

Sumario

- 2** Concursos de canto o el piano como deporte de riesgo
AURELIO VIRIBAY
- 5** HEREDERAS DEL ARTE MUSICAL ESPAÑOL.
Tres fundaciones musicales en España
PAULA CORONAS VALLE
- 9** Entrevista a:
JOSÉ MARÍA GARCÍA LABORDA
YOLANDA GALINDO BENÍTEZ
- 14** MANUEL DE FALLA.
Comentario analítico de "Aragonesa"
JUAN JOSÉ MUÑOZ
- 16** LA ORGANIZACIÓN EN EL ESTUDIO:
Algunos principios básicos
FRANCISCO JAVIER SANTIAGO FERNÁNDEZ
- 19** La cocina y Gioachino Rossini
M^a TERESA COTTA BATISTA
Y ERNESTO J. ABAD FERNÁNDEZ
- 22** Hoy hablamos con...
ENTREVISTA CON EDMON COLOMER
PAULA CORONAS VALLE
- 25** La música contemporánea en las enseñanzas profesionales de música
SANTIAGO MARTÍNEZ ABAD
- 27** Las damas del violonchelo
TRINO ZURITA
- 31** Los Verdiales de Málaga:
estructura musical y estilos
LAURA MARÍN GÁMEZ
- 35** Agenda Musical
PAULA CORONAS VALLE

GRAN APUESTA POR LA MÚSICA ESPAÑOLA

El Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM) ha presentado recientemente -19 de mayo- la programación de la temporada 2011-12. Se trata de un programa ambicioso que incluye 117 conciertos en 14 ciudades españolas. La gran vencedora, la Música Española, que junto al Flamenco y al Jazz, ocuparán el protagonismo del cartel.

Su director, Antonio Moral, asume como máxima responsabilidad "el compromiso con lo nuevo, con lo que no se conoce", lo cual considera objetivo esencial en su gestión. Por ello, insiste en fomentar la creación contemporánea en contacto con el mundo actual.

La programación de este año se ha centrado en dos grandes músicos españoles: Tomás Luis de Victoria y Manuel de Falla. "Los ciclos no calan sin la capacidad interpretativa de los intérpretes", afirma Moral. Así, dentro del ciclo 20/21 se han programado 162 obras, de las cuales 80 están firmadas por músicos españoles. Por tanto, el reto es difundir, potenciar y divulgar la música contemporánea española, con la participación conjunta de intérpretes y creadores.

Otra originalidad de esta interesante programación es el anuncio de nuevos formatos de concierto, con la aportación de proyectos pedagógicos; el flamenco –proclamado Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO- con la presencia de grandes figuras como los cantaores José Mercé y Carmen Linares- ; y el jazz, contando con artistas actuales del género –la cantante china Moses o el trompetista Ambrose Akinmusire- y los consagrados, como el Trío Medeski o Martin&Wood.

Todo un lujo para aficionados y profesionales. ¡Brillante iniciativa!

DIRECCIÓN: PAULA CORONAS.
CONSEJO DE REDACCIÓN: M^a LUISA DE BARRIO, ANA FERNÁNDEZ MOLINA, VERÓNICA RUIZ SANTIAGO
DISEÑO GRÁFICO PORTADA: JOAQUÍN VILLALÓN (MADRID)
ISSN: 1576 - 8538
Depósito Legal: MA - 209 - 96 · IMPRIME: Gráficas Anarol. Málaga

INTERMEZZO no se hace responsable de las opiniones vertidas en los reportajes e informaciones firmadas.

Concursos de canto o el piano como deporte de riesgo

AURELIO VIRIBAY.

Pianista y profesor de Repertorio Vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

Son muchas las facetas que puede abordar un pianista dedicado al acompañamiento vocal. Desde la labor como repetidor en teatros –ópera, opereta, zarzuela o musical–, al trabajo en clases –tanto privadas, como en escuelas de música, conservatorios o masterclases– con estudiantes o cantantes profesionales que quieren aprender o perfeccionar su repertorio, pasando por la tarea de acompañar recitales, audiciones y concursos de canto. Es esta última en la que se centra este artículo, dado que se trata de una actividad que reúne buena parte de las exigencias a las que se enfrenta un pianista especializado en el acompañamiento de cantantes durante su vida profesional. Más concretamente haremos un repaso por la labor a la que se enfrenta un pianista contratado por la organización de un concurso de canto para acompañar a los cantantes que participan sin llevar su pianista habitual, en el que trataré de reflejar mi experiencia como pianista oficial de concursos de canto como Das Schubert Lied de Viena, Francisco Viñas de Barcelona, Julián Gayarre de Pamplona, Joaquín Rodrigo de Madrid o Internacional de Canto de Bilbao.

La primera limitación a la que el pianista se enfrenta en un concurso de canto es la premura de tiempo con la que se ve obligado a realizar su trabajo. Lo normal es disponer de aproximadamente veinte minutos, o media hora a lo sumo, para ensayar con el cantante las dos o tres piezas a interpretar en público en cada fase del certamen. Muy poco tiempo que permite dar tan sólo uno o, con suerte, dos repasos superficiales al repertorio elegido por el cantante para mostrar al jurado del concurso lo mejor de sí. En este repaso hay que adaptarse rápidamente al tempo que el cantante requiere para la interpretación, a su fraseo y, especialmente, sus respiraciones, lo cual es una cuestión muy personal, que a menudo –por imperativos del “directo”– cambia en el momento de la interpretación respecto a lo que se ha fijado en el ensayo. Resulta vital, tanto en el ensayo como en la posterior actuación, una escucha atenta del cantante para respirar

con él, así como tener la necesaria flexibilidad en la ejecución para adaptarla a lo que escuchamos, especialmente respecto a la gama dinámica, que deberemos acomodar a la voz que acompañamos.

Esto obliga a que el pianista oficial de concursos de canto, además de mucha experiencia, buenos reflejos, nervios de acero y capacidad de concentración al máximo, conozca a fondo al menos lo más trillado de un vastísimo repertorio, como el vocal, que por su inmensa amplitud resulta del todo inabarcable en su totalidad. Pero para solventar los casos de arias o lieder que no se conocen previamente, es condición indispensable tener una excelente capacidad de lectura a primera vista curtida a lo largo de años de ejercicio profesional en clases de canto y ensayos con cantantes. El ideal de una eficaz lectura a primera vista consiste en que la partitura pase directamente de la vista a los dedos, eliminando –al menos conscientemente– la orden que el cerebro como intermediario envía a éstos. Esto constituye el final de un largo proceso al que se llega a través de mucha práctica, y al que ayudan la intuición musical y unos buenos medios pianísticos. Sin embargo, grandísimos pianistas, como es el caso de Alfred Brendel, reconocen no estar dotados de una buena lectura a primera vista. Aunque esta capacidad supone tan sólo una habilidad más, que no necesariamente dice nada sobre el nivel técnico o artístico de un pianista, resulta una destreza imprescindible para dedicarse al acompañamiento de cantantes. Se trata además de una técnica cuyo desarrollo resulta difícil adquirir en solitario, pues al leer a primera vista sin verse obligado a mantener el tempo que impone un cantante, uno puede adaptar lo que está tocando a las dificultades que surgen en la ejecución; es decir, se trata de una disciplina que hay que practicar en la realidad de una clase de canto o del trabajo junto a un cantante. Sólo así se puede aprender a seguir tocando en todo momento algo reconocible y útil para el cantante, sea cual sea la dificultad de la obra que estamos repentizando. Para ello a menudo basta

con tocar el esqueleto rítmico y armónico esencial, al que incorporaremos paulatinamente nuevos elementos a medida que tenemos ocasión de proceder a una segunda o tercera lectura.

Respecto al enorme repertorio al que el acompañante puede enfrentarse en un concurso de canto, desde el punto de vista pianístico, se puede dividir en dos grandes grupos: los géneros “pianísticos” y los “no pianísticos”. Entre los primeros encontramos el lied en cualquiera de sus variantes nacionales: lied alemán, mélodie francesa, canción española, inglesa, rusa, italiana..., mientras que entre los segundos se incluye la música escrita originalmente para voz y orquesta, adaptada –o, más exactamente, “reducida”– para piano: ópera, ópera, zarzuela, oratorio, musical...

Uno y otro grupo presentan diferentes retos al pianista acompañante. La dificultad de la escritura pianística originalmente pensada para el piano es diferente, y se podría decir que en general menor, que la música de orquesta en su reducción pianística. La escritura pianística original acostumbra a ser más racional e idiomática que las reducciones, muy a menudo repletas de peligrosas trampas para el pianista. Entre los géneros “no pianísticos” a los que se enfrenta habitualmente el pianista acompañante, el oratorio es quizás el de más ingrata ejecución, pues ejemplifica al máximo el concepto de escritura irracional desde el punto de vista pianístico. Las reducciones de oratorios barrocos son

especialmente problemáticas, dado que incluyen acordes de relleno –una especie de realización del bajo continuo–, además de figuraciones instrumentales para las que a menudo hay que buscar ejecuciones alternativas traducibles en el piano de forma algo más cómoda de como figuran escritas en la partitura.

Al tocar reducciones orquestales debemos simplificar la ejecución en la medida de lo posible en aras de lograr la máxima claridad, para hacer reconocible la música al cantante en sus aspectos más elementales –melodía, ritmo y armonía–, readaptando la partitura, que se ha de tomar más como una guía que al pie de la letra. Tanto en el oratorio, como en la ópera o la zarzuela, el pianista hará bien en sacudirse cualquier complejo a la hora de “limpiar” de notas la partitura, o de hacer modificaciones para redistribuir la disposición de las notas tal y como están escritas en la reducción que caiga en sus manos. El acompañante experimentado va creándose con el ejercicio de la profesión un auténtico bagaje de recursos imprescindibles para sortear las dificultades antipianísticas presentes en las a menudo incómodas reducciones de orquesta. La mayor parte del tiempo de preparación al piano de reducciones orquestales lo lleva el decidir qué tocar y en qué disposición. El problema surge cuando durante el desarrollo de un concurso, no disponemos del tiempo necesario para realizar dicho proceso con la debida calma.



Por si esto fuera poco, la proliferación de ediciones de partituras añade un plus de dificultad a la labor del pianista acompañante, quien, quizás acostumbrado y acomodado a la edición Peters de determinada aria de *El Mesías* de Handel o de *Così fan tutte* de Mozart, deberá realizar un esfuerzo para adaptarse en muy poco tiempo a la reducción de otra edición, como la Bärenreiter. Si el acompañante experto cuenta normalmente con un arsenal de partituras propias en las que ha ido anotando sus personales "arreglos" de las ingratas reducciones orquestales, durante el transcurso del concurso de canto deberá adaptarse a las partituras que le brinda el concursante, cuyas ediciones no siempre coinciden con aquellas a las que estamos acostumbrados a tocar.

Estas dificultades especiales derivadas de la problemática de las reducciones orquestales, desaparecen en las obras del género camerístico destinadas originalmente al piano, pero por contra aquí nos encontramos con la exigencia de tener que ejecutar los lieder y canciones en diferentes tonalidades. En el caso de obras muy frecuentes del repertorio, como el primer volumen de lieder de Schubert editado por Peters, disponemos hasta cuatro tonalidades impresas, que en obras determinadas –como su ciclo *Winterreise*–, pueden ser incluso más, pues algunas editoriales cada vez ofrecen más posibilidades al cantante incluyendo anexos con otras tonalidades en sus ediciones.

En lo que respecta a la interpretación, el pianista ha de estimular al cantante en su desempeño interpretativo, esforzándose en crear el clima o ambiente sonoro de cada obra en los pocos compases de la introducción, si la tiene. Por otro lado, es erróneo el concepto, muy extendido, de que el acompañante siempre se pliega al cantante y solamente ha de "seguirle". A veces hay que dejarse llevar y seguir a cantante, pero otras conviene tomar cierta iniciativa y anticipar sutilmente dinámicas y cambios expresivos para "llevar" al cantante, haciendo las veces de director de orquesta. Cuándo jugar uno u otro papel es algo que pertenece a la magia del hecho

musical, y sólo la experiencia y la intuición dictan aquí el camino a seguir en el momento mismo de la ejecución. En un concurso de canto disponemos de muy poco tiempo para conocer la psicología del cantante y su grado de madurez interpretativa, pero la música compartida durante el ensayo a menudo supone una vía directa de comunicación que nos aporta las pistas necesarias para tomar las decisiones adecuadas sobre la marcha.

En lo extramusical, la labor del pianista acompañante consiste en ayudar y ofrecer confianza al concursante. Si durante un ensayo desarrollado con tiempo suficiente resulta habitual asesorar al cantante sobre diversas cuestiones –como tempo, ritmo, agógica, dinámica, fraseo, respiración, texto, dicción, cadencias o articulación–, el breve lapso de tiempo disponible durante un concurso obliga a limitarse a hacer música y sacar conclusiones con rapidez. Para ello resulta imprescindible una amplia experiencia y un exhaustivo conocimiento del repertorio... pese a lo cual, es más que posible que en cada concurso nos tengamos que enfrentar a más de una obra que nunca antes hayamos interpretado. El oficio de pianista acompañante se aprende a través de la práctica continuada durante años, y para superar un concurso de alto nivel como pianista oficial resulta imprescindible una vasta experiencia obtenida a través de la praxis. Sólo así conseguiremos superar la práctica, no tan inofensiva como parece, de una actividad artística que en un concurso casi se convierte en deporte de riesgo, pone a prueba nuestro sistema nervioso, nuestra experiencia, nuestra capacidad de reaccionar, e incluso nuestra psicología a la hora de tratar –en tres o cuatro idiomas diferentes– a jóvenes cantantes que toman parte en el certamen. En muchos casos el concursante llega a la ciudad del certamen tras volar miles de kilómetros e invertir una suma considerable de dinero, tras años de preparación y estudio, para mostrar unas capacidades que en tan sólo veinte minutos de ensayo y diez de interpretación en público, el pianista puede potenciar o arruinar.

.....
Bibliografía:

- ADLER, Kurt: *The Art of Accompanying and Coaching*. Minneapolis, Minnesota, Da Capo Press, 1965.
- BILLIER, Sylvaine: *Le déchiffrage ou l'art de la première interprétation*. París, Alphonse Leduc, 1990.
- FURRER, Ulrich: *Der Korrepetitor*. Mainz, Schott, 1992.

HEREDERAS DEL ARTE MUSICAL ESPAÑOL

Tres fundaciones musicales en España

PAULA CORONAS. Pianista. Directora de la Revista *Intermezzo*. Profesora de Piano en el Conservatorio Manuel Carra de Málaga. Doctora por la Universidad de Málaga

La sucesión de nuestro valioso patrimonio artístico tiene nombre propio: tres **Fundaciones** Musicales en España custodian y protegen la obra de tres creadores musicales: **Manuel de Falla, Joaquín Rodrigo y Antón García Abril**.

Son sus descendientes, las encargadas de velar por su legado, las difusoras y protectoras del talento y la memoria de estos tres compositores. Nos referimos a Isabel de Falla y a Elena García de Paredes, sobrina, y sobrina nieta, respectivamente, de Manuel de Falla; Cecilia Rodrigo, hija del maestro Joaquín Rodrigo y Áurea Ruiz, y Adriana García-Abril Ruiz, esposa e hija del compositor Antón García Abril.



Elena García Paredes, sobrina nieta de Falla y gerente de su fundación.

Ellas, a través de su generosa gestión y trabajo minucioso en torno a la figura de los músicos, reviven cada día el tesoro del corpus sonoro, con devoción y lealtad. En estas mujeres se entrelazan el cariño y el deber, la permanente dedicación y la admiración sin límites al servicio de la Cultura.

Gracias a su encomiable labor de compilación y clasificación de archivos y documentos, es posible el estudio e investigación de cualquier ámbito o aspecto de la biografía y producción de estos compositores. Sin desfallecer nunca ante el enorme trabajo que ello representa, estas fieles guardianas desempeñan un papel clave en el devenir de la Música Española.

ALGO SOBRE LA FUNDACIÓN ARCHIVO MANUEL DE FALLA

Isabel de Falla es el motor impulsor de la Fundación Archivo Manuel de Falla cuya sede está en Granada. Isabel mantiene intactos los recuerdos de su tío y padrino, Manuel de Falla, cuando el músico le permitía estar presente mientras tocaba el piano en el hogar familiar. Su vida ha transcurrido constantemente ligada a la existencia del creador: cartas, partituras, fotografías, escritos, dedicatorias... Actualmente su hija, Elena García de Paredes, gerente de la fundación, es la continuadora de tal tarea. Ha recogido la antorcha en la línea sucesora del maestro andaluz y es ella quien lidera el timón. Elena realizó estudios de Biblioteconomía. Su implicación es cada vez mayor en el proceso de creación y en el personaje del compositor. "Soy admiradora de Falla, como músico, como personaje histórico y como persona. Fue un hombre muy honesto, muy riguroso, y muy perfeccionista. Es imposible que compusiera más: con cada obra que hacía rompía moldes. Eso es agotador para un creador", comenta Elena desde su triple tarea, gestora del archivo, casa-auditorio y fundación, dedicadas a su tío abuelo. Sin duda su satisfacción es plena ante el trabajo familiar, gracias al cual la talla del gaditano internacional es ofrecida y exhibida al pú-

blico desde cualquier línea y perspectiva. Confiesa que Falla es un "afortunado, porque en España no se presta a los músicos (Turina, Albéniz, Granados...) la atención que merecen".

FUNDACIÓN VICTORIA Y JOAQUÍN RODRIGO

El legado del maestro Rodrigo pervive entre nosotros gracias a la Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, de la mano de su única hija, Cecilia Rodrigo. Su nieta Cecilia León Rodrigo también colabora activamente en dicha Fundación, situada en la céntrica calle "General Yagüe" de Madrid, domicilio que se conserva tal y como estaba cuando el músico y su esposa, Victoria Kamhi, vivían.

El tiempo parece haberse detenido en estas estancias: al fondo, el piano de cola del maestro, condecorado con fotografías y placas conmemorativas de conciertos y eventos, en la antesala, la escultura en bronce de sus manos, la máquina braille con la que escribía sus partituras, los diplomas, los cuadros, la escultura de su busto... infinidad de recuerdos y sensaciones que evocan al "Marqués de los Jardines de Aranjuez". Cecilia Rodrigo es la responsable de que todo esto se mantenga igual. Allí, el visitante puede respirar el ambiente sonoro y cálido de la música de Rodrigo, impregnado del aroma con que el autor del "Concierto de Aranjuez" inundaba la sala.

Única hija del maestro, Cecilia se dedicó a la danza clásica en su niñez. Diplomada de la Royal Ballet School de Londres, dirigió desde 1967 hasta 1987 una escuela de ballet en Bruselas, ciudad donde se trasladó a vivir después de contraer matrimonio con Agustín León Ara, violinista de renombre internacional y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En 1989 creó la Editorial Ediciones Joaquín Rodrigo con el fin de editar, salvaguardar y difundir la obra de su padre, recibiendo el Premio a la mejor editorial de música clásica en 1999, otorgado por la Sociedad de Autores y la Sociedad de Artistas y Ejecutantes, de España.

Cecilia es presidenta de la Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, constituida en el año 2000. La Fundación ha impulsado la conmemoración del centenario del nacimiento de Joaquín Rodrigo colaborando en todos los eventos celebrados a lo largo de los años 2000 a 2003, ofreciendo premios en numerosos concursos internacionales de inter-



Paula Coronas con Cecilia Rodrigo en la Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo.

pretación e investigación en torno a Joaquín Rodrigo. En torno a tan importante legado, la Fundación desarrolla una extensa labor cultural que incluye el montaje de exposiciones y la participación en actividades dedicadas a la figura y la obra del músico y su esposa, tales como conferencias, publicaciones y conciertos. Presta un especial apoyo a la promoción de la Orquesta de cámara Joaquín Rodrigo. "Hay que conservar su legado, escritos, manuscritos, enseres y la proyección de la vida de los dos, porque mi madre fue colaboradora estrechísima de mi padre", aclara Cecilia. "Ella fue su compañera inseparable a lo largo de 54 años. Corregía las pruebas de los manuscritos antes de pasarlos a imprenta, en algunos casos le sirvió de copista. También trabajó en los libretos, no solo le ayudaba a buscar y elegir los textos, sino que los adaptaba o los traducía a diversos idiomas. Además era su gestora, su agente, su secretaria y su fiel compañera", continúa explicando Cecilia.

En la actualidad la Fundación se encuentra inmersa en difundir la imagen de Joaquín Rodrigo entre niños y jóvenes. En el año 2006, se convoca el Concurso Internacional de interpretación Joaquín Rodrigo, en las modalidades de guitarra y canto, en Madrid. Ostentan la presidencia de honor SS AA RR los Príncipes de Asturias.

Tres fundaciones musicales en España

La Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo ha recibido el premio Avon 2003 de Japón, atribuido a una Institución sin ánimo de lucro por su especial apoyo a jóvenes intérpretes.

La elegancia y dulzura que emanan de Cecilia Rodrigo hacen de ella una excelente embajadora del tesoro musical rodriguero. Su verdadero apego a la figura del músico valenciano y a la maestría de su composición es inagotable. Cecilia flanquea con deleite una de las joyas de la corona musical hispana: los pentagramas del genial Rodrigo. "Mis padres han sido unos luchadores", comenta Cecilia muy orgullosa. "Me llevaban con ellos a todas partes. Me encantaba escuchar cómo le aplaudían. He visto apoteosis inolvidables como cuando en Londres, en uno de sus últimos estrenos, la gente aullaba como si se tratara de un concierto de los Beatles. Había unas colas tremendas, la gente quería tocarle", recuerda. "Por encima de todo, mi padre fue un hombre de una gran inteligencia, y de valores humanos extraordinarios, como la humildad. Sabía juzgar mejor que nadie su obra. Conmover y gustar, y que su nombre figurara en la historia entre los grandes compositores universales creo que es todo lo que pretendió y lo consiguió", asegura Cecilia.

A través de las numerosas charlas y conversaciones privadas que hemos mantenido con Cecilia, sabemos que la Fundación cuenta con patronos muy valiosos y con la ayuda de grandes colaboradores, con un objetivo prioritario que es la difusión de la imagen y la música de Joaquín Rodrigo, especialmente entre los niños y los jóvenes. "Tenemos un convenio de colaboración con la universidad de Valladolid, con la participación de la Complutense desde 2002 con el fin de impulsar la investigación sobre la figura y obra de Joaquín Rodrigo, su pensamiento y época. Los diversos y numerosos estudios están contribuyendo a comprender mejor el relieve del compositor en el contexto musical de nuestro país", nos informa Cecilia.

Sin duda es un honor recibir la ingente obra del maestro Rodrigo a través de los "ojos" y la delicada voz de Cecilia Rodrigo, el mejor aval de su trayectoria artística y vital: "Desde muy niña he estado marcada por la personalidad de mi padre. El hecho de ser ciego, pronto me dio la visión de que era diferente. Con la madurez he comprendido su inmensidad como ser humano y como músico. Creo que he sabido apreciar su afán de superación y su bondad. Naturalmente, me enorgullezco de ser su hija, y para mí, el mejor padre del mundo"

RECIENTE FUNDACIÓN ANTÓN GARCÍA ABRIL

Antón García Abril es un compositor contemporáneo dedicado intensamente a su labor de creación. Su máxima preocupación es desarrollar un lenguaje artístico actual, pero siempre audible y comunicativo. Nos encontramos ante uno de los testimonios musicales vivos más importantes del panorama artístico de nuestro país. Su estética logra aportar nuevos caminos en la creación moderna. La obra garciabriliana es paradigma de comunicación musical. El compositor turolense que recientemente ha cumplido la edad de 78 años es considerado hoy maestro por la singularidad, sensibilidad y poético trazo en su discurso sonoro, que conecta hábilmente el pasado de generaciones pretéritas con el avance y la evolución del propio sistema musical. Su extenso catálogo nos brinda la oportunidad de apreciar la calidad de sus composiciones, a través de las cuales podemos descubrir su credo estético y pensamiento filosófico-artístico. Numerosos intérpretes y estudiosos de su obra nos sentimos satisfechos y agradecidos de habernos acercado a las fuentes directas de su conocimiento, a través de su valiosa presencia y del excelente trabajo realizado por sus colaboradores e integrantes de la Fundación Antón García Abril.

La Fundación Antón García Abril es una institución cultural de carácter privado sin ánimo de lucro que tiene por objeto la difusión, impulso y promoción de la música, en especial, la música española. Es también objeto de la Fundación Antón García Abril promover, difundir y proteger la obra del maestro.

Nace en enero de 2010 siendo reconocida como tal mediante Orden del Ministerio de Cultura, publicada en el Boletín Oficial del Estado nº 973 de 2010.

El Patronato, órgano de gobierno, representación y administración de la Fundación Antón García Abril cuenta con la presidencia de Honor de D. Antón García Abril y con la Vicepresidencia de Honor de Dña. Áurea Ruiz García, esposa y fiel colaboradora del maestro. Sus cuatro hijos -Antón, Áurea, Águeda y Adriana- componen la plantilla de los patronos, entre los cuales cabe mencionar a Adriana García-Abril Ruiz, hija menor del maestro, Vicepresidenta de la Fundación, portadora de esta reciente información que nos llega de su mano.

Entre sus objetivos están el desarrollar todo tipo de actividades y acciones orientadas al impulso, di-

fusión, promoción, educación, estudio, investigación, desarrollo e innovación de la música en general, con especial dedicación a la música española y, en particular, a la obra del compositor Antón García Abril.

Entre sus proyectos más inmediatos, la Fundación Antón García Abril rinde homenaje a la lírica española. El pasado 3 de mayo de 2010 comenzaron las grabaciones de la colección de cinco CDs que la Fundación Antón García Abril, con la colaboración de la Fundación BBVA, ha puesto en marcha con objeto de homenajear la lírica española y difundir la canción de concierto del maestro García Abril y las voces de una selección de los mas grandes cantantes españoles, entre los que cabe destacar Ainhoa Arteta, María Bayo, José Manuel Zapata, Isabel Rey, María José Montiel, Ana María Sánchez, acompañados del pianista Alejandro Zabala. La colección se lanzará en Septiembre de 2011.

La Fundación Antón García Abril también concede un premio al Mejor Intérprete de la obra del maestro García Abril en el INDIANA GUITAR FESTIVAL AND COMPETITION organizado por la Universidad de Indiana, Jacobs School of Music.

El 19 de mayo de 2013, tendrá lugar el 80º aniversario del compositor Antón García Abril, lo que convierte esta fecha en un momento importante en el ámbito de la música española. La Fundación Antón García Abril, a través del PROYECTO 80º ANI-



Antón García Abril en el estreno de la obra Alba de los Caminos, dedicada a la pianista Paula Coronas.

VERSARIO, ha comenzado a diseñar y organizar todo tipo de actos durante el periodo comprendido entre mayo 2013 y mayo 2014, en homenaje al compositor Antón García Abril y su obra.

El programa de actos que se pretende llevar a cabo se basa en la programación de su corpus creativo (ópera, ballet, cantatas, música sinfónica, música de cámara, vocal...) y en la difusión y acercamiento de su obra a la sociedad. La fundación se gestionará, organizará y dirigirá una pluralidad de actos de relevancia musical para celebrar esta importante efeméride.

Nuestra gratitud a estas Tres Fundaciones Musicales, sin cuya labor no hubiese sido posible acercarnos a las excelencias de Tres Grandes Músicos Españoles de nuestra Historia.



Entrevista a: JOSÉ MARÍA GARCÍA LABORDA

Por YOLANDA GALINDO BENÍTEZ.

Licenciada en Musicología y profesora de Orquesta del Conservatorio profesional de Música "Manuel Carra" de Málaga.

José María García Laborda nació en León en donde realizó sus primeros estudios musicales. Es titulado en Composición y Pedagogía Musical por la Escuela Superior de Música de Frankfurt (Alemania) y Doctor en Musicología por la Universidad W. Goethe de la misma ciudad. Catedrático por oposición de Musicología en el Conservatorio Superior de Música de Murcia y Profesor Asociado en la Universidad de Murcia. Ca-



José María García Laborda

tadrático de Musicología en la universidad de Salamanca conjuga perfectamente su labor docente con sus trabajos compositivos contando con 100 obras catalogadas y publicadas por la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) y estrenadas tanto dentro como fuera de nuestras fronteras: Alemania, Finlandia, Irlanda, Méjico, Estados Unidos, China, Sudáfrica...

Es un especialista en música del siglo XX y experto en la Segunda Escuela de Viena tal como se refleja en sus numerosos libros y artículos centrados en el campo analítico.

Actualmente continúa compaginando estas facetas: docencia, investigación y composición con la Dirección del Festival Internacional de Primavera de Música del Siglo XX en la ciudad de Salamanca que desde que lo fundó él mismo hace ya 20 años y continua siendo el máximo responsable de que el Festival se siga celebrando anualmente.

Desde su despacho del Patio de Escuelas y con un fondo inmejorable como es la fachada plateresca de la Universidad de Salamanca hemos quedado con el compositor y catedrático de Historia y Ciencias de la Música de la ciudad del Tormes en una fría mañana invernal.

Ha trabajado desde distintos campos en el mundo de la música: director de coro, docente, investigador y compositor. Hoy me centraré en la figura del compositor.

- **Buenos días ,mi primera pregunta para situarnos en nuestra sociedad actual. ¿ Se resiente el compositor de la crisis que padece el país?.**
- Naturalmente. Siempre se ha dicho que la cultura, y especialmente la música, es la primera parcela de la vida social que sufre los avatares y penurias del sistema económico en crisis que estamos padeciendo. Los argumentos que se emplean para mermar el apoyo institucional y social a la cultura y a la música se basan en ar-



José María García Laborda

gumentos falaces, como que éstas con algo gratuito, que no son una necesidad vital para la sociedad, que se puede prescindir de ellas... Se puede prescindir de asistir a un concierto, efectivamente. Pero el daño que puede experimentar la vida cultural de un país, si se recortan al mínimo las ayudas a la creación e interpretación musical, es impredecible. Sabemos que el desarrollo económico e intelectual de una país siempre ha ido ligado a una intensa actividad cultural y musical. El creador de música y su intérprete no son un estamento insignificante o un lujo prescindible en el engranaje social. La creación artística es parte fundamental del estado de bienestar, que presta a sus ciudadanos un bien elevado y excelso que no se puede canjear con otros productos de "primera necesidad", a no ser que ésta no esté cubierta.

Yo he sufrido en mis "propias carnes" durante este año los recortes presupuestarios que han aplicado por ejemplo al Festival de Primavera de Salamanca, que llevamos organizando aquí desde hace 20 años. No se pueden hacer encargos a compositores, no se pueden organizar todos los conciertos que uno desearía, hay que reducir los cachets al mínimo, etc. Además la creación contemporánea sufre de por sí limitaciones considerables, al no entrar en los circuitos del disfrute de masas que tienen otros eventos musicales, por lo que los recortes se hacen más duros. A pesar de todo se mantienen algunas infraestructuras de apoyo al compositor (concursos de composición como el del Festival de Música de León, encargos de la Fundación Autor y SGAE, etc), que logran salvar algo la situación.

- **¿El público es receptivo a las novedades compositivas o España sigue siendo reticente a las innovaciones?**
- En comparación con otros países de nuestro entorno, España sigue siendo

algo reacia a la recepción de las innovaciones presentadas por la música actual. Esto tiene que ver con una larga tradición de ausencia de "entrenamiento auditivo" hacia las vanguardia en nuestro país, que hunde sus raíces en la falta de una política adecuada de educación musical. Naturalmente la situación va cambiando poco a poco, pero falta mucho por hacer, a la hora de que el público mayoritario acuda a los conciertos de música contemporánea de manera tan natural a como acude a un concierto de otras músicas... Los conciertos con música exclusivamente moderna siguen siendo minoritarios. Algunos modelos para un posible cambio, podrían ir orientados a la inclusión siempre de alguna música de vanguardia y de reciente creación en los repertorios normales de conciertos sinfónicos y de cámara, ampliar los programas de estudios en los Conservatorios, explicar las obras y añadir en las escuelas más música actual, apoyar a las instituciones como Asociaciones de compositores para incluir obras modernas, etc.

- **Su obra compositiva engloba todos los géneros: Solista, cámara y orquestal. ¿Tiene preferencia por alguno de ellos?**
- Las preferencias creadoras de un compositor vienen marcadas por las oportunidades y circunstancias en que te mueves: encargos que te hacen para una plantilla determinada, músicos concretos que conoces y que interpretan tus obras con regularidad, Festivales en los que se interpretan tus obras, concurso de composición, etc. Naturalmente en mi caso me muevo con más "asiduidad" en la música de cámara, porque los circuitos a los que van dirigidas mis obras exigen esta música. La música sinfónica o teatral es más difícil de "colocar", ya que viene determinada por el encargo directo, que no llega siempre a todos o que tarda más en llegar.

- **Me gustaría saber que obra y tendencia musical le ha marcado e influido a la hora de componer.**
- Todas las tendencias de tu entorno histórico y estético influyen de alguna manera en tu modo de componer, especialmente aquellas que están más cerca de tu pensamiento intelectual y social. La música del siglo XX es una constante vital en mi pensamiento. Como dirían los alemanes, es el “Sitz im Leben”, es decir el ámbito vital en que me muevo, desde mis clases en la Universidad. Por tanto esta música es una referencia, no para ser imitada, pero sí para impulsar un modo de hacer música, que luego se torna personal y propio con la edad y la práctica.

La Escuela de Viena ha sido para mí siempre un referente de rigor formal e intelectual a la hora de componer, aunque luego mi música actual vaya por otros derroteros, que se acercan más a lo sensual a lo lírico y emotivo de una estética mediterránea, que a lo germano, como es natural. El impulso rítmico aportado por B. Bartók o I. Stravinsky me son más cercanos que la música de A. Schönberg, por ejemplo. Pero estas músicas lógicamente, pertenecen ya al “siglo pasado”. Los estímulos actuales prestan innumerables referencias a la hora de componer, que van desde la música de Jazz hasta las músicas del mundo.

Por otra parte todas las músicas del pasado sirven a veces para inspirar obras concretas, como ha sucedido en composiciones como “Tiento de Palacio” o “Cantata para la Fundación de un reino”. La música del pasado está siempre ahí detrás de tu cabeza, para apoyar consciente o inconscientemente el salto a algo nuevo, que no tiene nada que ver con lo anterior.

Personalmente tengo mi propio modo de ver las cosas en materia de composición

y por supuesto mi propia técnica de organización formal y estructural, adquirida desde hace tiempo y ampliada con las referencias actuales. Intento siempre explicar en el prólogo de mis obras el modo de proceder, para que el oyente pueda comprender cómo trabajo. Esto se debe, sin duda, a la rutina de análisis que utilizo constantemente en clase para explicar otras obras.

Para responder en concreto a la última parte de la pregunta que me plantea: Cuando tenía veinte años mi obra de cabecera era un disco que tenía dos obras que nunca he olvidado: *La Música para instrumento de cuerda, percusión y celesta* de B. Bartók, y el *Concerto Grosso para piano orquesta de cámara con piano obligado*, de E. Bloch. Me conocía las dos obras casi de memoria...

- **Compone a la antigua usanza con lápiz y papel o utiliza las nuevas tecnologías.**
- Utilizo las dos cosas. Primero siempre repaso apuntes y bocetos desde el piano, que es mi instrumento principal de trabajo, también escribo cosas en mi cuaderno de notas, pruebo materiales en el sintetizador y en los diversos instrumentos que tengo en casa: en la guitarra, en el piano, en la flauta o en violín... Pero el paso último es el ordenador desde el programa Finale. Las posibilidades ensamblaje son enormes y las facilidades para componer, incorporar, borrar son extraordinarias. Además vas teniendo una idea de como suena y cómo transcurre todo rítmicamente, algo que no puedes percibir con el método tradicional, especialmente cuando utilizas una gran orquesta o mucha percusión.

De cualquier forma, guardo en casa mi “diario de bitácora” con todas las ideas musicales y las fechas en las que van surgiendo para incorporarlas luego al ordenador. Naturalmente el proceso de vaciado de los bocetos se puede perder si sólo se utiliza el ordenador. Sigo ob-



José María García Laborda



José María García Laborda

sesionado por el manuscrito, tanto musical como literario. Esta rutina no me gustaría perderla.

- **Usted se ha formado en Alemania con el maestro recientemente fallecido : Hans Ulrich Engelman y por ello puede comparar el campo de la composición entre nuestro país y el germánico. ¿El compositor tiene más posibilidades fuera de nuestras fronteras?.**

- Hasta ahora sí, desde luego, aunque como dije anteriormente la situación va cambiando poco poco. Cuando yo me fui a Alemania a comienzos de la década de los setenta, la situación de la música en Alemania era privilegiada. La visita que realicé a los Cursos de verano de Darmstadt y a otros cursos en Utrecht y en la Fundación Gaudeamus, por ejemplo, me abrió los ojos a la realidad de la vanguardia. El estudio en la Hochschule de Frankfurt me abrió posibilidades para toda clase de contactos con los grandes compositores del momento que pululaban en esa época por Europa (desde M. Kagel hasta K. Stockhausen, pasando por Luciano Berio, Luigi Nono, G. Ligeti, P. Boulez o Cristóbal Halffter, por nombrar a algunos pocos). A todos esos compositores les conocí personalmente en Alemania, cuando estaban en su mejor etapa compositiva y en su momento de irradiar su música al público especializado. La asistencia a conciertos con música de vanguardia y obras de teatro musical experimental era una rutina tan normal como asistir en España a un concierto de música pop en la movida madrileña.

Se podían comprar partituras modernas, leer libros especializados, contactar con toda clase de músicos, algo que no era tan normal en nuestro país. Mi profesor de composición H. U. Engelnann había sido compañero de estudio de H. W. Henze, me enseñó a analizar las partituras más recientes y a ocuparnos con

toda clase de materiales de vanguardia. Mis compañeros tocaban mucha música de vanguardia en el Conservatorio y se estrenaban y debatían nuestras propias composiciones...Era un clima muy enriquecedor para todos. Y yo lo viví apasionadamente. Cosa que en ese momento en España no era tan posible.

En fin, era un panorama muy enriquecedor en una época en que Internet todavía no existía. Actualmente se han roto todas las fronteras y limitaciones de la música y vivimos una era de globalización en la que todo el mundo tiene acceso a "todo". Mis alumnos tienen a disposición unas herramientas inusitadas de trabajo. Solo hace falta tiempo y entusiasmo...

El compositor tiene en España ahora muy buenas posibilidades para formarse y el panorama de la creación musical en nuestro país así lo demuestra. Pero como las infraestructuras musicales de instituciones y conciertos siguen siendo todavía mejores o más favorables para la música de vanguardia en algunos países europeos, nunca está de más salir de cuando en cuando a estos países para "airearse un poco".

- **He escuchado su " Cantata para la Fundación de un reino" obra para coro y orquesta. Una obra colosal que supone un gran trabajo y un excelente resultado. Puede comentarnos su inspiración de esta obra en concreto.**
- Como esta obra, estrenada en junio de 2010 en el Auditorio Ciudad de León, fue una composición de encargo de la Fundación Autor y de la Asociación de Orquestas Sinfónicas para conmemorar una efemérides concreta, como eran los mil cien años del Reino de León (910-2010), lógicamente la inspiración vino motivada por el encargo y las fuentes históricas que intenté rastrear para parafrasear el acontecimiento. Esto condicionó lógicamente el planteamiento de

las estructuras musicales que están de base, inspiradas en muchos elementos historicistas de música pretéritas que se combinan con elementos más vanguardistas. La obra se acerca a una "comprensión lírica y solemne" de un acontecimiento popular que hunde sus raíces en la tradición. Por ello la melodía con carácter modal y neotonal está presente con carácter testimonial en toda la obra, arropada con una instrumentación rica en percusión. La presencia de un coro de niños intentaba dar a la obra un guiño de complicidad primitiva y fresca, aunque por otra parte no permitía demasiado experimentalismo abstracto. La obra, lógicamente, me ocupó mucho tiempo, pero no tanto como el que se podía esperar por la premura del encargo. Mi modo de componer es rápido y nervioso. Y la inspiración queda a veces intacta, sin necesidad de repases posteriores ni detenimientos analíticos.

- ¿ Su próximo proyecto?.
- Los proyectos viene dados a lo largo del año por los compromisos adquiridos . Los próximos estrenos de mis obras en Marzo, Junio y Noviembre del 2011 están dirigidos a la música de cámara, aunque en mente y en proceso inmediato de composición está la composición de un "Concierto para violín y orquesta", largamente ansiado y solicitado. Actualmente trabajo en una obra para cuarteto de saxofones titulada: *El Aire se serena*, que se estrenará próximamente en León.

Le doy las gracias por habernos dado la oportunidad tanto a mí como a los lectores de la revista "Intermezzo" de conocerle colaborando amablemente con nosotros haciéndonos un hueco en su apretada agenda y le deseamos éxito en todos su proyectos.



musical  adn

 **málaga**

C/SAN MILLÁN, 27 SONIDO TELF: 952 65 23 92
C/SAN MILLÁN, 27 CLÁSICA TELF: 952 65 23 89

 **fuengirola**

AVDA. MIJAS, 44 SONIDO TELF: 952 58 47 50
C/INCA, 5 CLÁSICA TELF: 952 47 46 81

www.musicaladn.com

MANUEL DE FALLA

Comentario Analítico de “Aragonesa”

JUAN JOSÉ MUÑOZ.

Profesor del Departamento de Composición del Conservatorio Profesional “Manuel Carra” de Málaga.

Es un ritmo vivo en 3/4. De los dos primeros compases que es donde se encuentra la primera idea, tomará después elementos para la segunda idea, para la coda y el desarrollo.

La pieza comienza en DoM esa primera idea de la que hemos hablado comienza en el compás 4 después de tres acordes de introducción en la dominante. El tema consta de 8 compases que consta de dos motivos principales que aparecen primero en la mano izquierda uno la figuración ascendente en semicorcheas (**a**) y otro, el típico tersillo de semicorcheas enmarcado por corcheas (**b**). Otro dos motivos secundarios acompañan a los principales, un tercer motivo es el acompañamiento acórdico (**c**) que luego en la repetición en el compás 13, se convierte en un pequeño contrapunto (**d**). Estas estructuras motivicas componen la esencia del primer bloque de la obra que se extiende desde el compás 1 al 42, y que consiste en repetir casi idénticamente el tema principal de los motivos **a** y **b**.

Ejemplo 1 (c.c 1-5) Introducción y motivos de la primera idea :



Compases 13 y 14: Idea principal con el nuevo contrapunto en la mano izquierda:



La estructuración de la primera idea consiste en un 2+2+2+2 (dos compases se repiten tres veces y concluyen en Do Mayor como habían comenzado).

En el compás 12 los motivos **a** y **b** pasan a la mano derecha (otros 8 compases) y en el compás 20, de nuevo a la mano izquierda aporta la idea principal en Mi Mayor (ocho compases), seguida de la idea en la mano derecha también en Mi Mayor (otros ocho compases). Una pequeña transición de nueve compases (del 34 al 42), sobre un reducción comprimida del motivo **b**, conduce a la segunda idea (*Tranquillo*) en Sol Mayor, que es propiamente una elaboración del motivo **b** y motivo **d**: tresillo, cuatro corcheas ascendentes y tresillo, llevada sobre un contrapunto en la mano izquierda.

Ejemplo 2 (c.c 43-46): Segunda idea :



El compás 71 comienza con un desarrollo temático de la primera idea en Do Mayor y en el compás 78 sigue desarrollando el tema de “A”. En el compás 98 y en el 102 hay un compás de enlace con material de la segunda idea, y en el 103 se ve claramente como esta funcionando el material del tema II. En el compás 119 se intercalan los dos temas hasta el 133. La coda final aparece en el 134 y finaliza en cadencia perfecta en Do Mayor.

Resumiendo las partes de las que consta esta pieza son:

- Primera idea principal
- Segunda idea principal
- Desarrollo de las dos ideas
- Coda.

La sección del desarrollo aparece a partir del compás 71 con progresiones y acordes disonantes incluyendo acordes de séptimas y segundas añadidas sin olvidar el uso del contrapunto.

En la planificación formal de la obra se ve claramente como Falla utiliza una serie de técnicas que por su puesto no se dejaron al azar y las cuales hacen que esta obra sea singular y son las siguientes:

1. Huye de modulaciones de la quinta inmediata.
2. Prepara la modulación a un tono para luego entrar a otro.
3. En una melodía hecha en la tónica toma como base la pedal de dominante.
4. Hay anticipaciones en las progresiones.
5. De un diseño armónico hecho sobre un acorde introduce notas extrañas.
6. Resolución de las notas de atracción.

Un ejemplo del primer punto lo encontramos en la modulación del compás 18. Falla modula a Mi Mayor y no a Sol Mayor (que al venir de Do Mayor sería lo esperado) y es de lo que quiere huir Falla.

Un ejemplo del segundo punto lo podemos encontrar en la transición modulante al segundo tema en Sol Mayor (c.c.42-46) que comienza con el acorde de dominante de esa tonalidad en compás 43 (Desde el compás 40 hay un retroceso cromático por movimiento contrario entre las voces intermedias y el bajo que parece desembocar en Si bemol por el acorde de Fa7 en el compás 42, y sin embargo va a desembocar a Re7 como dominante de Sol Mayor).

Un ejemplo del punto tres se puede encontrar en el arranque de la melodía en el compás 3 y en los compases 13-17 (El pedal de Sol forma la base de la melodía en Do).

Un ejemplo del punto cuatro lo podemos encontrar en el compás 5 y 9, en donde el Si del bajo antecede al acorde al que pertenece en compás 6 y 10 respectivamente (Si- Re sostenido- Fa sostenido) y en las progresiones de la coda entre los compases 33 y 43.

Para el punto cinco se puede observar el primer tema, durante el empalme de la idea melódica con los acordes que le acompañan. El choque de algunas melodías con estos acordes produce un bello efecto disonante hasta que resuelve en los compases de 6 al 9.

También en los compases 71 y 73 hay un bello efecto de este choque armónico desplegado sobre el acorde de triada aumentada del bajo (Mi bemol – Sol – Si), coincidiendo la mayoría de las veces con dos efectos de tritono: Fa de la melodía contra el Si del bajo, y en el mismo bajo: Mi bemol contra el Si como vemos a continuación:



Más ejemplos aparecen en las progresiones sobre el compás 83 y 84 (sobre una armonía desplegada sobre el acorde de Re menor aparece en la melodía la nota Sol y sobre el acorde de Do Mayor siguiente chocan los dos diseños melódicos de la voz superior Sol sostenido – FA y La-Mi bemol).



LA ORGANIZACIÓN EN EL ESTUDIO: Algunos principios básicos

FRANCISCO JAVIER SANTIAGO FERNÁNDEZ.
Profesor de violín del C.P.M. "Manuel Carra" de Málaga.

¿Qué supone en realidad estudiar un instrumento musical, qué trabajo hay que invertir para dominarlo, cómo hacerlo? Hay muchas respuestas posibles, muchos caminos, tantos como músicos. Cada cual debe llegar a conclusiones individuales ya que el aprendizaje más natural y duradero parte de una necesidad vital, personal, y no de imposiciones dogmáticas cortoplacistas y miopes; pero la enseñanza existe para acortar las etapas de dichos aprendizajes y alcanzar con ellos algo sólido, eficaz y perdurable. Este artículo, que sólo es una reflexión, se ha fundamentado en la opinión de grandes pedagogos, algún musicógrafo y, sobre todo, en la experiencia propia. Cada lector cogerá de él lo que precise.

En ocasiones he oído decir que aquellos alumnos que tienen gran facilidad no necesitan comprender en profundidad los mecanismos últimos del instrumento para hacerlo sonar bien, incluso de forma excelente. Hasta cierto punto esto es verdad a edades tempranas, sin embargo, con la llegada de la madurez se termina produciendo una simbiosis perfecta entre lo que sale de forma más o menos fácil y su procesamiento intelectual; es decir, el buen músico no deja nada al azar y acaba por incorporar de forma consciente y racional sus investigaciones técnicas e interpretativas pasadas y presentes. Esto no pretende negar los automatismos necesarios adquiridos, sino hacer hincapié en la inevitable tendencia hacia un análisis de los mismos.

La capacidad pedagógica es primero un don, una vocación, y cuando esto no sucede, se intenta sistematizar de forma más o menos científica. Algo parecido ocurre con el aprendizaje instrumental; pueden tenerse ciertas intuiciones o dotes naturales, pero llega un momento en que hay que apoyarse en otros recursos. Además, el pragmatismo y la sistematización de datos, como esas series de televisión de investigación criminal (C.S.I.) o médica (Hause) tan curiosas como irreales, en música sirven de poco si no van acompañados de aspectos humanísticos que se resisten a la organización

científica, como imaginación, creatividad, lenguaje, intuición, expresión o emoción. Y para eso la música tiene que gustar mucho por el sacrificio enorme que supone. Lo primero que le hace falta, pues, a un estudiante es enamorarse de su instrumento y de la música¹.



Para dominar un instrumento se necesita una vida entera, siempre hay aspectos que mejorar y, cuando nos damos cuenta, el tiempo ha pasado y las facultades físicas merman inexorablemente². El buen músico crece con el instrumento durante toda su vida, lo va conociendo, lo va queriendo (a veces odiando, como decía Enescu), va desentrañando sus secretos de manera aparentemente aleatoria, pero indudablemente ordenada y sistemática porque la tendencia natural le conduce a priorizar aquellos elementos de estudio que en cada momento necesita.

Dejando claro que, si no se parte de unas cualidades mínimas, hay aspectos difíciles de desarrollar como el talento, voy a formular unas preguntas, dirigidas principalmente a los alumnos, que pueden ayudar a definir los conceptos:

- ¿Qué significa realmente estudiar un instrumento? Un *compromiso*. Para dominar un instrumento necesitamos primero "saber" que lo queremos hacer y después ponernos a trabajar, a "buscar" con *determinación*.
- ¿Puede el rendimiento mejorarse racionalizando la organización en el estudio? Sí. Una correcta organización, que no deja nada al azar e incorpora progresivamente las novedades, será garantía de progreso eficaz, y seguramente de éxito.

- ¿Cuál es el nivel máximo que podemos alcanzar? En principio no hay límites. Dependerá fundamentalmente de tres factores: adquisición de *disciplina, organización racional y escucha analítica*.

La buena organización en el estudio permitirá desarrollar la técnica y la interpretación sin traumas y con naturalidad, ya que una práctica excesiva producirá una atrofia del sentimiento³. Si, como vemos, es deseable una correcta sistematización, ¿cómo puedo, entonces, organizar mejor el tiempo de estudio?

Cuando hablamos de técnicas de estudio, lo hacemos normalmente pensando en elementos aislados; quizás por ello el alumno inexperto pocas veces lo ve desde el punto de vista organizativo o global. Parto de la premisa: *el conjunto de lo que denominamos técnicas de estudio se estructura mediante distintos modelos de organización coherentes entre sí*. Estos modelos variarán en función del nivel de cada alumno y a lo largo del tiempo. No obstante, siempre habrá elementos invariables (aunque con diferente dificultad) junto a elementos nuevos. Además, todo modelo organizativo debe evolucionar y conllevará las necesarias mutaciones durante el curso para que puedan alcanzarse los objetivos de la manera más lógica, rápida y eficaz.

Un estudiante debe tener claro, al menos, cinco principios que lo dispondrán al éxito:

1. LA IMPRESCINDIBLE BASE TÉCNICA.

Todo el mundo sabe que la adquisición de una buena técnica instrumental permitirá magníficas interpretaciones⁴; pero suele pensarse en las técnicas concretas de cada instrumento, es decir, en lo pequeño, en el detalle, en elementos aislados. Siendo esto correcto, existe un enfoque común a toda música que permite la integración orgánica de los elementos individuales (técnicos e interpretativos), que a veces pasamos por alto: la buena interpretación musical siempre debe fundamentarse en tres aspectos simples pero básicos: **sonido, ritmo y afinación**⁵. Se trata de un trípode al que no puede faltarle ninguna de sus patas para mantenerse en pie (como un atril). Esta base tan aparentemente genérica permitirá un cimiento sólido para toda interpretación que quiera ser buena. Si alguno de ellos falla, generaremos música mediocre o defectuosa (el atril se cae). Aunque los tres tienen la misma importancia, comenzaré por el sonido, que es al que menos se le suele prestar atención, el menos “visible”:

- a) *La calidad sonora*. El sonido es el vehículo físico que sirve de soporte a la interpretación. Un sonido duro, áspero, encorsetado o demasiado blando provocará desagrado, indiferencia, impaciencia... El buen sonido puede tener una enorme variedad de matices según sea la obra y/o nuestra visión de la misma (heroico, pasional, brillante, sutil, embriagador, enigmático,...), pero siempre ha de ser bello. La búsqueda constante de un sonido grande y hermoso⁶ debe convertirse en una obligación desde el principio, un sonido que llegue incluso a trascender lo meramente físico y alcance el plano superior de las emociones. Habrá que trabajarlo todos los días para que este vehículo donde viaja la música se convierta en uno de “alta gama”.
- b) *La buena cuadratura rítmica*. El oyente espera un ordenamiento de los sonidos en el tiempo, lo que le suscita sensación de belleza; por esto el control rítmico es una cuestión tan importante. Decía Deschusses que el ritmo es como el latido de la música⁷; una persona con un latido irregular es una persona enferma, y en música ocurre algo parecido: lo rítmicamente desordenado o descuadrado revela una interpretación “enferma” y provocará desequilibrio y desagrado. Esto nos obliga a ofrecer dicho orden; pero se trata de conseguir un ritmo humano al servicio de la expresión y no la superprecisión de la máquina; a la vez tendrá que ser vital, fresco, decidido, estilizado o elástico, y estar bien asimilado. Descubrir, controlar y transmitir el carácter último y preciso del ritmo de un simple ejercicio o de una obra tendrá que convertirse en una constante diaria. La salud de la música lo requiere.
- c) *La perfecta entonación*. Es el último pilar de este trípode, pero no el menos importante. “La entonación es una cuestión de conciencia. Uno oye cuándo una nota es falsa, como cuando se hace algo mal en la vida. No debemos seguir haciéndola”, dijo Casals a un alumno⁸. Es el primero que detecta el oyente avezado, el que se encuentra más a la vista; así que un desliz en la afinación llama mucho más la atención que otro tipo de error porque sus procesos mentales se encuentran en el neocórtex, es decir, la parte racional y consciente del cerebro. Su trabajo de construcción y mejora debe ser una lucha sostenida que no permite el desaliento⁹.

2. EL TIEMPO DE ESTUDIO.

Debemos estudiar tanto como podamos sin superar el límite de lo razonable, que es no hacernos daño. Hay que anotar el tiempo de que se dispone cada día, planificar mediante cuadrantes minuciosos semanales dicho tiempo sin dejar nada en el tintero. Estos cuadrantes deben variarse a lo largo del curso según las necesidades de cada momento (pedid ayuda a los profesores). El reparto del tiempo podría parecerse a: más trabajo técnico en el 1er trimestre, equilibrio entre técnica y obras en el 2º y 3º, más trabajo interpretativo cuando se acercan audiciones, exámenes o conciertos. Es muy importante no obsesionarse con el cumplimiento de los cuadrantes; cada día tiene sus propios afanes, y si nos hemos demorado en algún aspecto, ya lo haremos mañana.

3. LA ORGANIZACIÓN EN EL ESTUDIO.

Dice Fischer que un violinista debe siempre practicar a diario cuatro aspectos básicos: sonido, afinación, vibrato y cambios de posición¹⁰. Son los más difíciles de mantener en forma, no así otros elementos que podrán distribuirse a lo largo de la semana, o incluso demorarlos más tiempo. Basándose en los principios de *prioridad* y de *máxima dificultad para mantener en forma*, todos los instrumentos elaborarán sus cuadrantes respectivos. Será bueno cambiar el orden de estudio de vez en cuando.

4. LA CONCENTRACIÓN.

Sin ella no hay eficacia ni éxito. Debemos trabajar siempre con la *máxima atención posible*, sabiendo escuchar para detectar los errores. Para ello hay varios ejercicios que la favorecen: bastará una combinación de respiración pausada y visualización (con los ojos cerrados durante un minuto); p. ej., “imaginar” el alejamiento del propio instrumento o de una patata hasta desaparecer. Cuando la concentración falla es porque estamos cansados; entonces hay que dejar de estudiar, despejar la mente y estirar los músculos.

5. LA ACTITUD.

No hay otro camino que ser *perfeccionista* sin llegar a lo obsesivo. Esta actitud habrá que inculcarla cuando no se tiene, y para ello se necesita vigilancia constante de todos los detalles que conforman la técnica y la interpretación. Al principio es siempre el profesor el que “piensa” por el alumno, pero poco a poco debe ser el educando quien coja las riendas hasta hacerse independiente.

Después del trabajo debemos tener la tranquilidad de que ese día se ha hecho todo lo posible, aunque haya sido menos de lo planificado.

En sucesivos artículos profundizaré con más detalle en algunos de estos aspectos.

Notas:

- 1 Además de los cinco principios básicos que aparecen más adelante, todas las palabras o frases en cursiva también se entenderán así.
- 2 Después de profundizar en la biografía de un buen número de grandes violinistas en la historia, Silvela afirma que, salvo excepciones, éstos comienzan a perder sus facultades a partir de los 50 años. Afirmación que podría extenderse al resto de instrumentistas si no fuera porque hoy sabemos científicamente que con los años generalmente se pierde audición en los registros agudos, por lo que debe restringirse a instrumentos de dicho ámbito donde la afinación no venga dada (SILVELA, Z.: Historia del violín, Entrelíneas, Madrid, 2006).
- 3 FLESCHE, C.: *The Art of Violin Playing*. Fischer, Chicago, 1924 y 1930.
- 4 Decía Shlomo Mintz, que “la técnica debe servir a la música y hay que poner un especial énfasis en sacar a la luz lo que hay dentro de ésta. Nunca la música debe estar al servicio de la técnica”. (BADENES, G.: “Entrevista a Shlomo Mintz”, Ritmo nº 614, 1990)
- 5 MARTÍN, W.: *Bariolage*. Fundación Juan March, 1977.
- 6 STARR, W.: *The Suzuki Violinist*, Summy-Birchard Music, Florida, 1976.
- 7 DESCHAUSSEES, M.: *El intérprete y la música*. Rialp, Madrid, 1991.
- 8 BLUM, D.: *Casals y el arte de la interpretación*. Idea Books, Barcelona, 2000.
- 9 Para profundizar en este aspecto puede consultarse el artículo que publiqué en esta misma revista: “La afinación en los instrumentos de arco”, *Intermezzo* nº 23 y 24 (2003).
- 10 FISCHER, S.: *Basics, 300 ejercicios y prácticas rutinarias para el violín*. Peters, Londres, 1997.

La cocina y Gioachino Rossini

M^a TERESA COTTA BATISTA.

Profesora de primaria.

ERNESTO J. ABAD FERNÁNDEZ.

Profesor de secundaria.

Pocas presentaciones necesita unos de los más grandes compositores de ópera italianos. **Giachino Rossini** (1792-1868) nos ha dejado algunas de las melodías más conocidas y famosas del mundo de la música clásica. Son de obligada audición algunas de las oberturas de sus principales obras, como *“Guillermo Tell”*, *“El Barbero de Sevilla”* o *“La gazza ladra”* (en realidad, tendrían que ser de obligada audición la práctica totalidad de sus obras, aunque esto es una opinión personal).

Junto a su enorme producción operística, que nos da una clara imagen de la facilidad que tenía para componer (una de las arias de *“La Cenerentola”* la compuso en un cuarto de hora mientras charlaba con unos amigos en una taberna), son también muchas las anécdotas que nos han quedado acerca de su vaguedad (no reñida con la facilidad antes comentada para la composición) y de los problemas que le causaba ésta a la hora de tener a tiempo las obras que le encargaban.

Sin embargo, un aspecto que es más desconocido de la vida de este autor es la importancia que le daba a la gastronomía, hasta tal punto que, con 38 años, tras haber alcanzado la fama y el éxito y haberse asegurado su sustento económico, decide abandonar la composición (en realidad siguió componiendo, pero piezas pequeñas sobre todo, nada de óperas) y dedicarse a su verdadera pasión: la gastronomía. Tanto le apasionaba la comida, que se cuenta que Rossini sólo lloró dos veces en su vida: a la muerte de su padre y cuando, en un barco, se le cayó un pavo trufado por la borda. Si tenemos en cuenta que Rossini consideraba la trufa como “el



GIOACHINO ROSSINI

Mozart de las setas”, y era uno de sus ingredientes favoritos (junto con el foie), no nos resultará difícil imaginarnos la situación...

El pavo trufado será protagonista de una anécdota curiosa que demuestra el ingenio de Rossini. Tras haber ganado uno en una apuesta hecha con un conocido, y como el pagador tardaba en cumplir sus obligaciones, Rossini le insistió en saber cuándo iba a darle el pavo que le debía. Su amigo le contestó que aún no era la estación adecuada para las trufas, a lo que Rossini contestó “¡Que no, que no!, eso es una falsa noticia que difunden los pavos para no hacerse rellenar”.

Quien haya estudiado la producción de Rossini no debe sorprenderse de la pronta jubilación de Rossini y su dedicación a la cocina, ya que en sus óperas nos encontramos con numerosas referencias a la comida ("*La Cenerentola*", "*Il viaggio a Reims*", "*Ciro in Babilonia*", "*L'italiana in Algeri*",...). Además, durante su retiro parisino, compuso algunas piezas para piano dedicadas a las anchoas, la mantequilla, las almendras, las avellanas,... Estas piezas reciben el nombre genérico de "*Hors d'oeuvre*" (aperitivos).

También, buscando un poco, nos encontramos con curiosidades como que el aria "*Di tanti palpiti*" de su ópera "*Tancredi*" fue conocida como "el aria del arroz", puesto que se conoció que Rossini la había compuesto mientras esperaba que le preparasen un risotto.

Es conocida la anécdota protagonizada por Rossini y el **barón de Rothschild**. Éste le mandó una caja de uvas de su propia cosecha, a lo que Rossini contestó agradeciéndole el detalle pero comentándole que no le gustaba el "vino encapsulado". Captada la indirecta, el barón le envió un nuevo presente: un barril de su exquisito Château Lafite.

Otra anécdota: **Alberto Lavignac**, compositor amigo de Rossini, le enviaba de vez en cuando sardinas pescadas en el Golfo de Gascuña, que tenían fama de excelentes. Rossini, al cabo de un tiempo, le pidió a su amigo que no le mandase dicho presente en sábado, pues había mucha gente en su casa para cenar (los famosos **sábados musicales** de Rossini), y tenía que acabar compartiéndolas con su esposa Olimpia, cuando a él le gustaba disfrutarlas en soledad...

No es de extrañar por tanto que uno de los mejores amigos de Rossini fuese el considerado mejor cocinero del siglo XIX: **Antonin Carême**, a quien conoció en París y con quien trabó rápidamente amistad. Carême, que en el momento de conocer a Rossini trabajaba para el mencionado barón de Rothschild, había sido el cocinero de algunas de las personalidades más importantes de Europa (Murat, el famoso general de Napoleón, el Zar Alejandro de Rusia, el Emperador de Austria,...). La amistad llegó hasta tal punto

que, cuando Rossini iba a casa del barón, primero se pasaba por la cocina para saludar a Carême y ponerse al día de sus últimas invenciones, y sólo luego visitaba al noble.

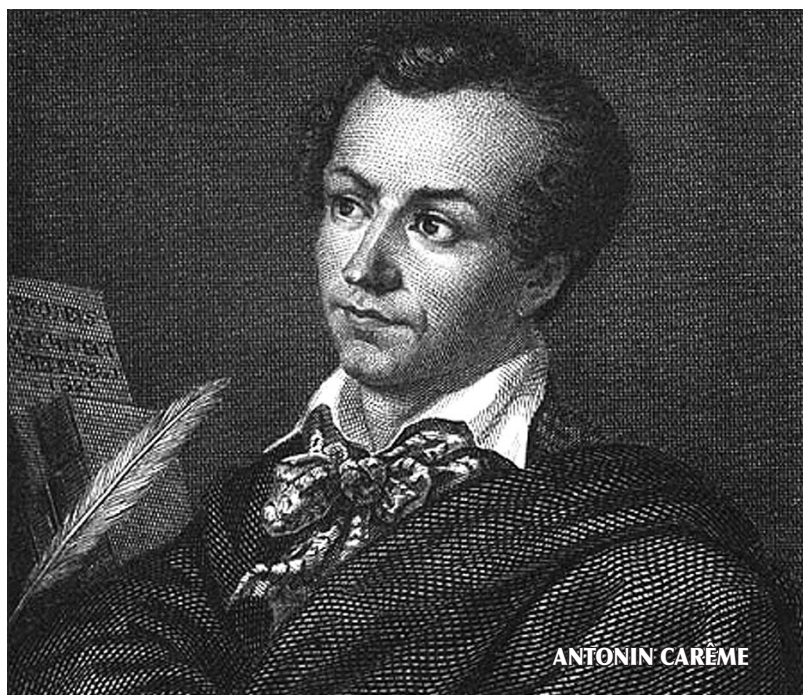
Cuando Rossini deja París, la distancia no pudo con esta amistad. Así, en una ocasión Carême le mandó un faisán trufado a Rossini, y éste, en agradecimiento, le escribió una pieza musical. Incluso, según cuenta Carême en una carta, Rossini le comentó que había recibido una invitación para ir a Estados Unidos, pero que únicamente la aceptaría si el cocinero accedía a acompañarlo.

Rossini y los sábados musicales.

Los sábados eran una ocasión especial para Rossini, pues invitaba a cenar a dieciséis personas a su casa. Tenían que ir vestidas de gala, y, para ser merecedoras de ese honor, tenían que cumplir tres requisitos:

1. Ser capaces de interesar y divertir a Rossini.
2. Mostrar una extrema deferencia a Olimpia.
3. Ser figuras distinguidas en el ámbito de la música, las artes, la política,...

La exquisitez de los platos servidos, el refinamiento de la vajilla y la casa, y la seguridad de encontrarse rodeados de grandes figuras de la época hicieron que la asistencia a estas veladas fuese un privilegio muy deseado en secreto. Sólo había



ANTONIN CARÊME

que tener cuidado con un aspecto: no ser lo suficientemente amables con la mujer del compositor, olvidando devolverle cualquier cumplido que ella hiciese a alguno de los presentes, era causa de exclusión definitiva de la lista de futuros invitados.

Platos “Rossinianos”

A Rossini no sólo le gustaba disfrutar de la comida, sino que además era un excelente cocinero. Son muchos los platos que hacen mención al maestro en su nombre (todos ellos contienen sus dos ingredientes preferidos: las trufas y el foie), y algunos cuya invención se le atribuye, pero sólo podemos asegurar la paternidad de dos platos:

- **Canelloni alla Rossin :** son unos canelones parecidos a los clásicos pero con alguna pequeña variante: el relleno de carne tiene que tener un 20% de foie y algo de trufa (como no), además de dos gotas de vino dulce. El aceite que queda de saltear la carne con los otros ingredientes se aprovecha para la bechamel, y no hay que olvidar espolvorear un poco de trufa rallada sobre los canelones cuando estos se encuentran a media cocción en el horno.

- **Tournedó Rossini:** tras freír unas rodajas de pan, se saltean los tournedós en mantequilla y, posteriormente, en la misma sartén, se calientan unas rodajas de trufa negra. Se saltean unos escalopes de foie (tantos como tournedós), disolviendo los restos que queden en la sartén con un poco de vino ligeramente dulce (Madeira, Pedro Ximénez, Moscatel), y se deja reducir. Ya sólo queda montar el plato en el siguiente orden: primero una rodaja de pan frito, luego un tournedó, después un escalope de foie y, por último, tres láminas de trufa negra. Para finalizar, se rocían con el vino reducido.



FERNANDO VAQUERO
 Afinación y restauración integral del piano
TÉCNICO EN PIANOS
TITULADO EN LA YAMAHA PIANO TECHNICAL ACADEMY DE JAPÓN
www.afinador.net www.cristofori.es

Tifs: 645 650 757 / 954 412 003

Hoy hablamos con...

ENTREVISTA CON EDMON COLOMER.

DIRECTOR TITULAR DE LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE MÁLAGA

PAULA CORONAS. Directora de la Revista Intermezzo.

– Ante todo, nos gustaría darle la bienvenida y felicitarle por el reciente nombramiento como Director Titular al frente de la O.F.M. la Orquesta de nuestra ciudad. Permítame preguntarle, maestro: ¿qué tal han sido sus primeros encuentros musicales con dicha agrupación? ¿qué impresiones tiene? ¿qué objetivos y expectativas de trabajo ha marcado el maestro Colomer con dicha orquesta?

– Dirigir la O.F.M. supone ante todo una enorme responsabilidad debido a la trayectoria y el prestigio que posee la Orquesta. Está formada por músicos muy buenos y en consecuencia, las posibilidades de desarrollo artístico son reales. Málaga es una ciudad muy cultural –con el Museo Picasso, El Festival de Cine, de Teatro...- muy activa y dinámica, que mira hacia el futuro. Por tanto, mi principal objetivo es otorgar a la OFM la máxima presencia, tanto nacional como internacional.

– Dada su experiencia como director titular de diferentes orquestas: del Vallés, de Balears, de Picardie y de Daejon, ¿cuál o cuáles cree que son las claves para obtener óptimos resultados en el podium? (esfuerzo, trabajo, mezcla de habilidades y autoridad, flexibilidad, disciplina en el método de ensayo...)

– ...Un poco de todo. Para optimizar el rendimiento de cada músico es necesario plantear una buena organización del trabajo estrictamente artístico. Hay que dirigirse a los músicos con ideas claras, marcando pautas y referentes que ellos pueden comprender. Es muy importante establecer la confianza mutua entre músicos y director que solo se consigue con una buena organización del trabajo día a día.



Edmon Colomer

– Conocemos su amplia e intensa trayectoria en el mundo de las grabaciones discográficas para sellos tan prestigiosos como Auvidis, Assai, Harmonia, Mundi, Ensayo, Virgin, Philips... ¿qué aspectos le atraen del mundo fonográfico y discográfico? ¿qué le aporta esta experiencia de grabación y qué pretende aportar a través de sus versiones?

– Entiendo la grabación como algo complementario. Lo que cuenta es la música viva, la recreación de la partitura adquirida a través del concierto en directo. El disco es el testimonio de una única experiencia que reproduce tan sólo un momento determinado de esa interpretación. La grabación siempre tiene algo de artificial y no es comparable al directo.

– ¿Qué cualidades básicas considera que debe reunir un buen director de orquesta? Y ¿cuáles son sus mayores exigencias sobre un escenario?

– Ser director de orquesta es una locura. El nivel de exigencia con uno mismo tiene que ser altísimo. Se debería alcanzar el nivel de interpretación lo más elevado posible sabiendo que el conocimien-

to de la partitura se inscribe en un espacio que no tiene fin. Cuánto más crees que la conoces, menos la conoces. Por eso es fundamental que exista inquietud por descubrir en ella algo nuevo, por perfeccionar su análisis y comprensión. La mayor exigencia para mí se reduce a la autoridad que nace de la convicción ante la música.

- **En los últimos años han proliferado las orquestas en nuestro país con la creación de nuevas agrupaciones y nuevos espacios culturales para la difusión de jóvenes directores, ¿qué opinión tiene de las nuevas generaciones de directores en España y de las orquestas más jóvenes que se van incorporando al panorama actual? ¿considera que existe una escuela directorial sólida en nuestro país?**
- Opino que las Jóvenes Orquestas son instrumentos necesarios para que los jóvenes músicos puedan descubrir el repertorio sinfónico tradicional, siempre y cuando este trabajo se haga con rigor y de forma profesional, con una preparación del director lo más completa posible.

En cuanto a las escuelas de dirección, considero que no existen escuelas específicas en el mundo. Se pueden aprender técnicas, métodos de trabajo o de estudio, y sin duda los grandes maestros son la principal fuente de inspiración – por ejemplo, Gustavo Dudamel (joven director venezolano de gran éxito) ha tenido como referente al gran Claudio Abado-. La razón por la que se dirige es la propia música, la interpretación no tiene que ver con escuelas.

- **Su actividad profesional está también vinculada a la educación musical. ¿Le satisface la experiencia pedagógica?**
- Creo que todos los músicos deberían emplear tiempo en la educación, pues la música, que nació de las élites –y permanece en las élites- se ha convertido en patrimonio universal. A la música no se accede fácilmente, por lo que parte de nuestra labor es educar para estimu-

lar y facilitar la comprensión de la música al mayor número de gente posible.

- **¿Con qué tipo de repertorio se siente más identificado Edmon Colomer? ¿Cuál sería para usted un modelo de programa ideal?**
- En realidad no me siento más identificado con un compositor que con otro. Yo distingo entre dos grandes grupos de repertorio sinfónico: el que incluye compositores de hasta la segunda mitad del siglo XX y el que comprende la creación contemporánea en un sentido amplio. ¿Cómo puedo decir que me gusta más Ravel que Beethoven? Son mundos diferentes, estéticas diferentes. Creo, eso sí, que debemos comprometernos con la Música de hoy.
- **El maestro Colomer cultiva de una forma especial la dedicación a la Música Española y contemporánea. ¿Qué balance haría de los compositores españoles actuales?**
- El tiempo se encarga de juzgar y situar a cada compositor en el sitio que le corresponde. Con el advenimiento de la democracia, las nuevas generaciones han estado abiertas a todo tipo de influencias estéticas: la Escuela de Viena o Messiaen en en una primera etapa y muchas otras que les han sucedido, especialmente en Europa. Pero es la generación actual –compositores a partir de los 30 años- la que está realmente recogiendo los frutos, pues posee una formación académica sólida, comparable a la de los países que se consideran referentes. Es el caso de la magnífica compositora andaluza Nuria Núñez que está desarrollando su trabajo en Berlín.
- **Entre sus referentes o mitos ¿a qué director o directores del pasado o del presente, destacaría y por qué?**
- Al principio estudié con Antoni Ros Marbá, quien me condujo a uno de mis referentes mas queridos, el maestro Celibidache. Otras fuentes de inspiración para mí han sido y son L. Bernstein o Carlos Kleiber.



Edmon Colomer



Edmon Colomer

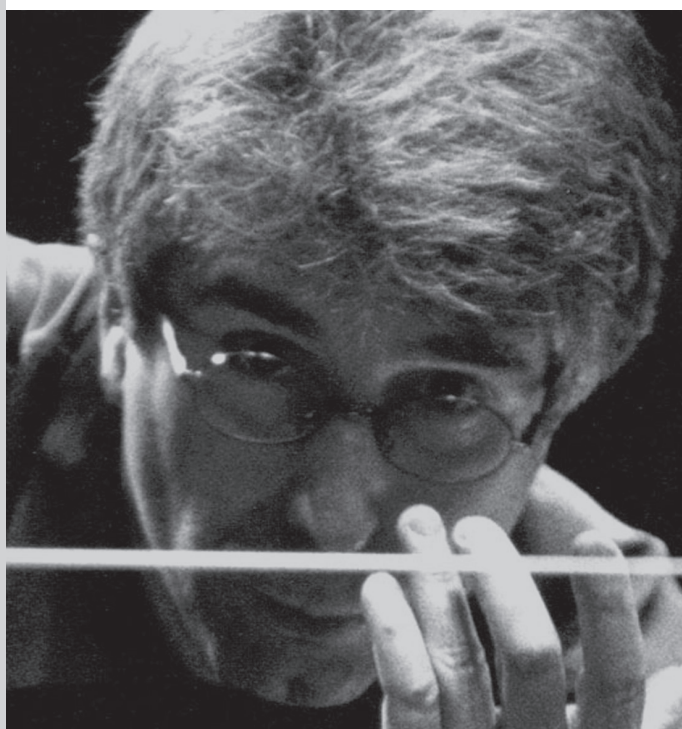
- **¿Qué concierto/os recuerda de manera significativa. Cuéntenos alguna anécdota o vivencia...**
- Desde luego existen momentos especiales pero los recuerdos son fugaces. La música es una suma de instantes que nacen con gran intensidad y se desvanecen sin dejar rastro. Sí, conservo algún recuerdo por algo especial. Es el caso del concierto de inauguración de esta Temporada con Iván el Terrible de Prokofiev, sobre todo por el interés que despertó en mí la obra, su proceso de composición –su estreno, convirtiéndose en cantata- y la ocasión, el momento fascinante de dirigirla por primera vez coincidiendo con mi primer concierto como titular de la OFM.
- **Objetivos y proyectos que tiene el maestro Colomer con nuestra Orquesta: por cierto, tiene previsto contar con la presencia de músicos malagueños en las próximas programaciones?**
- Dar sentido a una temporada significa programar el gran repertorio consagrado que sustenta nuestra condición de artista, la música que más interesa o gusta

a músicos y público, Beethoven, Bach, Bartók, Mahler, Stravinsky... También es cierto que la música contemporánea se tiene que ir incorporando a los escenarios, hay que estrenar nuevas obras y dar a conocer páginas de autores actuales. En cuanto a directores y solistas, escoger a los mejores, con una importante participación de artistas andaluces –malagueños- y españoles en general. Configurar el perfil de una programación siempre es complejo.

- **Esta Revista está dirigida, en gran parte a jóvenes estudiantes y músicos que sueñan algún día con dedicarse profesionalmente a la Música. ¿Algún consejo o recomendación para ellos?**

Pues les diría que, en el momento en que decidan que la música es su vida, sean conscientes del compromiso firme que contraen con su vocación. No se puede servir a la música sin una formación muy completa, rigurosa y disciplinada. No es un trabajo, es una opción de vida al servicio del arte.

Muchas gracias por su tiempo. Buena suerte y próspera andadura con la OFM.



La música contemporánea en las enseñanzas profesionales de música

SANTIAGO MARTÍNEZ ABAD.

Clarinetista y Profesor de clarinete en C.P.M. Gonzalo Martín Tenllado de Málaga.

Durante este curso escolar varios profesores del Departamento de viento del Conservatorio Profesional de Música Gonzalo Martín Tenllado venimos colaborando en un Grupo de Trabajo con vocación de continuidad en próximos cursos escolares y coordinado por mí mismo para observar, cuantificar y evaluar la música de estilo contemporáneo que estudian los alumnos de enseñanzas elementales y profesionales con la intención de sacar las conclusiones pertinentes y, así, poder conocer mejor el material de que disponemos, estar en mejores condiciones de utilizarlo y promover iniciativas para paliar las carencias que observemos a nivel de los diferentes estilos, técnicas y combinaciones instrumentales con la ayuda de los compositores que deseen participar en la creación de música pensada y orientada para determinados tipos de aprendizajes sobre los cuales existe poco o ningún material.

Actualmente, en los conservatorios de enseñanzas profesionales de España y, concretamente de Andalucía, no se estudian de forma habitual y generalizada todos los estilos musicales, Renacimiento, Barroco, Clasicismo, Romanticismo, Impresionismo, Siglo XX y XXI, a veces por las características de repertorio del instrumento pero, en cuanto a la música posterior a 1.950 se observa que cada vez es más raro que se estudie por parte de nuestros alumnos.

La música contemporánea tiene varias etiquetas que le perjudican enormemente, una de ellas es la de que es muy difícil técnicamente, otra la de que hay muchas obras de mala calidad, prácticamente iguales e imposibles de comprender en su escucha. Incluso últimamente parece ser que el público y los músicos son más receptivos a términos como “música actual” que a “música contemporánea”, curioso.

El problema podría comenzar cuando cada profesor en su época de alumno no tuvo la oportunidad de aprender esta música y, por tanto, no tiene el bagaje, la información y experiencia suficiente para transmitir estas enseñanzas.

La solución la tenemos los profesores según mi opinión en nuestras manos, no es aceptable la idea:

“Es que en mi instrumento no hay ese tipo de música para estos niveles” y otras similares. Es verdad que hay instrumentos y formaciones instrumentales que disponen de más repertorio que otros pero, por poner un ejemplo muy claro, yo diría que es curioso el que en una formación como la de clarinete bajo y órgano que, aparentemente, no existe, durante los últimos treinta y tantos años haya ido apareciendo un repertorio de más de cincuenta obras por el simple motivo de que dos instrumentistas estén casados y tengan ganas de tocar juntos, el mismo caso se produce con el duo de clarinetes bajos. Este es un claro ejemplo de que hay que buscar el repertorio adecuado y, si no existe, se crea.

Concretando en los alumnos de nuestros conservatorios, si no aprenden un determinado estilo musical están perdiendo oportunidades de completar verdaderamente su formación, de conocer nuevas músicas, estilos y técnicas instrumentales que quizá les gusten o no y, finalmente, puede que por esas lagunas de repertorio en un futuro un músico pueda perder posibilidades profesionales.

En ocasiones nos empeñamos, quizá sea por costumbre, en trabajar un repertorio tipo en cada nivel de aprendizaje y, a veces, nos encasillamos en ese repertorio sea quien sea el alumno, sus posibilidades y su gusto musical. Evidentemente, hay que trabajar todos los estilos para, luego, poder tener una opinión propia y decidir cuáles son los que más nos gustan escuchar y/o interpretar. Ocurre a veces que descubres que determinado alumno prefiere un autor o estilo que interesa y gusta a pocas personas, y que lo que hace feliz a la mayoría aburre en su estudio a algunos. Este es un error que puede llevar a un alumno al límite de dejar los estudios de música por aburrimiento.

Una de las razones que a mi juicio pueden influir más en que a un intérprete le interese la música de su tiempo es el que puede existir una relación intérprete-compositor muy productiva para ambos, que les enriquezca mutuamente y, ambos conozcan mejor el trabajo del otro. En una partitura no se pueden escribir multitud de detalles que un compositor tiene en mente al componer porque el sistema de

notación que usamos no es perfecto. Un intérprete puede tener determinadas dudas sobre cómo abordar el estudio de una obra y, si está en contacto con el compositor puede llegar a un nivel de comprensión de la música mucho mayor que transmitirá en su interpretación al público. Así mismo, un compositor no puede conocer todos los detalles de cada instrumento, siempre hay la posibilidad de conocer mejor para quién estás componiendo.

Durante el Siglo XX aparecieron diversos tipos de notación musical que no eran los tradicionales para plasmar las ideas musicales. Es un error pensar que sólo en determinadas formaciones instrumentales se utilizan estas notaciones, en cualquier orquesta profesional se interpreta música contemporánea que hay que saber leer. Estas notaciones pueden cambiar según el estilo, el compositor y la procedencia del mismo.

Cuando empezamos el estudio de una obra, ésta puede tener mayor o menor nivel de dificultad técnica pero, además, según el instrumento existen nuevas técnicas instrumentales gracias a la colaboración de instrumentistas y compositores que pueden ser necesarias con más o menos frecuencia y pueden ser muy variables en cuanto a la consecución exitosa de dicha técnica. Algunas de estas técnicas pueden ser interesantes para alumnos de niveles que nos sorprenderían, por poner un ejemplo, hay alumnos de clarinete de 4º curso de Enseñanzas Elementales que son capaces de hacer sonar un multifónico sencillo sin ningún problema, lo cual les parece algo muy divertido, digamos que consideran que eso no es exactamente estudiar o dar clase y, otros de Enseñanzas Profesionales ya avanzados no son capaces de conseguirlo por determinados problemas de emboadura y/o actitud.

Una vez que el alumno ya conoce la música del estilo contemporáneo, sus lenguajes y técnicas, llega el momento de ser capaz de transmitir y comunicar al público la esencia de la música y, para ello, a veces debe encontrar la mejor forma de conseguir esta empatía con el público mediante la imaginación y la búsqueda de diversas formas de expresarse que pueden, a veces, conseguirse de las formas más variadas, en ocasiones, usando o fusionando el arte musical con otro tipo de artes como la danza, el arte dramático, las artes plásticas, la poesía, etc.

Hay un aspecto importante que plantear referente a algunas obras de determinados compositores y es que por necesidades de la interpretación de la partitura es imprescindible tocarlas de memoria pues no se puede mantener una posición estática delante del atril. Insisto en que cualquier factor que elijamos no tiene por qué presuponerse que sólo se usa en obras de dificultad máxima.

Me gustaría terminar reflexionando acerca del público. Cada persona evoluciona en sus gustos a lo largo de su vida y, lo que en una época no le gusta puede que con el tiempo, la madurez y evolución de su educación auditiva, musical y artística en general le lleve a cambiar su opinión y apreciarlo de diferente forma. Por ello, creo que para opinar sobre un determinado estilo artístico hay que conocerlo, quizá esperar a que llegue el momento de encontrar sus sutilezas y, tener claro que no se puede abordar cada estilo con las mismas expectativas, hay que abrirse al intérprete y recibir lo que nos transmite, si el público tiene ideas preconcebidas o compara estilos completamente opuestos difícilmente podrá disfrutar del arte.

Ejercicio 1. Santiago Martínez Abad

Ejercicio 2. Santiago Martínez Abad

Las damas del violonchelo

TRINO ZURITA.

Jefe de Estudios del Conservatorio de Música de Antequera. Profesor de violonchelo.

En la historia de la interpretación musical no abundan las mujeres instrumentistas y aún menos las solistas de renombre. En cuanto a las violonchelistas, aunque son pocos los ejemplos, encontramos grandes mujeres ligadas a la interpretación del violonchelo que llevaron su arte por todo el mundo. En la primera mitad del siglo pasado tenemos a figuras como Marguerite Caponsachi, Elsa Ruegger, Raya Garbousova, May Mukle, Madeleine Monnier, Guillermina Suggia, Galina Kozolupova, Zara Nelsova, Beatrice Harrison, Michelle Lepinte, Simone Pierrat, Amaryllis Fleming o Eva Heinitz. Desgraciadamente la mayoría son nombres olvidados, igual que lo son muchos de los grandes violonchelistas de aquella época. Hasta mediados del siglo XX, destacar en cualquier ámbito no era tarea fácil para una mujer, tampoco en el terreno artístico, así que cada una de las violonchelistas citadas anteriormente constituyen un ejemplo de superación personal que creemos debe ser recordado.

En este breve espacio es difícil que podamos hablar de cada una de ellas, por eso nos gustaría traer aquí cuatro figuras representativas para valorar sus méritos y las impresiones que causaron en su tiempo. Queremos que sea el primer ejemplo el de la violonchelista georgiana Raya Garbousova (1906-1997), por ser la primera violonchelista que actuó en Málaga. Garbousova estudió con Hugo Becker y más tarde con Felix Saldmon y Pau Casals. Maréchal definió así su estilo interpretativo después de haber asistido a un concierto suyo en París en 1937: "Sin fatiga, sin esfuerzo, con encanto infinito, el sonido de una pureza absoluta, ¡y una facilidad en la mano izquierda que envidiarían los jóvenes estudiantes de nuestro viejo conservatorio! Y eso, sin perseguir efectos llamativos, sin el más mínimo error de gusto, de una integridad musical simplemente impecable."¹ Garbousova actuó en Málaga en dos ocasiones, en su primera actuación, la de 1928, dentro de la segunda gira que realizaba la violonchelista por las sociedades filarmónicas de España, esta fue la sensación que causó en el comentarista de *La Unión Mercantil*:



Raya Garbousova en 1939

"Raya Garbousova, esta genial artista, funda su encantadora figurita de estatuita rubia con la *pose* violenta y fea del violonchelo, pero no hacemos caso de esto, nos cautivan sus primeros compases, y ya no nos importa nada; toda nuestra atención se aleja por completo de la estética del conjunto y no se preocupa de otra cosa que de seguir, nota tras nota, paso a paso y sin pestañear siquiera, lo que ella nos brinda con su arte personalísimo."

"Sin pecar en lo más mínimo de egoísmo, y en materia de arte sobre todo, lo parece, pues así lo demuestran los hechos, siempre se nos ha patentizado, se nos ha puesto bien de relieve la superioridad notoria de la personalidad masculina a la femenina, esto es cierto, aunque poco *galante*, pero en instrumentistas, sobre todo, mucho más. Entre un violinista y una violinista, *virtuosos* los dos, elegimos siempre sin titubear el primero; entre pianistas de buena calidad, preferimos también a él. Pero, ahora bien, Raya Garbousova, después de oírle su concierto del pasado sábado, nos obliga a rectificarnos un poco ese concepto y la colocamos sin dudas, sin miedo, en el plano de un Casals o de un Piatigorsky. Posee la feminidad encantadora de

la artista mujer, la delicadeza de dicción que quizá en el hombre sea un poco violenta y obligada, y en ellas lo es nativo... Pero no es eso sólo; hay más, bastante más. Es que la sobran bríos; tiene la robustez de arco que pudiera apetecer el más exigente; sus manos, delicadas y blanquísimas, consiguen de su violonchelo hacerle cantar en los fuertes con majestad, con derroches de sonido, y esto es admirable, sencillamente admirable, y si unimos a la pureza de su arte, el exquisito tacto para la elección del programa, deduciremos ciertamente el triunfo cariñoso que le prodigó nuestro público, que le aplaudía sin regateos todas sus obras."²

Esta crítica resulta hoy anacrónica, y el motivo es evidente, pero entonces eran habituales estos tipos de declaraciones sexistas, podemos comprobarlo si revisamos la prensa de aquellos años. Este puede ser un ejemplo de los comentarios que recibieron las primeras intérpretes profesionales, no sólo en España sino también en otros puntos de Europa, si bien es justo decir que no siempre fue así. Realmente no fue hasta después de la Segunda Guerra Mundial, especialmente a partir de la década de 1960, cuando la mujer iniciaría un proceso de emancipación que le liberaría del rol que había asumido durante siglos.

En la reseña, de la cual hemos reproducido sólo un extracto, el cronista nos deja claro que era la primera vez que una violonchelista actuaba en Málaga. Observamos también que es un buen conocedor de las cualidades que debe atesorar un intérprete y de las exigencias que requiere un instrumento de arco, demostrando haber conocido el arte de otros eminentes violonchelistas que pasaron por la Sociedad Filarmónica: sólo un mes antes, el 1 de febrero 1928, había actuado en Málaga Gregor Piatigorsky, y dos años antes lo habían hecho Gaspar Cassadó y Maurice Maréchal. Por último, hemos visto que no escatima elogios a la joven violonchelista. Con todo, el autor no se resiste a participar de la mentalidad sexista de su tiempo y, negro sobre blanco, declara la superioridad masculina sobre la femenina, extendiéndose con todo tipo de comparaciones a la cual más aberrante. En fin, por la molestia que se toma en admitir la valía de la violonchelista, que entonces contaba con sólo 22 años, pensamos que aquella fue una velada memorable que predecía la brillante carrera que tendría Raya Garbousova en el futuro.



Guilhermina Suggia

En cambio, el tono de la crítica del concierto que ofreció Guilhermina Suggia (1885-1950) en Córdoba en 1924 es muy distinto. El autor de la misma sólo se dedica a reconocer acertadamente las cualidades artísticas y musicales de la violonchelista portuguesa: "No nos importan los reclamos, sinceros o no, que han precedido a esta mujer. Para nosotros hay una realidad superior a las advertencias de la fama: la emoción. Nos ha emocionado; ha emocionado al público que asistía al 16 concierto de la Sociedad Filarmónica Cordobesa. El deleite de sentir a la música translúcida, apta para todos los corazones, invadiendo no ya el sentimiento, el conocimiento; el deleite intensamente experimentado de comprender las ideas cromáticas del inmenso J. S. Bach..."³ Los reclamos a los que hace referencia nuestro cronista tienen que ver con el largo romance que tuvo Suggia con Pau Casals. Se trata de un episodio no recogido en la mayoría de las biografías de Casals. Su relación, que duró unos seis años, tuvo un final traumático para ambos y se convirtió, según afirmaría Casals, en "el más cruel e infeliz episodio de mi vida."⁴ A pesar de que Suggia llegó a presentarse en los conciertos como *Madame P. Casals-Suggia*, los dos decidieron borrar por completo este capítulo de

sus vidas. Sin embargo, Suggia fue una violonchelista que brilló con luz propia y en muchos de los conciertos que compartió con Casals llegó a recibir mayores elogios que el violonchelista catalán. Y es que Suggia fue una niña prodigio que ofreció sus primeros conciertos a la edad de siete años. Antes de comenzar sus estudios con Casals había trabajado con Julius Klengel en Leipzig y había debutado como solista con la Orquesta del Gewandhaus bajo la dirección de Arthur Nikisch, aunque su carrera como solista se lanzó ciertamente tras su ruptura con Casals. Todos coinciden en señalar que era una artista extraordinaria, destacando el gran sonido que extraía a su violonchelo y el carácter temperamental de sus interpretaciones. En sus propias palabras: "Estar en el escenario es comunicar con todo el cuerpo y no sólo con el violonchelo."⁵ Suggia fue la primera mujer que hizo una carrera profesional como violonchelista.



Eva Heinitz

Otra gran violonchelista fue la alemana Eva Heinitz (1907-2001). Queremos citarla porque no sólo fue reconocida como la *Grande Dame of the Cello*, sino también porque en el apogeo de su ca-

rrera como solista, hacia los años treinta del siglo pasado, volcó todo su empeño en la interpretación de la viola da gamba, por lo que está considerada una de las pioneras en la interpretación de música antigua con instrumentos originales. Fue una autoridad en la música de J. S. Bach y desarrolló una importante labor pedagógica en la Universidad de Washington. Heinitz era una profesora muy exigente y según narran sus alumnos sus clases eran estresantes, sus opiniones eran sólidas y apasionadas, y ella las exponía con una confianza desarmada.⁶ Gracias a que donó su violonchelo Gofriller a la Escuela de Música de la Universidad de Indiana, se conceden anualmente las *Eva Heinitz Scholarship* que actualmente sirven de estímulo y ayuda a los jóvenes violonchelistas.

Por último, queremos recordar la figura de la estadounidense Charlotte Moorman (1933-1991), una violonchelista y creadora que estuvo comprometida con la música y el arte de su tiempo sin complejos ni prejuicios. Colaboró con importantes autores de la vanguardia, pero fue sin duda la musa del compositor Nam June Paik, con quien realizó varias performances que tuvieron gran éxito y repercusión mediática. La primera, la ópera *Sextronique* (1967), exigía que Moorman tocara el violonchelo y actuara semidesnuda, lo que la llevó a ser detenida por la policía de Nueva York en plena actuación. Esto le valió el calificativo de *Topless Cellist* y supuso su exclusión de los círculos clásicos. Dos años más tarde Paik creó para Moorman una de sus obras más importantes, *TV Bra for Living Sculpture* (1969), una obra intermedial que combinaba performance, escultura y vídeo en el marco de una galería de arte, un espacio que había sido tradicionalmente para la exhibición de pintura y escultura. Fue una obra pionera de vídeo-escultura que transgredió no sólo los límites de diversas expresiones artísticas sino también los de la ciencia tradicional y la ingeniería. Paik concibió su *TV Bra* como una forma de humanizar la tecnología forzándola a una relación híbrida con el cuerpo humano, su idea era la de utilizar esta tecnología para subvertir los efectos nocivos de la era electrónica. Originalmente, cuando la performance se realizaba en directo, el sonido que producía Moorman con su violonchelo se filtraba a través de un procesador que cambiaba, modulaba, interrumpía y regeneraba las imágenes en directo que se reproducían en los monitores de su *TV Bra*.⁷



Ch. Moorman con el 'TV Cello' en 1971



Ch. Moorman con el 'TV Bra' junto a N. J. Paik

Su siguiente colaboración sigue en la línea de explorar el potencial de la televisión como objeto de arte y medio de expresión. En 1971 Paik idea su obra *Concerto for TV Cello and Videotapes*, para la cual se requiere un instrumento construido con tres televisores, cada uno de los cuales mostraba diferentes imágenes: una señal directa de la actuación en vivo, un vídeo-collage de otros violonchelistas y un canal de televisión sintonizado. El *TV Cello* poseía una sola cuerda sobre un puente que permitía producir distintos sonidos electrónicos como si de

un violonchelo se tratara. Charlotte Moorman fue una artista controvertida que no dejó indiferente a nadie. Su contribución artística sería reconocida sólo en los últimos años de su vida.

Aquí cerramos este pequeño homenaje a cuatro figuras fascinantes de nuestro instrumento que supieron utilizar la voz de su violonchelo y su capacidad creativa como arma persuasiva ante la incompreensión social y cultural que sufrieron por sus "inclinaciones artísticas". Afortunadamente vencieron.

.....
Notas:

- 1 Ginsburg, Lev: *History of the violoncello*, Paganiniana Publications, Inc., Neptune City, New Jersey, 1983, p. 264.
- 2 *La Unión Mercantil*, año XLIII, nº 14.647, 13 de marzo de 1928, pag. 13. Crónica firmada por Ricardo Ansaldo.
- 3 *Diario de Córdoba*, año LXXV, nº 26.440, 24 de abril de 1924. Crónica firmada por Fernando Vázquez.
- 4 Baldock, Robert: *Pau Casals*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1994, p. 88.
- 5 Mercier, Anita: *Guilhermina Suggia*, en <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/suggia.htm>
- 6 Janof, Tim: *Conversation with Eva Heinitz*, en <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/heinitz.htm>
- 7 Para ampliar información consultar: Fougla, Dogle: *Naum June Paik: 'TV Bra for Living Sculpture' (1969)*, en <http://www.walkerart.org/archive/5/B85391323C41DD836167.htm>

Los Verdiales de Málaga: estructura musical y estilos

LAURA MARÍN GÁMEZ.

Profesora de lenguaje musical del C.P.M. "Manuel Carra" de Málaga.

Introducción

Los **Verdiales** (o **Fiesta de Verdiales**) son una manifestación festiva de origen campesino, característica de determinados puntos geográficos de la provincia de Málaga (comarca de la Axarquía, Valle del Guadalhorce y Montes de Málaga). Le viene el apelativo de la aldea o finca en la que solían reunirse "las pandas" para tocar o bailar. Representan una especie de monumento arcaico-musical, una joya del patrimonio cultural malagueño, una sagrada reliquia malagueña de remotísimas épocas mediterráneas, una muy arcaica orquestina campesina que sobrevive a lo largo de milenios y que constituye también algo muy importante y único en el patrimonio cultural europeo y mediterráneo en general. (Romero Esteo, 1994). Por este motivo, la **Fiesta de Verdiales** de Málaga y de varios municipios de la provincia de Málaga ha sido inscrita en el Catálogo General del Patrimonio Andaluz y declarada **Bien de interés cultural** con la categoría de **Actividad de Interés Etnológico** (Resolución de 28-12-2009 en BOJA de 19-3-2010).

Se trata de una manifestación folclórica musical que consiste en un particular fandango cantado y bailado con el acompañamiento de una orquestina compuesta por un violín, de dos a cuatro guitarras, un pandero, dos o más pares de *platillos* (crótales), varios *pallillos* (castañuelas) y, en algunos de sus estilos, un laúd o bandurria. En las actuaciones este conjunto se completa con la figura del alcalde -regidor que, enarbolando una *varilla* (vara de mando), designa al cantaor y autoriza el comienzo y final de la pieza interpretada- y del *abanderao*, que marcha junto al alcalde al frente del grupo bailando una bandera española, regional o con la figura de la patrona de la comarca. En el argot, al conjunto de *tocaos*

(intérpretes músicos), *cantaos* (cantantes) y *bailaoras* (bailarinas) se le denomina *Panda de Verdiales*, y a sus interpretaciones, compuestas por tres o cuatro coplas, *luchas* o *revezos*.

Su importancia cultural le viene dada por el interés musicológico y antropológico que representa, debido sobre todo a su antigüedad, pureza y vitalidad. Según flamencólogos como **Hipólito Rossy** y **José Luque Navajas** los verdiales son, como poco, la más primitiva forma de fandango malagueño y, casi con seguridad, puede que del andaluz en su conjunto. **Alfredo Arrebola** llega a afirmar que "el fandango más antiguo que registra la historia flamenca es, exactamente, el de Málaga" con sus dos formas "verdiales y fandangos abandolaos, siendo los más viejos los primeros, incluso anteriores al mismo flamenco". Según Luque Navajas se trata de un fandango campesino que "debido a su copioso acompañamiento, ha evolucionado muy poco, conservando aún su naturaleza primitiva, de una rudeza y autenticidad impresionantes". Al contrario que otras manifestaciones artísticas andaluzas, los verdiales se han seguido transmitiendo de padres a hijos de manera ininterrumpida hasta la actualidad, por lo que se trata de un folclore vivo.



El origen de los **Verdiales** es una cuestión controvertida, habiendo predominado durante años la idea de su ascendencia morisca y su catalogación dentro de los cantes flamencos. Esta hipótesis fue puesta en entredicho conforme algunos investigadores empezaron a interesarse por este folclore malagueño y detectaron que el carácter saturnal, común y gregario de su práctica, la rudeza y copioso acompañamiento de su toque, así como la prenda más distintiva de los fiesteros –el sombrero de flores y lazos– remitían forzosamente a épocas no ya preflamencas o anteriores a la invasión árabe, sino prerromanas y hasta preferencias.

En opinión del profesor Miguel Romero Esteo, el rastreo del hito milenar de los **Verdiales** tiene que remontarse hasta los orígenes de Europa en la misteriosa civilización minoica de la isla de Creta (2800 a. C.),- donde sus gentes tenían la costumbre de coronarse con sombreros de flores, representando éstas la exaltación de la fecundidad que era común en la arcaica filosofía matriarcal mediterránea -y de aquí remite a la pretartesa civilización ibérica cuyos restos encontramos en el poblado del Argar (Almería) -2500 a. C.-, y que extendía su ámbito de influencia a lo largo de la costa mediterránea desde las ahora tierras malagueñas hasta las costas murcianas. Según el profesor Romero Esteo, de estas culturas originadas por estos pueblos, vinculadas a ritos del sol, los verdiales tienen grandes orientaciones de arcaica civilización agrícola y matriarcal, como lo prueban la presencia de los sombreros de flores, el ritmo rápido de la música, el pandero, los colorines, el modo musical dorio (para Platón -s.IV a.C.- era el modo más hermoso y civilizado), y otros elementos que nos hacen su vinculación con el muy matriarcal santuario de la diosa Noctiluca (presente en la desembocadura del río Vélez).

No vamos a entrar en detalles sobre las referencias históricas de los verdiales desde la época prerromana a la árabe y posterior, no es el caso en este artículo. Sin embargo, es necesario referirse a que van a ser en los macizos montañosos malagueños donde pervivan y sobrevivan estas manifestaciones culturales ibéricas, pues constituyeron un foco de resistencia armada y cultural. Desde la época de las primeras grabaciones audiovisuales de los **Verdiales** hasta la actualidad se ha ido reconociendo progresivamente su valor artístico a través del apoyo de peñas, asociaciones, estudios musicológicos, etc.

Estructura Musical

(En este punto nos basaremos fundamentalmente en el estudio del profesor Alfredo Arrebola y de Jesús Lloret)

El canto de los verdiales no encaja con la tipología de los cantos campesinos de las llanuras, sino en los cantos campesinos de alta montaña para voz de varón en plan solista de cantar a pleno pulmón y soltando todo el fuelle. El canto verdial, como los cantos campesinos de alta montaña, inicia su melodía en el punto más alto de la tesitura de la voz, y al mismo tiempo casi en el punto más alto de la escala musical,-escala modal dórica, en el caso de los verdiales- en la que se va enlazando y perdiendo vuelo las notas musicales del canto y sus modulaciones melódicas.

La línea melódica del verdial es breve y brava, sacrificando el melisma por la exigencia del compás, hasta el punto de que a veces queda en cadencia rota y que puede hacerse individualmente, por parejas y en tresillo.

Los verdiales tienen unas características especiales, y es que, a lo largo del “fraseo melódico”, la caída del vuelo de varias frases melódicas, de la mayoría, en suma, va desde la zona extrema de la voz y de la escala musical -desde el punto más alto, o incluso algo más arriba del punto más alto- hasta la zona más baja de la voz, y nota musical tónica más baja en la tesitura de la voz. El verdial, en suma, es un cambio indómito y asilvestrado.

La “cadenza” o “melos” del verdial es tan insólita e insolente que resulta prácticamente muy arcaica malagueña pura y diamantina, por lo que el aire del verdial nos resulta siempre muy agreste y montaraz.

Debemos señalar que en los verdiales en sus tres estilos, el acompañamiento de la guitarra es siempre el mismo. La copla va compuesta de seis versos: en la primera, la palabra DO; en la segunda, FA; la tercera, DO; cuarta en SOL; en la quinta, DO; y en la sexta, FA; y el “paseíllo” que se acompaña con MI y con LA; luego existen diferencias en el toque de platicos y pandero, violín y bailes. Según el guitarrista Ramón del Paso, la expresión de los verdiales en el toque quedaría así:

El compás en la mano derecha se ejecutaría de la siguiente manera:

RASGUEO/RASGUEO mano hacia arriba/ Mano hacia abajo (varias veces) con CUATRO cortes en Sol, Sol bemol, Fa y Mi, y a continuación continúa el compás principal (según señala Romero Esteo el rasgueo es un rasgo arcaico y no islámico).

Para el acompañamiento del Verdial ocurre igual que los estilos de fandangos, esto es, se repiten TRES

NOTAS y se cambia en OTRAS TRES; el orden de acompañamiento sería: DO - FA - DO - SOL - DO - SOL - FA - MI...

Las características estilísticas, formales e instrumentales son:

1. Ritmo ternario, como muestran las transcripciones. Están en compás de $\frac{3}{4}$, pero el primer tiempo en este compás es un silencio, a diferencia de los otros fandangos $\frac{3}{4}()$ --/()--/()-- o (Silencio) Dos Tres.
2. Estructuración en seis frases musicales. Muy raramente se encuentran algunos verdiales de 5 frases (debido a error de transcripción o a falta de práctica de sus intérpretes).
3. Cada una de estas seis frases se inserta en un ciclo de doce tiempos. Todas las frases se inscriben dentro de un ciclo de cuatro compases (ternarios).
4. Todas las coplas son precisamente coplas desde el punto de vista estrófico, es decir, cuartetas octosilábicas. O bien quintillas octosilábicas. La tendencia es uniforme en cuanto a la rima asonante (a veces consonante): en las cuartetas riman los versos pares y quedan libres los impares. En las quintillas la rima suele ser alternante entre los versos impares y los pares: a, b, a, b, a. En

cuanto a la letra es frecuente el uso de la aparición de aves que asociamos con el amor (tórtolas, palomas), el amor y los celos (venganza).

Verdial (Málaga):

- Tú eres paloma torcaz (a)
 Y tórtola en el arruyo (b)
 Por donde quiera que vas (a)
 No hay salero como el tuyo (b)
 Ni cara tan resalá (a)

5. Utilización de la escala de *mi*, a esta escala la llamaremos *modo de mi*. Tiene las siguientes variantes: La parte vocal se mueve habitualmente por grados conjuntos. Casi no se dan saltos superiores al de 2ª, salvo en las primeras frases. La tendencia descendente de casi todas las frases, sobre todo a partir de la mitad de cada frase.
6. La instrumentación, la tímbrica y el ritmo de acompañamiento es lo que define a los tres estilos que existen: Comares, Montes y Almogía.
7. Se distinguen dos tipos de prácticas en torno a los verdiales: una la ritualizada (Navidad e Inocentes, la noche de San Juan, San Andrés, viernes de Dolores, etc. El otro tipo de prácticas es el no tan



Iniciación a partir de **4 AÑOS**

CLASES DE APOYO (CONSERVATORIO)

PREPARACIÓN ACCESO GRADO MEDIO

CLASES DE ADULTOS

www.salinamusical.com

**PIANO
 ÓRGANO - TECLADO
 SOLFEO - ARMONÍA
 CANTO**

Método basado en técnica vocal y respiración, para cualquier tipo de género

GUITARRA

Clásica y eléctrica, Rock - Blues, Método de Improvisación, Composición de Solos, Armonía aplicada a la Guitarra, Técnica de Púa, Tapping, Arpeggios, Escalas, etc.

VIOLÍN - VIOLA

Clases individuales y conjunto orquestal.

Todos los niveles.

Clases dinámicas para mejorar aspectos técnicos y musicales

952 22 79 89

617 51 68 55

Plaza de Arriola 1, 2º 1 - MÁLAGA

- Frente al "Puente de los Alemanes" -

salinamusical@hotmail.com

sometido a rito: las bodas, bautizos y otras celebraciones familiares, mezcladas con rifas, "relaciones" (versos improvisados).

Estilos Musicales

"Musicalmente" todas las pandas de verdiales ofrecen la misma estructura, esto es, ritmo trepidante y compás ternario (3/4), pero no obstante hay que señalar que desde un tiempo hacia acá se han especificado y distinguido "tres estilos". Las músicas y los bailes por verdiales ofrecen variaciones según las adaptaciones a cada una de las zonas de Los Montes, dando lugar a tres modalidades que se corresponden con las tres comarcas geográficas.

1. La modalidad **Montes**, situada en la comarca de Málaga y Montes de Málaga que comparte esta modalidad con el sur de la Serranía de Ronda, y más concretamente en el término de Parauta, próximo geográficamente con la comarca de Montes.
2. La modalidad **Almogía** junto al poniente de los Montes se ubica en la comarca del Valle del Guadalhorce (Álora, Pizarra, Cártama y Coín); adscri-



Bibliografía:

- Arrebola, Alfredo: "Los Verdiales en el flamenco. Su proyección musical". Ed. grupo Editorial. Málaga, 2005.
- Jiménez Díaz, Andrés: "Verdiales. Patrimonio Musical del campo malagueño, cosas, coplas y sentires". Ed. Arguval. Málaga, 2009.
- Luque Navajas, José: "Málaga en el cante". El Guadalhorce. Málaga, 1965.
- Romero Esteo, Miguel: "Los verdiales. Raíces del folklore andaluz". Ed. Sarria. Málaga, 2002.
- Rossy, Hipólito: "Teoría del cante Jondo". Credsa. Barcelona, 1998.
- Páginas Web consultadas:
 - Lloret González, Jesús: "La forma musical de los Verdiales y su antecedente: el fandango".
 - Filomúsica. Revista nº 85 de Octubre de 2007.
 - "Los verdiales" en Wikipedia, la enciclopedia libre.
 - Resolución de 28-12-2009 en BOJA de 19-3-2010.

biéndose a esta misma modalidad por cercanía geográfica el sureste de Antequera (Valle de Abdalajís, Villanueva de Algaidas, Villanueva de la Concepción y Antequera).

3. La modalidad de **Comares** al levante de Montes, en la comarca de la Axarquía (Comares, Colmenar, Cútar, Rincón de la Victoria, El Borge, Periana y La Viñuela).

Las variaciones más significativas de estas modalidades son:

- En **Montes** el ritmo es más suave y con el pandero dominando y el baile tiene sus características modales, pero dando prioridad a la actitud y movimiento de todo el cuerpo. Además del baile en pareja, se baila el tresillo o zángano compuesto por una pareja y una mujer. De sus pandas, las más antiguas son la 1ª del Puerto de la Torre, Jotrón y Lomillas y Santón Pitar.
- En la modalidad **Almogía** el ritmo es más rápido, el violín muy melismático, los pasos en el paseíllo son más grandes que en Los Montes y los brazos se suben y se mueven mucho más. De sus pandas las más antiguas son la Panda Coto Tres Hermanas y la panda Raíces de Almogía.
- La modalidad **Comares** se distingue por el protagonismo de los instrumentos de cuerda, la riqueza melismática del violín acompañado del laúd, y en el baile sólo se marca en dos sitios en relación con la pareja, y se hace hombro con hombro, siendo las mudanzas más saltadas. El cante luce más porque se hace abandolao. La panda más antigua es la 1ª de Comares (su violinista Paco Maroto fue su fundador).

agenda musical

PAULA CORONAS

• CONVOCATORIAS, CURSOS Y CONCIERTOS

- Concurso Internacional de Interpretación Musical. Diputación de Valladolid. Premio Internacional de Piano Frechilla-Zuloaga 2011: plazo límite de inscripción: 1 de septiembre de 2011. www.diputaciondevalladolid.es
- 31 Festival Internacional de Piano La Roque d'Anthéron- Francia: 22 de julio a 21 de agosto de 2011. Más información: www.festival-piano.com
- Fundación de Música Ferrer- Salat: XXI Premio Reina Sofía de Composición Musical. Límite de inscripción hasta 31 de diciembre de 2011. Telf: 93 600 38 00 lcapo@fundacionmusicaferrersalta.com y www.fundacionmusicaferrersalta.com
- Escuela Internacional de Música de la Fundación Príncipe de Asturias. Cursos de Verano 2011: del 19 al 30 de julio. Director Artístico: Yuri Nasushkin. Conservatorio Superior de Música "Eduardo Martínez Torner". Auditorio Príncipe Felipe. www.escuelainternacionaldemusica.org
- Festival de Verano. Teatro Auditorio San Lorenzo de El Escorial. Del 1 de julio al 6 de agosto. Lírica, danza y música. Más información: www.teatroauditorio.es
- Concierto de verano Ateneo de Málaga: Dúo de violín y piano: Sabina Coleasa (Violín) y Paula Coronas (Piano). 7 de julio.
- 27 Festival de Música de Alicante: del 16 al 24 de septiembre. Encuentro Profesional de Música Contemporánea de Alicante. Más información: www.festivalmusicaalicante.mcu.es
- 25 Aniversario: Festival Castell de Peralada: julio-agosto 2011. Más información y abonos: www.festivalperalada.com
- Teatro Real: Abonos de ópera. Temporada 2011-12. Abonos y entradas ya a la venta. Más información. Telf: 91 516 06 60, www.teatro-real.com
- Liceo ópera de Barcelona. Temporada 11/12: Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatro del Liceo. Venta de abonos: del 6 al 23 de junio. Venta de localidades: a partir del 11 de julio. Más información: www.liceubarcelona.cat
- Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM): venta de abonos a partir del 9 de junio: www.cndm.mcu.es
- V Curso de música Caja de Ávila: del 11 a 16 de julio de 2011. Director: Jesús Plaus. Violín, viola, violoncello, lenguaje musical, música de cámara, orquesta. Concierto de clausura: 16 de julio, 12h. Más información 652 036 062 cursodemusicadeavila@hotmail.com
- XIII Curso de Piano Ciudad de Toledo: del 4 al 15 de julio de 2011. Conservatorio Profesional de Música "Jacinto Guerrero". Información: www.pianocursotoledo.com
- XIII Festival de Guitarra Ciutat d'Elx 2011: del 23 al 29 de julio: Cursos, conciertos y concurso. Teléfonos de información: 616200730/ 609947426
- XIII Curso Internacional de Verano Nueva Generación Musical: del 2 al 11 de julio. La Granja de San Ildefonso. Real Fábrica de Cristales. Katarina Gurska fundación para la educación y la cultura: Inscripción límite hasta el 15 de junio. Más información: Telf. 911819919, www.katarinagurska.com
- XXXI Concurso Nacional de Jóvenes Pianistas Ciudad de Albacete: noviembre-diciembre 2011. Auditorio Municipal de Albacete. Pruebas. 29 y 30 de noviembre, 1 2, y 3 de diciembre. Más información: 967 59 04 01. info@juventudesmusicalesalbacete.com
- Cursos de Verano de la Universidad de Málaga (UMA). Sede Ronda (Málaga). Taller de técnica e interpretación pianística: Paula Coronas (Pianista y Doctora por la Universidad de Málaga). 11 al 15 de julio.

TRIAARTE
CENTRO DE ESTUDIOS ARTÍSTICOS
CENTRO AUTORIZADO EN GRADO ELEMENTAL DE MÚSICA POR LA
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA

A partir de **4 Años**
sin límite de edad

Estudios Oficiales
Grado Elemental de Música
sin prueba de ingreso

También Grupos para
Adultos

MÚSICA

Iniciación a la Música
Estudios Oficiales de Grado Elemental
Preparación a Grado Medio ...

DANZA

Iniciación a la Danza Clásica y Española
Estudios libres de Grado Elemental de Danza
Flamenco, Danza del Vientre, Danza Moderna, ...

TEATRO

Talleres de Interpretación
Grupos de Infantil, Juvenil y Adultos
Técnica vocal



C/ Cgdor. Antonio de Bobadilla, 16 - 29006 - Málaga

[Tras la Comisaría Provincial de Policía]

951 09 15 15 - 654 333 201

www.triarte.net

Partitura



**INSTRUMENTOS MUSICALES
SONIDO PROFESIONAL
INSTALACIONES-ASESORAMIENTO
SERVICIO TÉCNICO**



**PRIMER
ROLAND PLANET
DE ANDALUCIA**



**C/ JUAN DE AUSTRIA, 29
TELF.: 952 612 227
M A L A G A**

**AVDA. JESÚS SANTOS REIN S/N
(DETRÁS DE GASOLINERA)
TELF.: 952 46 90 01 - 952 46 98 13
F U E N G I R O L A**



ume unión musical

**Instrumentos musicales • Pianos acústicos • Sonido profesional
Especialistas en informática musical • Baterías
Instrumentos percusión • Clásico • Librería musical**

¡No dudes en visitarnos!

***Hasta 24 meses sin intereses
y con descuento especial***

**Toda la música
en tus manos**

C/. CUARTELES 1 • TELF.: 952 324 775