciséis capítulos a los que se le añaden tanto el prólogo de Pierre Berteaux, como la introducción de Horst Leuchtmann. Estos capítulos están escritos a base de discursos, disertaciones, lecturas y breves relatos que Yehudi Menuhin pronunció en varios actos y momentos destacados en su vida. Se trata por tanto de una recopilación de escritos breves, los cuales están redactados con una exquisitez digna de un literato y son portadores de un significado tan profundo que no puede tomarse como una lectura ligera, hay que degustar cada una de las palabras utilizadas para que el mensaje, que encierra tanta verdad como experiencia, cale en el pensamiento y en el alma del lector.

Por tanto, son reflexiones que reflejan la capacidad de observación, empatía y compromiso con la sociedad, de un músico que durante toda su vida estuvo viajando a lo largo y ancho del mundo conociendo y respetando la música, la forma de vida, la religión y las tradiciones de culturas muy diversas. Con esa mochila de experiencia a sus espaldas, él lo tiene claro: solo así es como se puede conseguir la cohesión entre comunidades.

El Conservatorio es uno de los lugares más apropiados para la difusión de este libro, ya que -como artistas- debemos tomar conciencia de los problemas que nos rodean, debemos estar en contacto con las necesidades del mundo. El artista es uno de los pocos afortunados que ven la cultura desde una perspectiva unitaria, es decir, entiende la heterogeneidad del mundo no como algo que resta sino como algo que suma, entiende que la unión de diferentes culturas hace que una tradición se enriquezca y que por tanto pueda evolucionar y ser conocida. En resumen, este libro debería considerarse como la introducción de una asignatura de carácter obligatorio para todo artista "El arte como esperanza".

LIBRO "*SÍNTESIS, TEORÍA Y PRÁCTICA EN MAX MSP*" DE CARLOS D. PERALES, CATEDRÁTICO DE TECNOLOGÍA MUSICAL EN EL CSMV

Por Carlos D. Perales



Libro: Síntesis, teoría y práctica en Max MSP

Autor: Carlos D. Perales (Catedrático de Tecnología Musical en el CSMV)

Edita: Impromptu editores., S. L.

ISBN: 978-84-948369-6-1

Desde el origen del sintetizador, que se remonta a los inicios del siglo XX, la historia de la creación sonora a partir de una computadora (síntesis digital) que utilizara un software diseñado específicamente para esta tarea, debió esperar hasta 1957 con la creación del software MUSIC I, desarrollado por Max Mathews en una IBM 704 en los Laboratorios Bell[1]. Ese acontecimiento, quizá insospechadamente, cambió la manera en que componemos música en la actualidad.

Hoy en día utilizamos diversos tipos de software para crear arte sonoro, tanto la música popular como la académica, las instalaciones multimedia y otras expresiones actuales, hacen uso de editores de partituras, grabadores, mezcladores, editores de audio, masterizadores, reproductores, interfaces que utilizan sensores, etc., sin importar el estilo abordado.

Dentro de este universo de recursos digitales, contamos con un software llamado Max[2] (en honor al mencionado Max Mathews) que permite crear cualquier tipo de interfaz capaz de manipular señales de audio, MIDI, video, OSC y otras; permitiendo no sólo implementar plataformas interactivas sino también sistemas de creación interactivos en sí mismos[3].

---

[1]1 Roads, C. 1989. An interview with Max Mathews. In C. Roads (ed.) The Music Machine. Cambridge, MA: MIT Press.

2 www.cycling74.com

3 David Zicarelli en el prólogo de Colasanto, F. 2010. "Max MSP: Guía de programación para artistas.". Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras. www.cmmas.org. Morelia, México.

El presente libro es el primero en habla hispana que aborda las técnicas de síntesis digital de sonido en el entorno de Max. Está pensado y diseñado para introducirse en la síntesis digital a través de Max MSP o viceversa. Al mismo tiempo que se explican los diferentes tipos de síntesis y sus principios teóricos, se va ahondando en los recursos que ofrece esta herramienta digital mediante la explicación detallada de ejemplos prácticos.

El contenido de este libro no tiene un alto perfil científico o matemático, sin embargo, sí se requiere algo de conocimiento en audio digital y un manejo básico del entorno de Max. Las técnicas abordadas en el libro son: aditiva, sustractiva, AM, FM, vectorial, tabla de ondas, FFT, retardo temporal, modelos físicos, granular, concatenativa y dos capítulos finales, donde se recogen la mayoría de los procesos estudiados para el diseño de sistemas autogenerativos y secuenciación.

A partir del prólogo del libro, por Francisco Colasanto.

L'UNIVERSO SULLA PELLE

Arias, madrigales y cantatas del *Seicento* italiano

Por Esther Cepero Díez

Intérpretes:

Dúo vocal: Elia Casanova (soprano), Adriana Mayer (mezzosoprano).

Ensemble La Tendresa: Daniel Bernaza (cornetto, cornetto muto y flauta), Jesús Sánchez (guitarra barroca), Ramiro Morales (archilaúd), Fernando Serrano (tiorba), Laura Salinas (viola de gamba).

Sello discográfico: Universum Records

Publicación: Noviembre 2018.

Depósito legal: V-27411-2018

A finales del pasado mes de noviembre tuvo
Lugar la presentación del primer CD como solista de la soprano valenciana Elia Casanova, antigua alumna del Conservatorio Superior de Música de Valencia. Junto a ella participan: El grupo de música antigua *La Tendresa* y la mezzosoprano Adriana Mayer, también exalumna del centro.

La grabación propone un viaje al siglo XVII italiano a través de figuras destacadas del incipiente Barroco en este país. Arias, madrigales y cantatas de afamados compositores de esta época como Frescobaldi, Landi o Kapsberger conviven con otras de autores considerados menores, pero necesarios para el asentamiento de la práctica y estética musical del Barroco italiano. A su vez, pone en relevancia un valor tan contemporáneo como la paridad, al incluir en la selección obras de la compositora Bárbara Strozzi.

El trabajo pone de manifiesto una de las premisas más destacadas de la música de este periodo, la importancia de transmitir cualquier tipo de sentimiento a través de la perfecta conjunción de música y texto. Y en este caso en particular, la música es el elemento vehicular de todas las formas que puede adoptar la palabra AMOR. La ingenuidad, la pasión, el amor eterno y profundo, el temor a la pérdida y el duelo por la ausencia se hacen tangibles gracias a la impecable interpretación de los participantes en él.

El proyecto surge del trabajo cooperativo de tres mujeres, Elia Casanova (intérprete), Mónica de Quesada (productora) y Sonia Gil (coordinadora), cuyas pretensiones son, aunar la música y poesía con las artes plásticas para dar una visión más actualizada y moderna a la música antigua que contiene. Por este motivo, la portada del CD en sus diferentes formatos, se muestran sobre un azul intenso, creado por Yves Klein. El mismo que cubre la piel del cuerpo que aparece en la contraportada y que simboliza el elemento receptor de las sensaciones, sentimientos y que da nombre al trabajo: *L'universo sulla pelle* (El universo en la piel).

Elia casanova

Titulada Superior de Canto por el Conservatorio de Música Joaquín Rodrigo. Se especializó en música antigua, becada por el Instituto Valenciano de la Música, con el prestigioso tenor Andrew King.

Ha sido galardonada con distintos premios en el ámbito de la música antigua, entre los que destacan el *Cecil Drew Oratorio Prezi* (Inglaterra) y el Premio del Concurso Internacional de Música Antigua de Gijón.

Trabaja regularmente como solista en ensembles especializados como Capella de Ministrers, Quinta Essençia, Al Ayre Español, Armonia degli Affetti, Harmonia del Parnàs, Mediterrànea Consort, L'Arcadia, Dúo Alamire o Amystis coro de cámara.

Ha grabado discos nueve discos con diversas agrupaciones: "Arrels. Entre tradició i patrimoni" (2018) Capella de Ministrers, "DREIZEHN" Stockhausen&Hildegarda (2018) Amores grup de percussió, "La Ruta de la Seda" (2017) Capella de Ministrers. Corpus Christi. Music For The Octave Of Corpus Christi in The Corpus Christi Royal College Of Valencia (2017) Vitoria Musicae, O Pretiosum (J. B. Comes) (2015) Amystis, Lamentationes Jeremiae Prophetae (2014) Victoria Musicae. Complete vocal works of Cabanilles (2012) Amystis, y la Gloria del Barroco (La Luz de las Imágenes) (2009-2010).

La tendresa

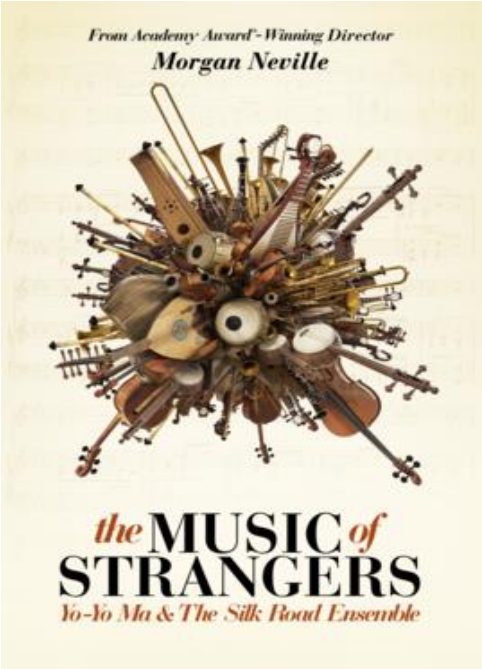
Grupo especializado en música antigua formado por Elia casanova. Hizo su debut en el 2015 en el Teatro Real Coliseo de Carlos III en San Lorenzo del Escorial.

Está formado por músicos de reconocido prestigio nacional e internacional que trabajan regularmente con grupos profesionales de alto nivel tales como: Al Ayre Español, Forma Antiqua, Música Ficta, La Grande Chapelle, Evo, Camerata Iberia, La Capila Real de Madrid, Capilla Jerónimo de Carrión, Capella Iberia, Mil·lenni Ensemble, Ars Longa de La Habana, Elyma, Hipocampus, Musica Liberata. Además, compaginan esta con su labor de solistas en los mejores festivales de música antigua del mundo.

DOCUMENTAL: "THE MUSIC OF STRANGERS"

Yo-yo Ma and The Silk Road Ensemble

Por Noelia Bojó Molina



Cartel del documental

Título: The music of strangers. Yo-yo Ma and The Silk Road Ensemble.

Año: 2015

Duración: 96 min.

Director: Morgan Neville.

Nacionalidad: Estados Unidos.

Género: Documental.

Tráiler oficial: https://themusicofstrangers.film/

La globalización es un hecho consolidado e innegable, sin embargo hay tantas culturas y tradiciones diferentes que es natural que el sentido de identidad represente uno de los grandes debates actuales. En el documental *The music of Strangers* se presenta esta dicotomía entre lo global y lo local partiendo de la música como elemento transversal. Los músicos participantes en este proyecto ven la música como creadora de puentes entre personas de diversos orígenes y entienden la globalización como un medio para la evolución de las tradiciones musicales de diversas culturas, las cuales podrían acabar extinguiéndose sin esta universalización.

El documental se centra en la experiencia de varios de los músicos que forman el grupo *The Silk Road Ensemble,* creado en el 2000 por el famoso violonchelista Yo-yo Ma. Entre estos músicos destacan nombres como los de Kayhan Kalhor, Wu Man, Kinan Azmeh, Cristina Pato o el mismo Yo-yo Ma. Estos profesionales de la música cuentan cómo han vivido su carrera profesional y los problemas políticos, sociales, económicos, etc., a los que se han enfrentado en sus diferentes países de origen hasta llegar a Estados Unidos, para formar parte de este grupo.

Lo que Yo-yo Ma pretende con la creación de este grupo es dar a conocer al mundo la posibilidad de aprovechar la globalización como herramienta que puede unir las

diferentes culturas presentes en el mundo y no como algo que contribuya al cisma entre ellas. En el documental se presentan guerras, atentados, revoluciones, etc., las cuales han afectado profundamente a los músicos pertenecientes al *Silk Road Ensembe*, los cuales en vez de entrar en el conflicto han decidido crear arte, con el fin de erradicar estos enfrentamientos entre culturas. Por tanto, el *Silk Road Ensemble* crea en cada una de sus actuaciones un espacio cultural en el que, con los instrumentos como índice de cada una de las culturas representadas en el escenario, se reflejan elementos característicos de cada una de las culturas participantes. Esta unión hace que varias tradiciones, que podían quedar en el olvido, se presenten al mundo haciéndolas evolucionar y por tanto evitando que se pierdan. Esto último lo resume el violonchelista Yo-yo Ma en dos frases a lo largo del documental: "En la intersección entre culturas es donde emergen cosas nuevas" y "No hay ninguna tradición hoy en día que no sea resultado de una invención muy exitosa, pero si una tradición no evoluciona de manera natural se hará cada vez más y más pequeña".

Es por todo esto que desde Notas de Paso os recomendamos la visualización del documental *The music of Strangers. Yo-yo Ma and The Silk Road Ensemble,* un documental que descubre una nueva forma de hacer música a la vez que protege las tradiciones y defiende la paz y la unidad entre culturas en un mundo tan globalizado como el actual.

EL COMPOSITOR ASTURIANO RAMÓN GARAY (1761-1823)

Por Nieves Pascual León

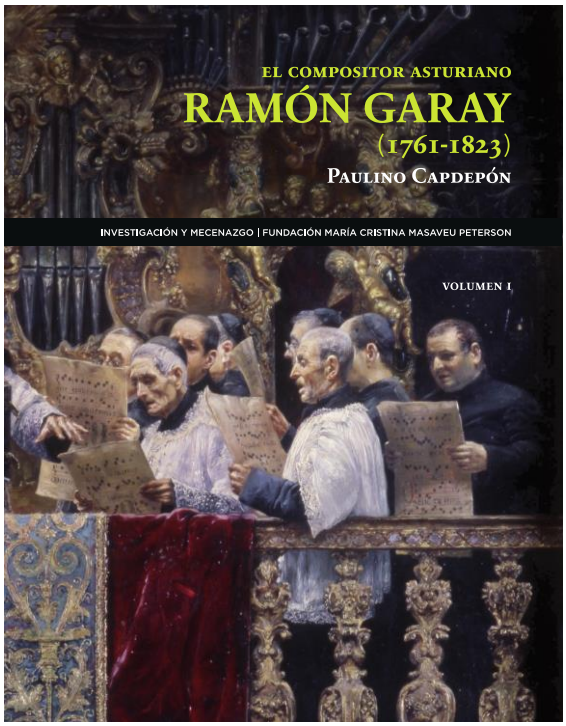
Título: El compositor asturiano Ramón Garay (1761-1823) [2 vols.]

Autor: Paulino Capdepón

Editorial: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, Madrid

Año de publicación: 2016

ISBN: 978-84-608-8152-0



Loable iniciativa la que inspira el trabajo del Dr. Capdepón Verdú: más allá de reivindicar la figura del compositor avilesino Ramón de Garay a través de la transcripción y análisis –formal y estilístico– de su obra vocal en castellano, el presente estudio representa de forma ejemplar el proceso de recuperación del patrimonio musical que motiva las tareas de investigación del Centro de Investigación y Documentación Musical de la Universidad de Castilla la Mancha, unidad asociada al CSIC, y que dirige el propio autor.

El núcleo del trabajo lo constituye la transcripción crítica de sesenta obras inéditas hasta la fecha: cincuenta villancicos (de Navidad, a la Virgen, al Santísimo y a los Santos), pastorelas, tonadas y tonadillas, letras y la obra escénica *Gima el orbe oprimido*. Resulta llamativo que hasta la fecha se hubiera desatendido la producción vocal en castellano de Ramón Garay, cuya faceta como sinfonista sí se había abordado previamente, tanto desde la investigación musicológica como desde el ámbito interpretativo. El presente estudio recoge la transcripción musical de un conjunto de villancicos (35 de Navidad, 3 al Santísimo, 11 a la Virgen y 1 a los Santos), 4 pastorelas, 3 tonadas, 1 cavatina, las letras *Venid fieles* y la obra escénica *Gima el orbe oprimido*: este conjunto de obras sirve hoy para ilustrar la labor de Garay como maestro de capilla en Jaén (1787-1823), al mismo tiempo que permite relacionar su figura con la producción musical coetánea.

En este sentido, el capítulo introductorio en el que se definen las coordenadas del contexto político, cultural y musical en la España de cambio de siglo resulta fundamental para comprender los condicionantes del villancico como género de carácter exclusivamente religioso desde finales del siglo XVII.

De singular relevancia resultan también las notas sobre la capilla musical y las funciones de cada uno de sus miembros. Las capillas musicales constituían en la época el núcleo más extendido de formación, producción e interpretación musical, por lo que la creación de Garay únicamente puede explicarse como parte de este tejido institucional cuya extinción en tiempos más recientes hace muy conveniente, sin duda, su caracterización teórica.

El intérprete que desee abordar la ejecución de la obra aquí presentada, dispondrá, por tanto, de este material complementario a modo de herramienta de apoyo que le ayude a fundamentar su ejecución de forma coherente de acuerdo al contexto creativo de la misma. Las ricas ilustraciones que se incluyen en el primer volumen facilitan en gran medida la composición visual de este ambiente social y cultural. Especialmente interesantes resultan las fotografías de instrumentos (chirimías, flautas, bajoncillos y sacabuches) y las imágenes de la propia Catedral de la Asunción de la Virgen de Jaén, escenario para el que fue concebida la obra musical aquí objeto de estudio.

Los apéndices del trabajo recogen la catalogación completa de la obra musical de Garay (Apéndice I) y la composición de la citada capilla musical durante su etapa de magisterio (Apéndice II).

Atendiendo ya al núcleo del presente trabajo, esto es la transcripción musical del legado vocal en castellano de Ramón Garay, se agradece la ficha que precede a cada una de las piezas en la que, además de los datos completos de la misma (título, localización, dotación vocal e instrumental, etc.) se transcribe el texto poético (normalizado en castellano, con abreviaturas completadas) y se introducen las notas críticas sobre su edición musical y textual. La claridad de la transcripción y la calidad de trasluce del entramado vocal e instrumental de este corpus de obras invita, en fin, a la restitución sonora del legado de Garay.

El presente trabajo ilustra, por tanto, el proceso con el que el musicólogo acompaña a la obra desde el archivo hasta el concierto, reivindicando la figura de Ramón Garay al mismo tiempo que inspira futuros trabajos de recuperación de nuestro rico patrimonio musical hispánico.

LIBRO "*MADEMOSIELLE*" CONVERSACIONES CON NADIA BOULANGER. DE BRUNO MONSAINGEON

Por Carmen Mayo

Título: Mademosielle. Conversaciones con Nadia Boulanger.

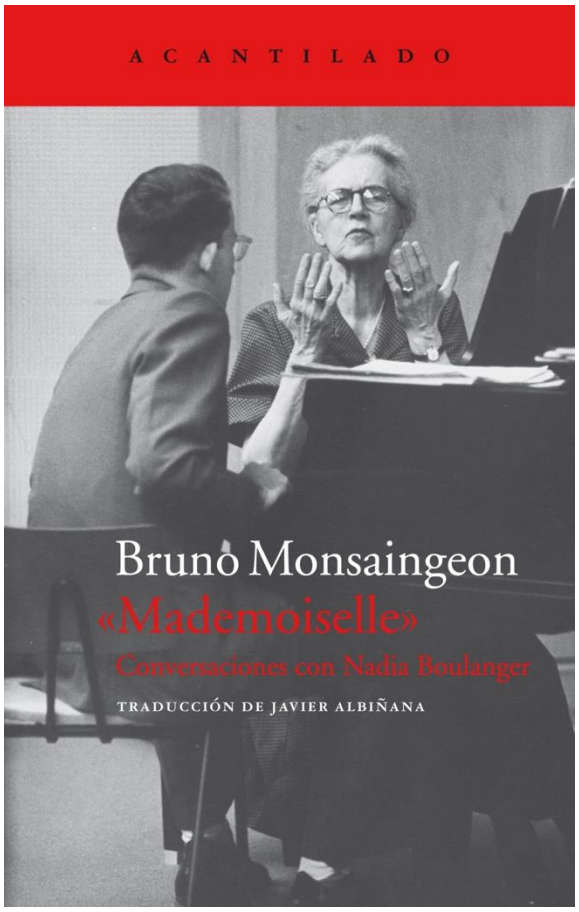
Autor: Bruno Monsaingeon

Traductor: Javier Albiñana

Editorial: Acantilado

Año de edición: 2018

ISBN: 978-84-17346-33-1



Página tras página no deja de sorprendernos la profundidad y la lucidez que emanan de este interesante libro en forma de diálogo. Su autor, Bruno Monsaingeon, es ya conocido, y reconocido, por anteriores documentales sobre grandes músicos del siglo XX como Sviatoslav Richter, David Oistrakh, Glenn Gould, y Yehudi Menuhin.

En «*Mademoiselle*». Conversaciones con Nadia Boulanger, Monsaingeon nos descubre la personalidad fascinante de esta pianista, compositora, directora de orquesta y, sobre todo, excepcional pedagoga que, durante casi setenta años, fue punto de referencia para todos aquellos que peregrinaban a sus clases en Fontainebleau desde toda Europa y América.

Centenares de alumnos entre los que se encuentran compositores, directores e intérpretes tan célebres como Igor Markevitch, Daniel Daremboim, Elliot Carter, Leonard Bernstein, Dinu Lipatti, Yehudi Menuhin, Grazyna Bacewicz, Aaron Copland, Philip Glass y Astor Piazzolla, entre otros muchos, acudieron a ella en busca del consejo inspirado, la crítica acertada y el enfoque hacia el que debían encaminar su propia capacidad creadora. Y siempre, por encima de todo, el empeño en alentar la propia personalidad de cada uno de ellos.

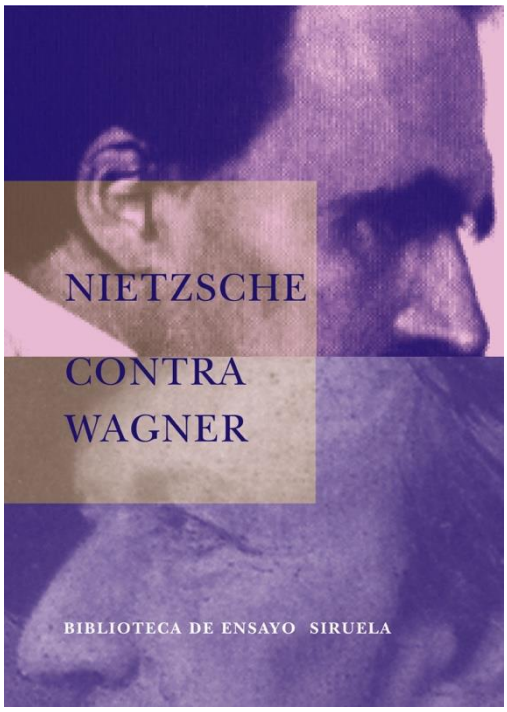
Nadia Boulanger (París, 1887- París, 1979) vivió entregada absolutamente a la música y a su enseñanza, ofreciendo incansablemente su profunda y amplia visión de la misma. Todo ello se nos muestra en estas *conversaciones* como si estuviéramos asistiendo directamente sentados junto a ella tomando un té. Diferentes temas se van desgranado: la importancia de la curiosidad, de la pasión, de la atención: "*¿Advertimos que el don de aprender es un regalo que hemos recibido, o dejamos que los días se nos escapen como si pasaran a través de un colador que nada retiene?*". La búsqueda de la profundidad: "*Creo que manifestar interés por lo que nos rodea permite percibir lo que debe "ser". Se trata de una forma de visión que poseen los grandes místicos. En arte llamamos a eso "inspiración". Es el momento en que una persona logra captar su pensamiento profundo, el momento en que se nos revela la verdad, en que se experimenta una comunión*".

Nadia Boulanger sostuvo estrechas relaciones profesionales y de amistad con muchos de los grandes músicos del momento. Especialmente destacable fue su relación con I. Stravinsky. También con Gabriel Fauré, Ferrucio Busoni, Francis Poulenc, George Enescu, Maurice Ravel…

Otra figura relevante en su vida fue su hermana, la célebre intérprete y compositora Lili Boulanger, fallecida prematuramente a los 24 años. Pero también su profundo interés se extendía a otros ámbitos de la cultura y, especialmente, la literatura. El poeta Paul Valéry, quien la conocía bien, se expresó así sobre ella: "*Nadia Boulanger es la música personificada*".

LIBRO "*NIETZSCHE CONTRA WAGNER*"

Por Iris Almenara



Título: Nietzsche contra Wagner

Autor: F. Nietzsche

Edición de Giorgio Colli y Mazzino Montinari

Editorial: Ediciones Siruela, 1970

ISBN: 84-788478-602-8

El tema principal de esta obra es un profundo análisis metafísico del concepto de: música, artista, oyente y una crítica a la figura de Wagner como compositor.

La filosofía vitalista de Nietzsche analiza la figura del músico como artista, y critica de manera severa al músico anti-natural, al músico farsante ayudado por una gran puesta en escena que deja de ser músico para convertirse en un actor, y así por consiguiente en mentiroso. Así dice: "*... hoy el músico se está volviendo actor, y cada vez más su arte se desarrollará como talento para mentir...*"

El vitalismo propuesto por Nietzsche es severo frente a la religión. La propuesta del vitalismo es una propuesta hacia la naturaleza y libertad del hombre, hacia el optimismo y en contra de la falsa moral que reprime o engaña proponiendo la salvación, la creación de un más allá o la redención. Justamente por ello es Nietzsche tan duro al criticar a Wagner. "*El arte de Wagner es enfermo, por eso atrae a débiles y exhaustos...*" "*Hoy sólo se hace dinero con música enferma; nuestros grandes teatros viven de Wagner*"

Para Nietzsche, Wagner y su música forman parte de la decadencia y la falsedad, puesto que Nietzsche analiza detalladamente a las obras de Wagner y descubre en ellas una serie de moralejas anti-vitalistas a favor de moral represiva y artificial. Por consiguiente, crítica a los oyentes (público alemán y francés) por ser cómplices de la decadencia wagneriana que engaña y hace enfermar. También Nietzsche analiza la mala interpretación de Wagner hacia el poeta Goethe.

Según Nietzsche, la música tiene la capacidad de variar el estado de ánimo, y elogia a Bizet por su ópera Carmen, en la que este compositor adopta una postura naturalista

frente a la vida y al amor, al contrario que los dramas Wagnerianos que representan el *pathos* filosófico. *"Wagner, el actor, es un tirano, su pathos desbarata cualquier gusto..."*

El artista de la *décadence* como lo llamaba Nietzsche, se vio influenciado por *el filósofo de la décadence*: Schopenhauer, autor por excelencia del romanticismo, que plasmaba todo el sufrimiento del ser y formaba un bucle alrededor del tormento existencial. En las composiciones de Wagner esto se plasma fielmente y además se apoya en la mitología para disfrazar una moraleja cristiana: la redención. El concepto de redención es lo más criticado por Nietzsche. *"Hasta que el filósofo de la décadence no se lo dio, el artista de la décadence no se tuvo...Wagner tenía la actitud de los décadents: la compasión..."*

En referencia a aspectos más estéticos, Nietzsche afirma que las composiciones musicales de Wagner no son más que un disfraz escénico vendido al drama, puesto que no era músico por instinto ya que solo buscaba el 'efecto', la 'idea'. En su opinión, eran composiciones realizadas por fragmentos dispersos, no sabía crear un conjunto e incluso sólo se basaba en la degeneración del sentido rítmico y, con sus obras, difamaba la vida y corrompía a los jóvenes con la 'idea' de redención, salvación... Además, añade que Wagner no buscaba el sonido sino el gesto, la mentira. *"Wagner no era músico por instinto por eso necesitaba una retórica teatral..."*

Al mismo tiempo compara la figura de Wagner con la de los filósofos que hasta ahora se habían regido por las mentiras o falsedades de la filosofía antigua o la moral cristiana. *"El caso Wagner es un caso de azar afortunado para el filosofo..."* Las objeciones de Nietzsche a la música de Wagner eran fisiológicas, puesto que la música de este compositor causaba efectos nocivos en Nietzsche, ya que éste sólo buscaba en la música reposo, serenidad. Y además Nietzsche no deja de hacer referencia a su anti-teatralidad, puesto que lo considera el arte hacia las masas que únicamente busca el éxito y volvía al oyente o espectador un fariseo, idiota, parte del rebaño, wagneriano.

Nietzsche expone que lo que desea de la música es serenidad y plenitud. Así el autor analiza lo que la 'música antigua' perseguía, que era bailar. Pero Wagner se encontraba dentro de la 'música moderna' (que buscaba 'la melodía infinita'), justamente la pretensión de la melodía infinita era romper el equilibrio del tiempo y la intensidad, una música que rompía el ritmo y se apoyaba únicamente en la escenografía plástica.

"... la melodía infinita a un oído más antiguo le suena a paradoja y blasfemia rítmica.. Lo expressivo a cualquier precio, la música reducida a la servidumbre, a la esclavitud de la pose: eso si que es el final.."

Llegados a este punto de la crítica, Nietzsche expone que el arte y la filosofía son un remedio o alivio de la vida, y que llevan implícitamente un dolor y un doliente. Distingue dos clases de dolientes: unos que parecen de exceso vital y quieren una cultura dionisíca; y por contra posición otros que padecen de miseria vital y exigen paz, calma o embriaguez y aturdimiento. Éstos últimos lo único que desean es vengarse de la vida y negar la vitalidad como Wagner y Schopenhauer.

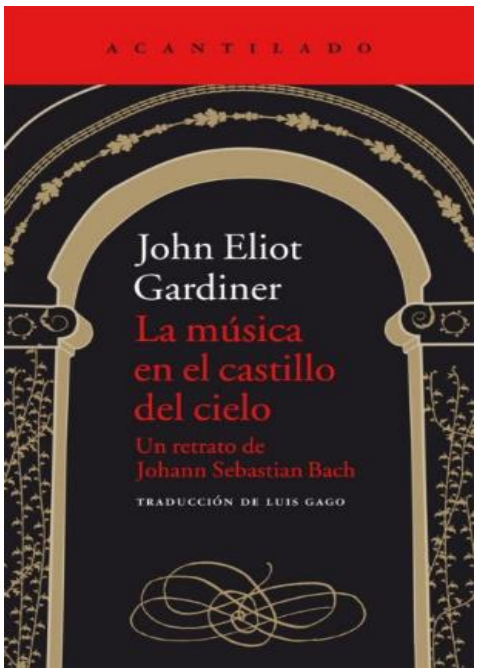
"Predicar la castidad queda como instigación a ir en contra de la naturaleza: yo abomino de cualquiera que no sienta el Parsifal como un atentado a la moral."

Al final de esta inmensa crítica y análisis metafísico se encuentra un Apéndice añadido por Nietzsche que son unos textos escritos por Richard Wagner, donde el compositor expone su definición de música y otros conceptos anteriormente criticados por Nietzsche como por ejemplo: 'la música es mujer', la redención, la moda, el espíritu, la influencia cristiana, la influencia de Beethoven, de Goethe y la moral que encierra el personaje de Margarita y Fausto, que se asemeja al concepto de música para Wagner.

LA MÚSICA EN EL CASTILLO DEL CIELO

Un retrato de Johann Sebastian Bach

Por Esther Cepero Díez



Título: La música en el castillo del cielo. Un retrato de Johann Sebastian Bach.

Autor: John Eliot Gardiner.

Editorial: Acantilado.

Año de publicación: 2015 en España.

ISBN: 978-84-16011-55-1

Depósito legal: B.12 193-2015

Podría decirse que la historia de la música se mueve en una estrecha y delgada línea que separa dos polos completamente opuestos. Por un lado existen muchos ejemplos en los que vidas disolutas o conductas más o menos reprobables, vistas siempre desde el prisma de quienes la escribieron, condicionaron la concepción de determinados compositores y por ende sus obras. Sin embargo, en el extremo opuesto encontramos otros que, con independencia de su talla como músicos, que es incuestionable, la historia los ha idealizado hasta el punto de darles un cariz hagiográfico.

He aquí el aspecto en el que J. E. Gardiner pretende ahondar con el libro que nos presenta. Desde su conocimiento de J. S. Bach en todas las vertientes en las que ha desarrollado su labor como músico, es decir, estudiante, intérprete y director, apoyándose en gran cantidad de ejemplos musicales y una completa documentación, inicia el libro con un prólogo en el que anhela desmitificar al "genio", dando visibilidad a los defectos que poseía como cualquier ser humano (algo que la historia ha minimizado hasta el punto de no evidenciarlos), y con ello, intentar entender su música como un reflejo de su personalidad.

El autor inicia el libro con dos capítulos históricos. Uno hace referencia a su vivencia personal como niño que se educa en un marcado ambiente musical junto a sus hermanos y, su posterior formación como músico con reputados profesores, quienes, aparte de

infundirle grandes conocimientos en este campo, le alentan a llevar a cabo muchas tareas para las cuales no se sentía preparado. En el segundo, hace una extensa contextualización de la historia, geografía y política de la Alemania del siglo XVII.

Prosigue haciendo alusión, no al personaje sobre el que se sustenta el libro, sino a la familia a la que pertenece y los orígenes de la misma. Menciona de forma clara una cosa habitual en muchos países de Europa: Los Bach, no eran más que una familia dedicada al oficio de la música como los Scarlatti en Italia o los Couperin en Francia. La única diferencia que existía entre ellos habría que buscarla en los condicionantes, creencias y formas de afrontar las situaciones que les rodeaban y que determinarían, no solo el desarrollo de su actividad sino también su posicionamiento dentro del estrato social. Eso sí, todos ellos aprendieron el oficio a base de trabajo, esfuerzo, estudio e imitación de las técnicas compositivas que habían ido pasando generación tras generación. No había cabida a la improvisación, más aún, cuando la música tenía el claro papel de promover los afectos en los oyentes. Algo que aprendieron los afamados compositores que nacieron en el mismo año que J. S. Bach. Hablamos de Haendel y D. Scarlatti, y otros contemporáneos como Rameau (nacido dos años antes, en 1683) o Mattheson y Telemann (cuatro antes, en 1681).

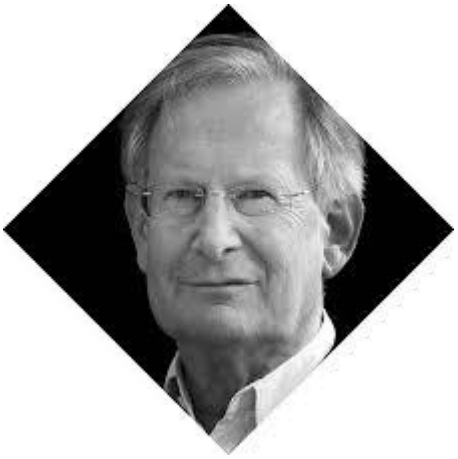
Dedica un capítulo a la profunda religiosidad de Bach. Cómo su infancia y su vida adulta estuvo marcada por la influencia de Lutero, con quien compartía algo más que afinidad religiosa, ya que ambos nacieron en la misma región de Turingia, compartieron escuela y coro, aunque distanciados en el tiempo. Cómo su fe se ve reflejada en la forma de componer es algo necesario para comprender y poder entender su música.

Nos presenta a un Bach poco idílico. Con una personalidad irascible, proclive a tener accesos de ira, sobre todo cuando sentía que su profesión estaba siendo coartada. Irreverente con las autoridades superiores de las que dependía su trabajo, el Consejo de Liepzig. Algo que parecía ser congénito en la familia Bach, al creerse herederos de un virtuosismo que les llevó a ser tachados de nepotismo y exceso de autoridad. El autor pone sobre la mesa, la posibilidad de que parte de la culpa se debiera a las circunstancias difíciles y complicadas que rodearon su infancia, adolescencia y educación. Así pues, esa imagen de joven responsable y ejemplar tiene el mismo peso que la posibilidad de que Bach se dejase llevar por el ambiente de delincuencia y bravuconería que le rodeaba en su juventud. También como consecuencia de su traumática infancia, contaba con no llegaba a diez años cuando quedó huérfano, era tremendamente tímido y con dificultad para las relaciones sociales. A su favor cabe destacar algo que no pasa desapercibido para el lector, el exasperante ambiente que reinaba en este prestigioso colegio venido a menos y el exhaustivo control que el Consejo de la ciudad de Liepzig ejercía en el desarrollo de su actividad como compositor y maestro cantor. A veces poco plausible y criticada por sus coetáneos por la dificultad interpretativa de su música, pero que a él le servía para alcanzar un objetivo autoimpuesto: Glorificar a Dios a través de la perfecta conjunción

texto y música. Algo que se plasma en las cantatas, la misa en Si menor y sus dos Pasiones, ampliamente comentadas por el autor del libro.

En definitiva, se trata de un libro cuya lectura resulta intensa, difícil y a veces farragosa, requiere conocimientos sólidos y amplios de índole musical, apoyo, si cabe la posibilidad, de las partituras de las obras que se comentan. Aun así, muy interesante a nivel musical, no solamente porque está escrito por un músico cuyo currículum lo avala, sino por la cantidad de ejemplos comentados en los que se sustenta y la documentación que aporta respecto, no solo en lo referente a la incomparable figura de J. S. Bach, sino a todas las circunstancias que rodearon su vida y que forjaron su carácter. Evidencia que debajo de la genialidad existía un ser humano lleno de defectos e inseguridades, que gracias a su destreza, dominio y excelencia musical, quedaron en un segundo plano.

John Eliot Gardiner



Director de orquesta británico (*Fontmell Magna*, *Dorset*, Inglaterra; 20 de abril de 1943). Fue alumno de N. Boulanger. Se ha consagrado como director de música de los siglos XVII y XVIII interpretada con instrumentos de época. Cuenta en su haber con más de 250 grabaciones, que abarcan desde Claudio Monteverdi hasta Benjamin Britten, cubriendo no sólo la música antigua y barroca, por la que es muy renombrado, sino también un amplio rango de música clásica y romántica incluyendo todas las sinfonías de Beethoven, La condenación de Fausto de Berlioz, y *Falstaff* de Giuseppe Verdi y en la que destacan sus grabaciones de Rameau y de Gluck.

Fue director musical de la ópera de Lyon (1983-1988) y estuvo a cargo de la orquesta de la radio de Hamburgo (1991-1995). Además trabajó con la Orquesta Sinfónica de Londres y con la *Berlin Philharmonic*. Gardiner se ha presentado con algunas de las mejores orquestas del mundo, incluyendo la Orquesta *Philharmonia*, la Orquesta Sinfónica de Boston, el Orquesta Real del *Concertgebouw* y la Filarmónica de Viena. Ha dirigido la Ópera del *Sadler's Wells* y en el *Covent Garden.*

En 1987 recibió un doctorado *honoris causa* por la Universidad de Lyon y en 2015 por la Universidad de Cambridge.

En 2014 fue nombrado Presidente del Archivo Bach en Liepzig.

CD: MÚSICA PARA TECLA EN TIEMPOS DE JOSÉ DE NEBRA

Intérprete: Carlos Paterson

Por Vicente Benavent Brines

Título: Música para tecla en tiempos de José de Nebra

Autores: José de Nebra, José Moreno y Polo, José Elías, Sebastián Durón, Antonio Soler y Joaquín de Oxinaga

Intérprete: Carlos Paterson

Distribuidor: Warner Classics / Warner Music Spain

Lugar y año de publicación: Madrid, 2018

A lo largo del presente curso académico se ha presentado en el mercado el último trabajo discográfico de Carlos Paterson, profesor de Órgano del Conservatorio Superior de Música de Valencia, y lo ha hecho de la mano de *Warner Classics*, una de las compañías discográficas más prestigiosas del mundo, que, junto con el patrocinio del Gobierno de Aragón, rinde homenaje a uno de los más relevantes músicos aragoneses y españoles de todos los tiempos, José de Nebra (*Calatayud, 1702; †Madrid, 1768), en el 250 aniversario de su muerte. Un lanzamiento que, para su divulgación, va acompañado de una gira de conciertos por buena parte de Europa: Bruselas, Palermo, Viena, Madrid, Neerpelt, Málaga, Leutkirch, etc.

José de Nebra fue organista y vicemaestro de la Real Capilla, autor de gran éxito popular en los teatros públicos, gran exportador de música propia a las Américas, maestro de

reinas, infantes y de otros ilustres músicos, mecenas de otros artistas, favorecedor de músicos aragoneses en la Corte, que propiciaría una poderosa presencia e influencia aragonesa en la política y la cultura española.

En la grabación se hace un recorrido, a modo biográfico, por algunos de los episodios musicales más relevantes en la vida de José de Nebra, no solo a través de algunas de sus propias obras para tecla sino también a través de otras de las principales obras para teclado de algunos insignes compositores de su tiempo, como José Moreno y Polo, José Elías, Sebastián Durón, José Lidón, Joaquín Oxinaga y el padre Antonio Soler. Todos ellos ejercieron algún tipo de influencia en su vida musical y artística. Se detallan cada una de las obras y de los momentos más señalados de la vida del músico aragonés poniendo de manifiesto su importancia e influencia, tanto en el ámbito cultural y musical nacional, como en el internacional.

Aunque José de Nebra es un autor especialmente conocido por su obra para ópera y zarzuela, no debemos desdeñar su gran labor como compositor de música sacra y de música para teclado, ya que fue todo un referente para los principales compositores de tecla del momento, no en vano fue maestro de Soler, Oxinaga y Lidón, entre otros, y llegó a ser organista en la Real Capilla de Madrid. Sin lugar a dudas, el órgano y el clave fueron los instrumentos que en mayor medida imprimieron su carácter como músico y compositor.

Las piezas escogidas para el presente CD son en su mayoría todavía inéditas. Se alternan obras para los tres principales instrumentos de tecla del momento: el órgano, el clave y la novedad que empezó a imponerse por aquel entonces ya en el centro de Europa, el fortepiano. Todos los instrumentos utilizados son históricos, se ha contado con dos órganos barrocos, uno el de Calatayud (Zaragoza), ciudad natal de José de Nebra, que data del año 1753, y otro el de Villarquemado (Teruel), también de la segunda mitad del siglo XVIII. También se utilizan en la grabación un clave francés *grand ravalement*, de dos teclados, construido por Reinhard von Nagel en 1996, basado en un Blanchet, y un fortepiano, basado en un Walter & Sohn, construido por Paul McNulty en 2008.

La grabación incluye las siguientes piezas:

1- *Pange lingua*, de José de Nebra (1702–1768)

2- *Sonata* en *Sib* mayor, de José Moreno y Polo (1708–1773)

3- *Tocata II* en *Sol* mayor, de José de Nebra

4- *Ave Regina Celorum* (Pieza Novena), de José Elías (c.1690–c.1760)

5- *Sonata* en *Sol* mayor, de José de Nebra

6- *Segundo tiento de Bajo de 4º tono*, de Sebastián Durón (1660–1716)

7- *Sonata* en *Fa* mayor, de José de Nebra

8- *Sonata* R. 18 en *Do* menor (*Cantabile*), de Antonio Soler (1729–1783)

9- *Sacris solemniis* (Sonata II), de José Lidón (1748–1827)

10- *Fuga de Primer Modo*, de Joaquín Oxinaga (1719–1789)

11- *Batalla de Clarines*, de José de Nebra

El CD se encuentra disponible en:

El Corte Inglés

FNAC

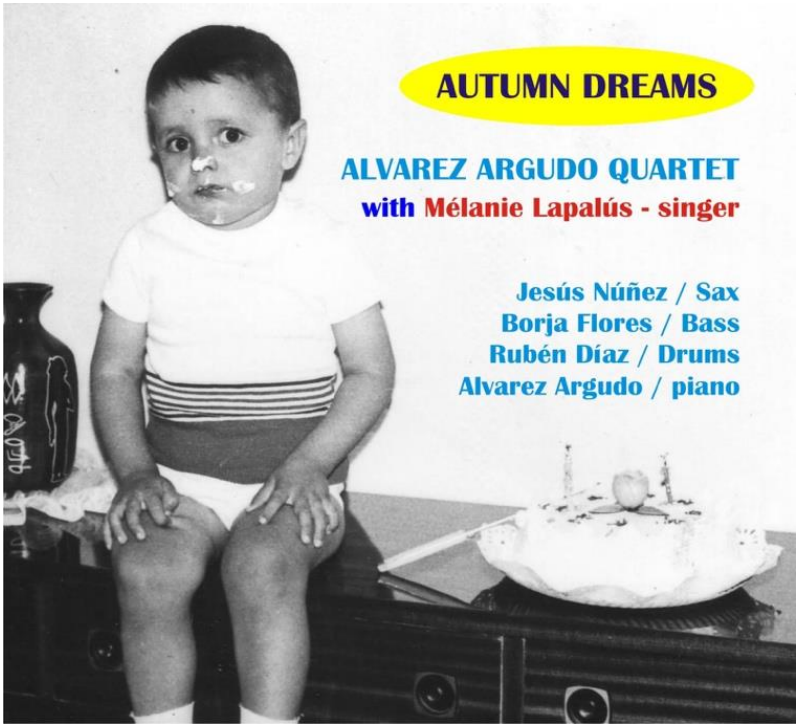
Amazon

Spotify

RESEÑA CD: AUTUMN DREAMS

Un café con Álvarez-Argudo

Por: Cristina Delgado Silla



Este CD nace del propósito por alcanzar todo aquello que una persona quiere conseguir. Desde joven Miguel admiró diversos estilos musicales, entre ellos el jazz, y se propuso aprender dicho estilo y grabar un disco con aquellos *standards* que marcaron su juventud y su estudio de piano jazz con el profesor Ricardo Belda.

Él mismo afirma que «no es un CD normal de jazz», puesto que rompe con lo habitual en una grabación de este género posicionando las improvisaciones antes de la presentación del tema. Esta característica guarda relación con las sensaciones que él tiene durante la lectura de un libro. Cuando la acompaña de música, necesita que la melodía no desvíe su atención de la lectura, así pues consideró que si el standard se encontraba tras las improvisaciones desconcentraría menos al oyente. A su vez, permitiría que este «intentara descubrir las bases comunes o estilos entre las improvisaciones y el tema final».

Cada uno de sus últimos discos va dedicado a personas que han marcado su trayectoria profesional. Concretamente *Autumn dreams* lo dedica a sus padres por todo el apoyo que le han brindado desde pequeño en su carrera pianística.

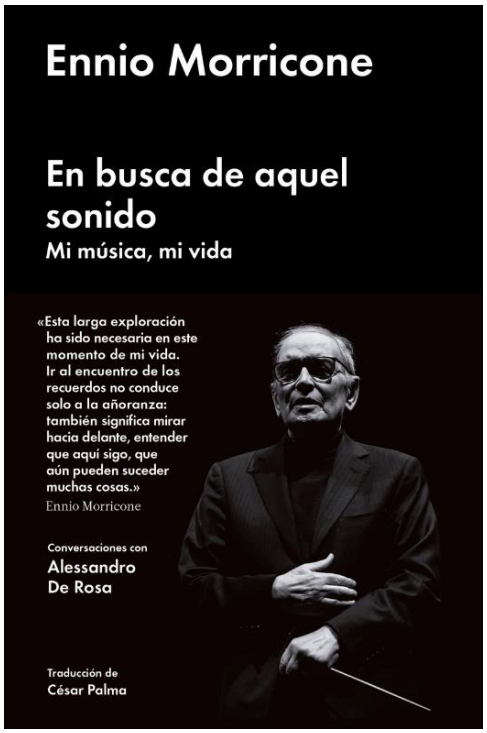
Para este CD ha sido el mismo autor quien se ha ocupado de la grabación, edición, diseño, vídeo y búsqueda de los músicos que contribuyen en la grabación. Los instrumentistas son o han sido alumnos del Conservatorio Superior *Joaquín Rodrigo* de Valencia. Estos son Jesús Núñez (saxo), Borja Flores (contrabajo) y Rubén Díaz (Batería). También es partícipe del disco como cantante Melanie Lapalús. Esta no guarda relación alguna con el centro,

pero Miguel, tras su búsqueda de voces, consideró que el timbre de Melanie era idóneo para cantar los temas que él quería integrar en *Autumn Dreams*.

Los standards que se incluyen en el disco son *In the mood*, *Sonnymoon*, *All The Thing You Are*, *Solar*, *Whisper*, *Blues for Alice*, *Misty*, *Naima*, *Autumn Leaves*, *How Deep Is Your Love?*.

Finalmente, Álvarez-Argudo aconseja en la entrevista realizada a los oyentes del CD que «*no analicen, no busquen argumentos, que disfruten de la música, que muevan los pies y las manos con ritmo porque ese momento presente será suyo y nadie va a vivirlo por ellos. Que nunca dejen de soñar, ni que nadie trunque sus ilusiones y ambiciones*»

LIBRO: "EN BUSCA DE AQUEL SONIDO: MI MÚSICA, MI VIDA" de E. MORRICONE



Título: En busca de aquel sonido: mi música, mi vida.

Autor: Ennio Morricone

Traductor: César Palma Hunt

Editorial: Malpaso

Año de publicación: 2017.

ISBN: 978-84-16665-47-1

Por Andrea Teruel

Silbo el tema principal de *El bueno, el feo y el malo* (1966) y pienso que lo conozco desde siempre. Esa melodía con intervalos en efecto *wha wha* parece que desde tiempos inmemorables todo el mundo la conoce. Y no es para menos. Es uno de los mayores éxitos de Ennio Morricone (Roma, 1928). Y este solo es uno entre los más de 500 filmes que el maestro ha firmado bajo su nombre.

Dos mulas y una mujer (1970), *Érase una vez en América* (1984), *La Misión* (1986), *Los Intocables* (1987), *Cinema Paradiso* (1988), *Django desencadenado* (2012), *La mejor oferta* (2013), *El francotirador* (2014), *Los odiosos ocho* (2016). Estas películas seguro que nos suenan a todos, y no solo por su historia. Las conocemos porque su banda sonora, compuesta por Morricone, ha conseguido llegar hasta nosotros y ocupar una pequeña parcela de nuestra memoria y, en muchos casos, de nuestro corazón. Y si no es así, solo hace falta escuchar *El oboe de Gabriel* de *La Misión.* Esa música cautiva como ninguna otra. Es única. No hay otra igual.

Pero en este libro no solo Morricone nombra la música cinematográfica que ha compuesto. A través de pequeñas entrevistas de su discípulo y compositor Alessandro de Rosa (Milán, 1985) durante toda una década, detalla otros muchos aspectos directamente relacionados con el proyecto de elaboración de una banda sonora.

Concretamente, Morricone describe cómo han sido sus relaciones con los directores de cine, como Clint Eastwood, Brian De Palma, Sergio Leone, Guiseppe Tornatore, Quentin Tarantino, Bernardo Bertolucci o Pedro Almodóvar. Con algunos de ellos congenió de

inmediato y tuvo libertad de creación musical, incluso de innovación y experimentación. Hasta forjó intensas amistades como con Leone. Con otros…bueno, dejémoslo en una simple colaboración cinematográfica.

Resulta realmente increíble cómo su narración nos ayuda a comprender cada nota, cada timbre empleado, cada intervalo melódico, cada tipo de instrumentación, cada armonía, cada ínfimo detalle de sus composiciones. Sí, el maestro de maestros se leía primero el guion y entablaba dilatadas y profundas conversaciones con el director. Precisaba conocer la personalidad y el carácter de los personajes para reconocerlos con un determinado tema musical. En definitiva, necesitaba entrar en la mente del director para poder cubrir sus exigencias con solvencia y, así, una vez en el proceso de montaje, todo fuera *sobre ruedas*, incluyendo los temas que él había compuesto y no dejándolos sin emplear como en alguna desgraciada ocasión ha ocurrido a raíz del no entendimiento entre compositor y director.

Pero, más allá de toda esta introspección sobre su obra donde de manera indirecta pero implícita plasma también su vida, el maestro de Roma nos comparte lo que él denomina *música absoluta*; es decir, aquella que no sirve a la imagen, que se sirve por sí y para sí misma. Con ello adjunta una reflexión con una pincelada de estética y quizá filosófica sobre qué significa la música, qué es, de dónde viene y a dónde va, acompañada de su opinión sobre otros compositores de cine actuales, como John Williams y su obra para *Star Wars*.

En fin, entre estas páginas encontramos a un compositor fogueado y diestro en su quehacer. No cabe duda de ello. Pero también descubrimos a un Morricone que no solo remueve en su memoria, sino que nos abre sincera y plenamente su corazón. Nos muestra su parte más humana para recordarnos que él también lo es, aunque muchos le consideremos un mito de bandas sonoras y le adoremos como tal.

NOTICIAS

TALLER-CONFERENCIA: "EL TRABAJO DEL ACTOR" A CARGO DE ALEJANDRO CARBALLO, DIRECTOR DEL CENTRO DE EXPERIMENTACIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS. LA INTERPRETACIÓN MÁS ALLÁ DE LAS NOTAS.

Por María Prats Escriche……186

CONCIERTO DE LA YEHUDI MENUHIN SCHOOL ORCHESTRA. UNA AUTÉNTICA "LECCIÓN DE VIDA".

Por Noelia Bojó Molina……188

SEMANA DE SANTA CECILIA CONCIERTO: "100 AÑOS, HOMENAJE A CLAUDE DEBUSSY Y MATILDE SALVADOR". A CARGO DEL DEPARTAMENTO DE CANTO DEL CSMV.

Por Iris Almenara……191

CONCIERTO-HOMENAJE AL COMPOSITOR VALENCIANO: FRANCISCO LLACER PLA (1918-2002) EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO.

Por Equipo de redacción……193

SANTA CECILIA CONCIERTO DE JAZZ: BIG BAND DEL CSMV. PROFESORES Y ALUMNOS DEL DEPARTAMENTO DE JAZZ.

Por Cristina Delgado Silla……195

SEMANA SANTA CECILIA, CONCIERTO PARA VIOLÍN Y PIANO: JACOBO CHRISTENSEN, VIOLÍN Y CARLOS APELLÁNIZ, PIANO.

Por Noelia Bojó Molina……197

AUDIOVISIONES II: MULTIDISCIPLINARIEDAD ARTÍSTICA. UNA PROPUESTA DESDE LA ESPECIALIDAD DE PEDAGOGÍA.

Por Andrea Teruel Martínez……200

IMPRESIONES SINFÓNICAS POR "REGARDS PIANO DÚO": IRENE RENART Y PABLO GARCÍA-BERLANGA. CONCIERTO PARA PIANO A 4 MANOS.

Por Andrea Teruel Martínez……201

SEMANA DE SANTA CECILIA, HOMENAJE – CONCIERTO AL QUE FUERA CATEDRÁTICO DE SAXOFÓN DEL CSMV D. MIGUEL LLOPIS.

Por Vicente Benavent Brines ……203

SETMANA DE SANTA CECÍLIA. SONATES DE BACH PER A OBOÈ I PIANO: ISABEL SOLER (PIANO) I JESÚS FUSTER (OBOÈ).

Por Joana Serra Quesada……205

CONCIERTO CLAUSURA DEL CURSO DE IMPROVISACIÓN DE JAZZ PARA PROFESORES.

Por Cristina Delgado Silla……207

THE MEDIUM, DE GIAN CARLO MENOTTI. UNA ÓPERA DEL SIGLO XX CON UNA TEMÁTICA DIFERENTE.

Por María Prats Escriche……209

CONCIERTO HOMENAJE A MANUELA MUÑOZ. "MANUELA MUÑOZ, CATEDRÁTICA DE CANTO EN EL CONSERVATORIO SUPERIOR JOAQUÍN RODRIGO".

Por Iris Almenara……212

CONCIERTO DE LA ORQUESTA DEL CSMV EN EL AUDITORIO DEL CSMV. ALUMNOS DE DIRECCIÓN DEL CATEDRÁTICO RAMÓN RAMÍREZ BENEYTO.

Por Cristina Delgado Silla……215

CONCIERTO DEL GRUP INSTRUMENTAL DE VALÈNCIA. EL GRUP INSTRUMENTAL DE VALÈNCIA REALIZA UN CONCIERTO DE MÚSICA DEL Sº XX EN EL AUDITORIO DEL CSMV.

Por Vicente Benavent Brines……217

CONCIERTO DEL CONJUNTO INSTRUMENTAL DEL CSMV EN ALGEMESÍ. AÑO ONOFRE GUINOVART, IIIº CENTENARIO (1718-2018). DIRECTOR: RAMÓN RAMÍREZ BENEYTO.

Por Cristina Delgado Silla……219

CONCIERTO DE LA ORQUESTA SINFÓNICA DEL CONSERVATORIO CUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA DIRECTOR: ADOLFO RAMÍREZ Y ALUMNOS DE DIRECCIÓN DEL CSMV.

Por Noelia Bojó Molina……221

XII JORNADAS DE TEORÍA Y COMPOSICIÓN EN EL CSMV. PRESENTACIÓN: "MÚSICA DISPERSA" A CARGO DE RUBÉN LÓPEZ-CANO, MUSICÓLOGO.

Por Gema Morales Sánchez……223

CONCIERTO DEL CUARTETO NEL CUORE EN EL CSMV.

Por Noelia Bojó Molina……225

'MOZART NACHT UND TAG': EL CSMV EN EL PALAU DE LES ART. CELEBRANDO EL CUMPLEAÑOS DE W. A. MOZART.

Por Equipo de redacción……227

XII JORNADAS DE TEORÍA Y COMPOSICIÓN EN EL CSMV. HOMENAJE A ENRIQUE SANZ BURGUETE, COMPOSITOR, MUSICÓLOGO Y CATEDRÁTICO DE COMPOSICIÓN DEL CSMV.

Por Carmen Mayo……229

MASTERCLASS DE TUBA EN EL CSMV: A CARGO DE PABLO M. FERNÁNDEZ GARCÍA, TUBA SOLISTA DE LA ORQUESTA SINFÓNICA DE BARCELONA Y NACIONAL DE CATALUÑA (OSC) Y PROFESOR DE LA ESMUC.

Por Borja Carbonell Sanz……233

XII JORNADES DE TEORIA I COMPOSICIÓ, CONFERÈNCIA: "FRANCISCO LLÀCER PLÀ". A CÀRREC DEL COMPOSITOR EMILIO CALANDÍN.

Por Àngela Gómez……235

MASTERCLASS DE COMPOSICIÓ: MARÍA EUGENIA LUC. COMPOSITORA ARGENTINA.

Per Àngela Gómez……237

MASTERCLASS DE CLARINET A CÀRREC DE JAVIER BALAGUER DOMÉNECH, CLARINET SOLISTA DE L'ORQUESTRA NACIONAL D'ESPANYA.

Por Joana Serra Quesada……239

SOY MÚSICO PROFESIONAL ¿Y AHORA QUÉ? CHARLA-CONFERENCIA A CARGO DE LA GESTORA CULTURAL Y SOPRANO MARISOL BOULLOSA.

Por María Prats Escriche……241

CONFERENCIA: "FUENTES NAPOLITANAS DE MARTÍN Y SOLER" A CARGO DE ANTONIO CAROCCIA, PROFESOR DEL CONSERVATORIO "D. CIMAROSA" DE AVELLINO (ITALIA).

Por Gema Morales Sánchez.……..……..……244

MASTERCLASS DE OBOE CARGO DE DAVID WALTER, PROFERSOR DE OBOE Y MÚSICA DE CÁMARA EN EL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE PARÍS.

Por Cristina Delgado Silla.……..……..……...……246

MASTERCLASSES DE CÁMARA EN EL CSMV: A CARGO DE MARCO PIEROBON, PROFESOR DE TROMPETA DEL CONSERVATORIO "C. MONTEVERDI" DE BOLZANO (ITALIA).

Por Borja Carbonell Sanz.……..……...……248

CONFERENCIA-CONCIERTO "PRISMAS: TALKING ABOUT HER" DEL PROYECTO LA INVISIBILIDAD SONORA.

Por Gema Morales Sánchez.……..……....……250

CONCIERTO DE LA BRASS BAND DEL CSMV: BAJO LA DIRECCIÓN DEL MAESTRO JOSÉ MANUEL MIÑANA JUAN.

Por Borja Carbonell Sanz.……..……...……253

UNA HISTÒRIA DIFERENT. CONCIERTO DIDÁCTICO. ACTIVIDAD DEL DEPARTAMENTO DE PEDAGOGÍA DEL CSMV.

Por Andrea Teruel Martínez.……..……....……255

CONFERENCIA SOBRE LA ÓPERA: "CARMEN" DE BIZET. A CARGO DE JOSÉ PASCUAL H. FARINÓS, CATEDRÁTICO DE Hª DE LA MÚSICA DEL CSMV.

Por Iris Almenara.……..……...……257

APERTURA DEL CANAL DE YOUTUBE DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA.

Por Vicente Benavent Brines.……..……..……259

XERRADA: LA RELACIÓ INTÈRPRET-COMPOSITOR DURANT EL PROCÉS CREATIU. A CÀRREC DE VORO GARCÍA, COMPOSITOR I CATEDRÀTIC DEL CSMV, I MARIA RUBIO, TROMPA SOLISTA DE L'ORQUESTRA DE VALÈNCIA.

Per Àngela Gómez……..……260

CONCIERTO DE ANTARA GRUP: ALUMNOS DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA. Por

Per Vicente Benavent Brines……..……...……263

EL DEPARTAMENTO DE CANTO DEL CSMV ESTÁ DE ENHORABUENA. DOS DE SUS ALUMNAS PREMIADAS EN DIFERENTES CONCURSOS DE CANTO.

Por Esther Cepero Díez……..……265

EL ORGANISTA Y COMPOSITOR VALENCIANO PABLO MÁRQUEZ ESTRENA UNA OBRA SOBRE EL SANTO CÁLIZ EN LA SEMANA DE MÚSICA RELIGIOSA DE CUENCA, JUNTO AL TROMPETISTA MANUEL BLANCO……..…..268

CLASES MAGISTRALES DE PIANO A CARGO DE ANA GUIJARRO EN EL CSMV.

Por Belén Martín Piles……..…..……270

MASTERCLASS D'ANÀLISI: TEORIA I PRÀCTICA ANALÍTICA NEO-RIEMANNIANA. A CÀRREC D'ANTONIO GRANDE, PROFESSOR DEL CONSERVATORIO DI COMO (ITÀLIA).

Por Àngela Gómez……..……272

ACTIVIDADES REALIZADAS POR LA CÁTEDRA DE PERCUSIÓN DEL CSMV 2018-2019.

Por Manel Ramada……..……..……274

TALLER DE CONTROL ESCÈNIC A CÀRREC DE GRACEL MENEU.

Per Joana Serra Quesada…….……277

TALLER DE LA ÓPERA CARMEN, DE GEORGE BIZET. UNA CARMEN MUY COMPLETA EN LA QUE NO FALTÓ DETALLE.

Por María Prats Escriche……..…..……280

ALUMNES DEL CONSERVATORI SUPERIOR DE MÚSICA "JOAQUÍN RODRIGO" DE VALÈNCIA HAN SIGUT SELECCIONATS PER A FORMAR PART DE L'ORQUESTRA JOVE DEL FESTIVAL DE MÚSICA DE SCHLESWIG-HOLSTEIN A ALEMANYA.

Per Joana Serra Quesada……...……..……284

PRESENTACIÓN DEL CD "VIOLA OPPRESION" EN EL CSMV. INTÉRPRETES: DAVID FONS, VIOLA Y KEI HIKICHI, PIANO.

Por Noelia Bojó Molina.……..……284

MASTERCLASS D'INSTRUMENTACIÓ: L'ACORDIÓ. A CÀRREC DE MARIA MOGAS, ACORDIONISTA DE VERTIXE SONORA.
Por Àngela Gómez.……..……..……286

MASTERCLASS DE COMPOSICIÓ: AURELIANO CATTANEO.
Per Àngela Gómez……...……..……288

TALLER-CONFERENCIA: "EL TRABAJO DEL ACTOR" A CARGO DEL DIRECTOR DEL CENTRO DE EXPERIMENTACIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS, ALEJANDRO CARBALLO

La interpretación más allá de las notas

Por María Prats Escriche

El pasado 15 de octubre alumnos y profesores del Conservatorio Superior de Música de Valencia asistieron a una conferencia con tintes de taller activo sobre la formación actoral del artista.

El actor, director y formador de actores argentino, Alejandro Carballo, comenzó cubriéndose la cabeza con un pañuelo, para asombro de los asistentes y, ya desde el principio, dejó clara la máxima de su presentación; *la emoción es la clave del arte*, el artista debe captar la atención del público, estimularlo y conectar con él y la única manera de conseguirlo es emocionándolo.

Alejandro Carballo

El director del Centro de Experimentación de las Artes Escénicas hizo un recorrido histórico de la evolución del arte teatral, desde el teatro griego hasta llegar al teatro de nuestros días, siempre desde la perspectiva de las emociones. Y es que, según Carballo, tanto en el arte dramático como en la música, las emociones son la parte más importante, ya que la única manera de conectar con el público es a través de la emoción, jugando con el factor sorpresa y transmitiendo un estímulo que el artista debe sentir en primera persona. De este modo, cuando los cantantes de ópera interpretan sus roles operísticos, afirmaba Carballo, deben centrarse en sus papeles y cantar desde el personaje. Así pues, resulta imperativo empatizar, proyectar y conectar con todas las emociones que experimente el personaje, lo cual deberá realizarse siempre desde la sensorialidad personal, para lo que el intérprete deberá recurrir a sus propias emociones. Con todo ello, se planteaba pues, la idea de incorporar la actuación, como un juego, a la técnica del canto, ya que actuar, según Alejandro, es jugar y, por tanto, saber jugar es saber actuar.

Aunque la primera parte de la conferencia tuvo un claro enfoque operístico que, a priori, podría llevar a pensar que solo resultó interesante para los estudiantes y docentes del departamento de canto, su utilidad para todo el colectivo musical quedó evidenciada en la

segunda parte, en la que la charla-taller se centró en el camino artístico, introspectivo y sensorial que todo intérprete o creador debe recorrer para poder inferir emoción a la música.

La importancia del juego en el arte: alrededor de la idea de que la emoción es parte de la música, Alejandro Carballo, invitaba a todos a jugar, a jugar con las emociones y a disfrutar en lugar de padecer y sufrir. El planteamiento del aprendizaje ya sea musical o actoral, como un juego, nos permite fallar y errar como parte del proceso, sin juzgarnos y sin miedo a hacerlo mal, disfrutando de cada paso y aceptando el error y quiénes somos. Según Carballo encontrar quiénes somos, aceptarnos tal y como somos, *"con lo bueno y con lo malo, especialmente con lo malo; nuestros defectos y debilidades"* nos permitirá conectar con las piezas que interpretamos, ya que para ello debemos antes estar conectados con nuestras emociones, sensaciones y sentimientos, especialmente con las sensaciones negativas o aquellas de las que no estamos orgullosos, de las que huimos y las que ocultamos al mundo.

Alejandro Carballo durante la Conferencia en el aula 109 del CSMV

En definitiva, el autoconocimiento es el vector que nos permitirá acceder a nuestras emociones y a nuestro propio "yo", desde el que crear una actuación verdadera que nos pertenezca y que logre apelar a la emoción del público y así conmoverlo.

CONCIERTO DE LA YEHUDI MENUHIN SCHOOL ORCHESTRA

Una auténtica "lección de vida"

The Yehudi Menuhin School Orchestra, 24 de octubre de 2018 en el CSMV.

Por Noelia Bojó Molina

A las 19:00 horas del pasado 24 de octubre de 2018 tuvo lugar en el Auditorio del Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia la fantástica actuación de la *Yehudi Menuhin School Orchestra*, con **Òscar Colomina i Bosch**, antiguo alumno del centro, como director de la formación. Este concierto forma parte de la primera gira de esta agrupación por España, la cual incluye también ciudades como Madrid, Zaragoza y El Vendrell.

Yehudi Menuhin fundó su escuela en 1963 en Surrey, Inglaterra. Consideraba la práctica del repertorio orquestal como una parte vital de la formación musical y dirigía esta orquesta de manera frecuente. La agrupación ha colaborado con músicos insignes como Mtislav Rostropovich, Andras Schiff, Vladimir Ashkenazy, Heinrich Schiff, Nicola Benedetti, Alina Ibragimova y Nikolai Schneider. También actúa regularmente en el "Festival Internacional de Gstaad" (Suiza) y en numerosos festivales europeos y en el Reino Unido.

Los jóvenes intérpretes de la *Yehudi Menuhin School Orchestra*, ofrecieron tal despliegue de arte, seguridad en el escenario y tablas que nadie hubiera dicho que sus edades oscilaban entre los 14 y los 19 años, ya que tocaron como si de músicos maduros y profesionales se tratara.

Por otro lado, cabe destacar la variedad étnica que conforma esta orquesta, tal y como su fundador pretendía, pues la escuela Yehudi Menuhin trata de ofrecer el ambiente y la

docencia ideal para que jóvenes músicos de todo el mundo, con un talento especial, puedan desarrollar su potencial y llegar al máximo nivel interpretativo, dentro de una educación holística. En este punto, cabe destacar la visible labor pedagógica que se lleva a cabo en la orquesta, ya que como se pudo ver en el concierto, los puestos en los atriles no son fijos y, dependiendo de la obra, varía la distribución de los músicos. Más aún, no hay un concertino fijo. Esto, y el hecho de que el director deja de dirigir a sus músicos cuando estos realizan solos o cuartetos solistas denota la plena confianza que Òscar Colomina tiene en el nivel interpretativo de sus músicos.

Poniendo ya toda la atención en el concierto, debo decir que cuando el espectador llega al teatro, se sienta en su butaca y lee el programa ya se queda un tanto perplejo, pues el repertorio que se le presenta es de alta exigencia para alumnos tan jóvenes. A pesar de ello, desde la primera nota hasta la última, la orquesta proyectó muchísima seguridad, una gran técnica y la sensibilidad propia de una orquesta profesional. Cabe destacar, por otro lado, que el repertorio elegido no era cosa del azar sino que se trataba de piezas con las que se pretende conmemorar el centenario del armisticio que dio fin a la Primera Guerra Mundial.

Òscar Colomina i Bosch, director

Por otro lado, el orden del programa estuvo muy bien pensado. La primera parte empezó con la adaptación para cuerda de *La oración del Torero* de Joaquín Turina, obra española que resulta perfecta para abrir boca en su gira por España. A esta obra le siguieron dos piezas de compositores ingleses: la *Elegía Op. 15* de Herbert Howells y la *Fantasía sobre un tema de Thomas Tallis* de Ralph Vaughan Williams.

Ambas obras fueron interpretadas extraordinariamente y por su parte la elegía ofreció la oportunidad de escuchar al maravilloso solista chino de diecisiete años Tianyou Ma, ganador del 4º Premio en la *Menuhin International Violin Competition.* Por último, la primera parte cerró con Ralph Vaughan Williams, cuya disposición de la orquesta con el objetivo final de imitar a un órgano hizo que todos los intérpretes, en algún momento, tuvieran un papel relevante en la obra, bien como cuarteto de solistas o como sección solista.

La segunda parte del programa se dedicó por completo a una pieza, la orquestación que Mahler realizó del Cuarteto D810 *La muerte y la doncella* de Franz Peter Schubert. Esta parte

fue el plato fuerte del programa. La orquesta realizó una interpretación de la obra que llegó a poner los pelos de punta a los oyentes. Fue una interpretación tan valorada por el público que al final estalló en un unánime y atronador aplauso, con todos los asistentes al concierto puestos en pie. Este entusiasmo del público fue devuelto en forma de bis con el *Cant dels Ocells,* la cual resultó de nuevo una interpretación estelar tanto por parte de la orquesta como del violonchelo solista.

Se trató, por tanto, de un concierto que no dejó indiferente a nadie y tanto profesores, como alumnos del conservatorio e invitados externos al centro, pudieron disfrutar de un recital que en nada desmerece a cualquier concierto de una gran orquesta profesional. Una velada redonda en todos los aspectos, con un concierto digno de una orquesta que por algo porta como estandarte el nombre de Yehudi Menuhin.

https://www.menuhinschool.co.uk

SEMANA DE SANTA CECILIA- CONCIERTO: "100 AÑOS, HOMENAJE A CLAUDE DEBUSSY Y MATILDE SALVADOR"

Concierto a cargo del Departamento de Canto del CSMV

Por Iris Almenara

El pasado 20 de noviembre de 2018 a las 18.30 h, tuvo lugar en el Auditorio del Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia el homenaje a Claude Debussy y Matilde Salvador por su centenario. Esta entrañable audición en memoria de estos dos grandes compositores fue realizada por las alumnas de la especialidad de Canto.

La primera parte del programa de este concierto–homenaje estuvo dedicada a las obras de Claude Debussy conmemorando la muerte del compositor.

Claude Debussy fue un compositor destacado de la música impresionista europea. De nacionalidad francesa, Debussy destacó por sus aportaciones innovadoras a la música del siglo XX. Logró crear nuevas características a la musicalidad, las cuales dotaron a sus obras de una nueva atmósfera casi onírica. Respecto a sus canciones para voz y piano destacar que muchos de sus textos están basados en poesías de escritores muy relevantes de la época, ya que la literatura fue muy influyente en la vida cultural de Debussy.

La segunda parte del programa, estuvo dedicada a la compositora y pintora valenciana Matilde Salvador, conmemorando su nacimiento.

Matilde Salvador destacó también por su firme compromiso con la lengua y cultura valencianas. Matilde siguió la línea estética del neoclasicismo. De sus obras destaca la ópera "La filla del Rei Barbut", siendo la única ópera compuesta por una mujer que fuese estrenada en el Liceu de Barcelona en 1974. Tuvo un gran compromiso con la cultura y la lengua valenciana, recibiendo numerosos premios y destacando en el ámbito cultural.

Las alumnas de Canto realizaron un concierto muy versátil adaptándose perfectamente a las exigencias técnicas de cada pieza y estilo. El concierto transcurrió con normalidad y pese a la variedad de niveles y dificultades técnicas o musicales, quedó muy bien empastado. También destacó la gran interpretación y suma sensibilidad de algunas alumnas. Fue una audición muy didáctica y con una puesta de escena muy elegante. En definitiva, un hermoso homenaje al centenario de dos grandes compositores que marcaron unas épocas. El punto culminante del concierto fue en la parte final, cuando todas las alumnas de manera conjunta interpretaron "*La Pluja*" de Matilde Salvador.

Las alumnas participantes fueron: *Laura Navarro, Aitana Sanz, Miriam Núñez, Miriam Silva, Carmen Bosó, Laia Vallés, Teresa Bellido, Rosa Pinilla, Amparo Zafra, Paula Almendros*.

Profesores pianistas de repertorio*: Laïla Barnat, Carles Budó, Miquel Carbonell, Francesc Gamón, Pablo García-Berlanga, Adrià Gràcia, Diego Sánchez*.

Profesores catedráticos de canto: *Gloria Fabuel, Carlos López Galarza, María José Martos, Amparo Quevedo, Ofelia Sala, Charo Vallés*.

Profesor de dirección escénica: *Jaume Martorell.*

CONCIERTO – HOMENAJE AL COMPOSITOR VALENCIANO FRANCISCO LLÁCER PLA (1918-2002) EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO

Equipo de redacción

El pasado día 7 de noviembre tuvo lugar en el Auditorio del Conservatorio Superior de Música de Valencia, un emotivo homenaje a Francisco Llácer Pla, quien fuera alumno y, más tarde, ilustre profesor del centro, así como reconocido compositor valenciano.

Su música representó en su época un aspecto de indudable modernidad, siendo uno de los primeros compositores valencianos en apuntarse a las propuestas de la música contemporánea y vanguardista que se escuchaban en Europa a mediados del siglo XX. Reconoció como influencias más destacables en él, las de Maurice Ravel y, en especial, Bela Bártok, aunque también se mostró cercano a algunas propuestas estéticas de la Segunda Escuela de Viena, principalmente de Alban Berg.

El acto comenzó con unas palabras de presentación a cargo de Mª Dolores Tomás, directora del Conservatorio, así como por el presidente de la M.I. Academia de la Música Valenciana, Roberto Loras, entidad que organizaba el acto.

Joaquín Gericó, flauta y Bertomeu Jaume, piano

A continuación, comenzó el interesante concierto ofrecido por varios catedráticos del Conservatorio Superior de Música de Valencia e integrado por diferentes obras de Francisco Llácer Pla.

En primer lugar, pudimos escuchar: *Tenebrae,* para flauta y piano (1985) interpretada por Joaquín Gericó, flauta y Bartomeu Jaume, piano.

Seguidamente, escuchamos una obra para guitarra: *Come ouverture alla italiana* (1990), interpretada por Rubén Parejo.

Rubén Parejo, guitarra

Cerraron el homenaje las expresivas: *3 Cançons per a Soprano, Flauta y Piano* (de las *9 Cançons per a la intimitat*) sobre textos de Xavier Casp, a cargo de la soprano Anna Albelda, el flautista Joaquín Gericó y el pianista Bertomeu Jaume.

Anna Albelda (soprano), Joaquín Gericó (flauta) y Bertomeu Jaume (piano)

El acto se clausuró con unas emotivas palabras del hijo del compositor quien agradeció el homenaje y sirvió como entrañable colofón.

SEMANA DE SANTA CECILIA- CONCIERTO DE JAZZ: BIG BAND del CSMV

Profesores y alumnos del Departamento de Jazz

Por Cristina Delgado Silla

El pasado martes 20 de noviembre a las 12:00 horas tuvo lugar en el Auditorio del Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia una fabulosa actuación por parte de los profesores y alumnos del Departamento de Jazz dentro de la programación de los conciertos organizados en el centro en honor a Santa Cecilia. El programa constaba de dos partes, en la primera actuaron los profesores y en la segunda los alumnos matriculados en la asignatura de Big Band.

Jesús Santandreu (saxo), Joan Soler (guitarra), Oscar Cuchillo (contrabajo), Voro García (trompeta) y Jeff Jerolamon (batería)

En primer lugar, fueron interpretados por los profesores una serie de "standars" que no dejaron indiferente a nadie. El entusiasmo y los elogios del público, protagonizado mayoritariamente por alumnos de la especialidad, fueron evidentes con aplausos después de cada improvisación de los docentes. En esta primera parte, el repertorio constaba de temas como: *Circus*, una clásica versión de "The Jazz Messengers" –en este caso, una transcripción de Manuel Iranzo-; *One finger snap* de Herbie Hancock; *Gipsy blue* de Freddie Hubbard; *Lost* de Wayne Shorter; y finalmente *Manta birostris* del profesor del centro Jesús Santandreu.

En la segunda parte participó la Big Band del Conservatorio, formada por los alumnos de Jazz y dirigida por Jesús Santandreu, quien protagonizó parte del programa con sus composiciones. Pudimos escuchar: *Sesiones de barbas*, compuesta por el docente, actuación en la que cabe destacar la magnífica colaboración de Toni Belenguer (profesor del Centro) al trombón, como solista invitado. A continuación, se interpretó una transcripción de Jamey Simmons sobre *Get out of town* de Cole Porter.

Kontxi Lorente (piano), José Luís Granell (saxo tenor), Gustavo Díaz (saxo alto), Joan Soler (guitarra), Voro García (trompeta), Óscar Cuchillo (contrabajo), Toni Belenguer (trombón) y Jeff Jerolamon (batería)

Después pudimos escuchar *El hueso*, de nuevo un tema de Jesús Santandreu; también junto a la excelente colaboración de Gustavo Díaz al saxo, que interpretaron una versión de *Song of the volga boatmen* de Glenn Miller, compuesta en el año 1942 y basada en una canción popular rusa. Finalmente, se interpretó *Figa de ferro* de nuevo del profesor Jesús Santandreu. Esta obra protagonizó un momento especial y cómico durante el concierto debido a la explicación que el propio compositor aportó en relación al llamativo nombre que posee.

Acerca de la actuación de la Big Band cabe destacar, además del gran trabajo realizado por Jesús a cargo de la formación -la cual realizó un concierto con gran musicalidad y energía-, las extraordinarias improvisaciones de los alumnos que fueron muy bien valoradas por todos los espectadores que reflejaron su emoción y admiración con calurosos aplausos.

Los alumnos de la asignatura de Big Band interpretando uno de los temas

Después de este éxito conseguido por todo el Departamento de Jazz, desde el público esperamos que se mantenga la motivación y que pronto nos impresionen con otra actuación de la misma talla, expectativa que será difícil de alcanzar dado el nivel de este concierto.

SEMANA DE SANTA CECILIA- CONCIERTO DE VOLÍN Y PIANO: JACOBO CHRISTENSEN, VIOLÍN Y CARLOS APELLÁNIZ, PIANO

Por Noelia Bojó Molina

El pasado 21 de noviembre de 2018 a las 19:30 horas, asistimos al reencuentro del violinista valenciano Jacobo Christensen con el Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia, del que fue alumno. Este virtuoso violinista y el pianista Carlos Apellániz ofrecieron un extraordinario concierto compuesto por dos sonatas para violín y piano, la primera de L. Van Beethoven y la segunda de César Franck, que dieron un toque romántico a las celebraciones y espectáculos que se realizaron en este conservatorio con motivo de la celebración del día de Santa Cecilia.

Jacobo Christensen y Carlos Apellániz durante el concierto.

Según pudimos leer en el programa, los currículums de ambos intérpretes resultan muy interesantes. Jacobo Christensen, por un lado, debutó en 2013 con el *Concierto para violín en re menor* de Tartini dirigido por S. Sebastià, se formó con violinistas de la talla de C. Roig, V. Balaguer, M. Spivak, B. Belkkin, I. Gitlis, A. León Ara y V. Vassilev.

Además, cuenta con un amplio elenco de premios obtenidos tanto en España como en el extranjero. Ha ofrecido conciertos en diferentes ciudades españolas, así como en Italia, Dinamarca o Suiza.

No solo eso, en 2015 realizó una gira de conciertos en California, bajo la dirección de I. Terrasi y en 2017 toca por primera vez en Pinggu (China). También efectuó en 2015 su primera grabación discográfica para GadGad Music. Sus últimas actuaciones han tenido lugar en Valencia donde tocó acompañado por la Orquesta de Valencia y donde fue protagonista de una exitosa gira con el *Concierto para Violín de P. I. Tchaikovsky*, bajo la dirección de Daniel Abad.

J. Christensen y C. Apellániz al finalizar el concierto

Por otro lado, el pianista de Irún Carlos Apellániz inició sus estudios en en *L'École Nationale de Musique de Bayonne-Côte Basque* con F. Doué, donde fue galardonado con la Medalla de Oro. También estudió en el Conservatorio Nacional Superior de París con J. Rouvier y P. Devoyon, donde obtuvo el Primer Premio de Piano y de Música de Cámara. Continuó su formación en la E. Superior Reina Sofía con D. Bashkirov y G. Eguizarova. Además, ha recibido clases de A. de Larrocha y L. Fleixher entre otros grandes pianistas. Ha sido laureado tanto en concursos nacionales como internacionales y ha actuado como solista acompañado de orquestas de la talla de la Orquesta Nacional de Bayonne, la Orquesta de Cámara Andrés Segovia, la Orquesta Pablo Sarasate de Pamplona, entre muchas otras; también en salas tan importantes como el Palau de la Música de Valencia, la Sala Gaveau de París, el Auditorio Nacional de Madrid, el Palacio Festivales de Santander y el Auditori de Barcelona. Además ha participado en grabaciones para Radio France, Radio Nacional de España y Euskal Irratia. Actualmente compagina su labor pedagógica en el Conservatorio Profesional de Valencia con sus actuaciones.

Centrando la atención en el concierto, hay que dedicar especial atención a su inicio, ya que el joven violinista dedicó unas palabras de agradecimiento y cariño a sus antiguos compañeros, los cuales asistieron entusiasmados al evento. Una vez expresados estos sentimientos pianista y violinista cruzaron sus miradas e iniciaron la primera de las obras, la *Sonata nº7 en Do menor Op. 30* de L. Van Beethoven. Ambos demostraron una gran complicidad y unión en el escenario, la cual se tradujo en entradas perfectas y matices tan acertados que la audiencia respondió con un caluroso aplauso al finalizar la pieza. Después de una breve pausa ambos instrumentistas volvieron al escenario para deleitarnos con la *Sonata en La mayor FWV. 8* de César Franck, cuyo cuarto movimiento

Allegretto hipnotizó a los espectadores desde la entrada canónica del violín y el piano hasta su conclusión final.

El conjunto del concierto fue excepcional pero no terminó aquí, pues tantos fueron los aplausos que los intérpretes llegaron a regalar hasta tres piezas cortas. Primero, interpretaron *Salut d'amour Op. 12* de E. Elgar, más tarde y a petición del público tocaron *Czardas* de Vittorio Monti y, por último, y como colofón a la velada, llevaron a cabo el tango *Por una Cabeza* de Carlos Gardel.

Los dos músicos terminaron con un abrazo cada una de las obras, transmitiendo confianza y complicidad entre ellos, lo cual se podía apreciar en su música.

Estas piezas a modo de bis, ejecutadas como remate final del concierto, hicieron que la cita adquiriera un cariz aún más íntimo, esto y la presencia de gente tan cercana a los músicos entre el público contribuyó a generar una atmósfera ideal para un concierto destinado al reencuentro.

AUDIOVISIONES II: MULTIDISCIPLINARIEDAD ARTÍSTICA

Una propuesta desde la especialidad de Pedagogía

Por Andrea Teruel Martínez

Durante la semana del 19 al 23 de noviembre de 2018 se han realizado diversas actividades en el Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia con motivo de la celebración de Santa Cecilia. *Audiovisiones II* ha sido una exposición ubicada en el hall del centro docente durante toda la semana lectiva. Esta ha incluido manifestaciones artísticas de distinta índole: pintura, escultura o papiroflexia.

Lienzos de la exposición

Audiovisiones es un proyecto que nace en el seno de la especialidad de Pedagogía del Conservatorio con el objetivo de mostrar la tarea multidisciplinar que se realiza, presentando diversas exposiciones durante el curso académico 2018/2019.

El motivo de esta exposición es "ahondar en la exploración sobre la analogía entre las artes, la latente multidisciplinariedad artística y sobre conceptos como composición, ritmo, textura, repetición, variación, contraste, equilibrio, estilo…". Así lo explica Dolores Amelia Medina Sendra, Catedrática de Pedagogía. Los autores en esta exposición son: Josep Llorca, Óscar Esplá, Amelia Medina, Manuel López, Guillem March y Lara Albero. Cabe remarcar que todos los artistas son también músicos, algunos de ellos alumnos de este mismo centro.

En definitiva, *Audiovisiones II* muestra las múltiples facetas creativas que tenemos los músicos en tanto que artistas. Se trata de una manera de conectar las diferentes formas artísticas, pero siempre de la mano de un músico. Además, acerca el arte a toda la comunidad educativa gracias a su ubicación en la entrada principal del conservatorio.

Vista desde las esculturas de la exposición

IMPRESIONES SINFÓNICAS POR *"REGARDS PIANO DÚO"*: IRENE RENART Y PABLO GARCÍA-BERLANGA

Concierto para piano a 4 manos

Por Andrea Teruel Martínez

"Regards piano dúo" en su explicación. Pablo a la derecha e Irene a la izquierda

En el Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia se han programado diversas actividades con motivo de la celebración de Santa Cecilia del curso 2018/2019. Entre estas, el lunes 19 de noviembre de 2018 tuvo lugar el concierto para piano a 4 manos a cargo de "Regards piano dúo", formación pianística integrada por Irene Renart y Pablo García-Berlanga.

El programa fue "fresco, temático y con estética diferente a los conciertos clásicos", tal como explicaron ellos. Concretamente, el dúo interpretó obras de Bedrich Smetana, Maurice Ravel, Joaquín Rodrigo, Claude Debussy y Piotr Ilich Tchaikovsky. El concierto llevó como título *Impresiones sinfónicas*, ya que se tratan de obras orquestales transcritas para piano a 4 manos. "Esta agrupación es idónea para transcripciones sinfónicas", comentaron Irene y Pablo al inicio del concierto, además de explicar su historia como dúo. De esta manera, conectaron con el público desde el primer momento de la actuación gracias a su exposición oral previa a la interpretación musical.

El dúo pianístico interpretando a *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy. Pablo como "primo" e Irene como "secondo"

Regards, una vez más, nos conmovió con su interpretación. Fue un concierto donde quedó patente el alto nivel de coordinación que han conseguido gracias a la experiencia que tienen como grupo. Asimismo, los pianistas demostraron su calidad técnica en el piano y su musicalidad en un programa no original para este instrumento.

SEMANA DE SANTA CECILIA- HOMENAJE – CONCIERTO AL QUE FUERA CATEDRÁTICO DE SAXOFÓN DEL CSMV D. MIGUEL LLOPIS

Por Vicente Benavent Brines

El pasado viernes 23 de noviembre a las 12:30h. tuvo lugar en el Auditorio del Conservatorio Superior de Música de Valencia un homenaje al catedrático de saxofón D. Miguel Llopis.

Una idea que se llevaba en mente desde el curso pasado por parte de los profesores del aula de saxofón: José Enrique Plaza Alfaro y José Luís Garrido Antequera. Ambos tuvieron la idea de reunir a los antiguos alumnos de D. Miguel Llopis, con el fin de rendirle un homenaje. A raíz de ese momento se organizó un acto en el que, entre otras cosas, se interpretó una obra de M. Palau "Marcha burlesca" en conjunto con los actuales alumnos de saxofón del Conservatorio, en honor a quien fue, en su día, catedrático de saxofón de dicho centro. Se ofreció también una proyección audiovisual en forma de biografía.

D. Miguel Llopis,
catedrático de saxofón del CSMV

Seguidamente, la directora del centro realizó un breve discurso sobre la nueva denominación del Aula de saxofón dejando de ser Aula 202 y pasándose a llamar ***"Aula Miguel Llopis".*** Después del turno de la directora, llegó el turno de la música. El Ensemble de Saxofones del Conservatorio ofreció algunas piezas para saxofón alto y piano, adaptadas para ensemble y, para concluir, tocaron en conjunto con los antiguos alumnos, ahora profesionales y profesores de conservatorios, la pieza nombrada anteriormente *Marcha Burlesca* de M. Palau

El repertorio interpretado fue:

- A. Glazounov: Concierto en Mib. Solista: Cristina Sánchez Martínez.

- C. Debussy: Rapsodia para a saxo y orquesta. Solista: Eloína Torres Silvestre.

- M. Palau: Marxa burlesca, donde se unieron al ensemble los antiguos alumnos de D. Miguel Llopis.

D. Miguel Llopis con su cuarteto: Quartet de saxòfons de València

El concierto-homenaje finalizó con la inaguración del *"Aula Miguel Llopis"* con la presencia de su esposa *Pepa Ramón*.

Pepa Ramón, esposa de M. Llopis
inaugurando el aula de saxofón

Cristina Sánchez Martínez
interpretando el Concierto en Mi b de A. Glazounov

SETMANA DE SANTA CECÍLIA- SONATES DE BACH PER A OBOÈ I PIANO

Isabel Soler (piano) i Jesus Fuster (oboè)

Per Joana Serra Quesada

L'últim 22 de novembre de 2018 va tindre lloc un concert on es van interpretar tres Sonates de J. S. Bach per a oboè i piano. Els instrumentistes que oferiren el concert foren Jesús Fuster i Isabel C. Soler. Aquest esdeveniment fou a les 12 del migdia a l'Auditori de Conservatori Superior "Joaquín Rodrigo" de València durant la setmana de celebració de Santa Cecília.

Jesús Fuster i Isabel C. Soler

Abans d'endinsar-nos en aquest magnífic concert, cal remarcar la gran trajectòria de Jesús Fuster, nascut a Bunyol, el qual desenvolupa els seus estudis al Conservatori Superior de Música de València, on acaba obtenint el Premi d'Honor Final de Grau Superior en l'especialitat d'oboè.

Seguidament, continua perfeccionant-se amb Lothar Koch, George Caird i Hansjorg Schellenberger. A més a més, amplia els seus estudis al Rôtterdam Conservatorium a Holanda, on es gradua amb la màxima qualificació. També ha obtingut el Primer Premi Nacional "López Chávarri" de Música de Cambra, així com el Diploma de Mèrit de l'Acadèmia Chigiana de Siena.

Ha actuat com a solista en agrupacions importants com l'Orquestra Nacional d'Espanya, l'Orquestra de la Ràdio Bàvara i l'Orquestra del Palau de les Arts. També és fundador de diversos grups instrumentals, com ara el Quintet Clàssic de València, el Zelenka Ensemble i el Pro Musica Instrumentali Ensemble.

Addicionalment, ha participat en gravacions per als segells Ars Harmonica i Empire Master Sound. Tots aquests projectes s'han combinat amb la seua tasca docent a diversos Conservatoris Superiors de Música on continua impartint classe en l'actualitat.

Pel que fa a Isabel C. Soler, la intèrpret de la part pianística, és directora i pianista acompanyant del grup de música de cambra de la UPV entre d'altres tasques, però cal remarcar-ne la tasca docent al Conservatori Superior "Joaquín Rodrigo" de València.

Quant al concert, en la primera part es va interpretar la Sonata BWV 1030b, en sol menor, la qual consta de tres temps: *Andante siciliano* i *Presto*. Del començament s'observava clarament la complicitat entre tots dos intèrprets, fet que s'evidenciava en les entrades i en els diversos recursos d'agògica i dinàmica que s'utilitzaven, i també en els tancaments de les peces.

Després del descans ens van interpretar dues sonates més: la Sonata BWV 1031, en mi bemoll Major, i la Sonata BWV 1020, en sol menor, totes dues compostes per tres temps. La primera constava d'un *Allegro moderato*, d'una *Siciliana* i d'un *Allegro*, mentre que la segona estava formada per un *Allegro*, un *Adagio* i un *Allegro*.

Durant tot el concert, es va fer palesa de l'expressivitat que emetia l'oboista en cadascuna de les peces interpretades, així com la cura extrema en els finals de frase. També, cal destacar la precisió quasi perfecta de l'afinació dels fragments que contenien notes agudes emeses en un *piano* subtil i elegant, i un control total de la columna d'aire.

A més, un altre dels fets destacables de la interpretació dels dos executants va ser la vivacitat dels moments on el temps requeria una actitud més vital, com en els diversos temps *Allegro* que es van poder escoltar a l'Auditori del CSMV.

L'únic aspecte negatiu del concert va ser la falta d'educació musical per part del públic que hi va assistir, el qual en alguna ocasió va interrompre l'harmonia del concert entrant a destemps durant la interpretació.

Finalment, i per a la sorpresa de molts, es va interpretar una peça més com a bis, un segon moviment d'una altra sonata del compositor J. S. Bach, la qual va servir per a evidenciar una vegada més l'expressivitat i el control de l'instrument per part de tots dos intèrprets.

CONCIERTO CLAUSURA DEL CURSO DE IMPROVISACIÓN DE JAZZ PARA PROFESORES

Por Cristina Delgado Silla

Desde el 7 de noviembre hasta el 19 de diciembre de 2018, ambos inclusive, cada miércoles se estuvieron llevando a cabo diferentes sesiones correspondientes a un Curso de Improvisación de Jazz a cargo de los profesores Toni Belenguer y Voro García, que iba enfocado a los docentes del resto de especialidades del Conservatorio Superior de Música de Valencia.

De izquierda a derecha: Joan Cerveró, Jordi Reig, Voro García y Cristian Casp

La iniciativa surgió gracias a Cristina Aguilera, catedrática de Música de Cámara y coordinadora de Formación del Profesorado del CSMV, como acercamiento de los profesores de todas las especialidades instrumentales a la especialidad de Jazz que se imparte en dicho centro.

El 20 de diciembre, en el aula 109, tuvimos la oportunidad de asistir al interesante y motivador concierto de clausura de dicho curso.

De izquierda a derecha: Javier Pallás, Miquel Moreno, Rubén Parejo, Blanca Hervás, José Cerveró y Vicent Benavent

Durante el concierto, de aproximadamente una hora de duración, pudimos escuchar tres de los temas que estuvieron trabajando durante estas siete semanas. Estos fueron: *All of me* de Gerald Marks y Seymour Simons, *Nardis* de Miles Davis y *Watermelon man* de Herbie Hancock.

Los profesores participantes en el curso fueron: Blanca Hervás a la voz, Javier Pallás al cello, José Cerveró al clarinete, Emilio Ferrando al clarinete bajo, Vicent Benavent al saxo tenor, Miquel Moreno a la tuba, Cristian Casp y Luis Serrano al piano, Rubén Parejo a la guitarra, Pere Vicalet y Carlos Perales al ordenador, Jordi Reig al bajo eléctrico, y finalmente Joan Cerveró a la batería y el vibráfono.

Imagen de una parte del público disfrutando del concierto

El público, constituido en gran medida por docentes del centro, se mostró muy entusiasmado tras la actuación de los compañeros. Tanto que, tras insistir para poder escuchar un bis, algunos de los oyentes se animaron a formar parte de la agrupación. Así pues, fue Manolo Tomás, catedrático de percusión, quien se aventuró a sentarse frente al piano para interpretar uno de los temas y finalizar con este el concierto.

THE MEDIUM, DE GIAN CARLO MENOTTI

Una ópera del siglo XX con una temática diferente

Por María Prats Escriche

El pasado sábado 22 de diciembre, alrededor de cuatrocientas personas tuvimos el placer de disfrutar de *The Medium*, de Menotti, una ópera en dos actos representada por alumnos y profesores del Máster en Interpretación operística y del Grado de Interpretación del Canto del Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valencia.

Ajenos a lo que sucedía fuera de la sala Rodrigo del Palau de la Música de Valencia, sin importar si en este momento nuestras vidas estaban cambiando por haber sido agraciados con *el gordo* de la lotería nacional, los asistentes a la representación nos mantuvimos en vilo durante una hora, sin quitar la atención de lo que sucedía en el pequeño escenario que, gracias a una escenografía sencilla pero eficiente, se convertía en el salón de una médium un tanto particular.

Los participantes de la función; cantantes, actores, pianistas y directores, tanto el musical como el de escena, se convirtieron en una compañía autosuficiente, pues los mismos que se encargaban de dirigir, cantar, actuar o tocar eran los responsables del diseño, la carga y descarga de la escenografía y la caracterización logrando un resultado excelente en apenas un mes de intenso trabajo.

Las voces participantes fueron Yulia Safanova, en el papel de Madame Flora, también llamada Baba, Raquel Torres, en el rol de Mónica, la hija de Baba y Sandra Ferró, representando el papel de la señora Gobineau, todas ellas alumnas del Máster, y los estudiantes del Grado de Interpretación del Canto Pedro Garcinuño, en el rol del señor Gobineau, Míriam Núñez como la señora Nolan y Felipe Cremades como Toby, el niño mudo acogido por Madame Flora. Por su parte, Jaume Martorell, experimentado director de escena y profesor de escena lírica del CSMV, fue el encargado de la magnífica dirección escénica de la ópera, Francesc Gamón, profesor de repertorio del Conservatorio, se encargó de la dirección musical y el difícil papel instrumental lo desempeñaron Pablo García-Berlanga y Diego Sánchez, profesores de repertorio y pianistas de las funciones. Charo Vallés y Gloria Fabuel desempeñaron funciones de coordinación y organización.

En cuanto a los cantantes, cabe destacar la proyección de las voces de todos ellos, tanto en los recitativos, o las partes *Sprechgesang,* como en las arias y partes cantadas, la claridad del texto y su maravillosa interpretación teatral. Y es que pocas veces los asistentes a una ópera experimentan las sensaciones típicas de una obra teatral de un modo tan intenso como el que, gracias a ellos y a su ejecución del libreto, alcanzamos con *The Medium*. La evolución de los personajes a lo largo de la corta pero intensa ópera también es digna de admirar. Encarnaron afectos complejos, como el dolor por la pérdida, como en el caso del matrimonio Gobineau, que había perdido a su primogénito años atrás, la incredulidad, como la de la señora Nolan, recelosa de poder contactar con su recién fallecida hija, el temor, como el que experimenta Baba cuando siente unas manos que la tocan durante la sesión de contacto con los muertos, la rabia que desata contra el pobre Toby cuando cree que es él quien la tocó, la sed de venganza, el amor, como el de Toby hacia Mónica, la tristeza profunda, como la que siente Mónica, la locura o la ira de Baba cuando arremete contra Toby con unos disparos que lograron parar el corazón de casi todos los asistentes. No puedo dejar de mencionar a Toby, que con su dulzura e ingenuidad nos encandiló a todos y cuyo papel defendió extraordinariamente Felip en un mutismo constante.

Pablo García-Berlanga defendió magistralmente un dificilísimo papel que días antes el también profesor de repertorio Diego Sánchez había interpretado de un modo magnífico. Teniendo en cuenta que el acompañamiento original de la ópera de Menotti está escrito para una orquesta de cámara de catorce instrumentistas incluyendo piano a cuatro manos, el arreglo para piano resultó ser de una enorme dificultad y gran virtuosismo, pero confeccionaba una atmósfera casi mágica que transportaba al oyente. En general la ópera tiene un lenguaje complejo al que quizás no todos estamos acostumbrados, pero resultó muy amena y atrayente gracias a la reaparición de los motivos identificadores de cada personaje.

Los participantes de la ópera en la sala Rodrigo del Palau de la Música de Valencia

Algunos de los participantes accedieron a contestar a un par de preguntas acerca del montaje de la obra y sus impresiones sobre el mismo. Sandra Ferró destaca lo complejo que ha resultado expresar tantas emociones tan fuertes; como el dolor, la culpa, la desesperación o la necesidad de tener fe en lo esotérico, con solo unas frases musicales cuyos intervalos y líneas contemporáneas, a las que no está acostumbrada le resultaron difíciles de memorizar. Ella, al igual que Pedro Garcinuño, para quien lo más complejo resultó coordinar lo musical con lo escénico, subrayan como lo más interesante y gratificante el proceso de creación de los personajes desde la compenetración y naturalidad y el avance expresivo y comunicativo de los mismos, que tuvo un resultado dramático muy convincente y creíble.

En cuanto a la visión de los músicos Pablo García-Berlanga, afirmaba haber descubierto con *The Medium* lo que él llama, y yo suscribo, una *joya de una hora.* Lo que más le ha gustado ha sido el tratamiento que hace Menotti del texto en conjunción con la música, la potencia dramática que consigue con ello y el inteligente uso de los motivos característicos y representativos de cada personaje. Pablo coincide con Diego Sánchez en la gran dificultad de la parte del piano, por tratarse de una adaptación de orquesta de cámara, repleta de cambios de tempo y motivos que reaparecían cada vez con un ritmo distinto y el gran reto que suponía ceñirse a la partitura original y conseguir que siguiera sonando orquestal. Diego destaca el placer de poder interpretar una obra del siglo XX diferente a las que se suelen representar en el conservatorio, con una temática peculiar y un lenguaje diferente para los alumnos cantantes, cuyo viaje hacia el interior de los personajes y su progresión en el lenguaje le han parecido una experiencia interesante de compartir.

The Medium nos sacó de la rutina musical y supuso un excelente comienzo de las vacaciones navideñas para participantes y espectadores.

CONCIERTO HOMENAJE A MANUELA MUÑOZ

"Manuela Muñoz, Catedrática de canto en el Conservatorio Superior Joaquín Rodrigo"

Por Iris Almenara

Manuela Muñoz, catedrática de Canto del CSMV

El pasado 24 de Enero de 2018 a las 19.00 h, tuvo lugar en el Auditorio del Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia el homenaje a Manuela Muñoz, soprano y catédratica de canto. Este emotivo homenaje en memoria de Manuela Muñoz coincidió con la fecha de su aniversario, rindiéndole así un sentido muy especial en este acto póstumo. El concierto fue realizado por los alumnos y exalumnos de la profesora, y compañeros profesores del centro.

Manuela Muñoz fue una soprano nacida en Valencia. Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo.

Obtuvo el Premio Extraordinario de canto y el Premio Unión Musical Española. Becada por la Conselleria de Cultura, amplió sus estudios en el Conservatorio de la ciudad de Viena, donde le concedieron el Diploma final de la especialidad de Ópera.

Se formó con los profesores: Elsa Kastela, Douglas Hines, Susan Dennis, Rolf Möbius, Kurt Richter, Christo Stanischeff, István Czerian, Elena Obratzova, Victoria de los Ángeles, David Lutz, Walter Moore y Waldemar Kmentt.

Realizó numerosos conciertos como solista en España, Austria, Eslovaquia, Inglaterra y Escocia. También tuvo la ocasión de actuar como solista invitada en el espectáculo: *Viva la Ópera*, en el teatro de Fontilles, junto al tenor John Brecknock en las temporadas 2000 y 2001.

En abril de 2001, interpretó *Pierrot Lunaire* de Arnold Schönberg en el Palau de la Música de Valencia con Sphera Ensemble; en diciembre del mismo año intervino en el Homenaje a Rafael Alberti, con el mismo ensemble en el Centro español Lorca de Glasgow y en el Instituto Cervantes de Manchester.

Era miembro de la Muy Ilustre Academia de la Música.

Raquel Roig, exalumna de la catedrática de Canto Manuela Muñoz

Además de profesora de canto, también impartió Historia del Canto y Fónetica Alemana en el Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia.

Los alumnos, exalumnos y profesores que participaron en este concierto-homenaje interpretaron con mucha sensibilidad y sentimiento cada obra seleccionada.

El género elegido para esta ocasión fue el *lied*, puesto que Manuela Muñoz era una gran especialista en canción alemana. Además de la intervención de los cantantes, cabe destacar la gran implicación de otros instrumentistas, el profesorado y todo el personal del centro. El repertorio conmocionó mucho a los asistentes que, en esta occasion, llenaron todo el Auditorio. Hubo también palabras entrañables de quiénes compartieron de manera profesional y personal el cariño de Manuela Muñoz, destacando un sentido texto de Eulalia Lozano, responsable de la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Valencia.

Al final del acto, el coro interpretó "*Immortal Bach*" de Nystedt, bajo la dirección de Rafael Sánchez Mombiedro.

Rafael Sánchez Mombiedro, dirigiendo al coro de alumnos y exalumnos

El concierto finalizó con un gran aplauso, emotivo y sentido por parte de todos a la que fue una gran profesional y persona que siempre recordaremos con cariño.

Los intérpretes que participaron durante el homenaje fueron: Lucía Durá, Paqui Sapiña, Lali Lozano, Rosa Pinilla, Amparo Maiques, Carla Mayer, Sandra Ferró, Anna Albelda, Belén Roig, Maria Cuesta, Mireia López, José Javier Sáez, José Manuel Montfort, Raquel Roig, Ángela Cano, Diego Sánchez, Carles Budó, Gerardo Pérez-Busquier, Aida Velert, Amadeo Lloris, Adrià Gràcia, Pablo García- Berlanga, Elizabete Sirante y Rafael Sánchez Mombiedro.

Gracias eternas a Manuela Muñoz.

CONCIERTO DE LA ORQUESTA DEL CSMV EN EL AUDITORIO DEL CSMV

Alumnos de dirección del catedrático Ramón Ramírez Beneyto

Por Cristina Delgado Silla

Imagen de la orquesta interpretando *Tres piezas antiguas españolas* de J. Nin-Culmell

El pasado miércoles 30 de enero de 2019 la orquesta del Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia ofreció un concierto en el Auditorio de dicho centro bajo la batuta de cuatro de los alumnos de dirección de Ramón Ramírez.

El concierto presentaba un programa variado dividido en dos secciones. Durante la primera parte del concierto se le dio protagonismo a W.A. Mozart interpretándose la obertura de *La Flauta Mágica* y la *Sinfonía Concertante para oboe, clarinete, trompa y fagot* cuyos solistas fueron Ángela González, Ferran Garcerà, Julio Martínez y Cristina Delgado respectivamente. Estas dos obras fueron dirigidas por Dídac Bosch, alumno de la especialidad de dirección.

La segunda parte del concierto fue más variada, tanto en las obras que fueron interpretadas como en los alumnos que las dirigían. Comenzó esta segunda mitad con *Tres Piezas Antiguas Españolas* de Joaquín Nin-Culmell.

Esta obra está dividida en tres secciones*: Diferencias sobre el canto del caballero*, *Tiento en La* (dirigidas ambas por Juan José Peláez) y *Sonata en Re* (dirigida por Edgar López).

La obra con la que se finalizó el concierto fue el poema sinfónico: *El Festín de Baltasar,* del compositor valenciano Salvador Giner, dirigida por Olga Clari.

No destacó la abundancia del público durante el concierto, pero sí la satisfacción de este tras finalizar la actuación. Fue un concierto variado, con obras de compositores conocidos y otras de compositores que se encuentran en un segundo plano pero que tienen escritas piezas magníficas, por este motivo siempre es un placer conseguir que la gente redescubra esta música.

CONCIERTO DEL GRUP INSTRUMENTAL DE VALÈNCIA

El Grup Instrumental de València realiza un concierto de música del Sº XX en el Auditorio del CSMV

Por Vicente Benavent Brines

El pasado 17 de diciembre en el Auditorio del Conservatorio Superior de Música de Valencia, se realizó un concierto a cargo del Grup Instrumental de València, bajo la batuta de Joan Cerveró, y con Carlos Apellániz al piano.

Creado en 1991, el Grup Instrumental de València, es una formación orquestal dedicada a la interpretación de la música de los siglos XX y XXI.

El Grup Instrumental de Vaència actuando en el Auditorio del CSMV

Compuesto por una plantilla flexible de intérpretes, su repertorio abarca desde la música de cámara hasta la formación orquestal. En su trayectoria ha abordado obras clásicas de Beethoven, Mozart, Haydn, Mahler, Bruckner etc. pero siempre vinculadas al repertorio contemporáneo internacional como Stockhausen, Webern, Donatoni, Boulez, Xenakis, Ligeti, Schoenberg, Stravinsky. Es una agrupación también especializada en la música española de los siglos XIX a XXI.

En esta ocasión la agrupación interpretó obras de Claude Debussy, Oliver Messiaen, György Ligeti y Arnold Schönberg.

- L'aprés –midi d'un faune; Basado en un poema de Stéphane Mallarmé, el poema sinfónico de Debussy para orquesta que se interpretó por primera vez en 1894, relata los sueños de un fauno, una figura mítica mitad humana, mitad cabra, en el calor de la tarde.

- Oiseaux exotiquez; obra Messiaen inspirada en las canciones de los pájaros. con referencias a aves de América del Norte, del Sur y también de Asia,

- Kammerkoncert; Ligeti explota la idea de "micropolifonía" centrada en obtener "texturas" globales, fáciles de percibir. La pieza alterna entre polifonías suaves y pausadas, con una gran mecánica de rápidos pasajes, y de rítmica rota. "Quiero un cierto orden, pero un orden un tanto desordenado", dice Ligeti en sus entrevistas con Pierre Michel.

- Sinfonía de cámara num.1 en mi mayor op.9; En dicha sinfonía, Schoenberg mezcla la estructura tradicional de la forma sonata, cuatro movimientos (allegro, scherzo, adagio, finale), con la forma sonata que tiene un solo movimiento. En las armonías abundan las cuartas, porque quería explorar una estructura que no se basara en las terceras, así como la utilización de tonos enteros.

El Grup Instrumental una vez finalizado el concierto

Interpretando Oiseaux Exotiques

CONCIERTO DEL CONJUNTO INSTRUMENTAL DEL CSMV EN ALGEMESÍ

Año Onofre Guinovart, IIIº Centenario (1718-2018). Director: Ramón Ramírez Beneyto

Por Cristina Delgado Silla

Onofre Guinovart (Algemesí 1638-1718) fue un compositor valenciano del periodo barroco que destacó en la música polifónica y se le considera difusor de la Escuela de Polifonía Valenciana. Por consiguiente, desde el Ayuntamiento de Algemesí se quiso conmemorar el III Centenario de su fallecimiento, y así también investigar acerca de su vida y obra para darlas a conocer a todo el pueblo valenciano.

Por esta razón, el pasado 18 de enero de 2019 tuvo lugar en la Basílica Menor de Sant Jaume Apòstol un concierto en el cual fueron partícipes alumnos del Conservatorio Superior de Música de Valencia. El concierto llevaba como título: "Ad sonum campanae congregati: la música festiva de les vespres solemnes", debido a que *vespra* es un género musical desarrollado por Guinovart junto con otros compositores de la época. En este caso la música fue multicoral, había dos coros de cuatro voces cada uno, dos solistas e instrumentistas de viento apoyando a las voces de cada uno de los coros.

Todos los participantes del concierto saludando al público tras la finalización de la *vespra*

Así pues, fue interpretada en Algemesí una *Vespra* de Guinovart formada por las partes *Introito*, *Dixit Dominus*, *Beatus vir*, *Laudate,* y *Magnificat*; cada una de ellas alternadas por tocatas interpretadas solo por los instrumentistas. Los profesores del centro encargados de conseguir llevar a cabo dicho concierto fueron Ramón Ramírez, a cargo de los instrumentistas; y Nadia Stoyanova a cargo de ambos coros, uno de ellos el Coro de

Cámara del CSMV y otro el coro UMSCO. Los solistas fueron Maria Morellà (mezzo), José Manuel Monfort (tenor), Héctor Tarín (órgano) y Llum Martínez (arpa).

Los calurosos aplausos que los músicos recibieron del público fueron la muestra del orgullo del pueblo por contar con una figura tan importante representando la música valenciana. Cabe añadir que, entre tan numeroso público, se encontraban vecinos de Ontinyent que acudieron expresamente para la ocasión debido a que Onofre Guinovart, en 1669, fue maestro de capilla de la parroquia de *Santa María d'Ontinyent* y en el año 1718 falleció en dicho pueblo.

El ayuntamiento de Algemesí quiso que esta música perdurara para siempre entre los valencianos así que se dispuso a grabar un disco. Por esta razón el sábado día 19 se realizó dicha grabación en el Auditorio de Conservatorio Superior de Música de Valencia contando con los solistas, instrumentistas y cantantes de los coros que participaron el día anterior en el concierto.

Imagen de la grabación realizada en el auditorio del CSMV

CONCIERTO DE LA ORQUESTA SINFÓNICA DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

Director: Adolfo Ramírez y alumnos de dirección del CSMV

Por: Noelia Bojó Molina

El pasado martes 29 de enero de 2019 a las 19:00h, se interpretó en el Auditorio del Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia un ambicioso programa a cargo de la Orquesta Sinfónica de dicho conservatorio y dirigido en su mayor parte por Adolfo Ramírez Iborra, catedrático de Dirección de Orquesta en el CSMV.

La velada se dividía en dos partes con obras de una extensión y exigencia extraordinarias. La primera parte la formaban el *Concierto Op. 3, nº10 en Si menor para cuatro violines, violonchelo y cuerdas, RV. 580* de Antonio Vivaldi, el cual forma parte de la colección *L'Estro Armónico*, y la *Sinfonía nº3 en Fa mayor Op. 90* de Johannes Brahms. Una vez terminada esta, y con 15 minutos de descanso entre una parte y la siguiente, la orquesta interpretó tres recopilaciones de fragmentos pertenecientes a tres obras diferentes de Richard Wagner, el Preludio del tercer acto, el Interludio y el Final del segundo acto de *Lohengrin*, la Marcha Fúnebre de la Muerte de Sigfrido de *El Ocaso de los dioses* y la Obertura de *Tannhäuser.*

El concierto empezó con una obra barroca (Vivaldi), la única de un programa completamente romántico, que fue un éxito. Esta obra fue dirigida por Sergio Rizo Vila, alumno de dirección del CSMV, e interpretado por cuatro extraordinarias violinistas, de las cuales: Berta Carsín Pérez, Marina García Narbona y Jessica Sierra Estruch, todavía forman parte del alumnado de este conservatorio, mientras que la cuarta intérprete, Anabel Durá Santonja terminó sus estudios de violín el pasado curso en esta misma casa.

Anabel Durá, Berta Carsín, Marina García y Jessica Sierra

Las cuatro violinistas explotaron al máximo sus habilidades interpretativas, creando un ambiente en el auditorio que iba más allá de la música, estaban cómodas y seguras en el escenario, disfrutaron tocando y llevaron al espectador a ese mismo estado. Además, ofrecieron una calidad sobresaliente en el sonido de sus instrumentos, lo cual fue recompensado con la gran ovación que el público les dedicó al finalizar la obra.

Una vez terminada esta obra y, remarcando de nuevo que fue una actuación exquisita, se dio paso a todo el repertorio romántico anteriormente citado, ahora sí, dirigido enteramente por el catedrático Adolfo Ramirez Iborra. Fue Hans Richter en 1883 quien denominó a la Sinfonía nº 3 de J. Brahms como "la *Eroica* de Brahms" cuando la estrenó en 1883 en Viena[1], haciendo de este modo referencia a la Sinfonía nº 3 "*Eroica*" de Beethoven, lo cual denota la dificultad musical de la obra. Teniendo en cuenta que tras un merecidísimo descanso se interpretaron las tres obras de R. Wagner, el cansancio que poco a poco fueron arrastrando los intérpretes estuvo más que justificado.

El total del concierto duró aproximadamente dos horas y media, esto más la altísima exigencia técnica de las obras hizo que en ocasiones la calidad de la interpretación se resintiera, pero es cierto que los intérpretes dieron lo mejor de sí mismos y el concierto se sacó adelante, aunque en esta complicada parte tuvo, como se dice coloquialmente, "sus altibajos".

Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Música de Valencia

[1] TRANCHEFORT, François-René. *Guía de la música sinfónica*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

XII JORNADAS DE TEORÍA Y COMPOSICIÓN EN EL CSMV- PRESENTACIÓN: "MÚSICA DISPERSA" a cargo de RUBÉN LÓPEZ-CANO, musicólogo

Por *Gema Morales Sánchez*

Los días 11 y 13 de febrero tuvo lugar en el Conservatorio Superior de Música Valencia la primera parte de las Jornadas de Teoría y Composición. Durante estas jornadas hemos contado con la presencia grandes personalidades del mundo musical con el fin de abordar diferentes áreas del ámbito musical como temas musicológicos, derechos de autor (SGAE) o la música religiosa valenciana del siglo XVIII.

La primera sesión, que se realizó a cabo en el aula 109 del mismo conservatorio, tuvo lugar la presentación del nuevo libro del reconocido musicólogo Rubén López Cano: *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*.

La sesión comenzó de la mano de Nieves Pascual, (catedrática de Musicología del Conservatorio Superior de Valencia) quien, haciendo uso de su gran experiencia, realizó una breve e instructiva presentación reflejando la gran aportación del musicólogo mexicano en áreas como la retórica musical de los siglos XVII y XVIII, la semiótica musical y la investigación artística.

Pocos minutos después, López Cano, inauguraba su exposición proponiendo a los asistentes una serie de comparaciones musicales que empezaban con la escucha del Introito gregoriano *Misericordia Domini* y acababa con la de la *3ª Sinfonía* de Gustav Mahler.

Las caras de sorpresa de los diferentes asistentes (alumnos y profesores del centro de las especialidades de musicología, composición, pedagogía e interpretación) ante la cantidad de similitudes que se percibían a lo largo de estas audiciones no tardaron en aparecer. Sobretodo cuanto sonaban las primeras notas del conocido *Himno de la Alegria* de la *9ª Sinfonía* de L. V. Beethoven en el *Misericordias Domini KV* 222 del compositor de época, anterior W. A. Mozart.

Terminaba el musicólogo su presentación aclarando las diferentes dudas que surgieron a los asistentes sobre las citas, influencias y apropiaciones en las obras de música culta a lo largo de los siglos y cómo abordar estas apropiaciones, siempre desde dos puntos de vista: las intenciones y el significado. Y reflejando cómo la accesibilidad musical que existe en la actualidad, debido al desarrollo tecnológico, hace que tengamos la posibilidad de ser más conscientes de la intertextualidad musical.

CONCIERTO DEL *CUARTETO NEL CUORE* EN EL CSMV

Por: Noelia Bojó Molina

El Auditorio del Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia tuvo el honor de albergar el pasado martes 6 de febrero de 2019 a las 19:00h, el concierto de cámara ofrecido por el *Cuarteto Nel Cuore*, compuesto por dos violines, Manuel Serrano y Julia Romero, la violista Paula Hervás y el violonchelista Samuel C. Ledesma.

Cuarteto Nel Cuore

El cuarteto se originó en este mismo conservatorio en la cátedra de Música de Cámara de Carmen Mayo y hasta la fecha ha tenido un recorrido profesional muy interesante colmado de premios. Si indagamos un poco en su currículum se puede decir mucho de este cuarteto. Fue el primer cuarteto español admitido en la *Accademia W. Stauffer di Cremona,* donde se perfeccionaron desde 2014 hasta 2017 con el *Quarteto di Cremona*.

Después de esto fueron admitidos en el *Departamento de Cuartetos de Cuerda del Instituto Internacional de Música de Cámara de Madrid* donde compartieron experiencias con el profesor Günter Pichler, violinista del *Alban Berg Quartet.* Han actuado en diversas localidades de España e Italia y han participado en multitud de festivales y circuitos de música de cámara. También han ganado varios concursos de música de cámara y como docentes han impartido masterclasses de cuarteto de cuerda en el *Curs Unió de Cordes FORUM 2016.*

El concierto podría calificarse de encantador, tanto en su acepción de agradable como en lo referente a el hecho de realizar *encantamientos*. Dejando a un lado la extraordinaria técnica de los cuatro intérpretes, la calidez del sonido y la absoluta compenetración de los cuatro instrumentos en cuanto a volumen, color, timbre y perfecta afinación hicieron que las tres obras que se interpretaron dejaron al espectador hechizado.

Cuarteto Nel Cuore

El concierto se inició con el *Cuarteto en Si bemol mayor Op. 33, nº4* de Franz Joseph Haydn, el cual forma parte de sus 33 cuartetos de cuerdas que fueron escritos por este compositor en 1781, este conjunto de cuartetos tienen varios apodos, destacando entre ellos el de "rusos" ya que Haydn los dedicó al Gran Duque Pablo de Rusia[1]. Seguidamente se interpretó *La Oración del torero Op. 34* en su versión para cuarteto de cuerda.

Esta obra está concebida originalmente para ser interpretada por un cuarteto de laúdes, la cual fue compuesta por Joaquín Turina en 1925 y fue el mismo compositor quien realizó una versión para cuarteto de cuerda dos años después. El compositor se inspiró para esta composición en la visión de un torero rezando en una capilla antes de salir al ruedo[2]. El concierto cerró, después de un pequeño descanso con el *Cuarteto en La menor Op. 13* de Félix Mendelssohn, compuesto en 1827 con solo 18 años, este pasó a ser uno de los cuartetos más importantes del catálogo de Mendelssohn por su carácter apasionado y su forma cíclica[3].

Como se puede advertir en el resumen del concierto, la velada pasó por diferentes periodos, desde el Clasicismo se saltó al siglo XX y de ahí se volvió al Romanticismo del XIX. Sin embargo los intérpretes supieron adaptarse a la técnica de cada una de las obras, fueron capaces de recrear la estética de cada época y ejecutar los intereses compositivos de cada compositor a la perfección, dando de este modo al espectador una recreación del hecho musical perfecta en las tres interpretaciones, lo cual hizo que el público se sumergiera en un agradable hechizo.

[11] DOWNS, Philip G. *La música clásica: Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Akal, 2016.
[2] WITTALL. Arnold. *Música romántica.* Barcelona: Destino, 2001.
[3] LEON, Plantinga. *La música romántica.* Madrid: Akal, 2015.

MOZART NACHT UND TAG'. EL CSMV EN EL PALAU DE LES ARTS

Celebrando el cumpleaños de W. A. Mozart

Por Equipo de redacción

Los pasados días 26 y 27 de enero se celebró en el Palau de Les Arts "Reina Sofía" de Valencia, la tercera edición de 'Mozart Nacht und Tag', actividad que pretende celebrar, a través de numerosas actividades y conciertos, durante 48 horas, el cumpleaños de Mozart.

La iniciativa comenzó como una propuesta del anterior intendente del Palau de Les Arts, Davide Livemore, y se ha llevado a cabo con gran éxito de participación y de público a través del programa didáctico que dirige Víctor Gil.

El Conservatorio Superior de Música"Joaquín Rodrigo" de Valencia ha participado activamente en la programación de estas actividades a través de diversos departamentos: Orquesta, Canto, Piano y Música de Cámara.

Alumnos del departamento de Piano durante un ensayo

Alumnos de Música de Cámara durante el concierto

Durante el domingo 27 de enero, diferentes agrupaciones de alumnos de estas especialidades y con un variado repertorio mozartiano, llenaron de maravillosa música diferentes espacios de Les Arts: la Sala Principal, el Aula Magistral , la Sala de Los Toros y el Teatro Martín y Soler.

La orquesta del CSMV durante una de sus intervenciones

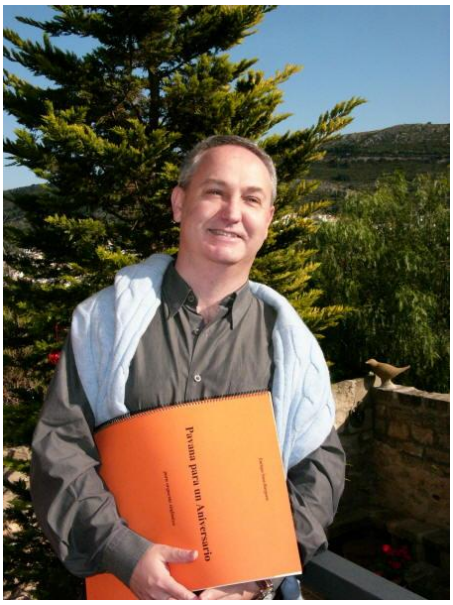
Las alumnas del Máster de Interpretación operística junto pianista y profesor de repertorio Diego Sánchez

Enhorabuena por el éxito a los organizadores y participantes.

¡Hasta el próximo cumpleaños, W. A. Mozart!

XII JORNADAS DE TEORÍA Y COMPOSICIÓN EN EL CSMV-HOMENAJE A ENRIQUE SANZ BURGUETE, compositor, musicólogo y catedrático de Composición del CSMV

Por Carmen Mayo



Enrique Sanz Burguete

El pasado 13 de febrero a las 19:00h en el Auditorio del CSMV se celebró un emotivo homenaje al profesor **Enrique Sanz Burguete,** compositor y catedrático de Composición del Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia. Recientemente jubilado, Enrique Sanz ha sido, y es, una figura querida y valorada entre sus colegas y alumnos, así como erudito maestro que ha formado a diversas generaciones de músicos valencianos, muchos de ellos hoy destacados compositores.

El acto comenzó con unas palabras de Gregorio Jiménez, vicedirector del centro y catedrático de Composición, recordando los comienzos de Enrique en el CSMV y haciendo un repaso de su trayectoria profesional y humana, marcada siempre por su cercanía en el trato, su cordialidad y su incansable curiosidad y afán de experimentación. Su amplia formación intelectual y su espíritu siempre curioso le han hecho ir más allá de las cuestiones puramente musicales, explorando distintos ámbitos del arte y el saber, para trasladarlo luego a su música.

A continuación, Enrique Sanz tomó la palabra, no sin cierta timidez y emoción, llevándonos de la mano por una breve panorámica de su producción artística que él mismo quiso dividir en tres diferentes épocas y que se mostraron a través de varias composiciones que pudimos escuchar. Para ello, el acto contó con varios intérpretes y compañeros del CSMV que han mantenido durante muchos años una estrecha colaboración con el compositor: el guitarrista, **Rubén Parejo**; el pianista **Miguel Álvarez-Argudo** y el percusionista y antiguo alumno, **Fernando Gutiérrez**.

En primer lugar, se interpretó su composición: ***"Acusmática"*** (1988), para guitarra, magistralmente interpretada por Rubén Parejo. El titulo de la obra hace referencia a la "clasificación" pitagórica que agrupaba a las personas en dos categorías: los que tenían el conocimiento ("matemáticos") y los que debían escuchar ("acusmáticos"). Está generada a partir de una serie de 7 notas en forma de "ostinato". Formalmente se divide en cuatro secciones claramente definidas, más un pequeño desarrollo terminal).

Rubén Parejo, durante su interpretación de "Acusmática"

La siguientes piezas del concierto, ambas para piano, fueron interpretadas por Miguel Álvarez-Argudo, quien es además su dedicatario.

"Ise Monogatari I" (1991), para piano, fue estrenada por Miguel Álvarez-Argudo en el XV Festival Internacional de Música Contemporánea, ENSEMS '93 en Valencia (España). Posteriormente, ha tenido numerosas audiciones y ha sido grabada por este mismo intérprete en el CD titulado ***M***. Dipòsit legal: B-1916/96. Àudio-Visuals de Sarriá. Barcelona, 1996.

"...allí encontramos, casi intacto, ese *arabesco musical* o, más bien, ese principio del *ornamento* que es la base de todas las formas del arte." (Claude Debussy)

Miguel Álvarez-Argudo, al piano

"Ise Monogatari I", a modo de preludio, forma parte de un ciclo de obras homónimas que tienen por temática común los *Cantares de Ise*; obra clásica de la literatura japonesa. Existe, al igual que en las otras obras del ciclo, una "polaridad" en torno a la nota mi, que se establece desde el mismo inicio y dentro de una sección que se va condensando hasta un punto de clímax. Esta, da paso a otras, en las que siempre es el devenir sonoro el que va creando la forma.

También para piano solo es la pieza de Enrique Sanz: **"A Matilde. *Tombeau para piano*"** (2008), que interpretó Miguel Álvarez-Argudo, a quien de nuevo está dedicada.

En palabras de su autor: **«"A Matilde",** para piano, consta de una introducción a modo de obertura que da paso a cinco pequeños ciclos más un epílogo final, todo ello articulado en una forma continua de un solo movimiento. He querido en esta pieza, rendir un homenaje a la figura de la compositora valenciana Matilde Salvador. Es pues, un tombeau pianístico in memoriam. He intentado que toda la obra este impregnada de calidez expresiva, de nuestra luz mediterránea y que también esté latente en ella, a modo de esperanza elegiaca, el rastro del sonido y timbre tan peculiar de las campanas. Fue encargada por el Institut Valencià de la Música, para ser pieza obligada en el XVI Concurso Internacional de Piano "José Iturbi" de 2008»

La composición de Enrique Sanz que cerró el concierto fue: ***"Tiempo de Nô"*** (2008), para caja y electrónica en vivo, expresivamente interpretada por el percusionista, y antiguo alumno, Fernando Gutiérrez Castillo. Esta pieza fue compuesta, en palabras del autor, como: «una respuesta a la fascinación por la electroacústica que veo a diario en mis alumnos de composición».

Fernando Gutiérrez interpretando "Tiempo de Nô" de Enrique Sanz para caja y electrónica

"Tiempo de Nô" para caja y electrónica en vivo, consta de una introducción a modo de obertura que da paso a cinco ciclos más un epílogo final, todo ello articulado en una forma continua de un solo movimiento. Está dedicada a Sisco Aparisi quien la estrenó en el III Festival Internacional *SMASH, de M*úsica Contemporánea de Salamanca en 2008.

La sección primera, de *apertura,* y la última, de *epílogo,* intentan recrear el *tempo* y percepción de la teatralidad del teatro Nô japonés tradicional, creando así, una suerte de *perspectivas sonoras* con la parte central de la obra construida por ciclos con diversos grados de clímax. He querido también, en ellas, rendir un homenaje póstumo al compositor japonés Toru Takemitsu.

El homenaje se cerró con un caluroso aplauso a los intérpretes reunidos en el escenario junto al homenajeado, que siempre formará parte de la historia del CSMV.

De izquierda a derecha: Miguel Álvarez, Fernando Gutiérrez, Enrique Sanz y Rubén Parejo

---

A partir de notas al programa proporcionadas por Enrique Sanz Burguete.

MASTERCLASSES DE TUBA EN EL CSMV A CARGO DE PABLO M. FERNÁNDEZ GARCÍA

Tuba solista de la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña (OSC) y profesor de la ESMUC

Por Borja Carbonell Sanz

Pablo M. Fernández García, tuba solista de la OBC

Nacido en 1971, Pablo M. Fernández García es tuba solista de la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña (OBC) desde 1994 y profesor de tuba, bombardino, repertorio orquestal y música de cámara en la Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC) desde el año 2001. Fue profesor de tuba y bombardino en la prestigiosa "Brass Academy Alicante", y también del curso de "Experto en Análisis e Interpretación Musical", ofrecido por la Universidad de Oviedo dentro de sus títulos de postgrado.

Estudió con Miguel Moreno Guna en el Real Conservatorio de Música de Madrid, y con Melvin Cultbertson en los Conservatorios Nacionales de Burdeos y Perpiñán (Francia). Ha realizado cursos y clases magistrales con Roger Bobo (Filarmónica de Los Angeles), Keith Brown y Harvey Phillips (Universidad de Indiana), los Childs Brothers (Reino Unido), Dale Clevenger (Sinfónica de Chicago), Gene Pokorny (Sinfónica de Chicago), Warren Deck (Filarmónica de Nueva York), Walter Hilgers (German Brass), Miguel Navarro (ONE), Guy Oudenaert (Opera de Flandes), Heiko Triebener (Sinfónica de Bamberg) y Willem van der Vliet (Radio Filharmonish Orkest).

Trabaja con frecuencia como profesor invitado de la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE) y de la Joven Orquesta Nacional de Cataluña (JONC). Así mismo, lleva a cabo una amplia labor pedagógica y de solista, siendo invitado asiduamente a dar recitales, cursos y clases magistrales. Ha realizado giras por Francia, Reino Unido, Alemania, Italia, Austria, Países

Explicación durante la masterclass

Bajos, Rumania, EE.UU., Canadá, Puerto Rico, Croacia, Eslovenia, Dinamarca, Japón y China. En 2001 estrenó a nivel mundial el "Concierto para Tuba y Orquesta" de Pere Josep Puértolas dentro de la temporada de la Orquesta Sinfónica de Barcelona dirigida por Lawrence Foster. Es miembro fundador del "Cuarteto de Trombones de Barcelona" (QTB), del "Barcelona Brass Ensemble" y del "Spanish Tuba Quartet" (STQ). Ha realizado numerosas grabaciones para Auvidis, BIS, Claves, Decca, EMI, Koch, Naxos y Telarc colaborando con destacados artistas internacionales

En junio de 2012 formó parte del jurado del concurso internacional de tuba y bombardino que tuvo lugar en el "Brucknerhaus" de Linz (Austria). En julio de 2014 fue el anfitrión del "Festival AETYB Barcelona 2014", el primer encuentro nacional en la historia de la tuba y el bombardino en España, organizado por la Asociación Española de Tubas y Bombardinos (AETYB). En noviembre de 2017 ha sido miembro del jurado en el concurso Internacional de tuba "Città di Porcia", en Italia.

Esta vez fue el Conservatorio Superior de Valencia quien acogió las enseñanzas del maestro Pablo Fernández durante la mañana del 14 de febrero, gira patrocinada por Miraphone y organizada por el departamento de Viento-Metal en la especialidad de Tuba, que nos ofreció la oportunidad de conocer al magnífico tubista.

Pablo Fernández con los alumnos del CSMV

Pablo Fernández, explicó su forma de trabajar diariamente el instrumento e hizo un gran hincapié en la importancia de trabajar todos los aspectos del instrumento de forma adecuada. También dio a conocer su gran experiencia pedagógica y musical con los alumnos, que trabajaron junto a él conceptos básicos del instrumento, como son: la respiración, boquilla, flexibilidad, afinación...

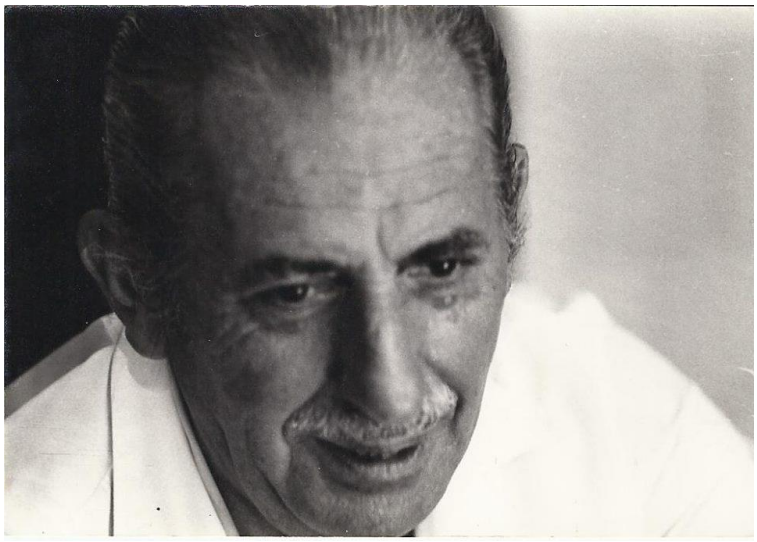
Así mismo se exhibía una magnífica exposición de los instrumentos *Miraphone,* en la que Pablo Fernández explicó las características de cada uno de ellos y los asistentes pudieron probar el funcionamiento de dichos instrumentos.

XII JORNADES DE TEORIA I COMPOSICIÓ- CONFERÈNCIA: "FRANCISCO LLÀCER PLÀ"

A càrrec del compositor Emilio Calandín

Per Àngela Gómez

El passat dimarts 19 de febrer el compositor i professor Emilio Calandín va realitzar una conferència sobre Francisco Llàcer Plà (1918-2002), el qual va ser alumne i, posteriorment, professor del centre. Aquesta conferència es va realitzar dins de les XII Jornades de Teoria i Composició que realitza anualment el departament de composició.


Francisco Llàcer Plà, compositor

Emilio Calandín Hernández (1958) comença els seus estudis amb la seua mare a la Societat coral El Micalet de València amb l'especialitat de guitarra, cursant posteriorment el grau professional i el grau superior de composició. A banda dels estudis oficials, rep classes de José Báguena Soler i Francisco Llàcer Plà, així com també realitza cursos de formació amb Cristóbal Halffter, Carmelo Bernaola, Luis de Pablo, Tomás Marco, H. Lachenmann, Luis Blanes i Mauricio Sotelo entre altres. En el camp de la docència, ha estat professor de diferents conservatoris, tant professionals com superiors, dins de les càtedres d'harmonia, composició i instrumentació. Ha rebut diversos encàrrecs i primers premis com el 1r Premi a la Creativitat Emilio Mulet en 1982, 1r Premio Gobierno de Navarra en 1992, 1r Premi Ciutat d'Alcoi en 1992 i 1r Premi al IV concurs de composició musical MIQ 2013.

Prof. Emilio Calandín

A la conferència, Calandín va començar parlant sobre les nostres arrels musicals, ensenyant fotografies de compositors i compositores de reconeixement internacional i nacional per fer veure a quants coneixien els del públic. Amb açò va voler remarcar la importància de conèixer les ments creadores de la

nostra terra.Tot seguit, va parlar sobre la seua aproximació a la música de Llàcer Plà o com ell l'anomenava "Don Paco".

El primer apropament que va tenir cap a la figura de Llàcer va ser en 1989, moment en el qual es va interessar per conèixer laseua biografia; la segona, en 2004 quan va realitzar la seua tesina sobre ell; i la tercera, en 2017 per la seua tesi.

Posteriorment, va començar a parlar sobre les obres del compositor, el qual té més de 70 al seu catàleg, tot i no ser la seua professió.

Durant el transcurs de la conferència, els assistents van poder escoltar fragments d'algunes de les seues obres, visualitzar les seues partitures i conèixer les característiques més importants de la música de Llàcer Plà.

MASTERCLASS DE COMPOSICIÓ: MARÍA EUGENIA LUC.

Compositora argentina.

Per Àngela Gómez

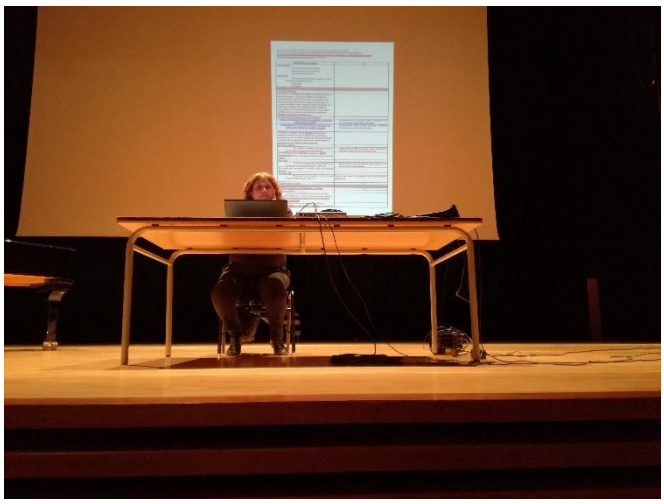
Maria Eugenia Luc, compositora

El passat dijous 21 de febrer la compositora argentina i professora al Musikene María Eugenia Luc va realitzar una masterclass sobre la seua música a l'Auditori del centre. Aquesta masterclass es va realitzar dins de les XII Jornades de Teoria i Composició que realitza anualment el departament de composició.

María Eugenia Luc (1958)

Ha estudiat en varies universitats de diferents països com l'Universitat Paris VIII o Civica Scuola di Milano, així com també ha estat becada en cursos internacionals com Musikinstitut Darmstadt, Manuel de Falla, Accademie Chigiana di Siena, etc. Ha rebut diferents premis per l'SGAE, l'Institut I.I.L.A. de Roma, entre altres, i la seua música ha estat interpretada per tot arreu, com al Royal Academy of Music de Londres, Institut Goethe de París, Centre d'art Reina Sofia i un llarg etcètera. Ha estat professora a Buenos Aires i Milà, i actualment és directora artística de l'ensemble Kuraia i professora al Musikene.

La conferència portava com a títol "Funció de la música en la creació interdisciplinar" la qual es va dividir en dos parts. En la primera, va explicar la seua manera d'organitzar els elements que componen la seua música i les característiques de la mateixa. Els assistents van poder visualitzar i escoltar fragments d'obres seues segons anava explicant les característiques. María Eugenia va diferenciar entre el que ella anomena configuracions sonores i forma musical, ja que les configuracions es transformen i així és com concep ella la seua música.



Masterclass de Maria Eugenia Luc

En la segona part es va centrar en la seua òpera *Apokalypsis, símbolo de una revelación,* el llibret de la qual també va ser realitzar per ella mateixa, junt a un escriptor basc.

Va explicar l'argument de l'òpera i la problemàtica de traslladar els pensaments i idees del llibret al llenguatge musical i com ho va resoldre. Per finalitzar, va projectar un vídeo de l'òpera, en versió no-escènica, en el qual es va poder veure la interpretació de 3 dels 5 actes. Aquesta òpera està formada per una orquestra reduïda, cor, electrònica i projecció de vídeo.

MASTERCLASS DE CLARINET A CÀRREC DE JAVIER BALAGUER DOMÉNECH

Clarinet solista de l'Orquestra Nacional d'Espanya

Por Joana Serra Quesada

Els dies 6 i 7 de febrer van tindre lloc diverses classes magistrals de perfeccionament de clarinet a càrrec de Javier Balaguer Doménech, clarinet solista de l'Orquestra Nacional d'Espanya al Conservatori Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de la ciutat de València.

Javier Balaguer Doménech va cursar els seus estudis als Conservatoris Superiors de València i Múrcia, en els quals va obtindre bones qualificacions. Va perfeccionar els seus estudis amb grans clarinetistes nacionals i internacionals com Andrés Zarzo, Vicente Peñarrocha, Hans Deizner, Alfred Prinz, Wolfang Meyer i, especialment, Pascal Moragues, professor del Conservatori Nacional Superior de Música de París.

Durant la seua trajectòria professional ha col·laborat amb l'Orquestra de València, l'Orquestra de Cadaqués, l'Orquestra de Cambra d'Espanya, l'Orquestra Simfònica de Madrid, l'Orquestra Clàssica de Madrid, l'Orquestra Simfònica de Castella i Lleó i l'Orquestra de RTVE, entre d'altres. Paral·lelament, també ha desenvolupat una tasca docent on ha sigut catedràtic del Conservatori Superior de Música de Salamanca, professor de diversos Màsters Universitaris i professor de l'Orquestra Ciutat de Granada, entre d'altres tasques.

Participant de la masterclass amb Javier Balaguer

En l'actualitat, és clarinet solista de l'Orquestra Nacional d'Espanya, tasca que combina amb la seua llavor docent en la qual imparteix *masterclass* a diversos centres superiors de música. És en aquest context, precisament, en el qual es va desenvolupar l'activitat de què fem la present ressenya.

Durant les classes va haver-hi d'una amplia assistència per part de l'alumnat, i també es comptà amb la presència del cos de professors de clarinet del conservatori, els membres del qual hi van ser presents en tot moment. A més a més, cal remarcar la presència i faena del pianista acompanyant, paper desenvolupat per una altra professora del centre.

Es van treballar diferents obres del repertori per a clarinet, com ara el Concert per a clarinet en La major, K622 de W. A. Mozart, el Concert per a clarinet Op. 57 de C. Nielsen,

el Concert per a clarinet i orquestra d'A. Copland i Bucolique per a clarinet i piano d'E. Bozza, entre d'altres.

Durant tota la masterclass es van aportar observacions molt interessants sobre la fluïdesa de l'aire, apreciacions sobre com hauria de ser el *vibrato* en el clarinet, diverses observacions sobre una correcta articulació i els diferents tipus. També, sobre la importància del suport de l'aire en la interpretació d'alguns passatges del concert de Copland o la importància de la fluïdesa de l'aire per obtindre una bona articulació en el concert de Mozart.

Vista general de l'aula durant la masterclass

Es va remarcar també la importància del control de l'aire envers l'embocadura, i es veié que el primer és més determinant per a la consecució d'un bon fraseig. També, es va parlar de la importància dels materials de què es disposa i es va remarcar que "no es pot supeditar el so al material amb el qual es toca".

Un altre aspecte que es va tractar va ser el moviment corporal. Un dels consells que es va donar és que mentre s'està atenent a qüestions tècniques musicals és convenient no moure's durant l'estudi. Paral·lelament, també es va comentar que un moviment excessiu durant la interpretació pot interferir-hi enviant missatges a l'espectador que no són necessaris. Per tant, s'ha de fer un treball posterior per determinar si el moviment corporal de l'executant és adequat.

Durant pràcticament totes les sessions es va utilitzar el cant com a recurs docent per tal de fer entendre a l'alumne el fraseig de les obres, així com la pròpia interpretació amb el clarinet. En aquest sentit, també es va parlar de la gran importància de la direcció de l'aire pel que fa al fraseig sempre tenint en compte la igualtat entre les notes.

Un altre punt important va ser fer consciència que la connexió amb l'orquestra, en aquest cas la pianista, ha de ser constant. S'ha de tindre en compte el fraseig, l'articulació, els matisos, la intencionalitat i tot allò que és important per a una bona interpretació conjunta.

Finalment, cal destacar que va haver-hi una bona actitud i disposició per part de tot l'alumnat que hi va participar, i com a resultat, es va veure una evolució en les interpretacions corresponents cap al final de la sessió. Va ser una experiència d'aprenentatge enriquidora.

SOY MÚSICO PROFESIONAL ¿Y AHORA QUÉ?

Charla-Conferencia a cargo de la gestora cultural y soprano Marisol Boullosa

Por María Prats Escriche

El pasado 27 de febrero tuvo lugar en la biblioteca del Conservatorio una charla a cargo de la gestora cultural y soprano Marisol Boullosa acerca de los distintos caminos que puede tomar el futuro profesional de los recién egresados de enseñanzas artísticas superiores.

Si bien la charla estaba orientada al alumnado del departamento de canto, el perfil interdisciplinar de la ponente y el tema tratado resultaron de gran interés para la comunidad estudiantil del conservatorio en general.

En primer lugar, Boullosa se interesó por la motivación que nos había llevado a los allí presentes a estar cursando estudios musicales superiores. Quería saber si había un origen vocacional innato o si eran otros los motivos que nos habían traído hasta aquí; resultando una mayoría de estudiantes vocacionales. A continuación, la sesión, que se iba adentrando en la investigación de campo, se centró en explorar el futuro de los asistentes; cuáles eran nuestros planes futuros a corto y medio plazo o nuestro empleo ideal, mediante una encuesta en línea. Cabe destacar las conclusiones de la misma, pues, aunque los asistentes éramos estudiantes de canto, ya sea del grado de interpretación, del de pedagogía o del máster de interpretación operística, los resultados son extrapolables a la realidad del alumnado general. La mayoría de las respuestas mostraban un alumnado deseoso de ser solista profesional, concretamente en este caso, en producciones operísticas profesionales.

Los asistentes a la charla durante la realización de la encuesta en línea

A la vista de los resultados, Marisol Boullosa trató de hacer una toma de consciencia colectiva acerca de la realidad de la música profesional en el ámbito de la interpretación. Y

es que la oferta no es suficientemente grande como para acoger a tantos como son egresados de los conservatorios superiores.

Está claro que el mercado laboral tiene ciertas limitaciones, la oferta musical profesional es limitada. Entonces, se plantea la siguiente cuestión, ¿está el sistema educativo orientado a generar titulados frustrados? La mayoría de los estudiantes de enseñanzas musicales superiores llegaron hasta aquí movidos por la vocación, pero este tan largo e intenso proceso de formación y maduración artística que comienza para muchos de nosotros en la primera infancia y que, aunque puede alargarse hasta el doctorado, en realidad nunca llega a concluir, puede abocar a muchos a un futuro laboral lleno de frustración; intérpretes frustrados que desempeñan labores docentes, concertistas y solistas frustrados tocando o cantando en agrupaciones, etc.

Boullosa quiso destacar que los estudiantes deben ser conscientes de que existen múltiples opciones profesionales válidas, desde la investigación o la docencia a la que, en ocasiones se plantea como única opción; la interpretación. A este respecto, la ponente insistió en que existen diversos caminos dentro del mundo de la interpretación: el que para muchos se postula como el ideal, como concertista, la interpretación como parte de agrupaciones (orquestas sinfónicas, bandas, *big bands*, coros) o el emprendimiento de proyectos propios.

Así pues, los y las estudiantes debemos alinear nuestros objetivos con nuestras acciones y posibilidades reales y en este aspecto resulta de gran importancia nuestra imagen y marca personal. Boullosa concluyó que, tanto si se recurre a un agente o a una agencia de representación artística como si se opta por funcionar de manera autónoma, debemos trabajar en mantener un portafolio artístico representativo y actualizado en el que quede plasmada nuestra formación y experiencia artística. Así, además de un *currículum vitae*, debemos tener diferentes versiones de nuestra biografía (breve, estándar y libre o extensa) para poder escoger la más adecuada para cada finalidad (programas de mano, cartas de presentación, páginas web), material audiovisual y fotográfico y fichas de audición que conformarán nuestro portafolio artístico. Este portafolio debe estar abierto a ser modificado para enfatizar aquellos aspectos que más relacionados estén con el proyecto o puesto al que queramos acceder, pues según Marisol es imperativo destacar nuestra elegibilidad y adecuación al objetivo que queramos alcanzar. En paralelo al portafolio, Boullosa recomendaba cuidar mucho nuestra presencia en Internet, en general, y en las redes sociales, en particular; cuidar nuestra imagen y marca personal para tratar de destacar como diferentes y lograr ser recordados por aquellas personas en cuyas manos está nuestro trabajo.

Marisol Boullosa

Para cerrar este artículo, del mismo modo que Marisol Boullosa hizo con su presentación, citaremos a Ludwig Van Beethoven, recordando que en el trabajo está la clave del éxito, pues *"el genio se compone del 2% de talento y del 98% de perseverante aplicación"*.

CONFERENCIA: *"FUENTES NAPOLITANAS DE MARTÍN Y SOLER"* a cargo de ANTONIO CAROCCIA

Profesor del Conservatorio "D. Cimarosa" de Avellino (Italia)

Por *Gema Morales Sánchez*

Durante los días 26 y 27 de marzo hemos contado en el Conservatorio Superior de Música Valencia (CSMV) con la presencia de Antonio Caroccia, profesor del *Conservatorio di musica «Domenico Cimarosa»* (Avellino, Italia), quien ha realizado dos valiosas conferencias relacionadas con dos importantes compositores del siglo XVIII: W. A. Mozart (1761-1791) y, el menos conocido, Vicente Martín y Soler (1754-1806).

Prof. Antonio Caroccia

En su segunda conferencia: "Fuentes napolitanas de Martín y Soler", llevada a cabo el miércoles 26 a las 12:00 horas en la biblioteca del propio centro, A. Caroccia, expuso diferentes manuscritos musicales encontrados en la biblioteca del *Conservatorio de San Pietro a Maiella*. Este conservatorio fue fundado en 1806 como resultado de la unificación de otras cuatro instituciones musicales[1], a su vez nacidas de orfanatos en los cuales se enseñaba canto y que tienen sus inicios datados en el siglo XVI, y contiene una gran biblioteca con fuentes manuscritas de prestigiosos compositores.

Señalaba el profesor italiano dos figuras relevantes que contribuyeron a la creación de este gran fondo de manuscritos pertenecientes a compositores destacados de la época (Giovanni Paisiello, C. W. Gluck, B. Martini Giovanni, G. Marinelli, G. B. Pergolesi, Niccolò Piccinni, Vicente Martín y Soler, entre otros), además de la unificación de las instituciones musicales en un solo Conservatorio.

El primero es Saverio Mattei (1742-1795), músico y erudito de la época que fue nombrado bibliotecario de La Piedad de los Turchini en 1791 y que llevó a cabo una gran labor de recopilación de manuscritos musicales en las que recogió diferentes partituras de compositores napolitanos como D. Cimarosa, G. Paisiello o N. Piccinni. Fue tal la repercusión cultural de esta recolección que, unos años después, daría lugar a la aplicación

1 Santa María de Loreto (1537), La Piedad de los Turchini, Sant'Onofrio a Capuana y Los pobres de Jesucristo.

del Real Decreto (Nápoles, 1795) en el cual se obligaba a las casas de imprenta y compositores a entregar una copia de las obras representadas en los teatros de la ciudad. Estas partituras y libretos se fueron recopilando la biblioteca de *La Piedad Turchini* hasta que en 1826 se cedieron al actual edificio de San Pietro a Maiella.

La otra figura a destacar fue la reina consorte y gobernante de Nápoles María Carolina de Austria (1752-1814) quien se encargó que se le entregase una copia de todas las representaciones musicales realizadas en Nápoles durante su reinado, generando un fondo de manuscritos musicales también de compositores importantes de la época como C. W. Gluck, B. Martini Giovanni, G. Marinelli, G. B. Pergolesi, o Vicente Martín y Soler. Esta colección fue donada a la biblioteca musical de La Piedad de los Turchini en 1775 con el fin de enriquecer el fondo de la misma y cuenta con características peculiares como las sílabas "SM" -Su Majestad- que aparecen en los inventarios al lado de los títulos de las obras, encuadernaciones excelentes con decoraciones en oro que contienen el escudo borbónico del príncipe de Asturias y seda verde en la contraportada. Además, es en este fondo en el que encontramos manuscritos, todos ellos copias, de obras de la etapa napolitana (1777-1782) del compositor Vicente Martín y Soler.

Es el caso de las copias manuscritas, mostradas por A. Caroccia durante la ponencia, de los estrenos de las óperas *Ifigenia in Aulide* (estrenada en el teatro San Carlo de Nápoles el 1 de Enero de 1779), *Ipermestra* (estrenada en el mismo teatro el 30 de Mayo de 1780) y *La Capricciosa corretta* (estrenada finalmente con el nombre de *La scuola dei maritati* en el *King's Theatre* de *Haymarket* el 27 de Enero de 1795). El buen estado de estos manuscritos del fondo de la reina María Carolina ha facilitado el estudio de sus arias dando lugar a la conclusión de que son piezas de gran nivel y que requieren una excelente técnica vocal por la cantidad de saltos melódicos y *grupetos* (coloraturas) que contienen.

Profesores y alumnos asistentes a la conferencia

Como conclusión, el profesor remarcó la relevancia de encontrar estas obras de Martín y Soler en recopilaciones musicales de la época junto a nombres como D. Cimarosa, G. Paisiello, N. Piccinni, C. W. Gluck, B. Martini Giovanni, G. Marinelli o G. B. Pergolesi, entre otros, que confirman la importancia de la figura del compositor valenciano dentro del contexto musical de la época en Nápoles -importante núcleo cultural del siglo XVIII-, y la necesidad de estudio de estas obras del periodo napolitano de Martín y Soler que, a diferencia de sus composiciones vienesas, siguen siendo muy desconocidas.

MASTERCLASS DE OBOE A CARGO DE DAVID WALTER

Profesor de oboe y música de cámara en el Conservatorio Superior de Música de París

Por Cristina Delgado Silla

El pasado miércoles 27 de febrero pudimos disfrutar de la masterclass que impartió en el Conservatorio Superior *Joaquín Rodrigo* de Valencia el oboísta David Walter. Desde el año 1987 hasta la actualidad es profesor de oboe y de música de cámara en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París. Además de docente, entre sus labores también se dedica a la música de cámara, siendo miembro de diversas formaciones, y a la dirección de orquestas y otras agrupaciones de diversos estilos.

David Walter

David Walter impartiendo clase a uno de los alumnos del centro

Las clases magistrales se impartieron en el Auditorio y fueron orientadas principalmente a los alumnos de la especialidad de oboe del centro, no obstante eran abiertas a todo aquel que quisiera acudir de oyente. Uno por uno, los alumnos fueron recibiendo, durante aproximadamente 45 minutos, clases individuales con el Prof. Walter a quien presentaron obras del repertorio clásico de oboe para trabajar durante ese periodo de tiempo.

Sin embargo, debido a su puesto como profesor de música de cámara, el cuarteto formado por alumnos del centro que interpretó, e interpretará de nuevo el 11 de abril en el *Palau de la Música de Valencia,* la *Sinfonía concertante para vientos K.297* de Mozart pudo beneficiarse de la ocasión y ser alumnos activos de dicha clase. Así pues, durante la sesión trabajaron en conjunto y bajo la perspectiva de David Walter dicha obra.

No solo el Conservatorio Superior de Música de Valencia pudo disfrutar de la presencia y de los conocimientos de este oboísta, sino también en los días 28 de febrero y 1 de marzo el Conservatorio Profesional de Música *José Manuel Izquierdo* de Catarroja contó con él para continuar con estas clases y así ofrecer la oportunidad a otros alumnos y alumnas.

David Walter ha sido un profesor que ha dejado huella en su enseñanza. Tanto el alumnado que participó, como los oyentes, quedaron muy satisfechos con la labor cumplida y los conocimientos transmitidos. Fueron dos días intensos pero provechosos para todo aquel que pudo ser partícipe, de uno u otro modo, de la masterclass.

David Walter junto con algunos alumnos y profesores del centro

MASTERCLASSES DE CÁMARA EN EL CSMV A CARGO DE MARCO PIEROBON

Profesor de trompeta del Conservatorio "C. Monteverdi" de Bolzano (Italia)

Por Borja Carbonell Sanz

Marco Pierobon

Marco Pierobon, es trompeta solista del *Gomalan Brass Quintet*, y catedrático de trompeta del Conservatorio "C. Monteverdi" de Bolzano (Italia). Trompetista *Yamaha* y artista *Wedge*, consigue el primer premio en las competiciones internacionales de Passau (Alemania). Marco Pieboron fue la Primera Trompeta de la Orquestra del Maggio Musicale Fiorentino (1999-2002) con el director Zubin Mehta, y de la Accademia di S. Cecilia (2003-2008) con Antonio Pappano, colaboró en el mismo papel con la Orquestra Sinfónica de Chicago bajo la dirección de Daniel Barenboim.

Alumnos del CSMV con el maestro Pierobon

Ha actuado como solista con las orquestas del Maggio Musicale Fiorentino, la Orquesta de Cámara Inglesa, Wiener Kammerkonzert, la Orquesta Juvenil de China, Los virtuosos del Teatro alla, Max-Plank-Philarmonie Mmonnchen, Junge Philarmonie Salzburg, Filarmónica Marchigiana, con Mar orchestrasica del Plata y Tucumán (Argentina), Mantua, Bolzano, Vicenza, Sanremo. Varias obras le han sido dedicadas por importantes compositores como Giancarlo Aquilanti, Angelo Sormani, Giuseppe Bonafine, Michele Mangani

Con el Stanford Wind Ensemble realizó en 2014 el estreno mundial del concierto para trompeta y orquesta de viento de Giancarlo Aquilanti, tanto en los Estados Unidos como en una gira europea.

También, en 2014 hizo su debut como director, colaborando con la Orquesta Sinfónica de Sanremo y la Orquesta "Haydn" de Bolzano, además de haber dirigido previamente bandas de viento y metales. En 2017 dirigió la Orquesta de Teatro Nacional de Croacia en Zagreb y la Orquesta de Cámara de Perugia.

Alumnos del CSMV durante la clase

Ha impartido cursos MasterClass en los Estados Unidos, Argentina, Rusia, Kazajstán, China, Canadá, Inglaterra, Grecia, Alemania y Austria, y para varios festivales y academias italianas. Ha grabado para Sony y Emi en la Accademia di S. Cecilia Orchestra (Roma) bajo la dirección de Antonio Pappano.

Con el *Gomalan Brass Quintet*, del cual se encarga de todos los arreglos, se ha presentado en todo el mundo y tiene cuatro producciones discográficas.

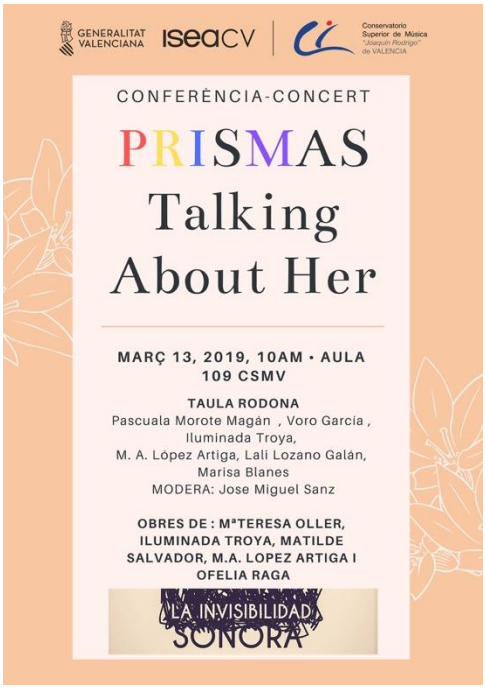
Esta vez fue el Conservatorio Superior de Valencia quien acogió las enseñanzas del maestro Marco Pierobon durante los días 11, 12 13 y 14 de marzo, clases magistrales dentro del programa europeo Erasmus, que nos ofreció la oportunidad de conocer al magnífico trompetista.

Marco Pierobon, explicó su forma de trabajar diariamente el instrumento e hizo un gran hincapié en la importancia de trabajar individualmente todos los aspectos del instrumento de forma adecuada. Ya que un integrante del grupo que tenga alguna carencia de la obra, dificulta el progreso del grupo y prorroga los resultados camerísticos finales.

También dio a conocer su gran experiencia pedagógica y musical con los alumnos, que trabajaron junto a él conceptos básicos del instrumento. Pero también los conceptos de un grupo, donde hay que tener claros los roles armónicos que ocupamos en cada momento y una escucha completa del grupo para una perfecta afinación.

CONFERENCIA-CONCIERTO *"PRISMAS: TALKING ABOUT HER"* DEL PROYECTO LA INVISIBILIDAD SONORA

Por *Gema Morales Sánchez*



El 13 de marzo se realizó en el Conservatorio Superior de Música Valencia (CSMV) un nuevo acto del proyecto de investigación *La invisibilidad sonora*, coordinado por el *Grup de recerca sonora*[1] y promovido por el Instituto Superior de Enseñanzas artísticas de la Comunidad Valenciana (ISEACV).

Este proyecto tiene como principales objetivos investigar la producción y promover la publicación de obras y/o estudios de mujeres compositoras españolas, visibilizar la música creada por mujeres y fomentar su inclusión en el repertorio habitual dentro ámbito educativo y fomentar la inclusión de estos repertorios, entre otros.[2]

El acto, moderado por el propio José Miguel Sanz (integrante del *Grup de recerca sonora*), contó con la ponencia de grandes figuras dentro del ámbito compositivo, interpretativo y documental de la música culta actual como Voro García (profesor de composición de CSMV), Iluminada Pérez Troya, Mª Ángeles López Artiga, Lali Galán (CSMV) y Marisa Blanes (CSMV). Además, también contamos con la presencia de Pascuala Morote (Catedrática de la Universidad de Valencia) que destaca dentro del área de Didáctica de la Lengua y la Literatura (vertiente artística tan cercana a la música), contando con diferentes publicaciones e investigaciones sobre la Literatura Popular, y que aportó una visión diferente reflejando la figura de la mujer en la literatura de nuestro país a lo largo del tiempo.

Entre el público asistente pudimos encontrar caras conocidas de alumnos y profesores del centro pero también muchas otras

1 El Grup de recerca sonora está formado por: Cristina Aguilera (CSMV), Maria José Labrador (UPV), Daniel Labrada (CSMC), José Miguel Sanz (CSMV) y Paula Tamarit (CSMV).

2 Para más información ver artículos anteriores de esta misma revista: *La Invisibilidad sonora* (26 febrero, 2018) y *Acto de presentación de La invisibilidad sonora* (26 febrero, 2018).

desconocidas, llegando incluso a doblar el número previsto inicialmente; lo que fue una grata sorpresa tanto para los organizadores como para todas las mujeres que se dedican a la música y, poco a poco, sienten cada vez mayor apoyo hacía su actividad profesional.

Todos los ponentes que participaron con breves intervenciones de unos diez minutos cada uno, llegaban uno tras otro a la misma y única conclusión posible: la existencia actual de una discriminación, cada vez menor, hacía la música creada por mujeres; mujeres que llevan siglos siendo ninguneadas y marginadas tanto en los libros, estudios, investigaciones y, por supuesto, en los programas y/o repertorios musicales.

Como dijo la gran compositora valenciana M.ª Ángeles López Artiga «es nuestro deber redescubrir la historia de la música desde la igualdad, equidad y objetividad».

Al finalizar la conferencia, Carmen Galán Mora (flauta), Fidel Fernández (oboe), Oliver López Yubero (fagot), Yolanda Flox Cano (trompa), Pau Ramírez Gil (clarinete), Iulian Cosmin Damaschin (flauta), Almudena Rius Sierra (oboe), Ferran Buj Julián (guitarra), Martín Buchhalter Montero (violín), Pablo Borreguero Guillem (violín), Álvaro Godoy Udo (viola), Marina Cuesta Nacimiento (violonchelo), Manuel Iniesta (piano), todos ellos alumnos del CSMV, y el Coro de Cámara del mismo centro -dirigidos por Nadia Stoyanova- nos ofrecieron un pequeño recital de 5 obras compuestas por mujeres valencianas: *Breves piezas para flauta, oboe y guitarra* de E. Ofelia Raga (1910-2005, primera mujer en dirigir la Banda Municipal de Valencia), *Electra* (2018) de M.ª Ángeles López, *Veus del Blau i del Grisenc* de M.ª Teresa Oller, *O Sacrum Convivium* de Dolores Sendra (1927-2019) y *Entorno a la danza* (2005) de Inmaculada Pérez Troya.

El acto finalizó con un gran aplauso dirigido tanto a los alumnos que interpretaron las obras como a los creadores y coordinadores de estos espacios en los que las mujeres nos

sentimos cómodas y apreciadas, y estableciendo la gran responsabilidad que tenemos como músicos de reflejar esta igualdad entre géneros en nuestras clases y en nuestros conciertos ya que en una obra de arte no existe el determinismo biológico ni fisiológico, no es ni hombre ni mujer, es simplemente ARTE.

En nombre de todas las mujeres que se han dedicado, nos dedicamos y dedicaremos a la música: ¡Muchas gracias, "*Grup de recerca sonora!*.

CONCIERTO DE LA BRASS BAND DEL CSMV BAJO LA DIRECCIÓN DEL MAESTRO JOSÉ MANUEL MIÑANA JUAN

Por Borja Carbonell Sanz

En esta ocasión, la Brass Band del Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia, tuvo el honor de actuar, el pasado miércoles día 3 de abril de 2019 a las 18:30h., en el Conservatorio Profesional de Música de Meliana.

Brass Band del CSMV

Fran García Berto, alumno del máster como solista

La Brass Band está formada por alumnos del CSMV y fue creada en diciembre del año 2004 por iniciativa del profesor José Manuel Miñana Juan, como asignatura optativa orientada a los alumnos de las especialidades de viento metal y percusión. Esta vez, no solo actuaron los alumnos que forman parte de dicha optativa, sino también los alumnos del departamento de viento-metal que están cursando el Máster en Enseñanzas Artísticas de Interpretación Musical e Investigación Performativa.

Desde su creación, la Brass Band ha realizado conciertos en el Palau de la Música de Valencia, en el teatro Serrano de Gandía y en los auditorios de las localidades de Benaguasil, Llíria, Pobla Llarga, Font de la Figuera, entre otros. Además de numerosos conciertos didácticos en diversos centros de Valencia y Gandía.

Han sido invitados durante los años 2005, 2009 y 2011 al Festival Internacional de Música que se celebra desde hace más de 25 años en Francia, donde realizó un total de seis conciertos.

En diciembre de 2014 fue invitada a participar en el Festival de Navidad y Corales en el teatro "López de Ayala" de Badajoz.

Alumnos del máster del CSMV.

Francesc García Berto, David Alonso Campos y Vicent Barbeta Gimeno, fueron los encargados de actuar frente a la Brass Band como solistas, quienes interpretaron: el Concierto para tuba de Ralph Vaughan Williams, el Concertino para trombón de Ferdinand David" y "Fantasia di Concerto" para bombardino de Boccalari.

UNA HISTÒRIA DIFERENT. CONCIERTO DIDÁCTICO

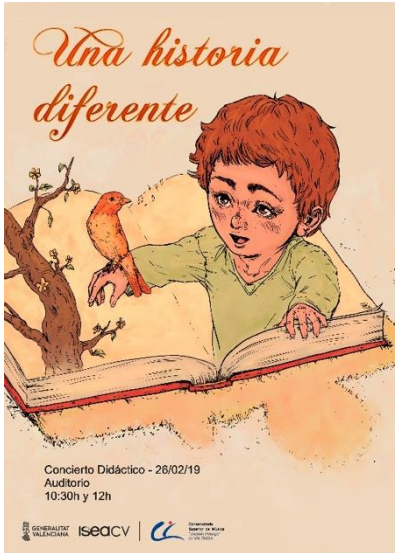
Actividad del Departamento de Pedagogía del CSMV

Por Andrea Teruel Martínez

El pasado martes 26 de febrero de 2019 tuvo lugar un concierto diferente en el auditorio del Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia. El concierto corrió a cargo de "Musidaktikós", grupo integrado por el alumnado de la especialidad de Pedagogía del centro, además de profesores y colaboradores de otras especialidades y cuyo origen se remonta al curso académico 2016/2017.

El concierto se tituló "*Una història diferent*" y, con él, se conmemoró el Día de la Lectura (7 de marzo).

La historia estaba protagonizada por un personaje de edad infantil a quien le gustaba mucho leer. En el transcurso de la historia quedaban reflejadas todas las aventuras que este niño realizaba en sus lecturas. De esta manera, se hizo un recorrido por toda la historia de la humanidad, empezando en la prehistoria y llegando al futuro. Se le ofreció al público música de diferente naturaleza, atendiendo a la época histórica en la que estaba situada.



Cartel del concierto. Dibujo y diseño por Rafa García.

Como se ha comentado con anterioridad, este concierto fue diferente, y la razón de ello se debe principalmente al tipo de público: acudieron cientos de niños y niñas de 8 años de edad.

"Tritsch-Tratsch" Polca de Strauss. Coreografía junto al público.

Este hecho supone un reto para los realizadores ya que se enfrentan a un público al cual no están acostumbrados a tener. Es por ello por lo que el montaje del concierto resultó más complejo: estuvieron involucrados cerca de 70 personas entre personajes de la historia, músicos, técnicos de sonido y luces, de sala, de escenario, arreglos, redacción del guión y dibujo del cartel. Este proyecto estuvo coordinado por Dolores Amelia Medina Sendra, catedrática de Pedagogía del centro.

Los colegios que asistieron fueron: CEIP Virgen del Carmen (L'Eliana, Valencia), CEIP Eliseo Vidal (Valencia), CEIP Teodoro Llorente (Valencia), IES Jordi de Sant Jordi (Valencia), Col·legi de Sant Antoni (Pego, Alicante), CEIP José Senent (Massarrojos, Valencia), CEIP Vila d'Alaquàs (Alaquàs, Valencia), CEIP Bonavista (Alaquàs, Valencia). Cabe señalar que el público participó de manera activa en el concierto, por lo que se cumplió el objetivo de acercar diferentes estilos musicales a los niños y niñas, además de presentar el concierto de una manera amena y atractiva.

Tal y como afirma María Capel, maestra del CEIP Eliseo Vidal y con experiencia en conciertos didácticos, "ha sido una experiencia muy positiva y enriquecedora para el alumnado de 3º de Primaria. Por un lado, por el lugar donde se ha realizado. El CSMV es un lugar desconocido para ellos. Por otro, por la interacción producida entre los niños y los jóvenes". Por lo que respecta a la historia del concierto, "El tema ha sido adecuado y significativo (…) porque se ha tratado la historia de la música con variados ejemplos interpretando música en directo y (…) porque a través del cuento se ha resaltado la importancia de leer y el propio valor de la lectura", concluye esta maestra.

Natalia Pérez, presentadora del concierto. Al fondo, Raúl Gamón a la batería

CONFERENCIA SOBRE LA ÓPERA "CARMEN" DE BIZET

A cargo de José Pascual Hernández Farinós, catedrático de Historia de la Música del CSMV

Por Iris Almenara

El pasado martes, 2 de abril a las 12:00 h., en el aula 015, el Dr. D. José Pascual H. Farinós, catedrático de Historia de la Música y Estética Musical ofreció una conferencia sobre "Carmen" de Georges Bizet, ópera que próximamente se representará en el Conservatorio Superior "Joaquín Rodrigo" de Valencia.

El profesor Farinós realizó una introducción la conferencia exponiendo la situación de la Ópera Francesa en el siglo XIX, explicando los diferentes géneros y por qué "Carmen" de Bizet se clasifica como *Ópera Comique*.

Con gran asistencia por parte del alumnado y profesorado, el profesor Farinós expuso cada uno de los puntos importantes a destacar sobre la ópera "Carmen" y sobre la vida del Compositor Bizet. Se acompañó la conferencia con imágenes y datos muy precisos en todo momento, denotando así un gran trabajo de investigación.

Después de la introducción sobre el estilo, el conferenciante hizo un breve recorrido sobre la vida de Bizet y cómo le llevó ha crear esta famosa obra. Cabe destacar el hecho de que "Carmen" está basada en la novela del escritor francés Prosper Mérimée, aunque posteriormente los libretistas de la Ópera, Ludovic Halévy y Henri Meilhac, modificaron algunas cosas.

Una de las personas más influyentes en el proceso creativo de "Carmen" fue la mezzo-soprano Galli Marié, quien hizo varias sugerencias sobre el texto poético.

"La ópera Carmen presenta a España como algo exótico y que rompió los moldes de la sociedad Burguesa del momento al presentar a una mujer con carácter como protagonista", comentó Farinós.

Algunos estudiosos indican que el carácter del personaje de Carmen se basó en una mujer que conoció Bizet. Todo apunta a que fuese Celeste de Chabrillan, una mujer intelectual de la época y con mucho carácter, que fue un amor platónico de Bizet.

El catedrático Pascual H. Farinós impartiendo la conferencia

"Carmen" fue un gran impacto social durante su estreno y tuvo tanto seguidores como detractores. Se hicieron más de cuarenta y cinco versiones el año de su estreno en 1875. Y Bizet, por desgracia, falleció aquel mismo año a causa de unas complicaciones reumáticas.

En la última parte de la conferencia, Farinós expuso un análisis estético y musical de la obra donde la armonía de la obertura ya anuncia lo que nos vamos a encontrar durante la ópera. También destacó las relaciones tonales que existen entre Escamillo y Carmen.

Para darle más dramatismo a la escena, Bizet introdujo cambios de tonalidad. La famosa *Habanera* de Carmen es una adaptación de una habanera de Sebastián Iradier llamada "El arreglito."

Al final de la conferencia hubo un espacio para los comentarios y el coloquio entre los asistentes, que colaboraron activamente durante todo el interesante acto.

APERTURA DEL CANAL DE YOUTUBE DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

Por Vicente Benavent Brines

Desde el pasado mes de febrero, el CSMV cuenta con un nuevo canal de YouTube donde se podrán ver y escuchar algunas de las actividades más relevantes realizadas, no solo en el propio centro, sino en diversos espacios e instituciones.

Desde la Revista ***"Notas de Paso"*** del CSMV os invitamos a visitarla y a suscribiros al canal:

https://www.youtube.com/channel/UCm3BBFlbAYrbKPO6SOp4aZg

XERRADA: LA RELACIÓ INTÈRPRET-COMPOSITOR DURANT EL PROCÉS CREATIU

A càrrec de Voro García, compositor i catedràtic del CSMV, i Maria Rubio, trompa solista de l'Orquestra de València

Per Àngela Gómez

El passat dijous 4 d'abril, va tindre lloc al Conservatori Superior de Música de València una xerrada-encontre amb el títol "La relació intèrpret-compositor durant el procés creatiu". Aquest encontre es va realitzar dins de les XII Jornades de Teoria i Composició que realitza anualment el departament de composició.

La xerrada es va dur a terme amb motiu de l'estrena de l'obra "Huellas líquidas" per a trompa solista i orquestra el proper divendres 12 d'abril. L'obra serà estrenada per l'Orquestra de València amb Maria Rubio com a trompa solista, a la qual va dedicada l'obra. L'objectiu d'aquesta iniciativa és mostrar i compartir els diferents punts de vista de l'elaboració del discurs sonor de l'obra.

Voro García i Maria Rubio durant la xerrada

El compositor Voro García va començar explicant el procés de creació de la seua obra, de com va passar de la fonamentació teòrica i conceptual a la seua aplicació. Segons Voro García: *"En el món Borgià, la locura subjau en la realitat, i l'absurde s'amaga baix l'aparent rigor de la seua construcció. Els laberints com significació dels somnis o ideals de l'home, i els miralls, com pluralitat del jo, el seu sentit canviant i la reflexió de que som el mateix i l'altre."* Aquesta idea li serveix com a punt de partida del discurs sonor, el qual està format per contrasts aplicats als processos, als paràmetres temporals i dinàmics, i als objectes sonors, amb els quals crea tant expectatives com moments contemplatius.

El punt de partida de creació de l'obra és el treball tímbric de la mà dreta, conegut pels trompistes com scoop-up. A partir d'aquesta cèl·lula breu naix tota l'obra, fent un estudi rigorós de totes les seues possibilitats, transformacions temàtiques i com traslladar aquest gest a la part orquestral.

En primer lloc, va crear la part de trompa, la qual va estar revisant-la constantment junt a Maria, veient tot allò que es podia millorar des del punt de vista de l'intèrpret sense renunciar a la idea del compositor: dues perspectives diferents – compositor i intèrpret- que van complementant-se fins aconseguir un punt d'equilibri. Ambdós van destacar la importància de la participació de les dos parts en el procés creatiu, per una banda, per un enriquiment recíproc, i per altra, per garantir que l'obra funcione en tots els aspectes.

Després de l'explicació del procés creatiu, van projectar exemples de l'obra els quals interpretava Maria, explicant tant les seues característiques sonores com la seua interpretació tècnica a la trompa. A banda dels exemples de l'obra de Voro, també van mostrar-ne d'altres del repertori trompístic, fent una comparació del seu ús.

VORO GARCIA

Natural de Sueca, ha estudiat trombó, piano, cant, direcció, musicologia i composició al Conservatori Superior de Música de València amb professors com R.Ramos, E.Cifre, M. Galduf, etc. Paral·lelament es forma amb Mauricio Sotelo. És també doctor en música per a la UPV.

Ha realitzat cursos amb L. Balada, B. Ferneyhoug, B. Furrer, S. Sciarrino, entre molts altres. Ha obtés diversos premis com el Primer Premi del Instituto Nacional de la Juventud en els Encontres de Composició (2004), Premi Matilde Salvador (2007), ALEA III International Composition Prize (2007), etc. Ha rebut encàrrecs de diferents institucions i intèrprets: INAEM, JONDE, IVM, Auditori Nacional, Nexeduet, Amores Grup de percussió, etc. Les seues obres també han estat interpretades per l'Ensemble Intercontemporain, Arditti Quartet, Quatour Tana, Grup instrumental, Plural Ensemble, B3 Brouwer Trio i un llarg etc.

Va ser fundador de l'Ensemble Espai Sonor i director artístic de la Mostra Sonora. Actualment és director artístic del Festival Ensems i professor de composició al nostre centre.

MARÍA RUBIO

És llicenciada en trompa pel Conservatori Superior de Música de València, obtenint el Premi d'Honor de final de carrera. En 1998, és becada per la Conselleria d'Educació i per la

Fundació Alexander von Humbolt per a cursar els estudis de postgrau a Freiburg im Breisgau amb Bruno Schneider en la Staatliche Hochschule für Musik. Posteriorment va completar la seua formació en trompa i trompa natural amb Javier Bonet. L'any 2000 va guanyar la plaça d'ajuda de solista en l'Orquestra Simfònica de Madrid i un any més tard, la plaça de solista en l'Orquestra de València.

Ha guanyat diferents concursos, destacant el Concurs Internacional Città di Porcia i és membre del Quintet Cuesta, Dreisam ensemble junt a la pianista Miriam Gómez i Metal·lògic ensemble. A més, col·labora freqüentment com a solista amb l'Orquestra Filharmònica de Berlín.

CONCIERTO DE ANTARA GRUP: alumnos del Conservatorio Superior de Música de Valencia

Por Vicente Benavent Brines

***Antara Grup** fue el protagonista en la mañana del domingo 7 de abril de 2019 a las 12:00 con un concierto enmarcado en el Festival de Música Contemporánea **Mostra Sonora,** y en la tarde del miércoles 9 de abril de 2019 en el Palau de la Música de Valencia a las 19:30h realizando un concierto de música contemporánea.*

Antara Grup del CSMV (Conservatorio Superior de Música de Valencia), nace como un proyecto pedagógico ante el interés artístico y profesional de los intérpretes participantes, de crear sinergias de colaboración entre los compañeros de las distintas especialidades del centro, así como la creación de una red de intercambios con otros centros de aprendizaje musical superior de otras comunidades autónomas y en el extranjero que llevan a cabo iniciativas de la misma naturaleza. Con esta iniciativa se pretende también abrir otras vías de mercado laboral de la profesión y visualizar el trabajo de futuros profesionales que se realiza en el día a día en el CSMV.

Antara Grup durante el concierto con Voro García, director

Dedicado a la difusión e interpretación de la música de nueva creación y a los clásicos del siglo XX, organiza sus proyectos con una síntesis temática y un proceso de investigación y experimentación constante de nuevos caminos. Interrelacionados (o no) con otras disciplinas artísticas y uso de recursos tecnológicos que tenemos al alcance hoy en día.

Desde su creación, ahora ya hace dos años, han tenido la oportunidad de trabajar directamente con compositores como Yan Maresz, E. Calandín, C. Montero, G. Giménez, E. Sanz Burguete, o Voro García, y han realizado en España el estreno absoluto de diversas obras. Han actuado en el festival Ensems, en la Mostra Sonora de Sueca, en el Palau de la Música y ha sido el ensemble residente del ciclo "El compositor hui" de MuViM.

Las obras interpretadas en ambos conciertos fueron las mismas.

Este proyecto asemeja una proyección sonora que nos va mostrando piezas desde las más "clásicas" contemporáneas hasta las piezas de jóvenes compositores de la última década.

El repertorio escogido fue:

- Àphones/2011 Clara Ianotta/1983
- Rumores* /2019 Álvaro de la Cruz/1995
- Octandre / 1923 Edgar Varése/ 1883-1965
- L'ombre du reve**/2011 Nuria Giménez/1980
- Arena II / 1996 Magnus Lindberg/1958

Dirección: Voro García y Carlos Amat

(*) Estreno absoluto, (**) Estreno en España

Antara Grup al finalizar una pieza con Carlos Amat, director

En estos conciertos los intérpretes han sido:

Anna Willfinger y Lulian Cosmin (Flautas), Cristina García y Francisco González (Oboes), Joan García y Jordi Iznardo (Clarinetes), Cristina Delgado (Fagot), Joan Gramaje, Joel Moreno, Josep Sanz y Javier Tejedor (Saxofones), Julio Martínez y Pere Andreu (Trompas), Raúl Carrasco y Adrián Pastor (Trompetas), Carlos Fluixà (Trombón), Luis Lorente (Tuba), Marta García, Raúl Gamón y Pablo Treceño (Percusión), Pablo Baidez, Sayuri Akimoto y Héctor Tarín (Piano), Neleta Ortiz y Ángel Ibáñez (Arpa), Marija Nemanyte, Mariana Morales, Berta Carsín y Ángela Moya (Violines), Nuria González, Zuraeva Liubov, y Álvaro Godoy (Violas), Andrea Martínez y Alfons Rochera (Violonchelos) y Amadeu Giner (Contrabajo).

EL DEPARTAMENTO DE CANTO DEL CSMV ESTÁ DE ENHORABUENA

Dos de sus alumnas premiadas en diferentes concursos de canto

Por Esther Cepero Díez

El pasado 31 de marzo del presente tuvo lugar, en el Auditorio Joan Cererols de Martorell, la final del Concurso Internacional de Canto "Josep Palet". A pesar de contar en su haber con pocas ediciones, fue la III edición, posee bastante relevancia dentro del panorama nacional y supone una oportunidad para darse a conocer y entrar dentro del circuito de conciertos de la geografía catalana.

Laura Cruz recibiendo el Primer Premio.

En esta ocasión, dos de las alumnas del CSMV fueron galardonadas con algunos de los premios que en él se otorgaban. Concretamente Laura Cruz, alumna de la profesora Ofelia Sala, se alzó con el Primer Premio, dotado con 2.500 €, una gira en la Red de Músicas de Juventudes Musicales de Cataluña y de España, participación en la programación del Palau de la Música Catalana, estreno de una obra de la compositora Raquel García-Tomás (premiada por la Fundación Francesc Pujols), concierto en el Ciclo M'Classics de Martorell, además del consiguiente diploma acreditativo. A esto hay que añadir dos más de los catalogados premios especiales. Concretamente el Premio Caixaforum y el de mejor intérprete de Bel canto italiano.

A su vez, la Alumna de la profesora Gloria Fabuel, Laia Vallés, fue distinguida con el Premio *Amics de l'Òpera* de Sabadell y el Premio Òpera Taller, lo que le permitirá participar en el montaje de una ópera en la localidad barcelonesa del Vallés Occidental y en la producción del *Cosí fan tutte* de Mozart, respectivamente.

Laia Vallés recogiendo el galardón en Logroño

Remarcar también que esta joven soprano, ha sido galardonada a finales de abril con el Premio a la Voz de más Porvenir en el Concurso Internacional de Canto Ciudad de Logroño. Certamen de ópera y zarzuela que ocupa el tercer puesto en

importancia después del "Lucrecia Arana" en Madrid y "Juan Viñas" en Barcelona.

Aunque acudir o no a estos eventos es una cosa consensuada entre profesorado y alumnos, ambas han destacado la importancia de presentarse a estos premios para crecer y mejorar como intérpretes, conocer a otros profesionales, ponerse a prueba y aprovechar la oportunidad que te brindan a nivel musical. Por esta razón, las galardonadas no dudan en recomendarlo a futuros participantes, tanto por los beneficios que pueden aportar, como por la buena organización.

Laura Cruz Bautista, soprano

Nacida en Valencia. Durante varios años compagina los estudios de canto y trompa. Actualmente estudia en el Conservatorio Superior de Música de Valencia "Joaquín Rodrigo" con la profesora Ofelia Sala. Ha obtenido el Primer Premio del III Concurso Internacional de Canto "Josep Palet" (2019) y el Premio del Público en el II Concurso Internacional de Canto "Martí y Soler" (2018).

Amplía su formación con profesores de reconocido prestigio como Lucy Amer, Diana Baker, Ana Luisa Chova, Evghenia Dundekova, Robert Expert, Mark Hastings, Enedina Lloris, Liora Maurer, David Menéndez, Audrey Michael, Hans Pieter, Isabel Rey, Ira Siff, Ramón Vargas y Giulio Zappa.

En recital y concierto ha actuado en la Semana de Música Religiosa de Cuenca, el Palau de les Arts Reina Sofía, Palau de la Música de Valencia, Auditorio de Castellón y el Ateneo Mercantil de Valencia interpretando el *Requiem* de W. A. Mozart, *Stabat Mater* de G. B. Perdolesi y *Carmina Burana* de C. Orff. Recientemente ha participado en la producción de *Die Zauberflöte* de W. A. Mozart en el Conservatorio Superior de Música de Valencia "Joaquín Rodrigo" como Primera Dama.

Cristina Laia Vallés Montojo, soprano

Nacida en Valencia en 1995, inicia su formación musical a la edad de tres años en la academia Ad Artem. Posteriormente ingresa en el Conservatorio José Iturbi de su ciudad, donde comienza los estudios de viola y canto con los maestros David Fons y María Ángeles Peters, respectivamente.

Actualmente es alumna de la soprano Gloria Fabuel, bajo cuya tutela cursa actualmente estudios de Grado Superior de canto en el Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia obteniendo las máximas calificaciones. Además, se forma teatralmente con el actor y director Alejandro Carvallo. Recibe también lecciones de las sopranos Mariella Devia, Luciana Serra, Ana María Sánchez, y la mezzosoprano Evghenia Dundekova. Perfecciona su repertorio operístico con el maestro Daniel Gil de Tejada y los pianistas Alessandro Amoretti y Giulio Zappa.

Su repertorio abarca títulos como *Le nozze di Figaro* (Susanna), *Don Giovanni* (Zerlina) y *Die Zauberflöte* (Pamina) de Mozart; *I Capuleti e i Montecchi* (Giulietta) de Bellini; *Lucrezia Borgia* (Lucrezia) de Donizetti, entre otros.

Como solista ha cantado Bohemios de Vives, *The Fairy Queen* de Purcell, *Die Zauberflöte* de Mozart y bajo la dirección del maestro Cristóbal Soler, la Misa de Coronación de Mozart y *Te Deum* de Dvorak. También ha colaborado en un concierto dedicado a Mozart en el Palau de les Arts de Valencia.

EL ORGANISTA Y COMPOSITOR VALENCIANO PABLO MÁRQUEZ ESTRENA UNA OBRA SOBRE EL SANTO CÁLIZ EN LA SEMANA DE MÚSICA RELIGIOSA DE CUENCA, JUNTO AL TROMPETISTA MANUEL BLANCO

El pasado jueves 18 de abril, el organista de la catedral de Valencia y actual catedrático de clavecín del Conservatorio Superior de Música de Valencia, estrenó una nueva composición para trompeta y órgano dentro del marco de la 58 edición de la Semana de Música Religiosa de Cuenca. Este prestigioso festival se ha caracterizado desde sus inicios por apostar por la creación de un nuevo repertorio con temática religiosa. Reconocidos compositores valencianos han participado a lo largo de las 58 ediciones que este festival lleva a sus espaldas, entre ellos el alicantino Oscar Esplà o más recientemente Francisco Coll y Juan José Colomer.

La pieza compuesta por Márquez ex profeso para este festival se titula "*Hunc praeclarum calicem*". Su título hace referencia a la primera mención en la liturgia romana al cáliz que Jesús utilizó en la última cena. De carácter programático, esta composición narra la historia del Santo Cáliz, reliquia conservada en la catedral de Valencia. Según las propias palabras del autor: "La imagen de "este cáliz glorioso", consagrado en un jueves como este hace más de dos mil años, ofrece un contraste de luces y sombras, de amor y sacrificio, de fragilidad y fortaleza, de justicia y misericordia, de muerte y vida. La siguiente composición refleja esas luces y sombras mediante la aparición de motivos contrastantes. El motivo conductor es ese conocido himno gregoriano que tradicionalmente se suele interpretar en el primer día del Triduo Pascual: *Ubi caritas*. Las primeras notas que inician el himno subyacen durante toda la obra, como un *continuum*, encontrando citas más literales en los diferentes afectos que desgranan las diferentes partes de la composición. Los motivos en cruz y otras figuras retóricas, propias de la música del barroco, inspiran sus compases, aunque si bien en un lenguaje moderno y adaptado a las posibilidades tímbricas y técnicas de un instrumento barroco español como el que alberga la catedral de Cuenca."

El concierto se celebró en el acogedor entorno de la capilla del Santo Espíritu de la Catedral de Cuenca junto al afamado trompetista solista de la Orquesta Nacional de España, Manuel Blanco, reconocido como uno de los mejores trompetistas en el panorama musical internacional. El programa ofrecido contenía, además del estreno de la obra de Márquez, obras de compositores como Haendel, Bach, Vivaldi o Buxtehude. El concierto, que desde días antes se anunciaba como lleno absoluto, tuvo una muy buena aceptación por parte del público y crítica musical, y en breve podrá ser disfrutado por todos a través de RNE, que se desplazó a Cuenca para su grabación y posterior difusión.

https://www.beckmesser.com/caleidoscopio-conquense/

http://www.vocesdecuenca.com/web/voces-de-cuenca/-/jueves-santo-barroco

https://scherzo.es/la-smr-de-cuenca-tabula-rasa/

CLASES MAGISTRALES DE PIANO A CARGO DE ANA GUIJARRO EN EL CSMV

Por Belén Martín Piles

Ana Guijarro

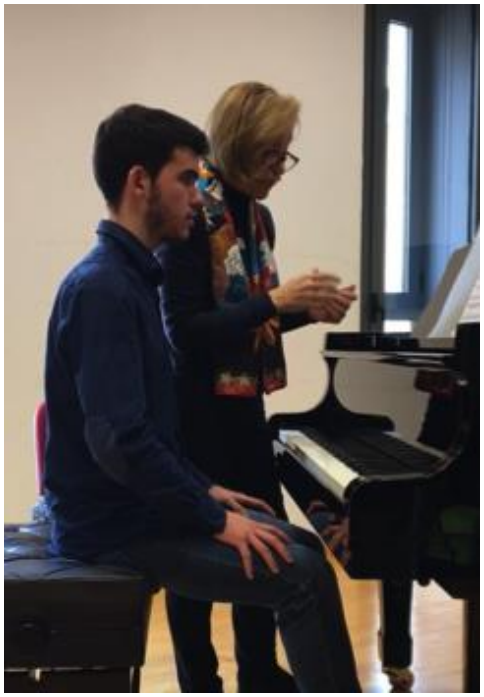
Entre los días 24 y 25 de enero tuvimos el placer de contar con la presencia de Ana Guijarro, catedrática y directora del Conservatorio Superior de Música de Madrid. Su gran capacidad para transmitir conocimientos y consejos sobre la interpretación de las obras es extraordinaria, proporcionando al alumno los medios para ponerlos en práctica con una síntesis que solo puede ser fruto de una enorme experiencia como docente e intérprete.

Los doce alumnos que intervinieron activamente interpretaron un repertorio variado de estilos. En concreto, se escucharon las siguientes piezas:

- Pablo Baidez: *Balada opus 52* (Chopin)
- Vadim Valyaev: *Sonata Hob. XVI*: *50* (Haydn)
- Ana Varea: *Sonata en si menor, Hob. XVI: 32. Primer movimiento* (Haydn)
- Carlos Barbé: *Sonata en Mi bemol Mayor, Hob. XVI: 52. Allegro* y *Adagio* (Haydn)
- Rubén Morcillo: *Sonata nº 4* (Scriabin)
- Ana Martínez: *Valses poéticos* (Granados)
- Yuliya Protosova: *Momento musical nº 1* (Rachmaninoff)
- Francis Santiago: *Chacona* (Bach-Busoni)
- David Fuertes: *Preludio Coral Nun Komm Der Heiden Heiland* (Bach-Busoni)
- Leonardo Serrano: *Scherzo nº 2* (Chopin) y *Danzas Argentinas* (Ginastera)
- Manuel Iniesta: *Fuga nº 20 de El clave bien temperado* (Bach)
- Ana Andreu: *Sonata K. 457 en do menor*. *Molto Allegro. Adagio* (Mozart)

Tanto los alumnos activos seleccionados para tocar en la clase magistral como los estudiantes oyentes y los docentes que las presenciamos quedamos gratamente sorprendidos de su manera de enseñar, que no solo transmitía conocimientos, sino también y sobre todo, un gran entusiasmo por la música.

Al despedirse de los alumnos, Ana les recomendó que cuando se pregunten por qué estudian, su respuesta sea hacerlo sin buscar una meta concreta y rápida, para que sea una constancia la necesidad de aprender y superarse, y así es como se va haciendo el camino.



Ana Guijarro y Pablo Baidez

Ana Guijarro con alumnos y profesores del CSMV

MASTERCLASS D'ANÀLISI: TEORIA I PRÀCTICA ANALÍTICA NEO-RIEMANNIANA

A càrrec d'Antonio Grande, professor del Conservatorio di Como (Itàlia)

Per Àngela Gómez

El passat dijous i divendres, 4 i 5 d'abril, va tindre lloc al Conservatori Superior de Música de València una masterclass d'anàlisi a càrrec d'Antonio Grande, professor del Conservatorio di Como, a Itàlia.

La masterclass es va dividir en dos parts: la primera, de caràcter teòric, va ser una explicació de la teoria neo-riemanianna, amb exemples de cada concepte que anava explicant; i la segon, va posar en pràctica tot el que havia explicat, amb la visualització i escolta d'obres amb les que se'ls podia aplicar aquest tipus d'anàlisi.

La designació d'aquest nom fa referència al teòric Hugo Riemann (1849-1919), la teoria del qual ofereix noves formes d'organització tonal, més enllà de les relacions tonals. Aquesta forma d'analitzar, segons Grande, és idònia per a l'època del Romanticisme.

La teoria consisteix en treballar aspectes transformacionals en relacions triàdiques en base a moviments mínims de les notes, és a dir, modificant una o dos de les notes de l'acord a distància de semitò o tò. De manera que, acords que *a priori* estan allunyats tonalment, amb aquest sistema tenen una relació pròxima (p.ex. DoM – MiM).

Antonio Grande explicant la teoría neo-riemanniana

Va explicar el concepte de "*Tonnetz*", la xarxa dels sons. Conté dos variants: *modern tonnetz* en el qual apareixen sols notes, i *chord-tonnetz*, en el que apareixen acords. Segons aquesta teoria, hi ha 3 típiques transformacions basades en la simetria: P, que significa paral·lel (p.ex. DoM-dom); R, que significa relatiu (p.ex. DoM-lam); i L, que significa *leadingstone change*, és a

dir, canvi de la sensible (p.ex. DoM-mim). En totes les transformacions, el canvi és, bé d'un semitò, bé d'un tò.

A partir d'aquestes transformacions apareixen diferents cicles d'acords com l'hexatonic , el qual combina la transformació L i P; l'octatònic, que combina la R i P; i el cicle RPL.

La segona part, més pràctica, la va dedicar a la projecció i escolta d'obres com *Consolatio no.3* i *Un sospiro* de Franz Liszt o *l'Scherzo op.31* de Frédéric Chopin, entre altres, les quals les va analitzar, donant així un recurs diferent als assistents per a les anàlisi musicals.

Antonio Grande

Va estudiar composició amb Franco Donatoni i anàlisi musical amb Marco De Natale. Des de 2012 és membre del comitè científic de GATM (Grup d'Anàlisi i Teoria de la Música) i editor de còpies de la seua revista (RATM). També és membre del consell editorial de "De Musica", el diari musical de la Universitat de Milà.

Ha publicat dos llibres: "*Il moto e la quiete. Dinamica delle strutture musicali in età tonale*", una àmplia investigació teòrica sobre com s'ha organitzat el pensament musical tonal des d'una perspectiva temporal (Aracne, Roma 2011) i "*Lezioni sulla Forma Sonata. Teoria e Analisi* "(Universitalia, Roma 2015), així com articles en revistes d'anàlisi.

Actualment imparteix classes d'Anàlisi de música al Conservatori Superior de Música "G. Verdi" a Como (Itàlia) i als cursos de postgrau de la Universitat de Calabria (Itàlia).

ACTIVIDADES REALIZADAS POR LA CÁTEDRA DE PERCUSIÓN DEL CSMV 2018-2019

Por Manel Ramada

Este es un resumen de actividades realizadas por la Cátedra de Percusión del CSMV en el curso 2018-2019.

Empezamos el curso con una master-class de marimba el 17 de diciembre de 2018, a cargo de Miquel Bernat presentando su libro: "Estudios de concierto para marimba" con presencia de los profesores de percusión y composición, así como los respectivos alumnos.

El 18 de febrero tuvo lugar un concierto en el Auditorio a cargo del Grupo de Percusión del CSMV con un repertorio de estreno de obras transcritas para grupo de percusión por Manuel Tomás. En él participaron todos los alumnos del aula dirigidos por Manuel Tomás, Manel Ramada y Joan Cerveró.

Del 18 al 22 de febrero nos visitó el profesor Massimo Pastore del CSM de Padova (Italia) impartiendo clases a nuestros alumnos de todos los instrumentos de percusión.

El 12 de marzo tuvo lugar una interesante másterclass de tambor de Basilea impartida por el profesor Robert Sandler de la Universidad de Radford (USA).

El 9 de mayo tendrá lugar un concierto en el auditorio de Per-se-cussió Ensemble junto al flautista solista Fede Peris y el Coro del CSMV bajo la dirección de Manel Ramada. Se interpretarán obras de Kachaturian, Jolivet, Zivkovich, Whitacre, Rossini y Hernández.

Y para finalizar el 13 de mayo se realizará un concierto de obras de compositoras españolas para percusión y otros instrumentos con alumnos del aula de percusión, flauta y clarinete. El repertorio abarcará piezas de Zulema de la Cruz, Teresa Catalán, María Faubel, Anna Bofill y Mercedes Zavala.

TALLER DE CONTROL ESCÈNIC A CÀRREC DE GRACEL MENEU

Per Joana Serra Quesada

El passat dia 9 d'abril va tindre lloc un taller per a millorar el control escènic proposat pel departament de l'especialitat de Pedagogia del Conservatori Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de València. Aquest va tindre lloc al rebedor de l'auditori del centre durant pràcticament tot el matí.

Per a aquest taller, vam disposar de la presència i coneixements de Gracel Meneu Berenguer, escriptora, ballarina i coreògrafa de professió, la qual fou una de les protagonistes del moviment emergent de la dansa contemporània durant els anys 80. Va estar becada amb el J.W. Fulbright a Nova York l'any 1983. Va ser directora artística de la companyia *Vianants Dansa* de l'any 1984 a l'any 1995, i va obtindre el Premi de la Generalitat Valenciana a la millor direcció coreogràfica l'any 1995. Actualment, a més d'escriure, exerceix com a professora titular de dansa contemporània al Conservatori Professional de Dansa de València.

La sessió va començar amb una presentació del taller i de la convidada per part de la professora de l'especialitat de pedagogia, Dolores Amèlia Medina Sendra. Després, la ponent va demanar als assistents què esperaven del curs, i va obtindre diverses respostes, però també es va fer palesa la bona predisposició dels assistents. També va comentar les posicions d'alguns alumnes que havia estat observant abans de començar pel fet de ser interessants del punt de vista de la comunicació corporal.

Desenvolupament del taller de control escènic

Seguidament, es va dur a terme una explicació dels diversos ossos del tronc de l'esser humà, en concret de la columna vertebral, els malucs i la pelvis. Es va fer referència a la importància de la pelvis atés que és el nostre centre de moviment a través de les articulacions dels malucs. També es va fer prendre consciència a l'alumnat de la situació dels ossos isquis i de les crestes ilíaques dels malucs mitjançant l'experimentació directa de cadascú. A més a més, es van citar diverses patologies que pot patir la columna vertebral com ara l'escoliosi o la cifosi.

Tota aquesta explicació teòrica va derivar en la cerca d'una bona posició corporal que s'havia de buscar per mitjà de l'experimentació una posició adequada, saludable i correcta del cos, en concret, la posició centrada dels malucs i una posició en paral·lel de les cames tenint en compte la distància dels óssos isquis. Calia mantindre els peus en paral·lel, sense estar massa oberts ni massa tancats, i s'havia de mantindre una línia recta entre el segon dit del peu i el taló. També s'havia de distribuir el pes en tota la planta del peu.

Tenint present aquesta posició, es va desenvolupar una activitat en la qual s'utilitzava la respiració, elevant els braços durant la inspiració i baixant els braços i doblegant els genolls però sense que aquests sobrepassaren les puntes dels peus durant l'expiració de l'aire. Aquest exercici va ajudar gran part de l'alumnat a assabentar-se d'algunes posicions no del tot saludables que solen mantindre's durant el dia a dia sense ser-ne conscients.

Seguidament, es van formar dos grups per tal de dur a terme una segona activitat, la qual consistia a caminar a través de l'espai de manera ordenada i per parelles, i l'alumnat havia d'imaginar-se que aquest recorregut era el camí a l'escenari. A continuació, Gracel va seleccionar una part dels assistents per tal de remarcar alguns aspectes mentre la resta observaven des d'una part del rebedor.

Algunes de les apreciacions més importants que va fer la ponent van ser que està malament mirar a terra mentre caminem o que no s'ha de fer soroll amb els peus durant el camí. A més a més, cal no eixir fent carasses per por per dubte o per vergonya, sinó que independentment del que estiga passant al nostre voltant s'ha de fer cara neutra, sense cap senyal d'emocions més enllà d'un mig somriure. Tampoc s'havia d'alçar la barbeta de manera que semblara que miraven cap al sostre. També va insistir en una bona col·locació corporal gràcies a la qual s'havia de sentir com si ens estigueren agafant de la part superior posterior del cap per a mantindre una posició correcta. Durant les correccions es va apreciar notablement la millora de l'alumnat pel que fa a tots aquests aspectes.

Alguns dels participants en el taller

Després, es va dur a terme un exercici en què s'havia d'anar acatxats, encara que solament el tronc del cos, i amb els genolls un poc flexionats i fent el pit cap avant per tal de mantindre el cap dret damunt dels muscles. Tot seguit, es va fer una activitat que consistia a pujar i baixar les escales per parelles mantenint el cap dret i totes les apreciacions que s'havien fet abans. Tot i això, s'hi afegia certa dificultat, ja que addicionalment al desplaçament s'incloïa un cert desnivell, la qual cosa complicava mantindre una col·locació del cos correcta. També, seguint amb aquestes directrius, es va fer un exercici en què, un per un, caminaven fins a una cadira i havien de seure i alçar-se mantenint

també una posició adequada. Tot l'anterior ho havien de fer imaginant que estaven dalt d'un escenari en tot moment.

Finalment, amb la intenció de fomentar l'escolta, un dels aspectes més importants dalt d'un escenari, es van efectuar dos exercicis molt interessants. En el primer es va fer un grup en el qual un s'alçava i feia un gest i es tornava a asseure, i a continuació el següent havia d'alçar-se i repetir el gest que havia fet el primer i així consecutivament, a mode de cànon. En el següent exercici, es va dur a terme una coreografia grupal on tots junts havien d'estar pendents gràcies a una mirada perifèrica dels moviments que feien els altres per tal de reproduir tots el mateix, anar al mateix temps, tot això sense seguir un líder en concret, sinó amb la simple percepció simultània de tots sobre tots. En aquest exercici l'única consigna que els assistents sabien era que calia pujar les escales i arribar fins a l'última porta de l'amfiteatre i tornar a baixar, però no se sabia en cap cas qui anava a moure's abans o després. En aquests exercicis es fomentava l'escolta, l'atenció plena constant i la visió perifèrica en tot moment.

Entenc que aquests tipus de tallers són essencials per a la formació artística i professional de tots els músics. El fet és que passem gran part del temps estudiant els aspectes tècnics de la interpretació pel que fa a l'instrument, i deixem de banda sovint la preparació que s'ha de tindre per a pujar dalt d'un escenari. Tot això pot comportar problemes davant d'una actuació independentment de l'esforç i l'estudi de l'individu. A més a més, un músic no solament transmet a través de la seua interpretació, un músic és un artista i està en constant comunicació amb el públic d'ençà del moment que la seua imatge apareix a l'escenari. Per tot això, crec que és indispensable una formació adequada de l'alumnat en el control escènic ja en edat primerenca per tal de garantir una bona actuació en tots els aspectes en el futur.

TALLER DE LA ÓPERA CARMEN, DE GEORGE BIZET

Una *Carmen* muy completa en la que no faltó detalle

Por María Prats Escriche

El pasado mes de abril vivimos uno de los eventos más destacados del curso académico en el Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo, la representación de la archiconocida ópera *Carmen*, de Bizet. Tuve el placer de asistir al estreno que tuvo lugar el día 12, pero también se representó los días 15 y 16, contando en todos los casos con un gran equipo humano y técnico.

En *Carmen* no faltó detalle. Al entrar al familiar auditorio se podía observar un par de muñecas *Nancy* vestidas con bata de cola jalonando el escenario. Las pequeñas gitanas le daban un punto kitsch a la escena y, por lo que pude comprobar entre los asistentes que me rodeaban, lograron captar la atención del público incluso antes de que comenzara la obertura. La escenografía fija, sencilla pero muy efectiva, no cambió en ningún momento, pero sí fueron añadiéndose elementos de atrezo durante los distintos actos. Tres grandes paneles de tela integraban todo el paisaje necesario para el desarrollo de la trama: establecían los límites de la plaza junto a la cigarrera, las montañas al fondo, por cuyos bosques habrían de acampar los contrabandistas, la posada, el puesto del regimiento, etc. Y todo ello debemos agradecerlo a Carlos Montesinos, Juan del Busto y Laureano Núñez, que se encargaron de la escenografía y también a la labor de Víctor Antón, responsable de la iluminación, aspecto muy importante para la efectividad y el desarrollo de los hechos a lo largo de la obra.

Carmen y Escamillo. Fotografía C. Veillard

Las vestimentas y caracterización de los personajes también llamaron la atención de los asistentes. Desde los uniformes de los integrantes del Regimiento de Dragones hasta los vestidos de las cigarreras, pasando por los atuendos de los contrabandistas o los

llamativos trajes de torero. Los ropajes y complementos utilizados lograban reflejar la estética de la época y el contexto de la ópera. Todo ello gracias a la labor realizada por el figurinista Miguel Ángel Jiménez, la ayudante de vestuario Sonia Francés y el vestuario cedido por Mari Reme Pérez. También la caracterización de los personajes, tanto en lo relativo al maquillaje como a la peluquería, obtuvo un resultado muy profesional gracias al desempeño del profesorado y alumnado de estilismo, peluquería y asesoría de imagen personal y corporativa del IES El Cabanyal.

La dirección escénica la llevó a cabo el experimentado director de escena y profesor de escena lírica del CSMV, Jaume Martorell, quien logró llevar a cabo, con el mejor y más profesional de los resultados, una gran producción interdisciplinar en la que se debía dirigir y coordinar a alrededor de setenta personas, para lo que contó con una inestimable regiduría desempeñada por Olga Utiel.

Centrándonos en lo musical debemos destacar, por una parte, a los músicos que ocuparon el foso y, por otra, a los que ocuparon el escenario. En el primer caso, la orquesta, dirigida el día 12 de abril por el Catedrático Ramón Ramírez, sonó musicalmente compacta pero llena de matices mientras interpretaba las melodías, por todos conocidas, que componen los cuatro actos de *Carmen*; tomando protagonismo en ocasiones y papel de acompañamiento en otras, como en el caso de la famosa habanera de la cigarrera Carmen.

En cuanto a aquellos a quienes, además de escuchar, pudimos ver ocupando el escenario, llama la atención la gran cantidad de personas que intervinieron a lo largo de la ópera. Más allá del numeroso equipo que hay detrás de todas las producciones, aspecto que ya se ha abordado, hubo actos en los que el escenario acogió a alrededor de cincuenta personas simultáneamente.

La escena la abrió el coro, elemento muy importante y presente a lo largo del transcurso de toda la ópera. *Carmen* contó con dos coros; el coro de enseñanzas elementales del conservatorio profesional de música de Valencia, dirigido por Cèlia Máñez e integrado por veinticuatro jóvenes estudiantes y el coro del taller de ópera, dirigido por Nadia Stoyanova y formado por veintiún estudiantes de diferentes especialidades del CSMVJRV. Los coros sonaron siempre musicalmente sólidos y a nivel escénico, además de reforzar el contexto y facilitar las transiciones entre escenas, aportaron gran diversidad y movimiento.

Escena grupal. Fotografía C. Veillard

Los solistas que encarnaron a los protagonistas de *Carmen* el día 12 de abril fueron:

Glenda Fernández-Vega en el papel principal, dando vida a una Carmen sensual, inteligente y manipuladora que encandilaba a todos cuantos la rodeaban. Glenda defendió con maestría el rol de Carmen, mostrándose siempre segura y dominando la vocalidad que el papel requería. A nivel escénico dominaba la acción y atraía la mirada de todos los asistentes, evidenciando que se había adueñado con destreza de un personaje tan complejo y conocido como es la Carmen de Bizet.

Cristina Laia Vallés, nos ofreció, con el aria de Micaëla, una de esas escenas solistas que, por sus magníficas interpretaciones, logran llenar el gran escenario y cautivar, hasta sobrecoger, a todos los allí presentes. Durante todas sus intervenciones Laia supo transmitir la dulzura de su personaje y con su magnífica voz y gran talento escénico dio vida a una Micaela que no olvidaremos fácilmente.

Micaëla, Don José y el coro. Fotografía C. Veillard

El dúo formado por Miriam Silva, quien interpretó a Mercédès, y Sara Peinado, quien interpretó a Frasquita, encandiló a todos los asistentes. Juntas personificaron a la pareja de cigarreras descaradas, exuberantes, sensuales, manipuladoras y divertidas que lograron robar la atención del público y se unieron para formar un magnífico equipo a nivel escénico y vocal. Cabe destacar, además de su juego teatral, su seguridad musical y gran proyección vocal sobre todo en los números conjuntos, en los que era fácilmente identificable la línea musical que defendía cada una.

Néster Martorell en el papel de Don José se mostró seguro en todo momento, defendiendo un papel largo y extenuante vocalmente con el que encarnó al tribulado personaje que se debate entre la pasión y el deber, la lealtad y los placeres carnales y que ve su vida tambalearse por el huracán que provoca la gitana Carmen.

José Julio González ocupó el papel del torero Escamillo. Cabe destacar la interpretación que hizo de este conocido personaje a nivel escénico; los ademanes típicos del torero, su flirteo con las mujeres y su relación con la cigarrera Carmen.

El dúo de contrabandistas que formaron Amadeo Lloris, interpretando a Le Dancaïre y José Javier Sáez, interpretando a Le Remendado, también llamó la atención del público, especialmente por las escenas cómicas que defendieron con soltura y simpatía. Ya que como se comentaba anteriormente, en Carmen no faltó de nada y José Javier y Amadeo aportaron el punto de humor a la obra.

Pablo Ortiz encarnó de modo muy convincente a Zúñiga, un teniente del regimiento que también se ve obnubilado por los encantos femeninos, pero sin perder el porte propio de su cargo. Ortiz contó desde el comienzo con la simpatía del público.

Y por último y no por ello menos importante, el primer solista en escena, Pedro Garcinuño, que interpretó al cabo del regimiento Morales, mostrando a un hombre autoritario y con gran responsabilidad, pero al tiempo cercano. Garcinuño defendió el rol con gran elegancia y soltura, resultando destacable la proyección de su voz.

También participaron con los personajes hablados de Lillas Pastia y del Guía, Ilion Trebicka y Felip Cremades respectivamente.

Se contó además con las intervenciones de cuatro bailarinas que, bajo la tutela de Paco Salmerón, llenaron de elegancia las improvisadas calles y plazas de Sevilla.

Entre los cantantes solistas, las cuatro bailarinas y los coros se lograron escenas que destacaron por su intensidad y dinamismo. En ocasiones era complejo saber a dónde dirigir la mirada ya que la acción transcurría a lo largo del escenario y decenas de voces cantaban a la vez.

Como mencionaba anteriormente, *Carmen* contaba con todos los ingredientes necesarios para obtener una producción de gran calidad y resultó todo un éxito.

ALUMNES DEL CONSERVATORI SUPERIOR DE MÚSICA "JOAQUÍN RODRIGO" DE VALÈNCIA HAN SIGUT SELECCIONATS PER A FORMAR PART DE L'ORQUESTRA JOVE DEL FESTIVAL DE MÚSICA DE SCHLESWIG-HOLSTEIN A ALEMANYA

Per Joana Serra Quesada

El passat mes de febrer del 2018 van tindre lloc les audicions de l'orquestra jove del Festival de Música de Schleswig-Holstein a la ciutat de Madrid, en la qual van resultar seleccionats dos alumnes del Conservatori Superior de Música de València "Joaquín Rodrigo": Ferran Garcerà, qui cursa l'últim curs de clarinet al centre i Carlos Roda, qui ha estudiat trompeta.

Ferran Garcerà Perelló

De l'any 1987 ençà, quan fou fundada per Leonard Bernstein, l'Acadèmia Orquestral Internacional del Schleswig-Holstein Musik Festival ha esdevingut un punt de referència per a l'educació, en concret per al món de la música clàssica. Cada any, l'orquestra aplega joves de tot el món. Les audicions se celebren cada hivern en 35 ciutats diferents en l'Amèrica del Nord i del Sud, Àsia, Europa i Orient Mitjà, en les quals participen 1500 joves aproximadament. El jurat tria uns 120 músics, els quals no han de ser majors de 26 anys. Aquest fet fa que aquesta orquestra estiga formada pels millors músics joves del món.

Tot i que el director principal de l'orquestra de l'any 2004 fins hui és Cristoph Eschenbach, durant els assajos de l'estada al festival els joves seleccionats gaudiran de directors d'orquestra de renom com Valery Gergiev, Semyon Bychkov, Christoph von Dohnányi, Kent Nagano, Iván Fischer o Thomas Hengelbrock, els quals treballaran regularment amb els joves músics, fet que n'enriquirà el bagatge musical. També podran aprofitar la presència de músics de l'altura de Janine Jansen o Tom Koopman. A més a més, tindran l'oportunitat de treballar i interpretar diverses obres del repertori musical que són de gran importància per a la formació professional d'un instrumentista.

Schleswig-Holstein Musik Festival

Logotip oficial del festival

Per tal d'endinsar-nos un poc en el que ha sigut la vivència de les proves, farem una breu entrevista a un dels participants seleccionats, Ferran Garcerà.

En primer lloc, enhorabona per haver estat seleccionat per formar part de l'orquestra jove del Festival de Schleswig-Holstein i moltes gràcies per concedir-nos aquesta breu entrevista.

Q: Per començar, ens podries contar com va ser l'experiència durant les proves de selecció?

R: Les proves van ser a principis de gener a Madrid. Tot i que no eren les primeres proves que he fet, l'experiència va ser molt bonica, i encara més després de saber el resultat, ja que això fa que ho recordes amb més estima. Les proves sempre estan bé perquè et formen com a músic i sempre són un aspecte positiu per al futur perquè t'ajuden a adquirir més experiència. Un altre fet que m'agrada de les audicions és que sols coincidir amb molts amics i coneguts que fa temps que no veus d'altres llocs, i això sempre és un moment d'alegria.

Q: Sabem que treballar en aquesta orquestra és un gran privilegi. Ens podries contar durant quant de temps participaràs en aquest projecte i què en saps d'aquesta experiència en la qual t'endinsaràs pròximament?

R: Participaré en l'orquestra del 30 de juny al 20 d'agost. Estic content perquè segurament treballarem repertori molt interessant, com ara la Simfonia Fantàstica d'H. Berlioz, la Simfonia núm. 6 de P.I. Tchaikovsky i la Simfonia núm. 6 de G. Mahler, entre d'altres. A més a més, treballarem amb diferents directors en l'orquestra, fet que crec que ens enriquirà encara més com a músics. I no sols això: també gaudirem de la presència de grans solistes com Janine Jansen, Elisabeth Leonskaja o Kian Soltani.

Q: Finalment, què esperes i què t'agradaria extraure d'aquesta experiència amb la jove orquestra del Festival de Schleswig-Holstein a Alemanya?

Festival de Schleswig-Holstein

R: A més de tindre l'oportunitat de treballar un gran repertori i comptar amb grans músics a l'orquestra, també m'agrada el fet d'estar amb persones d'altres països i cultures, ja que entenc que el coneixement d'altres visions, en concret en la música, ens dóna eines per poder créixer com a músics de cara al futur. Tot i això, també m'encanta viatjar i conéixer nous països, i de moment sé que la gira voltarà arreu d'Alemanya i també visitarem Praga. Espere que aquesta experiència m'aporte una millora en tots els àmbits: artísticament i personal.

PRESENTACIÓN DEL CD "*VIOLA OPPRESION*" EN EL CSMV

Intérpretes: David Fons, viola y Kei Hikichi, piano

Por Noelia Bojó Molina

El pasado 9 de mayo se llevó a cabo en el Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia la presentación del CD titulado: "Viola Opression" grabación del violista David Fons, exalumno de la casa, y la pianista Kei Hikichi. El contenido de este CD se centra en dos sonatas para viola de Rebecca Clarke (1886-1979) y Dimitri Shostakóvich (1906-1975) que fueron interpretadas íntegramente por ambos intérpretes bajo la atenta mirada de alumnos, compañeros y amigos que formaban el reducido ,pero a la vez exigente auditorio, y que disfrutaron de los cálidos sonidos de ambos instrumentos.

La grabación de este CD es parte de un proyecto que se inició hace tres años y que tiene como objetivo reivindicar dos temas de actualidad: la discriminación de la mujer y la opresión social, centrando este tema sobre la inmigración o los conflictos que hoy en día hay en ciertos países o comunidades. Para ello se han elegido las obras de dos compositores cuya vida estuvo marcada por este tipo de conflictos sociales.

David Fons y Kei Hikichi en la presentación del CD "Viola Oppresion"

La primera de las piezas que componen este CD es una sonata para viola compuesta por Rebecca Clarke en 1919. Esta obra, con influencias impresionistas, representa las dificultadas a las que esta compositora tuvo que enfrentarse para conseguir sus objetivos como profesional de la música. Clarke se dedicó desde una edad muy temprana a la

interpretación de la viola, pero a la hora de desarrollar su carrera se topó con muchos obstáculos. Primero, con la negativa de su padre cuando decidió dedicarse a la música a modo profesional y segundo, con el desprecio de los músicos hacia sus obras solo por ser mujer. Sin embargo, Clarke alcanzó grandes metas tanto como intérprete de viola, musicóloga y compositora, aunque muchas de sus obras tuvo que firmarlas bajo el seudónimo *Anthony Trent* para que fueran tomadas en consideración.

David Fons y Kei Hikichi al final de la actuación

El CD continúa con la interpretación de la sonata op.147 para viola y piano que Dmitri Shostakóvich compuso en 1975. Esta fue la última obra que escribió antes de su muerte y en ella destacan la ironía típica, y en ocasiones grotesca, y el *Adagio* final a modo de despedida. Shostakóvich fue uno de los artistas soviéticos más perseguidos por el Estalinismo y este hecho caracteriza toda su obra en la que siempre se ha advertido la dicotomía entre lo moral y el sarcasmo. En esta sonata muestra el miedo que tenía a la muerte y se despide del mundo haciendo referencia a grandes compositores.

Tanto el violista David Fons como la pianista, Kei Hikichi -ambos excelentes intérpretes-, no solo ofrecen con este CD una personal visión de estos autores, sino que lo hacen con un propósito necesario en la actualidad: reflejar los problemas a los que se enfrenta la sociedad bajo el prisma y el ejemplo de dos compositores de la altura de Rebecca Clarke y Dmitri Shostakóvich. que no solo fueron y siguen siendo un referente en lo musical, sino que también son un ejemplo de lucha contra la opresión. En definitiva, se trata de un proyecto de con un elevado peso artístico y humano.

MASTERCLASS D'INSTRUMENTACIÓ: L'ACORDIÓ

A càrrec de Maria Mogas, acordionista de Vertixe Sonora

Per Àngela Gómez

Maria Mogas explicant el funcionament de l'acordió

El passat divendres 10 de maig, va tindre lloc al Conservatori Superior de Música de València una masterclass d'instrumentació per als alumnes de composició a càrrec de Maria Mogas, acordionista de l'ensemble gallec Vertixe Sonora, el qual va realitzar un dels últims concerts de la 41ª edició del Festival Ensems.

Aquesta masterclass va ser una oportunitat única per a l'alumnat de composició per conèixer de primera mà l'instrument de l'acordió, ja que en cap dels centres superiors de música valencians existeix l'especialitat d'acordió i per tant, és difícil tindre contacte directe amb aquest instrument, i conseqüentment, un aprenentatge del seu funcionament. Aquest desconeixement implica que els joves creadors i creadores no s'animen a escriure per a aquest instrument per falta de recursos.

L'objectiu principal de la masterclass era conèixer el funcionament de l'acordió, així com les seues possibilitats tímbriques. Maria va explicar els diferents tipus de sistemes de digitació que s'empren actualment, que són el rus, el finlandès i l'italià. Aquest últim és l'emprat en el seu acordió i del que més es va aprofundir.

L'alumnat va poder aprendre les diferents registracions que es poden realitzar, amb la combinació de 4 peus, 8 peus i 16 peus, així com la seua escriptura, la qual té una simbologia concreta. Els registres són uns botons que s'activen i desactiven en funció de les necessitats i que es troben, bé dalt dels manuals, bé en la mentonera. Totes aquestes explicacions van anar acompanyades d'exemples sonors perquè l'alumnat tinguera una referència sonora de cadascuna de les possibilitats tímbriques que posseeix l'acordió.

Maria Mogas Gensana

Estudia el Grau Superior de Música amb Iñaki Alberdi a Musikene i actualment està cursant els estudis de Màster d'especialització de música contemporània a la Kunstuniversität de Graz (Àustria) amb Klangforum Wien i Krassimir Sterev.

Ha treballat amb compositors de la talla de R. Saunders, K. Lang, Simon Steen-Andersen, G. Neurwith, J. Walsh. També ha participat a Acadèmies o Festivals de música contemporània com Klangspuren-Schwaz, Mixtur Festival, FAT, Carmelo Bernaola, Biennale Graz, ENSEMS Festival, RESIS Festival. Des de maig de 2019 forma part de Vertixe Sonora a més de ser integrant d'Aer Duo (acordió i saxofon) així com Duo Ar (duo d'acordió) ambdós dedicats exclusivament a la interpretació de música contemporània.

MASTERCLASS DE COMPOSICIÓ: AURELIANO CATTANEO

Per Àngela Gómez

El passat dimarts 07 de maig, va tindre lloc al Conservatori Superior de Música de València una masterclass de composició a càrrec d'Aureliano Cattaneo, professor a l'ESMUC. Aquesta masterclass ha format part dels Encontres de composició dins del Festival Ensems.

Aureliano Cattaneo, compositor

A la masterclass, Cattaneo va explicar als assistents el procés de creació de la seua obra *Corda* (2015-16), per a piano i electrònica en viu, la qual va ser un encàrrec de l'Ircam. Aureliano no és un compositor que empre sovint l'electrònica en les seues peces, per això, es va fer dues qüestions prèvies a la composició de la peça: com integrar l'instrument amb l'electrònica i què aportar a l'electrònica. A partir d'aquestes premisses, va començar a treballar l'obra. L'objectiu era superar el piano temperat sense haver de reafinar-lo i que l'electrònica fóra controlada pel mateix intèrpret. Per a tal cosa, va col·locar transductors dins de l'arpa del piano, de manera que la caixa de ressonància del piano es converteix també en un amplificador. Açò implica que tant el so acústic com l'electrònic naixen de la mateixa font. Per a dur a terme aquesta peça, és necessari l'ús d'un piano amb sistema midi integrat, cosa que dificulta la seua interpretació ja que, existeixen pocs.

Per a controlar l'electrònica el mateix pianista, l'última octava del teclat es silenciada, emprant-la com a teclat midi. Així, cada vegada que haja d'activar alguna pista o recurs electrònic, simplement ha de tocar la tecla indicada a la partitura. La part de l'electrònica està formada per 3 conceptes: sons pregravats del piano, parts generades aleatòriament per l'ordinador i la manipulació en temps real del piano, creant desafinacions per aconseguir l'objectiu del piano no-temperat.

Per últim, després de l'explicació tant de l'obra com de les especificacions tècniques, es va fer una escolta i visualització de la partitura en qüestió.

Aureliano Cattaneo

Va estudiar piano i composició a Piacenza i Milan. Ha assistit a cursos de perfeccionament amb Gérard Grisey i Mauricio Sotelo. Entre els diferents premis que ha obtingut, destaca el Förderpreis del Musikpreis Salzburg així com el "Comité de Lecture de l'IRCAM/Ensemble InterContemporain".

La seua música ha estat interpretada en festivals com Donaueschinger Musik Tage, Wittener Tage für neue Kammermusik, Münchener Biennale, Salzburg Biennale, Festival Musica Strasbourg, Wien Modern, Biennale di Venezia, Milano Musica, MärzMusik Berlin, BR Musica Viva München, Warsaw Autumn i per conjunts com SWR Sinfonie Orchester, Konzerthaus Orchester Berlin, Orchestra Sinfonica della Rai, Klangforum Wien, Ensemble Intercontemporain, Ensemble musikFabrik, Quatuor Diotima, etc.

Ha col·laborat amb el poeta Edoardo Sanguineti amb el qual ha escrit l'òpera de cambra "la philosophie dans le labyrinthe", òpera la qual es va estrenar en la "10 Münchener Biennale".

Des de 2010 és professor en l'ESMUC de Barcelona.

TERMINO, Y ¿AHORA QUÉ?

EDGAR MATÍES, TUBA DEL CUERPO DE MÚSICOS MILITARES.

Por Borja Carbonell Sanz……293

TERMINO… ¿Y AHORA QUÉ? - EDGAR MATÍES

Tuba del Cuerpo de Músicos Militares

Por Borja Carbonell Sanz

Edgar Matíes, tuba

Nacido en Sagunto, inicia sus estudios en la Escuela de Música de la "Sociedad Musical Lira Saguntina". Continúa sus estudios de grado profesional en el Conservatorio Profesional de Música "Joaquín Rodrigo" de Sagunto y posteriormente en el Conservatorio Profesional de Música "José Iturbi" de Valencia. En el año 2015 comienza los Estudios Superiores de Música en el Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia con el profesor Miguel Moreno Guna. Realiza, además, cursos de perfeccionamiento con profesores como Michael Lind, Aaron Tindall, Stefan Ambrosius, Gregory Fritze, Steve Rossé, David Llacer, Mario Torrijo, Sergio Finca, Vicente López, José Martinez Antón, Perry Hoogendijk entre otros.

Ha sido galardonado con varios premios: 3º Premio en el VI Concurso de Tuba "Ciudad de la Vila Joyosa", Premio Final de Grado Profesional en la especialidad de Tuba; 1º Premio en el IV Concurso "Ciudad de la Vila Joyosa", 2º Premio en el VIII Concurso de Jóvenes Intérpretes "Villa de Castellnovo" y ganador del 4º Premio en el III Concurso de Jóvenes Intérpretes "Rotglà i Corberà".

Ha sido miembro de la Orquesta Filarmónica de la Universidad de Valencia, de la Wind Orchestra of Valencia, Joven Orquesta de Gerona, Joven Orquesta de Castellón…

B. C. Edgar ¿Cómo empezó todo? ¿Cuántos años llevas en la música?

E. M. En mi familia todos han sido músicos, y desde muy pequeño he ido a conciertos donde ellos actuaban. Desde ese momento me di cuenta de que me gustaba y poco a poco he ido haciendo mi camino, hasta el día de hoy.

B.C. ¿No haber terminado los estudios superiores de música, es un impedimento para el ingreso al Cuerpo de Músicos Militares?

E. M. No haber terminado los estudios de nivel superior no es ningún impedimento, puedes ingresar con el grado medio y, una vez dentro del cuerpo, te facilitan muchas licencias por estudios y te facilitan el proceso de formación. Dentro del cuerpo he coincidido con compañeros que tienen hasta dos masters y compañeros que solo tienen el grado profesional. Por lo tanto, no haber terminado no es ningún problema.

B. C. ¿En qué momento te planteas la opción de intentar formar parte del Cuerpo de Músicos Militares?

E. M. Una de mis metas siempre había sido conseguir trabajo antes de terminar los estudios superiores de música. Desde siempre había ido a todas las pruebas que podía y desde hace un año salieron dos plazas de tuba para el cuerpo de músicos militares. Me planteé presentarme, ya que era una buena salida para mi futuro laboral, y ese año no puede conseguir la plaza, por un problema de papeleo. Me excluyeron del proceso selectivo y este año volvió a salir plaza. Al conocer las pruebas, me preparé y salió todo bien y a día de hoy aquí estoy, con mis propósitos logrados y con el proyecto de seguir mejorando.

B.C. ¿Cómo es tu experiencia una vez dentro del cuerpo?

E. M. Lo considero una buena experiencia. Sinceramente, es una etapa donde te pruebas a ti mismo, tanto psicológicamente como físicamente, y te das cuenta de que siempre podemos dar más de lo que realmente pensamos, adquieres un espíritu de superación y

La Banda Militar de Valencia en una de sus actuaciones

una disciplina que también te sirve mucho como músico.

B. C. ¿Cuáles son tus objetivos musicales, una vez obtenido ya tu destino?

E. M. Mis objetivos musicales son terminar el Grado Superior de Música y luego seguir formándome y presentándome a pruebas, y mantener el nivel. Lo que no me gustaría es conseguir mi destino y relajarme tanto personalmente como profesionalmente.

B. C. ¿Musicalmente, que es lo que más te ha enriquecido?

E. M. Lo que más me ha enriquecido, es poder vivir de la música, meta que cuando uno está estudiando, y conforme está el panorama, parece complicado. Y también, disfrutar con los compañeros, ya que hay un buen nivel y un repertorio muy bueno dentro del cuerpo de músicos militares.

B. C. ¿Recomendarías a los músicos formar parte del Cuerpo de Músicos Militares?

E. M. Sin lugar a duda, lo recomendaría a cualquier músico. Es un trabajo bueno y cómodo, donde te enriqueces tanto personalmente, físicamente y musicalmente.

B. C. ¿Cómo ves el panorama musical hoy en día desde el puesto que ejerces?

E. M. El panorama musical lo veo bastante complicado: mucha gente, pocas plazas y todos muy cualificados. También veo muchos prejuicios desde que empiezas a estudiar, desde los mismos profesores, y realmente no todo es tocar el instrumento o simplemente ir a una orquestra, hay muchos más caminos y mucho repertorio que no conocemos y no nos enfocan bien. Espero que con el tiempo se den cuenta y se utilicen otras metodologías.

B. C. Existe un cierto desconocimiento sobre los músicos militares. ¿Nos podrías explicar un poco el procedimiento de la oposición?

E. M. El proceso de oposición es un poco complejo, ya que en la prueba de teoría te preguntan un poco de todo (Organología, Acústica), luego tienes una prueba de inglés. También hay un reconocimiento médico, pruebas físicas, y lógicamente, las de instrumento, una de lectura primera vista y otra de las diferentes obras.

MUNDO ERASMUS

MUNDO ERASMUS: MASTERCLASS DE ÓRGANO POR EL PROFESOR CARLOS PETERSON EN EL JOSEPH HAYDN KONSERVATORIUM DE EISENSTADT (AUSTRIA).

Por Carlos Paterson……..……298

MUNDO ERASMUS: SEMINARIO DE STORIA DELLA MUSICA. CONSERVATORIO DE AVELLINO (ITALIA): UNA EXPERIENCIA ERASMUS+.

Por José Miguel Sanz García……..……..……300

MUNDO ERASMUS: MANEL RAMADA EN VISITA PERCUSSIVA D'ERASMUS A PADOVA (ITALIA).

Por Manel Ramada……..……...…..……303

ESTANCIA ERASMUS EN EL KONINLIKJK CONSERVATORIUM DE BRUSELAS.

Por Beatriz Corredor Blanco……..……..……305

MUNDO ERASMUS: MASTERCLASS DEL CATEDRÁTICO MIGUEL GIRONÉS EN EL CONSERVATORIO GIUSEPPE VERDI DE COMO (ITALIA).

Por Miguel Gironés Cervera…….……..……307

MUNDO ERASMUS: LA PROFESORA ILUMINADA PÉREZ EN EL CONSERVATORIO BENEDETO MARCELO DE VENECIA (ITALIA).

Por Iluminada Pérez……...……..……310

CRÓNICA D'UN VIATJE A BERLÍN: VICENT LLIMERÀ, CATEDRÀTIC D'OBOÈ, A LA UNIVERSITAT DE LES ARTS DE BERLÍN (UDK).

Por Vicent Llimerá……...……..……313

MUNDO ERASMUS: LA PROFESORA CARMEN MAYO EN LA ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE LISBOA.

Por Carmen Mayo……..……...……..……316

MUNDO ERASMUS: MASTERCLASS DE ÓRGANO POR EL PROFESOR CARLOS PATERSON EN EL FRANZ JOSEPH HAYDN KONSERVATORIUM DE EISENSTADT (AUSTRIA)

Por Carlos Paterson

Cartel de la Masterclass

Verdaderamente intensas fueron las dos jornadas de Masterclass de Órgano que tuve la oportunidad de ofrecer durante los pasados días 25 y 26 de febrero de 2019, para el Conservatorio Franz Joseph Haydn de Eisenstadt, en Austria.

Pudimos conocer y tocar de primera mano el órgano que el mismo Haydn tentaba durante los 30 años que estuvo al servicio de la aristocrática familia Esterházy, una de las más ricas e influyentes por aquel entonces en todo el imperio austríaco.

Dicho instrumento se encuentra ahora en el patio central del Landesmuseum Burgenland de Eisenstadt, allí se desarrolló la primera jornada de la Master, donde tuve el placer de impartir una mini conferencia sobre las diferentes escuelas organísticas españolas en nuestro barroco musical para tecla, un tema que especialmente ellos mismos me demandaron y del que mostraron un gran interés, debido a la vital importancia que tal repertorio supone para todo el conjunto de la literatura organística universal.

Órgano Haydn del Landesmuseum

A continuación, los alumnos del aula de órgano del conservatorio, dirigida por la profesora Ulrike Theresia Wegele, fueron interpretando obras de esos diversos autores españoles de los siglos XVI, XVII y XVIII, como Sebastián Aguilera de Heredia, Juan Bautista Cabanilles, Pablo Bruna o Correa de Arauxo, entre otros.

Tratamos individualmente con cada uno de ellos aspectos tan dispares como la articulación, el fraseo (*rubato*, nuestro *ayrecillo*), la ornamentación y la registración propias de la época, aprovechando al

máximo la magnífica oportunidad de hacerlo en un instrumento histórico de tales características, en este caso de un solo teclado y 11 registros.

Órgano del Konservatorium

El segundo día de Masterclass la pasamos en el órgano del salón de actos del Konservatorium, en este caso en un instrumento de nueva factura, de dos teclados y 15 registros. Allí tratamos repertorio barroco italiano y alemán, con obras de Girolamo Frescobaldi y Johann Kaspar Kerll, entre otros. En uno de los momentos de descanso de la Master también tuvimos la oportunidad de visitar la casa donde vivió Joseph Haydn durante su larga estancia en la ciudad, y otros de los varios instrumentos repartidos por toda la ciudad de Eisenstadt, como por ejemplo los órganos de la Dompfarramt Kirche y el Diözesanmuseum.

También nos quedó algo de tiempo para conocer la esplendorosa Viena, que de alguna manera ha sido y es una de las principales capitales de la cultura musical internacional. La oferta de la ciudad, no solo musical sino también cultural, es prácticamente inigualable.

Paseamos por el centro de la ciudad, disfrutamos de su ambiente cosmopolita y de su ejemplar trazado urbanístico. Visitamos el Staatsoper Wien (Palacio de la Ópera), la casa de Mozart, sita en el 5 de la Domgasse, justo al lado de la Catedral de San Esteban, donde todavía se puede oler y escuchar la música que en algún tiempo allí compusieron insignes músicos como Kaspar Kerll y Johann Pachelbel.

Toda una experiencia que solo cabe agradecer a todos los que hacen posible un programa de intercambio cultural tan enriquecedor como el de Erasmus+. Gracias a nuestro Departamento de Internacional del CSMV, por su trabajo desinteresado, y en mi caso particular al Haydn Konservatorium por confiar en mí y en mi buen hacer profesional.

¡Hasta siempre, Austria!

Catedral de Viena

MUNDO ERASMUS: *SEMINARIO DI STORIA DELLA MUSICA EN EL CONSERVATORIO DE AVELLINO* (ITALIA)

Una experiencia ERASMUS+

Por José Miguel Sanz García

Cartel de la conferencia

Qué duda cabe que desde la creación en 1987 del *European Region Action Scheme for the Mobility Students* (más conocido como Erasmus), éste ha supuesto una herramienta de cohesión, desarrollo y modernización que va más allá del contexto puramente educativo.

En el marco de dicho programa tuvo la oportunidad de desarrollarse un *Seminario de Storia della Musica* en Avellino (Italia), organizado por los prof. Antonio Caroccia, del Conservatorio de Música «Domenico Cimarosa» de Avellino, y José Miguel Sanz, catedrático de Historia de la Música del Conservatorio «Joaquín Rodrigo» de Valencia.

Dicho seminario estuvo organizado en dos conferencias tituladas: *La invisibilidad sonora*, y *Goya y lo* goyesco *en la Historia de la Música*, impartidas los días 27 y 28 de febrero respectivamente, en dicho centro de la Campania.

En la primera de ellas se mostró el trabajo desarrollado por el *Grup de Recerca Sonora*, grupo de investigación dedicado a la recuperación, estudio y difusión de repertorio creado por mujeres, especialmente en el ámbito español y valenciano. En el desarrollo de la conferencia se mostró el trabajo desarrollado por el grupo (integrado por Cristina Aguilera, Daniel Labrada, Paula Tamarit y quien escribe estas líneas), centrado en figuras como Maria Teresa Oller, Dolores Sendra, Teresa Catalán o Ángeles López

Prof. José M. Sanz impartiendo la conferencia

Artiga.

En la segunda de ellas, *Goya y lo* goyesco *en la Historia de la Música,* se expuso la alargada sombra del maestro de Fuendetodos en el arte español, y particularmente en el musical. Así, partiendo de su figura y contexto histórico, artístico y musical, pudo escucharse y comentarse composiciones de Antonio Soler y Blas de Laserna, para continuar rastreando su figura en la obra de compositores como Moreno Gans, Enrique Granados o Francisco Tamarit.

Conservatorio de Avellino

El trabajo con los profesores Antonio Caroccia y Marina Marino supuso igualmente un enriquecimiento, al cotejar *curricula*, programas, metogologías, recursos materiales y humanos…, y poder compartir impresiones y reflexiones.

Pero la experiencia me iba a permitir ahondar en una cultura musical realmente rica y exquisita. No podía ser de otra manera si consideramos que en Avellino murió Carlo Gesualdo (1566-1613), quien da nombre al actual teatro de la ciudad, la cual dista escasos sesenta kilómetros de Nápoles, sin duda una de las capitales musicales del siglo XVIII.

Nápoles es una ciudad única en la que la historia ha ido modelando rincones, espacios y patios por los que la música se asoma de forma natural e imperceptible. El Teatro San Carlo, o el *Conservatorio di Música San Pietro a Majella* (único superviviente de los cuatro que llegaron a existir en la ciudad) son cuna y/o testigos vivos del paso de figuras como Nicola Logroscino (1698-1765), Alessandro Scarlatti (1660-1725), Domenico Scarlatti (1685-1757), Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), Giovanni Paisiello (1740-1816), Domenico Cimarosa (1749-1801), Nicola Antonio Zingarelli (1752-1837), Wolfgang A. Mozart (1756-1791), Giaccomo Rossini (1792-1868), Gaetano Donizzetti (1797-1848), Saverio Mercadante (1795-1870), Vincenzo Bellini (1801-1835), Richard Wagner (1813-1883), Giuseppe Martucci (1856-1909), Francesco Cilea (1866-1950),…

Biblioteca de S. Pietro a Majella

De la mano de la profesora Valeria Lambiase pude descubrir los tesoros que su museo y archivo histórico esconden. Su entusiasmo y energía fueron el vehículo perfecto para apreciar y sentir esos documentos, manuscritos, instrumentos musicales, retratos y testimonios materiales de protagonistas de innumerables páginas de la historia de la música.

Sin duda una experiencia inolvidable que desde aquí animo a todos los compañeros y estudiantes a emprender, como camino idóneo de desarrollo personal y profesional.

MUNDO ERASMUS: MANEL RAMADA EN VISITA PERCUSSIVA D'ERASMUS A PADOVA (ITALIA)

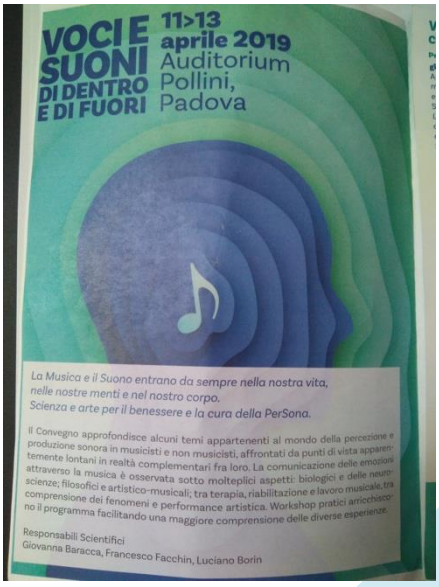
Per Manel Ramada

Del 9 al 12 d' abril vaig tenir l'oportunitat de impartir unes master-clases de percussió en el Conservatorio Estatal de Música "Pollini" de Padova.

Conservatorio de Padova

Durant 3 dias estiguerem treballant amb els alumnes de percussió sobre el diferente repertori solo i orquestral. També varem treballar el repertori de cambra per al concert que varen realitzar dins del congrès internacional Voci e Suoni que tingué lloc al propi conservatori. Este repertori anava desde obres de Holst, Eben, Applebaum fins a Sejourne, Martynciow, Cangelosi i Albert.

El congrés de Veu i So va ser molt interessant doncs es tractaven tot tipus de temes relacionats amb la veu i la música tant desde el punt de vista cientific com artistic. El grup de percussió del conservatori va participar fent un concert amb peces que tenien a vore amb la veu, junt a instruments de percussió o com a instrument percussiu propi.



Les classes varen ser individuals i colectives i també tinguerem la oportunitat de intercanviar experiencies sobre metodología i organització del funcionament dels departaments de percussió amb els professors.

Padova es una ciutat universitària, xicoteta però interessant i amb molt d' ambient.

Volguera agraïr al Departament de relacions internacionals del CSMV i al programa Erasmus+ gracies als quals son posibles aquestos intercanvis que resulten molt furctifers per a tots.

Exterior. Pallazzo della Ragione

Així mateix es una experiencia enriquidora i anime a tots els companys i companyes del centre a realitzar-la així com als alumnes.

MUNDO ERASMUS: ESTANCIA ERASMUS EN EL KONINLIKJK CONSERVATORIUM DE BRUSELAS

Por Beatriz Corredor Blanco

Durante los días 18-22 de febrero de 2019, he podido disfrutar de una estancia del programa Erasmus para la formación del profesorado. Dicha estancia ha sido en la ciudad de Bruselas, más concretamente en el *Koninlikjk Conservatorium Brussel*, que consta de dos edificios cercanos situados en el centro de la ciudad, en la zona de *Sablon Zavel*, junto a numerosos museos como el *Musée Magritte*, *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* o el *Musée des Instruments de Musique*.

Con el Profesor Piet Kuijken en su aula de Piano

Al llegar al centro el día 22 por la mañana, tuve el placer de reencontrarme con Jan D'haene, coordinador Erasmus del conservatorio, y con el profesor de piano y pianista concertista Pieter Kuijken. Y digo reencontrarme porque en dicho centro disfruté de una estancia como alumna Erasmus años atrás, cuando era estudiante del Conservatorio Superior de Valencia. Jan D'Haene sigue siendo a día de hoy coordinador Erasmus y me recordaba perfectamente como estudiante, así como el que fue mi profesor de piano, Piet Kuijken, con el que he mantenido el contacto durante estos años. Tras el alegre recibimiento, pasamos a trabajar.

Durante mi estancia he aprendido y compartido conocimientos y experiencias con los profesores Piet Kuijken, Helmut de Backer y Anne Op De Beeck. Con el primero de ellos pasé la mayoría del tiempo, viendo sus clases y tomando nota de sus conocimientos. Escuché todas las clases que ofreció a sus alumnos durante la semana de mi estancia.

Entre las obras de piano trabajadas se incluyen varias sonatas de Beethoven, el 2º concierto de Prokofiev y estudios de Chopin. Además de las clases de piano, el profesor Kuijken imparte lecciones de Pianoforte, por lo que tuve la oportunidad de conocer de cerca las técnicas interpretativas de este instrumento, que se

Una clase de Pianoforte con el profesor Piet Kuijken

oferta en el conservatorio como especialidad, pero también como optativa para los alumnos de piano.

Cabe destacar la amabilidad que tuvo en dar las clases en inglés para que pudiera seguirlas sin problema, pues mi francés es más limitado y el idioma flamenco lo desconozco por completo. También tuve la oportunidad de reencontrarme con Helmut de Backer, que fue mi profesor de Applied Harmony, asignatura parecida a la denominada Improvisación y Acompañamiento en España. De él recibí valiosos consejos sobre reducción de partituras al piano durante mi estancia, por lo que le estoy muy agradecida.

Con el profesor Helmut de Backer

Por último, conocí a la profesora Anne Op De Beeck gracias a la recomendación de Jan D'Haene. Ella es profesora de Acompañamiento al piano, y pude observar sus clases, en las que participaban alumnos de piano y canto, y ella les ayudaba a modo de clase de música de cámara. Por casualidad, dos de estos alumnos estaban trabajando las Canciones Españolas de Falla y pidieron con ilusión mi colaboración como nativa española para ayudarles con su interpretación, a lo que accedí encantada.

Además de la experiencia en el conservatorio, aproveché mi estancia en la capital belga para realizar otras actividades culturales. Era de necesidad volver a uno de mis museos preferidos en el mundo, el Museo de los Instrumentos Musicales, situado a pocos metros del Conservatorio, que contiene una planta dedicada por completo a instrumentos de teclado. Así mismo, visité el Parlamento Europeo y disfruté de la *Grand Place* y de las vistas desde el *Mont des Arts,* entre otros.

Resumo esta experiencia como muy enriquecedora y recomiendo fervientemente una estancia con el programa Erasmus tanto al profesorado como al alumnado del conservatorio. Sirve para mejorar, compartir, aprender y experimentar, como músicos y como personas. Gracias a todos los que hacen posible esta experiencia.

Con el profesor y coordinador Erasmus Jan D'Haene

MUNDO ERASMUS: MASTERCLASSES DEL CATEDRÁTICO MIGUEL GIRONÉS EN EL CONSERVATORIO "GIUSEPPE VERDI" DE COMO (ITALIA)

Por Miguel Gironés Cervera

El primer encuentro HarMA (*Harmony and Music Analysis*) celebrado en Bruselas en abril del año pasado fue el pistoletazo de salida de mi experiencia Erasmus de este año. Viajar con mis compañeros Iluminada Pérez y Jorge Sevilla hizo entonces que todo fuera algo más natural. Allí conocimos a otros colegas españoles y extranjeros, y si algo pusieron de manifiesto las distintas ponencias fue la gran diversidad de enfoques pedagógicos y metodológicos con los que se afronta la enseñanza de nuestras materias (Armonía, Análisis, PAC, etc…). Fue también –de ello se trata– ocasión de intimar un poco más en los "corrillos" donde, la afinidad cultural y lingüística hizo que el grupo italiano despertara pronto mi curiosidad. Recuerdo que quedé impresionado de que, el primer día, una profesora de Novara manifestara haber leído un artículo mío publicado en *Quodlibet*. Su interés por la relación análisis-interpretación –tema al que por circunstancias he dedicado parte de mi atención los últimos años– inspiró parte de la conversación a partir de ese momento.

Cartel de la Masterclass

Acabado el evento e iniciado un nuevo curso contacto rápidamente con el profesor Antonio Grande, del Conservatorio "Giuseppe Verdi" de Como para barajar la posibilidad de un intercambio. Tras la necesaria burocracia –no existía convenio de colaboración entre nuestro centro y el suyo– se pone en marcha el proceso y finalmente acordamos que él vendrá a Valencia a inicios de abril y yo viajaré a Italia aprovechando los primeros días de Semana Santa. El tema de sus lecciones y de su investigación más reciente es la Teoría Analítica Post-riemanianna; buena ocasión para formarme una idea más concreta de algo

sobre lo que solo había oído vagamente. Que dé clase en italiano y prácticamente no sea necesaria aclaración ni traducción alguna me tranquiliza, pues yo me había comprometido a impartir las mías en su idioma (muy mal tengo que hacerlo para que no me entiendan los italianos a mí, pienso…).

Por fin viene "el día D" y allá que vamos. El vuelo, los trayectos en tren y la llegada a mi alojamiento se desarrollaron según lo previsto. Al llegar la víspera del curso aún pudimos confraternizar Antonio y yo (lo que en román paladino significa que nos metimos entre pecho y espalda un buen plato de pasta…). Como las clases empezaban al día siguiente por la tarde tuve tiempo de hacer turismo por la bellísima catedral y sus calles adyacentes por la mañana, ver el famoso lago casi al pie de los Alpes (la excursión en barco habría de esperar al último día) y comer tranquilamente.

Imagen de la masterclass

El "Giuseppe Verdi" se halla en un antiguo hospital –después convento– del siglo XVIII, con los inconvenientes logísticos que ello supone, pero con el encanto de cualquier edificio antiguo (ahora entiendo que el profesor Grande se deshiciera en elogios hacia nuestro conservatorio de cuatro plantas y excelente ubicación). Un aula de tamaño similar a las nuestras me esperaba en el primer piso con todo a punto para conectar el portátil e idénticos problemas con el wi-fi que cuando se "juega en casa". Empieza mi exposición, que versaba sobre el análisis de los "Preludios para piano" de Debussy (especialmente el segundo volumen) con una introducción sobre el autor, características generales de la obra a nivel estructural y armónico y análisis superficial del primer volumen.

En la segunda parte de esta primera sesión vespertina abordo ya el estudio de los cuatro primeros preludios del segundo volumen. Creo que ha sido un acierto alternar las diapositivas con la audición de cada una de las piezas. Y compruebo, por las caras de mis interlocutores, que mi manera de expresarme en italiano no parece ser un problema para entendernos… De vuelta a mi alojamiento contemplo por Youtube –aquí sí que hay buena conexión a internet– que el pavoroso incendio de Notre Dame está controlado. Mañana más.

Segunda sesión, día 17 por la mañana. Cambio de aula y de caras (los alumnos deben alternar sus clases con las ponencias), misma tónica. En la pausa tengo ocasión de conversar con la colega de Novara, Simonetta Sargenti, que ha tenido la deferencia de venir a escucharme y acordamos hacer lo posible para que el próximo intercambio sea con su Conservatorio. Conozco también entonces a la coordinadora Erasmus de Como. Al finalizar el curso, más desinhibidos, nos damos un segundo homenaje con otro plato de pasta.
El broche de oro fue la inexcusable visita al lago de Como, desde cuyas orillas pude admirar las vistas que fueron patria de Alessandro Volta (sí, el inventor de la pila y que da nombre a los voltios) y de los historiadores Plinio el Viejo y el Joven.

Desde aquí animo a compañeros y alumnos a que aprovechéis la oportunidad que os brinda el programa Erasmus. Seguro que no os arrepentís.

MUNDO ERASMUS: LA PROFESORA ILUMINADA PÉREZ EN EL CONSERVATORIO "BENEDETTO MARCELLO" DE VENECIA (ITALIA)

Por Iluminada Pérez

Iluminada Pérez en Venecia

Mi nombre es Iluminada Pérez, profesora en el departamento de Composición del CSMV, y me dirijo a vosotros para contar y compartir mi estancia en Venecia, realizada a través del programa de movilidad Erasmus.

En esta ocasión, he podido disfrutar de una experiencia realmente interesante e inolvidable en una de las ciudades más bellas de Europa, según mi parecer. En febrero del presente curso cogí un avión junto a uno de mis compañeros del centro y en poco tiempo aterrizamos en una ciudad envuelta en la niebla, la cual no hacía sino acrecentar aún más si cabe el encanto de la misma. Tras la llegada, tuvimos tiempo de alojarnos tranquilamente y dar un paseo por la ciudad para aclimatarnos y conocer la ubicación del objetivo de nuestra visita, el Conservatorio de Música "Benedetto Marcello".

Sin embargo, no fue hasta el día siguiente que tuvimos nuestra primera toma de contacto, y la impresión inicial al entrar al conservatorio fue como si hubiésemos retrocedido en el tiempo, ya que el edificio es un antiguo palacio noble y como tal, la fachada y la entrada son de un estilo veneciano deslumbrante, aunque algo descuidado. En la puerta estaba el coordinador Erasmus del conservatorio, el cual muy amablemente nos enseñó el centro y nos presentó al personal de secretaría para que nos explicaran todo el proceso a seguir en cuanto a papeleo se refiere. Tras esta breve reunión, enseguida nos presentó a los profesores con los que habíamos contactado para realizar la estancia. En mi caso, fue muy agradable conocer en persona al profesor de composición Riccardo Vaglini, con el que había mantenido contacto desde el curso anterior, y cuya amabilidad y atención son dignos de mencionar.

Tras las presentaciones formales comenzó la que sería la primera clase de las nueve a las que pude asistir, sin contar el concierto ofrecido por el departamento de música electroacústica celebrado el último día de mi estancia, y al que tuve la suerte de ser invitada. Bajo la tutela del profesor Vaglini pude presenciar clases de composición, orquestación, análisis y una curiosa optativa que trataba sobre cómo entender el arte. En ellas tomé contacto con alumnos de distintos cursos y procedencia, algo que me llamó la atención, ya que había un gran número de estudiantes no solo de otros países europeos, si no de países tan diversos como Chile, Kazajstán, Rusia o China.

Antes de continuar, conviene aclarar que la educación superior en Italia incluye la formación profesional, formación artística y musical y la universidad. Los conservatorios italianos están adaptadas al Proceso de Bolonia y siguen un modelo educativo similar al resto de universidades europeas. Los estudios superiores se dividen en dos "fases":

- Grado (Laurea). Se imparte en un programa de tres años de duración. En los conservatorios de música se le denomina *I livello (triennio).*
- Máster (Laurea magistrale). Se imparte en un programa de dos años de duración. Su equivalente en los conservatorios es el *II livello (biennio).*

Volviendo a mi experiencia como oyente, en las clases no sólo había diversidad de nacionalidades, sino de cursos. Pude estar presente en sesiones con alumnos tanto de trienio como de bienio, lo cual fue muy satisfactorio para mí ya que me ayudó bastante para comprender su sistema educativo, el tipo de formación más o menos continuada y el nivel que se impartía en las clases. En principio, lo que más me llamó la atención fue la similitud en cuanto a la ratio, ya que en las clases de composición y orquestación no superaba los 3 alumnos de media, lo que facilita la labor de corrección y una mayor atención por parte del profesor hacia los alumnos. Igualmente, fue muy grato comprobar que la música contemporánea estaba muy presente en todas las sesiones, y muchas de las indicaciones del profesor Vaglini iban encaminadas hacia una apertura de horizontes y una mayor comprensión del hecho creativo más cercano a nosotros; sin olvidar por ello el pasado, ya que continuamente se hacía referencia a la importancia de dominar aspectos como el contrapunto.

En todas las clases pude disfrutar de interesantes debates entre profesor y alumnos, en los cuales se me invitó a participar. Una vez superada la barrera del idioma, ya que prácticamente se hablaba en italiano e inglés, estos encuentros supusieron una experiencia muy gratificante para mí. Fue muy importante poder dirigirme a alumnos de tan diversa

procedencia y formas de pensar, y poder compartir con ellos conocimiento y experiencias, siempre bajo la tutela del profesor Vaglini, el cual demostró tener gran talento docente y sabiduría. Otro aspecto que cabe destacar es el respeto en el aula por el ritmo individual de cada uno de los alumnos, algo que todos conocemos, pero que a veces es sólo teoría.

También es cierto que las aulas, las cuales en su mayoría son muy antiguas, no disponían de una buena infraestructura, y para poder visionar o escuchar música era una auténtica odisea, por lo que gran parte del material que se utilizaba en clase era en formato papel.

Cambiando de asunto, también llamó mi atención la ordenación de los estudios superiores y la distribución de horarios docentes: tal y como entendí, los profesores de conservatorios superiores en Italia hacen una media de 360 horas lectivas anuales frente a las 750 horas que impartimos aquí. En el caso de composición, esto les permite poder desarrollar su actividad como creadores, y potencia la versatilidad a la hora de establecer los horarios.

Los profesores crean su propio horario, el cuál no es estrictamente semanal, y son los alumnos los que firman en un libro que éstos llevan para confirmar su asistencia a clase. Los profesores de composición además tienen 30 días disponibles por curso para actividades de formación, conciertos o para dedicar exclusivamente a la composición, y si no hacen uso de ellos, cada 6 años pueden disfrutar de un curso completo para dedicarse por entero a la creación, bajo la premisa de entregar una obra de grandes dimensiones al finalizar el periodo. Según me explicó el profesor Vaglini, esto también permite que los alumnos cambien de profesor y conozcan otros perfiles. Realmente me pareció interesante este sistema por su similitud con la universidad, ya que actualmente en España los estudios superiores de música están, como todos sabemos, dentro del marco de secundaria.

En resumen, una agradable y magnífica experiencia, no sólo por el marco incomparable que ofrece Venecia, sino por el recibimiento y calidad humana con la que se nos trató en el conservatorio. El intercambio de conocimientos fue mutuo, y creo que todos aprendimos cosas nuevas en diversos aspectos, ya que ellos también tenían mucho interés por conocer nuestro sistema educativo, y por cómo se desarrollaban las clases, más en concretamente en el departamento de composición. Muchos aspectos en común, como el interés por la música contemporánea, y otros no tanto, como algunas asignaturas que aquí no se imparten, pero, en definitiva, una experiencia que siempre vale la pena vivir. Nunca dejamos de aprender, y para ello compartir conocimientos es fundamental.

CRÓNICA D'UN VIATGE A BERLÍN: VICENT LLIMERÁ, CATEDRÀTIC DE'OBOÈ, A LA UNIVERSITAT DE LES ARTS DE BERLÍN (UDK)

Per Vicent Llimerá

A les portes de la UDK

És la segona volta que estic a la Universitat de les Arts de Berlín (UDK) per a impartir classes dins els programes de mobilitat Erasmus. Ha estat una gran plaer i una experiencia molt interessant poder treballar amb uns estudiants fantàstics amb unes ganes sorprenents per aprendre. Un parell d'ells ja varen estar la primera volta que hi vaig ser a este centre i ara, ja cursant un màster i estant d'academicistes a orquestres professionals varen vindre per a treballar junts una altra vegada. Realment és una experiencia molt bona.

Vull agrair des d'ací al profesor Whasington Barella de la UDK la seua invitación i la proposta per mantenir esta col·laboració en el temps. Espere que puga vindre al nostre conservatori i el nostre alumnat puga gaudir d'este reputat profesor així com que ell puga també comprobar l'elevat nivell del nostre alumnat.

A la foto podem veure a Mariano Esteban Marco, antic alumne de este centre i actualmente solista d'oboé a la Deutsche Oper a Berlín.

Mariano Esteban i Vicent Llimerá a les portes de la UDK (maig 2019)

Impartint classe a l'aula d'oboé (amb un piano Steinwey)

Realment ha sigut un viatge molt intens on he pogut estar amb grans oboistes i amics com hi són el profesor Whasington Barella (UDK), Cristina Gómez (solista a la Staatkapelle de Berlín amb Daniel Baremboin) i Mariano Esteban (solista a la Deutsches Oper).

Whasington Barella, Vicent Llimerá, Cristina Gómez i Mariano Esteban

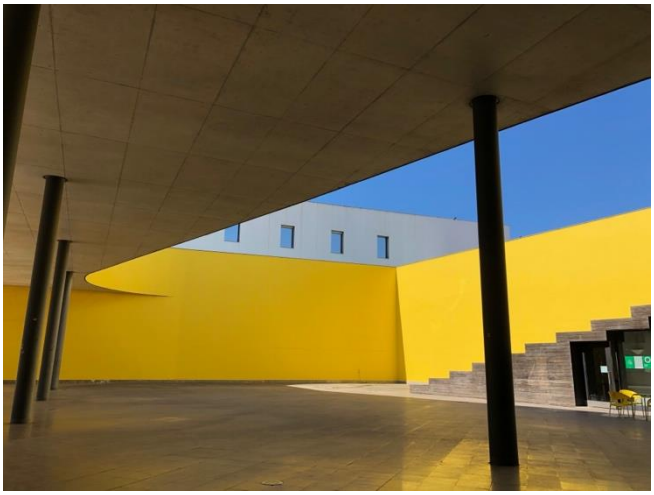
No vull acabar esta crónica sense destacar la gran quantitat d'activitats que hem desenrotllat el present curs a la nostra materia (oboé) i la tasca de coordinació del profesor Cuéllar perquè hagen sigut molt exitoses . Este curs ha estat molt interessant perquè hem tingut l'oportunitat de tindre professors externs convidats com David Walter (Conservatori Superior de Música de París), Helen Devillenuve (solista de l'Orquestra de Radio France, Arie van der Beek (solista de la Vlaamsee Oper de Bélgica), Arnaldo de Felice (Conservatori de Bolzano) i Ramón Puchades (Orquestra Nacional d'Espanya). Tots ells han destacat l'elevat nivell dels i de les nostres estudiants.

(fotos de Vicent Llimerá)

MUNDO ERASMUS: LA PROFESORA CARMEN MAYO EN LA ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE LISBOA

Por Carmen Mayo

Asistir como profesora invitada Erasmus a impartir clases en un centro superior fuera del país de origen es, en mi opinión, algo más que ir a ofrecer enseñanzas sobre la materia de la propia especialidad. Supone también mantener la curiosidad y el interés por conocer otras formas de enfocar la asignatura, de compartir diferentes visiones artísticas, de ampliar repertorio, de entablar lazos con otros colegas y de sumergirse por unos breves días en la cultura de otro país.



Escola Superior de Música de Lisboa

Todo esto he podido experimentarlo de nuevo durante los pasados días 26 al 28 de abril en la Escola Superior de Música de Lisboa. Integrada en el Instituto Politécnico de Lisboa y situada dentro del Campus Universitario de Benfica, es actualmente una escuela musical de referencia internacional tanto por la originalidad de su arquitectura como por la proyección y el prestigio de la formación que allí se imparte.

Con el Prof. Paulo Pacheco

Se dio además la coincidencia de que, en el mismo periodo de estancia, se celebraba allí el *Annual Spring Meeting* of ECMTA (European Chamber Music Teachers' Association). ECMTA son las siglas de la Asociación Europea de Profesores de Música de Cámara de la que soy miembro desde hace años y de la que formamos parte profesores de diferentes conservatorios europeos: Lithuanian Academy of Music and Theatre, Guildhall School of Music and Drama, London (UK); Kuopio Conservatory of Finland, Frederyk Chopin Academy of Warsaw, Franz Liszt

Academy of Music, Budapest; Estonian Academy of Music and Theatre; Kazan Conservatory, Russia y otros.

Dentro de la apretada agenda de estos encuentros, se realizan tanto ponencias sobre diversos temas de interés camerístico, como debates y puestas en común. Además, estos profesores pueden invitar a algunos grupos de sus propios conservatorios que tienen la oportunidad recibir masterclasses de música de cámara de los profesores europeos que asisten al encuentro.

Dada esta circunstancia, tuve la oportunidad no solo de impartir clases a grupos del conservatorio de Lisboa sino también a alumnos de países como Estonia o Lituania, que mostraron un alto nivel interpretativo. También se realizaron dos conciertos: uno en el Auditorio del centro y otro en la prestigiosa Fundación Gulbenkian (que también colaboraba en el encuentro) en los que participaron diferentes grupos de alumnos tanto del conservatorio de Lisboa como de otros centros europeos.

Auditorio de la Escola de Música de Lisboa

Tengo que agradecer a los profesores de música de cámara: Fernando Cunha Fontes y Paulo Pacheco su maravillosa acogida y felicitar especialmente al prof. Paulo Pacheco (quien además es coordinador Erasmus del centro) por la magnífica organización tanto de mi estancia Erasmus como del encuentro de ECMTA, que fue literalmente perfecta.

Con una agenda tan apretada, apenas tuve algunas horas para visitar la encantadora Lisboa…con tus tranvías, sus cafés, su gastronomía…pero pude hacerme una idea para volver en otra ocasión. ¡Sin duda!

Profesores miembros de ECMTA

COLABORADORES DE LA REVISTA

COMITÉ CIENTÍFICO

DR. GUSTAVO DÍAZ LUQUE

DR. VICENTE LLIMERÁ DUS

DRA. NIEVES PASCUAL LEÓN

DR. JORDI REIG BRAVO

DR. JOSÉ MIGUEL SANZ GARCÍA

DRA. ROSARIO VALLÉS FUSTER

EQUIPO DE REDACCIÓN

Prof. CARMEN MAYO GONZÁLEZ

DR. JORDI REIG BRAVO

Prof. VICENT BENAVENT BRINES

COLABORADORES

ALMENARA SANABRIA, IRIS

BOJO MOLINA, NOELIA

CARBONELL SANZ, BORJA

CEPERO DÍEZ, ESTHER

DELGADO SILLA, CRISTINA

DURÁ SANTONJA, ANA ISABEL

GIMENEZ MÁRQUEZ, MIGUEL ÁNGEL

GÓMEZ VIDAL, ÀNGELA

MORALES SÁNCHEZ, GEMA

MORENO GARCÍA, JOEL MANUEL

PRATS ESCRICHE, MARÍA

REINA, ARTURO

ROYO CHANTAL, ESTEVE

SERRA QUESADA, JOANA

TERUEL MARTÍNEZ, ANDREA

VENTURA QUINTANA, SAKIRA

Prof. VICENT BENAVENT BRINES

Prof. BEATRIZ CORREDOR BLANCO

Prof. CECILIA GARCÍA MARCO

Prof. VICENTE LLIMERÁ DUS

Prof. PABLO MÁRQUEZ CARABALLO

Prof. EUGENIO MARRADES CABALLERO

Prof. BELÉN MARTÍN PILES

Prof. CARMEN MAYO GONZÁLEZ

Prof. MIGUEL GIRONÉS CERVERA

Prof. ILUMINADA PÉREZ TROYA

Prof. MANEL RAMADA BALAGUER

Prof. JORDI REIG BRAVO

Prof. JOSÉ MIGUEL SANZ GARCÍA

Prof. NIEVES PASCUAL LEÓN

Prof. CARLOS PATERSON PARDO

Prof. CARLOS PERALES CEJUDO

Prof. XAVIER RICHART PERIS

GRUP DE RECERCA SONORA

Portada: ÀNGELA GÓMEZ VIDAL

Maquetación: MARÍA PRATS ESCRICHE y GEMA MORALES