

Sumario

- 2** SOY LICENCIADO... EN ROCK
MARÍA LUISA PASCUAL
- 4** DE LA PERCEPCIÓN AUDITIVA A LA
PSICOPERCEPCIÓN MUSICAL:
Breve recorrido histórico
FCO. JAVIER SANTIAGO FERNÁNDEZ
- 7** IGNOTO CANTU VERSUS
(EL CANTO DESCONOCIDO)
PEDRO BARRIENTOS DUQUE
- 11** Hoy despedimos a...
STEPHANIE CAMBIER:
sensibilidad inolvidable
VERÓNICA RUIZ SANTIAGO
- 12** YORK BOWEN:
El inglés desconocido
DANIEL CORONAS
- 14** Entrevista a...
HORACIO SOCÍAS
PAULA CORONAS VALLE
- 18** LA "DIGITALIZACIÓN" DEL OÍDO
YOLANDA SÁNCHEZ DOMÍNGUEZ
- 22** TOMÁS LUIS DE VICTORIA.
Esplendor de la música española en el
400 aniversario de su muerte
PAULA CORONAS VALLE
- 25** LOS HÁBITOS DE ESTUDIO
SANTIAGO MARTÍNEZ ABAD
- 28** LAS ORQUESTAS ESPAÑOLAS
DE LOS SIGLOS XIX y XX
YOLANDA GALINDO BENÍTEZ
- 30** Hoy hablamos con...
LUDMIL ANGELOV
PAULA CORONAS VALLE
- 35** Agenda Musical
PAULA CORONAS VALLE

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.

JOSÉ RASO DEL MOLINO: MAGISTERIO ILUSIONADO EN EL AULA

Durante muchos años de nuestra vida nos hemos preguntado si merecía la pena ser docente, tantas horas de estudio, de formación, para poder dar lo mejor de uno mismo a la hora de enfrentarse al aula. Momentos de cansancio, de abatimiento, frente a momentos inolvidables cuando ves que los alumnos aprenden y, sobre todo, crecen como personas.

El día 6 de Septiembre al enterarnos de la muerte de Pepe Raso obtuvimos la respuesta: si merece la pena una vida entera dedicada a enseñar, a ser un "MAESTRO" así en mayúsculas, a ser compañero, amigo y, a veces, hasta padre. Para lo que nunca está preparado el alumno es para la marcha del profesor, igual que tampoco estaba preparado este departamento para perder al que, durante mucho tiempo, lo dio todo por el.

Merece la pena cuando ves como te recuerdan desde el corazón, porque Pepe siempre tenía una sonrisa para compartir. Es duro y difícil cuando ves que los que están por delante tuya se marchan, pero es gratificante saber que, detrás, deja a una enorme familia que te quiere y te admira. ¡No sabemos por donde andarás, Pepe!, pero estamos seguros que donde estés, por ahí por tu "Medinacelli", andarás cazando quintas y aunque el vacío que dejas aquí es difícil de llenar y las despedidas son tristes, nos queda para siempre un trocito de ti "Pepe" en lo que a todos nos une: el amor por la Música.

"La Humildad en el Artista es su franca aceptación de todas las experiencias".

(OSCAR WILDE).

Departamento de Fundamentos de Composición del
Conservatorio Manuel Carra de Málaga.

El claustro de profesores de este Conservatorio se une a este recuerdo sincero y emotivo del que fuera durante años Profesor y Jefe de Departamento de Fundamentos de Composición de nuestro Centro. Descanse en Paz.

SOY LICENCIADO... EN ROCK

MARÍA LUISA PASCUAL.
Directora del CEMMA.

Con veinte años de retraso conforme a países como Inglaterra, y más con otros como Estados Unidos, por fin han llegado a España titulaciones oficiales en Música Rock.

De la mano de la escuela Jam Session de Barcelona, y el arduo trabajo y saber hacer de su director, Luis Blanco, se han establecido acuerdos de colaboración con entidades de acreditación de reconocida solvencia en Europa, como Rockschool y Trinity College de Inglaterra, y se traen a España estas titulaciones que, a partir del Plan Bolonia, se hacen oficiales en nuestro país y en el resto de países de la Unión Europea.

Este es un reconocimiento académico que se ha negado a los músicos de Rock hasta la fecha. Mientras otros estilos cuentan con titulaciones oficiales desde hace ya tiempo, como el Clásico y el Jazz, es ahora cuando el Rock se sitúa en el nivel académico que le corresponde. Como suele pasar en estos casos, para encontrar soluciones hay que mirar fuera, y en Inglaterra ya habían observado esta carencia hace muchos años. Existían grandes músicos profesionales que se dedicaban a la música moderna (Rock, Funk, Pop, etc.) y pese a ello no podían obtener una titulación que acreditase su formación. La respuesta vino de la mano de la Rockschool England que ofrece titulaciones superiores en la especialidad de Rock.

Se trata de una titulación homologada por el gobierno de Inglaterra, que ofrece directamente la Rockschool y el Trinity College como centros examinadores con una trayectoria de más de 20 años titulado a músicos en todo el mundo. Todos los países que están dentro del Tratado de Bolonia (TB) reconocen y homologan sus titulaciones superiores. De esta manera una diplomatura obtenida en Inglaterra queda homologada automáticamente en el resto de países que forman parte del TB. De este modo, todo el mundo puede estudiar música moderna siguiendo un programa de estudios general y común para todos los alumnos y todos los estilos, para luego especializarse en aquella disciplina que más le atraiga.

La filosofía de los estudios en música moderna es la de animar a todo el mundo a que pueda realizar estudios de la música que le gusta, en igualdad de condiciones, siguiendo un proceso y una metodología, que garanticen unos resultados acreditables.

Reproducimos el marco general por el que se rigen las titulaciones incluidas en Rock School, Trinity College of Music and Trinity Guildhall:

ROCKSCHOOL

Las titulaciones abarcan desde el grado Debut el Doctorado, pasando por diferentes niveles.

Entry Level: qualifications that draw on the National Curriculum at Key Stages 1, 2 and 3. Rockschool's Debut grades and First Audition exams for Guitar are Entry Level Exams

Level 1: qualifications in Level 1 include the bottom grades of a GCSE (D-G) and specially designated Level 1 qualifications such as Rockschool's Awards, Certificate and Diploma for Music Practitioners and grades 1, 2 and 3 for Guitar, Bass, Drums, Popular Piano and Vocals.

Level 2: qualifications in Level 2 include the top grades of a GCSE (A*-C) and specially designated Level 2 qualifications such as Rockschool's Awards, Certificate and Diploma for Music Practitioners and grades 4 and 5 for Guitar, Bass, Drums, Popular Piano and Vocals.

Level 3: qualifications in Level 3 include all A Level grades (A-F) and specially designated Level 3 qualifications such as Rockschool's Awards, Certificate and Diploma for Music Practitioners, and Music Educators and grades 6, 7 and 8 for Guitar, Bass, Drums, Popular Piano and Vocals.

Level 4: qualifications in Level 4 are equivalent to the first year of a BA degree and include Rockschool's new Performance and Teaching Diplomas (Dip RSL: forthcoming 2007). Este nivel proporciona 90 créditos QCF

Level 5: qualifications in Level 5 are equivalent to the second year of a BA degree.

Level 6: qualifications in Level 6 are equivalent to the final year of a BA degree and include Rockschool's new Teaching Diploma (LRSL: forthcoming 2007). Este nivel proporciona 180 créditos QCF

Level 7: Level 7 is equivalent to a Masters degree.

Level 8: Level 8 is equivalent to a Doctorate.

Estas titulaciones están acreditadas por los reguladores de títulos en Inglaterra, Gales e Irlanda del Norte: Ofqual , DCELLS y CCEA .

TRINITY COLLEGE OF MUSIC WITH TRINITY GUILDHALL

- Music Certificate Exams:
 - Foundation
 - Intermediate
 - Advanced
- Music Grade Exams:
 - Performing Musician in Jazz, Classic and Modern Music : All instruments from debut to Grade 8.
- Music Diplomas:
 - Associate (ATCL)
 - Licentiate (LTCL)
 - Fellowship (FTCL)

Tanto las Diplomaturas como las Licenciaturas, se ofrecen en Music Performance (Intérprete), como Music Teacher (Profesor).

A todas estas titulaciones se puede acceder directamente, sin necesidad de pasar por cursos intermedios, siendo este uno de los aspectos más interesantes, pues da la posibilidad de titular a músicos, que, teniendo los conocimientos y capacidades necesarios, hasta ahora no han podido acceder a una titulación oficial homologada, y quieren obtenerla sometiéndose a los exámenes pertinentes.

Asignaturas como Lenguaje musical, Armonía, Lectura a vista, Educación auditiva, y, en los niveles superiores seguridad y salud en el trabajo, conocimientos de aspectos legales de contratación, promoción, etc., son parte del temario de estas titulaciones.

La búsqueda y/o preparación de profesionales que sepan desenvolverse en el entorno musical actual, con competencias, no solo a nivel musical,

sino también en conocimientos del entorno profesional en el que van a trabajar, son el leif motiv de estos estudios que pretenden equiparar a los músicos del ámbito moderno, con los de de otros como el Clásico y el Jazz.

La demanda de empleo dentro de la industria musical actual, requiere de los músicos la capacidad de demostrar a los posibles empleadores que tienen las habilidades necesarias para ejercer las labores que se les demandan. Esto incluye la formación para los trabajos en sesiones de grabación, actuaciones en directo, y la necesidad de reconocer la importancia de la publicidad y la promoción de sí mismo y para comprender cuestiones relacionadas con los contratos, y las obligaciones legales y de salud y seguridad en el trabajo. Estos títulos también están dirigidos a profesionales que ya están trabajando en este campo y que, hasta ahora, no han tenido la oportunidad de obtener una cualificación profesional homologada.

Otro aspecto importante es la posibilidad de hacer Exámenes de banda, en los que acreditar el trabajo realizado en conjunto con otros músicos, en las formaciones básicas de la música Rock, Pop, Funk, etc.

En breve se ofrecerán más de 70 titulaciones relacionadas con el ámbito de la música moderna, como producción, management, composición, educador musical, etc., abarcando todo el abanico de profesionales que la industria musical demanda cada vez más y en los que la acreditación de la cualificación profesional no ha existido hasta ahora.

Desde este 2011, el Centro de Enseñanza de Música Moderna en Málaga, Cemma, gracias al acuerdo alcanzado con Jam Session de Barcelona, y a la acreditación como Centro Oficial RockSchool y Trinity College de Inglaterra, trae estas titulaciones a Andalucía, concretamente a la ciudad de Málaga, convirtiéndose en la primera escuela acreditada en ofertar cursos formativos de música moderna con Titulación Oficial Europea, en todas las especialidades, Guitarra Eléctrica, Bajo, Batería, Teclado, Piano, Canto, Vientos, Metales, etc.

Damos la bienvenida a estas titulaciones que amplían el abanico de oportunidades para todos aquellos que quieren hacer de la música, no solo su pasión, sino también su profesión.

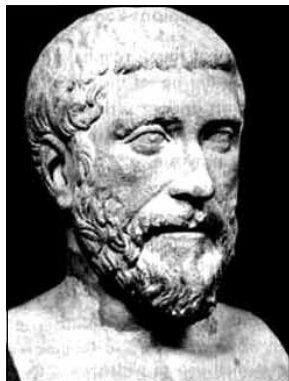
DE LA PERCEPCIÓN AUDITIVA A LA PSICOPERCEPCIÓN MUSICAL: BREVE RECORRIDO HISTÓRICO

FCO. JAVIER SANTIAGO FERNÁNDEZ.

Profesor de violín del C.P.M. "Muñoz Molleda" de La Línea de la Concepción.

En este número inicio una serie de artículos, basados en la conferencia que impartí en las V Jornadas de Música Contemporánea de Alhaurín de la Torre (abril de 2011) y titulada *Psicopercepción auditiva y música*. En ella realizaba un análisis de lo que hasta ahora sabemos sobre cómo percibimos la música, tanto a nivel fisiológico como neurológico y sus posibles implicaciones. Fue una presentación con utilización de diapositivas, diagramas, esquemas y algún vídeo. Tanto la conferencia como estos artículos tienen el propósito de difundir ciertos aspectos poco conocidos o desarrollados en las enseñanzas de música, de manera que puedan servir de complemento y, por qué no, de mejora para su aprendizaje. Comenzaremos por un breve y esquemático recorrido histórico sobre el progreso del conocimiento en el campo de la percepción auditiva desde sus inicios hasta nuestros días.

En el siglo VI A.C., Pitágoras, filósofo y matemático de la antigua Grecia, comprendió que el sonido era una vibración en el aire. Sus sucesores descubrieron que las ondas sonoras hacen que se mueva el tímpano, transmitiendo las vibraciones hacia el interior del oído.



Pitágoras (582-507 a.C.)



Galeno (129/30-216 d. C.)

En el año 175 D.C., en pleno Imperio Romano, un médico griego llamado Galeno descubrió que los nervios transmitían la sensación del sonido al cerebro. En la Roma antigua la disección de cadáveres humanos estaba prohibida, por lo que Galeno rea-

lizó sus investigaciones en animales, lo que a su vez condujo a no pocos errores que se mantuvieron como verdades a lo largo de los siglos.

En 1543, Andreas Vesalius, anatomista y médico belga, anunció su descubrimiento del *malleus* y el *incus* (también llamados martillo y yunque), dos de los tres huesecillos u osículos que transmiten el sonido que proviene del tímpano a la cóclea. Varios años después se descubrió el tercer osículo, llamado estribo.



A. Vesalius (1514-1564)

En 1561, Gabriello Fallopio, profesor italiano, descubrió la cóclea ósea en forma de caracol. Fallopio creyó erróneamente que estaba llena de aire, algo que mantuvo a los científicos confundidos hasta incluso el siglo XIX.



G. Fallopio (1523-1562)

En el s. XVII, G.J. Duvérney, un anatomista francés, propuso que el oído utilizaba una serie de resonadores. Pero la teoría de la resonancia no se desarrollaría hasta dos siglos después.

En el s. XIX, la mayoría de los científicos creían que nuestra capacidad para distinguir los tonos se basaba en alguna forma de "resonancia". Recordemos que los cuerpos resonadores ayudan a adaptar la amplitud del movimiento de los osciladores a las

necesidades que plantea el movimiento de las masas de aire.



H. von Helmholtz (1821-1894)

También en el s. XIX, el científico alemán Hermann von Helmholtz (1821-1894) desarrolló la teoría de la resonancia de forma más completa. A pesar de estar hoy superadas sus explicaciones, entre ellas que la cóclea no funciona como un resonador, estaba en

lo cierto al afirmar que las distintas frecuencias se “oyen” mediante distintas secciones del órgano de Corti.

En 1851, Alfonso Corti, anatomista italiano, completó el rompecabezas anatómico al encontrar una estructura, el órgano de Corti, que se enrolla a lo largo del conducto coclear o caracol. También alcanzó a ver al microscopio las miles de células pilosas o cilíadas.



A. Corti (1822-1888)

En 1928, Georg von Békésy, físico húngaro, comienza sus experimentos sobre la cóclea con la construcción de modelos agrandados. Los hacía

de tubos de cristal para las partes duras, y de caucho para las partes blandas. En los tubos introducía líquido y los sometía a diferentes tipos de vibraciones. Sus experiencias tienen un enorme valor dado que en aquellos años aún no habían aparecido los plásticos; éstos tardarían en llegar aún 20 años.



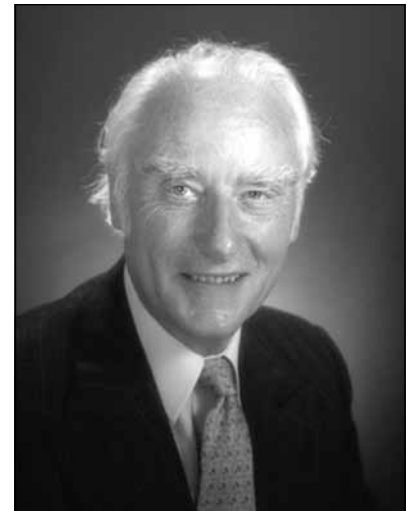
G. von Békésy (1899-1972)

Observó que al introducir cada sonido se enviaba una onda a través de la membrana basilar del modelo, a la que llamó “onda viajera o progresiva”. También se dio cuenta de que la cóclea estaba organizada tonotópicamente; es decir, que los tonos altos producían la deformación mayor en el extremo más cercano, mientras los tonos bajos producían la deformación más grande en el extremo más alejado.

Observó que, al deformar la membrana basilar, los pequeñísimos estereocilios que se encontraban en la parte superior de las células pilosas se doblaban contra otra membrana llamada la membrana tectorial.

El punto en el que la membrana basilar se deformó más fue el punto en el que más se doblaron los estereocilios. De esta forma, concluyó, es como se “escuchan” los diferentes tonos en diferentes puntos a lo largo del órgano de Corti. Recibió el premio Nóbel en 1961 por estos trabajos.

Al año siguiente, en 1962, Francis Crick y James D. Watson obtuvieron el premio Nóbel de Medicina por el descubrimiento de la estructura molecular del ADN.



F. Crick (1916-2004)

En los años 80, viendo que había concluido satisfactoriamente una

importante etapa de su vida como científico, Crick decide adentrarse en el funcionamiento del cerebro. En 1990 dijo: “Hasta ahora lo único que conocemos de la mente humana es por lo que entra y por lo que sale”. Se refería a que la psicología se había encargado de investigar lo percibido en función de la respuesta de los individuos a los estímulos externos, pero sin atender a los complejos procesos neuronales, sin tener en cuenta la “máquina” donde tienen lugar dichos procesos.

Fue uno de los pioneros en abordar el estudio científico, profundo y sistemático del encéfalo y vaticinó que el siglo XXI sería el siglo del cerebro. Hasta el momento parece que no se equivocó.

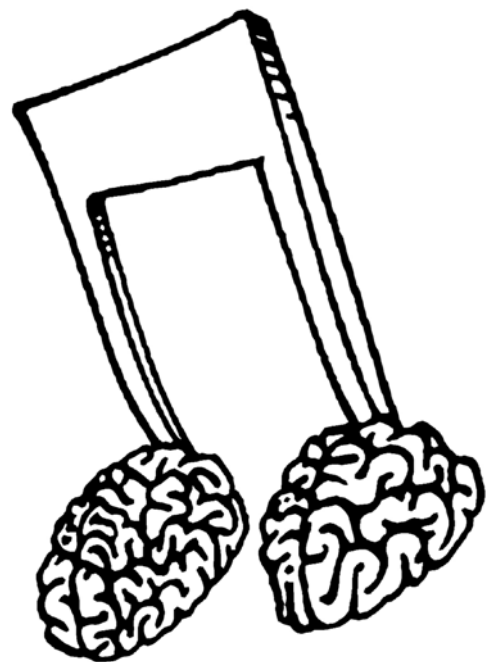
En sus trabajos compendió lo que hasta entonces se sabía sobre el procesamiento de la información visual e inició nuevos caminos de investigación.

En este sentido debe comentarse que, a principios del s. XX, los psicólogos de la gestalt habían iniciado sus investigaciones y experimentos a partir, sobre todo, de percepciones visuales. Establecieron una serie de principios sobre cómo responde el cerebro ante determinados estímulos. Hoy sabemos que la percepción visual es más fácil de estudiar porque la respuesta que produce es más o menos directa y se encuentra vinculada a regiones donde la comprensión racional es mucho más alta. No fue hasta la llegada de las tecnologías de resonancia magnética y de contraste a finales del siglo pasado cuando los científicos del cerebro descubren que la percepción auditivo-musical puede servir mucho mejor que la visual para el estudio sistemático del encéfalo, toda vez que cualquier proceso de percepción musical pone en funcionamiento una gran cantidad de áreas diferentes del cerebro casi simultáneamente, algo que sigue sorprendiendo. En este sentido, los aspectos psicoauditivos y, sobre todo, musicales están favoreciendo un extraordinario avance en el conocimiento del funcionamiento cerebral.

Algunos de los centros donde se están realizando estudios importantes sobre psicopercepción auditiva y su relación con la música se encuentran en aquellos países donde se invierte más en investigación. Destaca entre ellos la Universidad McGill de Montreal (Canadá), que dispone de un departamen-

to exclusivamente dedicado al estudio del cerebro musical, el *Montreal Neurological Institute*. En este centro sobresalen los profesores Robert J. Zatorre y Daniel J. Levitin, quienes llevan explorando la mente musical más de una década, realizando interesantísimas incursiones en aspectos difíciles de acotar como el gusto, la creación o las emociones.

En próximos artículos abordaremos en profundidad estas cuestiones dentro de lo posible. Como avance, los temas a tratar serán: 1) una descripción del sistema auditivo y su funcionamiento, 2) una discusión sobre las cualidades del sistema auditivo y 3) una incursión somera en el funcionamiento del cerebro musical.



Bibliografía:

- BASSO, G.: Percepción auditiva, Colección *Música y Ciencia* (dirigida por Oscar Pablo Di Liscia), Universidad Nacional de Quilmes, 2006.
- CRICK, F.: *La búsqueda científica del alma*, Círculo, Barcelona, 1990.
- FINN, R. y otros: Sonido desde el silencio: el desarrollo de los implantes cocleares. *National Academy of Sciences*, Washington D.C., 1998
- GARCÍA-ALBEA, J.E.: Usos y abusos de lo 'neuro'. *Revista de neurología* 2011, 52: 577-580.
- LEVITIN, D.J.: *Tu cerebro y la música. El estudio científico de una obsesión humana*, RBA, 2006, Barcelona.
- Monografías.com.
- Neurociencia.com.
- Neurología.com.
- Neurosci.nature.com
- PARDO, J.M.: El sistema auditivo, *Ingeniería neurosensorial*, Universidad Politécnica de Madrid, 2007.

IGNOTO CANTU VERSUS (EL CANTO DESCONOCIDO)

PEDRO BARRIENTOS DUQUE. Tenor – Compositor – Investigador.
Profesor de Canto del Conservatorio Manuel Carra de Málaga.

DECLARACIÓN DE INTENCIONES

Atendiendo a una reflexión madurada a través de años, he concluido, constatando una realidad en la que creo: sin lugar a dudas, existe un gran desconocimiento sobre “El Canto” y “La enseñanza del Canto”, así como una gran confusión de conceptos al respecto. No es fácil abordar este tema, pero tampoco voy a escatimar expresar de forma razonada lo que pienso; lo creo oportuno y necesario.

Mi propósito, es poner algunas ideas sobre la mesa que aporten un determinado punto de vista y llamar la atención sobre algo que clama por cambiar.

Lo hago exclusivamente dirigido a aquellas personas, que con la mejor intención y curiosidad, quieran acercarse a conocer el mundo del Canto, de La Lírica y de los cantantes. Mundo lleno de tópicos falsos, muy manipulado por ciertas conveniencias, y con una realidad actual que creo ya caduca.

¿Que por qué digo esto de forma tan categórica? Simplemente por estar convencido de la necesidad perentoria de avanzar en ámbitos que están estancados y encorsetados, pidiendo a gritos un poco de aire fresco.

REFLEXIONES

El ARTISTA debe tener amplitud de miras y mente abierta. Tiene que aspirar a ser LIBRE, para que el ARTE se canalice de forma adecuada.

Se necesita del progreso de las ideas para avanzar, sin desdeñar el amplio bagaje generacional y cultural, que sirve como referencia.

Pero para ser libre, antes hay que sortear un camino largo lleno de obstáculos.

La enseñanza de una disciplina artística ha de estar basada en una pauta fundamental: la fijación por inculcar conceptos objetivos, subjetivos y abstractos. Reconozco, que en esto de la abstracción no

existe acuerdo, ya que algunas tendencias lo omiten por creerlo innecesario, divagante o absurdo. Nada más lejos de la realidad, a mi modo de ver.

A veces se hace imprescindible “levantar los pies del suelo y volar” para obtener los mejores resultados. Por eso el Arte tiene un valor que invade el mundo interior de la persona transformándola.

Jamás se debería influir en la **esencia pura** de la persona aprendiz, regla de oro del buen Maestro.

No olvidemos que en esta labor tan compleja y hermosa, lo más importante y comprometido, es hacer que el estudiante crezca como artista, como especialista de su disciplina y como persona; **sin dejar de ser el mismo.**

La experiencia en la especialidad de Canto y otras disciplinas, constata que da mejores resultados la constancia, el tesón, la templanza, una mente abierta y la disposición del alumno, que el gran talento y aptitud aparente, o la belleza de la voz del cantante.

Ya lo decía una de las personas que mejor conocía las posibilidades de la voz humana, el gran compositor Pietro Mascagni (1863-1945): “Para cantar bien, TAMBIEN es necesaria la voz”.

Acordemos que el buen Artista-Cantante posee una forma peculiar de inteligencia, en la que la voz y su naturaleza, sólo ayudan a expresar. Detrás está lo máspreciado: El alma, espíritu, la esencia, o como quieran llamarlo.

He podido comprobar cómo personas que no aparentaban estas cualidades, con evidentes limitaciones vocales, han acabado haciendo muy buenos progresos obteniendo inmejorables resultados; y por el contrario, cómo personas que dejaban fluir su talento vocal fácilmente, se han quedado en el camino por no reunir otras condiciones igualmente importantes.

Por otro lado, así como unos padres deben conducir a sus hijos a ser ellos mismos y a aceptarse; de

la misma forma debe enseñar un Maestro de Canto. Por tanto, será requisito imprescindible que el estudiante adquiera un compromiso firme con el estudio y sea consciente, de que la educación de una voz, tarda lo mismo en madurar que la educación de un hijo. Cuenten años y les saldrá el resultado.

Dado que cada instrumento vocal es totalmente diferente, cada voz ha de serlo también. Es por esto, que no debe existir un estereotipo vocal que defina concluyentemente a las voces, y mucho menos, imponer en clase los sonidos del propio Maestro, o clasificar una voz aprisionándola en un coto cerrado. Tendencia muy usual en la enseñanza del canto lírico. Ortodoxia y heterodoxia siempre a la gresca, cuando es más enriquecedor aplicarlas según se vaya madurando y por supuesto, tener la capacidad para saberlo hacer; tarea de gran meticulosidad e inteligencia.

Definitivamente, **es el alumno el que debe resolver su propio sonido**, dentro de sus parámetros de construcción y constitución fisonómica, en perfecta consonancia con su idiosincrasia, y por supuesto, cotejando todas las posibilidades con las guías del Maestro. Pero la resolución final debe ser íntima y personal.



BORIS CHRISTOFF (Bajo)

La enseñanza del Canto lleva consigo “mucha, pero que mucha miga”, porque estamos hablando del manejo de un instrumento que no tiene catálogo de repuestos.

Si se manipula mal, se acaba con los anhelos e ilusiones de una vida, y se pierde a un artista potencial. Si se guía en dirección equivocada, casi nunca hay marcha atrás.

LAVOZ es un instrumento conectado con lo más profundo de la persona que lo posee, con sus afares, frustraciones y alegrías, procesos intelectuales y de niveles mucho más abisales, que somatizan en

ella todas las reacciones de la persona ante el mundo interior y exterior. Soy de la opinión: “Déjame escuchar como suena tu voz y como cantas, y te diré como eres”.

Por eso creo que el alumno, no sólo pone su voz en manos del Maestro, pone mucho de su intimidad, de su personalidad y de su confianza. ¡Caray! ¡¡Que gran responsabilidad!!

Si el Maestro es honesto, debe marcar a fuego en sus clases la palabra RESPETO. Palabra predominante ante cualquier otra, luego vendrán las demás: Compromiso, Sabiduría, Templanza, Exigencia..... y todas las que deban ser.

SOBRE TÓPICOS

Se escucha una voz bella con aptitudes, e inmediatamente se piensa o se dice: ¡Que bien canta! En esta trampa, aseguro que caen hasta músicos muy experimentados.

Tener una voz bella y buenas aptitudes para el canto, no es cantar bien.

Cierto es, que al manejar un lenguaje tan directo y poderoso que contiene la fuerza de la palabra; el conjunto de tópicos, casi todos falsos, se abra para mostrar más confusión todavía. No se trata de gustos, hay cantantes con voces bellísimas y con grandes aptitudes, que no cantan bien. Otra cosa es que emocionen a sus familiares o a su entorno, o aparenten con su sonido, una excelencia que está totalmente ausente.

Eso es lo que pienso. Y hablo más concretamente de algunas rancias parafernalias muy bien asentadas, que rodean al mundo de la lírica y a ciertos intereses. Este escaparate se muestra como un círculo cerrado y “elitista”, que no confirma más que la gran crisis de buenos cantantes que empezó a padecer la lírica desde hace algún tiempo, no por falta de calidad de la materia prima “voces”, sino por el oportunismo, enfocado a la proliferación de *ghetos*, con ciertos estatus de dominio, ya sean a gran escala o a escala menor. Todo relacionado con lo de siempre: **“dinero, prestigio y poder”**. Dificilísimo zafarse de tal loza.

PROPUESTA

Sólo una información desprejuiciada, objetiva, desinteresada, razonada y contrastada, pondría un poco de concreción en este universo, del que mu-

chos y experimentados músicos ni se atreven a hablar por puro desconocimiento, como compruebo a diario.

Así se podría empezar a construir desde ahora, sobre una base totalmente diáfana. Base natural y sin estereotipos que sólo estorban y desinforman.

Estos estereotipos crean un “halo” de “no se qué cualidades”, que hacen a los cantantes unos seres “intocables” dentro del mundo de la música. Recibiendo con justicia, a veces, cierta antipatía.

Admitiendo que los cantantes tenemos nuestras características particulares, **propongo conocerlas, antes que admirarlas o despreciarlas de forma vana.**

No nos podemos conformar con el brillo embaucador de ese “halo”, que en muchos casos esconde más limitaciones que dones. Las escalas de valores también evolucionan, y me temo que en el caso que nos ocupa ha sido a peor.

Sobre el Canto Lírico hay muchísima información, que ustedes tienen al alcance.

Pero sugiero elegir con mucho tacto la información que se quiere obtener, ya que es de sobra conocido por todos, que la información es manipulable, y que en la abundancia también nadan los intereses espurios. Lo único que se acerque a lo ecuánime, sea lo contrastado con progresivo conocimiento.

También sugiero ser sanamente desconfiado de lo aparente. **Hoy casi todo aparenta algo que resulta no ser** y con respecto al Canto Lírico, este aserto se magnifica.

ALGUNAS CLAVES HUMANAS Y TÉCNICAS

En los procesos de aprendizaje a los que son sometidas las voces de los cantantes, hay muchos marcadores que un profano podría adivinar sin ningún esfuerzo, y que son bastante elocuentes. Por ejemplo, expongo algunos conceptos relacionados con las partes implicadas:

Un marcador que vale para todos los estatus de la vida, y de los más instalados en el círculo de los artistas, delata que cuanto más altiva sea la actitud de la persona, y más afán tenga por demostrar continuamente su superioridad, casi en todos los casos, denotará las limitaciones que desea ocultar.

Para los cantantes, multiplíquenlo elevado al cubo.

RENATA TEBALDI (Soprano)



Si escuchamos a un cantante con un *vibrato* que se torna lento y pesante, o *caprino* (la misma palabra lo dice), o mandibular (la mandíbula tiembla), algo grave está ocurriendo; no sabe soportar el peso de su voz y en breve acabará dañando su instrumento sin remedio. Su voz sufrirá una evolución a peor, y acabará, más temprano que tarde, con un daño irreparable, si no lo remedia a tiempo. El *vibrato* en el canto es una cualidad **natural** de la voz, y así debe aparecer, sin forzarlo, tarde el tiempo que tarde en surgir. Debe sonar estable y de forma espontánea.

El Llamado “Apoyo de la voz” y su técnica en el Canto, es una cualidad en la que no hay acuerdos entre los cantantes y los pedagogos. El apoyo permite ofrecer a la voz una sujeción que la hace consistente, la maneja, la controla, y permite la ausencia de fatiga vocal, dando estabilidad, energía y progresivo interés al fraseo y al sonido. De cómo se trabaja esta técnica, y de las direcciones a seguir, encontraremos numerosas teorías, la mayoría, bastante peregrinas. Un test objetivo, sería comprobar que con una buena técnica del apoyo, el cantante progresará siempre en su sonido vocal, cantará muy bien hasta edades avanzadas, si es que el repertorio que canta es el adecuado para su voz y sus condiciones. También puede optar libremente por hacer un repertorio muy difícil y pesado, pero pagará un caro peaje, sin duda. Esto, a mi modo de ver es una opción libre y válida.

Si en el proceso de aprendizaje de un cantante, escuchamos que su voz denota mucha más edad que la persona que la emite, algo está haciendo mal. Cierren sus ojos en un concierto de Canto, y jueguen a adivinar la edad del cantante, si cuando abran sus ojos, comprueban que le han puesto muchos más años de lo que realmente tiene, ya po-

seen una clave para detectar un camino equivocado. De hecho, es vital mantener la voz joven, que ya el paso del tiempo se encargará de envejecerla. Esto no tiene nada que ver con la anchura vocal, oscuridad, volumen o envergadura del instrumento. El cantante debe ser un atleta de la voz y le será necesario saber coordinar las fuerzas musculares que permiten la impostación y el apoyo de la voz, con sus cualidades intactas, sin perder el timbre. Quien piense que cantar es tan liviano como dar un paseo por la playa, se equivoca. Cantar es como practicar un deporte de alta especialización y gran desgaste físico.

Los problemas de afinación en los cantantes, no delatan un mal oído, o una aptitud desfavorable para cantar, sino un mal funcionamiento en la interrelación de todos los sistemas que intervienen en el canto. Esto estaría perfectamente justificado en un estudiante; nunca en un profesional de forma continuada. De hecho, el cantante se da cuenta de cuando está desafinado, aunque no sepa como corregirlo. Pónganle mucho trabajo y años de estudio en la dirección correcta.

Para ser Maestro de Canto, es imprescindible ser o haber sido un buen cantante, si bien es verdad, que el ser un buen cantante no da el aval, en absoluto, para llamarse buen Maestro de Canto. Se que hay maestros *repertoristas* y directores de orquesta que acometen esta labor. En cualquier caso serían meros estilistas, un Maestro de Canto es otra cosa.

Creo que enseñar a cantar a un gran talento con grandes cualidades y gran inteligencia no tiene mérito. El alumno buscará los caminos casi de forma instintiva, y el Maestro de Canto sólo será la guía que delimite el cauce del aprendizaje. Por eso, los mejores Maestros de Canto son los que sacan hacia delante a cantantes con dificultades y no se dejan deslumbrar por lo aparente, dando el valor justo a cada cualidad.

Creo que estudiar canto con una "gran" e "insigne" personalidad de la lírica mundial, no garantiza el aprendizaje; y "**los curriculum son para NO leerlos**", ¡hay que escuchar cantar! y luego hablamos.

El prestigio está en el trabajo realizado, y no con quien me he codeado.

CODA

No me podré olvidar nunca, de la repercusión que tuvo un artículo de crítica que escribí, con motivo de un Concierto de Canto que ofreció en Mála-

ga una reconocida cantante, de amplia y "elitista" trayectoria, con un curriculum deslumbrante. Ese artículo destapó la caja de los truenos. En él, di mi opinión honesta de lo que me pareció y lo que escuché. Vi como el público aplaudía enfervorizado a una cantante con desafinadísima voz, con un *vibrato* descompensado, lento y pesante, que en sus notas agudas se descontrolaba de forma evidente y afeaba su bello timbre. Cantaba de forma guturalizada, tragándose la voz, y el apoyo brillaba por su ausencia.

Denotaba sin duda, unas lagunas técnicas muy claras, que afeaban su canto y dañaban su voz; máxime, siendo una **joven** cantante, y habiéndose graduado con una de las más respetadas cantantes de la lírica mundial.

No tuvo un mal día puntual, que lo puede tener cualquiera. Hay cosas que un buen profesional no se puede permitir. Evidentemente, ni Maestra, ni Alumna, ni Público cumplieron su cometido. A la vista y al oído "Cantaban" las carencias de esas tres partes implicadas en el evento.

Lo que me hizo reafirmarme con contundencia en mi postura, fue el rechazo frontal que recibió el artículo, sin hacerme llegar ni un solo argumento que demoliera mis pruebas ante algo tan palmario.

Propongo abiertamente desde ahora, desmitificar un monolito con unas raíces muy bien asentadas. De esa manera, pienso, los cantantes empezaremos a ser mejores cantantes y podremos dar los mejores valores de nuestras cualidades. Además el público será más objetivo y podrá tener más criterio de valoración.

Sin apariencias, sin confusiones, es decir, de forma totalmente natural, diáfana, como debe ser la música, como debe fluir el arte; como la voz misma.

¡QUIERO ESCUCHAR COMO SUENA TU VOZ Y CÓMO CANTAS, PARA SABER CÓMO ERES!



JUSSI BJÖRLING (Tenor)

Hoy despedimos a...

STÉPHANIE CAMBIER: sensibilidad inolvidable

VERÓNICA RUIZ SANTIAGO.

Estudiante de Psicología y Grado Superior de Piano.

La pianista belga Stéphanie Cambier vivía en Benalmádena (Málaga) desde los años 50, donde llevaba a cabo su labor como profesora de piano. A lo largo de estos años muchos han sido los alumnos y alumnas que llenaron sus horas de experiencias profundas acercándonos al mundo de la música con entusiasmo inteligente.

Dedicó numerosos años dando giras de conciertos, muchas veces junto a su marido, Tristán Risselin, (también pianista), hasta que se establecieron en España. Stéphanie siempre estuvo muy vinculada a la música española y llegó a interpretar grandes piezas de Albéniz, Granados y Falla.

Fue discípula de Cortot, Fischer y Del Pueyo, y conocedora de Rubinstein y Rachmaninov. Con familia de músicos no profesionales pero con un gran afán y sentimiento hacia la música, a los 2 años y medio comenzó a interpretar piezas como la Sonatina de Diabelli o la marcha militar de Schubert que tocaba con su madre a cuatro manos. El piano pasó a ser "su locura", tal y como ella definía en varias entrevistas, y su vida, transmitir afán de lucha y mucha voluntad a sus alumnos, haciendo de ellos intérpretes apasionados.

No hay que olvidar que el piano es técnica pero delicada, y sensibilidad en esencia, pero sutil e inteligente. Estas son sus reflexiones y su melodía al piano.

Fueron grandes momentos con las sonatas de Mozart, corrigiendo mis movimientos innecesarios de la mano derecha y buscando un sonido más de-



STÉPHANIE CAMBIER

pianiste

licado pero con firmeza, todo a la vez y sin pasar de compás hasta que no estuviera correctísimo. También recuerdo la sutileza al interpretarme un pasaje de Debussy y su carácter autoritario al equivocarme con un acento adelantado.

Yo fui alumna, alumna agradecida, comprometida y, por supuesto, alumna apasionada.

El pasado 15 de agosto falleció cadenciando largos años de enseñanza y miles de recuerdos que me emocionan y me acercan a ella.

Siempre estará presente en mi música, y estoy segura que en la de muchos pianistas.

YORK BOWEN: El inglés desconocido

DANIEL CORONAS.

Abogado y Conferenciante.

No demasiado se ha escrito o escuchado sobre este compositor inglés nacido en los alrededores de Londres (Crouch Hill) en 1884 poco conocido por el gran público y apenas programado por nuestras orquestas. Quizás algún amante del piano tenga constancia de la belleza y extrema dificultad de su obra más conocida: Tocata, op.155.

Bowen ha sido históricamente una de las figuras más subestimadas de la música inglesa del siglo XX. Musico total, compositor e intérprete de casi todos los instrumentos y para casi todos los géneros quizás en parte esta faceta polifacética haya disipado o distraído al gran público de la estela de profunda calidad que el autor presenta.

Y es quizás esta una de las características que más se repite al indagar sobre el protagonista de nuestro artículo: escasa información y pocas fuentes pese a que todo nos induce a pensar en la calidad de sus composiciones e incluso la vigencia de las mismas. Quizás podríamos inicialmente pensar que Bowen ha sido víctima de su tiempo, un tiempo (mediados del s. XX) convulso que definitivamente no fue propicio para la creatividad y donde otros, denominados "vanguardistas"... eran los llamados a dominar las salas de conciertos; como siempre el tiempo dará y quitara razones al respecto.

Pero volvamos con nuestro autor; sus primeras lecciones de piano y armonía las recibió de su madre que tras comprobar su talento lo matriculó en el North Metropolitan College of Music. A los 8 años ya interpreto como solista el concierto de Dussek para piano y orquesta. Posteriormente gana una beca con 14 años para entrar en la Royal Academy of Music de Londres donde estudia piano con Tobias Matthay y composición con Frederick Corder. En esos años gana numerosos premios en concursos pianísticos y mantiene una gran actividad como músico de cámara en dúos y grupos con otros instrumentos. Con 19 años es invitado a interpretar su Primer Concierto de Piano bajo la dirección de Henry Wood. Desde ese momento y tras graduarse en 1905 en la Royal Academy, comienza su carrera como solista y compositor profesional. Interpreta con Kreisler (a quien dedica) su suite para Violín



YORK BOWEN

y Piano; así mismo colabora con el gran violista Lionel Tertis para quien escribió numerosas piezas. A los 23 años fue nombrado asistente y a los 25 profesor de la Royal Academy. Además de pianista también fue un más que aceptable intérprete de cuerno, violín órgano y director de orquesta.

En 1912 contrajo matrimonio con la cantante lírica Sylvia Dalton para quien compuso numerosas piezas vocales y a la que acompañó en diversos recitales.

Intervino en la Primera Guerra Mundial formando parte de la banda militar del Regimiento de Guardas Escoceses.

En esos años de posguerra publica sus 24 Preludios para piano y graba los Conciertos de piano de Beethoven sin embargo su reputación y mayor fama declino finalizada la Primera Guerra Mundial en detrimento de otros autores contemporáneos que componían en un lenguaje musical más moderno, su música no es "revolucionaria" pero sin duda no está exenta de calidad y pese a mostrarse alejado de esos cánones Bowen se mantuvo fiel a su principios neo-románticos incluso en detrimento de su propia economía personal que se resintió con el paso años. Sin desanimado continuo componiendo para músicos británicos como Carl Dolmetsch,

Dennis Brain, Leon Goossens o Beatrice Harrison, entre otros. Formo un muy activo dúo pianístico con Harry Isaac, también profesor de la Royal Academy y que se mantuvo hasta su muerte en 1.961. Y todo ello sin abandonar una profunda vocación de docencia musical, casi de entrega y servicio por sus alumnos a los que consideraba una extensión de sí mismo mostrando gran generosidad y respeto siempre por ellos y por tal actividad.

Tras su muerte sus obras se han reeditado y en 1.984 se publicó la monografía "York Bowen, un tributo centenario" de Mónica Watson que ha contribuido a divulgar aun más en nuestros días la obra y el legado del insigne compositor inglés.

Prácticamente abordo todos los géneros musicales incluidas la música de cámara y música vocal en su faceta compositiva destacando las Sinfonías 4 y 31 y sus conciertos para piano números 3 y 4. Este último, fechado en 1.929 y no estrenado hasta 1.937, presenta una poderosa inspiración melódica servida por una orquestación suntuosa que podría recordarnos a Ravel o Strauss y que ha sido grabado por primera vez este año por la Orquesta Sinfónica de la BBC escocesa dirigida por M. Brabbins y D. Driver como solista.

Se ha calificado, no sin cierta razón, a Bowen como el Rachmaninov inglés; la influencia del ruso es clara pero sin duda hay algo más en su música. Así mismo se relaciona su estilo con Brahms, Chopin, Grieg, Dvorak, Tchaikovsky o Ravel. El compositor británico supo integrar y renovar la tradición musical citada aportando una impronta propia y asumiendo una línea romántica, que en opinión de JA Bielsa "es rica en soluciones armónicas de cromatismo avanzado" y que lo aleja del conservadurismo o mero reproductor de facturas estrictamente clásicas. Este precisamente ha sido una de las mayores y probablemente injustas críticas que Bowen ha recibido.

Queremos desde aquí defender el estilo propio del autor, quien pese a beber en la tradición supo aportar un sello inconfundible a su producción. Saint Saens lo definió como "el compositor más destacable de entre todos los jóvenes de su época".

Hoy de nuevo asistimos a reimpressiones de sus obras y tenuemente comienzan a ser reinterpretadas. Confiamos en que la Calidad se imponga y se haga justicia a un músico cercano hasta hoy olvidado. La Música lo agradecerá y los melómanos más.

Distribuidor Oficial para Andalucía



STEINWAY & SONS.

PIANISSIMO

exclusivamente pianos

Tel: 958 226 291
www.pianospianissimo.com



Entrevista a: HORACIO SOCÍAS

Nace en Madrid el 12 de Octubre de 1931 y pocos años después se traslada a Málaga.

Cursa sus estudios musicales como alumno oficial en el Conservatorio Profesional de Música y Declamación (como así se llamaba entonces el "Real Conservatorio de Música M^a Cristina"). El Grado Superior lo realiza bajo la dirección de la gran profesora D^a Julia Torras, finalizando la carrera los 17 años. A continuación comienza con dicha profesora, dos Cursos de Perfeccionamiento y al terminar éstos se marcha a Madrid a continuar sus estudios, pensionado por el Ministerio de Educación Nacional.

Realiza dos Cursos de Virtuosismo con el catedrático D^o José Cubiles, finalizándolos con el "Primer Premio de Virtuosismo".

En 1956, nuevamente pensionado por el mismo Ministerio, se marcha a París para ampliar sus estudios con el pianista Alexis Weissenberg.

Además de haber asistido a diversos Cursos de Interpretación con los maestros José Cubiles, Antonio Iglesias, Amparo Iturbi, Alicia de Larrocha, Lazare Levi, Federico Mompou y Alexis Weissenberg, tiene en su haber un gran número de actuaciones, tanto en recitales como solista, música de Cámara con dúos con violín, a dos pianos, etc.; así como diversas actuaciones con Orquesta.

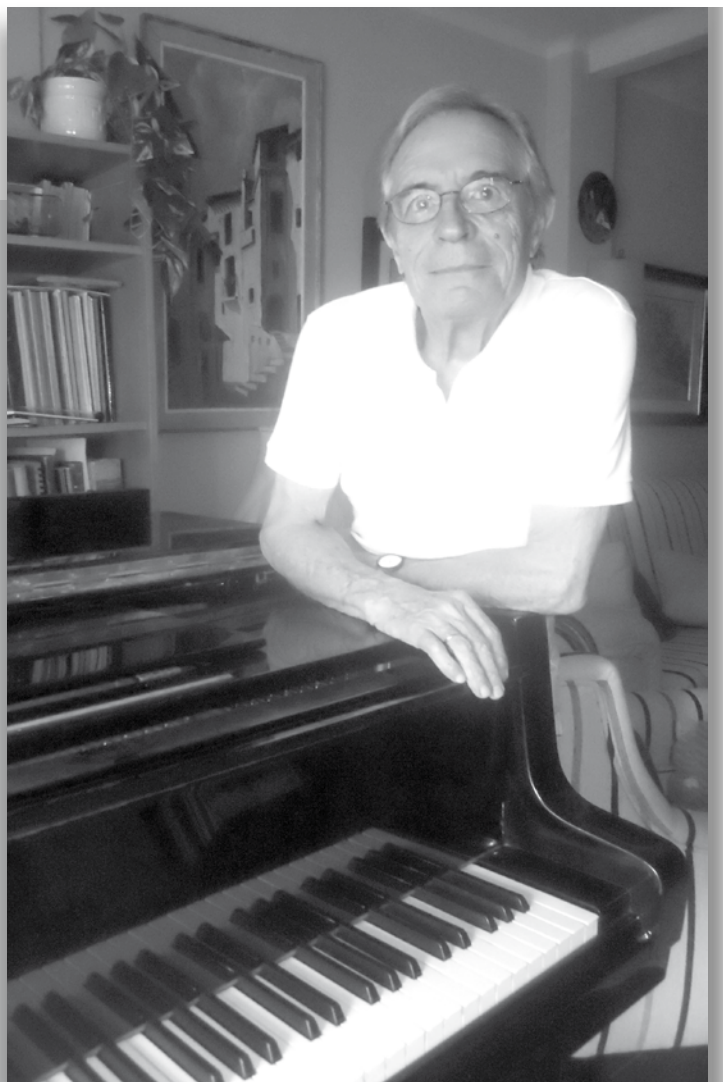
Cuenta además con distintas grabaciones para Radio 2 de Radio Nacional y ha sido galardonado con los siguientes Premios:

- Diploma de Primera clase en "Fin de Carrera", en "Música de Cámara", en "Perfeccionamiento".
- Primer Premio de Virtuosismo.
- Mención Honorífica y Pianista seleccionado en "Música en Compostela".
- Segundo Premio en el Concurso Internacional de Piano "Premio Jaén".

En cuanto a su labor pedagógica, fue ayudante de Profesor durante 3 años en Málaga, y a continuación, Catedrático Interino hasta que, en 1959 se presenta en Madrid a las Oposiciones a Cátedra ganando éstas por unanimidad y siendo entonces "el catedrático más joven de España" plaza que desempeña ya siempre en el "Conservatorio Superior de Música y Arte Dramático" de Málaga.

Dentro del ingente número de alumnos que han pasado por su aula a través de sus 40 años de enseñanza, más de 50, son en la actualidad, Catedráticos y Profesores en diversos Conservatorios de la provincia y fuera de ella, así como muchos de ellos son hoy día grandes concertistas de Piano.

Desde Septiembre de 1997 se encuentra en situación de Jubilación forzosa por cumplimiento de la edad reglamentaria.



Horacio Socías Quesada

Entrevista realizada por PAULA CORONAS.
Directora de la Revista Intermezzo.

HORACIO SOCÍAS: RIGOR Y SENSIBILIDAD EN EL PIANO

Horacio Socías en su 80 cumpleaños

Elegante, sereno y con mirada inquieta. Así es como nos recibe en su domicilio privado Horacio Socías, institución viva de la Escuela de Piano en el Conservatorio Superior de Música de Málaga.

Camina hacia el piano, y envolviendo el discurso en miles de gestos, comienza a recordar, con dulzura, numerosos momentos de su dedicación a la interpretación y de entrega a la enseñanza en el aula. Durante casi 40 años este veterano maestro ha ejercido su labor docente con profesionalidad y honestidad. No siempre se cumplen estos dos requisitos, al que, en su caso, sumamos uno más: su profundo amor por la Música.

La precocidad en su incorporación al Cuerpo de Catedráticos, en el año 1959, -siendo entonces el catedrático más joven de España- y un largo historial de premios, reconocimientos, conciertos y actuaciones-, son el fruto de un contrastado talento pianístico al que por fortuna se unió la herencia de grandes artistas de la talla de Cubiles, Weissenberg, Alicia de Larrocha, Federico Mompou, Lazare Levi o Amparo Iturbi, entre otros. Todos y cada uno de ellos dejaron su impronta en el entonces joven Horacio Socías.

Hoy, este malagueño de adopción acaba de cumplir 80 años. Nos muestra una sonrisa franca cuando "presume" de haber sido profesor de tantos y tantos discípulos, la mayoría de ellos, en la actualidad,

profesores y concertistas que estudiaron bajo su dirección.

Sigue teniendo una vida sencilla y familiar, rodeada de recuerdos, satisfacciones y vivencias musicales que guarda como verdaderos tesoros privados, que hoy se complace en compartir con nosotros. Durante la entrevista, una vez más, son sus amplias y atléticas manos, las que llaman nuestra atención, cuando las vemos apoyadas sobre el piano.

Finalmente, Socías se detiene para explicarnos y matizar con detalle algunas de sus vivencias. Bromas y risas, sinceridad y afecto son los ingredientes que construyen el hilo conductor de esta entrañable charla. Desde estas líneas le agradecemos sus continuos desvelos como pedagogo, su coherencia y buen criterio a través del magisterio. Muy especialmente, recordaremos siempre con admiración su hábil disposición para reconocer y desarrollar en el alumno, la musicalidad y el lado expresivo que distingue al verdadero artista.

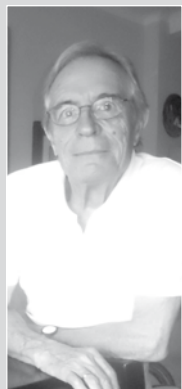
Cómo no, felicitar efusivamente a Julia, su esposa, por tantos años de recorrido vital junto a Horacio.

Al término de este encuentro, nos llevamos un afectuoso saludo, y con él, la imagen límpida y fresca de un gran artista, de un profesor inolvidable: Horacio Socías.

- Querido profesor, ¿qué recuerdos tiene de sus comienzos musicales en el entonces llamado "Real Conservatorio de Música M^a Cristina de Málaga?"
- Hace ya tantos años (cumpló 80 el día 12 de octubre) que es muy difícil tener recuerdos tan lejanos...aunque no era muy estudioso que digamos, pero sí recuerdo que iba con mucha ilu-

sión al Conservatorio a ver y a escuchar a los Concertistas ensayar el día antes de sus actuaciones, te hablo de grandes artistas como Julius Katchen, Alexis Weissenberg, Alicia de Larrocha, Rosa Sabater, José Cubiles etc.

- Horacio Socías realizó dos Cursos de Virtuosismo con el eminente pianista y catedrático José Cubiles en Madrid. Cuéntenos, ¿cómo era el



Horacio Socías Quesada

maestro, qué aspectos de su enseñanza marcaron especialmente su trayectoria?

- Este aspecto como es lógico, lo recuerdo mucho más. En estos cursos tuve como compañeros a muy buenos pianistas y amigos como Miguel Zanetti, Luis Rego o Jacinto Matute. Y en cuanto al maestro Cubiles lo que tenía más en cuenta era la interpretación, el cuidado sonido, la pureza de la dicción...y en definitiva ¡Respeto a la partitura, siendo fiel a ella!
- **Posteriormente, durante su estancia en París, amplió su formación musical con el gran pianista Alexis Weissenberg. ¿Cómo definiría esta etapa de aprendizaje?**
- Mi tiempo en París, por desgracia y por falta de "las antiguas pesetas" fue muy corto, aunque el gran Maestro Weissenberg nunca me cobró nada por sus clases. El hecho de interpretar ante su presencia y la de su esposa, mi repertorio y sobretodo escucharle a él preparar sus actuaciones, que eran muy frecuentes, fue muy grato para mí y me sirvió de gran provecho. Además de preparar con él el programa para mis Oposiciones de Cátedra, recibí muchas y muy valiosas lecciones pedagógicas. En resumen, fue un tiempo corto pero muy fructífero e inolvidable.
- **Sabemos que su carrera concertística ocupó una parte importante de su actividad musical –conciertos con orquesta, recitales, dúos de cámara, grabaciones para Radio 2-, obteniendo destacados premios en concursos nacionales e internacionales. ¿Qué trascendencia cree que tuvo esta experiencia concertística en el desarrollo de su labor docente?**
- En lo referente a mi carrera concertística, actué con varias orquestas, hice recitales solo, además de dúos y grabaciones para Radio 2. Esta breve experiencia como concertista fue debida en parte a mi dedicación a la enseñanza como Catedrático, lo cual debo decir, me sa-

tisfacía más que los escenarios, pero también a la dificultad de aquellos años para dar conciertos por falta de buenas salas, buenos pianos y disponibilidad de centros que los ofrecieran.

En el año 1957 obtuve el 2º Premio en el Concurso de piano "Premio Jaén" (¡hace ya algún que otro año, aunque parece que fue ayer!).

- **Prestigioso catedrático de piano, y experto conocedor de generaciones de pianistas. ¿Qué opinión tiene Horacio Socías de los nuevos valores de jóvenes pianistas?**

- Pues que hay un gran número de buenos pianistas que lo tienen ¡todo!: talento, juventud, magníficas condiciones, amor a la música, y muchas ganas de trabajar, que es casi lo más importante.

- **En la línea de la anterior pregunta, en el terreno de la enseñanza, nos gustaría que hiciera una valoración global de la moderna escuela del piano –métodos, sistema, técnicas, enfoque de la pedagogía pianística de hoy-.**

- Referente a esto, y puesto que hace tanto tiempo que no ejerzo la enseñanza, no puedo hacer una valoración profunda sobre este tema, pero a juzgar por los buenísimos intérpretes que hay hoy en día, los métodos y el sistema deben ser bastante buenos.

- **El profesor Socías continúa disfrutando como oyente en una sala de conciertos, ante un buen concertista. Entonces brota de su rostro la emoción y el entusiasmo. Profesor, ¿qué cualidades valora especialmente en un buen intérprete?**

- Sobre todo que sepa llegar al público y logre emocionarle con una sincera, honesta y bella interpretación, llena de buen gusto y buen sonido. Me parece que ya es bastante ¿no?

- **¿Qué han significado los alumnos en la vida de Horacio Socías?**

– A lo largo de mi extensa carrera como Profesor, esos cientos de alumnos han colmado mi vida con multitud y variadas sensaciones: sorpresas, alegrías... aunque también, tristezas y penas, pero siempre han prevalecido los buenos momentos pasados con ellos. El hecho de ver ahora que más de 50 de mis alumnos, son en la actualidad Catedráticos, Profesores y algunos muy buenos Concertistas, me hace olvidar algún que otro mal momento (si es que los hubo....).

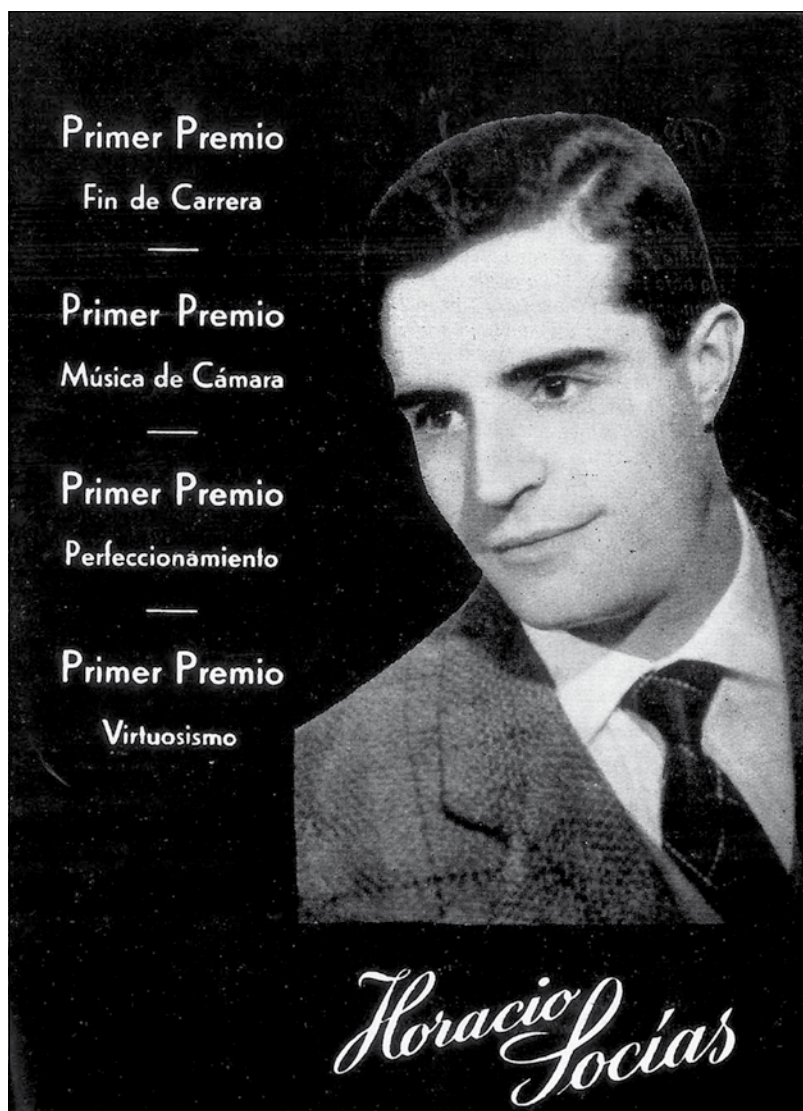
– **Además de las “famosas tres B” (Bach, Beethoven, Brahms) ¿Cuáles son sus músicos favoritos para el piano?**

– Aunque no todas, hay un gran número de obras de varios compositores que disfruto oyéndolas. Por ejemplo de Schumann, Chopin, César Franck, Albéniz, Granados, Mompou, Prokofiev, Rachmaninoff, etc.

– **Su reconocido trabajo en el aula ha experimentado las claves del éxito. ¿Cuáles son y en qué se basan?**

– En preparar a un gran número de alumnos para que disfruten actuando en Conciertos, Concursos y que al final puedan vivir de su bien ganada, preparación musical.

– **Por último, algún recuerdo que permanece... Algún deseo y por qué no, algún**

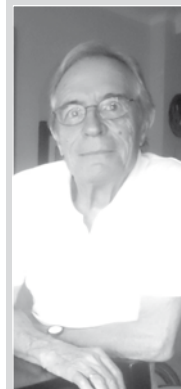


sueño o aspiración que nos quiera transmitir...

– Cómo no recordar con gran emoción y alegría, el 22 de Noviembre (Santa Cecilia) de 1959, día que tuvo lugar mi boda con mi alumna Julia Casquero... Dos pianistas contrayendo matrimonio en el Conservatorio M^a Cristina, el día de la Patrona de la Música. Todo esto contribuyó a que, de los cuatro hijos que tuvimos, dos de ellos, (Paloma y Marco) fueran naturalmente, Músicos.

Referente al sueño o aspiración que deseo es muy simple y sencillo: felicidad, salud y muchos éxitos para todos los buenos Músicos.

Gracias, profesor, por tantas horas de dedicación a la Música, su gran pasión.



Horacio Socías Quesada

LA “DIGITALIZACIÓN” DEL OÍDO

YOLANDA SÁNCHEZ DOMÍNGUEZ.

Profesora Superior de Piano.

Lejos quedan los años en los que Bartolomeo Cristofori, siguiendo las demandas de aquéllos que anhelaban un instrumento de teclado en el que se consiguiera una sonoridad más “expresiva” a través de la variación dinámica y tímbrica, inventara su maravilloso aunque rudimentario **pianoforte**.



Fue precisamente este nuevo instrumento, el que dio lugar a que la escritura para teclado se desarrollara paralelamente a los avances técnicos que se le iban introduciendo.

Los teóricos también encontraron a partir de aquí un campo de análisis en la literatura y la técnica para teclado, desde los compositores clavecinísticos hasta los contemporáneos, lo que nos ha permitido aprender los distintos estilos de cada época y las sonoridades características de cada uno de ellos.

Grandes pianistas de la historia han dedicado su vida a la búsqueda de una sonoridad especial, tanto en su forma de tocar en general, como en la interpretación de una obra en particular. (Según el testimonio de Siloti, el Claro de Luna de Beethoven fue el “caballo de batalla” de Liszt en su juventud, e idealizó de tal forma esta obra que no soportaba que nadie la tocara en su presencia²).

Escuchando a intérpretes como Rubinstein, Horowitz, Richter, Alicia de Larrocha, Arrau, Argerich, y otros muchos, reconocemos que todos ellos tienen en común la particularidad de poseer un estilo propio.



La búsqueda de este estilo personal es un largo proceso experimental que pasa por muchos estadios, e incluye el desarrollo puramente técnico y el alcance de la madurez como músico e intérprete.

Se habla también de las diferencias de estilo o el “toque” característico de una u otra Escuela Interpretativa.

Sin embargo, en la actualidad las cosas han cambiado radicalmente. La búsqueda de la sonoridad ha tomado caminos muy diferentes a los arriba descritos: **Estamos en la era digital**. Y la principal característica de la sociedad es el consumismo y el estrés general.

A lo largo de mi experiencia como profesora de piano, he podido observar cómo en los primeros cursos de iniciación a menudo me he tenido que enfrentar a unos padres que quieren que sus hijos **aprendan** a tocar el piano³, pero siempre es típico escucharles la frase: “...como no sabemos si nuestro hijo va a seguir...no vamos a gastarnos el dinero

en un instrumento tan caro...más adelante si vemos que le gusta...ya veremos" y cosas parecidas. Sorprendentemente, estos mismos padres se gastan el dinero gustosamente en muchos otros dispositivos electrónicos de ocio y demás caprichos temporales que pasan de moda en un plazo máximo de dos años.



Al tratarse de una disciplina artística y que necesita ser iniciada a una temprana edad, el estudio de la carrera musical requiere que el compromiso de dedicación se proyecte a largo plazo. Tanto por parte del niño como de sus padres. Además demanda unos hábitos de trabajo constante y bien organizado⁴.

Aún así, normalmente cuando explico a los padres antes de admitir a sus hijos como alumnos todos los detalles que suelen venir acompañando a esta disciplina, con frecuencia me encuentro con la contestación: "...bueno,... nosotros no queremos encasillar a nuestro hijo en una actividad muy seria...tan solo queremos que conozca lo que es la música..., como cualquier otro hobby,... para que disfrute..." y entonces les hago ver que lo que ellos quieren es otro tipo de enseñanza musical, no profesional.

Muy pocos son los que empiezan a estudiar el instrumento sabiendo de antemano a lo que se enfrentan, lo general es que lo descubran poco a poco.

Paralelamente a estos inconvenientes, la difusión por parte de los medios de comunicación de la filosofía del consumo a la que nos hemos acos-

tumbrado, nos impide quizá reconocer el mérito de conseguir algo a través del esfuerzo y el trabajo duro. Es muy reducido el número de personas que trabajan en la búsqueda de la excelencia y la sociedad las tacha con mayor frecuencia de la deseada de "raros individuos".

Es por esto que la "ley del mínimo esfuerzo" se está haciendo cada vez más sitio en nuestras vidas. Y se premia (a veces por adelantado) generalmente casi todo lo que cuando éramos pequeños se consideraba parte de nuestras obligaciones. Hacer los deberes por ejemplo.

Con la aparición del piano digital, el sistema educativo musical ha encontrado un nuevo obstáculo.

Lamentablemente, debido en primer lugar al nivel de calidad de sonido, cada vez más conseguida⁵ (y que desvía la atención del que no conoce la diferencia), y en segundo lugar al bajo coste de estos pianos⁶, el mercado del piano acústico se está resintiendo y como consecuencia, el oído de los niños que utilizan estos instrumentos para estudiar su carrera musical, se está "digitalizando"⁷.

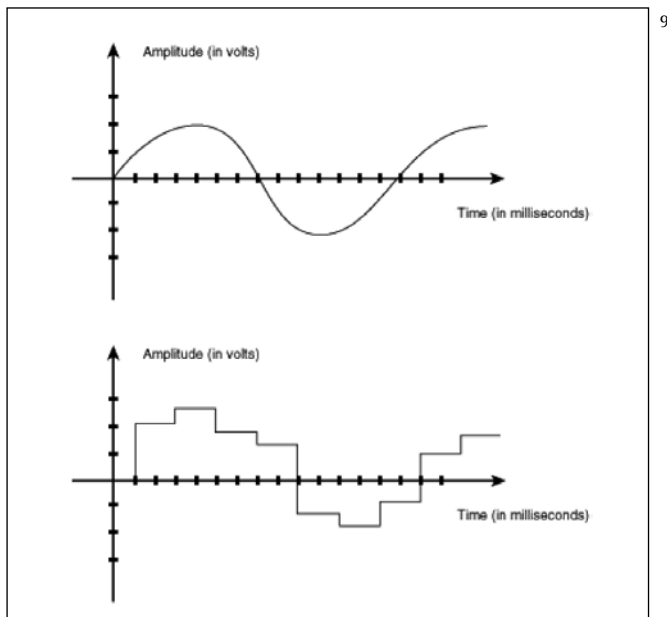
El uso de un instrumento acústico es totalmente imprescindible a mi parecer, para conseguir desarrollar un buen proceso de aprendizaje, especialmente en su fase de iniciación, donde el desarrollo del oído del niño marca un papel fundamental en su educación musical integral.

Por lo que he podido comprobar a lo largo de mi experiencia pedagógica⁸, los niños que han conseguido realizar los estudios elementales de piano usando exclusivamente un instrumento digital, raramente por no decir nunca, llegan a concluir la carrera profesional.

Esto se debe a múltiples factores:

- No son capaces de desarrollar una dinámica natural y que incluya una amplia variedad de timbres y sonoridades, ya que se ven limitados por la memoria del modelo de aparato que utilicen. Al contrario de lo que algunos profesores piensan, cualquier piano acústico, por muy rudimentario que sea, tiene infinitas posibilidades sonoras que el niño puede experimentar y descubrir por sí mismo, y desarrollar de esta forma su "sonido personal" y único. Es precisamente en esta fase inicial

cuando el oído se encuentra en un estadio más receptivo de aprendizaje, por lo que deberíamos ofrecer a nuestros hijos las mejores condiciones posibles para alcanzar óptimos resultados.



- Normalmente estos niños modifican el volumen del instrumento de manera que el efecto mano-tecla-sonido no es en absoluto real y además es variable en función de la intensidad en cada momento.
- Por su inexperiencia, cuando llegan a la clase, donde si todo es correcto disponemos de un piano acústico, no se explican por qué suena todo tan débil, tan plano, sin matices... Se frustran por no distinguir de dónde viene el problema:
 - Si yo he trabajado: ¿por qué no me sale?

- Aunque se les aconseja generalmente que no usen el auricular, al tener esta posibilidad tan al alcance, los demás miembros de la familia suelen pedirles que se los pongan "para que no les molesten", sobre todo si el instrumento está en una habitación de uso común. Provocando como consecuencia que el apartado anterior esté doblemente justificado,



ya que la sensación es totalmente diferente al sonido ambiente¹⁰.

- No son capaces de desarrollar un "toque" que les permita conseguir una variedad de estilos, ni siquiera muchas de las diferentes maneras de ataque, como un legato expresivo por ejemplo. Ya que la sensación de pulsación aunque está muy conseguida en algunos modelos digitales de gama media-alta está muy lejos de imitar el peso del macillo, sobre todo en el llamado after-touch¹¹. Además estos niños suelen disponer de modelos básicos que ofrecen una resistencia inicial de la tecla un tanto brusca y poco natural.
- En general, la pulsación de un piano digital, por muy bien contrapesado que esté, es mucho menos pesada que la de un piano acústico, precisamente por lo explicado en el punto anterior: carece de la necesidad de ofrecer resistencia con el dedo al peso del macillo en el retorno de la tecla. Así el ejercicio de los dedos requiere mucho menor esfuerzo, por lo que en los pasajes rápidos, la resistencia física de los niños es mucho menor¹² y cuando llegan a clase, no se explican cómo "no les sale" un pasaje que en casa es, aparentemente, nada problemático. Lo que les provoca una frustración que no saben resolver por sí solos.
- Cuando el niño tiene buenas aptitudes para la música, la frustración suele venir porque, aunque trabaja bien en clase y consigue buenos resultados con el profesor, al llegar a casa "no le salen" las cosas igual que en el piano acústico y vuelve a practicar de forma muy "limitada" hasta que llega el momento de la próxima clase, en la que tiene otra nueva frustración al comparar las diferencias, lo que le provoca **inseguridad**, sobre todo en la primera vez que toca la pieza.

El oído social está cambiando y los gustos sonoros están evolucionando. ¿Para bien? Algunas orquestas afinan ya a **La**



447 Hz cuando los pianistas estamos aún a 442 Hz, y eso los que solemos hacer música de cámara, porque aún hay quien se queda en los 440 Hz. No

obstante los instrumentos de orquesta pueden realizar dinámicas muy expresivas y naturales dentro de la variedad de estilos interpretativos.

Con el piano digital, ¿no estaremos volviendo a los orígenes de la controversia que dio lugar al invento del Piano de Cristofori? Tal y como decían los nobles de la corte de Médicis en Florencia sobre el clavicémbalo (me permito hacer esta similitud): "el piano digital no realiza toda la expresión del sentimiento humano"¹³.

¿Estamos volviendo atrás sobre nuestros pasos eligiendo el camino equivocado para convertirnos en intérpretes todos cortados por el mismo patrón digital? ¿O vamos a fijarnos en los nuevos modelos de la actualidad como Kissin, Anderszewski, Sokolov...que dedican sus vidas a la búsqueda de la excelencia?

Confío en que los amantes de la Música como Arte, seguiremos disfrutando del placer de imaginar y experimentar las infinitas posibilidades sonoras que guarda ese mágico instrumento que es **el Piano**.

.....
Notas:

- 1 Prototipo de Cristofori 1722. Museo de los Instrumentos Musicales, Roma.
- 2 W. Dömling. Liszt y su Tiempo (1985).
- 3 Es muy común que los padres quieran introducir a sus hijos en una disciplina sin saber realmente el alcance de la "actividad", actualmente está de moda pensar que la carrera musical es una actividad extraescolar más, casi gratuita, que se realiza en los Conservatorios y Escuelas de Música.
- 4 La relación esfuerzo-resultado puede compararse, salvando las distancias, a la de la práctica deportiva.
- 5 Aunque muy limitada y artificial aún en comparación con las infinitas posibilidades físicas del sonido natural del piano acústico.
- 6 El precio de un piano digital básico es generalmente inferior a la mitad del coste de un piano acústico básico. Lo que resulta realmente atractivo para el consumidor. Y son cada vez más los padres de los niños que empiezan a "estudiar" el piano que compran estos instrumentos (más baratos), incluso algunos profesores recomiendan su uso en defecto de quedarse sin alumnos.
- 7 Me he permitido usar este término para definir la consecuencia de habitar al oído al sonido digital.
- 8 Con alumnos propios y de otros compañeros en Conservatorios y Escuelas Privadas.
- 9 Comparativa entre las ondas del sonido acústico (arriba) y digital (abajo).
- 10 Existe el caso de los pianos híbridos, que añaden un sistema silenciador, en los que el problema no es tan grave, puesto que son pianos **acústicos** donde la mecánica es la misma para el sonido acústico que para el digital y se supone que el auricular se usa solo eventualmente.
- 11 Recorrido posterior al ataque y de retroceso de la tecla, que controlado con precisión permite realizar el pianissimo y las diferencias entre el legato característico de Beethoven, Chopin...
- 12 Esto ocurre a menudo también en la ejecución de pasajes que requieren mayor velocidad y variedad dinámica y generalmente en los estudios técnicos.
- 13 Fuente: P. Rattalino. Historia del Piano. (1982).

TOMÁS LUIS DE VICTORIA.

Esplendor de la música española en el 400 aniversario de su muerte

PAULA CORONAS.

Pianista, Doctora por la Universidad de Málaga.

Profesora de Piano del Conservatorio Profesional Manuel Carra de Málaga.

La reciente fecha del 26 de agosto de 2011 ha sido un referente para los amantes de la polifonía religiosa: cuatro siglos tras la pérdida de Tomás Luis de Victoria, uno de los compositores españoles más importantes de todos los tiempos. Su valiosa contribución artística y su enorme legado musical han engrandecido, durante estos cuatrocientos años, su figura y personalidad creadora.

La intelectualidad europea de los siglos XVI y XVII con nombres como Galileo, Descartes, Shakespeare, Caravaggio, se entrecruzó con el esplendor español –Cervantes, Quevedo, Góngora, El Greco, Carlos V y Felipe II-, ocupando éste el contexto histórico-cultural del maestro abulense (Ávila, 1548) que arrojó tanta brillantez al panorama musical español. Dentro del género de la composición sagrada, fueron Bartolomé Escobedo, Cristóbal de Morales y Tomás Luis de Victoria, netamente españoles, los de mayor relevancia.

La brillantez y lucidez artística del momento envolvió esta época de cambios políticos y religiosos, unida a grandes conspiraciones y guerras. Durante esta época la polifonía franco-flamenca ejercía su hegemonía en la Europa de estos siglos, por lo que algunos compositores flamencos como Nicolás Gombert, Pierre de Manchicourt o Thomas Crécquillon dejaron su impronta en manuscritos españoles.

Tomás Luis de Victoria fue el séptimo hijo del matrimonio formado por Francisca Suárez de la Concha y Francisco Luis de Victoria, quien murió cuando el compositor tenía tan solo nueve años.

Muy pronto se convirtió en niño cantor de la catedral de Ávila donde permanecería hasta los dieciocho años. Fue allí donde recibió su primera formación musical a través de estudios de armonía, contrapunto, teoría del canto llano, y práctica del

teclado, bajo la dirección de maestros como Jerónimo de Espinar, Bernardino de Ribera, Juan Navarro y Hernando de Isasi.

Posteriormente fue enviado en 1567 al Collegium Germanicum de los jesuitas en Roma, donde estudió con el gran Giovanni Pierluigi da Palestrina, -maestro de capilla e instructor de canto y música del cercano Seminario Romano-, al que sucedió como maestro del seminario en 1571, muy probablemente a propuesta del mismo Palestrina. El denominado “stile de Palestrina” es considerado culminación del estilo eclesiástico, referente de la polifonía religiosa, imitado como modelo para numerosos compositores de prestigio.

En 1572 aparece publicado en Venecia su primer libro de motetes *Motecta quae 4, 5, 6, 8 vocibus concinuntur*, dedicado a su mecenas, el cardenal-arzobispo de Augsburgo Otto Truchsess von Waldburg. Posteriormente, comienza a cantar en otra iglesia española de Roma –la parroquia de Santiago- donde obtenía beneficios a cambio de la música que componía. En 1575, el Collegium Germanicum es trasladado a San Apolinar por orden de Gregorio XIII. Victoria es ascendido a maestro de capilla de este centro, compaginando su labor musical –formación de los niños del coro, enseñanza de contrapunto y fundamentos de composición a los alumnos capacitados, dirigir la música en todas las iglesias dependientes del colegio- con las tareas de iglesia. No hay que olvidar que cultivó su fiel vocación religiosa, y tras abandonar su cargo en la iglesia de Santa María de Montserrat, ese mismo año tomó las órdenes menores (lector y exorcista), siendo ordenado sacerdote el 28 de agosto en la iglesia de Santo Tomás de los Ingleses. Al año siguiente publicó su segunda antología *Liber Primus qui Missas, Psalmos, Magnificat... aliaque complectitur*.



TOMÁS LUIS DE VICTORIA

En 1578 se retiró como capellán a San Girolamo Della Carità, donde convive durante siete años con San Felipe Neri. Se trata de una etapa de profunda religiosidad para el compositor, en la que tiene como compañeros a célebres autores como Giovanni Animuccia y Francisco de Soto de Langa. Nuevas colecciones de motetes y misas ven la luz por estos años, entre las que destacan los *Hymni totius anni* de 1581. Victoria gozó de reconocimiento en vida y sus obras fueron publicadas en países como Italia, Alemania y España. En 1585 llega una de sus creaciones más ambiciosas: el *Officium hebdomadae Sanctae*, una colección que incluye 18 Responsorios, 9 Lamentaciones, dos coros de pasiones, un Miserere, Improperios, Motetes, Himnos y Salmos para la celebración de toda la Semana Santa. Esta monumental partitura, máximo exponente de la polifonía española, contiene un total de 37 piezas de una importante riqueza musical.

Victoria regresa a España en 1587. Volvió a Roma en 1592 para publicar su *Missae, liber secundus*. Dos años después, en 1594, asistió a los funerales de Palestrina, y en 1595 se instaló definitivamente en España, donde fue maestro de coro y capellán del Real Convento de las Clarisas Descalzas en Madrid, lugar en el que vivía retirada la emperatriz María de Austria, hija de Carlos V e Isabel de Portugal (viuda del emperador Maximiliano II de Austria y hermana de Felipe II). Durante esta época, la figura del músico era muy conocida y apreciada en el contexto musical, por lo que recibió ofertas de importantes catedrales españolas que rechazó.

Su actividad estaba centrada en la publicación y divulgación de su obra, que desde Madrid cultivó activamente. Con motivo del fallecimiento de la monarca en 1603, Tomás Luis de Victoria compone para el funeral de la Emperatriz María, el *Officium defunctorum*, escrito a seis voces y publicado en 1605.

Victoria permaneció como simple organista en las Descalzas hasta el 26 de agosto de 1611. Allí murió casi olvidado, siendo enterrado en la parroquia de San Ginés, en la calle Arenal.

Su ingente y valioso corpus, en el que cabe destacar la creación de 20 Misas, 44 Motetes y 2 Pasiones, además de lo anteriormente expuesto, nos sitúa ante el más célebre compositor polifonista del Renacimiento español. Su línea compositiva, muy avanzada para su tiempo, con un estilo innovador que anunció el inminente Barroco, expone gran intensidad expresiva en sus pentagramas. La influencia de su estancia en Roma queda patente en la moda de escribir a tres coros, de hecho, fue el primer compositor en crear una obra para esta formación, el motete *Laetatus sum*. También en su producción hallamos la utilización de ministriles, es decir, de instrumentistas que acompañaban al coro. En relación a la temática, la globalidad de su catálogo es de carácter religioso, fiel a su profunda convicción religiosa. Sus notas han llegado a equipararse a los inconmensurables textos de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús.

Entre sus coetáneos, sobresalen las figuras del sevillano Francisco Guerrero, de prodigiosa técnica y notable expresión y Joan Pujol, continuador de la escuela creada por Victoria y Palestrina. Como seguidor de la tradición franco-flamenca del XVI encontramos a Philippe de Monet y Orlando di Lasso, quien a diferencia de los dos anteriores, había compuesto casi en su totalidad, música profana. Junto a ellos lo colocó también su contemporáneo Cerone, cuando aseguró que "su música era grave, devota y muy coral". Se le asemejó con el Greco, en lo pictórico, y si a Palestrina se le equiparó con Beethoven, a Victoria con Schubert. Felipe Pedrell editó en ocho volúmenes (1902-1913) sus obras completas y gracias a él se han divulgado su memoria y justo reconocimiento.

Si influencia alcanza hasta el siglo XX, cuando fue tomado como modelo por los compositores del

Cecinalismo: una corriente musical nacida en el seno de la Iglesia Católica como protesta a la música sacra romántica. Se defendía que los nuevos creadores adoptaran un estilo litúrgico como el del canto gregoriano y el de compositores renacentistas de la talla de Palestrina, Lasso o Tomás Luis de Victoria.



Su denominación deriva de Santa Cecilia, patrona de los músicos, y se centra principalmente en Italia, cuyos representantes más destacados son: Lorenzo Perosi y Giovanni Tebaldini. La especialidad de Tebaldini era la música sacra, con la aportación de valiosos títulos como oratorios, misas y motetes.

La vigencia de la música de Victoria es una realidad. Tras el paso de 400 años, los grandes estudiosos y virtuosos musicales han analizado y estudiado en detalle su obra. Durante todo este tiempo, jamás se ha dejado de investigar, apreciar, disfrutar y aprender en torno a la personalidad del artista abulense. Como muestra de ello basta con echar una ojeada a la enorme cantidad de homenajes que se han rendido a lo largo de este año en todo el mundo al maestro español. Múltiples grabaciones en torno a su corpus han visto la luz en el eje de esta señalada efeméride.

Místico y profundo, Tomás Luis de Victoria aportó un estilo inconfundible que ha marcado a compositores de distintas épocas. Su importancia en el desarrollo de la polifonía musical ha sido decisiva para entender la evolución en la Historia de la Música Española.

ACORDES A TOMÁS LUIS DE VICTORIA

(FRAGMENTO POESÍAS COMPLETAS DE JOSÉ HIERRO)

*¿Estarás donde estabas,
Tomás Luis de Victoria?
¿Al pie de las vidrieras
Abiertas a las olas?
El órgano de plata.
Los rosales sin rosas
El viento galopando
Por la luz misteriosa.
El amarillo otoño
Besándose la boca*

*¿Aún abrirás los bosques?
¿Aún talarás las olas?
¿Alzarás las columnas
de la noche a la gloria?
¿Gotearás de estrellas
las rojas amapolas?
¿Harás brillar los peces
Sobre la orilla sola?
¿Prenderás tus marfiles
en las cimas remotas?
¿Poblarás con tu lumbre
crepuscular la aurora?
¿Serás el mismo que eras
Tomás Luis de Victoria?*

LOS HÁBITOS DE ESTUDIO

SANTIAGO MARTÍNEZ ABAD.

Clarinetista, clarinetista bajo y profesor de clarinete del C.P.M. "Gonzalo Martín Tenllado" de Málaga.

Los hábitos de estudio los podríamos incluir entre los *intangibles* de un músico. En el mundo de la empresa los intangibles son aquellos valores que no se pueden ver, oír ni tocar, como por ejemplo el prestigio de calidad de una marca desde tiempo atrás o la fidelidad de los clientes hacia ella, pero que son mucho más valiosos que una campaña de publicidad millonaria.

Trasladado al mundo de la música podríamos decir que entre los *tangibles* tenemos, por ejemplo: poseer un instrumento magnífico, buenas boquillas, cañas, cuerdas, arcos, baquetas... Por otro lado, entre los intangibles nos encontraríamos con unos correctos hábitos de estudio, una buena capacidad de concentración o una actitud positiva tanto en el estudio como en audiciones y conciertos, tanto cuando tenemos nuestro mejor día como cuando no estamos satisfechos de nuestro rendimiento.

Entre los músicos cada cual tenemos nuestras propias rutinas al estudiar y, éstas se van convirtiendo en hábitos que, dependiendo de si son adecuados o no para uno mismo, ayudan a que mejoremos día a día o a que nos estancuemos.

En los alumnos más jóvenes, pongamos, por ejemplo, hasta doce o catorce años, según su madurez personal, es muy importante que los padres estén atentos a cosas que se pueden dar por hechas pero que, si no se tienen en cuenta, pueden influir negativamente en su avance, como por ejemplo:

- Asegurarse de que tienen siempre buen material de trabajo (cañas, boquillas, parches, buen estado del instrumento y cualquier otra cosa que el profesor pueda recomendar). Para ello es importante que los padres sean conscientes de que no sólo es necesario hablar con el profesor cuando hay algún problema, si están en contacto periódico con él existen muchos detalles que se pueden tener en cuenta rápidamente y corregirlos, con lo cual, las condiciones de estudio del alumno serán mejores.

- Estudiar habitualmente en un lugar de la casa que tenga buenas condiciones para ello. Para que el estudio sea fructífero necesitamos tranquilidad, silencio, que no nos interrumpan, buena iluminación, aspectos que nos van a permitir estar más atentos a lo que hacemos y, por ello, lo haremos mejor .
- Disponer cada día de un momento para tocar y ser conscientes de ello. Es fundamental para mejorar la constancia en el trabajo, la mejor manera de conseguir dicha constancia es saber cada día qué momento disponemos para estudiar, seguro que unos días será más tiempo y otros menos pero, es primordial disponer de una organización igual que para el colegio o instituto también se dispone de un horario. Esto ayudará a que estudiar el instrumento se convierta en algo habitual y natural, no en una pesada carga y, que lo tengamos presente.
- Disponer en el lugar de estudio de los utensilios que el profesor nos recomiende: atril, metrónomo, espejo o cualquier otro que nos pueda ser de utilidad. Aunque esto parezca una perogrullada no es extraño encontrar alumnos que después de dos años en el conservatorio aún no disponen de este tipo de materiales.

A medida que los alumnos avanzan en los estudios de las Enseñanzas Profesionales van interiorizando estos hábitos cada vez más y mejor. Un aspecto importante en este otro ciclo es el de disponer de un instrumento de calidad adecuada al nivel del alumno. Lo adecuado para un buen avance es disponer de un instrumento que te permita mejorar gracias al estudio, llegado un determinado momento en el que el alumno ha mejorado su nivel, se puede tener la sensación de que el instrumento está impidiendo continuar esa evolución, es el momento de realizar un cambio y si no se hace se corre el riesgo de que el alumno frene la evolución que

tenía. Tampoco tendría mucho sentido disponer de un instrumento de una calidad mucho mayor en relación al nivel al alumno, sería desperdiciar un instrumento que, seguramente, tenía un alto valor económico.

Llegados ya a un nivel de estudios en los que el alumno ha adquirido un criterio e independencia para trabajar en casa, es fundamental tener claro que lo importante para mejorar como intérpretes no es sólo estudiar sino *estudiar adecuadamente*.

Ello incluye, por una parte, una buena organización en el material a estudiar, realizar un buen calentamiento, del instrumento y de nuestro cuerpo, estudio de ejercicios sobre escalas y, los estudios, obras o pequeñas piezas. Pensemos que si fuésemos deportistas haríamos un buen calentamiento para evitar lesiones, nosotros también usamos nuestro cuerpo, por ello es fundamental que empecemos el estudio preparando ambos elementos, el instrumento y el cuerpo. El estudio de ejercicios sobre escalas es algo básico que nos permitirá mantener un buen nivel técnico y, además, mejorarlo; los deportistas hacen sesiones de gimnasio aunque no sea lo que más les divierte porque les ayuda a mantener esa buena forma.

Además, sería bueno que tuviéramos una planificación sobre qué vamos a estudiar cada día. Si todos los días tocamos todo el material que el profesor nos ha mandado difícilmente podremos llegar a profundizar. Es mejor que cada día trabajemos una parte, de escalas, estudios, obras y/o ejercicios, lo cual nos permitirá ahondar más en el material y no nos aburriríamos de tocar cada día lo mismo.

Por otra parte, metidos ya de lleno en el estudio diario necesitamos disponer de una serie de estrategias para que el trabajo que realizamos nos de sus frutos. Quiero decir que podemos tocar de principio a fin varias veces una pieza pero, solamente así, no conseguiremos todo el resultado posible.

Muchas veces repito a mis alumnos una frase tan sencilla y obvia como verdadera: *“No lo puedes hacer todo bien al mismo tiempo y desde el principio”*. Así pues, empieza buscando perfeccionar los factores básicos de la interpretación como mantener una postura corporal natural y adecuada, el ritmo, un buen sonido, legato y, luego, continuar

con las articulaciones, dinámicas, acentuaciones, fraseo, dirección de la tensión y relajación musical, entre otros. Cada uno de estos elementos han de estudiarse uno a uno y lentamente y, a medida que se vayan perfeccionando, ir añadiendo otros más hasta que resulten satisfactorios, sólo entonces podremos después empezar a subir la velocidad manteniendo todo lo que ya somos capaces de hacer bien.

Aconsejo también que antes de empezar el estudio y al finalizarlo realicen una *visualización* sobre lo que vamos a tocar. En el atletismo se puede ver claramente como muchos velocistas justo antes de empezar una carrera cierran los ojos y hacen algunos movimientos como si estuvieran viendo una película imaginaria. Nosotros no somos velocistas pero, sólo tendremos una oportunidad de tocar en una audición o concierto. Podemos imaginarnos la película de la música que vamos a interpretar para, luego, tener más claras las ideas de cómo lo queremos hacer y, finalmente, volver a realizar esa visualización recordando como ha sido la interpretación para ser más conscientes de cómo lo hemos hecho.

Puede parecer esta una forma de trabajar lenta pero, es la manera más rápida de conseguir tocar algo bien, si no, uno corre el peligro de estudiar y tocar manteniendo siempre los mismos problemas de interpretación, los mismos vicios y que sea, además, una interpretación superficial que nunca llega a ser fluída ni a tener capacidad de comunicación con el público.

Otros hábitos muy importantes que se pueden y deben adquirir en las Enseñanzas Profesionales son algunos como ampliar la información que se posee sobre el instrumento: bibliografía, discografía, páginas web, repertorio solista y de cámara, por no hablar de un tema que se debería tratar a parte: cuando un alumno de Enseñanzas Profesionales no tiene problemas técnicos con su instrumento y su profesor lo estima conveniente es muy beneficioso empezar a especializarse en un segundo instrumento de la familia que estudia, por ejemplo, flautín, corno inglés, requinto, clarinete bajo, contrafagot. Si se ha tenido cuidado en evaluar que no hay problemas que lo desaconsejen hay nada que perder y mucho que ganar, técnica y motivacionalmente.

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

Cemma

www.cemma.es

rockschool
MÁLAGA

**Titulación Oficial Europea en Rock, Jazz y
Música Moderna**
European Degrees Bolonia Framework

Infórmate en : www.rockschoolmalaga.es, info@cemma.es - Tf. 952270969 - 675730247

LAS ORQUESTAS ESPAÑOLAS DE LOS SIGLOS XIX Y XX

YOLANDA GALINDO BENÍTEZ.

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



La orquesta y su organización sigue la tradición vocal y sus integrantes se distribuyen según la clasificación de la voz humana: soprano, contralto, tenor y bajo. Los distintos instrumentos orquestales se enmarcan en estos cuatro registros aplicables en las distintas familias: Cuerda, viento- madera, viento- metal y percusión, excepcionalmente se utiliza piano, arpa u órgano cuyos registros engloban todo el ámbito.

Hoy día encontramos de forma habitual orquestas provinciales o locales creadas por diversas instituciones bien públicas o fundaciones privadas. La proliferación ha sido vertiginosa y paulatinamente ha mejorado también su calidad. El recorrido no ha sido fácil ya que España se inició en el campo directorial más tarde que el resto de Europa.

En el 1800 una orden Real prohíbe a los extranjeros actuar en nuestros teatros públicos esto provoca el alejamiento de los cantantes italianos y como consecuencia los actores españoles interpretan óperas francesas en castellano. Tres años más tarde

Madrid cuenta con una orquesta de 69 músicos interpretan programas con un limitado repertorio. A mediados de siglo la visita a Madrid de Listz, Glinka y Gevaert así como la adquisición por parte de la Casa Real de las 9 sinfonías de Beethoven impulsó la actividad orquestal que de la mano de Francisco Asenjo Barbieri supuso el punto de partida de las orquestas españolas. En 1859 Barbieri dirige 6 conciertos y bajo su batuta unifica a 93 cantantes y 96 músicos interpretando la sinfonía K.V.550 en Sol menor de W.A.Mozart, el septimino de Beethoven y Oberturas de Weber, 4 años más tarde se escuchaban las sinfonías de Haydn y de Beethoven por primera vez dirigidas por el mismo director.

Tras la figura de Barbieri que puso la primera piedra creando la Sociedad de Conciertos continuará su labor un elenco de directores, entre ellos está Joaquín Gaztambide dió a conocer la obertura "Tannhauser". Desde 1869 a 1876 Jesús Monasterio dirige la Sociedad de Conciertos dedicando especial atención a la cuerda con la que obtuvo grandes logros sección que conocía perfectamente

dada su formación violinística. Él mismo definía sus interpretaciones "Tocaba la música de Haydn con placer; la de Beethoven con entusiasmo; con pena en el corazón la de Mozart; con pasión la de Mendelssohn". Mariano Vázquez sustituye a Gaztambide y estrena la IX Sinfonía de Beethoven y después Tomás Bretón estrenará en Madrid "La Cabalgata de las walkirias" abandona la agrupación en 1891. Dos años más tarde Luis Mancelli y Jerónimo Giménez se reparten la orquesta y al año siguiente es ya nombrado maestro titular Jerónimo Giménez.

En 1894 desfilan por nuestra geografía ilustres directores extranjeros. Herman Levi y su interpretación de Beethoven y Wagner. Richard Strauss aprovecha para presentar sus poemas sinfónicos "Don Juan", "Muerte y Transfiguración" y "Till Eulenspiegel". Carlos Muck estrenó la Sinfonía "Patética" de Tchaikovsky. Cleofonte Campanini ofreció la sinfonía "Renana" de Schubert y a comienzos del Siglo XX visita España la Orquesta Filarmónica Berlinesa dirigida por Arturo Nikisch.

Un hecho trascendental es la creación de la Orquesta Sinfónica en 1904 con músicos de la antigua Sociedad de Conciertos y que alcanza su máximo esplendor con Enrique Fernández Arbós, este alumno de Arbós logró avivar el panorama musical gracias al estreno de 217 obras de compositores españoles y 231 de autores extranjeros, principalmente Bach, Brahms, Strauss, Scriabin o Stravinski. La creación de la Orquesta Filarmónica Madrileña dirigida por Bartolomé Pérez Casas durante 30 años durante su titularidad divulgó obras rusas y francesas y logró un alto nivel sonoro sobretodo en el viento justificado por el período que dirigió la Banda de Alabarderos de 1897 a 1911. Terminada la guerra civil ambas orquestas. Sinfónica y Filarmónica de Madrid decayeron.

En 1940 se crea la Orquesta Nacional siendo su titular Bartolomé Pérez Casa en 1944 y Ataulfo Argenta tres años más tarde. A Madrid llegan para dirigir la Nacional: Hoesslin, Schmidt-Isserstedt, Jochum y Celebidache entre otros.

El otro foco orquestal español está en Barcelona que inaugura su Liceo en el año 1847 y 20 años después Juan Casamitjana funda la Sociedad de Conciertos pero no prosperó como tampoco fructificó la Sociedad Barcelonesa de cuartetos creada por Claudio Martínez Imbert en 1872. Era un momento en el cual la ópera absorbía al género orquestal y no será hasta el 1880 cuando la orquesta del Liceo dirigida por Jesús Monasterio resucite llegando en 1881 a contar con 120 profesores. Gracias a esta intensa actividad artística Barcelona conoce a finales del Siglo XIX la esencia de la música sinfónica. La sociedad catalana de conciertos creada en 1892 durará 5 años y será el germen de la posterior Sociedad Filarmónica de Barcelona que se dedica tanto a la música sinfónica como a la camerística. Juan Lamote de Grignon organiza la Orquesta sinfónica de Barcelona con un objetivo muy claro: Interpretar obras de compositores catalanes. En sus programas figuran obras de Lambert, Pahissa, Barberá, Vila y Zamacois. En el segundo decenio del Siglo XX el violoncellista Pau Casals funda la orquesta que llevará su nombre y por iniciativa de Manuel de Falla se crea la orquesta Bética de Sevilla.

Tras la guerra civil Eduardo Toldrá forma una orquesta Municipal en Barcelona al igual que en el resto de las provincias españolas. Lamote crea la orquesta Municipal de Valencia y el mismo ejemplo se sigue en Valladolid o Bilbao.

Ha cambiado la obra, la agrupación y el director pero la función directorial se mantiene intacta. Scherchen en su obra "El arte de Dirigir la orquesta" nos define así el arte de la batuta.

"Dirigir significa establecer un contacto espiritual entre una pluralidad de hombres; cuanto más sencilla, pura y concentrada sea la actividad que a dicho fin se encamina, más elocuente y más inteligible será su resultado, y con más puro gozo y mayor intensidad emotiva se entregarán los músicos al trabajo de recrear en ritmos y sonidos el fondo inefable de la obra musical".

.....

Bibliografía:

- Karolyi, O. "Introducción a la música del siglo XX" Ed. Alianza Música- Madrid 200-2004.
- Herzfeld, H. "La magia de la batuta" Ed. Labor S.A.
- Scherchen, H. "El arte de dirigir la Orquesta" SpanpressUniversitaria- Cooper City FL33330 EEUU.

Hoy hablamos con...

LUDMIL ANGELOV

PIANISTA

PAULA CORONAS.
 Directora de la Revista *Intermezzo*.



Ludmil Angelov

BIOGRAFÍA

Nace en Varna, Bulgaria, en una familia de músicos profesionales. Comienza sus estudios de piano a los seis años de edad, y pronto realiza sus primeras apariciones en las salas de conciertos más importantes de su país natal. Habiendo adquirido un amplio repertorio y obtenido grandes éxitos como concertista, termina la carrera en poco tiempo, recibiendo los máximos premios del Conservatorio Estatal de Bulgaria. Sus profesores han sido Victoria Spassova, Ludmila Stoyanova y el célebre pianista y pedagogo Konstantin Stankovich, a su vez alumno de Andrey Stoyanov, y colaborador del gran compositor búlgaro Pancho Vladigerov.

Ludmil Angelov ha sido laureado en importantes concursos internacionales, tales como: Svetoslav Obretenov (Bulgaria), Senigallia (Italia), F. Chopin (Polonia) en el cual fue el primer pianista búlgaro en acceder a la selección final de este importante concurso. En 1990, tras haber obtenido el Primer Premio del concurso Palm Beach International (Florida, EE.UU.), realiza su debut en Nueva York. En 1994 es proclamado ganador del Primer Premio del concurso World Piano Masters de Montecarlo en el que pueden participar solamente ganadores de los concursos más importantes del mundo. En 1997 es galardonado con el primer premio en el Piano Masters Tour (Francia y Monte-Carlo).

Ha ofrecido numerosos recitales y conciertos como solista con orquestas, logrando grandes éxitos en prestigiosas salas como Lincoln Center de Nueva York, Filarmónica de Berlín, Gaveau y Pleyel de París, Concertgebouw de Amsterdam, Hércules de Munich, Ópera de Montecarlo, Corum de Montpellier, Ópera de Marsella, Witgenstein de Viena, Gran Sala del Conservatorio de Milán, Palacio de la Música de Atenas, Auditorio KBS de Seúl, etc.

Ha actuado con importantes orquestas y bajo la batuta de directores como L. Foster, J. DePreist, M..Andreae, F. Glushchenko, J.-B. Pommier, G. Schneider, E. García Asensio, J..Pons, P. Halffter, J. Rodilla, G. Pehlivanian, Y. Sado, P. Bride, D. Giorgi, P. Brevig, M. Angelov, E. Tabakov, V. Ghiaurov, M. Nachev, V. Kiradjiev, R. Milanov, N. Gum, D. Jaeger, G. Rinkevicius, J..Salwarowski, M. Nesterowicz, N. Diadura, etc.

En las temporadas 1987/1988 y 1988/1989, por primera vez en Bulgaria, un ciclo de 12 recitales en los que interpreta la obra íntegra de Chopin recibiendo por ello el Premio Nacional al Mejor Músico del Año.



Ludmil Angelov

Como consecuencia, ha sido invitado para ofrecer recitales en los principales festivales de música chopiniana, así como para actuar en la casa natal de Chopin en Polonia.

En España ha actuado, entre otros, en el Auditorio Nacional de Madrid, L'Auditori de Barcelona, Palau de la Música de Valencia, Palacio de Festivales de Santander, Euskalduna de Bilbao, Auditorio de Galicia, Teatro Maestranza de Sevilla, Auditorio de Zaragoza, Centro Cultural Manuel de Falla de Granada, Auditorio de Murcia, Teatro Villamarta de Jerez, etc.

Participa en importantes festivales como en Festival Internacional de Santander, Festival Internacional de Úbeda, Festival Chopin de Valldemossa (Mallorca), Festival Internacional "P. Casals", Encuentros "Manuel de Falla" de Granada, así como ofrece numerosos recitales en Madrid, Barcelona, Valencia, Palma de Mallorca, Granada, Málaga, Gijón, Vitoria, Toledo, Vigo, etc.

Ludmil Angelov es también fundador y director artístico del Festival Internacional de Música de Toledo, ciudad en la que reside desde el año 1992.

En 1995 es invitado por el Príncipe Rainiero de Mónaco para actuar como solista con la Orquesta Filarmónica de Montecarlo en los conciertos de verano que se celebran en el gran Patio del Palacio de los Príncipes de Mónaco. En 1997 Ludmil Angelov recibe el Premio Extraordinario de "World Music Masters" de Montecarlo, tras un concierto transmitido por la cadena de televisión FRANCE 3, y tras haber obtenido el mayor número de votos de los telespectadores.

En 1999 realiza con gran éxito un ciclo de seis recitales con la Obra Íntegra de Chopin en el Auditorio del Centro Cultural del Conde Duque de Madrid, convirtiéndose en ese modo en el único pianista del mundo que ha interpretado en tan solo un mes todas las obras editadas en vida de Chopin. Más tarde repite ese mismo ciclo en otras ciudades de España como Valencia, Palma de Mallorca, Gijón, Albacete, etc.

Ludmil Angelov actúa frecuentemente en prestigiosos festivales como Newport Festival en EE.UU., Festival de Piano de la Roque d'Anthéron en Francia, "Rarities of Piano Music at Schloss vor Husum" en Alemania y International Festival F. Chopin en Varsovia.

Uno de sus discos con obras de Chopin ha sido galardonado con el Grand Prix du Disque Chopin por el Instituto Internacional Chopin de Varsovia, junto con el CD de Krystian Zimerman que recoge los Conciertos de Chopin grabados por Deutsche Grammophon.

En el año 2010 realiza de nuevo la Integral Chopin en el Teatro Maestranza de Sevilla y en la Sala Bulgaria en Sofía, así como un ciclo de 4 conciertos con obras de Chopin en el Festival Internacional de Santander.

En los últimos años Ludmil Angelov ha dedicado una atención especial al compositor Nikolai Kapustin, interpretando varios estrenos mundiales de sus obras y preparando la grabación de un CD monográfico sobre ese autor.

Así mismo, en la actualidad está realizando la grabación de la Integral de los Conciertos para piano y orquesta de Pancho Vladigerov, para el sello británico Toccata Classics.

Ludmil Angelov es Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Toledo y Catedrático Honorífico de la New Bulgarian University de Sofía.



Ludmil Angelov

- **¿Qué recuerdos tiene de sus comienzos musicales en Bulgaria, su país natal? (profesores, enseñanza, escuela, repertorio...).**
- Contradictorios... Por un lado, el sistema de la enseñanza musical era muy bueno, siguiendo los ejemplos de la Unión Soviética en este campo. Pero por otro, hasta cumplir los 16 años no tuve la suerte de encontrarme con un profesor que supiera "extraer" lo mejor de mí. Entonces encontré, con casi 17 años ya cumplidos, mi gran maestro, Konstantin Stankovich. Él me enseñó todo prácticamente empezando de zero: cómo estudiar, cuáles eran mis defectos y cómo luchar contra ellos y, sobre todo, hicimos mucho repertorio, pasando por las obras de alto virtuosismo y llegando a las últimas sonatas de Beethoven. También fue mi mentor en la vida y quiso educarme a todos los niveles – tanto en lo humano, como en lo artístico.
- **Ludmil Angelov es un reconocido pianista internacional laureado en numerosos concursos. Ha ofrecido innumerables conciertos, tanto en recitales como de solista con orquesta. En la actualidad mantiene una intensa actividad artística. ¿Qué le atrae especialmente del mundo del concierto? ¿qué actividad le gusta más, tocar en recitales, con orquesta o cámara?**
- El mundo del concierto es un mundo muy difícil, por el esfuerzo que supone para un pianista la preparación de todas y cada una de sus actuaciones. Es una esclavitud, pero el que pueda "soportarla" ya tiene una condición importante para el éxito. A mi personalmente lo que más me atrae últimamente es la posibilidad de explorar un repertorio poco frecuente, pero no por ello de menos calidad e importancia. Creo, además, que tocar tanto en recital, como con orquesta o en agrupaciones de cámara supone para el músico una motivación equilibrada que le permite ser polifacético en el mejor sentido de la palabra. Yo desde luego disfruto mucho ejerciendo cualquiera de estas actividades en el escenario.
- **Angelov es un pianista de amplio repertorio, especializado muy concretamente en la música de Chopin, habiendo registrado en Cd la integral del maestro polaco. ¿Cómo definiría la obra y pensamiento musical de Chopin, visto desde la perspectiva actual?**
- *(Puntualizar en la pregunta: no he registrado en CD la Integral, sino la he interpretado en muchas ocasiones en ciclos de recitales.)*
Después de haber realizado en muchas ocasiones la Integral Chopin en ciclos de recitales dedicados a sus obras para piano solo y haber tocado también sus obras concertantes, sigo descubriendo la música del genial polaco y asombrándome de su inmensa belleza, unida a un equilibrio único entre conservatismo (en el mejor sentido, eso quiere decir, las profundas raíces de su estilo basadas en J. S. Bach) y un mensaje clarísimo hacia lo que iba a ser el desarrollo posterior de la música de finales del XIX y principios del XX. Basta solo con citar sus 24 Estudios, dignos de ser titulados "la Biblia" del piano. Otro hecho también significativo es el que Chopin es el autor que tiene dedicadas más asociaciones y sociedades de todos los grandes músicos de la historia ... será por algo.
- **Ludmil reside desde el año 1992 en Toledo, ciudad donde ha sido fundador y es director artístico del Festival Internacional de Música. ¿Cómo podría resumirnos esta experiencia artística?**
- Una experiencia bastante gratificante, la cual, aun ocupando gran parte de mi tiempo libre, supuso una buena "escuela" para mi, en los aspectos educativos y en la obligación que tenemos los intérpretes de hacer llegar a un público siempre más amplio el maravilloso mundo de la música. Además el Festival fue para mi una gran oportunidad de conocer personalmente a algunos de los más destacados artistas y conjuntos de la actualidad.

- **¿Qué opinión tiene de las nuevas generaciones pianísticas?**
- Es una pregunta compleja que casi requiere una entrevista aparte ... Resumiendo en pocas palabras, desde mi perspectiva actual (acabo de cumplir 50 años de edad) echo de menos la profundidad y la sencillez en la interpretación. El gran pianista y pedagogo Neuhauß dijo una vez que, según él, había cuatro estados en la interpretación: 1º – sencillo y mal; 2º – complicado y mal; 3º – complicado y bien; 4º – sencillo y bien. Pues este último estado es cada vez menos frecuente... al tiempo que la apabullante rapidez y la seca precisión son, al parecer, las que más les importan a los emergentes pianistas jóvenes que conquistan los premios de los más importantes concursos internacional y, por lo tanto, tienen abiertas las puertas de las grandes salas de conciertos del mundo.
- **Su presencia en prestigiosos festivales internacionales de música es constante. ¿Qué aspectos cree que valora más el público en un intérprete?**
- El poder comunicativo y la sinceridad del intérprete son para mí los aspectos quizás más importantes –cuando formo parte del público en un concierto, yo espero percibir estas cualidades del artista que está en el escenario. También es muy importante el amor del músico hacia las obras que interpreta en cada concierto– sin él no habrá una buena comunicación con el público. Otro gran pianista, Richter, decía que siempre tocaba la piezas que más amaba y que eso era la más importante condición para el éxito de sus conciertos.
- **Nos gustaría saber qué valoración hace Ludmil Angelov de la creación musical española actual.**
- Creo que, a pesar de la presente crisis, la creación musical española está en auge y nos sigue ofreciendo una altísima calidad. También es un hecho muy positivo la existencia de una fantástica generación de jóvenes compositores que ya han demostrado a través de sus

obras un excepcional talento y originalidad.

- **En los últimos años, Angelov ha dedicado gran parte de su estudio a partituras de compositores como Nikolai Kapustin y Pancho Vladigerov. ¿Qué aspectos musicales destacarías de estos creadores? ¿Por qué ha elegido su música?**
- Son dos compositores de estilos bastante diferentes, el uno con respecto al otro, pero la música de ambos me encanta y por eso les he dedicado, en los últimos años, bastante tiempo, realizando muchos estrenos absolutos – en el caso de Kapustin – y estrenos en varios países – en el caso de Vladigerov. La música de Vladigerov tiene sus raíces en el romanticismo tardío alemán, pero casi siempre enriquecida con unos excelentes toques nacionalistas, provenientes del muy rico folclore búlgaro. La de Kapustin es muy original por el hecho de representar una increíble fusión entre el jazz y la música clásica, con el valor añadido de una permanente y espectacular presencia del virtuosismo pianístico. Lo que une a esos dos autores, es precisamente su excelente dominio sobre el piano, como principal medio de expresión para el cual los dos han escrito obras maestras: los 5 Conciertos para piano y orquesta de Vladigerov, cuya Integral estoy grabando para el sello británico Toccata Classics, y los Conciertos nº 3, 4 y 5 de Kapustin, más casi todo su catálogo de obras para solo piano que son de una impresionante calidad musical y pianística.
- **El pianista Angelov acaba de fundar un nuevo Festival en Sofía, Bulgaria, que lleva el nombre de Piano Extravaganza Festival. ¿Cómo surge esta iniciativa y cuáles son sus principales objetivos y retos?**
- Es la realización de un viejo sueño, relacionado con una de mis pasiones: coleccionar partituras de obras para piano de compositores poco conocidos o desconocidos, incluso a veces para los pianistas profesionales. La idea de organizar un festival cuya programación contenga casi un 90% de obras de estas



Ludmil Angelov



características tiene ya un precedente, el cual es el festival "Rarities of Piano Music" en Husum, Alemania que este año ha celebrado su 25 aniversario. Después de actuar en ese festival decidí crear un evento parecido en Sofía, Bulgaria, pero ampliando su ámbito con la inclusión de conciertos de música de cámara, aparte de los recitales pianísticos. No ha sido fácil reunir los medios, en tiempos de la terrible crisis económica, pero al final lo he conseguido y la primera edición del Festival Piano Extravaganza se va a celebrar del 3 al 9 de octubre de 2011, con un total de 8 conciertos. El objetivo principal del festival es difundir un repertorio de gran calidad que ha quedado en la sombra de las obras maestras de los más conocidos genios de la música, pero que merece ser descubierto por el público y por los propios intérpretes. Es una labor de recuperación del patrimonio mundial de la música para piano y la música de cámara con piano y su divulgación posterior a través de los con-

ciertos y de la edición de Cds y DVDs de dichos conciertos.

- **Por último, hablemos, maestro, de sus próximos proyectos (grabaciones, conciertos, recitales, festivales...).**
- En la temporada de conciertos 2011/2012 tengo una apretada agenda que me llevará a diferentes países (España, Bulgaria, Polonia, EE.UU. Canadá, Turquía, Japón, Corea del Sur, Singapur, etc.) y con repertorio muy variado: el Concierto nº3 de Vladigerov, la Fantasía para piano y orquesta de Debussy, el estreno mundial de un desconocido Concierto para piano y orquesta que escribió en su juventud Moszkowski, el Concierto op. póstumo de Liszt (del cual el pasado mes de agosto hice el estreno español en el Festival Internacional de Santander), etc. También terminar la grabación de la Integral de los Conciertos para piano y orquesta de Vladigerov, un proyecto largo y difícil que verá su final en el 2012.

Muchas gracias por dedicarnos su tiempo. ¡Buena suerte y grandes éxitos, maestro!



Partitura






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



**PRIMER
ROLAND PLANET
DE ANDALUCIA**





**C/ JUAN DE AUSTRIA, 29
TELF.: 952 612 227
MALAGA**

**AVDA. JESÚS SANTOS REIN S/N
(DETRÁS DE GASOLINERA)
TELF.: 952 46 90 01 - 952 46 98 13
FUENGIROLA**

agenda musical

PAULA CORONAS

• CONCIERTOS:

- **Teatro Real de Madrid:** Ópera. Temporada 2011/12:
 - Elektra de Richard Strauss: octubre: 2, 3, 6, 7, 9, 11, 12, 14, 15.
 - Pelléas et Mélisande de Claude Debussy: del 31 de octubre al 16 de noviembre
 - Lady Macbeth de Mtsensk de Dmitri Schostakóvich. Diciembre: 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 23.
 Más información: 91 516 06 60
www.teatro-real.com
- **Teatro de la Zarzuela.** Temporada 2011/12:
 - Conciertos líricos, Danza, Recitales – Ciclo del Lied–, Conferencias, Temporada Lírica, otras actividades. Venta telefónica: 902332211 Más información: <http://teatrodelaazarzuela.com>
- **Teatro de la Maestranza.** Sevilla. Temporada lírica. Ópera 2011-12:
 - Las bodas de Fígaro de Mozart: 1, 3, y 5 de octubre.
 - La Valquiria de R. Wagner: 11, 14, 17 y 20 de noviembre
 - Lucía di Lammermoor de Donizetti: 17, 20, 23, 27 y 30 de marzo.
 Más información: 954 223 344.
www.teatrodelaestranza.es
- **Orquesta Ciudad de Granada.** Temporada 2011-12: Salvador Mas, director titular y artístico:

- 7 de octubre: Obras de Mozart y Britten, Harry Christophers, director.
- 21 de octubre: Obras de López, Vanhal, Bach: Stephan Buck, contrabajo, Barry Sargent, director.
- 28 de octubre: Obras de Bach, Händel, Wagner y Schumann. Salvador Mas, director.
- 11 y 12 de noviembre: Obras de Ibert, Sibelius, Wolff-Ferrari, Kodály. José Antonio Masmano, oboe. Peter Csaba, director.
- 25 de noviembre: XVII Encuentros Manuel de Falla. Obras de Debussy, Falla, Beethoven. Martina Filjak, piano. Alejandro Posada, director.

Más información:

www.orquestaciudadgranada.es

- Orquesta Filarmónica de Gran Canaria: Temporada 2011-12:

- 14 de octubre: Pedro Halffter, director. Mikhail Rudy, piano. Clásicos rusos del siglo XX. Rachmaninoff, Shostakovich.
- 21 de octubre: Günther Herbig, director. Los sonidos de la guerra. Mozart y Schostakovich.
- 4 de noviembre: José Serebrier, director. Coro de la OFCG. Luis García Santana, director. Épica rusa. Glazunov, Dvórák, Borodin.
- 11 de noviembre: Dirk Kaftan, director. Coro de la OFCG. Luis García Santana,

director. Beethoven, Stravinsky, Shostakovich.

Más información: www.grancanaria.com

- **Palau de la Música.** Valencia: 25 años de la mejor música:
 - 21 de octubre: Orquesta de Valencia. Yaron Traub, director. Obras de Prokófiev, Mendelssohn, Mussosrgski.
 - 23 de octubre: The Cleveland Orchestra. Franz Welsler-Möst, director. Obras de Weber, Adams, Chaikovski.
 - 28 de octubre: Orquesta de Valencia, Yaron Traub, director. Obras de Esplá, Mozart, Ravel.
- 11 de noviembre: **Orquesta de Valencia.** Brahms.
 - 13 de noviembre: Akademie Fur Alte Musik Berlin. René Jacobs, director. Obras de Haydn, Beethoven.
- **V Ciclo Músicas Históricas de León.** Tomás Luis de Victoria. Centro Nacional de Difusión Musical CNDM.:
 - Música Ficta, The Sixteen, La Grande Chapelle, La Colombina, Andrés Cea, órgano, Ministriles de Marsias, Ensemble Plus Ultra/Schola Antiqua, Capella de Ministres/Coro de la Generalitat Valenciana, Congreso Internacional "Tomás Luis de Victoria", Curso de Interpretación Polifónica. Más información: www.cndm.mcu.es



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



**ESCUELA de
MUSICA y
CANTO**
Lina Navas

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

TRIAARTE

CENTRO DE ESTUDIOS ARTÍSTICOS

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

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

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

Estudios Oficiales
Grado Elemental de Música
sin prueba de ingreso

También Grupos para
Adultos

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

[Tras la Comisaría Provincial de Policía]

951 09 15 15 - 654 333 201

www.triarte.net

