

Sumario

- 2** APLICACIÓN DE LAS “NUEVAS GRAFÍAS” EN LAS ENSEÑANZAS BÁSICAS DE MÚSICA EN LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA
DAVID BRAVO
- 4** PAUL IS DEAD...
M^a TERESA COTTA BATISTA y ERNESTO J. ABAD FERNÁNDEZ
- 7** LA INVESTIGACIÓN SOBRE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL Y SU ENSEÑANZA
ALEJANDRA POGGIO LAGARES
- 10** SANTIAGO TORÉS LÓPEZ, GANADOR DEL 1^{er} PREMIO DEL III CONCURSO NACIONAL DE JÓVENES PROMESAS DE VIOLONCHELO “JAIME DOBATO BENAVENTE”
- 12** ARCANGELLO CORELLI: EL PRÍNCIPE DE LOS MÚSICOS
PAULA CORONAS VALLE
- 14** Hoy hablamos con... LOS MAESTROS LUTHIER JOSÉ ÁNGEL CHACÓN Y CHICO CHACÓN
POR IVÁN VILLA
- 21** IN MEMORIAM FÉLIX LAVILLA
PEDRO BARRIENTOS DUQUE
- 22** LA FENOMENOLOGÍA MUSICAL
OCTAVIO CALLEYA
- 24** ÚLTIMO ACTO
IVÁN VILLA
- 27** VERDAD Y FICCIÓN AMADEUS: DE LA BIOGRAFÍA AL TEATRO, Y DEL TEATRO AL CINE (2^a PARTE)
ALFONSO MÉNDIZ NOGUERO
- 31** LA POSTURA CORPORAL DEL MÚSICO (I)
SANTIAGO MARTÍNEZ ABAD
- 34** ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE DIRECTORES DE ORQUESTA
PAULA CORONAS VALLE
- 36** Agenda Musical
PAULA CORONAS VALLE

DOS REVISTAS QUE DAN LA NOTA

Bajo el titular de “Dos Revistas que dan la Nota”, el periódico El Ideal de Granada, publicaba el pasado mes de enero la noticia de la presentación de nuestra Revista Intermezzo en el Centro de Documentación Musical de Andalucía, enclavado en el bello marco de la Alhambra granadina y dirigido hábilmente por Reynaldo Fernández Manzano. EL número 50 de Intermezzo ha celebrado con éxito esta efeméride, siendo acogida junto a la Revista Música Oral del Sur, que dirige el Profesor y Doctor González Alcantud, y que acaba de alcanzar su número 9.

El acto de presentación de ambas publicaciones especializadas estuvo presidido por la Delegada de Cultura de la Junta de Andalucía en Granada, Ana Gámez, quien destacó el rigor y la calidad de las revistas. Gámez valoró especialmente que Intermezzo “aúna actividad musical, docente e investigadora” al tiempo que destacó “la magnífica labor formativa y de impulso al disfrute de la música y de la cultura que se realiza desde los conservatorios públicos de Andalucía, la red publica más extensa de todo el territorio nacional”.

Todo un honor para nuestra Revista Intermezzo haber sido recibida y presentada en el Centro de Documentación Musical de Andalucía, “epicentro de la investigación, la conservación, publicación y difusión del patrimonio musical andaluz, un espacio único en la comunidad autónoma y un referente en España”, en palabras de la Delegada Ana Gámez.

Agradecemos desde aquí la invitación por parte de esta institución en cuyo espacio virtual aparecerá próximamente nuestra Revista. Enhorabuena a todos los colaboradores de Intermezzo por este nuevo logro.

Paula Coronas

DIRECTORA DE INTERMEZZO

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.

APLICACIÓN DE LAS “NUEVAS GRAFÍAS” EN LAS ENSEÑANZAS BÁSICAS DE MÚSICA EN LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA

DAVID BRAVO

Profesor de Viola del Conservatorio Profesional de Música de Fuengirola (Málaga)

Durante muchos años, la música contemporánea ha sido dada de lado en muchos conservatorios de música, en los cuales la herencia clásico-romántica ha supuesto una auténtica losa a la hora de abordar un repertorio que abarque obras de mitad del siglo XX en adelante. Este hecho, sin duda ha supuesto un retroceso importante en las enseñanzas de música, ya que implica no solo ignorar nuestro pasado más reciente, sino también perder el contacto con la realidad musical que nos rodea.

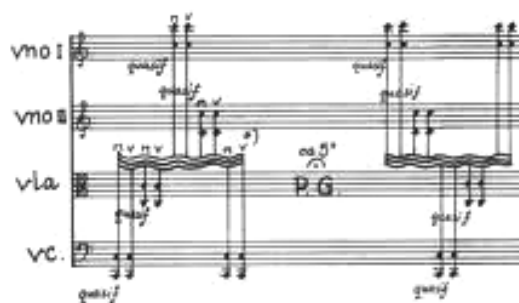
Desde hace relativamente poco tiempo, en los Conservatorios Superiores de música, este tipo de repertorio ha comenzado a tener una mayor importancia, llegando a crearse asignaturas específicas para su estudio e interpretación tales como: taller sonoro, composición con medios electro-acústicos, análisis de la música contemporánea, contrapunto atonal, etc.; no obstante, el alumnado que realiza la prueba de nuevo ingreso para acceder a las enseñanzas artísticas de música, por lo general carece de bagaje alguno en este terreno. Posiblemente, lo más moderno que hayan trabajado con su instrumento habrá sido Hindemith, Stravinsky, o tal vez Shostakovich, por poner algún ejemplo. Además de ello, cuando se le pregunta acerca de la música contemporánea, la mayoría posiblemente muestre signos de rechazo claro hacia ella, considerándola “rara”, “fea”, o “malsonante”. Es por ello, que considero de vital importancia la introducción al repertorio que se sale de los cánones tradicionales, desde los inicios de la formación de un músico.

El alumnado que accede por primera vez a un Conservatorio de música, está ansioso por experimentar con su instrumento. No tiene miedo, ni ningún tipo de prejuicios, a la hora de pasar el arco por encima del puente o del bastidor, dar “golpecitos” con los dedos en la caja del instrumento en las distintas partes de la misma, o percutir con el arco las cuerdas para ver como suenan. Todos estos intentos de experimentación, a mi juicio, deben de ser respetados (siempre y cuando se haga un uso responsable del instrumento), y estimulados por parte del profesor/a,

ya que responden a la curiosidad natural del niño/a, y a su deseo de crear.

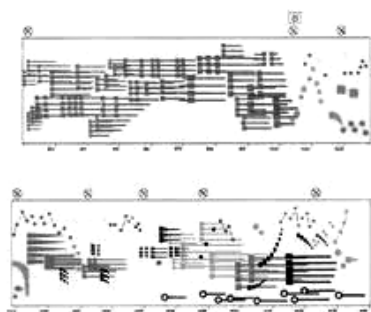
A lo largo de este proceso de aprendizaje, la creatividad puede ser alimentada de diversas formas: realizando ejercicios específicos para el instrumento en los cuales se trabajen diversos efectos sonoros (representados con grafías contemporáneas), visualizando los distintos signos a practicar en clase (para posteriormente comprender su significado e interpretación con el instrumento), escuchando y grabando música que contenga efectos sonoros diversos (ya sea con el instrumento, o bien con otro tipo de sonidos más cotidianos), practicando e interpretando piezas de dificultad progresiva, o preparando cuentos musicales ya inventados, y posteriormente creados por el propio alumnado.

Para llevar a cabo esta estimulante práctica, afortunadamente los docentes de música disponemos de una bibliografía a la que podemos acudir para recabar información, y poner en práctica dentro de nuestra aula.



En el caso concreto de los instrumentos de cuerda frotada, tenemos por ejemplo los dos volúmenes de Daniel Sprintz titulados “La viola Contemporánea” editados por Musicalbero –Contemporánea, los cuales han sido posteriormente adaptados a otros instrumentos de la misma familia como son el violín y el violonchelo. Sprintz, tras un prefacio en el cuál habla sobre el poder comprender y ejercitar las “nuevas escrituras musicales”, y su importancia en la formación de un músico, ofrece un muestrario de piezas y estudios para

viola sola, dúos, trío de violas y dúos con piano. Todo ello está estructurado en tres niveles de dificultad y va dirigido a aquellos instrumentistas que tienen su primer contacto con la música contemporánea, y en especial, a incorporar esta “nueva escritura” en la literatura musical cotidiana de los más pequeños.



En cuanto a los instrumentos de “cuerda pulsada” (piano) existe una literatura bastante extensa que gira en torno a esta temática, pero voy a centrarme en los cuentos musicales orientados para niños. Concretamente, en el libro de *Liliana Maffiotte* titulado **Piano actual: Cuentos para niños de 7 a 99 años**, editado por la editorial de música *Boileau*.

Este libro está compuesto por una serie de piezas breves basadas en la “notación contemporánea” como fuente generadora de efectos sonoros que servirán posteriormente para ilustrar musicalmente los cuentos que acompañen.

Estos cuentos van dirigidos al alumnado que está iniciándose en las enseñanzas musicales. En ellos, la autora propone dejarse llevar por la fantasía y olvidar el temor a equivocarse (tan arraigado en las enseñanzas de música “clásica”), disfrutando del don de crear que todos/as llevamos a dentro.

El volumen consta de los siguientes apartados:

- **Cuentos:** Se tratan en realidad de breves descripciones de situaciones, sentimientos o detalles de la naturaleza que dan pie a ser ilustradas con efectos musicales.
- **Ejercicios:** en los cuales se proponen la práctica de la ejecución de las grafías empleadas, con la finalidad de familiarizarse con ellas.

Bibliografía:

- *Sprintz, Daniel:* **La viola contemporánea.** Volumen 1 y 2. Editorial Musicalbero –contemporánea-
- *Maffiotte, Liliana:* **Cuentos musicales para niños de 7 a 99 años.** Editorial de Música Boileau.
- *Villa Rojo, Jesús:* **Notación y grafía musical en el siglo XX.** Editorial Iberautor.
- *Villa Rojo, Jesús:* **Espaciado rítmico para violín, viola, cello y piano.** Editorial Alpuerto.
- *Villa Rojo, Jesús:* **Formas planas para 4 grupos de instrumentos de cuerdas.** Editorial Alpuerto.
- *Villa Rojo, Jesús:* **Juegos gráfico-musicales: estudio teórico y de nuevos planteamientos compositivos.** Editorial Alpuerto.

- **Creatividad:** dentro de este apartado se incluye una página preparada para componer, escribir, y dibujar un cuento creado por el propio niño/a.
- **Glosario:** Consistente en un anexo insertado en el libro a modo de plantilla, que contiene las explicaciones para interpretar cada una de las grafías empleadas.
- **CD:** Incluye la grabación de los textos de los cuentos con los fragmentos musicales correspondientes.

Por último, voy a referirme a un autor con una amplia experiencia en el terreno de las “nuevas grafías” que no es otro que *Jesús Villa Rojo*. Dentro de su bibliografía relacionada con el tema abordado, quiero destacar dos obras: **Juegos gráfico-musicales, y Notación y grafía musical en el siglo XX.**

Este último libro supone un volumen de gran interés para aquellos/as docentes interesados en zambullirse de lleno en la música del siglo XX.

Dentro del prólogo, Villa Rojo habla de imaginación y fantasía en relación con todo lo relacionado acerca de los sistemas de escritura como representación de la idea compositiva y musical. Según el autor, la evolución de los instrumentos tradicionales y su técnica interpretativa en la nueva concepción sonora ha necesitado medios representativos adecuados a la evolución de la escritura musical, de ahí el surgimiento de estas “nuevas grafías”. Dichas grafías, han sido planteadas como medio para sugerir por sí mismas propuestas sonoras de imaginación y creatividad, partiendo de la expresividad plástica de los diseños concebidos por el compositor/a.

Por lo tanto, y a modo de conclusión, en mi opinión y apoyándome en todas estas fuentes de información, la práctica de la música con “nuevas Grafías” en los inicios de las enseñanzas básicas de música incide muy positivamente en el alumnado que se inicia en los Conservatorios ya que: ofrece una visión más amplia de la música, fomenta el desarrollo de la creatividad, les hace olvidar a los niños/as el temor a equivocarse, y por último, proporciona una formación más completa como músicos e intérpretes.

PAUL IS DEAD...

M^a TERESA COTTA BATISTA

Profesora de música en Educación Primaria

ERNESTO J. ABAD FERNÁNDEZ

Profesor de música en Educación Secundaria

NOS PONEMOS EN SITUACIÓN:

9 de Noviembre de 1966. La policía de Londres acude al lugar donde unos minutos antes, sobre las 5 de la madrugada, se ha producido un accidente de coche. Cuando llegan, encuentran el cuerpo muerto del conductor. Su cabeza ha sufrido grandes daños a causa del accidente, dejando irreconocible el rostro. Al comprobar la documentación, se dan cuenta de que un desastre acaba de ocurrir... **Paul McCartney** ha muerto, y las consecuencias cuando la noticia se haga pública pueden ser catastróficas...

Así comienza, para miles de personas en todo el mundo, la historia de una de las mayores conspiraciones del siglo XX (o, para otros muchos miles, la historia de una de las mayores y más increíbles leyendas urbanas). Esta historia, sea verdadera o falsa, salta a la luz en 1969, cuando un oyente anónimo llama a un programa de radio estadounidense y comenta la muerte de Paul, sugiriendo al locutor que escuche la canción "**Revolution 9**" al revés. El locutor lo hace y cree escuchar un mensaje oculto: "turn me on, dead man". A partir de aquí, cientos de seguidores empiezan a analizar y a investigar en las portadas y letras del grupo, surgiendo más y más pistas que confirmarían la muerte de McCartney.

SURGE LA CONSPIRACIÓN...

Pero sigamos con el accidente. Los policías que acuden al lugar de los hechos informan a sus superiores, y éstos se ponen en contacto con el MI5 para recibir instrucciones, ante el temor de que la muerte de Paul provoque una ola de suicidios entre sus admiradoras. El controlador del MI5 con el grupo, un agente llamado **Maxwell**, se reúne con el manager de The Beatles, **Brian Epstein**, y le da instrucciones: deben hacer lo que sea para que la muerte de Paul no llegue al público. Epstein se reúne con el **Lennon**, **Harrison** y **Starr** y les informa de la situación. A continuación, entre todos piensan cómo tapanán la falta de Paul... Para empezar, el representante de la

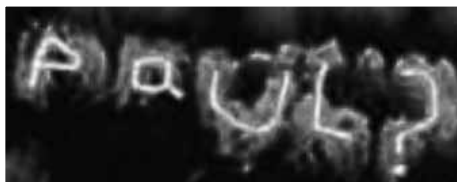


banda anuncia que durante unos meses el grupo va a estar dedicado a su nuevo álbum, por lo que no participará en ningún espectáculo. Además, se realiza un concurso en el que buscan dobles de los miembros del grupo. Dicho concurso se realizó pero nunca se anunció el ganador, ya que en realidad su finalidad era otra: encontrar a alguien que pudiese hacerse pasar por Paul. El elegido es **William Campbell**, un muchacho originario de Québec que, además de su gran parecido con Paul (aunque es un poco más alto), tiene un registro y un timbre de voz muy similar y, para redondear, sabe tocar la guitarra. Aunque hay un problema: William es diestro, y Paul era zurdo... así que, en esos meses de retiro de la banda, tendrá que aprender a tocar con las manos "cambiadas". Sin embargo, los demás miembros del grupo no terminan de estar contentos con William y se sienten mal por tener que ocultar la muerte de su amigo, así que empiezan a mandar mensajes ocultos en sus discos.

...Y TAMBIÉN LAS PISTAS...

El 1 de Junio de 1967, The Beatles publica el primer LP de la era "post-Paul": el legendario "**Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band**". Tanto éste álbum como el siguiente, serán los que más mensajes ocultos tengan. Para empezar, analizando la portada del LP nos encontramos, entre otros muchos detalles:

- Todos los componentes llevan instrumentos musicales dorados menos Paul, que lo lleva negro.
- A la derecha de la imagen hay una niña con un jersey en el que se lee "Welcome the Rolling Stones" (bienvenidos los Rolling Stones, lo que se interpreta como que le ceden el paso al éxito a dicho grupo), una falda manchada de sangre, y un cochecito de juguete, réplica del Aston Martin que conduciría Paul en el momento del accidente.
- Sobre Paul aparece una mano abierta, lo que, en algunas culturas, representa que la persona bajo dicha mano está muerta. Esto se repite en la portada del álbum "*Yellow Submarine*" (1969).
- Bajo el nombre del grupo aparece un bajo eléctrico (instrumento que tocaba Paul) hecho de flores amarillas. Sólo tiene 3 cuerdas (por los 3 componentes originales del grupo que quedan vivos) y algunos leen en el conjunto que forman dichas flores el mensaje "Paul?".



- En la contracubierta, todos los componentes aparecen de frente menos Paul, que da la espalda. Además, la cabeza de Paul tiene encima el texto "Within you, without you" ("dentro de ti, sin ti"), y el dedo de George Harrison apunta a la frase "Wednesday morning at 5 o'clock" (miércoles a las 5 de la mañana, día y hora del accidente).

- Bajo la "T" del nombre del grupo, hay una estatua de Shiva "el destructor", cuya mano apunta directamente a Paul.
- El bombo que aparece en el centro de la imagen tiene el nombre de la banda del Sargento Pepper ("lonely hearts", que se traduce como "corazones tristes" ¿tal vez por la muerte de Paul?). Si ponemos un espejo en la mitad de dicho nombre, la mitad superior y su reflejo forman el siguiente texto: "I ONE I X HE DIE" que se interpreta como "11-IX- él muere" (alusión a la fecha de la muerte, 9 de noviembre).

También en la letra de las canciones hallamos pistas ocultas. Por ejemplo, en "*A day in the life*", la primera estrofa dice: "He blew his mind out in a car/ He didn't notice that the lights had changed/ A crowd of people stood and stared/ They'd seen his face before/ Nobody was really sure if he was from the house of lords", que podría traducirse como "Él se voló los sesos en un coche/no se dio cuenta de que el semáforo había cambiado/ una multitud se levantó y miró/ nadie estaba realmente seguro de si venía de la casa de los señores". En teoría, describe el accidente y cómo la gente ve al falso Paul y no sospechan del engaño. En "*Good Morning, Good Morning*", también encontramos textos crípticos y sugerentes. En el comienzo cantan "nothing to do to save his life" ("nada que hacer para salvar su vida"), y más adelante "people running around, it's five o'clock" ("la gente corre alrededor, son las cinco en punto". Aparece de nuevo la hora del supuesto accidente).

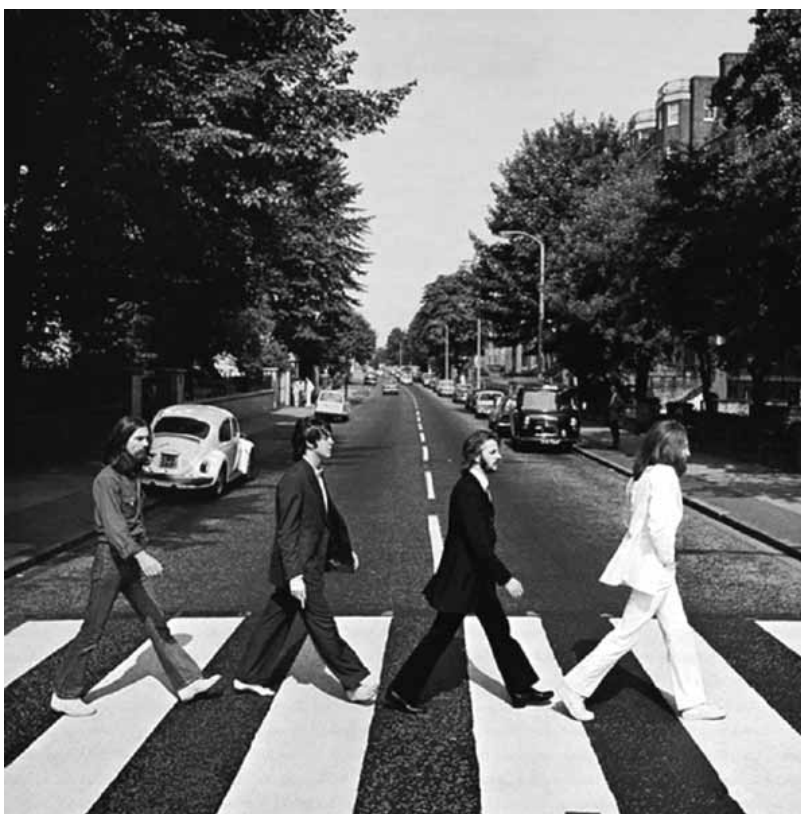
En el siguiente álbum, "*Magical Mystery Tour*", en la portada aparecen disfrazados de animales blancos todos menos Paul, que se disfraza de morsa negra.



En el poema "La morsa y el carpintero", de Lewis Carroll, una morsa muere tras comer muchas ostras. ¿Nos quieren dar a entender que Paul "la morsa" está muerto? (En la canción "*Glass Onion*", que aparece en un álbum posterior, Lennon dice "Well here's another clue for you all/ The walrus was Paul", es decir. "bueno, aquí tenéis otra pista para vosotros/ la morsa era Paul").

Además, en el libreto interior, Paul aparece descalzo en todas las fotos. En algunas culturas, los muertos siempre van descalzos... Si analizamos algunas canciones, nos encontramos, entre otras, las siguientes curiosidades: en "*All you need is love*", al final se escucha una voz de fondo que dice "Yes, he's dead" (sí, está muerto), y a continuación un fragmento de una canción anterior: "we love you yeah, yeah, yeah" (nosotros te queremos, si, si, si. La canción original decía "she" (ella) en lugar de "we" (nosotros). Si pasamos al revés "*Strawberry fields forever*", parece escucharse a Lennon decir "I buried Paul" (yo enterré a Paul). Además, en el video musical de esta canción, aparecen al comienzo los cuatro músicos con una carretera al fondo. Cuando empiezan a andar (Paul es el último) aparece por dicha carretera un coche blanco a gran velocidad que "atraviesa" la cabeza de Paul.

Pero tal vez la portada más famosa sea la del álbum "*Abbey Road*" de 1969.



En esta imagen, según la teoría de la muerte de Paul, presenciamos un entierro: Lennon, de blanco, es el predicador, Starr es el familiar de luto, Harrison es el enterrador y Paul... Paul es el muerto. Es el único que lleva el paso cambiado, va descalzo (ya dijimos lo que eso representaba en algunas culturas), y lleva el cigarrillo en la mano derecha (recordemos que Paul era zurdo). Además, en la matrícula del escarabajo blanco de la izquierda se lee "28IF" ("28 si...", que sería la edad que tendría McCartney de no haber muerto supuestamente en el accidente).

CONCLUSIÓN

Estas son sólo algunas de las muchas "pistas" y mensajes ocultos que se cree que dejaron The Beatles en su obra, y de las que se alimenta la teoría de la muerte de Paul. Nosotros no vamos a posicionarnos ni a favor ni en contra de dicha teoría. Acerca de este tema, nos podemos encontrar con gente muy radicalizada en ambas posiciones. Muchos seguidores de The Beatles creen imposible que pudiesen ocultar la muerte de Paul y encontrar a un doble tan parecido físicamente y que además tuviera la misma voz y unas grandes dotes musicales. Para ellos, los mensajes ocultos son o bien casualidades (algunas de las pistas aparecen en álbumes anteriores a la "muerte" de Paul, como "*Rubber Soul*" (1965) y "*Revolver*" (Agosto de 1966)) o bien bromas y técnicas de marketing ideadas por el grupo para explotar los rumores (sin embargo, "*Sgt. Pepper's*" y "*Magical Mystery Tour*", con todos sus mensajes ocultos, son de 1967, dos años antes de que surgiera el rumor). Pero para los partidarios de la conspiración, ante tantas pruebas sólo queda admitir la verdad de la suplantación.

Sea como sea, invitamos a los lectores a investigar, a buscar los mensajes ocultos aquí mencionados y otros muchos que pueden encontrarse en cientos de páginas webs que tratan el tema. Independientemente de que al final crean o no, descubrirán gran cantidad de curiosidades del legendario grupo británico, y seguro que más de uno de ustedes empieza a plantearse... ¿realmente Paul McCartney está vivo?

LA INVESTIGACIÓN SOBRE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL Y SU ENSEÑANZA

DESENTRAÑANDO UN FASCINANTE PROCESO MENTAL

ALEJANDRA POGGIO LAGARES

Profesora del Conservatorio Superior de Música de Granada

Todos los seres humanos compartimos una fascinación por la desconocida complejidad que encierra el comportamiento de nuestra mente. Mediante ella vivimos y experimentamos el mundo siendo conscientes de que nuestra visión es unidimensional, única e indemostrable, a pesar de intuir y sentir que todos nuestros procesos mentales son seguramente muy similares a los de nuestros semejantes. Hemos crecido escuchando que de lo que menos se sabe en medicina es sobre mente y cerebro pero a la vez soñando con descubrir los secretos de algo tan increíble como es el centro neurálgico de toda actividad humana, desde el nacimiento hasta la muerte.

La cognición humana es por tanto el punto de partida para toda investigación en la que esté implicado el comportamiento humano. Este hecho ha colocado a la psicología en una posición privilegiada como materia interdisciplinar por excelencia y a los psicólogos como estudiosos de todo aquello que implique un interesante proceso mental, tal es el caso de la música. Incluso muchas veces, somos los músicos los que nos atrevemos a incurrir en la psicología, buscando entre las teorías ya reconocidas una analogía con nuestro conocimiento experiencial, intentando expresar el funcionamiento de nuestra mente de forma que tenga rigor científico. No obstante, los resultados de este interés generalizado por desvelar el proceso interpretativo todavía no son en ningún sentido irrefutables, aunque sí se ha llegado a cierto consenso en cuanto a la descripción de capacidades intelectuales que los músicos poseen y desarrollan a lo largo de su vida, gracias a lo cual se han generado teorías que enfocan la docencia hacia el entrenamiento de dichas capacidades cognitivas.

Las ideas y teorías investigadas en los últimos 60 años en el campo de la psicopedagogía han penetrado

definitivamente en ese coto privado que ha sido hasta ahora el ámbito musical, quedando aceptadas de manera general, y si aún no existe un modelo de enseñanza para los alumnos de interpretación, al menos ha quedado definido el tipo de pensamiento que estos debieran tener o desarrollar.

Se podría decir que estamos asistiendo a la apertura de todo un campo de investigación cuyo cometido es la racionalización del acto interpretativo.

Tras hacer un estudio de diferentes fuentes españolas que han investigado sobre la interpretación y su enseñanza, hemos determinado qué facetas de la psicología podrían suponer un verdadero cambio de paradigma en la didáctica interpretativa, qué propuestas se han hecho y qué otras líneas de investigación pueden resultar interesantes para investigar la interpretación musical.

METACOGNICIÓN Y CREATIVIDAD, PILARES DE LA INNOVACIÓN EN LA ENSEÑANZA INTERPRETATIVA

Al hablar de pilares para la innovación didáctica en el campo de la interpretación es de suponer que no se trata de nuevas e infalibles fórmulas técnicas, ni de mágicas soluciones musicales puesto que no hay nada con respecto a nuestros instrumentos que no se haya descubierto ya en los últimos trescientos años. De hecho los intérpretes que nos dedicamos también a enseñar hemos comprobado como explicando las mismas cosas y de la misma manera obtenemos de cada alumno un resultado diferente. Esto nos ha llevado a intentar descubrir y cambiar la única parte del proceso de enseñanza que escapa a nuestro control, la cabeza de nuestros alumnos.

La principal herramienta que venimos utilizando para investigar los procesos mentales involucrados

en la interpretación ha sido la observación de nuestra propia mente, de este modo en los últimos 20 años un número creciente de intérpretes se ha dedicado a investigar y tratar de sistematizar su método de estudio y preparación de conciertos, con el fin de ahorrar al alumno los ineludibles años de experiencia que se necesitan para obtener un rendimiento óptimo. A todo este interés surgido de los propios intérpretes se ha sumado el interés puramente científico de los neurólogos y psicólogos, lo que ha ido conformando poco a poco una línea común de investigación.

De los múltiples procesos intelectuales que la psicología nos ha desentramado, la metacognición y la creatividad constituyen la piedra angular de los intérpretes y por tanto la principal problemática y objetivo en la docencia.

Por metacognición se entiende al conjunto de estrategias de aprendizaje y reflexión sobre el propio conocimiento que desarrollan las personas en el curso de aprender algo.

Muchas veces mencionada como la habilidad de “aprender a aprender” es para los músicos especialmente importante, ya que tocar un instrumento no solo engloba el control de capacidades intelectuales, sino que éstas están interrelacionadas con otras muchas capacidades como las motoras, emocionales, sensitivas, auditivas o visuales.

Los intérpretes profesionales sabemos que el secreto de todo está en saber estudiar y en nuestras clases nos dedicamos fundamentalmente a enseñar cómo hacerlo.

La metacognición aplicada a la interpretación consistiría en tener una estrategia de estudio, saber analizar adecuadamente los problemas y ser consciente de los pasos que damos para resolverlos. El concepto metacognición proviene de la teoría constructivista del aprendizaje, que valora más dotar al aprendiz de herramientas para que construya su propio aprendizaje en lugar de convertirle en aprendiz pasivo, lleno de conocimientos sin reflexión.

Por otro lado ninguna reflexión sobre cómo tocar tendría sentido sin tener en cuenta el arte, es decir, la parte creativa de la interpretación. En este campo también encontramos una rica aportación de la psicología, el concepto de creatividad. Desde 1954 se ha considerado como uno de los procesos mentales principales de la inteligencia y la descripción que se

ha hecho del funcionamiento de una mente creativa es lo más parecido al trabajo mental de un intérprete cuando prepara una obra.

Así la creatividad y la metacognición se asientan como pilares de una nueva forma de enseñar en la que las preguntas cómo crear y cómo estudiar son los ejes de aprendizaje del aspirante a intérprete. En este sentido la investigación que se ocupa de relacionar la música con los conocimientos de creatividad y metacognición constituye una buena base para crear una enseñanza avanzada de la interpretación.

LA IMPROVISACIÓN COMO HERRAMIENTA EN DIDÁCTICA INTERPRETATIVA

En la búsqueda de ese estilo creativo de enseñanza que promueva la autonomía cognitiva y artística son varios los autores, músicos, pedagogos y psicólogos que coinciden en alabar la improvisación como disciplina rica y completa para el desarrollo de los intérpretes, es por ello que la hemos considerado una tendencia en el mundo de la investigación pedagógica-interpretativa, pues se está escribiendo sobre ello de manera creciente a nivel internacional.

Aunque todos los investigadores parecen coincidir al considerar la improvisación como la nueva práctica creativa por excelencia dentro del aprendizaje de la interpretación, sin embargo aun no está verdaderamente implantada la idea en los currículos, sino que tan sólo ha quedado aceptada en el ámbito de la investigación para la innovación pedagógica musical. Es muy posible que la improvisación no haya sido contemplada como disciplina en la enseñanza por haber estado ligada a prácticas musicales populares, siempre contrapuestas a la música culta transmitida por escrito.

De esta forma ha llegado hasta nuestros días el complejo de que coger el instrumento para disfrutar de él sin preparación, ni programación, sin seguir un plan, para jugar o por el mero hecho de disfrutar, es una especie de insulto amateur a nuestra profesionalidad. Sin embargo, en los últimos años y muy poco a poco, no solo se han venido revalorizado las tradiciones musicales improvisatorias como el jazz y el flamenco, sino que cada vez cobra más relevancia la improvisación como herramienta o medio para desarrollar la capacidad interpretativa, como muestra del dominio técnico y teórico además de ser la práctica creativa por excelencia. Se abre así

un nuevo marco de contemplación de esta destreza en la didáctica de la interpretación.

La improvisación posee además un relevante significado en el fenómeno de la comunicación musical visto desde todas sus perspectivas; emisor, receptor, mensaje y código, pero principalmente para el intérprete como emisor del mensaje, ya que poder repentinamente música sin partitura significa dominar los elementos del lenguaje musical y sus posibilidades combinatorias así como los elementos de la técnica instrumental en un contexto principalmente creativo. De ahí que esté cobrando importancia, abriéndose paso en el desarrollo de los instrumentistas para conformar una nueva dimensión pedagógica. Además analizar el proceso de improvisación ha dado lugar al estudio de la estructura musical y sus elementos como conocimientos ya asumidos por el intérprete (ya sean armónicos, expresivos, rítmicos o de forma), y en muchos casos también asumidos por el público como convenciones culturales¹, por lo que la atención de los investigadores se ha ampliado para estudiar también la percepción que el oyente tiene de esos elementos, averiguar cómo percibe el mensaje musical, qué espera escuchar y qué le sorprende, en definitiva, en qué consiste una mejor o peor interpretación. Todo esto podría dar lugar a un nuevo tipo de análisis musical, mucho más basado en la percepción que en la cognición. De esta forma la improvisación estaría directamente relacionada con las investigaciones sobre percepción musical de la interpretación convencional, dedicadas a la búsqueda de los parámetros interpretativos y sus relaciones. Precisamente en comprender cómo se relacionan los elementos está el secreto de ambas habilidades improvisación e interpretación, no importa si esa comprensión es fruto de un conocimiento intuitivo o procede de una formación teórica.

De cualquier modo, en la improvisación el uso de todos esos elementos musicales se va eligiendo a la vez que se interpreta, en un ejercicio de espontaneidad que obliga al intérprete a tomar decisiones de manera visceral y no racional, lo que relaciona la práctica directamente con el uso y desarrollo de la creatividad.

Improvisar es por tanto realizar una síntesis de todos los conocimientos adquiridos, un trabajo de incorporación de los mismos a nuestro bagaje para

poder manejarlos y seleccionarlos de manera aleatoria siguiendo el dictado de nuestra creatividad.

La práctica de improvisación en el aula no está implantada de manera general en el plan actual para todas las especialidades interpretativas, lo cual es una carencia importante, teniendo en cuenta que las conclusiones sobre la utilidad de la improvisación se remontan al final de los años noventa. Podría decirse que si las asignaturas complementarias aportan una contextualización cognitiva al aprendizaje del instrumento, las materias como música de cámara y conjunto orquestal ofrecen el marco práctico para la aplicación de conocimientos técnicos, pero solo en cierto grado para los musicales y casi nada para la creatividad, por estar estos sujetos a condicionantes como la idea del compositor, la interpretación de grupo o el criterio del director de orquesta o profesor. La improvisación tiene mucho que aportar no solo al desarrollo libre de la creatividad del alumno, sino a la investigación sobre la didáctica interpretativa, por ser quizá la actividad más completa en lo que se refiere a la autonomía del alumno, ya que reúne varios factores cuya práctica no ha encontrado hasta ahora una metodología en la clase de instrumento, como pueden ser la elaboración de todos los conocimientos junto con la creatividad en un solo acto multidisciplinar.

OTRAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN EN INTERPRETACIÓN

En los últimos años y con el fin de investigar todo lo relativo a interpretar un instrumento se han realizado varios trabajos que aportan ese nuevo tipo de análisis del que hablábamos, que quiere reivindicar una mayor utilidad para los intérpretes que el análisis armónico-formal convencional. Se trata del análisis de las interpretaciones musicales desde el punto de vista expresivo y comunicativo, es decir, se trata de observar en que se diferencia una versión de otra. En este tipo de trabajos pueden objetivarse ciertos parámetros interpretativos y estructurales, según la visión de cada intérprete, de este modo lo expresivo y artístico ofrece distintas soluciones técnicas y musicales que pueden constituir un valioso muestrario para los jóvenes instrumentistas y por qué no, para los intérpretes consolidados. Al fin y al cabo es escuchando música y escuchándose unos a otros como los artistas de todas las épocas han evolucionado y se han perfeccionado en su estilo. Lo único novedoso de nuestra época es el objetivo de llevar a las aulas y sistematizar lo que antes era una iniciativa de carácter personal.

¹ Se sugiere la lectura del siguiente artículo: Borges Rey, Eddy L. *Imaginario Colectivo Musical. Convenciones en el proceso de interpretación del sentido de la música*. Icono14, 2009, Nº 14, pp 210-231.

En la búsqueda de esta sistematización han surgido diferentes metodologías y herramientas. Unas están basadas en el análisis de las interpretaciones como fenómeno audiovisual, pues en efecto el lenguaje corporal durante la interpretación también forma parte de la expresión de la obra musical. Así se ha abierto una interesante línea de investigación basada en el estudio de los gestos y los movimientos que en España ya ha dado algún fruto interesante como algunos de los trabajos de la investigadora Alicia Peñalba Acitores² o la tesis doctoral de Esteban Maestre Gómez³. El otro tipo de herramienta para el análisis de las interpretaciones es el espectograma, surgido

- 2 *“La intervención del cuerpo en la interpretación musical: estudio del movimiento no visible”*. Música, ciudades, redes (recurso electrónico): Conservatorio Superior de Música de Salamanca, 2008.
- 3 *“Modeling instrumental gestures: an análisis synthesis framework for violin bowing”*, Universidad Pompeu Fabra 2009.

de las nuevas tecnologías. Con el espectograma se pueden analizar los parámetros acústicos en un alto nivel de detalle.

Todas las herramientas y procedimientos de estudio tienen como objetivo común cambiar el prisma de análisis musical hacia uno más rico y completo centrado en los aspectos prácticos de la interpretación, abordando lo formal, lo visual, lo técnico, lo estético y quizá algo menos lo armónico, pero en cualquier caso, siempre articulado como un todo, desde el punto de vista artístico. Todos los aspectos de nueva relevancia en el análisis interpretativo podrían ser asumidos en el ámbito docente como contenidos a desarrollar en la enseñanza del instrumento, por lo que no solo debemos tener en cuenta las nuevas teorías de investigación psicopedagógica-interpretativa, sino que todas las líneas de investigación sobre interpretación han de ser seguidas con celo, sin perder de vista cualquier avance o aportación en este tan reciente e interesante campo.

SANTIAGO TORÉS LÓPEZ

GANADOR DEL PRIMER PREMIO DEL III CONCURSO NACIONAL JÓVENES PROMESAS DE VIOLONCELLO “JAIME DOBATO BENAVENTE”

Santiago Torés López ha sido Primer Premio (categoría C) del III Concurso Nacional Jóvenes Promesas de violoncello “Jaime Dobato Benavente”, celebrado en Alcañiz (Teruel) los días 22 y 23 de Septiembre de 2012.

Este concurso, organizado por la Asociación Cultural Cabriante, el Conservatorio Profesional de Música “José Peris Lacasa”, el Ayuntamiento de Alcañiz y otras entidades públicas y privadas, está dedicado a la memoria del joven violonchelista de 12 años, Jaime Dobato Benavente.

El jurado, constituido por los violonchelistas: Suzana Stefanovic, solista de la Orquesta RTVE; David Apellániz, concertista y profesor del Conservatorio Superior de Aragón y Nuria Gañet Benavente, profesora de violonchelo del Conservatorio de Alcañiz; destacaron el alto nivel de los participantes.

Santiago Torés López, malagueño y de 11 años de edad, es alumno del C.P.M. “Manuel Carra” Asimismo, en mayo de este año, obtuvo el Primer Premio en la especialidad de cuerda de la categoría de E.E., en el XXII Certamen Nacional “Ángeles Reina” organizado por JJMM de Málaga.



Santiago Torés López, en el centro, junto con los ganadores de la categoría B.

MUSIKARTE
INSTRUMENTOS MUSICALES
www.musikarte.net informacion@musikarte.net

BUFFET
Crampon & Cie
PARIS

CENTRO BUFFET MÁLAGA

Conservatoire
R13
RC
Vintage
Festival
Prestige
Tosca
Divine

Stock permanente
Servicio Técnico

BUFFET GROUP
WIND INSTRUMENTS

The Muramatsu flutes
SANKYO FLUTES
MIYAZAWA
Altus HANDMADE FLUTES
AZUMI
L. Schuler

MUSIKARTE

Cgdor. Antonio de Bobadilla, 16 29006 Málaga
951091515 | 618411379

TRIAARTE
CENTRO DE ESTUDIOS ARTÍSTICOS
CENTRO AUTORIZADO EN ENSEÑANZAS PROFESIONALES DE MÚSICA
POR LA CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA

**MÚSICA
DANZA
TEATRO**

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

Estudios Oficiales
Enseñanzas Básicas de Música
sin prueba de ingreso
Enseñanzas Profesionales de Música
También grupos para **Adultos**

Corregidor Antonio de Bobadilla 16
29006 Málaga
[Tras la Comisión Provincial de Policía]

951 09 15 15 654 333 201
www.triararte.net

ARCANGELO CORELLI: EL PRÍNCIPE DE LOS MÚSICOS

EN EL 300 ANIVERSARIO DE SU MUERTE (1653-1713)

PAULA CORONAS VALLE

Directora de Intermezzo. Profesora de piano del Conservatorio Manuel Carra de Málaga y Doctora por la Universidad de Málaga.

Desde la cima de la fama se cierra el “telón” de vida del compositor y violinista italiano Arcangelo Corelli, del que se conmemora hoy 300 años de su muerte. Ocurría el 8 de enero de 1713, en Roma, dejando como herencia una gran riqueza y una posición eminentemente privilegiada en el contexto histórico-musical de todos los tiempos. Fallece a los 59 años de edad, en plena efervescencia de triple actividad: creativa, interpretativa y pedagógica, tres facetas que le convierten en un artista singular del barroco. Fue probablemente el compositor más influyente en la música del siglo XVIII. Realmente y aunque los historiadores dieciochescos se empeñaran en adornar y tejer una biografía variopinta y sensacional de todo punto, los musicólogos y estudiosos modernos llevan siglos investigando en datos sospechosos que plantean serias dudas en torno a la figura del músico, arrojando un retrato humano bastante más simple y sobrio del personaje.

No menos interesante resulta pues el encuadre tridimensional (compositor, violinista y maestro) musical, cuya perspectiva pretendemos desgranar en las próximas líneas.



Arcangelo Corelli

Nacido el 17 de febrero de 1653 en Fusignano (provincia de Rávena, Italia) Corelli fue el quinto hijo de una próspera familia de terratenientes, y se cree que su iniciación musical transcurre en el seno del clero local, en las cercanías de Lugo y Faenza. Pronto se traslada a Bolonia (1666) donde se forma con el violinista de la Capilla de San Petronio, Giovanni Benvenuti y con el maestro Leonardo Brugnoli, quien fomentó su educación en el arte del violín. Con esta sólida base musical el joven Arcangelo ingresa en la Academia Filarmónica de Bolonia en el año 1760.

Cinco años más tarde se establece en Roma, donde fue adoptado por el cardenal Pietro Ottoboni, sobrino del Papa Alejandro VIII, y donde poco tiempo después, encontró la protección de la reina Cristina de Suecia, en 1679.

En 1675 llegó a ser violinista tercero de la Orquesta de la Capilla de S. Luis de las Franceses en Roma (la Iglesia nacional de la comunidad francesa), y el año siguiente fue nombrado segundo violinista. Dos años después, en 1677 aparece su primera composición fechada, la “Sonata para violín y laúd”, dedicada al conde Fabrizio Laderchi de Faenza. Pero es en 1681 cuando asistimos al alumbramiento de sus 12 “Sonatas en trío para dos violines y violoncello, órgano con bajo continuo”, op. 1, dedicado a la reina Cristina de Suecia. Al año siguiente asumió el cargo de primer violín en la Orquesta de San Luis de los Franceses, puesto que desempeñará hasta 1685, fecha en que se publican sus “12 Sonatas para dos violines, violón y violoncello o clavecín”, op. 2.

Corelli había ingresado en la Congregazione dei virtuosi di Santa Cecilia, en 1684, el mismo año en que adoptó el nombre de Arcangelo Erimanteo. Dedicó esta primera etapa de trayectoria artística a las composiciones y a la dirección, convirtiéndose en uno de los más hábiles y pioneros directores de orquesta moderna. También estuvo muy activo como intérprete y líder de grupos instrumentales, siendo ampliamente solicitado para la realización de celebraciones y eventos musicales. Tal vez el más destacado de ellas fue la patrocinada por la reina Cristina por el embajador británico, que había sido enviado a Roma por

el rey Jaime II de Inglaterra para asistir a la Coronación del Papa Inocencio XII. Para este espectáculo, el músico dirigió una orquesta de 150 cuerdas.

En 1689 compone la tercera colección de “Sonatas en forma de trío” op. 3, destinadas a tocarse en iglesia, dedicadas a Francisco II, duque de Módena, y en 1694, llega su opus 4, la cuarta colección, compuestas para cámara en honor a la academia del Cardenal Ottoboni.

Su producción se completa en 1700 con una colección de “12 Sonatas para violín y bajo”, su opus 5, cuya destinataria es Sophia Charlotte de Brandenburgo.

Por estos años, Corelli era ya primer violinista y director de conciertos del Palacio de la Cancillería, alcanzando el maestro tal reconocimiento que en 1706 ingresó en la Academia de la Arcadia, altísima distinción en la época, donde según parece pudo conocer al gran creador Domenico Scarlatti y casi con seguridad, a George Frideric Haendel, que se encontraba en Roma entre 1707 y 1708. Parece que alrededor de esta fecha, nuestro protagonista se retira de la vida pública, poniendo punto final a su vida en 1713.

Tras su fallecimiento es enterrado en el panteón de la Iglesia de Santa María ad mártires (el panteón de Roma), donde reposan sus restos mortales, y está prevista este año la ofrenda floral en el monumento conmemorativo del músico.

Su obra, escasa pero muy valiosa, fue insólita para la época, pues alimentó la música instrumental, con gran preferencia al violín, otorgándole a este instrumento un cariz dramático.

Uno de sus grandes valores fue el hecho de proclamarse el primer compositor famoso –que no cantante–, recordado en la Historia musical por dos hallazgos, que le nominaron con dos títulos: “fundador de la técnica del violín moderno” y “padre del concerto Grossi”.

Es considerado uno de los más célebres precursores de la Sonata preclásica y el representante por excelencia del *concerto grossi*, forma musical basada en el principio de contrastar dos grupos instrumentales de distintos tamaños: pequeños (integrados por dos violines y un violoncello) y grandes (una orquesta de cuerdas).

Sus 12 *concerti grossi* constituyen su obra póstuma, publicados en 1714, la obra a la que más tiempo y más devoción dedicó, catalogada como su opus 6, y la que podríamos denominar su composición culminante.

Su música ejerció una fascinación en los compositores alemanes, especialmente en Bach y Haendel.

Pero no sólo fue aclamado en el terreno compositivo, sino también distinguido como excelente intérprete, sobre todo de sus propias obras. Realizó numerosas giras

de conciertos por Francia e Inglaterra, donde fue recibido con elogios por la más alta aristocracia, quién le atribuye el sobrenombre de “Príncipe de los músicos”. Famoso por su increíble dulzura de carácter, se cuenta que en cierta ocasión, mientras se hallaba interpretando al violín durante uno de sus conciertos ante una concurrencia multitud, Corelli advirtió que el público hablaba. En ese momento interrumpió suavemente su ejecución, dejó el violín en medio del salón, y se levantó para marcharse diciendo que temía interrumpir la conversación.

Su tercera dimensión volcada en el terreno pedagógico es muy significativa. Fue un profesor ejemplar con el que se formaron maestros de la talla de Geminiani y el famoso Antonio Vivaldi, quien, de hecho, es considerado sucesor de Corelli en su aportación vinculada al “concerti grossi” que tanto inspiró el corpus de Bach. Multitud de estudiantes italianos y extranjeros contribuyeron a la difusión de sus páginas ya a la definición de su estilo, definitivo para el posterior desarrollo de la música barroca italiana. Sus tempi rápidos y dinámicos se caracterizan por los sucesivos cambios de la armonía que subrayan la estructura rítmica, un ritmo mecánicamente progresivo que, junto con las progresiones secuenciales armónicas daban una sensación de progreso implacable. También muy logrados resultan sus diseños contrapuntísticos de voces cruzadas, la complejidad polifónica y la variada textura bien definida en cada momento.

Si plausible es su papel en el impulso de la técnica violinística, e indiscutiblemente reconocida la contribución en la capacidad expresiva de sus composiciones, no menos apasionante y desconocida se erige la dimensión humana de Corelli. Su imagen física, serena y sobria, se transmitió a la posteridad por el retrato que Lord Edgcumbe encargó a Hugh Howard durante su viaje a Roma (1697-1699), y en menor medida por el grabado que acompañó la edición, póstuma de sus *Concerti Grossi* op. 6.

Se ha insistido a través de numerosas fuentes de documentación –en confirmar su bondad y delicadeza, su carácter agradable y dulce. Según J. Hawkins, Haendel lo había definido– “como un hombre muy mirado en el gastar, poseedor de un guardarropa modesto y vestido, siempre vestido de negro, más amigo de trasladarse a pie que en carrozas y coches, y gran amante de la pintura, única afición que le llevó a efectuar desembolsos de importante cuantía”. A su muerte legó una importante colección de 142 cuadros.

Su imagen serena sólo se transformaba al empuñar el violín cuando “se contorsionaba, sus ojos se teñían de un rojo-fuego y sus pupilos giraban como en agonía”. Testimonios nuevamente de Hawkins que, certeros o lejanos a la realidad, nos evocan una posible óptica que nos aproxima al personaje y nos invita a imaginar la grandeza del maestro Corelli.

Hoy hablamos con...

LOS MAESTROS LUTHIER

JOSÉ ÁNGEL CHACÓN Y

CHICO CHACÓN

Por **IVÁN VILLA**

Profesor Superior de Canto, Jefe de Departamento de Orientación, Formación, Evaluación e Innovación Educativa y Profesor de Coro del Conservatorio Profesional de Música Manuel Carra de Málaga.

Les proponemos un viaje en el tiempo a un mundo fascinante y embriagador de nobles maderas, resinas y alquimia. Pero no entendida como algo mágico y misterioso, sino fruto de la investigación y el estudio. De tradiciones artesanales y conocimientos sabiamente transmitidos. No es una historia de mitos, secretos y leyendas infundadas que nos alejan de la verdad. Queremos desde aquí arrojar luz sobre una profesión que se ha ido forjando durante siglos. Nuestro destino es el taller de los maestros luthier José Ángel Chacón y su hijo Chico en Málaga.

Nos aguardan viejos planos, increíbles herramientas, donde las prisas no existen porque son malas consejeras y todo se rige por una determinada cadencia que parece, a veces, detener el tiempo. Los Maestros que allí trabajan se afanan en crear objetos destinados al deleite de nuestros oídos. Son la física y la química al servicio de las musas que se materializan en instrumentos musicales de una calidad excepcional. Vamos a tratar de acercar al lector las figuras de nuestros queridos maestros luthier y describir sus centenarios quehaceres, y por qué no, acabar con algún mito o leyenda que lastra su verdad.

Admito que me siento realmente emocionado de estar aquí. Es un amplio taller lleno de recovecos que rezuma arte y devoción por la música. Cada vez que avanzamos en una estancia descubrimos nuevos espacios de trabajo, maderas, esencias, resinas, herramientas e instrumentos que no dejan de sorprendernos. Después de una exhaustiva visita, por la que nos hace de cicerón Chico, nos aguardan unas empinadas escaleras hacia el estudio donde nos espera el maestro José Ángel Chacón Tenllado, el padre de Chico.

A través de las siguientes diez cuestiones trataremos de acercar al lector a este apasionante universo, la música de los instrumentos callados.

1) ¿Qué es un Luthier?

Responde el Maestro José Ángel Chacón...

Es un fascinante oficio, que se podría definir como la Artesanía de la Madera en la Música.

Luthier en francés, o Liutaio en italiano, son nombres que se les daba a los constructores de Liuto o Laúd. Más tarde, (con la aparición del violín y viola, derivados de la viola da braccio o brazo, o del violonchelo y contrabajo, de la viola da gamba), el nombre se mantuvo y se extendió a todos los constructores de instrumentos musicales.

En España, a pesar de que nuestro Diccionario llama Violero al "constructor de instrumentos musicales de cuerda", se adoptó el término francés de Luthier, sin

embargo, la Guitarrería Española con mayor tradición y protagonismo, no asimiló del todo el nombre de Luthier, manteniendo el de Guitarrero, mayoritariamente.





Pienso que, de haber sido más fieles a nuestras tradiciones, como lo fueron italianos y franceses, habríamos mantenido el nombre de “Vigolero” o “Vigüelero”, por el que se conocían a los antiguos constructores de la Vihuela Española, (tanto de Arco como de Cuerda Pulsada), en la misma época que se construían los Laudes en Europa.

Esta idea, también me la sugirió el Luthier José L. Romanillos, hace algunos años, en la Escuela de Artesanos de Gelves (Sevilla), con motivo del primer Concurso Nacional de Luthería “José Contreras”.

Al margen del nombre, tanto Guitarrería como Luthería, han ido siempre por sendas bien diferenciadas, no tanto en su construcción como en el mantenimiento, la restauración, o el barnizado, realizados con criterios tan distintos, que siguen marcando las distancias entre estas dos artesanías.

Referente a la restauración hay una clara ventaja, que los instrumentos de arco tienen sobre la guitarra a la hora de abrir sus cajas para acceder en su interior. La tapa y el fondo en estos instrumentos van encolados a los aros o fajas, dejando un pequeño borde saliente en todo su contorno, y al no tener más fijación que la cola, se abren con más facilidad que la caja armónica de la guitarra. Sellada por sus cenefas, además del encolado del diapasón a la tapa desde el borde superior a la boca.

Esta facilidad de apertura, en los instrumentos de arco, permiten una restauración, bastante más cómoda de realizar, tanto para encolar y reforzar rajadas o roturas, en sus tapas y aros, como el cambio de cualquier pieza deteriorada o barra armónica que ha perdido su elasticidad y resistencia, todo

ello respetando el exterior, sobre todo su barniz. En torno a este procedimiento se han ido formando magníficos restauradores entre los Luthier, que han dedicado su vida a este difícil y delicado trabajo, para mantener en uso los viejos instrumentos, conservando su bello sonido y espléndido barniz, convertidos en el sueño de todos los instrumentistas de arco.

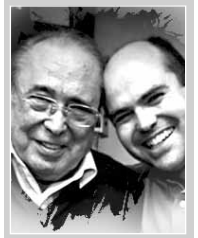
2) ¿Cómo surgió la figura del Maestro Luthier?

Entre los grandes artesanos de la madera, aquellos con mayor sensibilidad musical y artística, o clara predisposición hacia ella, surgirían los Maestros Luthier más destacados de nuestra Historia. Hoy, aquellas fuentes tienen otra dimensión social, distinta a la de aquellos Talleres, que desde el nivel de aprendiz, como primer eslabón de la escala jerárquica, iniciaban su aprendizaje desde niños; algunos dotados de valores suficientes para acceder a cualquier Universidad o Bellas Artes, pero al no pertenecer al nivel económico e influyente, absolutamente necesario para ello, elegían la opción más ventajosa que aquella sociedad les ofrecía, un oficio. Oficio en el que, los más dotados, empleaban todo su potencial para desarrollar y acumular conocimientos empíricos de esa tecnología aplicada a la madera, que unida a la destreza personal en su elaboración, era el bagaje de los grandes oficiales y maestros que la sociedad de entonces no supo valorar en su justa medida y la de hoy suele recordar con una nostalgia influida por el mito, que atribuye valores profesionales, por igual, a todos los viejos artesanos, que aún viven, solo por ser viejos y pertenecer a esa época.

Nada más lejos de la realidad, la vejez, por sí sola, no es el único atributo que adorna a los viejos y escasos maestros, reconocidos y admirados por todos los que entienden y saben que si han alcanzado ese nivel de maestría, es porque de jóvenes ya estaban dotados para brillar en cualquiera de los caminos de futuro que hubiesen elegido.

3) ¿Por qué decidieron dedicar su vida a ello?

La dedicación viene como consecuencia de la pasión por la música y la madera... Los que elegimos este Oficio, amamos la



José Ángel Chacón y Chico Chacón



José Ángel Chacón y Chico Chacón

música, en sus diversas formas y sonidos, seguros de que este es el Arte, que expresa, de la forma más sublime, nuestros sentimientos y el latir de ellos sobre la madera. Enamorados de este noble material, pronto al uso, sin necesidad de transformación alguna, los que hemos dedicado nuestra vida a elaborarla, ante tanta variedad y belleza, la consideramos como uno de los milagros más espectaculares de la Naturaleza.

4) Hay muchos mitos infundados y leyendas sobre la Luthería. ¿Qué hay y detrás de todo esto?

Efectivamente hay mitos y leyendas, y esto es fundamentalmente por la falta de conocimiento objetivo, responsable de tantas historias absurdas en torno a la Luthería, que se han ido difundiendo, bien por intereses especulativos o pasionales coleccionistas y subjetivos artículos con poco rigor científico, hoy, se les está haciendo frente, con una información más objetiva, en la divulgación de nuestro trabajo y la evidente profesionalidad de nuestros jóvenes luthier.

La Luthería aún mantiene alguno de sus mitos aplicados al sonido, relación "secreta" con los materiales que se utilizan, entre otras relaciones, estimulando a un nutrido y variopinto grupo de apasionados diletantes, que desde sus convicciones creen resolver todos sus secretos.



En primer lugar están los más apasionados que, con una fe inquebrantable, se lanzan a desentrañar los misterios del sonido entre aquellas maderas o resinas, que poseían propiedades acústicas portentosas y que fueron las que dieron gloria a los pocos iluminados que supieron utilizarlas, guardando su secreto en el pasado.

En segundo lugar están los más peligrosos, que alientan a los primeros para que no decaiga su pasión y continúe la confusión en el conocimiento objetivo de la Luthería, como base de sus especulaciones.

Yo creo que mientras haya fieles devotos a los mitos y leyendas en torno a los instrumentos de arco y pocos investigadores que traten de analizar su evolución, a partir de los hechos reales que los fueron generando, habrá especuladores que seguirán haciendo sus negocios con instrumentos antiguos o incluso falsificaciones.

Le voy a poner algunos ejemplos. Antonio Stradivario es el nombre de donde parte toda referencia a la lutheria. Si lo sacamos fuera de la alquimia, de los mitos y de las leyendas, visto desde la historia, se puede considerar el mejor luthier de todos los tiempos y fue el más grande, no porque encontrase productos maravillosos para impregnar el interior de sus instrumentos o por descubrir una fórmula mágica de barniz con resinas y productos misteriosos o por utilizar madera de árboles que él solo sabía distinguir en la foresta, no; fue el más grande por su inteligencia, su ingenio, su habilidad manual, su sensibilidad artística y musical y una experiencia acumulada en su larga vida de trabajo y de investigación. Stradivario no inventó ningún barniz, como tampoco inventó la madera; supo seleccionarla entre el conjunto de piezas al alcance de todos sus colegas, partiendo de sus conocimientos empíricos. En la elaboración de la madera y en la aplicación y coloración de los barnices, demostró una habilidad superior a los demás, con una perfección estética, acabado y sonoridad, superior a los instrumentos construidos hasta entonces. Después se han construido y se siguen construyendo magníficos instrumentos, pero el mito seguirá impidiendo que se alcance esa perfección.

En cuanto al barniz de misteriosos componentes, al parecer, lo elaboraba un droguero de entonces y siempre estuvo al alcance de todos los oficios relacionados con la madera. En el Ayuntamiento de Cremona existen muebles barnizados con el mismo barniz incoloro. Las maderas por sus propias características, debidas a su estructura, son muy sensibles al medio ambiente y pueden sufrir daños irreparables si están sometidas a cambios bruscos de humedad y calor. El polvo ambiental, el sudor corporal, junto a los fenómenos atmosféricos y el deterioro general del instrumento, terminaría afectando a su rendimiento acústico. Para que esto no ocurra, cubrimos las maderas con una mezcla de resinas naturales que forman lo que llamamos barniz. Por consiguiente, el barniz tiene como misión principal proteger las maderas, realzar su belleza natural, con la suficiente elasticidad para no obstaculizar la libre vibración de las tapas "Los barnices de por sí no poseen cualidades acústicas", como algunos creen, al confundir las distintas formas de protección, que dependiendo de su composición, espesor y forma de aplicación, si pueden modificar las cualidades acústicas del instrumento.

Le pongo un ejemplo muy clarificador: Si a los barnices se les atribuyesen cualidades acústicas, sería como otorgárselas a las ropas de un cantante. Si no lo protegen lo suficiente puede coger un enfriamiento provocándole ronquera o si dicha ropa le estrecha y le agobia puede dificultarle la libre emisión de su voz, sin embargo a nadie se le ocurre pensar que un abrigo o una camisa, por ejemplo, tengan propiedades acústicas.

5) ¿Qué buscaba cuando se trasladó con su familia a Italia?

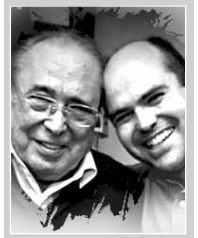
Básicamente perfeccionar mis conocimientos en las escuelas italianas con datos que aquí no se encontraban. Fruto de ello es que en la Primera Trienal 'Antonio Stradivario', celebrada en Cremona en 1976, participé con un violín y una viola, siendo el primer español admitido y diplomado en este prestigioso concurso. El mismo resultado obtuve en las tres trienales de 1979, 1982 y 1985. A partir de entonces, me consolidé

como luthier y desde Italia empecé a ser conocido como constructor y restaurador entre los músicos y los conservatorios de Turín y Milán. Durante los 10 años que duró mi estancia en el país italiano, construí todo tipo de instrumentos de cuerda y empecé a gestar la idea de crear una escuela de luthería en España. De hecho, regresé a España en 1983, donde puse en práctica un experimento de escuela con el apoyo del alcalde Pedro Aparicio, teniendo gran acogida y acudiendo a nuestras clases personas de diferentes profesiones. Unos años después fui profesor de la Escuela de Artesanos de Gelves (Sevilla) e impartí cursos de luthería en el Conservatorio de Sevilla. También he impartido clases como profesor en la Cátedra de Musicología de la Universidad de Granada.

6. ¿Qué ha supuesto para Andalucía la creación de la Escuela de Luthería y qué dificultades se plantearon? Responden ambos.

Pues en resumidas cuentas fue un sueño que al materializarse tuvo mucho menos del reconocimiento oficial y mucho más en valores no reconocidos...En Andalucía, hicimos varios intentos para hacer una Escuela pensando en las europeas, pero con las mismas normas aplicadas a la Formación Profesional de los Oficios encuadrados en la elaboración de la madera, adaptadas a la demanda del momento. Aun así se pudo conseguir una Escuela, que a pesar del prestigio alcanzado en el poco tiempo que duró, se desmanteló para instalar una Escuela de lo que hoy se interpreta como Ebanistería, en la seguridad de poder alcanzar empleo a corto plazo. Sin lugar a dudas, la Escuela de Luthería no es la solución al desempleo como única razón, como tampoco lo son los Conservatorios o Escuelas de Bellas Artes, que aun así, son necesarios, e importantes medidores de nuestra Cultura, y que seguramente, a largo plazo, generan más empleo, estable y vocacional, que algunas improvisaciones políticas.

Esto es otra de las muchas cosas, que aún no han comprendido muchos políticos con poder de decisión en la llamada Formación Profesional, y pienso que a estas alturas comprenden menos la indisoluble rela-



José Ángel Chacón y Chico Chacón



José Ángel Chacón y Chico Chacón



ción con la cultura musical de este oficio, que mantiene la misma pureza artesanal de siglos. Este oficio artesano que realiza trabajos destinados a una minoría relacionada con la música, aún no ha sido absorbido por la industria moderna como ocurre con la ebanistería, totalmente cambiada, en su evolución hacia el mueble mecanizado.

El resultado de los esfuerzos y el trabajo, en todo el largo proceso por conseguir una Escuela que pudiese dar una formación integral a nivel europeo, aún sin haberla conseguido, es que la Luthería en España tiene un nivel superior al de hace cuarenta años. Tenemos a estos jóvenes profesionales, algunos alumnos míos, que adquirieron sus principios en los varios intentos de hacer la Escuela, perfeccionándose más tarde en Cremona. Otros directamente en la misma Escuela de Cremona o en otras escuelas europeas del mismo prestigio.

Cuando tengo ocasión de ver los magníficos trabajos de estos jóvenes, me siento orgulloso, pensando con humildad, haber puesto mi granito de arena en este avance tan positivo de nuestra Luthería en España, y creo que mereció la pena el sacrificio del tiempo dedicado a la enseñanza, a pesar de estar lejos de la Escuela que un día soñé en Italia.

7. ¿Qué es realmente necesario para que tenga éxito una Escuela de Luthería? ¿Qué perfil de profesorado y alumnado sería deseable? Responden ambos.

Parece que a ciertos niveles de la educación, ya se entiende que la Luthería tiene un encuadre singular, y así lo demuestra el amplio proyecto de Escuela, en el que he podido colaborar. Hoy pendiente de su realización y, aunque no contempla la formación musical, sería la continuidad y reconocimiento al esfuerzo realizado por todos los que participamos y dimos aquellos primeros pasos de intenso trabajo, primero en Málaga y más tarde en la Escuela de Artesanos de Gelves (Sevilla), donde consiguieron afianzarse, hasta su eliminación. Así podrá ser, si se lleva a la práctica tal cual, con profesores que estén a la altura y un perfil de alumnado que responda a las necesidades de este bello oficio. Pero, si por falta de recursos económicos, el proyecto se realizase con recortes o reciclajes, sería un grave error, de daños irreversibles para la Luthería. En este caso, mejor dejarlo para otro momento con más medios para conseguir, al menos, mantener y no aumentar la distancia que nos separa de los países europeos.

Para mí, las pocas Escuelas de Luthería existentes en Países de nuestro entorno, las veo

más cerca de las Bellas Artes y de Conservatorios, sin ser ninguna de estas dos cosas. No tienen nada que ver con Las Escuelas Taller, o algunas de Formación Profesional, donde se da la enseñanza imprescindible para cubrir los puestos demandados por la industria moderna, con un perfil de alumno muy distinto al que exigen las Escuelas de Lutheria fuera de nuestras fronteras y que yo, pensando en el planteamiento que se hizo en el primer proyecto de Escuela Taller en Málaga y en la buena predisposición de las autoridades de entonces, pensé que se podría conseguir por este camino. Por tanto, su formación no puede depender de programas comunes, basados en tradiciones que se han ido transformando, sino de una formación integral. Así lo comprendieron hace tiempo en Italia, Francia, Alemania o Inglaterra, entre otros países de nuestra Comunidad, donde existen Escuelas de Lutheria con características propias bien definidas.

8. ¿Qué le pediríais a las personas que se quieran dedicar a este centenario oficio?

Tener vocación, sensibilidad artística, habilidad e inteligencia. Con estos atributos, seguro que un día conseguiríais hacer trabajos que les den sentido a vuestras vidas, convirtiendo vuestro trabajo en una delicia acompañada por la belleza de la Música, sin olvidar que la Madera es el regalo más espectacular que nos brinda la Naturaleza.

9. Me dirijo al Maestro José Ángel Chacón. Tiene concedidos varios premios y reconocimientos muy importantes. Maestro: ¿Cuál le ha hecho más ilusión?

El Ministerio de Cultura me concedió la Medalla de Plata a las Bellas Artes, distinción que también, a título póstumo, se le concedió a mi querido y admirado amigo Gonzalo Martín Tenllado, que había fallecido unos meses antes. A pesar de estar convencidos de nuestro parentesco por el apellido "Tenllado", siempre dejábamos cualquier tipo de investigación para más adelante. Trabajamos juntos en la Universidad de Granada y a los dos nos propuso para esta medalla Antonio Martín Moreno, Catedrático de Musicología. La entrega de medallas fue en Madrid, en el Ministerio de

Cultura por la Ministra Carmen Arboch, en un acto muy emotivo.

Por otra parte, también me hizo mucha ilusión que el Ayuntamiento de Málaga, me concediera el premio a la mejor labor musical del año, que me fue entregado en el teatro Cervantes, de manos de su Alcalde Pedro Aparicio, al final de una representación del Mesías. En El Teatro Cervantes, hicieron una exposición de fotografías de mi trabajo, exquisitamente ilustradas con fotografías de María Testa y poemas de Mario Virgilio, Con el título "José Ángel Chacón, Poética de un Luthier". Fue algo que no lo esperaba, y que no olvidaré nunca.

10. Me consta que la Junta de Andalucía acaba de editar recientemente un libro suyo... ¿Qué proyectos de futuro tienen?

Efectivamente se trata de un libro sobre la tecnología en la construcción de la Guitarra, vista desde la Lutheria. Realmente ha supuesto un gran esfuerzo dado los escasos recursos con los que cuento. 'La guitarra en la lutheria' es el título de este libro, editado por el Gobierno andaluz, y que fue presentado en Málaga por el consejero de Turismo y Comercio, Rafael Rodríguez el pasado 5 de octubre.

Tengo en proyecto, y de hecho ya cuento con el borrador de otros volúmenes sobre el violín, la viola y violonchelo en la Lutheria.

Queridos Maestros, esperemos que la verdad, en esta ocasión, despierte el mismo interés que la leyenda...Muchísimas gracias por recibirme en este lugar de creación de calle Moraima, lugar donde, como dicen ustedes, se transforma la madera en sonido... y, ¿por qué no?, donde se construye la ilusión y se restauran los sueños.



José Ángel Chacón y Chico Chacón



Distribuidor y Servicio
Oficial



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

MOBY DICK RECORDING STUDIO

GRABACIÓN - MEZCLA - MASTERING

Estudio de grabación en el centro de Málaga

Amek/Tac Magnum

Digidesign Protools HD2 - UAD

Telefunken - Neumann - AKG - Sennheiser - Electro Voice - Shure

Api - Millenia - Focusrite - Sony

TC Electronic - Urei - dbx - Drawmer

Luz natural en control y sala de grabación - Terraza Chill-Out



www.mobydickestudio.es

🏠 Trinidad Grund, 21

☎ 666 704 871

@ mobydickestudio@gmail.com



IN MEMORIAM FÉLIX LAVILLA

PEDRO BARRIENTOS DUQUE

Profesor de Canto del Conservatorio Manuel Carra de Málaga. Tenor - Compositor - Investigador.

Murió **Félix Lavilla**.

Concertista de Piano, Pianista Acompañante de Canto, no sólo cultivó estas facetas, sino que acompañó a instrumentistas con semejante empeño.

Pasa a dejar también sus pasos marcados por el arte de la composición, con extraordinarias canciones, básicamente, tres cuadernos para voz y piano, música coral y adaptaciones musicales historicistas. También fue Director de Orquesta y Profesor.

Quien quiera saber hasta dónde llega la importancia de la trayectoria del Maestro, que busque en las "gloriosas" páginas de las biografías de Carlo Bergonzi, Victoria de los Ángeles, Jessye Normann, Teresa Berganza, Gloria Davi, Isabel Penagos, Lola Rodríguez Aragón, Ángeles Chamorro, Toñi Rosado y tantos y tantos.

Pero es justo puntualizar que sus huellas digitales, impresas en la autoría de cientos de veladas memorables, otorgan a otros los éxitos que el comparte por igual.

Manos, talento y el justo peso en los dedos, evocan la alfombra mullida por donde pisaron las Artes de sus acompañados, siempre con la cortesía de la penumbra. Un gran regalo, es la gran generosidad

que supone hacer crecer al otro, guardando el rincón proclive al crecimiento de las obras.

"Mis manos protectoras sostienen tu Canto". Creo que sería una frase que se ajustaría al trabajo impagable que desempeña el Félix Lavilla Pianista Acompañante de Canto; la quiero extender, con el permiso de su memoria, a esta especialidad artística que parece pasar sin pena ni gloria por el justo aprecio. Acostumbrados a sufrir la oscuridad del eclipse, los Pianistas Acompañantes de Canto, son conscientes de asumir la paternidad, autoridad y conducción del camino del triunfo de otros.

Las balanzas aparecen desequilibradas cuando deslumbra lo aparente. El valor de las Obras está en el contenido del compendio, en la unidad completa y en el instante que salen a la luz. Para extraer esas briznas de Arte es necesario asumir cada rol, y es aquí, que Félix Lavilla supo desovillar esa grandeza, proyectar su luz a los motivos que permiten el gozo y disfrute de esos momentos sublimes.

Así se permiten vislumbrar todos los canales con justeza.

Propios y extraños estamos obligados a transitarlos, si lo que queremos es crecer.



LA FENOMENOLOGÍA MUSICAL

OCTAVIO CALLEYA

Catedrático por oposición, Profesor Asociado en la Universidad "Transilvania" de BRASOV/RUMANIA



Introducción						Nuevos Conceptos				Fenomen. de la conciencia humana			Fenomen. de la Dirección Orquestal				
Antecedentes		Bases musicales				La musica	Tempo	Horizontalidad	Verticalidad	Fenom. Estructural	Otros	Relacion M-C	Triangulo dorado	Interpretación	Orquesta	Técnica Directorial	El Código
Aspectos históricos	Husserl	Definición	Armonia	Contrapunto	Schenker	Sus 4 conceptos (definición)	Pulso Indicaciones Metronomo Bach	Articulaiones Melos Fraseo	Armonicos Masa sonora Presión Vertical	Forma Estructura PC/PM Climax	Simultaneidad Temporalidad Tit Repeticiones Etc	Reciprocidad	▲	Acustica Etc	Características Ensayo Concierto	Técnica unica Características Brazo = unidad y golpe proporcional	Síntesis fenomen.
"MUSIK IST WERDEN" - "EN EL INICIO ESTA EL FIN"																	

©copyright 2013 Octav Calleya

La Fenomenología Musical ha sido fundada por el más grande director-intérprete de todos los tiempos, el rumano SERGIU CELIBIDACHE (1912-1996) que después de profundos estudios simultáneos en Berlín, abarcando filosofía, matemáticas y por supuesto todo lo relacionado con el pensamiento analítico musical (aparte dirección/composición) transaldo en la música, los postulados fundamentales de la Fenomenología filosófica de Brentano y Husserl. Se trata pues del estudio del fenómeno musical primario que es un solo sonido, pasando por absolutamente todas las combinaciones posibles y de todos los generos, relacionados directamente con el efecto que producen en la conciencia humana. En palabras más simples, las dos facetas de la Fenomenología Musical son, todo lo relacionado con el sonido y con el oído humano.

Hay que decir desde el principio, que este sistema analítico se alza sobre otro anterior –del austriaco Heinrich Schenker (1868-1935)– y tiene como bases las habituales formas musicales. Schenker escribió sus teorías y además los demostró en muchos libros demostrativos, concretamente sobre obras de piano y orquesta (algunas sonatas y sinfonías de Beethoven, entre otras). De allí que muchos discípulos suyos continuaron la misma labor (como Felix Saltzer por ejemplo, entre otros) que hoy en día, por su valor indiscutible, esta implantado como estudio obligatorio, en muchas Universidades de Alemania, Inglaterra, Estados Unidos, Italia, por supuesto Austria y así, hasta Rumania. En España lo más conocido (por ser traducido) es la "Introducción al Análisis Schenkeriano" de Allen Forte y Steven E. Gilbert.

Podríamos decir que el análisis schenkeriano reduce el análisis musical compositivo, a través de tres planos, hasta la mínima esencia armónica, necesaria evidentemente para delimitar las grandes partes de una obra. Lo que hace la Fenomenología más allá, es que establece no solo entre estas grandes partes sino hasta las más míni-

mas relaciones (como el intervalo) el grado permanente de tensión existente y siempre, sobre el efecto directo en nuestra conciencia. Y esto a través de CONCEPTOS NUEVOS, absolutamente nuevos, desde la propia definición de la MÚSICA!

Antes de explicar de manera sintética los pilares de la Fenomenología (expuestos en el cuadro final adjunto) debo decir de que con diferencia a Schenker, Sergiu Celibidache escribió muy poco y por varios razones: por ser director extraordinariamente activo hasta su muerte y por considerar a veces, de que era imposible transformar en palabras, no solo la música en si, sino todas sus propias y profundas teorías. Eso sí: puso en práctica en cada ejecución durante 42 años, sus completos conceptos, siendo reconocido sin la más mínima duda nunca, de estar por encima de cualquier otro intérprete; asimismo, impartió sus teorías en multitud de cursos (desde Alemania, Italia, Francia, etc. hasta el conocido "Curtis Institute" en EEUU) y en cualquier tipo de centenares y centenares de entrevistas de todo tipo. Como autor directo, aparece solo en un pequeño libro que no es más que la transcripción de una conferencia de una hora. Se diría pues de que existe el peligro de no entenderse bien, todas sus teorías. Por suerte, muchos musicólogos y sobre todo discípulos (entre los cuales me encuentro también) han recopilado y difundido bastante, todas sus enseñanzas. Por eso, tanto el cuadro final como sus definiciones aclaratorias anteriores, son el resultado propio de años de estudio y síntesis, desde la única cátedra instituida en España, como de tantos otros cursos en diferentes países. La mayoría de libros dedicados a este único músico, están publicados por la Fundación de Munich (Alemania) que lleva su nombre.

Para la Fenomenología Musical, "la MÚSICA es una masa sonora en movimiento, articulada y polarizada". Como se puede ver, esta definición difiere totalmente de cualquier otra -mas o menos habitual-, porque está

basada en cuatro nuevos conceptos, relacionados directamente con la verticalidad sonora (los armónicos), con el movimiento físico, con la organización de cualquier horizontalidad y finalmente direccionada desde su nacimiento, hacia su único punto final. De aquí que la síntesis suprema fenomenológica, coincidiendo con la filosofía oriental del "zen", es EN EL INICIO ESTÁ EL FIN.

Otro concepto igualmente nuevo es el relacionado con el TEMPO, que en breves palabras es el resultado de la relación entre el movimiento horizontal y la presión vertical de cada momento. Pero la base de poder establecer el TEMPO JUSTO de un texto musical, es lo que llamamos el PULSO, que representa la unidad que caracteriza cualquier movimiento, que no es caótico ni en la naturaleza ni en ninguna manifestación suya, por supuesto lo mismo en la música. Si anteriormente teníamos todo tipo de indicaciones para acertar el "tempo justo" (palabras italianas, metrónomo, palabras alemanas cada vez más precisas -por ejemplo) Bach no ha escrito absolutamente nada, pero SI pedía que si no se conocía el tempo exacto, que se deje de tocar una obra. Establecer el pulso correcto, es la clave para poder solo después, relacionarlo de manera orientativa, con las indicaciones tradicionales o incluso con el metrónomo. Desgraciadamente, esta comprobado a través de tantas versiones no solo algo diferentes sino incluso contrastantes, de que precisamente este criterio (pulso-tempo) que es el único que puede orientar bien el desarrollo musical global, no está bien conocido. En apoyo a este criterio, hay también una simple verdad: aquella clara de que cualquier creación, fue concebida y escrita finalmente de su autor, solo en una forma y no en varias y diferentes. Las pequeñas variaciones son normales, debido a muchas razones (espacio acústico, posibilidades técnicas, estados anímicos, etc. etc) pero nunca pueden alejarse del pensamiento inicial del autor y precisamente en este aspecto, el "tempo justo" es el elemento prioritario que debe asegurar las intenciones y el sentir de un compositor.

Extremadamente importante es también la fenomenología estructural, es decir la relación global de todas las partes de una obra entre sí. Claro que este criterio es igual de aplicable también a las más pequeñas articulaciones; así, tanto para unas como para otras, lo más importante son las relaciones de tensión y relajación entre ellas, de tal forma que se puedan ordenar claramente las culminaciones y finalmente tanto el Clímax como el punto de mínima tensión. Este concepto que va a reflejar en la ejecución, la verdadera estructura de la obra, no aparecía antes como tal, ni en el análisis schenkeriano ni en el simple recorrido de las formas musicales. Por eso, la fenomenología tiene como meta definitiva, siempre en la práctica interpretativa, aquello de realizar correctamente las acumulaciones de tensión y la graduación de los puntos culminantes hasta el climax y luego hasta el fin. Es muy cierto de que este apasionado trabajo analítico

es muy difícil, pero creo que está claro, que es el único que debe ser seguido por cualquiera que quiere tocar una obra.

Como he dicho desde el principio, todo en la fenomenología aplicada a la música, es diferente a las formas y elementos habituales. Enumeraré brevemente otros conceptos como simultaneidad y temporalidad; o como la relación recíproca entre "tensión" e "intensidad"; o la referida a la "repetición" que para nuestra conciencia, en verdad, no existe nunca, puesto que cualquier elemento repetido, nunca tendrá en nuestro interior el mismo efecto que la primera vez. En la práctica ejecutoria, esto obliga a que cualquier repetición, no sea nunca igual, sino o algo más o algo menos, en función de la direccionalidad de la pequeña o grande estructura.

En relación a las consecuencias de los elementos sonoros en nuestra conciencia, del cuadro final comentaré brevemente, el "triángulo dorado" y el término "interpretación". El "triángulo dorado" está compuesto por tres elementos importantes: la partitura (que representa al autor), el "instrumento" (que lo materializa) y el ejecutante (o el intérprete), dos de ellos siendo de carácter subjetivo y solo uno, de carácter objetivo (la partitura). El dominio es pues subjetivo, lo que predispone estar alejado a la objetividad de la partitura y el autor, cuestión que se agrava mucho más con las libertades que habitualmente se otorgan solos, los intérpretes. Por eso, la fenomenología, que no acepta nada delante del correcto desarrollo estructural, reduce el papel del intérprete al de ejecutante. En una palabra, no se debe llamar nunca a nadie como "intérprete", porque simplemente no tiene absolutamente nada que interpretar sino solo reproducir fielmente lo que el compositor ha querido y nada más.

Y las referencias finales del cuadro, relacionan los efectos de todos los conceptos fenomenológicos con la orquesta y la dirección orquestal, porque se trata del "instrumento" más "variado" existente así como con la más compleja vocación en la música, respectivamente. Solo bajo los conceptos fenomenológicos aplicados a cada timbre, registro, armónicos, grupo de instrumentos, acústica, etc. etc y todos los demás elementos orquestales que participan en una ejecución completa, se puede realizar una verdadera versión lo más cercana a la pensada, sentida y deseada por un compositor. Para lo cual es evidente de que solo un verdadero director, conocedor de todos los profundos, amplios y completos conocimientos necesarios, podría llevar a cabo esta suprema tarea de reflejar fielmente los pensamientos y mensajes de un autor. Además, debe poseer también la única técnica directorial que es eminentemente fenomenológica, basada en "el brazo como unidad y golpe proporcional", sintetizada ya en un artículo anterior de esta misma revista, en el denominado "código de la dirección".

ÚLTIMO ACTO

Por IVÁN VILLA

Profesor Superior de Canto, Jefe de Departamento de Orientación, Formación, Evaluación e Innovación Educativa y Profesor de Coro del Conservatorio Profesional de Música Manuel Carra de Málaga.

En los últimos días de otoño hemos recibido un duro zarpazo que nos ha sobrecogido el alma y nos ha sumido en una dolorosa e incomprensible soledad. La marcha de Francisco Heredia García se ha tornado llanto multitudinario de amargo sabor desconsolado.

Nos regaló lo mejor que nos podía ofrecer, su excepcional magisterio, su desbordante talento, su luminosa e inconfundible voz lírica que aún resuena con brillantez en nuestros corazones. Me viene a la mente el extraordinario recital lírico que nos ofreció junto a nuestras compañeras Teresa Loring (soprano y profesora de Canto) y María José Marín (pianista acompañante) con motivo de Santa Cecilia 2011 en nuestro propio centro. En esta velada, que jamás olvidaremos, nos hicieron vibrar, llorar y reír de emoción. Todo un regalo para nuestros sentidos.

Paco, como todos le conocíamos, fue un músico completo con una lectura a vista fácil y resuelta, incluso al piano. Forjado en la escuela malagueña de canto de nuestro conservatorio superior, con profesores como D^a María José González o Ginés Torrano. De ella han surgido figuras de la talla de Carlos Álvarez, Cecilia Gallego o Miguel Bernal.

En el canto fraseaba con elegancia y resolvía cada pasaje de forma magistral. Su reto diario era hacer, con desbordante talento y entusiasmo, que lo difícil fuera fácil. Asumía frecuentemente nuevas partituras para ampliar sus conocimientos y repertorio. Era perfeccionista y muy riguroso en su trabajo, diferenciando con claridad los distintos roles de maestro y amigo. Como ocurre con muchos artistas, se nos presentaba con una seria apariencia fruto de su timidez. Pero tras esta coraza, y en un ambiente distendido, afloraba un niño alegre, travieso, ingenuo, muy ocurrente, con risa fácil y contagiosa. Sus conciertos eran una auténtica fiesta de simpatía, ductilidad vocal y excelente dicción en idiomas, especialmente el francés que dominaba a la perfección.

En los dúos presentaba una vis cómica y asombrosa complicidad con el partenaire que nos transportaba a



un mundo de excelencia interpretativa. Recordamos los conciertos con Cecilia Gallego, Arantxa Velasco y Teresa Loring, entre otras.

Su pasión por la música coral y por la ópera confluyó en su titularidad como Maestro Director del Coro de Ópera de Málaga durante muchísimos años, haciendo de éste una institución emblemática de un prestigio y calidad sin precedentes para la ciudad de Málaga.

Generaciones de cantantes que han surgido de las filas del coro han continuado estudios de canto en el Conservatorio "Manuel Carra". Igualmente decenas de estudiantes de canto han completado su formación participando en el Coro. Actualmente estos cantantes están actuando a nivel solístico, formando parte de los más prestigiosos coros profesionales de nuestro país o dedicados a la formación musical en Conservatorios o incluso en la prestigiosa Escuela Superior de Canto (Madrid).

Han sido fructíferos años que recordamos con profundo cariño y sincera emoción. Junto a él hemos disfrutado, aprendido y nos hemos enriquecido en sus múltiples facetas como maestro, compañero y amigo. Su marcha ha unido a la gran familia de la música que sumida en un dolor compartido se siente más reconfortada.

Su fantástica y timbrada voz lírica y su talento fueron recompensados en distintos concursos entre los que ocupa un lugar privilegiado el Premio al Mejor Tenor Lírico en el III Concurso Internacional de Canto "Alfredo Kraus". Y el último, el reconocimiento de la ciudad de Málaga con el premio a la "Mejor Labor Musical" del año 2012, que le ha sido otorgado desde el Ayuntamiento por propuesta y aclamación popular. En esta ocasión ha venido respaldado por más de cuatrocientas firmas de personas vinculadas al mundo de la música de nuestra ciudad. El premio, que le iba a ser entregado por el alcalde de Málaga, tras el tradicional Concierto de Navidad de la OFM en el Cervantes, lo recibió la familia el viernes 21 de diciembre.

Asumió distintos personajes en sublimes interpretaciones: Bastian, Tamino, Arturo, Rinuccio, Voz en la fragua, Hermano Rafael, Leonardo, Intendente, Borsa, Jacquino, Conde de Lerma, Bruno, etc,... Pero fuera y dentro de los escenarios ha sido para nosotros, más que un personaje, una excepcional persona.

Pero Paco se marchó a otra nueva producción de *Turandot*, esta vez de sólo dos actos, volviendo a cantar como emperador Altoum en esta inacabada obra. Mientras dirige nuevamente la mirada al joven Calaf y con



voz segura canta: *Fa ch'io possa morir senza portare il peso della tua giovine vita!* (¡Haz que yo pueda morir sin cargar con el peso de tu joven vida!). Entretanto, tras un blanquecino tul, su semblante se desvanece lentamente al tiempo que asciende su regia figura en un trono inmortal... Todos ignorábamos, incluso él, que en esta ópera la joven vida era la suya...

Nos quedan arias, romanzas, chansons, lieder y canciones que revolotean en nuestra mente con profunda tristeza. Los que le conocimos permanecemos sin rumbo, en un escenario diáfano y oscuro. Un calmado silencio en el que perdidos entre bambalinas, buscamos una tenue luz, una amable sonrisa y unas firmes manos de seguro gesto que ya no marcarán la anacrusa del coro interno de esta ópera, LA VIDA.



FRANCISCO HEREDIA GARCÍA

(1965-2012)

Nace en Barakaldo (Bilbao). Estudia en el Conservatorio Superior de Música de Málaga obteniendo el Título de Profesor de Canto con Mención Honorífica y Premio Fin de Carrera en 1992, siendo sus profesores M^a José González y Ginés Torrano.

Paralelamente realiza cursos de perfeccionamiento con renombrados intérpretes y maestros como Manuel Cid, Félix Lavilla, y Esperanza Abad. Asiste a las Clases Magistrales de Montserrat Caballé en 1989 y a los Cursos Manuel de Falla con Victoria de los Angeles en 1996. Es seleccionado en los Cursos de Verano de Santander "Paloma O'Shea" para estudiar con los maestros Edelmiro Arnaltes, Suso Mariátegui y el Maestro Alfredo Kraus.

Ha actuado como solista con la Orquesta Provincial de Málaga, Orquesta Filarmónica Ciudad de Málaga, Ópera Nacional de Moldavia, Orquesta Sinfónica de Córdoba, y Joven Orquesta Nacional de España, etc. Asimismo ha sido dirigido por los directores Eugene Khon, Gianandrea Noseda, Octav Calleja, Odón Alonso, Leo Brouwer, Alexander Rabbhari, entre otros.

En el campo del Oratorio y Concierto ha interpretado entre otras obras: Réquiem y misa de la Coronación de W. A. Mozart, La Creación y Las Siete Palabras de F. J. Haydn, Pasión según S. Mateo, Magnificat en Re, Misa en Si Menor y Cantata 147 de J. S. Bach, Miserere de Ocón, Novena Sinfonía de L. V. Beethoven, Misa de Gloria de G. Puccini, Stabat Mater de G. Rossini, Misa en Sol Mayor de F. Schubert, Misa Solemne de Santa Cecilia de Charles Gounod, Carmina Burana y Triunfo de Afrodita de Carl Orff, Mesías de Haendel, Réquiem de Verdi, Serenata para Tenor y Trompa de B. Britten, "La Infancia de Cristo" de H. Berlioz, Sinfonía Fausto de Liszt, Cinco Sonetos Lorquianos de Manuel Castillo, Sinfonía n^o 1 Scriabin, Liderkreis Op. 39, Op. 28, y Amor de Poeta de R. Schumann, Die Schöne Müllerin y Winterreise de F. Schubert, etc

En el campo lírico ha interpretado Bastián y Bastiana, "Belmonte" del Rapto del Serrallo y "Tamino" Die Zauberflöte todas de W. A. Mozart, "Arturo" De Lucía di Lammermoor de G. Donizetti, "Emperador" de Turandot de G. Puccini, "Rinuccio" de Gianni Schicchi de G. Puccini, "Voz de la Fragua" de La Vida Breve de M. De Falla, "Hermano Rafael" de La Dolorosa de J. Serrano, La

del Soto del Parral de Soutullo y Vert, "Leonardo" de La Bruja de R. Chapí, "Intendente" del Rey que Rabió de R. Chapí, "Félix" de Jugar Con Fuego de A. Barbieri, "Borsa" de Rigoletto de G. Verdi, "Conde de Lerma" de Don Carlo de G. Verdi, "Jacquino" de Fidelio de L. V. Beethoven, "Bruno" de I Puritani G. Donizzetti, etc.

Es premiado en la 2^a Muestra de Jóvenes Intérpretes de Málaga con el 1^o Premio y obtiene el Premio al "Mejor Tenor Lírico" en el 3^o Concurso Internacional "Alfredo Kraus". El Ayuntamiento de Málaga le distingue con el premio a la Mejor Labor Musical del año 2012.

En el campo discográfico realizó un CD con obras para canto y guitarra de Manuel García y Fernando Sors, producido por la Universidad de Málaga. Participa en la gira y grabación de CD de COPE con antología de la Zarzuela y Clásicos de Navidad. Para el sello discográfico Naxos interviene en la grabación de la ópera de Puccini Turandot.

Así mismo interviene en la grabación de Traviata de Verdi en directo desde el teatro Villamarta de Jerez de la Frontera. Por otra parte ha grabado numerosos programas para RNE y Canal Sur Televisión.

Entre los años 1991 y 1998 fue Director Titular del Coro de Ópera Ciudad de Málaga, cargo que retoma en la temporada lírica 02-03 hasta la actualidad.

Ha sido profesor titular de Canto por concurso-oposición desde 1993 del Conservatorio Profesional de Música "Manuel Carra" hasta su fallecimiento.

ENLACES PARA ESCUCHAR:

Magistral interpretación de "Una furtiva lagrima" de L'Elisir d'amore:

<http://www.youtube.com/watch?v=wxPGb2tyvLE>

"No puede ser" de la Tabernera del Puerto, acompañado por nuestro compañero Sergio Montero:

<http://www.youtube.com/watch?v=MoOhD7ktAek>

Con nuestra compañera la soprano Teresa Loring acompañados al piano por María José Marín interpretan el dúo del Gato Montés "me llamabas Rafaeliyo":

<http://www.youtube.com/watch?v=5MKzPbH1jOk>

VERDAD Y FICCIÓN AMADEUS: DE LA BIOGRAFÍA AL TEATRO, Y DEL TEATRO AL CINE (2ª PARTE)

ALFONSO MÉNDIZ NOGUERO
 Profesor Titular de la Universidad de Málaga

5. Cavalieri, entre Salieri y Mozart

En la obra teatral, el primer punto de fricción entre los compositores –y el detonante del conflicto interior de Salieri– surge cuando éste percibe que su alumna predilecta, Catarina Cavalieri, ha sido seducida por Mozart. Según el libreto, el italiano la había pretendido con pasión, pero renuncia a ella por su voto de castidad, y al saber su relación con Mozart se siente doblemente humillado (I, pp. 42-44).

En realidad, todo esto es una gran tergiversación del dramaturgo. Esta soprano, de la que apenas se dan datos en la obra (ahí es un papel sin diálogo), fue en realidad una de las cantantes más famosas de su época. A los diecisiete años cantó su segunda ópera ante el Emperador, quien quedó impresionado por su voz. Un año más tarde fue admitida en la Compañía Teatral de la Corte, y desde entonces recibió las clases y la protección de Salieri.

Nada hay de cierto, sin embargo, en que Salieri –casado ya– la pretendiera de algún modo. De hecho, se olvidó de ella en sus principales papeles, y Cavalieri cantó sólo en dos de sus óperas menores: en 1781 y 1783. Por el contrario, Mozart escribió para ella más música que para cualquier otra soprano. Le dio el papel principal de *El Rapto del Serrallo* (tal y como se ve en *Amadeus*) y para ella compuso un aria especialmente brillante. Es, por tanto, verídico, el comentario de Salieri a mitad del primer acto: «Para mi querida discípula Catarina Cavalieri, escribí el aria más chillona que yo haya oído jamás» (I, p. 43); pero cae en la mera especulación –con clara intencionalidad dramática– cuando añade: «adiviné inmediatamente lo que Mozart había pedido a cambio» (I, p. 43).

Al margen de invenciones, es cierto que Mozart continuó su relación profesional con la Cavalieri. Para ella escribió un papel destacado en *David Penitente* y con ella contó en el estreno vienés de *Don Giovanni* y en el gran éxito de *Las bodas de Fígaro*. Al margen de todo esto –que desató, lógicamente, los celos de

Salieri– nada de la posible seducción por parte de Mozart está mínimamente documentado. Y mucho menos el que la cantante se convirtiera en el ojo del huracán entre ambos compositores.

La última carta que conservamos de Mozart –dirigida a su mujer, embarazada y enferma en el balneario de Baden– es una clara prueba de la buena relación que ambos mantenían entonces: de la naturalidad con que trataban a Cavalieri, y del acercamiento mutuo en los últimos años de Mozart. Está escrita el 14 de octubre de 1791, mes y medio antes de su muerte, y en ella habla del éxito de *La Flauta Mágica*:

Queridísima mujercita:

Ayer, jueves 13, fui a las seis a recoger en coche a Salieri y a Cavalieri y les llevé al palco (Mozart les cedió el suyo). Después fui rápidamente a buscar a mamá y a Carl (su hijo), a quienes había dejado en casa de los Hofer. No puedes imaginarte lo amables que estuvieron los dos, lo mucho que apreciaron no sólo mi música, sino también el libreto y todo en general. Ambos dijeron que era una ópera grande, digna de representarse en un gran festival y ante los más grandes monarcas; y que la presenciarían a menudo, porque jamás habían visto una producción tan hermosa y agradable.

Sin embargo, Shaffer se inspira en esta carta para dar a la relación entre ambos un sentido opuesto. El pasaje aparece en su obra pero no para afirmar la reconciliación de los compositores, sino para dramatizar aún más su conflicto. En *Amadeus*, Mozart comunica al italiano que su mujer se ha ido a Baden por unos días y le invita a ver su ópera. Salieri responde: «Yo no puedo sustituir a vuestra mujercita... ¡Pero conozco a alguien que sí podría!...». Y añade maliciosamente: «¡Llevaré a Katherina! ¡Ella os animará!» (II, p. 101).

6. El hombre de la máscara

De todos los episodios biográficos utilizados en la versión teatral el más llamativo es, sin duda, el del hombre enmascarado y el misterioso encargo del *Requiem*. La primera versión de esa historia la dio a conocer Friedrich Rochlitz, que la publicó, junto a otras anécdotas del compositor, en un serial periodístico entre octubre y diciembre de 1798. El relato sobre el encargo es el siguiente:

Un día, cuando estaba sentado en el jardín, llegó un carruaje y un desconocido pidió que lo anunciaran. Mozart lo recibió. Entró un hombre de mediana edad, serio, imponente, con una expresión muy solemne, desconocido tanto para él como para su esposa.

– Vengo a verle en calidad de mensajero de un caballero muy distinguido –le dijo el hombre.

– ¿Quién le envía? –preguntó Wolfgang.

– El caballero no desea darse a conocer.

– ¿Y qué es lo que quiere?

– Alguien muy querido y cercano a esta persona ha muerto; desea recordare el día de su muerte, y solicita que usted componga un réquiem con este fin.

Mozart estaba muy conmovido por la conversación, por el misterio que envolvía todo aquel asunto y por el tono solemne de aquel hombre.

La impresión de ese extraño visitante, que en otras versiones contemporáneas (Niemetschek, 1798; Nissen, 1829) se describe embozado o vestido de negro, causó una profunda huella en el ya debilitado Mozart. Empezaron sus delirios al compás de esas extrañas y repentinas visitas; y Wolfgang empezó a creer que Alguien del Más Allá le estaba visitando para anunciarle su propia muerte. Como también recoge Rochlitz en su crónica: «Hablaba de pensamientos verdaderamente extraños en torno a aquella curiosa aparición y al encargo de aquel desconocido (...). Finalmente lo confesó: estaba convencido de estar componiendo aquella obra para su propio entierro».

Sobre el sentido de ese pasaje se publicaron muchas elucubraciones en el siglo XIX y primera mitad del XX, pero fue en 1964 cuando finalmente se desveló el misterio. El musicólogo Otto Erich Deutsch deslumbró a los especialistas con un largo y revelador

manuscrito que ponía al descubierto toda la verdad sobre el origen de esta pieza.

Redactado por un secretario particular del conde Franz von Walseg, el manuscrito contaba las veleidades de su vanidoso amo, quien se las daba de compositor y gustaba sorprender a familiares y amigos con piezas que –escritas por otros músicos– él hacía pasar por suyas. En febrero de 1791 falleció la mujer de Walseg; y éste, que la adoraba, proyectó celebrar una impresionante Misa de Réquiem en su primer aniversario. Con este propósito, en julio de 1791 –Mozart estaba entonces trabajando en *La Flauta Mágica*– envió a uno de sus criados para que, de forma discreta, encargara el *Réquiem* a Mozart y le visitase de vez en cuando para seguir su marcha.

Este hecho, cambiado en su sentido y su protagonista, es reutilizado en la obra para atenazar el conflicto dramático. Es el propio Salieri el que, oculto tras una máscara, acosa al ya enajenado Mozart con el apremiante encargo de escribir el *Requiem*. Así lo expone ante el público: “Estaba escribiendo una misa de Requiem... ¡para él mismo! (...). Conseguí una capa gris. Sí. Y una máscara gris. (Se da la vuelta: está enmascarado) ¡Y aparecí ante la demente criatura como el Mensajero de Dios!” (II, p. 105).

7. Un precedente teatral: Mozart y Salieri, de Puschkin

¿Qué pudo servir de inspiración a Shaffer para escribir su obra? Sin duda, y como han señalado numerosos críticos, la breve pieza de Alexander Puschkin *Mozart y Salieri* (1830): tan solo dos escenas con esos dos personajes. Escrita a los cinco años de la muerte de Salieri, la pieza refleja el extendido rumor del envenenamiento de Mozart, pero elabora también una acción psicológico-teatral sumamente interesante. Dibuja a un Salieri carcomido por la envidia frente a un Mozart ingenuo e infantil, casi ajeno a su prodigioso talento. Gracias, justamente, a esa genialidad, Salieri está a punto de perder su estrella en Viena, y una soberbia bien articulada en la escena le empuja a cometer el terrible asesinato.

Y aquí es donde aparece la aportación de Puschkin. Cuando Salieri ha suministrado el veneno letal a Mozart, y éste va al piano para interpretar el *Réquiem* que está componiendo, Salieri sufre su última y definitiva derrota: comprende horrorizado el crimen tan tremendo que ha cometido y, a la vez, la grandeza casi divina de la música de Mozart.

MOZART – *(Tira la servilleta) No quiero nada más. He comido muy bien (Se dirige al piano). Escucha mi Réquiem, Salieri; te lo voy a tocar (Se pone a tocar). Pero ¿estás llorando?*

SALIERI – *Por primera vez vierto lágrimas de esta índole. Son lágrimas de liberación y de dolor; es como si hubiese cumplido un penoso deber... Amigo Mozart, no repares en mis lágrimas. Sigue tocando. Apresúrate a llenar mi alma con estos divinos acordes.*

Envidia, mediocridad y arrepentimiento se funden en el alma de Salieri. Pushkin parece haber adelantado los temas que luego desarrollará Shaffer en su obra. Y aunque aquí están sólo apuntados, ya señalan un horizonte dramático muy prometedor. Entre otras cosas, también aquí el desencadenante de la tragedia –de la muerte de Mozart y de la locura de Salieri– es la magnífica y misteriosa música del *Réquiem*. Y también en esta obra, la escena del encargo del *Requiem* se rodea de un extraño misterio que atenaza el alma del compositor en los últimos instantes de su vida:

SALIERI – *Parece que estás triste hoy.*

MOZART – *Te lo confesaré: mi Réquiem me está matando (...). Hará cosa de unas tres semanas regresé tarde a casa. Me dijeron que alguien había venido a verme (...). Al tercer día estaba jugando en el suelo con mi chiquillo cuando me llamaron. Salí y vi a un hombre vestido de negro. El desconocido me saludó muy respetuosamente y me encargó el Réquiem, desapareciendo al instante (...). Desde entonces, la imagen de mi visitante negro no me deja tranquilo, ni de día ni de noche. Cual sombra, me persigue en todos los sitios.*

Años más tarde, el compositor Rimsky-Korsakov puso música a esta pieza y la estrenó en forma de ópera con el mismo título: *Mozart y Salieri* (1897).

8. La conversión de la obra en guión cinematográfico

En noviembre de 1979, el agente de Milos Forman convenció a su representado para que fuera con él al teatro. Sólo cuando estaban en el interior del taxi le dijo que el argumento se centra en la pugna entre Mozart y Salieri. “¡Oh, no! ¡Un espectáculo musical!”, pensó el director checo. “Y por no saltar del coche

en marcha, me preparé para lo peor”. Una vez en la sala, Forman fue inmediatamente cautivado por la fuerza de la representación. Y ante el asombro de su agente, al caer el telón se precipitó a los bastidores para encontrar al autor de *Amadeus*. Ese mismo día, Forman propuso a Shaffer que reescribiera su obra para la gran pantalla.

El dramaturgo inglés recordó meses más tarde la pesadilla que siguió a aquel encuentro. Se resistió durante semanas a la presión del cineasta, sobre todo tras el desengaño de las anteriores adaptaciones de sus obras: *The Royal Hunt of the Sun* y *Equus*. Al fin se dejó convencer, y en febrero de 1982 acometieron juntos la tarea de reescribir la obra. Forman se lo llevó a su granja en Connecticut para alejarlo de toda distracción y allí trabajaron diez horas al día durante más de cuatro meses. “Aislados del resto del mundo, en lo que ellos denominaban su ‘cámara de tortura’, pasaron juntos por el bloqueo del escritor, juntos escucharon las obras de Mozart y juntos improvisaron escenas de la obra. Gran parte de las sesiones de trabajo de la tarde se las pasaban discutiendo. Discutían sobre escenas y palabras, y sobre el orden de las escenas y de las palabras”.

Shaffer estaba demasiado encariñado con su obra –que le había costado dos años y medio de intenso trabajo– y se empeñaba en meter dentro del guión todo lo que pudiera del original. Forman, por su parte, trataba constantemente de eludir los largos monólogos de Salieri. Al final vencieron los dos: ni una sola palabra fue impuesta por nadie, porque ni una sola palabra se dejó sin discutir. Al final de ese largo proceso, Shaffer reconoció haber aprendido mucho sobre el arte de la adaptación cinematográfica, y Forman reconoció, a su vez, el talento demostrado por el dramaturgo: «Tiene el mérito –que pocas veces he visto en pantalla– de haber dado genialmente a luz, por dos veces, a la misma criatura».

9. Reorganización del relato

Para adaptar al cine el libreto de *Amadeus*, Shaffer y Forman tuvieron que replantearse la historia por completo. Esto era algo que el director checo tenía muy claro en su mente: “Tienes que olvidarte de lo que funcionó en la obra de teatro, porque ningún elemento de la magia teatral funciona en una película. Hay que coger la historia básica, los personajes y el espíritu de la obra y entonces empezar desde el principio”.

A partir de esa premisa, la obra teatral fue totalmente reescrita. Más del 50% de las escenas del filme son enteramente nuevas o fruto de una notable transformación, y el 100% de ellas fue cambiado en algún punto. Toda la obra sufrió recortes y adiciones.

Entre los elementos eliminados, el más evidente es el recurso a los Venticelli, dos personajes que – como el coro de las tragedias griegas– informan a la audiencia y aun al propio Salieri de todo aquello que el escenario no puede mostrar. Este recurso escénico era innecesario en el filme, además de artificioso: en el cine la cámara puede mostrar toda la acción. Quizás el ejemplo más claro es la secuencia teatral en la que los Venticelli cuentan a Salieri que Mozart se ha casado y que eso ha enfurecido a su padre. En el filme, vemos a Wolfgang y a Constanze en la ceremonia de boda, y a continuación a Leopoldo que lee la carta de su hijo, muestra en el rostro su desagrado y arroja violentamente el papel al fuego (45'-47'). Un eficaz sustituto de los Venticelli es el personaje de la criada Lora, a quien Salieri paga para que espíe al matrimonio y le cuente en qué trabaja Mozart. Ella notifica al público y al compositor italiano (67', 70', 113') la información que antes venía de aquellos: la situación financiera de Wolfgang, las óperas en las que trabaja, etc.

Quizás la subtrama más importante que se omite en el filme es la seducción de Constanze. En la obra, Salieri le proponía relaciones para humillar a Mozart, pero cuando ella finalmente acepta, él la rechaza sin contemplaciones. En la versión fílmica, la secuencia fue eliminada por varios motivos: no encajaba ese fuerte conflicto con las conversaciones más o menos distendidas de las últimas escenas, distraía por completo del conflicto principal (Salieri-Mozart) y presentaba problemas para que el filme fuera calificado 'para todos los públicos'.

Otra gran subtrama eliminada fue toda la parte de la Logia masónica, que en el teatro jugaba un papel importante en la caída de Mozart. Al principio, los hermanos le aceptan en la logia y le ayudan económicamente, pero al ver que *La flauta mágica* desvela todos sus rituales y simbolismos (Salieri es quien le ha animado a hacerlo: II, pp. 94-96), le abandonan y provocan su ruina económica. Nuevamente, es el deseo de centrar el conflicto en los dos protagonistas lo que llevó a Shaffer y Forman a suprimir toda esa línea narrativa.

Por el contrario, nuevas escenas aparecen o cambian de lugar en el guión definitivo. En la obra, todo el largo monólogo conduce a un dramático desenlace: Salieri se corta el cuello (II, p. 115) en un desesperado intento de acabar con su amargura. En el filme, esa es precisamente la escena de apertura, un golpe inicial que sacude al espectador y suscita su curiosidad por saber qué es lo que ha pasado antes. A partir de ahí, surgen nuevas escenas, que refuerzan visualmente el conflicto de fondo: vemos su traslado al hospital (lo que permite comprobar el triunfo de Mozart en los salones, mientras él agoniza literalmente), su reclusión en el manicomio (que proyecta las ideas de su aislamiento y de su locura), etc.

Otras escenas se incorporan al guión para exteriorizar los pensamientos de Salieri: una alusión a su juventud se convierte en una secuencia de *flash-back* que sintetiza su infancia (9'-10'); una referencia al genio precoz de Mozart lo muestra tocando el piano a ciegas con tan solo cuatro años (11'). Pero también añadieron nuevo material –basado en cartas y documentos biográficos– para dar más salida a la música: vemos a Wolfgang dirigiendo un concierto al aire libre (72'), componiendo una ópera sobre un billar (124'), divirtiéndose en un baile de máscaras (esto enlazaría después con la figura del hombre enmascarado). El efecto que esto conlleva es trasladar el foco de la acción de Salieri a Mozart, y retratar a Mozart como un personaje más humano y redondo. Mientras en la obra aparecía siempre como contrapunto a Salieri y en forma casi caricaturesca, en el filme posee vida propia: con problemas, con genialidad, con carácter; odioso y encantador a un tiempo.

Con todo, el principal añadido del filme son los fragmentos de las óperas de Mozart, que añaden una nueva dimensión a la historia. Escuchamos arias de gran belleza: *El Rapto en el Serrallo*, *Las Bodas de Fígaro*, *Don Giovanni*, *La Flauta mágica*. Por su orientación a un público más amplio, tal vez el filme haya perdido algo de su fuerte densidad temática (los masones, el enfrentamiento con Dios, la infidelidad de Constanze), pero ha ganado en belleza y plasticidad. Le ha añadido la música de Mozart, y hace que descubramos al compositor no sólo en su carácter sino en sus mismas obras. De las 170 escenas del guión, setenta incluyen indicaciones musicales muy explícitas: qué piezas se han de oír, en qué momentos de la acción y con qué función narrativa. Todo un regalo para el oído, que ha llevado a un crítico a definir esta película como "una sinfonía visual" (J. M. Caparrós).

LA POSTURA CORPORAL DEL MÚSICO (I)

SANTIAGO MARTÍNEZ ABAD

Profesor de clarinete del C. P. M. Gonzalo Martín Tenllado de Málaga

Uno de los fundamentos básicos en la técnica de un instrumentista, y en general para cualquier persona, es utilizar una adecuada postura corporal, en adelante lo denominaré una buena "alineación corporal". A veces vemos a intérpretes encogiendo el cuello, adelantando los hombros y hundiendo el tórax, levantando un hombro más que otro, adelantando las caderas y apoyándose alternativamente en un pie y, luego, en el otro; todo ello depende en parte del instrumento que se toque, lo cual influye en la postura corporal que adoptada finalmente.

Las acciones enumeradas anteriormente traen como consecuencia una desalineación en el cuerpo que conlleva tensiones musculares perjudiciales que, a corto, medio o largo plazo darán lugar a diferentes tipos de problemas. Estos pueden ser contracturas en la espalda, hombros o cuello, tensiones en garganta y mandíbula y, tendinitis en las muñecas o antebrazos, por nombrar los más habituales. Todo ello suele conllevar una peor fluidez respiratoria y aceleración de las pulsaciones del corazón, lo cual suele derivar en un nerviosismo peor controlado, movimientos de los dedos para tañer el instrumento más agarrotados, torpes y lentos, un impedimento en la entrada y salida del aire al cerrarse la garganta, acumular una excesiva tensión en la mandíbula y, a largo plazo, la necesidad de acudir a expertos como fisioterapeutas, osteópatas, etc.

Esta desalineación consiste simplemente en un mal "uso de sí mismo", como podemos ver en la Imagen 1, usando la terminología de M. Alexander. Sabemos que cuerpo sólo tenemos uno, de nosotros depende aprender a usarlo y cuidarlo para que funcione bien durante el mayor tiempo posible. Como suelen decir los gurús orientales: "A lo largo de la vida tenemos un cupo determinado de respiraciones, cuanto antes las gastes antes acabará tu vida, por tanto, respira lenta y profundamente"; el mismo cuidado deberíamos tener con la postura corporal.

Los ejes corporales

Empecemos observando el diseño de nuestro cuerpo. Lo primero que salta a la vista es que existe un eje vertical que predomina sobre el horizontal. Tenemos la suerte de ser bípedos lo cual es una ventaja pues podemos usar las manos para lo que queramos pero, es un inconveniente porque tenemos menos puntos de apoyo en contacto con el suelo. ¿Por qué una cabra montesa sube hasta cumbres inaccesibles para nosotros con una facilidad tan natural? ¡Equilibrio!, tienen ventaja sobre nosotros



Imagen 1. *Postura corporal desalineada*

por tener cuatro patas-puntos de apoyo. Me gustaría añadir otro ejemplo sobre la importancia de este tema: fijaos en la bien estirada y elegante columna vertebral de un gato o de cualquier otro felino, sin embargo, entre las personas sí son bastante habituales los malos usos de la columna.

Por este motivo los dos puntos de apoyo sobre el suelo que tenemos en los pies hay que aprovecharlos al máximo, repartir el peso uniformemente para que a partir de ahí el eje vertical corporal, que sería nuestra columna vertebral, pueda mantenerse erguido y bien alineado. Esta uniformidad del peso corporal la conseguiremos repartiéndolo entre los dos pies por igual, tanto en la punta como en los talones y, también, tanto en el interior como en el exterior de la planta de los pies, transmitiendo todo nuestro peso directamente al suelo.

A parte del eje vertical del cuerpo tenemos otros tres ejes horizontales imaginarios, menos evidentes visualmente pero que son básicos para que en combinación con el vertical todo quede equilibrado. El primero es un eje que atraviesa en horizontal nuestras caderas, el segundo de hombro a hombro y, el tercero, de un oído al otro, todos ellos nos pueden ayudar a conseguir una simetría entre las mitades izquierda y derecha del cuerpo.

También hay otro tipo de malos usos corporales, en ocasiones posturales y en otras clínicos, como pueden

ser tener una cadera más alta que la otra, levantar o adelantar más un hombro que el otro o inclinar la cabeza hacia un lado, que en el caso de estar producido por algo tan simple y de fácil solución como tener una mala visión se denomina tortícolis compensatoria, esto es bastante habitual entre los niños.

Entonces, ¿cómo sería esa famosa alineación corporal? Si nos imaginamos un cuerpo de perfil o, mejor aún, si nos fotografiamos o grabamos en vídeo observamos en primer lugar su eje vertical, que debe estar bien erguido desde el coxis hasta la coronilla, vamos pues a usarlo como una guía para colocar en su lugar los horizontales. Una vez tengamos los pies bien apoyados en el suelo y con el peso repartido en toda la planta, delante, detrás, interior y exterior, tenemos que colocar las caderas justo encima de los talones de los pies, es muy habitual adelantarlas con lo cual quedarían por delante del eje vertical. Luego, los hombros deberían estar encima de caderas y talones y, finalmente, los oídos deberían ser la parte superior de ese eje vertical talones-caderas-hombros-oídos.

Si mantenemos el cuerpo usándolo de esta forma evitaremos varias malas posturas que perjudican la salud y, también, la interpretación de un instrumento musical. Por ejemplo, evitaremos adelantar las caderas con lo cual nuestra zona lumbar no estará sobretensionada muscularmente; el esternón no quedará hundido entre los hombros sino por delante de ellos y, manteniendo la zona superior de la espalda bien ancha, evitaremos contracturas en toda esta zona. Finalmente, no tendremos el cuello encogido ni adelantado, manteniéndolo erguido y relajado, lo cual nos permitirá mantener una buena colocación y postura relajada en la garganta y mandíbula, fundamental especialmente para los instrumentistas de viento y cantantes.

Un truco muy útil para mantener bien alineado el cuello consiste en imaginar un eje en diagonal que empiece en la mandíbula dirigiéndose hacia la coronilla, si mantenemos esa dirección con una constante atención nos ayudará a subir y atrasar el cráneo, permitiéndonos una buena alineación del cuello. Además, conseguiremos que la cara quede mirando al frente, ni hacia arriba ni hacia abajo, lo cual evitará posibles malas posturas al tocar nuestro instrumento y también tensiones musculares innecesarias y de garganta.

Aplicando todo lo visto hasta ahora a nuestra intención de tocar un instrumento, obtenemos que si el cuerpo está bien alineado es más fácil usar su musculatura correcta y relajadamente porque sólo tiene que trabajar lo necesario, no más de la cuenta. Si la musculatura se limita a realizar sólo la tensión necesaria para mantener erguido y alineado el cuerpo es más fácil realizar inspiraciones y espiraciones lentas, profundas y más naturales porque una excesiva tensión muscular

general acaba por crear dos puntos que impiden el natural flujo de aire hacia dentro y fuera: la garganta tensa, más cerrada de lo normal, y la mandíbula rígida. Además, seremos más conscientes de la diferencia que existe entre las sensaciones que recibimos de los músculos relajados y los que deben mantener un cierto tono de contracción para la interpretación de nuestro instrumento. Una garganta y una mandíbula excesivamente tensas o contraídas es a quienes les achacamos la inmensa mayoría de problemas que un instrumentista de viento o cantante tiene al tocar pero, igualmente son signos de una excesiva tensión en instrumentistas de otras especialidades que le impedirán interpretar con naturalidad y fluidez.

Puede ser relativamente fácil pedir a alguien que relaje estas partes del cuerpo pero no siempre es sencillo hacerlo pues, el origen es muy profundo y allí es donde hay que buscarlo. Para ello es necesario mucha observación exterior del cuerpo, en un espejo, por ejemplo, pero sobretodo interior, que es la clave para sentir cómo nos usamos a nosotros mismos. Para ello probad a vendaros los ojos con un pañuelo o antifaz y vereis que vuestra capacidad de atención se centra únicamente en observar cómo funcionan y se mueven músculos, tendones y huesos. ¿Por qué con los ojos vendados? Pues porque si los tenemos abiertos una inmensa mayoría de nuestra capacidad de atención-observación se nos escapa por el sentido de la vista y perdemos gran parte de nuestra percepción interior. Probadlo y aprenderéis mucho sobre el funcionamiento de vosotros mismos y de vuestras capacidades.

Cualquier momento del estudio es adecuado para llevar a cabo este ejercicio pero lo más básico y asequible es hacerlo mientras tocamos ejercicios de calentamiento, sencillos, sin grandes complicaciones técnicas que nos supongan el tener que pensar en qué y cómo se va a tocar, las digitaciones de cada nota, la combinación correcta de articulaciones, etc. Lo más conveniente es comenzar con ejercicios elementales y progresivamente ir aumentando la dificultad a medida que nosotros sintamos que somos capaces de percibir nuestro cuerpo. Además, es fundamental centrarse en partes concretas del cuerpo, un hombro, el otro, un antebrazo, una mano, el cuello, etc. e ir avanzando a través de él. Hay que tener en cuenta que la relajación, así como la tensión, son por naturaleza de carácter expansivo, es decir, si conseguís relajar un dedo es probable que consigáis relajar la mano entera y, si lo lograis podreis llegar a relajar el brazo entero; lo mismo ocurre con la tensión pero con consecuencias totalmente contrarias y perjudiciales. Con la práctica llegaremos a tener un nivel de autopercepción corporal mucho más alto que nos permitirá utilizar mejor el instrumento más importante que utilizamos, nosotros mismos.

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

Partitura



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



**PRIMER
ROLAND PLANET
DE ANDALUCIA**





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

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

ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE DIRECTORES DE ORQUESTA

PAULA CORONAS VALLE

Directora de Intermezzo. Profesora de piano del Conservatorio Manuel Carra de Málaga y Doctora por la Universidad de Málaga.

La Asociación Española de Directores de Orquesta (AESDO), nace con la filosofía de que los más grandes presten la mano a los más pequeños, de aprender de quienes ya han llegado a la cima y de escuchar muy atentos a quienes siguen ascendiendo hacia ella, de cooperar, y entre todos, ayudar a la mejora constante de la profesión de directores de orquesta, tantas veces percibida como oficio individualista y solitaria.

Para esto AESDO cuenta con la total y desinteresada colaboración de su presidente Cristóbal Soler (actual director musical del Teatro Nacional de la Zarzuela) y de su vice-presidente Óliver Díaz (Director titular de la OSIGI), junto a los diferentes miembros de la junta directiva, entre los que se encuentran además de directores con reconocida trayectoria, jóvenes profesionales y estudiantes de dirección. Esta diversidad, consigue abarcar los intereses de todos los socios y de este modo poder cumplir mejor con las expectativas de los mismos.

La creación de numerosas orquestas jóvenes y profesionales en las últimas décadas, junto a la consolidación de la especialidad de dirección musical, tan joven que apenas ha cumplido los 40 años en los conservatorios superiores de música españoles, aconsejaron la funda-



ción de esta plataforma que, además de asumir la representación ante el conjunto de la sociedad, vendrá a proyectar una sólida imagen de rigor, prestigio y excelencia sobre nuestro sagrado cometido.

Algunas de nuestras actividades se basan en incentivar la fluidez de intercambio de conocimientos técnico-musicales dentro del complejo mundo de la dirección de orquesta, creando simposios y congresos como los realizados en Valencia los pasados días 2 y 3 de Junio. Y ya estamos listos para nuestro próximo simposio en Valladolid en Enero de 2013.





Los encuentros además en coloquios, clases magistrales o asambleas de socios, nos ponen en contacto permanente, permitiendo así debatir el desarrollo no solo de nuestra asociación, sino también de nuestra profesión y nuestro compromiso con la sociedad. Para esto también desarrollamos conferencias y cursos dirigidos a un público general y no especializado en la música o en la dirección de orquesta. Algunos de estos cursos, son guías de audición de música clásica, o actividades de liderazgo y trabajo en equipo, etc.

Actualmente, también estamos en contactos con otras asociaciones como AEOS (Asociación Española de Orquestas Sinfónicas) AMPOS (Asociación de Músicos

Profesionales de Orquestas Sinfónicas) para proponer y debatir ideas en referencia a nuestra profesión, y la convivencia con los colectivos de músicos y gerencias de orquestas. Un ejemplo de esto lo tuvimos en el simposio de Valencia, en donde hubo una mesa redonda con músicos integrantes de AMPOS, y por parte de AESDO, los maestros Cristóbal Soler y José Collado, generando una muy interesante y divertida tarde en donde músicos y directores intercambiaron las bondades y dificultades de estar de un lado o del otro del podio. Para más información de cómo hacerse socio o acercarse como "amigo" de AESDO, por favor visita nuestra página web www.aesdo.es o encuéntranos en Facebook y Twitter.

INICIACIÓN a partir de 4 AÑOS

CLASES DE APOYO (CONSERVATORIO)

PREPARACIÓN PRUEBAS DE ACCESO
(ELEMENTAL Y PROFESIONAL)

CLASES DE ADULTOS

www.salinamusical.com

**PIANO
ÓRGANO - TECLADO
SOLFEO - ARMONÍA**

CANTO

Método basado en técnica vocal y respiración para cualquier tipo de genero

GUITARRA

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

VIOLIN - VIOLA

“Iniciación a partir de 3 años”

*Clases individuales y conjunto orquestal.
Clases de Música de Cámara*

952 22 79 89

617 51 68 55

Plaza de Arriola 1, 2º 1 - MÁLAGA
*“Frente al puente de los Alemanes”
(A 200 metros de la estación
de cercanías)*

salinamusical@hotmail.com

agenda musical

PAULA CORONAS

CONCIERTOS Y CONVOCATORIAS:

- **XXIII FESTIVAL ARTE SACRO.** Comunidad de Madrid. Del 2 de febrero al 24 de marzo de 2013. Religión y Espiritualidad: Música, danza y cine en las principales iglesias y teatros de la Comunidad de Madrid. Más información: www.madrid.org/artesacro
- **CONCIERTOS CLÁSICOS en ruta.** Música en directo. Febrero 2013 a junio de 2013. Aie Artistas Intérpretes o ejecutantes Sociedad de Gestión. www.aie.es
- **VII Edición Premio de Composición AEOS** (Asociación Española de Orquestas Sinfónicas)/Fundación BBVA. El plazo de presentación de obras finaliza el 30 de septiembre de 2013. Información y bases: www.aeos.es info@aeos.es
- **Premios Líricos Teatro Campoamor 2012:** Gala de entrega: Teatro Campoamor, 6 de abril de 2013. Dirección de escena: Calixto Bieito. www.premiosliricos.com fundacionpremiosliricos@oviedo.es
- **Ciclo Excelentia Serie Grandes Clásicos:** de febrero a mayo de 2013. Más información: www.fundacionexcelentia.org
- **Orquesta Filarmonía y Ballet de Cámara de Madrid.** Director Pascual Osa. Info: info@orquestafilarmonia.com/www.orquestafilarmonia.com
- **Fundación Juan March de Madrid:** Programación de enero a mayo de 2013. Aula de reestrenos Compositores. Solistas, cuartetos de cuerda, lied, jóvenes músicos. Más información: www.march.es
- **Conciertos para escolares de la Fundación Albéniz:** tendrán lugar entre febrero y mayo en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional, en doble sesión matinal, a las 10 y las 12h, en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional. Para ver las fechas y el programa de las sesiones, pueden dirigirse directamente a la web de la Fundación: www.fundacionalbeniz.com
- **Taller de Teatro Musical en el Teatro Arriaga de Bilbao:** de enero a junio de 2013. Dirigido a estudiantes, semiprofesionales y profesionales de las artes escénicas. El taller se realizará entre enero y junio de 2013 en la Sala Polivalente del Teatro Arriaga y tiene un coste de 150 euros.
- **XL Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Música.** Temporada 2012-13. Auditorio Nacional. Sala Sinfónica y Sala de Cámara: Escolanía del Escorial y Camerata Antonio Soler, El concierto Español, Albert Atenelle (recital de piano), Joven Orquesta Nacional de España (JONDE), Sociedad Coral de Bilbao, Neopercusión, Elena Gragera y Antón Cardó (canciones de voz y piano), Orquesta Neocantes. Universidad Autónoma de Madrid



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