

Sumario

- 2** "EXTRACTOR DE ESPECTROS"
PEDRO BARRIENTOS DUQUE
- 6** MÚSICA Y CEREBRO
FCO. JAVIER SANTIAGO FERNÁNDEZ
- 10** QUINTETO PARA CLARINETE Y CUARTETO
DE CUERDAS, EN LA MAYOR (K.581)
RAFAEL GARCÍA GÓMEZ
- 12** XAVIER MONTSALVATGE: ECLECTICISMO
DE UN ARTISTA INDEPENDIENTE
PAULA CORONAS
- 16** "EL PROCESO CREATIVO
COMO INVESTIGACIÓN"
ALEJANDRA POGGIO LAGARES
- 18** Entrevista a...
JOAQUÍN RIQUELME GARCÍA
POR JORGE YI LU SUN
- 22** CELLO & CELLO
TRINO ZURITA
- 26** NUEVOS CONCEPTOS PARA
LA DIRECCIÓN DE ORQUESTA
ANA MARÍA FERNÁNDEZ MOLINA
- 30** LA MÚSICA EN EL PALACIO REAL DE
MADRID DURANTE EL CLASICISMO
LORENA HERRAIZ VALIENTE
- 36** Agenda Musical
PAULA CORONAS VALLE

Muy recientemente nuestra Revista Intermezzo, próxima a cumplir su número 50, se incorpora felizmente a la era digital: se produce el estreno de su edición en Internet, como enlace de la página del Conservatorio Manuel Carra, desde donde se edita dicha publicación: <http://www.conservatoriommanuelcarra.com/intermezzo.htm>

Gracias al esfuerzo tenaz y continuado del equipo de Redacción de Intermezzo, y especialmente al apoyo brindado por el Departamento de Actividades Culturales de este Centro (DE-CPA), que custodia hábilmente el profesor Iván Villa, hoy celebramos un paso más dentro de los logros consolidados que la Revista alcanza en su madurez.

Sin duda hay que ir con los tiempos, y un espacio ilimitado para la red de ciberlectores y seguidores por Internet podrá disfrutar y compartir nuestras opiniones, estudios, investigaciones y secciones variadas que Intermezzo ofrece cada entrega con rigor y afán de superación.

A partir de ahora este ilimitado canal de difusión abre nuevos horizontes con paso firme en el futuro inmediato del panorama editorial.

¡Enhorabuena a todos y adelante!

DIRECCIÓN: PAULA CORONAS.
CONSEJO DE REDACCIÓN: IVÁN VILLA, 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.

“EXTRACTOR DE ESPECTROS”

PEDRO BARRIENTOS DUQUE

Tenor - Compositor - Escritor - Profesor de Canto del CPM Manuel Carra de Málaga

Todo en la vida está dispuesto en orden a consecuencias. En el Arte pasa igual.

Expresión y Lenguaje intervienen en la comunicación como una especie de excusa para la manifestación artística. Los recursos depurados y organizados para la creación, acaban dando forma a entidades liberadas, **EXTRAIDAS**; componiendo las OBRAS DE ARTE.

Tenemos la cualidad de infundir en otros, experiencias artísticas y estéticas a través de nuestras formas comunicativas. Cuando esto fluye de **modo súbito**, intervienen multitud de protocolos, apariencias, planos de percepción y escala de valores.

El “**Extractor de Espectros**”, como método, tiene la intención de exponer unas líneas de trabajo, al servicio de un proyecto experimental de investigación, gestado en Octubre de 2010. Realmente es un proceso para desarrollar la **intuición artística** sirviéndose de **la impronta**, en base a consecuencias y a pasos guiados.

Desde que las primeras expresiones artísticas fluyeron intuitivamente de la mente humana, se utilizaron en el culto primitivo como una forma elevada de comunicación.

El Arte pues, surge prodigando las ideas para crear y manejar un metalenguaje que haga evolucionar al ser humano.

Un denominador común integrado en la creación artística, es la **obviedad en la intención de trascender**, pero esta aseveración compromete la propia experiencia racional, la experiencia mística o la fe. Al fin y al cabo sólo buscamos respuestas en estas desaforadas exploraciones.

Aunque en los avances del pensamiento humano, permanece la inteligencia sometida a la razón, siempre encontraremos ideas aledañas con otros tipos de inteligencia emocional. Estas ideas añaden elementos subjetivos, que escapan al entendimiento inmediato y abren puertas a la imaginación más expansiva.

Cada cual traduce con sus códigos las expresiones artísticas, e interpreta con sus propios recursos las experiencias estéticas.

No se borrará del instinto humano esa inclinación tendente a alargar el ímpetu hacia algunos estados de consciencia con desembocadura en el éxtasis o la abstracción. En estos laberintos de resolución inexplicable, en los que atravesamos caminos de exaltación, siempre acabamos alzándonos en “vuelos al vacío”, incansablemente a la búsqueda de una meta: **La percepción de lo sublime, lo excelso o lo divino**, llámese como se quiera. Este trazado, se plasma en unas condiciones que no cesan de sorprender a nuestros sentidos.

Así acometemos esta apasionante andadura; ignorando hacia donde nos conducirá finalmente, pero con la certeza de quererla emprender.

El “**Extractor de espectros**” llama a la elocuencia de la comunicación, en voz de la **impronta**, sin prejuicios ni ataduras.

Una apuesta por la **IMAGINACIÓN** y la **FANTASÍA**, también por la búsqueda de la LIBERTAD, máxima absolutamente necesaria para la creación.

Así nace esta idea primigenia.

“EXTRACTOR DE ESPECTROS”

El “**Extractor de espectros**” es un **método experimental** que asume y promueve una evidencia: **La existencia de planos subjetivos no asimilados a priori**.

Percibirlos será un objetivo. Entrar, descifrarlos y sacarlos a la superficie, será una meta.

La puesta en práctica del método no garantiza la pureza ni el alto valor de lo extraído.

La finalidad de su función estará al servicio de las intenciones de aplicación, permitiendo la inmersión a diferentes grados de profundidad, que dependerán del arrojo desprejuiciado y la disposición abierta de los actuantes **emisores** y **receptores**.

Según la eficacia que muestren los resultados de la **extracción**, la conclusión de la idea final, será la **Guía-Canal** determinante, que ponga en justa medida la valoración:

O **diamantes** o **arena**. Apliquen su propia escala de valores.

Inmersos en los planos, los voluntarios que al practicarlo lo esperen y lo deseen, tendrán más posibilidades de éxito y asimilación.

Este método experimental pondrá a disposición una vía con posibilidades de conexión con el “yo profundo” y su entorno, tanto de los actuantes, como de los receptores presentes.

LA IMPRONTA

La **impronta artística y musical** ha extraído valores que han marcado todas las épocas de la historia. Esta forma de expresión súbita, contiene parámetros bien delimitados e influidos por varios factores. Los evidentes, son:

- La experiencia personal del intérprete.
- La fuerza personal interior del intérprete.
- La influencia que ha recibido el intérprete
- La técnica desarrollada por el intérprete.
- Las condiciones momentáneas personales del intérprete.
- La capacidad de abstracción del intérprete.

- El poder comunicativo del sonido del instrumento o los materiales utilizados.
- Las condiciones medioambientales del momento de la interpretación.
- La disposición y receptividad del público.
- ...entre otras.

Pero también hay influencias **no evidentes** en el momento de la ejecución de las acciones; influjos que aparecen sin control y condicionan los resultados.

Construyen el armazón de una estructura que contiene expresiones de nivel profundo, que se pueden percibir.

Esta consecución de eventos sacados de **la impronta**, producen un **instante irrepetible**.

El lenguaje subliminal está sujeto a interpretaciones que evocan las percepciones más interesantes y sorprendentes, desarrolladas por cada actuante y cada receptor.

Todo dirigido en torno a una sensibilidad que conduce cada significado; no hay más que dejar todos los canales abiertos.



"ESPECTROS"

Llamaré "**Espectro**" al **resultado extraído de una fórmula diseñada con una matriz fantástica**. El espectro reside en la imaginación y fluye a consecuencia de las condiciones que hemos creado.

Es un deseo, que los "**espectros**", sean una apuesta por deshacer prejuicios y conocer algo que surge de nosotros y que no conocemos, pero sobre todo; un motivo que libere nuestra **creatividad**.

EL Proceso "EXTRACTOR DE ESPECTROS"

El proceso "**Extractor de Espectros**", se concibe para trabajar con una consecución de pasos dirigidos, que dota al ejecutante de libertad en la inmersión, propone pautas, propiciando la búsqueda y el desarrollo de la propia imaginación.

Está muy indicado tener una actitud abierta, deshaciendo estereotipos y creando un espacio desinhibido, donde se puedan extraer registros que vayan más allá de los convencionalismos.

Una de las condiciones favorables que aporta el proceso, es **la seguridad** de estar sujeto a una **Guía**, que será en algunos casos, sonora o de cualquier otra índole.

Asumiendo el camino dentro de la guía, se insistirá siempre en la expansión, introspección o matiz de lo que se quiere manifestar, con un plan prefija-

do. Acción que comenzará a divulgar los parámetros de todos los sentidos. La experiencia demuestra que a menudo, estos planos dan indicadores inesperados.

El "**Extractor de Espectros**" descubre elementos vivos en la exteriorización y muestra las diferentes formas de declarar cada visión particular de los ejecutantes.

Realmente, no será un objetivo primordial conseguir unos valores estructurales extraordinarios, sino valorar en justa medida el **poder comunicativo del espectro** y propiciar la percepción de esos planos subjetivos.

Deberemos plantear los recursos que usaremos, con la finalidad de hacer aflorar de forma intacta, la esencia de cada una de las manifestaciones. Estas, serán sometidas al análisis de sus características y a la clasificación de sus cualidades.

Iniciaremos un proceso psicológico, un proceso técnico-mecánico y un proceso de concepción actoral e introspectivo; preparación, confección y desarrollo de todo el sistema que permitirá cada extracción.

Las Guías, los Textos, las Músicas y todas las Disciplinas Artísticas utilizadas en el seguimiento de las indicaciones, estarán igualmente sacadas y perfiladas desde un trabajo basado en **la impronta**. Así se construirán y se matizarán, respetando la di-



rección de cada idea original y elaborando secuencias de delineación del concepto, para que cada uno de los **espectros**, sea eficaz en su fin comunicativo.

Una de las matrices que entronca toda esta idea, es su relación directa con la **Lírica Poética**. Así se pueden reunir dos condiciones indispensables:

Realidad y Abstracción total.

Serán los participantes, los que terminen de dar forma a los espectros, dada la diversidad y la exclusividad mutua, la cualidad personal de cada individuo y el camino que muestra cada Guía.

Los resultados finalmente, son expuestos en público, donde se procede a la **extracción** de cada uno de los **espectros**.

Cada asimilación personal de cada miembro receptor del público, aporta sin pretenderlo, una emoción circular en esa especie de **“Empatía recíproca, incomprensión o rechazo”**, que conecta a la vez con cada motivación presente. Cada una de forma particular, actúa en el bucle y lo condiciona, así lo creo, lo experimento y lo cotejo.

Este procedimiento no dista sustancialmente de los conciertos o manifestaciones artísticas convencionales.

Lo que cambia, es la manera de construir y hacer surgir las Obras.

Por esta razón, entre otras, **redefine complementando el modelo de Obra de Arte**, y por lo tanto, abre una vez más, nuevos interrogantes en el concepto filosófico y estético que contempla la propia historia. Vueltas y vueltas, es decir; **continua evolución**.

Este trabajo pone el empeño en la investigación de nuevas formas expresivas y quiere abrir una ramificación de líneas de acción muy lejana de los estereotipos, pero con **total adhesión a la tradición y al bagaje cultural**.

Fabricar un cauce que albergue todas estas disposiciones, es el deseo.

Eventos realizados con el “Extractor de Espectros”

Se han realizado cuatro eventos donde se ha podido llevar a cabo la **extracción de un total de 15 espectros**.

1- El punto de partida, fue en nuestro Conservatorio Manuel Carra, con un aforo completo, de aproximadamente 150 personas en la Sala de Orquesta y con la colaboración del Aula de Historia y de nuestra querida profesora Araceli Campos Luque, en Marzo de 2011.

2- El **Estreno-Extracción del “Espectro Primero”** en las **V Jornadas de Música Contemporánea de Alhaurin de la Torre** en Abril de 2011.

Enlace Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=v7pJ1mmm23Q>

3- El **Curso de Intuición Artística en torno a la Voz “Extractor de Espectros”** y posterior **Concierto de Clausura** en la **Sala María Cristina**, el pasado Enero, patrocinado por la **Orquesta Filarmónica de Málaga**, con motivo de su **Ciclo anual de Música Contemporánea**, donde se estrenaron y extrajeron **12 espectros**, contando con 25 alumnos de todos los niveles de aprendizaje. Gracias al impagable impulso y confianza en el proyecto, de D. Fernando Anaya, Coordinador del Ciclo, D^a Maribel Ruíz Carranza, de Producción de la OFM y D. Juan Carlos Ramírez, Gerente de la OFM.

4- El **Estreno-Extracción del espectro “Cartas enviadas al extremo imposible”** en las **VI Jornadas de Música Contemporánea de Alhaurin de la Torre** en Abril de 2012.

Por último, y de forma muy especial, quiero agradecer a las personas implicadas que han puesto su talento, ideas y apoyo a este proyecto: Juan José Pozo Robles: **Pianista**, Francisco Javier Moreno Ramos: **Clarinetista**, Santiago Martínez Abad: **Clarinetista**, Mariana Fernández Astaburuaga: **Flautista**, Melisa Sánchez Naranjo: **Pianista**, Mercedes López Guerrero: **Artista Plástica**, a mis aplicadas alumnas de **Canto**: Laura Sánchez Naranjo. Jennifer Rodríguez Serrano, Leticia García del Castillo Olivares, Cristina López Risueño, María José Garrido Romanos y Ruth García Delgado: **Sopranos**. ¡¡Gracias!!.

E-mail información:

extractordeespectros@gmail.com

MÚSICA Y CEREBRO

FCO. JAVIER SANTIAGO FERNÁNDEZ

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

Tercer y último artículo basado en la conferencia *Psico percepción auditiva y música* de las **V Jornadas de Música Contemporánea de Alhaurín de la Torre** (abril de 2011).

El cerebro humano se considera el órgano más evolucionado de la Naturaleza, es versátil y parece estar organizado de forma modular. La vieja teoría de los hemisferios, aunque aún tiene vigencia porque explica ciertos procesos, está siendo superada por esta visión modular pero flexible. Dicha estructura supone que distintas regiones están especializadas en procesos muy concretos, pero relacionadas de formas múltiples y harto complejas.

A continuación se van a exponer brevemente algunos puntos destacables sobre el funcionamiento del cerebro y su relación con la música.

PERCEPCIÓN CRUZADA Y ESCUCHA BINAURAL

Se sabe que el hemisferio derecho procesa la información que proviene del lado izquierdo del cuerpo y viceversa. Por tanto, la región donde se recibe y elabora la información procedente del oído izquierdo se encuentra en el hemisferio derecho y la del oído derecho, en el hemisferio izquierdo.

En la ilustración 1 puede observarse que el nervio auditivo de cada oído (5) alcanza la región temporal de la escucha en el hemisferio contrario, de forma cruzada. Esta doble percepción auditiva se llama *binaural* y permite localizar mejor en el espacio el foco donde se origina el sonido. La razón evolutiva puede

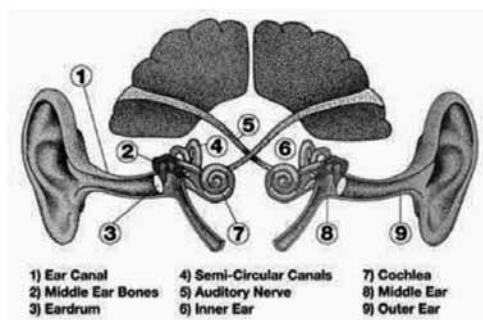


Ilustración 1

ser la perfecta localización del peligro para lograr la supervivencia.

NEURONAS

Una *neurona* o célula nerviosa (ilustración 2) es el elemento biológico y funcional básico del cerebro. El encéfalo alberga alrededor 2 billones de neuronas, cifra realmente impresionante. Las neuronas tienen una abrumadora capacidad de conexión entre sí y lo hacen

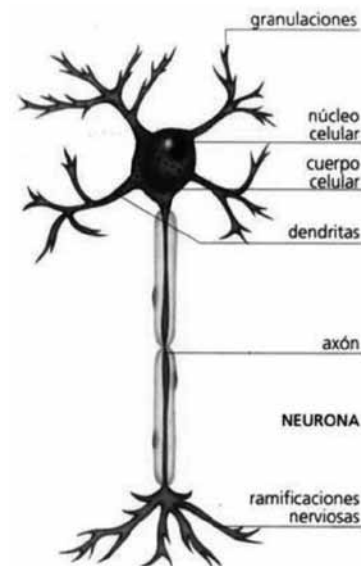


Ilustración 2

por medio de unas ramificaciones llamadas *axones* y *dendritas*. Todo proceso de aprendizaje supone el establecimiento de nuevas conexiones.

SINAPSIS

El proceso de transferencia de "información" o instante de la conexión es conocido como *sinapsis*. Ésta funciona por medio de descargas eléctricas que se producen en el núcleo de la neurona, se disparan a través del axón o las dendritas, llegan al extremo de estas ramificaciones y liberan una serie de sustancias químicas, encapsuladas en depósitos, que son captadas por receptores especializados en la neurona vecina. En 1 mm³ de encéfalo se producen 600 millones de sinapsis. La velocidad de la descarga eléctrica es de 400 km/h y ha llegado a filmarse para un documental científico.

REDES

Una neurona puede estar conectada a otra o a varias de ellas formando lo que se denominan *redes*. Las neuronas no están realmente en contacto físico, sino que existe un pequeñísimo espacio entre el extremo del axón o las dendritas y la siguiente neurona.

Las redes neuronales modifican de modo casi continuo su estructura y funcionamiento. En este sentido, los músicos, por ejemplo, aprendemos a escuchar diferencias de tono imperceptibles para personas sin entrenamiento musical, propiciamos el establecimiento de vías nerviosas vinculadas a la regulación de patrones motores finos, desarrollamos la imaginación auditiva y somos capaces de escuchar internamente, sin estimulación externa. Todo ello supone el desarrollo de redes de alta especialización profesional.

FUNCIONAMIENTO DEL CEREBRO MUSICAL

Parece que el cerebro opera con varios principios relacionados:

Al tiempo que asigna procesos determinados a áreas concretas, lo que se conoce como *especificidad regional*, también distribuye sus funciones ampliamente, de manera que aunque hay zonas asociadas a un comportamiento o una habilidad determinados, no se puede decir que haya un único centro de la música; lo mismo puede decirse del lenguaje o la personalidad.

Como se ve en la ilustración 3, para tocar un instrumento se ponen en funcionamiento un buen número de módulos cerebrales, toda vez que son necesarias varias acciones simultáneas. Si a esto añadimos la vista para descifrar una partitura y/o seguir a un director, la cosa se complica enormemente.

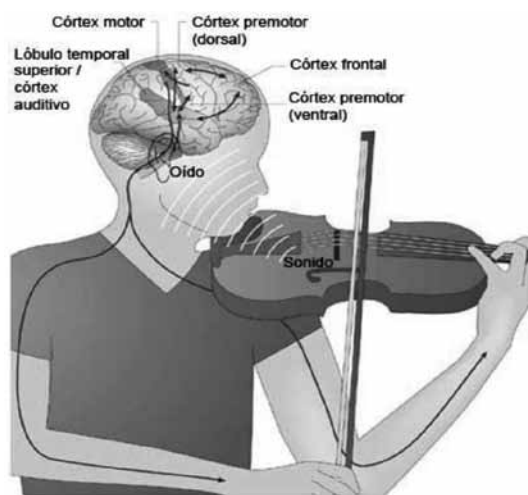


Ilustración 3

Principio de *neuroplasticidad*. Se sabe que el cerebro es capaz de adaptar otras áreas a nuevas funciones si es necesario, numerosas investigaciones así lo demuestran. La plasticidad musical del encéfalo es sencillamente asombrosa; esto significa que es capaz de aprender y reaprender en situaciones muy dife-

rentes. También sabemos hoy que el envejecimiento afecta al cerebro menos de lo que se pensaba (en la adaptabilidad y aprendizaje musical): la neuroplasticidad musical es un principio que, al contrario que las capacidades de desarrollo motor, se mantiene con vigor a lo largo de los años.

ZONAS ACTIVADAS POR LA MÚSICA

¿Cómo es la respuesta neuronal a la música? El cerebro realiza el análisis de varios componentes del sonido simultáneamente, usando diferentes áreas cerebrales que también pueden usarse para otras funciones. Recientemente se ha descubierto que las actividades musicales implican a la casi totalidad de regiones cerebrales conocidas y prácticamente a todo el subsistema neuronal, de modo que actos tan diferentes como acompañar un ritmo con el pie o seguir una canción que nos suena, activan muy diversas áreas de la materia gris. Algunas de las más significativas son:

- El lóbulo temporal para la percepción auditiva inicial.
- El cerebelo para sincronizar nuestros movimientos.
- El hipocampo para la memoria.
- El área de Wernicke para entender la letra.
- El cuerpo caloso para la constante transferencia de datos ente ambos hemisferios.¹

PROCESAMIENTO DE BAJO Y ALTO NIVEL

Parece ser que el cerebro organiza la información recogida por nuestros sentidos como un proceso de inferencia que implica un análisis de probabilidades a dos niveles:

- Procesamiento de bajo nivel: Analiza por separado los aspectos fundamentales del sonido extrayendo información de cada uno de ellos (timbre, tono, ubicación temporal y espacial, intensidad y duración).
- Procesamiento de alto nivel: Estos datos son inmediatamente interpretados por las regiones superiores del córtex para obtener una información con forma y contenido. Aquí se confiere unicidad y sentido a lo que se escucha.

Se ha descubierto que estos dos tipos de procesos se actualizan continuamente y se informan de forma recíproca, así las interpretaciones que se crean duran-

te los procesamientos de alto nivel también influyen en los de bajo nivel, lo que a veces puede producir rellenos perceptuales u otras ilusiones.

Uno de los mayores atractivos de las grabaciones musicales consiste en la explotación de ilusiones auditivas, como la reverberación simulada (*rever*), las demoras temporales en la señal (*delay*), o los efectos especiales que juegan con nuestros hábitos perceptivos (*surround*). Por ejemplo, el sistema de almacenamiento digital que conocemos como MP3 aprovecha el principio de relleno del cerebro para poder comprimir la información. Su funcionamiento es sencillo: en lugar de intentar grabar linealmente todos los eventos que se producen en una pieza ("rellenando" todos los huecos), deja vacíos imperceptibles de muy pequeño rango que el sistema auditivo termina por completar.

PREDICCIONES MUSICALES, RECOMPENSA Y CURVA DE WUNDT

Una de las observaciones más interesantes respecto al funcionamiento musical del cerebro es que la música que nos proporciona más interés juega con las predicciones del mismo. Los compositores suelen utilizar efectos inesperados de todo tipo con la intención de trincar las expectativas de los oyentes, lo cual activa nuestros mecanismos de placer y recompensa mucho más que la música que resulta predecible.

La explicación más plausible a esto es que: 1) Desde niños, vamos asimilando las pautas de la cultura musical en la cual hemos crecido; este conocimiento se representa en el cerebro mediante códigos neuronales (millones de neurotransmisores y de neuronas que se activan a velocidades e intensidades diferentes), de manera que recordar un dato es apelar a un código neuronal preexistente. 2) La capacidad cerebral de anticiparse prediciendo acontecimientos es un recurso para reaccionar con rapidez al medio y mejorar nuestra capacidad de supervivencia; para poder integrar dichos eventos como nuevos códigos neuronales se activa la recompensa (el cerebro segrega ciertas sustancias que producen sensación de bienestar o placer), ya que los acontecimientos son siempre cambiantes, tienen matices novedosos. La aprendibilidad es uno de los distintivos más destacables del encéfalo del ser humano, algo que apenas se da en los animales.

Pero todo tiene un límite. Una pieza musical sin cambios es simple, mientras que otra con muchos

resulta compleja y difícil. El psicólogo Wilhelm Wundt (1832-1920) (ilustración 4) propuso hace más de 100 años una curva con forma de U invertida, en la que la capacidad de toda música de resultar agradable (recompensa) está relacionada con un cierto rango de activación, de tal manera que una pieza musical se percibe como más agradable cuando produce un nivel medio de activación psicológica y fisiológica en el oyente, mientras que cuando la activación que origina es muy poca se experimenta como aburrida y un exceso de activación produce desagrado.



Ilustración 4

ALMACENAMIENTO DE LA INFORMACIÓN

La cuestión de la memoria es clave en una actividad que se desarrolla en el tiempo como la música.

La música es muy resistente a la transformación de sus rasgos básicos, pues somos capaces de reconocer versiones muy alejadas de un prototipo. Para lograrlo, nuestro cerebro realiza cálculos neuronales muy complejos seleccionando aquellos rasgos permanentes que permiten identificar una obra musical en sucesivas versiones (sobre todo ciertos giros melódicos y/o patrones rítmicos destacados). Los ordenadores aún no pueden hacer esto.

Históricamente, la memoria se ha entendido de diversas maneras: desde las primeras categorizaciones de origen aristotélico por semejanza de sus elementos, continuando por las que consideraban la existencia de prototipos en nuestra mente con que comparamos los objetos que analizamos, hasta la teoría ejemplar que sostiene que cada experiencia se almacena en la memoria junto con la información de su contexto. Esta última ha venido a completarse recientemente con los modelos de memoria de huella múltiple. Ésta es una teoría cada vez más aceptada, y dice: cada experiencia está potencialmente grabada en la memoria, codificada en grupos neuronales que podrían volver a representarse en la mente si se efectúa la configuración neuronal adecuada, y se pueden abordar desde distintos contextos.

Tales argumentaciones teóricas permiten explicar cómo conservamos datos exactos en nuestra mente (un timbre concreto, la letra de una canción) y a la vez formular abstracciones (reconocer una obra reconstruida o transportada, o incluso llegar a identificar la autoría de una pieza que jamás hemos escuchado).

El hecho de que en nuestros recuerdos musicales se entremezclen la huella sonora junto con acontecimientos, emociones, y otra información sobre el contexto de la vivencia de esa música, es la razón por la cual ésta tiene tanta capacidad de evocación, y de por qué el trabajo de la memoria musical en el tratamiento de algunas enfermedades está obteniendo muy buenos resultados.

HIPÓTESIS DE LEVITIN

Daniel J. Levitin, de la Universidad McGill de Montreal, otorga al cerebro un papel antes desconocido en el procesamiento emocional de la música.

El cerebelo, la parte evolutivamente más antigua de nuestro encéfalo, era considerado tradicionalmente como el encargado del movimiento así como de la sincronización de los actos vitales que implican periodicidad (respirar, caminar). Existe una clara relación entre este papel sincronizador del cerebelo y la música, no solo por los movimientos del cuerpo que ésta implica (reales o imaginados), sino también en su dimensión rítmica. Algunos experimentos recientes han puesto de relieve además la conexión entre el cerebelo y las emociones, lo que el autor explica como un rasgo adaptativo que tendría su origen en la necesidad de la respuesta rápida y coordinada en un entorno lleno de eventualidades. La alerta por medio

del sonido es la que desencadena nuestras reacciones de sobresalto más fuertes; esto se ha podido comprobar porque algunos sonidos son enviados directamente del oído interno al cerebelo, sin pasar por el córtex auditivo.

La música, especialmente su aspecto rítmico, parece aprovechar mucho más que el lenguaje las estructuras del cerebro que participan en la motivación, la recompensa o la emoción (la creación del lenguaje se opera en el hemisferio izquierdo, mientras que la música se procesa en ambos hemisferios).

Reflexiones finales: El estudio del cerebro musical ha progresado mucho en los últimos años (sobre todo en el mundo anglosajón), pero el enfoque principal suele inclinarse hacia cuestiones médicas, algo muy loable aunque alejado del resto de aspectos de la música. En general se echa en falta una mayor implicación de los propios músicos, pero no solo como simple objeto de estudio, sino como colaboradores de excepción que podrían incluso diseñar y dirigir investigaciones de diversa índole y relieve. A pesar de lo formal de estos estudios, en mi opinión, la música no solo nunca perderá su halo de misterio inaprensible, sino que, por el contrario, se beneficiará enormemente con nuevas implicaciones tecnológicas y mejoras pedagógicas, creativas o interpretativas. Por último, para que investigaciones con estos perfiles pudieran desarrollarse ampliamente en España, sería necesario, entre otras cosas, mejorar la relación entre conservatorios y universidades mediante la creación de equipos interdisciplinarios, habilitar vías de financiación que impliquen también a la empresa privada y corregir algunos vicios de base en nuestras estructuras músico-educativas.

Nota:

1 Curiosidad: el de los músicos profesionales es un 15% más grueso como término medio.

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.
- MITHEN, S.: Los neandertales cantaban rap, Crítica, 2007.
- PARDO, J.M.: El sistema auditivo, Ingeniería neurosensorial, Universidad Politécnica de Madrid, 2007.
- *Links:* cienciacognitiva.org; monografias.com; neurociencia.com, neurologia.com, neurosci.nature.com, sibetrans.com (Revista Transcultural de Música)

QUINTETO PARA CLARINETE Y CUARTETO DE CUERDAS, EN LA MAYOR (K.581)

(1 ALLEGRO – 2 LARGHETTO EN RE – 3 MINUETO, TRÍO I EN LA Y TRÍO II – 4 ALLEGRETTO CON VAIAZIONI)

RAFAEL GARCÍA GÓMEZ

Profesor de Clarinete del Conservatorio Profesional de Música Manuel Carra

No existe, ni en Mozart ni en ningún otro músico anterior a este Quinteto, la unión de un clarinete sólo y un cuarteto de cuerdas. Para complacer a Anton Stadler, su hermano en masonería, aborda Mozart este género nuevo y, al primer intento, lo realiza a la perfección.

Pero esta obra de circunstancia responde también a una necesidad profunda en él mismo, que quizás no sintiera con claridad antes de entregarse a ella.

Aunque debemos al genio de Salzburgo más de una sesentena de obras de cámara para distintas formaciones instrumentales (aproximadamente una décima parte de su extenso catálogo), es sin duda más conocido actualmente por el aficionado medio gracias a algunas de sus sinfonías, de sus conciertos para piano o de sus óperas y no por aquellas composiciones camerísticas, lo cual no deja de ser un rasgo común de la música de cámara en general.

En el quinteto K.581, compuesto en septiembre de 1789, segunda de las tres obras en la que Mozart utiliza en papel solista el instrumento que acaba de incorporarse a la orquesta clásica, (sería en uno de sus múltiples viajes, donde Mozart lo escucharía por primera vez en la escuela de Mannheim, y quedara fascinado) todavía no demasiado conocido, pero por el que el compositor habría de mostrar una particular predilección. La primera de estas obras había sido el Trío para piano, clarinete y viola K.498, compuesto en 1786, la tercera el concierto para clarinete y orquesta k.622 de 1791, último de los conciertos mozartianos y según estudios última obra compuesta por completo por Mozart. La obra fue dedicada, como lo sería después el concierto, al clarinetista y gran amigo del compositor Antón

Stadler, compañero en la logia masónica de Viena, reputado intérprete del instrumento y casi perfecto contemporáneo de Mozart, sólo tres años mayor que éste. El mismo Mozart se refería a su obra como "Quinteto Stadler", denominación que no parece haber conservado posteriormente, borrándose el dato de la dedicatoria y dejando al oyente sin más referencia que los puros valores musicales de la composición.

Ofrece el Quinteto una doble connotación masónica: de una parte, por el hecho de que en la logia vienesa, a la que Mozart perteneció, se interpretaba música solamente con instrumentos de viento, entre ellos y de forma destacada, el clarinete. De otra, por su tonalidad en la mayor, con tres sostenidos en la clave, dato de evidente simbolismo para los masones.

Seriedad y alegría que están unidas para él a la masonería y a las que puede dar rienda suelta en una obra destinada a un hermano de logia, por medio de un instrumento cuyo empleo es predominante en sus composiciones rituales. Había pensado primero, para complacer a la vez a los dos hermanos Stadler, (Antón Stadler, clarinetista, tocaba también el corno di bassetto. Su hermano, el abate Maximilian Stadler, que editó y terminó numerosas obras póstumas de Mozart, era también un gran virtuoso.), en un quinteto para clarinete, corno di bassetto y trío de cuerdas, escribe el comienzo en FA (K.580b), y luego renuncia: la combinación instrumental doblemente concertante no le permite suficiente concentración y gravedad. Conserva el clarinete sólo y pasa de FA mayor a LA mayor, teniendo esta tonalidad las afinidades masónicas como su color de afectividad feliz y brillante. Hace aquí patente una de las características principales de la masonería vienesa en la

cual no canta solo la fraternidad ritual que le une a Anton Stadler, sino a ese estado de la humanidad al que aspira Mozart y por el que trabaja como masón, “donde los corazones de los hombres serán libres y fraternales, donde las más altas alegrías tendrán sonoridades sensuales tan cálidas como el sonido mismo del clarinete”.

Por esto mismo, el clarinete adquiere en su caso una significación extra musical muy particular desde la afiliación del compositor a la francmasonería (finales de 1784).

El clarinete se integra en el conjunto instrumental sin relegar nunca a los instrumentos de cuerda al papel de acompañantes, (como posteriormente sucederá en el quinteto de Weber, en el que las cuerdas se limitan casi en su totalidad a un mero acompañamiento, mientras el clarinete realiza una interpretación virtuosa).

Los violines son quienes exponen el tema lírico y apacible del Allegro inicial, (blancas y negras) que se encadena a un gran diseño del clarinete, en semi-corcheas con una amplio arabesco en ojiba.

En esta forma sonata concisa, en la que se encuentra este primer movimiento, donde el desarrollo de los temas, según costumbre de Mozart, no ocupa más que un lugar limitado, se puede observar con más precisión como existen tres temas (el primero más solemne, el segundo más desenfadado, el tercero más apacible).

- El **Larghetto** en re, sublime efusión de esencia puramente melódica, es equiparable al Adagio del futuro Concierto. Su atmósfera de refinado nocturno es subrayada por las sordinas impuestos a los arcos durante todo su curso en una búsqueda de una mayor interioridad del sentimiento.

- El **Minuetto** de carácter bucólico y popular a la vez, con un desarrollo poco común y dos tríos, el primero de ellos, en la menor, reservado a las cuerdas solas, tiende una sombra pasajera sobre esta obra serena en contraste con el segundo (LA mayor).

La obra, comenzada con un recogimiento solemne, continuada con una meditación íntima, desemboca en una alegría común que dará el tono al finale.

- El **Finale** (allegretto): Mozart termina la obra con un tema con variaciones. El tema que elige tiene el júbilo de una marcha vigorosa. Está expuesto por las cuerdas; lo repiten de nuevo en la primera variación que recubre el clarinete de una demostración de gozo todavía serena. El clarinete desaparece en la segunda variación, donde el tema lo tiene el primer violín sobre un fondo de tresillos, después en la tercera variación en la menor, la viola acusa la gravedad dolorosa; pero de nuevo el clarinete aparece exultante en la cuarta variación con un triunfal desparpajo. Una breve transición, que desemboca en un calderón, introduce entonces la quinta variación, un adagio.

Este movimiento corona una obra que condensa la observación realizada por Saul Bellow acerca de toda la música de Mozart: **“lo que nos hace ver es que existen cosas que deben hacerse con facilidad. Fácilmente o de ninguna manera-esa es la verdad sobre el arte”**.

Habiendo sido la primera vez que se componía una obra para esta formación instrumental, es indiscutible que Mozart puso el listón a considerable altura, desafiando ya desde ese mismo momento a quienes más tarde habrían de retomar la misma combinación para una nueva obra. (Weber, Brahms, etc).

.....
Bibliografía:

- El Clarinete: Jack Brymer.
- W. A. Mozart: Jean y Brigitte Massin.
- Guía de la Música de Cámara: François – René Tranchefort.

XAVIER MONTSALVATGE : ECLECTICISMO DE UN ARTISTA INDEPENDIENTE

EN EL PRIMER CENTENARIO DE SU NACIMIENTO: 1912-2012

PAULA CORONAS

Directora de la Revista Intermezzo. Pianista, Profesora de Piano y Doctora por la Universidad de Málaga.

Entre la denominada generación de compositores de la república y la actual, nace la llamada "generación perdida" a la que pertenece el protagonista del presente estudio: Xavier Montsalvatge i Bassols (Girona, 11 de marzo de 1912- Barcelona, 7 de mayo de 2002), considerado una de las figuras claves de la música catalana de la segunda mitad del siglo XX y una referencia esencial en la música contemporánea.

Para situar los orígenes del compositor catalán, del que se cumple el primer centenario de su nacimiento, recordamos que crece en el seno de una familia acomodada, cuyo interés por las artes y los negocios es decisivo en su inicial etapa de formación. Regentaron bancas en Olot, Girona y Figue-

ras en un grupo de entidades financieras que con el tiempo desaparecerían con el fallecimiento de su padre hacia 1921.

Será a partir de ese momento cuando el jovencísimo músico comienza su andadura artística tras su ingreso en la Escuela Municipal de Música de Barcelona, estudiando violín con el profesor Francesc Costa, solfeo con Luis Millet, y composición con los célebres Enric Morera y Jaume Pahissa. Sin embargo, y pese a la excelente calidad de sus maestros, el espíritu de Montsalvatge no se deja influenciar apenas por esta corriente, sintiéndose muy pronto atraído por las tendencias vanguardistas de la década de los años veinte, liderada por Robert Gerhard, a través de cuya estética y pensamiento musical se introduce en Cataluña la impronta de Igor Stravinsky y las innovaciones del "Grupo de los Seis" que presagiaban progresos y aportaciones de los años treinta.

Es importante aclarar que por aquellos años Barcelona era un centro neurálgico de intensísimo tejido artístico-musical. A ella llegaron grandes creadores como el propio Stravinsky, Arthur Honneger y Arnold Schönberg. Manuel de Falla estrenó su *Concierto* en 1926, y en 1929, con motivo de la Exposición Universal se programó el famoso ballet de S. Diaghilev y el ciclo de conciertos que el violinista Marius Mateo organizó. Todo este panorama descubría un horizonte insólito para el joven Xavier, cuyo éxito como compositor no tardaría en llegar: sus *Tres Impromptus*, de 1933, recibieron el Premio Ravel y una ayuda económica de la Fundació Patxot. Sólo dos años más tarde aparecería la espléndida *Burlesca* para violín y cuarteto de viento, que recibió otro galardón, en este caso el Premio Pedrell de la Generalitat de Catalunya, una obra de aire impresionista de gran acento nacionalista.

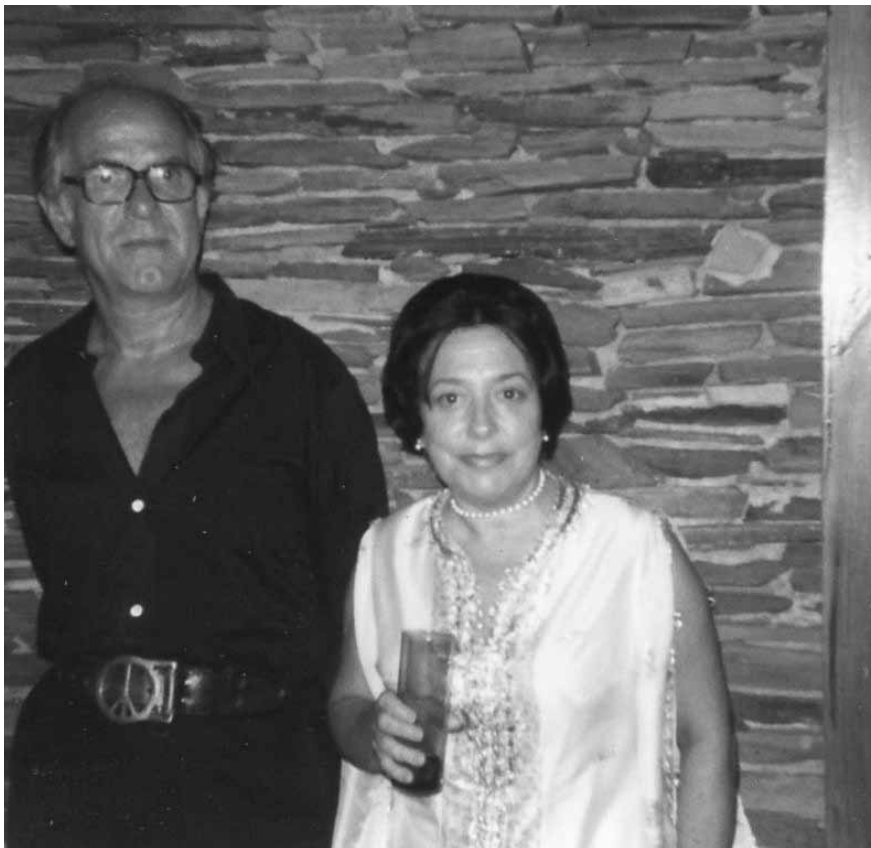
En el año 1936 empezó a ejercer la crítica musical en el diario barcelonés *El Matí*. Al fina-



lizar la Guerra Civil Española continuó su actividad de crítico publicando en la Revista *Destino*, de donde más adelante se convertiría en director (1968-1975). Cabe destacar que en la época de los cuarenta traba contacto con los compositores catalanes Manuel Blancafort y Federico Mompou, con los que mantuvo una profunda amistad a lo largo de su vida, junto con Manuel Valls y Xavier Turull.

La primera partitura de relevancia, considerada así por el propio maestro, se titula *Tres Divercimientos* (1940), para violín y piano, inspirados en melodías que se tocaban en las fiestas mayores de pueblo: una melodía escocesa, una americana y un vals-jota. En 1945 recibió el encargo de la cantante Mercé Plantada y así surge *Canciones Negras*, celebradísimo ciclo de canciones para voz y piano que ponen de manifiesto su profunda investigación en el estudio de la habanera, de claro influjo raveliano. Editadas por una empresa norteamericana, tuvieron una gran acogida, convirtiéndose en una de sus obras más representativas y su pieza más grabada.

En 1948, tras largo tiempo de trabajo, logra estrenar su primera ópera: *El gato con botas*, con libreto de Néstor Luján, tras la cual surge *Álbum de Habaneras*, recopilado en la Costa Brava.



También se añade a su intensa carrera compositora, su faceta pedagógica, iniciando su magisterio en la insigne Academia Marshall, desde donde compaginará su docencia como Profesor de Composición en el Conservatorio Municipal de Música de Barcelona, Catedrático posteriormente, cargo que ocupará hasta su jubilación en 1981.

Los años cuarenta y cincuenta conformarían su etapa "antillanista", durante la cual su tendencia dio un marcado giro hacia un neoclasicismo de factura stravinskiana: el punto de partida puede considerarse su *Cuarteto Indiano*, (1952), además de la obra *Ritmos* (1942), para piano y las mencionadas *Cinco canciones negras*. Partes del "poema concertante" se inspiran en una interpretación propia de la música de las Antillas, una suerte de fusión sobre canciones populares españolas –con letras de Alberti, Nicolás Guillén, Néstor Luján o Idelfonso Pereda– con los cantos indígenas autóctonos de las islas, derivados de los negros traídos como esclavos desde África.

En la década de los cincuenta, Xavier Montsalvatge entra en la madurez artística y lo hace de la mano de compositores franceses de la talla de Olivier Messiaen y Georges Auric, cuyo lenguaje le abren las puertas de la politonalidad libre. En 1953 presenta su *Concierto breve*, para piano y orquesta,

cautivando a pianistas de prestigio como Alexis Weissenberg y Gonzalo Soriano, aunque fue estrenado por la gran intérprete Alicia de Larrocha en el concierto de sus 25 años de carrera. En los siguientes años su fecundo catálogo crece vertiginosamente con gran acierto, sus nuevas páginas son premiadas sucesivamente: El ballet *Calidoscopio*, (1954), fue Premio Extraordinario de composición del Conservatorio Municipal de Música de Barcelona; *Partita 1958*, compuesta en el año 1957, Premio Oscar Esplá, y *Cant Espiritual*, poema de Joan Maragall, para orquesta sinfónica y coral, Premio Luis Millet.

A partir de los años sesenta su estilo irá orientándose hacia un mayor abstraccionismo. A esta década pertenecen sus dos nuevas

óperas: *Una voce in off* (en italiano, 1961), narra un triángulo amoroso entre el marido muerto, la mujer y el amante; y *Babel 46*, (1967), estrenada en 2002, que transcurre en un campo de refugiados de guerra. También su corpus incorpora páginas de relieve como *Sonatine pour Yvette*, estrenada por Gonzalo Soriano en Reus, el 11 de mayo de 1962, *Tres Danzas Concertantes* (1960), para orquesta de cuerda y *Viaje a la luna*, (1966), para solistas vocales y orquesta, con letra de Josep Maria Espinás.

El creador cosecha importantes reconocimientos en esta época. En 1962 es elegido Miembro de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi y aparece uno de sus títulos más emblemáticos: *Desintegración morfológica de la Chacona de Bach*, (1962), revisada en 1972, una pieza en la que el rigor metodológico abre insospechados canales de expresividad a su autor, sin perder la identidad reconocible del sello.

Una larga serie de composiciones se acumulan en el corpus del maestro catalán, la mayoría de ellas, frutos de sendos encargos: el *Homenaje a Lydia*, o *Serenata a Lydia de Cadaqués* (1970), para el Festival Internacional de Música de Cadaqués, versiones para flauta y piano, y flauta y guitarra, en homenaje a Lydia de Eugeni d'Ors; la *Sonata Concertante* para violín y piano (1971), el *Hommage á Manolo Hugué* (1970), el *Reflexus-Apertura* para el concierto-homenaje que le dedicó el Festival Internacional de Música de Barcelona (1973), el *Concierto-Capriccio* (1975), para arpa y orquesta, dedicada al arpista Nicanor Zabaleta; el *Concierto del Albayzin*, (1977), para clavecín y orquesta, dedicada al clavecinista Rafael Puyana; la *Metamorfosis de concierto*, (1980), para guitarra y orquesta, creada a propuesta de Narciso Yepes y *Cuadrivio para tres Stradivarius* (1983), escrita para los Stradivarius del Patrimonio Nacional.

En los años setenta Montsalvatge era ya un compositor laureado sobre el que se agolpaban las condecoraciones y los premios. En 1970 fue condecorado Caballero de la Orden de las Artes y las Letras por el gobierno francés y a partir de ahí una sucesión de reconocimientos se incorporan: una década después la Generalitat de Cataluña le otorgó la Cruz de Sant Jordi (1983). Será en 1985 cuando obtiene el Premio Nacional de Música y en 1987 recibiría una nominación a los Premios Goya a la Mejor Música Original por su partitura en la pelícu-

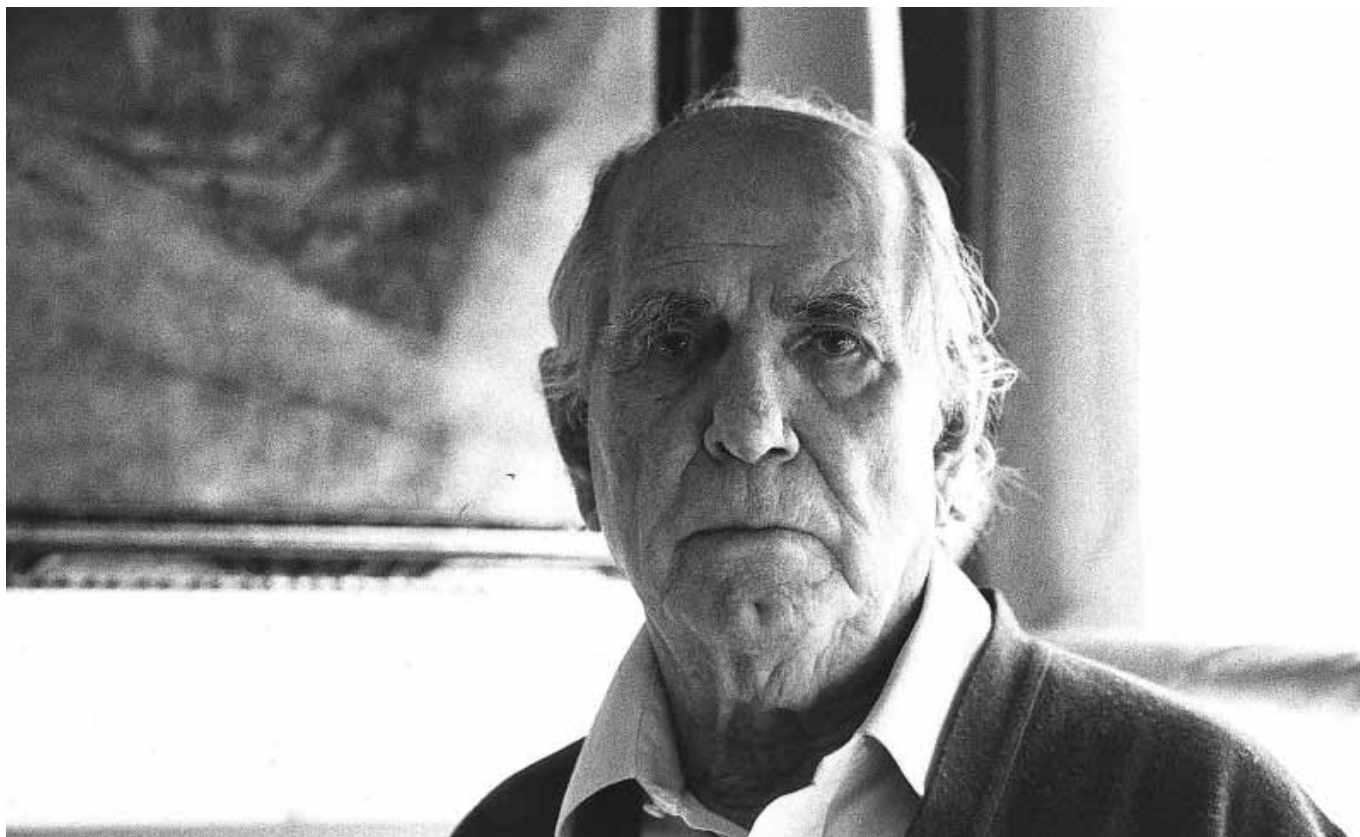
la *Dragon Rapide*. Posteriormente le fue concedido el Premio Nacional de Música por la Generalitat de Cataluña (1997), y la Medalla de Oro de manos de la mencionada institución, en el año 1999.

El compositor murió el 7 de mayo de 2002, en su residencia de Barcelona, poco después de cumplir los noventa años, "plácidamente, en la misma cama en que murieron su padre y su abuelo", según declara su hija Yvette, víctima de un efisema pulmonar. Atrás queda la obra de un autor independiente que ha despertado el interés de nuevas generaciones de músicos y melómanos. Su posición intermedia entre el denominado antitrascendentalismo de algunas corrientes de principios de siglo y el ascetismo de los serialistas, lo convirtió en un precursor de los estilos postvanguardistas eclosionados a finales de los ochenta.

Sobre su talante artístico y estética musical conservamos estas declaraciones del propio compositor –a propósito del estreno de su ópera *Babel 46* en el Festival de Perelada– que reflejan con precisión su forma de pensar: "Crear una ópera significa para el compositor la prueba suprema que puede plantearsele, puesto que el hecho musical debe responder estrechamente a una realidad literaria, sociológica, dramática e histórica [...]. Hasta el momento no he llegado a estar seguro de haber logrado estos objetivos. Es el auditorio el que, en definitiva, puede aclararme el problema".

Además de música sinfónica, camelística, instrumental, ópera y ballet, también cultivó la creación incidental con música para películas –cine y televisión–, obras infantiles y canciones. Recordamos títulos destacados como: *Gaudí* (1960); *España otra vez* (1969); *Las largas vacaciones del 36* (1976); *Luces y sombras* (1988), dirigidas por Jaime Camino. *Velázquez* (1961) y *Vida de familia* (1963), dirigidas por Josep Lluís Font; *Rapsodia de sangre* (1957) y *Diego Corrientes* (1959), de Antonio Isasi-Isasmendi; *Goya* (1985), mini-serie para la televisión, dirigida por José Ramón Larraz; *El frente infinito* (1959) de Pedro Lazaga; *Guadalajara, tierra de lagos* (1970), dirigida por Antonio López Palacio; *Nunca es demasiado tarde* (1956), *La cárcel de cristal* (1957) y el *Traje de oro* (1960), bajo la dirección de Julio Coll, entre otras.

La obra integral ha sido registrada en CD por la editorial Columna Música en un proyecto ambicioso de recopilación de su vasto patrimonio artístico.



Este año 2012, con motivo de la señalada efeméride del primer centenario del creador, la Generalitat de Cataluña le ha dedicado una exposición retrospectiva en el Palau Robert de Barcelona, titulada *Xavier Montsalvatge, compositor. 1912-2012*.

Por último cabe destacar la existencia de importante bibliografía escrita por el autor, de valor no sólo por sus aportaciones puramente musicales sino también por sus aportaciones en otros campos del saber. Como bien definió el crítico Antonio Fernández-Cid Montsalvatge era “un hombre altamente cultivado, cuyos horizontes nunca se restringieron exclusivamente a la formación musical”. Del mismo modo, la proliferación de estudios, investigaciones y tesis doctorales sobre la figura del compositor ha sido constante en los últimos años: Deborah A. Dalton *Cinco Canciones*

Negras, University of Texas, 1996; Richard Paine *Hispanic Traditions in Twentieth Century Catalán Music: with particular referente to Gerhard, Mom-pou and Montsalvatge*, New York, 1989; y Martha Lynne Watson Violetta: la obra para piano solo de Xavier Montsalvatge, Universidad de Iowa, 1990. Destacamos también los libros de Jordi Codina, publicado por la editorial Labor en 1992, de Enrique Franco, editado por el Ministerio de Educación y Ciencia en 1975 y Zeneida Sardá (1999), que lleva por título: *Xavier Montsalvatge: un ecléctico coherente*, publicado en Serra d’Orr.

Numerosas citas en el archivo y fuentes de investigación para profundizar en el músico, pero sobre todo, nos queda el poder de su música pura, sincera y valiosa que nos hace recordarle el eclecticismo de un independiente convencido.

.....
Bibliografía:

- Doctor Honoris Causa: Xavier Montsalvatge (1985)
- Llorenç Caballero Pàmies, *Xavier Montsalvatge: homenaje a un compositor*, Madrid Fundación Autor, 2005.
- Enrique Beotas, *Sonatina pour Yvette: CONVERSACIONES*, Madrid, 2001.
- Francesc Taverna-Bech, Carles Guinovart, Francesc Bonastre, *Xavier Montsalvatge*, Barcelona: Boileau-Generalitat de Catalunya, 1994.
- Página personal: www.montsalvatge.com

DOCTORARSE EN ARTES ESCÉNICAS, UNA NUEVA DEMANDA DE CONOCIMIENTO CUYO PARADIGMA ESTÁ POR ADOPTAR

“EL PROCESO CREATIVO COMO INVESTIGACIÓN”

ALEJANDRA POGGIO LAGARES

Profesora de Viola del Conservatorio Superior de Música de Granada.

Tradicionalmente el concepto Universidad ha estado ligado a la producción y difusión de conocimiento, entendiendo éste como un producto contrastado, cotejado y constatado mediante la investigación. Las ciencias, con sus irrefutables resultados objetivos y las humanidades con el permanente rescate de documentos y aportaciones al patrimonio histórico-cultural producen mediante sus investigaciones ese conocimiento que después difunden por derecho propio. Sin embargo las artes como “techné” en su concepción griega de habilidades prácticas quedaron siempre fuera del marco científico, relegadas a la categoría de oficio. Tampoco la parte intelectual que las eleva por encima de otras habilidades mundanas, es decir la parte artística, ha podido ser nunca contemplada como conocimiento, pues arte en sí mismo es subjetividad. Por fortuna, estamos asistiendo actualmente a un cambio de paradigma del conocimiento. Gracias a las tecnologías y a la facilidad de difusión de información, el concepto “selectivo” de conocimiento ha cambiado. La demanda de información es grandísima, se quiere saber de todo y desde todos los puntos de vista, se valoran tanto las opiniones como los datos, lo interdisciplinar como lo especializado. Bajo la consigna del “querer saber” lo subjetivo en cualquier materia comienza a tener cabida. Los músicos, con nuestra actividad práctica y subjetiva somos en cierto modo protagonistas de ese cambio de paradigma, pues hay un interés creciente por saber y por mostrar nuestro proceso creativo desde dentro. Es nuestra responsabilidad analizar nuestro conocimiento y materializarlo para poder mostrar cuan amplio y digno de estudio es. Tenemos toda una destreza técnica que mostrar y un proceso artístico-creativo que sistematizar ya que si efectivamente la tendencia actual es ampliar el conocimiento por los contornos de su marco

objetivo entonces podemos empezar a considerar la investigación artística dentro del ámbito de la difusión intelectual tradicional, es decir, dentro del marco universitario-investigador. La situación actual es que para poder ser doctores universitarios en interpretación no sólo debemos ser profesores superiores de instrumento, sino ser investigadores de nuestra materia. Pero, ¿es que hay alguien que no investigue con su instrumento cuando tiene que preparar un concierto? Por supuesto que no. Todos lo hacemos, de lo que se trata ahora es de aportar a la comunidad nuestras investigaciones, de traducirlas a palabras. La cuestión se pone difícil y en este punto se podría abrir debate. ¿Es que nos interesa como artistas que lo que nos hace diferentes pase a ser de dominio público? ¿Por qué tenemos que hacer eso para que nos den un doctorado en interpretación en lugar de tocar un concierto? Dejo en el aire estas cuestiones pues mi intención es ofrecer algunos argumentos que prueben que la actividad de los instrumentistas es una investigación. También quiero justificar y reivindicar que lo subjetivo es conocimiento en materia artística.

POR QUÉ EL INTÉRPRETE ES UN INVESTIGADOR

Nadie duda en llamar investigación a la actividad que realizan las empresas para desarrollar un producto que sea del agrado del público. Lo mismo hacemos los intérpretes, pasamos horas con nuestro instrumento dilucidando como hacer más bella y coherente la pieza que vamos a interpretar. No importa si nos enfrentamos a ella por primera vez o si nuestra relación con la obra empezó hace años, siempre tenemos que investigar, renovar y mejorar el producto. La diferencia es que tras ese montón de horas de investigación no quedan planos, ni notas, ni registro alguno de todos nuestros

avances e ideas. Todo queda almacenado y aislado del exterior en el disco duro de cada intérprete y lo que agrava la situación es que esa información muchas veces ni siquiera está codificada en el lenguaje, sino que pertenece a un mundo abstracto de ideas y experiencias. La búsqueda de belleza y coherencia podría parecer simple como objetivo, sin embargo encierra una complejidad de opciones que obliga al intérprete a seguir un largo proceso de ensayo y toma de decisiones. Es tal el número de disyuntivas que hay que asumir, que aunque el término “intérprete” hace referencia a ciertas limitaciones podríamos no obstante considerarle como creador. Al contrario de lo que pudiera pensarse, el proceso creativo no sucede en el escenario, sino que la investigación es realizada en la sala de ensayo. Lo que el intérprete ejecuta delante del público es sólo una recreación de su propia creación, si se quiere con un pequeño margen a la magia de sentir cosas nuevas en el momento. El proceso creativo es más un producto del trabajo que de la inspiración, como muy bien sintetizó Camilo José Cela en una entrevista, “90% transpiración 10% inspiración”.

Es lógico que después de tanto trabajo nos preguntemos, ¿ si preparar conciertos es una investigación con cierta objetividad, por qué no nos vale entonces con presentar el producto final? ¿ por qué dar un concierto no es considerado como una muestra de conocimiento? La respuesta es muy simple; porque la carrera de instrumentista no se im parte en la Universidad. Las disciplinas musicales universitarias estudian el fenómeno musical desde muchos prismas diferentes, pero siempre desde fuera de la música. Desafortunadamente los conocimientos del fenómeno interpretativo solo es posible juzgarlos desde la misma práctica interpretativa por dos razones fundamentales;

- Son conocimientos sin soporte, se almacenan en la experiencia del intérprete.
- Sólo un intérprete puede discernir qué porcentaje de subjetividad u objetividad hay en una interpretación y por tanto sopesar la adecuación de la misma, así como la calidad artística y técnica.

Obviamente el modo más rápido para acabar con este problema sería que existiesen cátedras universitarias de formación instrumental y catedráticos

que juzgaran los conocimientos adquiridos. Nadie tendría que explicar ni justificar que un concierto es el producto de una investigación bien objetiva y exhaustiva aunque tenga un aporte creativo. La coyuntura actual permite suponer que tarde o temprano los instrumentistas estudiarán en la Universidad y podrán doctorarse en su práctica interpretativa, pero mientras tanto hay que crear argumentos sólidos para defender la subjetividad como parte intrínseca de nuestra materia.

La universidad nombra Doctores a aquellos que aportan un conocimiento nuevo a la comunidad científica universitaria, a los que muestran algo que es del interés de todos y mediante el cual el investigador hace crecer el saber común. Es la demanda de conocimientos y la necesidad de saber de una comunidad intelectual, sea cual fuere, lo que da sentido a cualquier investigación, a cualquier conocimiento ofrecido. El intérprete investigador se debe por tanto al interés de la comunidad artística, aunque ésta se encuentre fuera del ámbito universitario. No tiene sentido ofrecer un conocimiento a quien no le interesa. Es entonces menester que seamos los intérpretes los que nos pronunciemos al respecto para manifestar nuestro interés por el aspecto subjetivo que constituye la rica aportación de cada artista, es el momento de que mostremos que lo que tiene interés para la comunidad artística es justamente lo que la comunidad universitaria no valora. Lo subjetivo es válido como conocimiento en tanto en cuanto es lo que nuestra comunidad demanda y necesita saber. Si el proceso creativo es un conjunto personal de soluciones para una adaptación original a una cierta objetividad impuesta, el conocimiento de diferentes procesos creativos sería de suma utilidad como muestrario de herramientas interpretativas. Al fin y al cabo por arte se define a las creaciones del ser humano que muestran una visión sensible y no objetiva del mundo con la única finalidad de comunicar. Si el arte va a ser ciencia, debiera ser entonces la que estudie en qué se diferencian las formas de expresar de cada artista. Ante la situación podemos simplemente producir conocimientos que encajen sin problemas en el modelo tradicional de investigación para obtener un doctorado y no ser en absoluto útiles a la evolución de la interpretación ni a nuestro propio interés, o bien arriesgar mostrando que son los trabajos creativos y las aportaciones personales lo que nos interesa además de una titulación.

Entrevista a: **JOAQUÍN RIQUELME GARCÍA**

VIOLA DE LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN

Por **JORGE YI LU SUN**

Profesor de violín del Conservatorio Profesional Manuel Carra de Málaga

Joaquín Riquelme inicia sus estudios en el Conservatorio Superior de Murcia con Pedro Navarro, y Antonio J. Clares. Realiza estudios de Grado Superior en el RCSMM con Emilio Mateu y Alan Kovacs, finalizándolos con Matrícula de Honor. Continúa su formación académica, realizando estudios de Postgrado en la UdK de Berlín con el Profesor Hartmut Rohde.

Clases de perfeccionamiento con Hartmut Rohde, Ashan Pillai, Jesse Levine, Nobuko Imai, Jean Sulem...

Desde febrero de 2010 es miembro titular de la Orquesta Filarmónica de Berlín, con la cual ha realizado conciertos en las mejores salas y festivales de todo el mundo, actuando bajo la batuta de directores como Sir Simon Rattle, Claudio Abbado, Maris Jansons entre otros. Anteriormente, formó parte de la Orquesta Sinfónica Ciudad de Barcelona y Nacional de Catalunya

Ha obtenido primeros premios en varios concursos como el Villa de Llanes, Tomás Lestán, Festival Internacional de Orquestas de Jóvenes de Murcia, Becas Ibercaja, Concurso Escuela de Música de Barcelona. También ha sido finalista del Concurso Permanente de Juventudes Musicales de España.

Ha actuado como solista con diversas orquestas como la Baden-Baden Philharmonie, Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia, Orquesta Sinfónica del Vallés, Banda Sinfónica del RCSMM...y ha efectuado grabaciones para RNE, Cataluña Radio, Naxos... así mismo ha realizado recitales por toda la península ibérica, Alemania, Festival Pablo Casals Prades...

Ha colaborado con diversas formaciones camerísticas como Ensemble Berlin, Philharmonische Oktett, Landsberg Sommerakademie...participando en diversos festivales camerísticos como el Festival Mozart, Traunstein Sommerfestival, Festival In Crescendo UdK Berlín, actuando con músicos de la talla de Christian Zacharias, Christoph Hartmann, Hartmut Rohde...

Ha sido invitado para realizar Master Classes en diversos cursos como Xativa, Conservatorio de Granada...



El joven viola Joaquín Riquelme, nació en Murcia en 1983 y desde febrero del 2010 es miembro titular de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Los discos de la Berliner Philharmoniker eran sus joyas. Sus padres, Joaquín y Carmen, tenían que cogerle de la oreja para que soltara el balón y acudiese al Conservatorio de Murcia. Por mucho que se resistió de pura pataleta adolescente, la música clásica se apoderó de su don innato. Con sólo 27 años Joaquín ya toca en «La mejor orquesta del mundo», así que “tocar aquí es cumplir un sueño”. «Aún no me creo que sea uno de ellos. Miro a mi lado y veo sentado los grandes de los que compraba discos y tenía fotos en mi casa. Todavía me quedo embobado pensando: «¡Soy uno de ellos!».

Se nota que poco a poco va interiorizando el salto de gigante que ha dado a sus 27 años, cuando sus ahora colegas rondan los 40 años. La Filarmónica de Berlín es un ejemplo de democracia. Los propios componentes eligen, en votación, quién será su director. Y los contratos se realizan tras obtener el beneplácito de la mayoría en competitivas y exhaustas audiciones. Joaquín recuerda que a él, que asistía a un Máster de Viola en Berlín, le pasaron directamente a la segunda ronda de aspirantes, pero ni siquiera por esas alcanzó a imaginarse a sus profesores y mitos aplaudiéndole en una ‘batalla’ por un puesto.

Su carrera ha sido fulminante. Con dicha entidad ha realizado conciertos en las mejores salas y festivales de todo el mundo, actuando bajo la batuta de directores como Sir Simon Rattle, Claudio Abbado y Maris Jansons. Anteriormente ocupó plaza de Asistente de Solista de la Orquesta Ciudad de Barcelona y Nacional de Cataluña. A lo largo de su vida profesional ha sido galardonado con numerosos premios y becas, en reconocimiento a su virtuosismo con la viola, y ha actuado como solista con diversas orquestas, como la Baden-Baden Philharmonie.

1) ¿Cuándo comenzó tu pasión por la música?

Cuando entré a formar parte de la hoy desaparecida sección de aspirantes de la Orquesta de Jóvenes de Murcia. Allí

entré en contacto con otros niños que, como yo, se estaban iniciando en lo que fue nuestra primera Orquesta. Junto a ellos me di cuenta que disfrutaba con la música y deseaba dedicar mi vida a dar conciertos. Además de ser una cantera de futuros profesionales, era una forma de hacer amigos y no estar alejado de lo que hace el resto de críos de tu edad. Tú quieres dar patadas a un balón, no ir a clase cada tarde. Esta opción facilitaba la vida social con el aprendizaje técnico.

2) ¿Es difícil la carrera de músico?

Más que difícil diría que es sacrificada. Cuando eres pequeño y estás empezando, tienes que ir al conservatorio, ocuparte de practicar todos los días, mientras tus amigos están jugando. Pero al final descubres que todo ese trabajo, ese sacrificio, ha merecido la pena.

3) ¿Te costó conseguir ser titular de la Filarmónica de Berlín?

Cuesta, cuesta... Son muchas horas de estudio, encerrado en casa para preparar la prueba. Aunque considero que lo más duro viene después, una vez que te han dado la plaza y tienes que superar los dos años de prueba por la que tienen que pasar todos los miembros de la orquesta. La votación final la realizan todos los músicos en asamblea, antes de admitirte definitivamente como miembro de pleno derecho. Afortunadamente eso ya pasó; así que ahora, a disfrutar.

4) ¿Cómo fue tu audición para la orquesta?

Cuando terminé la audición, la prueba para acceder a la plaza, me aplaudieron.

5) ¿Eso es habitual?

Me quedé paralizado. Eso no pasa casi nunca. El nivel de exigencia es tan alto que a mí me da hasta vergüenza contarlo.

6) ¿Cómo son los ensayos en la Filarmónica de Berlín?

Ensayamos dos días durante dos horas y media, y al tercero es el ensayo general y se acaba el tiempo para aprender. Ya



Joaquín Riquelme García



Joaquín Riquelme García

sales a tocar. Por eso hay que practicar mucho en casa, para no perder destreza y llegar a la calidad que se supone tienes para estar ahí. No van a frenar para esperarte, lógicamente. La gente a veces nos dice que los músicos sólo trabajamos dos horas al día, pero en realidad estás siempre ensayando y ensayando a solas. Esas horas no se ven.

7) ¿Tienes que practicar todos los días?

Se debe, aunque no siempre es posible. También depende mucho del momento de la temporada. Pero se debe practicar todos los días un poquito. Somos como deportistas: empleamos muchos músculos y muy específicos a la hora de tocar.

8) ¿Cuál es la clave para encajar en esa orquesta?

Lo que quieren es que seas tú mismo. No debe resultar fácil entre tanto fenómeno que te vigila en cada nota.

9) ¿Podrías describir el “sonido” de la orquesta?

Ese sonido es una cosa difícil de precisar (describe haciendo un gesto de empuje con las manos), un sonido con fuerza, que viene de abajo. Bien formado ¿sabes? Muy estructurado, desde la base... nada de empezar la casa por el tejado. Hacer lo contrario es un defecto extendido en España, donde el efectismo y la improvisación menudean “no sólo en la música”. Aquí, nadie viene a brillar ni a ser una estrella. Si alguien lo intenta, es probable que lo echen. En España, en cambio, se incentiva mucho la competitividad ciega. Esta costumbre está cambiando radicalmente. De un tiempo a esta parte se está empezando a promover el trabajo en equipo y la importancia del conjunto.

10) ¿En España hay futuro para los jóvenes músicos?

Actualmente, como en todo, está difícil. Las orquestas españolas están un poco

en la cuerda floja, debido a que cada vez se destina menos dinero a la cultura. Hay menos interés por mantenerla y se la promociona menos de lo que se debería; así que, algunos hemos tenido que hacer las maletas y salir fuera. Es una pena, que con tantísimos buenos músicos que hay tanto en la Región como en España, haya que plantearse tener que salir fuera, no por falta de calidad, sino por falta de interés en que funcionen las cosas.

11) ¿Qué obras te gustan?

Me gustan las piezas “bien escritas”. No por bonitas, sino por accesibles. Los compositores actuales buscan a veces el efecto, pero sus piezas son demasiado complejas. Por el contrario, destaco el concierto de Hindemith para mi instrumento. El que entienda algo de música pensará que voy sobrado, pero me agrada mucho tocar el Hindemith. Ese concierto tiene la reputación de ser endiablado, pero “encierra algo de truco”. Paul Hindemith era violista y escribió una partitura para los suyos: “si pones la mano de una manera determinada, los pasajes que en partitura parecen imposibles se tocan bien”.

12) ¿Utilizas siempre el mismo tipo de viola en tus actuaciones?

No. En ocasiones uso una viola Michael Ledfuss de 2008, y en otras una viola inglesa de alrededor de 1780. Cada una de ellas me ofrece diferentes posibilidades y tienen diferentes personalidades y almas. Dependiendo del repertorio, elijo una u otra.

13) ¿Qué música llevas en el MP3?

Risas: “vaya, ahora que se me acaba de borrar mi viejo iPod sólo tengo el móvil”. Lo único que contiene son composiciones orquestales “todas tocadas por éstos [miembros de la Filarmónica de Berlín]”. Pero insiste en que un intérprete de música clásica “no se pasa el día escuchando sólo a Beethoven o a Bach”.



14) ¿Porqué hay tantos chistes de violistas?

(Acepta entre risas). La viola es el instrumento de los chistes de músicos, si te pones a buscar en Internet tienes más chistes que Chiquito de la Calzada. Se debe a que, hasta hace poco, los estudiantes de viola pasaban primero por el violín y esto daba la impresión de que los violistas eran violinistas que no daban la talla. Recuerdo uno de esos chistes: “cuarteto de fama internacional busca primer violín, segundo violín y un chelo para gira de conciertos”. Los interesados pueden postularse por carta en la Herbert-von-Karajan-Strasse 1, 10785 Berlín (Alemania).

15) Para terminar, ¿recuerdas alguna anécdota de tu etapa en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid donde coincidimos en nuestros estudios?

Recuerdo una con mucho cariño porque supongo que tu también la recordarás, y fue aquella vez a mediados de curso que nos cruzamos por los pasillos del Conservatorio y nos preguntamos: Oye,

¿tu con qué profesor de música de cámara vas? – Yo, con José Segovia, ¿y tú? – ¡Andá, pues yo también!, y ¿cómo es que no hemos coincidido en clase todavía? El resto de curso que nos quedó, disfrutamos mucho de tocar juntos.

Especialmente yo.



Arriba (izquierda a derecha): Tomas Jannik (cello, Orchesterakademie), Andreas Ottensamer (clarinete principal), Simon Rössler (percusión), Joaquín Riquelme García (viola), Olaf Ott (trombón principal).

Abajo: Philipp Bohnen (violin segundo), Alexander Bader (clarinete), Dario Marino Varela (clarinete, Orchesterakademie), Nikolaus Römisch (cello, capitán de equipo).

Muchas gracias, Joaquín por dedicarnos tu tiempo y ofrecernos tu amabilidad en estas líneas para la Revista Musical Intermezzo.

Joaquín Riquelme García

CELLO & CELLO

TRINO ZURITA

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

Quiero hacer en este pequeño texto un breve recorrido por el repertorio para dos violonchelos con el fin de reivindicar no sólo el interés pedagógico de estas obras sino también —y sobre todo— el valor histórico y estético de un género que ha sido vehículo para el despliegue de discursos que, en muchos casos, destacan por su lenguaje y originalidad. El reciente estreno de la obra *House of Mirrors*, para dos violonchelos y orquesta del compositor danés Sören Nils Eichberg, y la proliferación de violonchelistas que apuestan por este tipo de dúo instrumental, creo que es en buen pretexto para echar la mirada atrás y ver cuáles han sido las aportaciones más significativas, en las que podemos ver reflejadas la evolución de la música de la misma forma que la del propio instrumento. Las posibilidades que nos ofrecen estos dúos de cuerda son múltiples: desde obras de gran calado a formas más concisas; desde piezas de gran virtuosismo a otras adecuadas para noveles; desde lenguajes y modelos clásicos a otros más actuales para la fruición de la catterva de diletantes. He seleccionado, pues, una serie de obras que muestran las características antes descritas y que son —según mi opinión— representativas de la época a la que pertenecen.

Nuestro camino comienza por la *Sonate pour deux violoncelles* de 1741 de Michel Corrette (1707-1795). Se encuentra entre los dúos más importantes por ser uno de los primeros y por ser la única pieza contenida en el *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de temps le violoncelle dans sa perfection*, tratado en el que el violonchelo encuentra su primera fundamentación teórica. Esta sonata, en do mayor, responde al esquema de *sonata da chiesa* en cuatro movimientos, todos en forma binaria. El primero y el tercero son movimientos lentos, el segundo tiempo es un Allegro en estilo fugado y el último se asemeja a un movimiento de Giga. Los tiempos lentos poseen un carácter más solemne que expresivo mientras que el Allegro y el *finale* destacan por su viveza y frescura. En cuanto a los aspectos técnicos, podemos verificar la utilización de una digitación primitiva, propia de un estilo violinístico y de una posición inclinada de la mano izquierda, el empleo de la abreviatura 't' (*tiré*) para el arco abajo y 'p' (*poussé*) para el arco arriba, y el estilo *non-legato* típico en la mayoría de los movimientos rápidos del Barroco, con indicaciones de

arqueo en los lentos que nos hacen pensar aquí en un estilo más ligado. Asimismo, en la obra se abarca un amplio registro que requiere el uso de las posiciones altas del violonchelo (hasta la 7ª posición).



Michel Corrette: Sonate (fragmento)

Del siglo XIX me gustaría señalar la aportación que hizo Jacques Offenbach (1819-1880). El repertorio violonchelístico de esta época es escaso y las obras existentes son en su mayor parte de gran dificultad técnica y complejidad formal, por lo que el estudio de los dúos de Offenbach supone una gran oportunidad para realizar un primer acercamiento al estilo y al repertorio del romanticismo con obras originales y asequibles. Aunque hoy en día es más conocido por sus operetas, Offenbach llegó a ser un violonchelista destacado que se ganó la vida tocando en los principales teatros de París. A partir de los años 50, gracias al éxito de sus obras, se centró por completo en la composición de un sin fin de operetas y obras escénicas menores. De la misma forma, compuso para su instrumento numerosas piezas y miniaturas de salón, entre las que destacan los dúos para violonchelo, que se publicaron en cuatro grupos: op. 19-21, op. 34, op. 49-54, y op. 78. El conjunto más grande, los opus que van desde el 49 al 54, se agrupan bajo el título *Cours méthodique de duos pour deux violoncelles*. Se trata de seis libros de duetos de carácter progresivo que van desde los muy fáciles, indicados para los principiantes, a otros de mayor exigencia técnica. La inventiva de Offenbach en el manejo de la forma, su don melódico inagotable y la igualdad de los dos violonchelos en el discurso musical convierten a estos 24 duetos en unos estudios idóneos para el desarrollo de la técnica, el aprendizaje de las formas musicales y el inicio en la práctica camerística. Offenbach no se explaya en indicaciones: raramente marca alguna

digitación, nunca aconseja sobre arcadas y es parco en anotaciones de expresión, dando la impresión de que fueron obras concebidas más para el consumo musical que para el aprendizaje.



Jacques Offenbach

No sólo la inquietud creativa de un compositor hace que surja una nueva obra, también la asociación de grandes intérpretes ha dado lugar a un gran número de referencias a lo largo de la historia. En nuestro caso, la unión sentimental entre Pablo Casals y la violonchelista portuguesa Guilhermina Suggia, junto a la estrecha amistad que la pareja mantuvo con el compositor Emmanuel Moór (1863-1931), dio origen a dos obras que gozaron de gran repercusión en su momento: un *Double-Concerto* para dos violonchelos —que toma el relevo de los antes escritos por Vivaldi y Klengel— y una *Suite pour deux violoncelles*. El estreno del *Double-Concerto* fue el 19 de enero de 1908 en Bruselas, bajo la dirección de Eugène Ysaÿe. Curiosamente, Moór había adjudicado la parte del primer violonchelo a Suggia. Ambos incluyeron esta obra en sus giras por Francia, Alemania, Suiza y Rusia. Desde cada ciudad en la que actuaban, Casals solía escribir a Moór acerca de los grandes éxitos que estaban alcanzando con su *Double-Concerto*. El público solía aclamar con gran entusiasmo la obra del compositor húngaro y en ocasiones el auditorio pedía al dúo que repitiera alguno de los movimientos, lo cual era un privilegio poco común para una obra de nueva creación. No nos cabe duda de que parte del éxito cosechado por Moór fue gracias a la calidad musical de la obra, pero también al incontestable nivel de los artistas y al interés que suscitaba la relación amorosa que mantuvieron estos dos astros del violonchelo. De hecho, este concierto no se volvió a interpretar nunca tras la separación de Pablo Casals y Guilhermina Suggia en 1912. *La Suite pour deux violoncelles*, op.110,

de 1910 y dedicada por su autor 'A Pablo et Guilhermina Casals', probablemente pudo disfrutar de mejor vida, debido a que se trata de una obra de pequeño formato y publicada tras su composición.



Guilhermina Suggia y Pablo Casals

No se puede decir lo mismo de la acogida que tuvo *Match* (1964) del compositor argentino Mauricio Kagel (1931-2008), una obra en la que se fusiona la música absoluta con una acción dramática sin argumento. En palabras del propio compositor, la reacción del público tras el estreno de la obra fue un "estremecedor concierto de silbidos". *Match* (Partido) es una obra provocadora que pretende transmitir a través de la puesta en escena, la gestualidad y la articulación del discurso sonoro una atmósfera deportiva en la que los violonchelistas son los jugadores —que pueden serlo de ping-pong, tenis, o cualquier otro juego que implique a dos jugadores— y el percusionista hace las veces de intérprete, actor y seudodirector. Tres son, por tanto, los intérpretes-actores de esta obra de más de veinte minutos en la que se pone de manifiesto el interés de Kagel por explorar el límite entre lo cómico y lo serio, que no es si no palpable en la interpretación en vivo de la pieza. Un ejemplo ilustrativo de la puesta en escena que exige esta obra nos lo da el propio autor: "...el primer chelista comienza a tocar, mientras el segundo prosigue imperturbable con armónicos hasta que un estridente pito de árbitro lo interrumpe. Entre tanto, es el primer chelista quien ejecuta ahora una serie análoga de trémolos y armónicos. El percusionista, enfadado por la constante indisciplina, silba con un segundo pito. Sin embargo todo es inútil, la situación continúa erizada, sin posibilidad de entendimiento. El se-

gundo chelista apremia: ‘¡No, no!’ Como la Estatua de la Libertad, el árbitro agita enérgicamente con la mano levantada un sistro hasta que se restablece el silencio. La pesadilla ha sido superada”. Igualmente, Kagel rodó en 1966 para la Westdeutscher Rundfunk, la radiotelevisión pública alemana, una película en la que se puede ver la escenificación del juego, la idea de conflicto y confusión y lo que él denomina “caricatura de la improvisación”. En la película participan los grandes violonchelistas Siegfried Palm y Klaus Storck, que interpretan magistralmente las dos partes de violonchelo, las dos en idéntico rango de protagonismo y virtuosismo.



Dos fotogramas de ‘Match’ (1966)

Para terminar, os propongo que pasemos de una película de música culta a un vídeo-clip de música pop que se ha hecho muy popular entre los jóvenes y aficionados. Este vídeo se ha convertido en un fenómeno mediático gracias a la acogida que ha tenido en el portal de internet Youtube. Es la versión para dos violonchelos de *Smooth Criminal* del cantante estadounidense Michael Jackson interpretado por Stjepan Hauser and Luka Sulic. La versión inicial de la canción fue escrita por Jackson y John Barnes en 1985 y pasó a formar parte del álbum *Bad*. Este dúo, así como otros grupos similares, se inspiran en la banda finlandesa Apocalyptica, for-

mada por cuatro violonchelistas que desde 1992 vienen realizando adaptaciones de piezas de rock y *heavy metal*. Sulic y Hauser también recurren en sus interpretaciones a recursos expresivos que se basan en la teatralidad, la gestualidad extrema y la mímica característica de estos géneros musicales: movimientos espasmódicos, arrogantes y petulantes, buena apariencia física, ejecución brillante, trato violento del instrumento, traspaso de los límites del sonido, etc. Con una magnífica puesta en escena y arreglos muy cuidados y efectistas se han ganado el favor del gran público. Esta es, sin duda, una posibilidad más que nos ofrece un dúo de violonchelos: puede ayudarnos en los primeros pasos con el instrumento fomentando la colaboración y la relación con otros compañeros, o bien puede ser un medio para la búsqueda de nuevos caminos y retos profesionales. Al fin y al cabo, se trata de disfrutar haciendo lo que nos gusta y compartirlo con los demás.



Imagen del videoclip ‘Smooth Criminal’ de Sulic y Hauser (2011)

Bibliografía:

- Baldock, Robert: *Pau Casals*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1994.
- Corredor, José María: *Pablo Casals cuenta su vida. Conversaciones con el maestro*. Editorial Juventud, Barcelona, 1975.
- Corrette, Michel: *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de temps le violoncelle dans sa perfection*, París, 1741. Reimpresión facsímil de Minkoff, Genève, 1980.
- Ginsburg, Lev: *History of the violoncello*, Paganiniana Publications, Inc., Neptune City, New Jersey, 1983.
- Kagel, Mauricio: *Sobre ‘Match’, para tres ejecutantes*. En *Revista Sonda*, nº 3, Ed. Juventudes Musicales, 1968, Madrid.
- Stowell, Robin. *The Cambridge Companion to the Cello*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
- Wasielevsky, Wilhem J.: *The Violoncello and its History*, Ed. Novello, Ewer and Co., London & New York, 1894.

Webs consultadas:

- <http://www.youtube.com> (*Match* y *Smooth Criminal*)
- <http://suggia.weblog.com.pt/arquivo/244633.html>
- <http://www.2cellos.com/es/home>



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

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

NUEVOS CONCEPTOS PARA LA DIRECCION DE ORQUESTA

OCTAVIO CALLEYA

Catedrático de dirección de orquesta por oposición del Conservatorio Superior de Música de Málaga

La dirección de orquesta apenas tiene poco más de un siglo de vida, en el verdadero sentido de la palabra. No la podemos considerar como tal ni en la época barroca ni incluso en la época clásica, donde la necesidad imperiosa de coordinar dignamente muchos músicos, cantantes, solistas y coros, han obligado ante todo a los mismos compositores a subir en el pódium, para garantizar las correctas ejecuciones de sus propias obras; junto a ellos y poco a poco, aparecen por interés y vocación, músicos especialmente de las mismás orquestas, que solo por su propio talento y por supuesto, estudio de las obras, empiezan a demostrarse no solo útiles sino también necesarios. Pero al lado de una simple vocación, no eran suficientes los consejos de los antiguos "manuales" de Mattheson (1681-1764) o Waldeman (1750-1816) o los de los propios Weber, Mendelssohn, Berlioz o Wagner, cuyas referencias no iban más allá de la propia partitura y la propia experiencia. Desde los cinco importantes libros del siglo XIX sobre la dirección (Berlioz-1856, Wagner-1869, Deldevez-1878, Schroder-1889 y Weingartner-1896) se transmiten ya –siempre desde la propia práctica, conocimientos teoretizados tanto generales como particulares y concretos, sobre formas de marcar y sobretodo– como avance y novedad, maneras de abordar el complejo trabajo con la orquesta, hasta intentar –y es otra novedad, establecer una cierta "técnica directorial" y llamar "arte" todo lo relacionado con el director. Claro, desde la conciencia amplia de un Berlioz y un Wagner, no se podía esperar otro avance más profundo que ver la dirección como un arte verdadero; pero cuyas facetas fundamentales iban a brotar en el siglo XX, cuando aparecen los especializados tratados de A. Boult (1921) , H. Scherchen (1929) , K. Gehrens (1929, 1930) A. Szendrei (1932) , J. Muller-Blattau (1935) , N. Bagrinovski (1947) y otros.

Pero ni llegados a la altura de la mitad del siglo pasado, no hay referencias escritas y concretas sobre el quehacer del propio director de orquesta; es decir, sobre que hacer (bien o mal) con sus manos, desde su memoria, desde su oído, de cómo ensayar con ins-

trumentos y con voces o incluso, del desarrollo de su personalidad directorial como criterio. Si el estudio completo de una partitura, se ha podido explicar y perfeccionar, más bien por el impulso necesario de los mismos compositores, todos los elementos más arriba citados, se han quedado casi sin trazados explícitos; ¿Por qué? porque es cierto, de que son bastantes y hasta imposibles de traducir en palabras, tratándose en muchas aspectos de dotes naturales que llamamos talento (especifico en este caso) directorial. De allí que, a la vez con la aparición de más y más manuales y tratados sobre la dirección, hay opiniones opuestas, que reducidos a pocas palabras, expresan simplemente la existencia o no del talento. Y como consecuencia, de que hay tantas cosas que aunque se pudieran escribir, no se pueden hacer sin talento (lo que es bastante cierto) , y de aquí, se ha simplificado la cuestión de que "la dirección no se puede enseñar" (sin talento, se entiende)! Pues hay que decir después de tanto tiempo, de que la verdad está como tantas veces, en el medio: la directora se nace (con talento) y también se hace (con el estudio). Y ya se sabe bien a estas alturas, de que en cualquier tipo de arte (verdadero) no se puede estar ni ser, sin talento (natural, específico) ni sin estudio (y trabajo) infinito (ya que como un conocido proverbio dice, "ars longa-vida brevis est!") .

En el completo quehacer del director de orquesta, entran un sinfín de tareas; muchas pueden ser consideradas como absolutamente normales por indispensables, como las relacionadas con el oído, con la memoria, con la expresividad del gesto, con el mando, con el temperamento y muchas otras. En cambio no caben dudas, de que otras deben ser totalmente y correctamente estudiadas, como lo que es la técnica manual y sobretodo el enormemente complejo estudio de la partitura, ligado a, la historia del compositor, la génesis de cada obra y así, hasta los aspectos psíquicos y pedagógicos del director. Hay otros aspectos que de hecho, pertenecen solo a la práctica, como las formás de ensayar y de acompañar y que mayoritariamente, no se pueden de ninguna forma aprender de

verdad, desde buenas e bienintencionadas palabras. Ahora bien, si todos estos aspectos generalmente "están" en la cabeza y en el sentir del director (-artista simultáneamente) en el acto supremo de la interpretación pública, la síntesis completa debe existir solo en su "instrumento" -que son sus manos, completado de su expresión, reflejo total de su sensibilidad y su completa personalidad que todas, a su vez, representan el sentir, el mensaje y el deseo íntegro del compositor que se interpreta.

¿Quando, como, donde y de que forma se han ocupado de manera completa sobre estos últimos aspectos, las llamadas escuelas de dirección? Pues la práctica de los últimos 50 años-desde cuando existen verdaderas escuelas completas de dirección, ha demostrado de que en estos aspectos-vamos a decir "personales", sobre el futuro director, demasiado poco se puede enseñar. Todos los demás aspectos, evidentemente que se enseñan y de manera absolutamente personal y desde una propia experiencia, también los aspectos técnicos y expresivos. Y está claro otra vez de que esto se deja en el haber del "talento", como mínimo que se marquen correctamente los compases y la expresión sea acorde con lo que la música misma "dice" y transmite. Y si se miran bien diez o veinte tratados, se verá encima, de que donde de verdad coinciden, es solo en que el primer tiempo de cada compás se marque de arriba abajo!

Esto es la síntesis de lo que los manuales de dirección han aportado hasta ahora en lo que la técnica se refiere; mucho más en lo analítico -es cierto, pero sin llegar nunca- y eso es lo grave, en relacionar directamente los últimos niveles interpretativos de Schenker y Celibidache (fenomenología musical) tanto con la técnica, como con la memoria, la estructura, la masa sonora, el movimiento y el tiempo justo y el fraseo, con el movimiento y la expresividad de los brazos-que como hemos visto, son los únicos elementos que posee el director para transmitir lo que el compositor sentía y pensó para cada obra.

Se habla con demasiada facilidad, de escuelas diferentes de piano, de canto, de violín, etc. Y así se ha extendido el adjetivo, también a la dirección de orquesta. ¿Hay pues verdaderamente escuelas de dirección? y que les hace diferentes? Pues la respuesta es claramente negativa, porque se ha confundido siempre la palabra "escuela" con la forma (y no estilo-atención!) específica de un individuo u otro (director, por supuesto, a pesar de mucho la personalidad artística típica de un director, que también a tenido

la buena intención de transmitir su propia experiencia, para que se confunda con lo que sería en verdad una "escuela" de dirección. Entre las grandes figuras directoriales de los últimos 60 años, algunos como Franco Ferrara, Hans Swarowsky, E. Mravinsky, I. Markevici, L. Bernstein, H. Karayan, S. Celibidache-que han impartido también cursos para transmitir sus valores directoriales, han dejado huellas sobretodo a través de sus discípulos, claro está-en la forma de dirigir. Pero solo todo lo relacionado con el último apuntado, se puede denominar auténticamente como una "escuela", porque es el único que ha establecido criterios auténticos, duraderos y nuevos, en todo lo relacionado con la dirección, y no solo con su propia práctica interpretativa.

Como afortunado discípulo y continuador suyo (entre otros directores) he podido llegar incluso algo más lejos, por la práctica permanente y la didáctica aplicada y desarrollada en los últimos 40 años de cátedra, habiendo llegado a poder definir hoy día de manera más precisa, conceptos referentes a la técnica manual, al tiempo justo y a un código directorial absolutamente imprescindible a quien se sube sobre un pódium. Son precisamente estos tres criterios propios que los voy a presentar y explicar de manera sintética, en este escrito.

La técnica directorial, siempre se ha explicado como el conjunto de gestos que de cualquier forma, hecha "correctamente", asegura una ejecución conjunta y exacta de cualquier texto escrito, quedando de forma subjetiva a la imitación del director que lo explicaba según su propia manera. De donde en la práctica se podía observar una diversidad de formas de intentar ser exacto, sea con la batuta, con la mano, con medio brazo incluido el codo y a veces hasta el cuerpo; es decir, de cualquier forma si fuera necesaria, para obtener una precisión. Solo Celibidache unificó todos estos elementos y los ha adaptado directamente a la naturaleza humana (brazo y cuerpo), pero no ha definido de manera completa y sintética esta técnica manual. Haciéndolo yo mismo, hoy podemos decir por primera vez y con toda seguridad de que "la técnica del brazo como unidad y golpe proporcional" es la única y mejor técnica en la dirección. Como se ve, se compone de dos elementos fundamentales que son primero- el brazo entero (y en absoluto alguna parte suya-sea muñeca, antebrazo o batuta, separada) que empieza desde el mismo hombro hasta la punta de la batuta, que movido de manera flexible y no rígida, con base en la línea mediana corporal de

cada individuo, asegura la única unidad posible y necesaria para el movimiento con cualquier matiz, igual que el violinista o el pianista, debe bazar su técnica sobre el brazo entero generalmente; solo así se puede asegurar de que una enorme masa sonora (vertical) orquestal será correctamente representada y sobretodo llevada adelante-según el movimiento, solo por la totalidad calitativa y de intensidad de un brazo completo (repito-desde el hombro), sin discriminación esta vez

entre la naturaleza masculina o femenina del director. Y segundo elemento y aparentemente más difícil-el golpe proporcionado. Como en cualquier escritura musical no existe ninguna parte (ningún tiempo) sin una mínima proporción (rítmica) interior-como mínimo binaria, del mismo modo el golpe del brazo directorial, no puede existir sin la misma proporción que la debe representar (simultáneamente al fraseo, matiz, entrada, etc) . Por proporción se entiende la relación entre el instante del golpe (que es el impulso instantáneo desde el interior) y el resto hasta el siguiente impulso:binario, ternario, etc. (notando como 1:1, 1:2, 1:3, etc. hasta un ejemplo bien conocido de 1:7, como el comienzo del "Don Juan" de R. Strauss). Desgraciadamente la gran mayoría de directores, si no poseen bien esta técnica completa, no marcan en absoluto de manera proporcional, sino en cualquier tipo "rítmico" casual y como dicho, empleando como sea, partes del brazo, la batuta y hasta el cuerpo. Evidentemente de que en muchas ocasiones es necesario emplear solo alguna parte separada de esta completa unidad (todo el brazo) , así como algún detalle rítmico o melódico lo requiere, siendo estos momentos de excepción, siempre relacionados con los elementos musicales momentáneos. Tengo que decir de que el correcto dominio del impulso y cualquier proporción siguiente, no es nada fácil y depende en gran medida de la naturaleza del director y desde luego, de un intenso y duradero trabajo de búsqueda interior y nunca exterior. Por ello la explicación y sobretodo el alcance de esta técnica, es muy complicada en palabras y

CÓDIGO DE LA DIRECCIÓN

DIRECCIÓN				INTERPRETACIÓN		
PERSONAL		VOCES ORQUESTALES		PARTITURA		MÚSICA
1	2	3	4	5	6	7
MEMORIA	TÉCNICA	MELOS	FRASEO	PULSO Y TIEMPO	CONSTRUCCIÓN ESTRUCTURA FORMA	EXPRESIVIDAD PERSONAL TALENTO

©Copyright 2012, Octav Calleya

requiere un estudio aclaratorio mucho más detallado, que solo la exposición en si de este trabajo (igual de hecho, con otros criterios y principios característicos a esta técnica única y especial).

El "tempo justo" ha sido tratado y debatido desde siempre, en todas las maneras de las posibilidades, pero nunca hasta hoy no ha sido definido su correcta (justa) definición, por encima de todos los elementos que constantemente influyen en su realización (acústica, número de ejecutantes, masa sonora, etc. etc-hasta incluso los subjetivos tiempos de preparación o los estados momentáneos de los interpretes) . Y eso de que hoy día, ningún músico no duda de que es el elemento más decisivo en lo que a una obra se refiere;y por eso es siempre lo primero en estudiar y establecer. Debemos ir en sentido contrario al desarrollo de la música, es decir- desde la "exactitud" del metrónomo (que gozo después de su descubrimiento hasta todo el siglo pasado!) a las indicaciones con palabras italianas (allegro, andante, etc. ect) -hasta la época de Bach, cuando no se escribía ningún tipo de indicación del movimiento. ¿Como se podría entonces establecer el "tempo justo"que lo practicaban y vigilaban los mismos compositores, que como Bach por ejemplo, pedían incluso por escrito (en una carta manuscrita) de que "quien no entienda en tiempo correcto, que deje de tocar una obra"?? . La respuesta es precisamente el segundo concepto que aporta de manera original este trabajo y es" establecer primero el pulso (intrínseco) del mismo texto escrito y relacionarlo de manera directa después, con la masa sonora y su movimiento, expresada luego en las palabras

NUEVOS CONCEPTOS PARA LA DIRECCIÓN DE ORQUESTA

(conocidas) y en el metrónomo (no siempre correctamente indicando la unidad del pulso) . Y todo eso, aparte, sin olvidar los otros elementos expuestos antes, que siempre llegan a influir en la continuidad del tiempo). Aparentemente nada difícil si no se olvida de que el mismo pulso es un elemento nuevo, que necesita su conocimiento inequívoco y su práctica, hasta dominar correctamente su establecimiento y su posterior relación determinante con las palabras o el metrónomo; total, otro trabajo explicativo necesario, que sin duda existirá.

El “código de la dirección” es la tercera novedad original presentada en este trabajo. Es la síntesis de todo lo que un director debe cumplir; raramente puede ser de cien por cien y simultáneamente se trataría del genio total , que desgraciadamente no existe! Pero no se puede tardar ni un minuto más en hacerlo público para su puesta en práctica y posterior desarrollo , de todos los puntos de vista. No pretende ser en absoluto completo, porque hay muchos aspectos externos y diferentes a lo que se pretende, que es el completo acto directorial en el pódium. Con este código en su quehacer (sea práctico o mental) , ningún director, pedagogo, miembro de jurado e incluso un

buen aficionado, no sabrá desde ahora de manera completa y justificada, no valorar en una justa medida a cualquier director o pseudo-director (que cada vez aparecen más y más!). Probablemente este código se puede apreciar mejor en un esquema aparentemente más sistemático, pero estoy seguro de que aun así, esta clarísimamente elocuente y especialmente útil.

El código está ligado directamente a la dirección práctica y contiene siete apartados: 4 dedicados a la dirección y 3 a la interpretación. A la dirección pertenecen la “memoria” y la “técnica” (desde el punto de vista personal) y “el melos” más “el fraseo” (para las voces orquestales) . Y a la interpretación pertenecen el “pulso y tempo”, la “construcción” (estructura y forma) -ambas desde la partitura y finalmente para (simplemente) la música, la “expresividad personal” (o el talento). La apreciación completa y justa de cualquier dirección debe pasar hoy día, por todos los aspectos enunciados.

Todas estas aportaciones de este trabajo, no pretenden ser más que elementos de valoración , en el desarrollo completo y de ayuda de un director de orquesta, más que nunca en los tiempos de hoy.

HINVES PIANOS.

Distribuidor y Servicio Oficial **STEINWAY & SONS.**

PIANISSIMO Powered by **HINVES PIANOS.**

ESTRENE PIANO DESDE 49 €/MES

LAS MEJORES OFERTAS EN PIANOS NUEVOS Y DE OCASIÓN
ALQUILER CON OPCIÓN A COMPRA Y PARA CONCIERTOS
PLAN DE RECOMPRA. SERVICIO POST-VENTA. TRANSPORTE

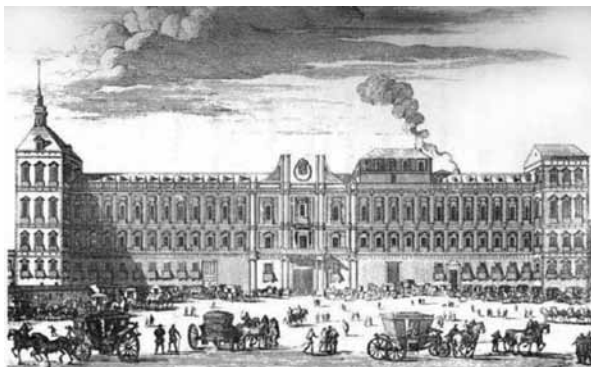
☎ 958 226 291 📞 607 268 819 🌐 www.hinves.com 🏠 Ctra. de la Sierra, 26 GRANADA

LA MÚSICA EN EL PALACIO REAL DE MADRID DURANTE EL CLASICISMO

LORENA HERRAIZ VALIENTE

INTRODUCCIÓN

El Palacio Real de Madrid, tal y como hoy lo conocemos, fue ideado por Felipe V, mandado construir por Fernando VI, y no pudo ser habitado hasta 1764 por Carlos III. De esta forma y desde entonces el Palacio ha sido el escenario de la vida oficial y cotidiana de la dinastía borbónica. Su llegada a España supone la continuidad de la tradición al tiempo que un movimiento renovador, tanto en la vida musical de la Corte como en otros ámbitos mucho más amplios.



Desde 1701, con la instauración de esta nueva dinastía en España, -los Borbones-, se impone una nueva Planta de criados en la Capilla Real perteneciente al Palacio “para la mayor decencia y servicio del culto divino”. Se reordena económicamente con la intención teórica de sanear las cuentas, pero elevando los gastos en un 80% en el periodo 1701-1739.¹ En dicho reordenamiento y en lo que concierne a la inversión de la Capilla supuso un incremento de gasto de un 200% respecto al de 1701: se cubren con este nuevo y aumentado presupuesto numerosas plazas vacantes en diversos oficios, se elabora un conjunto de normas para su gobierno, se reelabora el sistema para la provisión de los diversos criados, sus sueldos, funciones, etc. Entre otras cosas, y haciendo referencia a lo que concernía a la vida musical del Palacio, se regula que el Maestro de Capilla, para músicos de voces e instrumentos, “antes de proponer los sujetos hará de ellos los exámenes, experiencias e informaciones que tenga por convenientes a la seguridad de su habilidad”. Estableciendo de esta forma un sistema de selección de acceso a la Orquesta y Coro de la Capilla Real. Así mismo, por ejemplo, se regula que los colegiales del Colegio de Niños Cantores tengan prioridad para ocupar las plazas de músicos si estuvieran en igualdad de condiciones y habilidades que el resto de los pretendientes.

Y es de esta forma como la vida musical de Palacio

comienza a tener una importancia vital en el día a día con numerosos cambios estilísticos, sobre todo a partir de 1750, al hilo del gusto cambiante que imperaba en España y Europa en esos años, aflorando ya el Clasicismo.

En el marco europeo la música fue adquiriendo gran notoriedad en el ambiente cortesano y aristocrático de la época. No se concebía “Salón” alguno sin música. No lo llenaba un público anónimo, sino que era una reunión de personas que, además de conocer bien la técnica de la música, frecuentemente eran ellos mismos intérpretes, comenzando a tener gran importancia, ya desde 1770 la Música de Cámara. Y en ese entorno era Joseph Haydn el músico que ocupaba el puesto más representativo en ese ambiente cortesano por su gracia, su estilo de clara e inspirada forma y por su status de artista consagrado al servicio de poderosos señores.

En lo referente a lo sucedido en España, en este periodo (1759- 1788) poseía la corona Carlos III, un rey que no se distinguirá precisamente por su amor a la música. Entre los pocos estudios que se han hecho sobre la música de este reinado destaca el realizado por Antonio Gallego.² Parece ser que para dicho monarca “tenían más interés en las monterías en burros y perros y las corridas de liebres y la colaboración de ojeadores y cazadores que en las óperas, zarzuelas y conciertos de toda índole.”³ Su antecesor, Fernando VI, prefería la producción italiana, pero él pareció abandonar todo el italianismo sin sustituirlo por el gusto por la música española ni por ninguna otra. Aún así el Conde de Aranda, su primer ministro desde 1766, verdadero afrancesado de su tiempo, juzgó conveniente dar acceso a la corte a la música italiana.

Sin embargo, algunos otros miembros de la Familia Real española de finales del siglo XVIII tuvieron un especial interés por la música y, más concretamente por la Música de Cámara. Heredaron de Versalles el gusto por la música en su aspecto más ornamental y, al igual que se construyeron edificios de una arquitectura netamente francesa, irrumpió en palacio la gracia de esa clase de música.

Entre ellos María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III, Luis de Borbón, hermano del Rey, el infante D. Gabriel, que tocaba el clave, y el propio Carlos IV del que se sabe que “tocaba el violín malamente, a lo que parece, pero con el entusiasmo típico del diletante”,⁴ aunque no podamos estar seguro de ello ya que, según recoge J. Subirá del *Diccionario bio-bibliográfico* de Saldoni, Carlos IV “tocaba el violín con bastante perfección, daba conciertos,... sobre todo en los cuartetos de cuerda”.⁵ Sin embargo cuenta una anécdota que ambos

recogen que, en cierta ocasión, tocando con Brunetti, éste le dijo: “Majestad, espere”, y el Monarca le contestó: “El Rey no espera nunca”. A pesar de ello el propio Brunetti, -Gaetano- compuso para él la Sonata XXII.

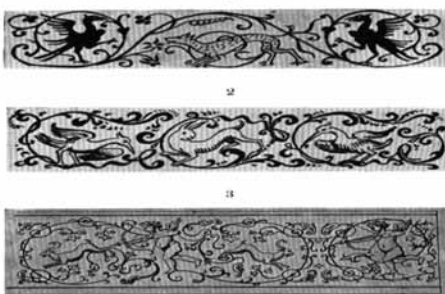
Recuérdese a propósito de Carlos IV que pasó su niñez y mocedad en Italia ya que España estaba todavía ligada al Reino de Nápoles de donde vino su padre Carlos III y que de allí debió traer el gusto y la herencia de una activísima vida musical junto con el conocimiento y la práctica del violín. Le gustaba tocar en el cuarteto de cuerda de violín segundo y sobre todo sentía gran pasión por Haydn, el cual era muy apreciado en el Madrid de la época según consta en numerosos “episodios tan patentes como la poesía de Iriarte, la pintura de Goya o los documentos de la casa de Benavente-Osuna”.⁶

Quizás en ello habría que buscar la supremacía en España de este compositor en contraste con otros que tuvieron escasa representación aquí, como Mozart. El amor del Rey por el violín hace curiosa la presencia de Stamitz y lógica la de Pleyel.

Su protección a la Música de Cámara trajo a importantes músicos europeos a la Corte española como se menciona en otro lugar y permitió el desarrollo en Palacio de este arte. Entre ellos y los nacidos en España sentaron las bases de lo que ha venido a llamarse la “música española”.

Por las razones expuestas los instrumentos de arco se impusieron y a su cultivo se dedicaron numerosos artistas y esta música fue arraigando entre la sociedad más selecta. Sirva como ejemplo los detalles que de ello da Subirá en “La Música de la Casa de Alba” (Madrid, 1927)⁷. En él se cita cómo el primogénito del duodécimo Duque de Alba, el duque de Huéscar, don Francisco de Paula de Silva, organizaba en su palacio sesiones con el concurso de los más significados artistas de su tiempo.

En Madrid se mantuvo con auge creciente la afición a la Música de Cámara. Ruiz Casaux hace una exhaustiva relación de diversos instrumentistas de arco del Madrid de la época – unos, profesionales de la Real Capilla y, otros, simples aficionados de la aristocracia- y cuenta ¡ciento once instrumentos! de los cuales cincuenta eran Stradivarius (46 violines, 2 violonchelos y 2 violas). Todo esto viene a confirmar el grado de afición musical de la época.



Dibujos de las ornamentaciones de los aros de instrumentos Stradivarius.
1: violín; 2: viola
3: violonchelo⁸

En cuanto a la producción musical de esta etapa en el Palacio Real aparece recopilada por vez primera en Ma-

drid con el título *Catálogo del Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio*, sin fecha ni año de imprenta, por el Conservador oficial del Archivo Musical e Instrumentos de la Capilla Real, José García Marcellán. Según Subirá la edición corresponde a 1938, aunque ya en 1919 el propio G. Marcellán había publicado un folleto cuya portada contenía un largo título que incluía lo siguiente: “Real Capilla de S. M.- Reorganización del Archivo Musical (de 1734 a 1918). Historia de los instrumentos de música construidos por Stradivarius y Amati...”. Años más tarde, en 1963 apareció la reelaboración del trabajo de José García Marcellán que, en 1938, daba noticias de los títulos de las obras de esta institución. Sus páginas incluyen música religiosa, de cámara y destinada a ejercicios de oposición a plaza de instrumentista en el Palacio Real.

Gracias al esfuerzo y el ahínco de búsqueda que demostró Marcellán durante su cargo de Conservador, resultó el hallazgo en un desván de más de mil obras escritas por importantes músicos. Bach, Haydn, Brunetti y Mozart son algunos de los padres de las obras de tan importante descubrimiento. Otros centenares de obras de la misma época, hallados más tarde por J. Subirá, según nos cuenta él mismo, pasaron a engrosar los fondos de la Biblioteca Nacional. Corresponden a unos 120 compositores aproximadamente, algunos de los cuales son evidentemente los mismos que menciona G. Marcellán, y unas 175 obras.

Tras esta introducción seguirán dos artículos más haciendo referencia a los dos aspectos más importantes de la vida musical del Palacio Real de Madrid: la Orquesta de la Real Capilla y los Fondos del Archivo Real.

LOS FONDOS DEL ARCHIVO

El Archivo General del Palacio Real de Madrid se crea con el fin de conocer los derechos del patrimonio real y controlar los gastos de la real familia que Fernando VII se vio obligado a desligar de la Hacienda pública. Su creación está muy acorde con las corrientes europeizantes que, en sintonía con las ideas de los “afrancesados”, impuso Napoleón mediante su hermano, popularmente llamado *Pepe Botella*, en la España de principios del siglo XIX.

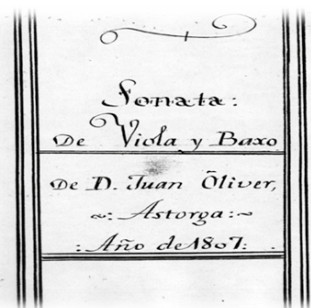
En la actualidad sus fondos documentales están inventariados organizados por Secciones. Dentro de dichas secciones se organizan por materias, y además cronológicamente. Su ubicación es la misma que le dio Fernando VII en la Plaza de la Armería, en los Arcos Nuevos. Sus 3000 metros cuadrados se dividen en tres plantas, de las cuales la Planta Sótano así como la Superior se destinan a la custodia de los depósitos documentales.

Cuenta con más de 120 millones de expedientes desde el siglo XII hasta la actualidad. Entre sus fondos documentales tienen gran importancia, desde el punto de vista musical que es el que nos interesa, las de “Capilla” y “Caballerizas”.

En la primera podemos encontrar la colección "Archivo Musical" que consta de 2360 partituras en 218 legajos cuya realización ha sido generada por la actividad musical de la Real Capilla a lo largo de los siglos XVII, XVIII, XIX y XX. Encontramos diversas series que conservan abundante documentación sobre variados temas como los aspectos de tipo laboral y retributivo de los músicos y cantores entre 1604 y 1927, la actividad del Rector del Colegio de Niños Cantores, autorizaciones para imprimir y encuadernar, cuentas y presupuestos, faltas de asistencia, etc...

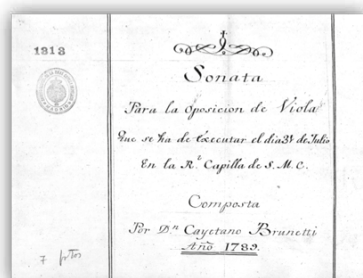
La sección "Reales Caballerizas" contiene una variada información acerca del sueldo de los músicos, documentación relativa a la Banda de Música entre 1899 y 1914, empleos de la real casa, encargos, espectáculos, fiestas civiles y religiosas, inventarios, nóminas, funciones de teatro y otras ceremonias, etc...

En él se custodia uno de los fondos más ricos de manuscritos de música de cámara de la época.



Portada del manuscrito de la Sonata para viola y bajo de Juan Oliver de Astorga de 1807.

Su organización debe agradecerse al tantas veces mencionado García Marcellán que recibió tal encargo el 14 de abril de 1915 junto con el de historiar los instrumentos musicales pertenecientes a la Colección palatina. Su *Catálogo* de 1938 no es más que el resultado de su azaroso trabajo a pesar de las vicisitudes por las que atravesó la historia de España, incluyendo el cierre de la Real Capilla tras la instauración de la II República española en 1931. Actualmente disponemos del *Catálogo* editado por Patrimonio Nacional y dirigido por J. Peris que reelabora la relación de obras existentes, pero clasificándolas por autores y por formas musicales facilitando la labor del estudioso y del investigador al tiempo que completa el anterior con datos relativos a los manuscritos como tamaño, año en que fueron escritas o ubicación en el Archivo.



Portada del manuscrito de la Sonata para viola y bajo de Brunetti, del año 1785.

Las obras ubicadas en este Archivo se gestaron al calor de grandes compositores de la época y en un ambiente en el que la tradición musical se cuestionaba frente a una modernidad procedente de Francia.

La llegada a España de la dinastía borbónica había supuesto la mezcla de la tradición con un movimiento renovador, "una espectacular puesta al día que se produce al hacerse más intensa la influencia francesa, que no sólo no excluye sino que alienta el apogeo de lo italiano... La influencia francesa se entrecruza con la influencia italiana en la Corte de Madrid. Versailles y Nápoles constituyen dos imprescindibles puntos de referencia".⁹

Durante los reinados de Felipe V, Fernando VI, Carlos III y Carlos IV, además de durante el breve reinado de Luis I, la corte española atrajo hacia sí y contrató a numerosos compositores europeos, algunos de ellos italianos, que ejercieron una gran influencia sobre los autores españoles. Entre ellos, Corselli, Farinelli, Scarlatti, Manfredi, Boccherini y Gaetano Brunetti. De hecho, algunos autores sostienen que hay motivos para pensar que la música instrumental en cuanto independiente de la vocal, llegó a España de mano de los instrumentistas-compositores mencionados anteriormente.

Precisamente, a finales del siglo XVIII la corte española contaba con la presencia de dos de estos músicos italianos que gozaban de un gran prestigio en Europa. Se trataba de Boccherini y Gaetano Brunetti. Y aquí en España ambos se dejarán influir por las canciones populares como material temático así como por las estructuras rítmicas propias de las danzas españolas. Su música quedará impregnada por cadencias de claro gusto hispánico y a la vez ayudarán a definir la *música española*.

De todos modos, en la Capilla Real no sólo se interpretaba música de compositores italianos, sino también de otros del mundo germánico: Johann Christian Bach, Kart Friedrich Abel, Johann Stamitz y sobre todo Haydn, como se ha mencionado en otro lugar. Precisamente "Haydn obtuvo predilección singularísima entre los compositores en el Alcázar, lo mismo que entre los aficionados a la música de cámara en aquel tiempo..... Más por un lado las rivalidades de artistas llevadas hasta un extremo poco conveniente, y por otro las intrigas cortesanas que introdujeron en dichas academias, unidas a la guerra que estalló después con la Francia, hicieron desaparecer las halagüeñas esperanzas que el arte pudo haber concebido para su encumbramiento y desarrollo... Al optimismo sucedió el pesimismo"¹⁰.

Y es en este entorno donde se componen una inmensidad de obras originales para la citada Orquesta de la Capilla Real.

Como se explicó en el anterior artículo la oposición que había que pasar para la selección de los músicos de dicha orquesta constaba de varias fases, la segunda de ellas consistente en la interpretación de una obra creada expresamente para dicha oposición. Es ahí donde cobra el Archivo Musical una especial importancia para instrumentos poco prolíficos en obras de este periodo.

Casi todos los años se hacía oposición a violín y viola (como ya se explicó anteriormente todos los aspirantes a la plaza debían hacer primero la prueba de violín y unos días más adelante harían la de viola) por lo que encontramos una gran cantidad de obras compuestas exclusivamente para dicha prueba para este instrumento, la viola, de gran valor artístico y musical, y de un periodo del que no existe una gran cantidad de composiciones originales.



Manuscrito de la Sonata para viola y bajo de Brunetti, del año 1785.

Todos estos trabajos están manuscritos en los fondos de archivo, clasificados por legajos, sin que nadie los publique, los estudie, los difunda, ni los disfrute. Y mientras tanto los violistas (y perdón por centrarme en este instrumento, pero es el que me toca más de cerca) nos vemos obligados a interpretar transcripciones originalmente compuestas para otros instrumentos.



Portada del disco grabado por Enrique Santiago en el que se recogen algunas de las Sonatas compuestas para la Oposición a la Real Capilla.

Si alguien está interesado en escuchar alguna de estas obras existe una grabación realizada por Enrique Santiago: "Música de Cámara en la Real Capilla de Palacio (S.XVIII)", de la Colección "Monumentos Históricos en la Música Española". Fue publicado por el "Servicio de Publicaciones del MEC" en Barcelona en 1974.

Además todas las obras manuscritas de este periodo se pueden consultar obteniendo una serie de permisos, labor muy enriquecedora para los curiosos interesados en la búsqueda de nuevas joyas musicales.

LA ORQUESTA DE LA REAL CAPILLA

Como ya se comentó en el artículo anterior, a partir de la instauración de la dinastía borbónica en 1701 en nuestro país, y con el aumento del presupuesto destinado dentro del Palacio Real de Madrid a la Capilla Real, "para la mayor decencia y servicio del culto divino", se nombra a un Maestro de Capilla, que entre sus tareas principales tendrá la de hacer el sistema de selección para acceder a dicha agrupación musical.

Quizás el estudio más completo acerca del sistema de ingreso y ascenso en la provisión de plazas a instrumentista de la Real Capilla sea el de Judith Ortega¹¹. En él recoge la legalidad vigente en el momento, las alteraciones de esa legalidad, el sistema de acceso y ascenso, la evolución de los músicos en la planta a lo largo de la segunda mitad del XVIII, los sueldos y el número de los instrumentistas, etc.

Estaban reguladas desde la reforma del Marqués de la Ensenada de 1749. Durante el reinado de Fernando VI se hicieron necesarias otras reformas, como las de 1756 y 1757 que intentaron solucionar los graves problemas, sobre todo económicos, y que, a grandes rasgos, perduraron hasta el siglo XIX.

Los aspirantes debían probar sus habilidades mediante la realización de un examen y el Maestro de Capilla debía informarse debidamente de su experiencia para proveer las plazas que hubieran quedado vacantes.

Cada aspirante a una plaza de instrumentista en la Real Capilla tenía que interpretar varias obras, unas elegidas por él mismo y otras propuestas por el Tribunal, para las que el aspirante disponía de cuatro o cinco minutos para la preparación y lectura de la obra que había de interpretar. Habitualmente las pruebas duraban entre dos y cuatro días dependiendo sobre todo del número de aspirantes.

En general el esquema que se seguía era el siguiente:

- El primer ejercicio consistía en una sonata elegida libremente por cada uno de los opositores.
- La segunda parte consistía en la interpretación de una obra creada expresamente para dicha oposición.
- El tercer ejercicio consistía en la interpretación de las obras del repertorio de la Real Capilla.

Sin embargo, y a pesar de las noticias contradictorias que tenemos al respecto, parece ser que algunos intérpretes eran "llamados" para ocupar alguna vacante como por ejemplo le ocurrió a Boccherini. Y ello a pesar de la reiterada prohibición de dotar las plazas sin concurso previo. En este sentido tenemos también noticias de otro caso singular acerca del reconocimiento del prestigio de uno de nuestros músicos: Oliver y Astorga fue encargado al poco tiempo de entrar a formar parte como violinista de la Real Capilla de formar parte de los tribunales de oposición a la misma así como de componer las sonatas que habían de interpretar a primera vista los aspirantes a obtener una plaza¹².

En el siglo XVIII era habitual que Madrid ejerciera un gran atractivo sobre los músicos de toda España y aún del extranjero. Por otra parte es bien sabido que en esta época los músicos se debían a un patrono que los protegía y retribuía. La estancia en el monasterio de las Descalzas Reales o en el de la Encarnación solía ser el paso previo para ser instrumentista en la Real Capilla, objetivo anhelado por la mayoría.

Las plazas más importantes eran las de Maestro de Capilla que llevaba aparejado el cargo de Rector del Colegio de Niños Cantores. El resto de la plantilla en los últimos años del reinado de Fernando VI estaba formada, entre otros, por 12 violines, 4 violas, - una de ellas suprimida en 1787 por Carlos III a favor de un violón -, 3 violonchelos, 3 contrabajos, 4 oboes, etc.¹³

Como se anotó en el anterior artículo, los colegiales del Colegio de Niños Cantores tenían prioridad para ocupar las plazas de músicos si estaban en igualdad de condiciones y habilidades que el resto de los pretendientes. Es el caso de uno de los músicos cuyas obras se recogen en los fondos del archivo de la Biblioteca del Palacio: José Lidón.

Antes de la convocatoria la plaza debía ser declarada vacante. Ocurría ello por fallecimiento del músico que la ocupaba, por retiro o jubilación, por ser plaza de nueva creación, etc. Se accedía a los puestos por oposición al último y se ascendía en el escalafón por renuncia o defunción de los primeros instrumentistas, en cuyo caso se convocaban oposiciones para cubrir dicha vacante. De esta forma al quedar una plaza vacante los que ocupaban los puestos inferiores ascendían automáticamente de puesto y cobraban el sueldo de la plaza superior inmediatamente. Por ejemplo Vicente Ongay ocupa la cuarta plaza de viola en marzo de 1781, la tercera en septiembre de ese mismo año y la plaza número 12 de violín en 1787. Y un proceso parecido podemos observar con Pablo Nadal, si bien, como se explicará más tarde, las condiciones para el ascenso no siempre fueron las mismas.¹⁴ Esta práctica en el modo de ascenso había sido aprobada por Carlos III en 1765 para la cuerda de los violines mediante un Real Decreto que permitía el ascenso automático de los violines a las plazas superiores que quedasen vacantes según la antigüedad, y, al tiempo, permitía el ascenso de las violas a las plazas vacantes de violines según el sistema explicado.

Una vez que accedían al puesto de instrumentistas de la Real Capilla, y según le recuerda el conde de Floridablanca a Juan Oliver y Astorga en 1789 ante la pretensión de éste de ausentarse a veces para ocupar otros cargos que nada tenían que ver con dicha institución, tenían la obligación *“de estar en cualquier hora y tiempo a las órdenes del Rey para lo que guste mandar, sin otro ligamen que el de su real servidumbre en que está empleado”*.¹⁵

Por otra parte sus miembros, desde 1794, estaban protegidos por una hermandad de socorro mutuo, la *“Hermandad de Socorros La Concordia”*, que tenía fines asistenciales en el momento de su fallecimiento y

uno de cuyos fundadores había sido Felipe de los Ríos y cuyas características han sido estudiadas por B. Lolo en *“Las Constituciones de la Concordia Funeral”*. Según Baltasar Saldoni *“la Concordia es una hermandad de socorros a la que sólo pueden pertenecer los individuos de la Real Capilla, así eclesiásticos como seglares. Al fallecer sus individuos, se les hacen muchos sufragios por sus almas, después de haberles socorrido en la enfermedad, si acaso hubieran tenido necesidad de ello, como también a las viudas e hijos que se hallen en igual caso”*.¹⁶

En la plantilla de 1753 figuraban según Subirá, cuatro oboes además de los tradicionales doce violines, cuatro organistas, dos arpistas, un archilaúd, cuatro violones, cuatro bajones y dos clarines. En 1754 se crearán, entre otras, dos plazas de fagot y en 1756 están presentes cuatro violas y dos trompas.

Del mismo modo, a pesar de las dificultades para su estudio que supuso el incendio de 1734 y la desaparición del Archivo de Música, el mismo autor elabora la lista de integrantes de la música vocal así como sus sueldos.¹⁷

El encargado de la selección de las obras así como de la dirección de la enseñanza era el Maestro de Capilla que además dirigía el coro del Colegio de los Niños Cantorcitos.

Según consta en el documento de *“Convocatoria de la oposición de viola y de violín para la Real Capilla en 1801”*¹⁸, donde se convocan oposiciones para la provisión de dichas plazas, *“Las plazas de viola tienen ascenso, por el orden de su antigüedad, a la clase de violín”* dando por tanto prioridad a este instrumento sobre la viola de manera que al desaparecer un violinista los que estaban por debajo de él ascendían un puesto, y el primer viola ascendía a la última plaza de violín sirviendo la oposición, por tanto, para determinar el instrumentista que debía entrar a ocupar la última plaza de viola. Esto no había sido siempre así. En 1787 se había discutido si la viola se consideraba de la misma clase que los violines y por tanto la primera viola debía acceder a la última plaza de violín cuando alguna de éstas quedase vacante. La real orden de 1765 era bastante ambigua sobre el tema y en dicho año 1787 Pablo Nadal, primer viola, tuvo que pasar por la oposición para acceder a la clase de violín, si bien es cierto que las violas se trataban con cierta preferencia en la oposición a una plaza de violín.¹⁹

Sin embargo no se actuó con el mismo criterio para el ascenso de Ongay y García, también violas, con los que se tuvo en consideración para pasar a la clase de violines que se habían presentado a dichos puestos en ocasiones anteriores. Es por ello por lo que habían de realizarse pruebas de viola y de violín y por lo que, según podemos leer también en dicho documento, se dejaban *“cinco días de intermedio desde que se concluyeran los ejercicios de viola hasta que se empezasen los de violín, para que ejercitasen la mano en ese instrumento”*. Las circunstancias fueron cambiantes respecto al trato dado a las violas en su acceso o eventual ascenso a la clase de los violines.

Entre las curiosidades que encontramos en este documento algunas nos llaman la atención. Así, mientras que para “hacerse cargo” de la sonata para viola “se les

dará quatro minutos”, para el ejercicio de violín “se les dará cinco minutos”.

Notas:

- 1 Juan Carlos Saavedra Zapater “Cuadernos de Historia....” UNED, 2003. Pág. 243 y ss.
- 2 Antonio gallego. “La música en tiempos de Carlos III”. Alianza Música. Madrid, 1988.
- 3 José Subirá. “El Teatro del Real.Palacio....”CSIC. Madrid, 1950. Pág 65. Sobre los gustos musicales de la Familia Real en esta época pueden consultarse las páginas 55....144.
- 4 Ramón Menéndez Pidal. “Historia de España” Tomo XXXI. Espasa-Calpe. Madrid, 1987. Pág. 633
- 5 J. Subirá. “El Teatro del Real Palacio...” CSIC. Madrid, 1950 Pág.85
- 6 Emilio Casares Rodicio “Diccionario de la música....” Madrid, 1999. Tomo 2. Pág. 742.
- 7 A. Della Corte. “Historia...” Labor. Barcelona, 1965. Tomo 2. Pág. 1132.
- 8 Juan A. Ruiz Casaux. “La música en la Corte de Don Carlos IV.....” Real Academia de Bellas Artes. Madrid, 1959. Láminas II y IV.
- 9 José Peris Lacasa. “Catálogo del Archivo....” Patrimonio Nacional. Madrid, 1993. Pág.15
- 10 J. Subirá. “El Teatro del Real Palacio...”CSIC. Madrid, 1950. Pág. 88
- 11 Judith Ortega. “La Real Capilla de Carlos III....”Revista de Musicología, XXIII, nº 2. 2000. Págs 395...442
- 12 Emilio Casares Rodicio “Diccionario de la música....” Madrid, 1999. Tomo 8. Pág. 55
- 13 Judith Ortega. “La Real Capilla de Carlos III....”Revista de Musicología, XXIII, nº 2. 2000. Págs 398-400
- 14 Judith Ortega. “La Real Capilla de Carlos III....” Revista de Musicología XXIII, nº 2. 2000. Págs. 434-435.
- 15 Emilio Casares Rodicio “Diccionario de la música....” Madrid, 1999. Tomo 8. Pág. 54.
- 16 Baltasar Saldoni “Efemérides de músicos....”.Madrid, 1868. Pág. 32
- 17 Paulino Capdepón “La Música en la Real Capilla” Madrid, 1992. Págs. 9 y 10.
- 18 Enrique Santiago. “Música de Cámara....” M.E.C. Barcelona, 1974.
- 19 Judith Ortega. “La Real Capilla de Carlos III....” Revista de Musicología XXIII, nº 2. 2000. Págs. 424.

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

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

Estudios Oficiales
Grado Elemental de Música
sin prueba de ingreso

También Grupos para
Adultos

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

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

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

C/ Cgdor. Antonio de Bobadilla, 16 - 29006 - Málaga
[Tras la Comisaría Provincial de Policía]
951 09 15 15 - 654 333 201
www.triarte.net

agenda musical

PAULA CORONAS

- **Pirineos Cursos Internacionales de Música:**
Julio 2012: Canfranc, Huesca, Pirineo Aragonés. Del 1 al 7 de julio. Pirineos Classic: del 9 al 17 de julio. Taller: del 18 al 22 de julio. Pirineos Percusión: del 23 al 29 de julio. Más información: www.musicaactiva.com
- **Liceu Ópera Barcelona: Festival Bayreuth:**
Liceo 2012: Bicentenario Richard Wagner: El Holandés errante, Lohengrin, Tristan e Isolde. Entradas a la venta hasta el 29 de junio. Más información: www.liceubarcelona.cat
- **Temporada 12-13 Orquesta Metropolitana de Madrid. Coro Talía:** Directora: Silvia Sanz Torre. Auditorio Nacional de Música de Madrid. 20 de octubre, jueves 27 de diciembre, sábado 9 de febrero, sábado 25 de mayo, conciertos extraordinarios fuera de abono: Navidad en el mundo (22 de diciembre) y Concierto Semana Santa (16 de marzo 2013). Venta de abonos: Taquillas Auditorio. Información y reservas: www.grupotalia.org. Telf: 913185928.
- **Temporada Orquesta Sinfónica Chamartín. Orfeón Chamartín. Avance Temporada 2012-13:** Director: Cesar Belda. Director Asociado: Alejandro Jassán. Director invitado: Javier Ibarz. Ciclo de Otoño: 7 de octubre, 4 de noviembre, 2 de diciembre y 28 de diciembre. Ciclo de primavera 2013: 3 de febrero, 3 de marzo, 7 de abril, 9 de mayo. Más información: www.orchamartin.org; Telf: 914151214.
- **V Festival del Mediterráneo. Gerelatit Valenciana. Palau de les Arts Reina Sofía:** 26 de mayo al 30 de junio 2012. Tristan e Isolda, R. Wagner: 23, 28 de junio. Concierto Zubin Mehta: Brahms, Sinfonía 2: 26 de junio. Miércoles con Debussy: Integral obra para piano: 20 y 27 de junio. Información y venta: www.lesarts.com Telf: 902202383
- **V Festival Internacional Música de Cámara Villaviciosa de Odón:** del 5 al 14 de julio de 2012: Helena de Andrade, piano; Cuarteto Bretón y Rosa Torres Pardo (piano); Guillermo Pastrana (violoncello) y Mario Prisuelos (piano); Montse Cortés (cante flamenco) y Paco Heredia (guitarra). Concierto de clausura: Neopercusión. Más información: 916166661. www.festivalvillaviciosadeodon.com
- **XV Campamento Musical Chaplin:** del 15 al 22 de julio en Sierra Espuña. Hotel Pinto de Oro. Sotana (Murcia). Piano, cuerda, guitarra, viento madera. Actividades musicales, ocio e información. Telf: 968266217; www.escuelachaplin.com
- **II Curso Nacional de Música "Ciudad de Rioseco":** del 16 al 22 de julio: cuerda, viento metal, viento madera, percusión, Música de cámara, Banda. Información. Telf.: 983725043. <http://cursomusicarioseco.blogspot.com/>
- **VIII Encuentro Internacional de Música Cieza 2012 (Murcia):** Clases magistrales. Master Class. Conciertos. V Concurso "Solistas del encuentro": del 18 al 25 de agosto de 2012. Conservatorio de Música "maestro Gómez Villa". Clases individuales, música de cámara, orquesta. Directora Artística: Caridad Galindo. Más información: www.encuentrosmusicales.com Telf: 609822451
- **Verano Musical 2012:** IV CURSO de violín, viola, cello y contrabajo. Buitrago de Lozoya (Madrid). Del 15 al 22 de julio. Información: www.veranomusical.es Telf: 911829473.
- **XIV Curso Internacional de Verano.** Centro Superior Catarina Gurska. Del 6 al 15 de julio. La Granja de S. Ildefonso. Real Fábrica de Cristales. Piano, violín, viola, cello, contrabajo, arpa, guitarra, flauta, clarinete, oboe, pianistas acompañantes, música de cámara, seminarios, composición, dirección. Más información: www.katarinagurska.com Telf: 911819919
- **Escuela de Cuerdas Da capo:** Del 13 al 22 de julio. Albergue InterJoven de Víznar (Granada). Joven Orquesta Sinfónica de Granada. Más información: www.jorsg.org Telf: 682445971/ 620558021
- **61 Festival de Granada:** junio, julio 2012. Orquesta Nacional de España, Orquesta Ciudad de Granada, Royal Philharmonic Orchestra, Orchestre National Du Capitole de Toulouse, Coro Tomás Luis de Victoria, Birmingham Royal Ballet, Freiburger Barockorchester. Información: www.granadafestival.org Telf: 958221844
- **43 Cursos Internacionales Manuel de Falla.** Información: www.cursosmanueldefalla.org Telf: 958276321

Partitura



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



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

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