

Intermezzo

Conservatorio Profesional Manuel Carra, Málaga
Revista de Música N.º 65, Noviembre de 2021



Confinanciado por el
programa Erasmus+
de la Unión Europea



Página 9
ERASMUS+: Retoma la marcha tras
el estado de alarma

Dirección: Paula Coronas
Consejo de Redacción: Pedro Barrientos, Iván Villa,
Javier Santiago y María Luisa de Barrios Rodríguez
Diseño Gráfico: Lisa Fernández Karlsson
Maquetación: Gráficas Anarol
Fotografía de la Portada: Freepik, www.freepik.com

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.

Sumario



6
Igor Stravinsky (1882-1971)
Obras para piano
 Luis Suárez

9
ERASMUS+
Retoma la marcha tras el
estado de alarma
 Silvia Mahedero Navarrete

11
Fine Erasmus KA 229
 Estefanía Guerra Matilla

12
Ángela y Ángel Barrios
 Reynaldo Fernández Manzano

15
Antón García Abril:
Caminando hacia la luz
 Paula Coronas



19
Encarna García Escribano:
una vida entre la composición
y educación musical
 José Joaquín García Merino

23
Diaghilev, los Ballets
Rusos y Picasso
 Silvia Olivero

27
La canción española de
concierto: *Un viaje sonoro desde*
el repertorio renacentista hasta los
albores del siglo XX
 Jorge Muñoz Bandera

32
Las canciones de
Jesús García Leoz
 Aurelio Viribay

TRIARTE

Centro de Estudios Artísticos

Música | Danza | Teatro

ENSEÑANZAS PROFESIONALES DE MÚSICA

CENTRO AUTORIZADO EN ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS
PROFESIONALES DE MÚSICA POR LA CONSEJERÍA DE
EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA



www.triarte.net

951 09 15 15 · 654 333 201 · informacion@triarte.net
C/ Corregidor Antonio de Bobadilla 16, 29006 Málaga



MUSIKARTE

Instrumentos



www.musikarte.net

951 331 302 · 618 41 13 79 · informacion@musikarte.net
C/ Corregidor Antonio de Bobadilla 16, 29006 Málaga

Carta Editorial

Bienvenida al curso 2021/22

Ni la pandemia ni el tiempo han podido disipar las ganas de volver a tener entre nuestras manos un nuevo número de Intermezzo, la revista de divulgación musical hecha por y para los enamorados de la música: ¡el 65 ya!

Después de dos cursos tremendamente desafiantes para todas y todos, tanto a nivel global como local, retomamos este nuevo con la esperanza y los deseos de que la evolución de la situación epidemiológica por la COVID19 devuelva el funcionamiento de nuestro conservatorio a la senda previa de antaño. Recobremos (siempre dentro de las normas que vayan estableciendo nuestras autoridades) las sonrisas, el trato cercano, las conversaciones personales... Todo sin apartar lo que nos ha obligado a avanzar en aspectos vitales para nuestra organización.

Siempre en la línea de la utilización de nuevas herramientas de aprendizaje, nos embarcamos en proyectos que suponen retos novedosos, tanto para el profesorado como para el alumnado.

Los más destacables por su envergadura o novedad son los de Erasmus, así como una buena práctica que hemos llamado CARRA SOSTENIBLE, que busca el fin de seguir trabajando la Agenda 2030, tan necesaria para asegurar la prosperidad de todas y todos y proteger el planeta. Otro propósito, que sin duda es una muy buena noticia, es el de retomar los conciertos con público, después de que se restringieran en los dos años lectivos anteriores por lo que ya podemos imaginar.

No puedo dejar de agradecer el esfuerzo y la profesionalidad de toda la comunidad educativa, que contribuyó a que el curso pasado finalizara con gran éxito y a que se garantizara la presencialidad en las enseñanzas que se impartían en nuestro conservatorio.

Sin ninguna clase de sospecha, entre todas y todos, este año será un gran éxito de nuevo. ¡Gracias!



Susana Moya Rocher

Vicedirectora del Conservatorio Profesional de Música 'Manuel Carra' de Málaga.

Igor Stravinsky (1882-1971)

Obras para piano

Luis Suárez

Humanista, crítico y divulgador musical-cultural.

Este año se cumplen los 50 años del fallecimiento del genio ruso, quien nos dejó en Nueva York el 6 de abril de 1971 a la edad de 88 años y fue enterrado en Venecia en el cementerio de la isla de San Michele, estando su tumba cerca de la de su antiguo colaborador y mentor internacional, Diáguilev. La vida de Stravinsky abarcó la mayor parte del siglo XX, abarcando muchos estilos de música clásica moderna, y su obra influyó a muchos compositores durante su vida y después de su muerte. Una estrella en el Paseo de la Fama de Hollywood, en Hollywood Boulevard 6340, está colocada a su nombre.

Discípulo del Nicolai Rimsky-Korsakov, del cual heredó un gran talento para la orquestación, es un logro notable para un compositor cuyo instrumento principal era el piano, el componer una partitura tan imaginativa, tan ambiciosa y colorida, como a veces austera, para una gran orquesta. Aunque no poseía gran capacidad para tocar al piano, como algunos de sus contemporáneos, el piano era el medio a través del cual Stravinsky canalizaba sus energías creativas y del que extraía, a menudo estimulado por los sonidos de percusión inherentes al instrumento, las texturas originales y las ricas sonoridades. Para Stravinsky, el piano era una ayuda vital en la composición, una especie de crisol para refinar ideas donde, en una observación a Robert Craft: *“Cada nota que escribo se prueba en él y cada relación de notas se desarma y se escucha en él de nuevo y de nuevo”*.

La composición al piano fue una preocupación de toda la vida para Stravinsky, cuya música para el instrumento abarcó un período de cuarenta años y reflejó sus distintos cambios estilísticos, su estado doméstico y financiero asociado y las situaciones geopolíticas en las que vivía. Por lo tanto, antes de su trilogía de ballets rusos de antes de la Gran Guerra (1ª Guerra Mundial) su música para piano hasta 1908 podría considerarse en gran medida como imitativa y puede verse desde el punto de vista de otros compositores. Fue cuando era un estudiante de derecho de veinte años en la Universidad de San Petersburgo cuando Stravinsky mostró por primera vez sus primeras piezas para piano a Rimsky-Korsakov, cuyo hijo Vladimir también estaba allí como estudiante de derecho. En los ritmos agitados de la modesta forma ternaria *“Scherzo en sol menor”* de 1902, Stravinsky muestra una promesa

considerable y, en su vocabulario armónico, una deuda con Tchaikovsky.

Un año más tarde, Stravinsky comenzó su ambiciosa *“Sonata para piano en fa sostenido menor”*, y recurrió nuevamente a Rimsky-Korsakov en busca de ayuda cuando su inexperiencia de estructuras a gran escala lo llevó a dificultades con su organización formal. Aquí, Tchaikovsky y también Glazunov son influencias, aunque Stravinsky recuerda de esta primera sonata en años posteriores que era *“una imitación inepta de Beethoven”*. Posiblemente este primer esfuerzo apunta más a un compositor que intenta utilizar modelos germánicos tradicionales para sus propios fines, en lugar de un préstamo directo de Beethoven. Si bien, por supuesto, no hay rastros específicos de Beethoven, se puede escuchar en los movimientos externos de la sonata un peso dramático y acaso una cierta incapacidad para acortar el material usado en exceso. Sin embargo, está presente el encanto de los ecos de Rachmaninov. La obra se ha recuperado, grabado y encontrará partidarios de esta obra publicada póstumamente.

Pasaron cuatro años antes de que Stravinsky volviera a escribir para piano, y en sus *“Cuatro Etudes”* de 1908 hay una influencia sorprendentemente diferente. Se nota ahora, particularmente en los dos primeros estudios, la voz de Scriabin (heredada de Chopin) donde el uso de patrones rítmicos complejos entre las manos; 2 o 3 contra 5 y 4 o 5 contra 6 y el cromatismo extenso hace que la ejecución sea diabólicamente difícil. Una languidez poética, más parecida a la de Rachmaninov, caracteriza el tercer estudio, mientras que el impulso armónico y la energía incontenible del cuarto crean una soberbia moto perpetuo que es toda suya. Los ritmos insistentes de este *tour de force* son quizás el primer indicador de una forma de percusión que dominaría su estilo durante los próximos años, y se escuchó en *“Petrushka”* y en el tercero de los ballets de antes de la guerra, *“La Cosagración de la Primavera”*.

Si bien los años de guerra produjeron solo un puñado de obras de piano en miniatura, fue con proyectos más grandes como *“Renard”*, *“Las Bodas”* (revisada en 1921 para una paleta de cuatro pianos y percusión) y *“La Historia de un Soldado”* que ocupó Stravinsky durante este período en el que vivía una existencia pre-



caría con su joven familia en Suiza. “Piano-Rag-Music” data de 1919 y comenzó su composición poco después de la finalización de la anterior obra citada. Este breve trabajo refleja su interés por el jazz, que había encontrado expresión en el trabajo escénico anterior y su instrumental “Ragtime”; una pieza de conjunto para once intérpretes completada el año anterior. En su deconstrucción del ragtime, donde fragmentos del estilo del jazz se rompen y distorsionan en una grotesca imagen cubista, “Piano-Rag-Music” también refleja las tendencias contemporáneas en el arte y la obra de Picasso. La partitura está dedicada a Arthur Rubinstein como reconocimiento a la ayuda económica del pianista cuando Stravinsky se encontraba en circunstancias difíciles y cuyos *dedos fuertes, ágiles e inteligentes* me vinieron a la mente al escribir la pieza.

Después de la guerra, el piano desarrolló un significado más amplio para Stravinsky y reflejó tanto su nueva dirección musical con su enfoque en la transparencia clásica de la línea y la textura como sus asuntos financieros inestables, inciertos por su condición de exiliado ruso que vive en Suiza y desde 1920 en Francia. Por lo tanto, creó oportunidades para obtener ingresos adicionales mediante la interpretación de sus propias obras y tanto la “Sonata” de 1924, como la “Serenata en La” del año siguiente fueron escritas para que él las tocara y se convirtieron en parte de su nueva carrera subsidiaria de interpretación. De la misma época datan su “Concierto para piano y viento” y su “Capriccio para piano y orquesta” de 1929, de los cuales Stravinsky se reservó los derechos exclusivos de interpretación; lo suficientemente originales como para pegarse en la mente de inmediato, pero firmemente debajo de los conciertos contemporáneos de Ravel y Poulenc. La “Sonata” fue escrita en Biarritz y Niza y dedicada al

célebre mecenas de las artes, la princesa Edmond de Polignac. En la claridad de cada uno de sus tres movimientos se recuerda el lenguaje musical del siglo XVIII. En la textura de dos partes del movimiento de apertura, con sus tercios recurrentes en la mano derecha y el bajo Alberti sustituto en la izquierda, se evoca el mundo sonoro de Clementi y Haydn. En contraste, el lirismo elegíaco y la ornamentación del Adagietto tienen ecos superficiales de Bach, cuyo espíritu en el tercer movimiento es recordado por una invención ágil y estrafalaria en dos partes.

Entre la finalización de esta “Sonata”, en octubre de 1924 y la “Serenata en La”, Stravinsky se embarcó en dos giras pioneras; una primera visita durante diez años a Varsovia y luego, a principios del año siguiente, a los Estados Unidos, donde firmó su primer contrato discográfico para Brunswick. Fue para esta compañía que escribió la “Serenade”, diseñando cada movimiento para que encajara perfectamente en un lado de un disco de gramófono de 78 rpm. Como la “Sonata”, las texturas transparentes recuperan el espíritu más que la letra del Clasicismo. Una digna “coral - Hymne” fue concebida por Stravinsky como una *entrada solemne antes del homenaje ceremonial del artista a los invitados* representado por el estilo arioso de la “Romanza”. Aquí, los gestos de guitarra abrazan una canción central. El “Rondoletto”, marcado por un movimiento de semicorchea casi constante, proporciona una visión general de los tipos de danza del siglo XVIII vinculados a un final de cadencia donde la figuración de campana crea un epílogo final más formal y sobrio. El título de la obra se refiere más a su atracción y enfoque hacia la nota La, en lugar de la clave real de La, con sus implicaciones mayores y menores.

La música para piano solo apareció de manera menos prominente en años posteriores y, aparte de “Tango” y “Circus Polka”, el instrumento aparece solo en una serie de obras orquestales. Poco después de partir hacia los Estados Unidos en septiembre de 1939, Stravinsky se instaló en California donde, en 1940, escribió su entretenido “Tango”. Concebida originalmente como una canción, sus ritmos vacilantes y su estado de ánimo evocador transmiten algo de la nostalgia que el compositor debe haber experimentado en su país recién adoptado. Dos años después comenzó su “Circus Polka” que, por improbable que parezca, fue un encargo del circo de *Barnum y Bailey*. Así, la última obra de Stravinsky para piano solo fue diseñada para ser bailada por elefantes jóvenes en la improbable forma de un *ballet*.

Otra obra a destacar, por su gran importancia, es sin duda “Trois mouvements de Pétrouchka”, que requiere mucho virtuosismo. Fue principalmente a instancias del entonces pianista Arthur Rubinstein, de 34 años (la “insistencia” fue en realidad una oferta de 5000 francos, dinero serio para un compositor que se tambalea por los efectos de la Primera Guerra Mundial) que, en 1921, Igor Stravinsky se propuso convertir tres partes de su ya famoso ballet *Petrushka* en un vehículo de tres movimientos para piano solo. Y, sin embargo, a pesar de la espléndida atención al detalle orquestal que llena cada compás del ballet, no es nada difícil imaginar la obra en términos pianísticos. Los primeros bocetos de “*Petrushka*” (del verano de 1910) tomaron la forma de un concierto para piano y orquesta, y fue solo a instancias del empresario Diaghilev que desvió sus energías hacia una vena teatral y produjo la obra que ahora es tan conocido. Curiosamente, Rubinstein nunca las grabó, aunque los relatos de sus muchas interpretaciones en vivo de la pieza dan testimonio de su estrecha simpatía por la música. En todas partes, el pianismo está brillantemente coreografiado y la transcripción al teclado se lleva a cabo con una delicadeza que no suele encontrarse en la interpretación del compositor de su propia música. Aquí no hay una mera “reducción para piano”, sino más bien una obra de concierto independiente y en toda regla en la que las figuraciones eléctricas, vagamente simétricas de semicorcheas y las afiladas orquestas de las articulaciones de la “Danza rusa” se reformulan en una exigente prueba de destreza con los dedos.

Sin embargo, “*Les cinq doigts*” (“8 melodías muy fáciles en 5 notas” - 1921) merecen una escucha repetida, aunque sea una obra meramente pedagógica para más que jóvenes intérpretes. Stravinsky hizo una grabación de ellas para el sello Brunswick como parte de su primer contrato de grabación, firmado en 1925. Los “*Movimientos Seriales*” (1959) para piano y orquesta, por otro lado, permanecen poco más allá de la comprensión e interés de un ligero acercamiento al dodecafonismo.

Después de completar su *Concierto para piano* (1923-

24), Stravinsky quiso explorar más a fondo las capacidades del piano como instrumento solista, por lo que concibió su “*Concierto para dos pianos solistas*”. Esta designación más bien individual fue el resultado de consideraciones prácticas: Stravinsky quería escribir una obra solista que pudiera interpretarse en ciudades donde no hubiera orquesta residente, y además, una que pudiera tocar con su hijo Soulima, un hábil músico en su propia casa. El compositor comenzó a trabajar en el *Concierto* en 1931, pero, después de completar el primer movimiento, se encontró incapaz de formar claramente la imagen sonora de dos pianos tocando simultáneamente. Para solucionar este problema, en sus palabras, “pidió a la empresa Pleyel que me construyera un piano doble, en forma de una pequeña caja de dos triángulos bien encajados”. Esta invención resultó útil y Stravinsky completó el *Concierto* en 1934 y 1935.

La reducción de Stravinsky de su “*Concertino para dúo de pianos*” siguió a la composición de la versión original de la obra para cuarteto de cuerdas. Compuesto en el verano de 1920 en Carantec y Garches, el trabajo fue sugerido por Alfred Pochon, el líder del Cuarteto de Cuerdas Flonzaley. La reducción para dúo de piano sigue de cerca al *cuarteto de cuerdas* con una parte florida para los agudos y un papel de acompañamiento para el bajo. La composición de Stravinsky rara vez se escucha de esta forma.

Stravinsky compuso su música en el teclado, a menudo luchando por tocar sus propios ritmos complejos. No es de extrañar, por tanto, que muchas de sus obras sinfónicas también existan en sus propias versiones para piano, como la transcripción a cuatro manos de su ballet, “*La Consagración de la Primavera*”. Es un tour de force pianístico, los intérpretes a menudo tienen que entrelazar dedos, manos y brazos para satisfacer las tremendas demandas de virtuosismo de los compositores.

“*Trois pièces faciles* (Tres piezas fáciles) para piano a cuatro manos” fueron compuestos en Clarens, Suiza, en 1914 - 1915. Esta fue la altura de Stravinsky ‘período nacionalista ruso, el período tras el estreno de “*La Consagración de la Primavera*”, durante el cual estaba componiendo la primera versión de “*Les noces*”. Las tres piezas fáciles, sin embargo, están más en el estilo de la música ligera internacional como el vals y el tango posteriores de “*L’histoire du soldat*”. Los títulos de *Three Easy Pieces* revelan sus orígenes y aspiraciones de música ligera: “*March*”, “*Waltz*” y “*Polka*”. Todas estas fueron piezas didácticas compuestas para que jueguen sus hijos pequeños. En 1921, se convirtió la partitura en los primeros tres movimientos de la “*Suite No. 2 para pequeña orquesta*”, una pieza escrita para un music hall de París, cumpliendo así las aspiraciones originales de música ligera de la obra.



ERASMUS+

Retoma la marcha tras el estado de alarma

Silvia Mahedero Navarrete

Jefa departamento de cuerda pulsada y canto. Profesora de guitarra clásica.

Coordinadora ERASMUS+ para Enseñanzas Profesionales

No se precipite, pero tampoco se detenga; la paciencia es una prerrogativa para el éxito'
(S. Suzuki)

El optimismo es algo común en toda la Comisión Erasmus+ y es por ello que nos ponemos en marcha, con más fuerza, solicitando nuevos proyectos y reorganizando los que la pandemia dejó a mitad de camino.

Nuestro proyecto KA102, en compás de espera desde el pasado mes de marzo de 2020, cuenta con una subvención total por parte de la Unión Europea de 15.335€ para las siguientes movilidades:

Destinatarios	Número de movilidades	Número de días	Destino
Alumnos/as	7 (+ 1 acompañante)	12	Conservatorio de Eisenstadt (Austria).
Profesores/as	3	7	

Aunque las plazas fueron adjudicadas por procedimiento selectivo el pasado mes de enero de 2020, si alguna de ellas quedase vacante porque los participantes desistiesen de su derecho a participar en la movilidad o bien hayan dejado de cumplir los criterios de elegibilidad que nos marca la Unión Europea, se abrirá un nuevo proceso de selección para cubrir las posibles vacantes.

Se prevé que las movilidades se lleven a cabo **durante el primer trimestre** del próximo curso escolar 2021-2022.

Como novedad para el presente curso escolar 2020-2021, esta comisión formada por Dña. Estefanía Guerra, Dña. Silvia Mahedero y el director D. Enrique Bazaga, se siente orgullosa de comunicar a la comunidad educativa la solicitud de **dos nuevos proyectos** para las diferentes enseñanzas que imparte el centro.

Por un lado un **proyecto destinado al alumnado y profesorado de enseñanzas básicas** de música con el título *"Enriqueciendo nuestro futuro con música y cultura en una Europa verde"* que incluye la movilidad de 6 profesores/as de nuestra institución a diferentes países socios de acogida y una visita a nuestro centro del experto KOEN RENS que realizará diferentes charlas y talleres dirigidas a todos los sectores de la comunidad educativa. La financiación solicitada en este proyecto a la Unión Europea a través de nuestra Agencia Nacional (SEPIE) es de **12.071€**.

Por otro lado y orientado al **profesorado y alumnado de enseñanzas profesionales** de música se ha solici-

tado financiación para 4 movilidades individuales del profesorado y 3 visitas de expertos invitados a través del proyecto titulado *"MAGIC: Musical Art Goes to International Cultures"*. La financiación de este proyecto asciende a **12.651€**.

Ambos proyectos han sido presentados durante el mes de mayo de 2021 y hasta septiembre del mismo año no sabremos si finalmente obtenemos financiación para llevarlos a cabo. La duración de los mismos se extiende desde diciembre de 2021 a junio de 2023. Las actividades se planificarán atendiendo a nuestro calendario escolar.

Para culminar con éxito los proyectos ERASMUS+ **la participación de todos/as es importante**. Desde la Comisión Erasmus+ del C.P.M. "Manuel Carra" animamos a toda la comunidad educativa a implicarse de manera activa en los proyectos europeos presentes y futuros. Si quieres participar y no sabes cómo no dudes en ponerte en contacto con nosotros a través de nuestro correo electrónico:

erasmus@conservatoriomanuelcarra.es

Puedes ampliar la información sobre proyectos ERASMUS+ en los siguientes enlaces:

- Erasmus+ 2021 en pocas palabras: http://www.sepie.es/doc/convocatoria/2021/EC_ERASMUS_factsheet_ES.pdf
- Guía completa del programa 2021: http://www.sepie.es/doc/convocatoria/2021/2021-erasmusplus-programme-guide_v2_es.pdf
- Página de nuestra Agencia Nacional (SEPIE): <http://www.sepie.es/>



A

CONSERVATORIO MANUEL CARRA
E+2021-2023

*Enriching our future with music and culture
in a green Europe*



CINCO PAÍSES EUROPEOS
IMPLICADOS

IRLANDA, FINLANDIA, ESPAÑA,
ITALIA Y BÉLGICA

3 TIPOS DE ACTIVIDADES E+ PARA PROFESORADO DE EEBB

JOB SHADOWING

- 2 españoles irán al Conservatorio de Joensuu (Finlandia)
- 2 españoles irán a la Royal Irish Academy of Music en Dublín (Irlanda)



ENSEÑANZA

- 2 españoles irán al Liceo Tomaso Stigliani de Matera (Italia) a compartir buenas prácticas musicales y experiencias culturales.

1 ACTIVIDAD PARA ALUMNADO Y PROFESORADO DE EEBB

VISITA DE UN EXPERTO KOEN RENS

- Koen Rens, profesor en el Real Conservatorio de Amberes y en la Academia de Thurnhout vendrá al CPM Manuel Carra a desarrollar un seminario y talleres diversos sobre pedagogía de los instrumentos de cuerda y Método Suzuki, aplicado a las Enseñanzas Básicas.

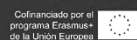


PROYECTOS ETWINNING
ASOCIADOS Y ACTIVIDADES PARA
FOMENTAR EL DESARROLLO
SOSTENIBLE



Siente el impulso Erasmus+

MATERA CAPITAL CULTURAL EUROPEA 2019
CARBON NEUTRAL JOENSUU 2025



Cofinanciado por el programa Erasmus+ de la Unión Europea

AUTOR: EG2021



CONSERVATORIO PROFESIONAL
DE MÚSICA MANUEL CARRA



Junta de Andalucía



Erasmus+

PROYECTO "MAGIC" (2021-2023)

"Music Art Goes to International Cultures"

PARA ENSEÑANZAS PROFESIONALES



1

FORMULARIO

El día 11 de Mayo de 2021 finaliza el plazo para solicitar proyectos ERASMUS+ durante este año en curso. Se realiza cumplimentando un extenso formulario que nos facilita nuestra agencia nacional (SEPIE)

NUESTRO RETO: SER MODELO DE INNOVACIÓN EDUCATIVA Y TECNOLÓGICA, EXTENDIENDO NUESTROS CONTACTOS MÁS ALLÁ DE NUESTRAS FRONTERAS, CREANDO UNA IDENTIDAD EUROPEA DE CENTRO, PROMOVRIENDO LA EXCELENCIA EN LAS PRÁCTICAS EDUCATIVAS Y CONSIGUIENDO UN CENTRO MODERNO, INCLUSIVO Y SOSTENIBLE.

2

ORGANIZACIONES DE ACOGIDA

La organización de acogida es aquella que recibe a uno o más participantes y organiza una o más actividades de un proyecto Erasmus+. Las Organizaciones de Acogida para nuestro proyecto MAGIC son:



REAL CONSERVATORIO DE LA HAYA (HOLANDA)
UNIVERSIDAD DE GOTEMBURGO (SUECIA)

3

VISITA DE EXPERTOS

Un experto puede ser cualquier persona de otro país del programa con conocimientos especializados pertinentes para las necesidades y los objetivos del CPM "Manuel Carra". En el proyecto MAGIC se han solicitado:

3 EXPERTOS DE DIFERENTE PROCEDENCIA Y PERFIL PARA IMPARTIR MASTER CLASS, CHARLAS, CONFERENCIAS Y DEBATES EN NUESTRO CONSERVATORIO



4

MOVILIDADES

Actividad que incluye un período de desplazamiento físico a un país distinto del país de residencia. Hemos solicitado:

4 MOVILIDADES INDIVIDUALES DEL PROFESORADO PARA APRENDIZAJE POR OBSERVACIÓN



Cofinanciado por el programa Erasmus+ de la Unión Europea

COMISIÓN ERASMUS+ C.P.M. "MANUEL CARRA"

CREADO POR SILVIA MAHEDERO

Fine Erasmus KA 229

Cofinanciado por el programa Erasmus+ de la Unión Europea



Estefanía Guerra Matilla

Profesora de viola. Coordinadora del proyecto ERASMUS+KA 229 y Educación Escolar

“Si queremos que todo siga como está, es necesario que todo cambie”
(Giuseppe Tomasi di Lampedusa en la novela “El Gatopardo”)



Y por fin, tras una espera anhelante, ponemos punto y final a nuestro proyecto Ka 229 “*Looking for European folk and art connections that enrich ourselves*”, elaborado con el IT Carlo Alberto Dalla Chiesa de Partinico, Sicilia. En Septiembre de 2021 por fin recibimos la evaluación de nuestro informe final de proyecto otorgada por el SEPIE (Servicio Español para la Internacionalización de la Educación) y con ella la carta de cierre de proyecto. Estamos orgullosos de la nota obtenida: un NOTABLE, fruto del enorme trabajo realizado, y agradecemos a toda la Comunidad Educativa del CPM “Manuel Carra” su apoyo en todo momento. Destacar de nuevo también la labor del profesorado que lo hizo posible en ambos países,

Italia y España, pese a las difíciles circunstancias de la pandemia por COVID-19. Os animamos a seguir visitando y comentando en la Erasmus Carra Web y el Blog lamusicatetoca. Asimismo continuaremos haciendo difusión del mismo en la asignatura optativa “Introducción a eTwinning” que ha vuelto este curso 2021/2022 al CPM “Manuel Carra”, con muchas ganas de elaborar nuevos proyectos enriquecedores y de ganar nuevos premios como nuestro reciente Sello de calidad Nacional, otorgado en diciembre de 2020 por el proyecto “Buscando conexiones en la música y el folclore europeo que nos enriquecen”.

¡Gracias por seguirnos en esta aventura europea!

Ángela y Ángel Barrios

Reynaldo Fernández Manzano

Centro de Documentación Musical de Andalucía.
Universidad Internacional de Andalucía.

Ahora que el Legado de Ángel Barrios ha vuelto a abrir sus puertas de nuevo, con la cuidada intervención y musealización del arquitecto Juan Domingo Santos, es justo recordar la figura de Ángela Barrios, una mujer excepcional.

Hija de Ángel Barrios, nacida en la Calle Real de la Alhambra, vivió una infancia teniendo como patio de juego la propios palacios árabes, con Manuel de Falla de padrino y disfrutando de pequeña de las historias que le contaba Federico García Lorca.

Su abuelo, Antonio Barrios Tamayo, se traslada del Albayzin a la Calle Real de la Alhambra, donde permanece aproximadamente de 1886 a 1934, hasta que Leopoldo Torres Balbás la compra para la Alhambra y rehabilitar los baños.

Comerciante, pone una tienda que podríamos llamar de “ultramarineros” en donde hay de todo lo necesario y que también funciona como taberna. Al mismo tiempo es propietario y regenta una serie de inmuebles en el centro de la capital y en El Fargue.

Hombre culto, pintor, coleccionista, aficionado al arte y la literatura, participa activamente de los movimientos intelectuales del momento, del regeneracionismo de la generación del 98, de las nuevas teorías que reivindican la autenticidad de lo popular como vemos en el abuelo y el padre de los hermanos Machado, y de las ideas liberales de la masonería, investigado recientemente por Ismael Ramos¹. En el pergamino que le hizo Rusiñol (1861-1954) y el grupo de amigos de la Tertulia del Polinario (apodo de Antonio Barrios) lo nombran “Cónsul del Arte en la Alhambra”, en 1909, pergamino que servirá como libro de visitas para ser firmado por pintores, poetas y músicos a lo largo del tiempo. La colección de pintura, dibujos y caricaturas del Museo Ángel Barrios muestra el ambiente artístico y las significativas amistades de la familia Barrios.

¹ RAMOS JIMÉNEZ, Ismael (2015) *Ángel Barrios y Granada. La estrella de una época*, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, Editorial Universidad de Granada.



Ángela Barrios

Tres figuras flamencas influirán en el niño Ángel Barrios. En primer lugar su padre, Antonio Barrios, que conocía viejos cantes *jondos* acompañándose el mismo a la guitarra.

Manuel Jofré², también conocido como “Niño de Baza”, formaba parte del grupo de escritores e intelectuales que promovieron el *Concurso de Cante Jondo* del año 1922, participando en el acto propagandístico final en el Hotel Alhambra Palace interpretando solos de peteneras y seguiriyas, habitual colaborador de periódicos y revistas sobre temas flamencos, muy amigo de la familia Barrios.

Francisco Rodríguez Murciano (hijo del guitarrista flamenco del mismo nombre que fue profesor de Glinka), también llamado “Malipieri” por sus cualidades para el “bell canto” y que cambió el apodo por “Mister Tenazas” después de su aventura londinense³. Según cuentan: una princesa inglesa se llevó al guitarrista a Londres para que le diera clases, una noche en que un contertulio le faltó el respeto, Malipiere le golpeó con las tenazas de la chimenea, hiriendo al inglés. Se vino a España temiendo las consecuencias. Guitarrista flamenco pero también profesor de canto, piano, director de orquesta, colaborador del tenor italiano Ronconi y de su escuela de canto en Granada, miembro de la “Tertulia La Cuerda” de Pedro Antonio de Alarcón, representa una forma nueva de guitarrista flamenco, conoce la música culta, el repertorio religioso de los polifonistas, participa en la vida intelectual de la ciudad, y el toque *jondo* es una herencia de su padre que intenta mantener con la mayor pureza, aunque vive de su docencia de la música clásica.

Especial importancia tendrá la “Tertulia del Polinario”. Desde finales del siglo XVIII están documentadas las “Tertulias” y las redes internacionales que se establecían para que cuando una persona distinguida viajaba fuera recibida e integrada en ambientes sociales propicios. Sus viajes venían muy bien organizados, con cartas de presentación otorgadas por sus cónsules o por algún amigo de la tertulia en cuestión. En estas tertulias el flamenco estaba presente, como lo atestiguan los viajeros románticos⁴. Lugares donde se dan cita el arte, los intelectuales locales y los visitantes extranjeros.

La figura de Isaac Albéniz (Camprodón 1860 – Cambo-les-Bains 1909) será un referente en vida y en la línea musical del joven Ángel Barrios, considerando el propio Albéniz a Barrios como su continuador; la

personalidad de Manuel de Falla, los Ballet Rusos y su gran impacto a nivel internacional; su amistad y colaboración en diferentes proyectos con Antonio y Manuel Machado o Federico García Lorca y con el pintor Manuel Ángeles Ortiz, serán otros elementos decisivos a la hora de configurar la nueva mirada de Ángel Barrios sobre el flamenco como arte en sí mismo y como manantial de inspiración para la música clásica.

Mencionar tres momentos decisivos:

1918. Llegada de los *Ballet Rusos* de Diaghilev a Granada.

Diaghilev y Massine visitan Granada durante su viaje a Andalucía en 1916, regresando en 1917.

En 1918 la compañía actuará en el Teatro Isabel la Católica (antiguo) los días 19 y 20 de Mayo, haciendo una representación de *Schéhérazade* en la Alhambra. Momentos en los que Falla, Picasso, Diaghilev y Leó nides Massine preparan *Le Tricorne*. Diversos componentes del ballet asisten a una velada en la casa de la familia Barrios, en la que Ángel Barrios y Federico García Lorca tocan la guitarra, danzando como bacantes descalzas varias bailarinas, y donde Tamar Kasarvina se arrodilló junto al estanque y hundiendo sus brazos desnudos dijo: “quiero tener entre mis manos el corazón de esta fuente, para transportar sus latidos a mis danzas⁵.”

La inspiración de los Ballets Russes llevará a Ángel Barrios a querer hacer algo similar desde España, así el 28 de abril de 1923 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid se estrenan tres pantomimas con decoración de cuevas del Sacromonte, elaborado vestuario y bailes, todo muy cuidado y artístico: *Zambra gitana* (A. Barrios), *Córdoba* (Albéniz), *Achares* (A. Barrios), en total diez funciones en donde junto a la danza también estará presente la música de Granados, Conrado del Campo, Turina y Esplá. El 5 de mayo de 1923 en el Palacio de Carlos V en la Alhambra, organiza una “Fiesta” con la “Niña de los Peines”, el “Niño de Jerez”, el cuadro gitano y la orquesta filarmónica dirigida por Ángel Barrios.

1919. Manuel de Falla en Granada

El 4 de agosto de 1919 Falla escribe a su amigo Ángel Barrios anunciándole su visita el 20 o 25 con su hermana para pasar un mes y trabajar con tranquili-

2 BLAS VEGA, José y RIOS RUIZ, Manuel (1988) *Diccionario enciclopédico del Flamenco*, Madrid, Editorial Cinterco, vol. 1, p. 386.

3 Descrita por MAURELL, Ramón (1919) “Antigüallas Granadinas”, en: *El Defensor de Granada*, 21 de agosto, y recogida por OROZCO DÍAZ, Manuel: *Ángel Barrios, su ciudad, su tiempo*, Granada, Editorial Comares, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1999, pp. 29-30.

4 PLAZA ORELLANA, Rocío (1999) *El Flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*, Sevilla, Bienal de Flamenco, pp. 212-222.

5 VÁZQUEZ OCAÑA, Fernando (1957) *García Lorca*, ed. Grijalbo, México.

dad, mandando una nueva carta el día 7 y llegando finalmente el 12 de agosto de ese año, alojándose en el número 43 de la Calle Real de la Alhambra, en el hoy demolido Carmen de Santa Engracia, facilitado por Antonio Barrios. Allí trabó gran amistad con el crítico inglés John B. Trend, con el pintor Vázquez Díaz y visitándolo el gran crítico musical Adolfo Salazar.

Falla regresará a Granada el 7 de septiembre de 1920, instalándose en 1921 en el Carmen del Ave María, de la calle Antequeruela Alta número 7, dejando su estancia en la calle Real. Será el padrino de la hija de Ángel Barrios, Ángela Barrios, manteniendo una profunda amistad con la familia.

Ángel Barrios desarrollará una brillante carrera como concertista de guitarra y compositor, de óperas, con obras para piano, guitarra, trío de pulso y púa, orquestales, ballet, óperas, zarzuelas y bandas de cine.

Ángela Barrios comenta: «Por eso, contemplar el entorno de la Alhambra, en el que habitó mi padre, me trae a la memoria una acuciante presencia hecha de música y agua; el “agua oculta” de Manuel Machado, gran amigo nuestro, rememora en mí el caño del pilar de nuestra casa en los baños árabes de la calle Real de la Alhambra, aquel que mi familia atenuaba para que fluyese con menos bravura y más empatía hacia las guitarras de mi padre y de mi abuelo».

El traslado de la familia a Madrid y que Ángel Barrios fuera quedándose ciego, junto a la difícil situación, hizo que Ángela decidiera dejar su brillante carrera de actriz para cuidar de la familia y entrando a trabajar en Radio Nacional de España, Radio Clásica, donde realizó una destacada labor.

Cuando falleció su padre, en 1964, Ángela Barrios decidió donar todo su legado. Comenta que: «deben descansar y de nuevo ser compartidas como siempre fue en nuestra casa. Su piano y su guitarra, “alma en pena de todos los amores imposibles” para Lorca, sus libros salpicados de dedicatorias de grandes hombres, fotos, cuadros y objetos personales nos seguirán cantando y contando tantas historias como oído fino y atento tenga el visitante».

La donación de todo el legado de Ángel Barrios se materializa en 1975, y es en 1978 cuando se abren las salas dedicadas a su legado, construidas por

Francisco Prieto Moreno y con la museografía de Manuel Orozco Díaz, quién realizó la primera biografía de Ángel Barrios (1999). Posteriormente mencionar el catálogo de la exposición *Ángel Barrios, creatividad en la Alhambra* (2014), que tuvo el honor de comisariar.

Destacar la tesis doctoral y el libro de Ismael Ramos: *Ángel Barrios y Granada*. La estela de una época (2015). Ismael Ramos ha estudiado diversas obras de Ángel Barrios, entre otras mencionar las ediciones de las partituras para bandurria, laúd y guitarra: *Cantos de mi tierra* (2004); *Angelita* (2004); *Pequeña suite infantil* (2006); *Transcripción íntegra y edición crítica de las partituras Aben Humeya y suite Seguidilla gitana* (2008); *Aben Humeya, danza árabe* (2009); *Aben Humeya, momentos musicales* (2010). Así como la edición de *Catálogo de la correspondencia remitida a Ángel Barrios* (2005); *Estudio, transcripción y análisis de los epistolarios musicales de Ángel Barrios* (2007); y *Epistolario Manuel de Falla – Ángel Barrios* (2018).

Gabriel Estarella realizó la grabación y edición crítica de la *Obra completa para guitarra de Ángel Barrios* (1995 y 1996).

Importantes han sido las ediciones críticas realizadas por Ramón Sobrino y M.^ª Encina Cortizo de las obras para orquesta y canto: *Zambra en el Albaicín, Intermedio de la Suerte, Seis canciones* (2007); y la edición crítica de Ramón Sobrino: *Ángel Barrios, obras para piano* (2015).

El Centro de Documentación Musical de Andalucía, dentro de su colección de *Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía*, editó: *Ángel Barrios, grabaciones históricas* (2015), que recoge obras en rollos de pianola, discos de 78 r.p.m., en donde hay interpretaciones del propio compositor, grabaciones de Radio Clásica, Radio Nacional de España, etc.

Ángela Barrios ha sido Medalla de Oro al Mérito de la Ciudad de Granada en 2003, Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de Granada en 2007, y Medalla de Honor del Festival Internacional de Música y Danza de Granada en 2018. Gracias a su generosidad desinteresada podemos recuperar una parte importante de la Edad de Plata de Andalucía.

Antón García Abril: Caminando hacia la luz

Paula Coronas

Concertista de piano, Doctora por la Universidad de Málaga, Vocal de Música del Ateneo de Málaga y Profesora Numeraria del Conservatorio de Música "Manuel Carra" de Málaga.

La pianista e investigadora Paula Coronas es una de las voces más reconocidas del país en la obra de Antón García Abril. Los próximos días 3 y 12 de diciembre, la intérprete ofrecerá recitales en el Círculo de la Amistad de Córdoba y en el Espacio Turina en Sevilla, donde recreará parte de este repertorio garciabriliano, del que es gran conocedora.

INTÉRPRETE FIEL Y EXPERIENCIA PERSONAL CON EL MAESTRO

Mi homenaje

El defensor de la melodía en el siglo XX español musical ha muerto. Se ha parado el pulso de todos: jóvenes, mayores, melómanos, aficionados, expertos, anónimos, celebridades, intelectuales, aristócratas, y gente sencilla. Difícil imaginar una confluencia histórica así, donde la cultura de un país acapara la primera escena de la prensa, de cabeceras de telediarios en canales nacionales, programas especializados y generalistas de radio y televisión: es que el compositor turolense Antón García Abril nos ha dejado a los 87 años.

Sin embargo, junto a un enorme vacío, una terrible desolación por la pérdida del maestro, del referente musical y humano, nos queda la serenidad de haber disfrutado tanto y con tan extraordinaria intensidad, de su amistad personal y de su incuestionable carisma artístico. Y por supuesto, ya para la historia, trasciende su valiosa obra. Autor de impactantes sintonías de televisión y cine, su música caló en los hogares españoles con melodías como las que recordamos en la irrepetible serie de *El Hombre y la Tierra*, junto a Félix Rodríguez de la Fuente, entre otras muchas, sin embargo, es por la relevancia de su ópera *Divinas palabras*, su legado sinfónico, instrumental y camerístico, por lo que García Abril ocupa ya un lugar de honor en la creación musical española de todos los tiempos.

Mis encuentros con los pentagramas garciabrilianos llegaron siendo yo una niña, una joven ilusionada

y deslumbrada por la singular confluencia estética de su música, -nexo de unión entre el pretérito y el presente-. García Abril dirigió una mirada hacia el lenguaje de comunicación directo con el oyente, para lograr el milagro del mensaje sonoro: conmover al destinatario a través de sentimientos y emociones. Portador de alegría, belleza, espiritualidad, esperanza y libertad, el corpus del maestro se erige en icono de poética musical en pleno siglo XXI. Se fue "mi admirado poeta de vanguardia", título de la primera monografía musical que dediqué al reconocido creador, si bien ahí empezó todo: el vínculo inseparable entre la creación y la interpretación. Llegó entonces mi pasión por descubrir e investigar su obra, y con ella apareció la esencia del hombre y del amigo, la complicidad, las risas interminables, los viajes, aquellas charlas y entrevistas compartidas, las grabaciones, los ensayos inolvidables, las sesiones de trabajo, el regalo generoso de su hermosa composición *Alba de los Caminos*, que me dedicó, y la alegría infinita vivida junto a Antón y a su inseparable Áurea, esposa y confidente fiel, luz eterna en la vida del compositor.

En medio de esta penumbra y con el silencio como mejor aliado, me es difícil imaginar el camino en solitario, despojada de su guía artística, de su brillante personalidad, pero los recuerdos por suerte acuden a mí como compañía inextinguible. Y su amada Málaga, mi ciudad, en el escenario de estos recuerdos. Antón García Abril, -premiado y galardonado tantas veces, reconocido ampliamente por su extensa producción musical que abarca todos los géneros musicales sin excepción, programado y aclamado nacional e internacionalmente, querido y venerado por legión de intérpretes y músicos-, sin embargo, continuaba siendo aquel joven ilusionado que un día decidió partir de su Teruel natal para consagrar su vida a la música. Rememoro vivamente su emoción, y la mía, cuando le hice partícipe de la Medalla con que el Ateneo malagueño le premiaba, fue la última vez que nos visitó...ya sin Áurea. El maestro recogió aquel reconocimiento entre una multitud de persona-



lidades que llenaba la preciosa Sala de conciertos María Cristina, su desbordante alegría cautivó una vez más al auditorio pues era fácil conectar con su mirada limpia e inteligente, con su modo de ver y entender la vida, por eso hoy, más que nunca García Abril y su preciosa música es de todos.

ELEMENTOS COMUNICATIVOS EN LA OBRA PIANÍSTICA GARCIBRILIANA

Sobre el proceso creador

Nuestro enfoque analítico sobre la obra pianística garciabriliana parte del estudio de la pieza musical, entendida como mensaje. Por eso abordamos el análisis formal y estructural de la producción pianística descrita a continuación.

Antón García Abril compone siempre pensando en el oyente. El maestro se posiciona como primer oyente de su propia obra, lo que le hace crear un sistema de comunicación directo y eficaz. “Precisamente porque está adoptando la actitud del oyente, el compositor se vuelve consciente y sabedor de su propio yo, su ego, en el proceso de creación. En

este proceso de diferenciación entre él mismo como compositor y él mismo como público, el compositor se vuelve consciente y objetivo”.¹

A través del estudio de sus partituras y la descripción de estrenos y versiones de la producción garciabriliana, abordamos la esencia estética del mensaje que contiene su discurso.

TRES BALADILLAS

Una referencia en el repertorio garciabriliano del siglo XXI

En el mes de octubre de 2006 ven la luz las Tres Baladillas para piano, dedicada a su nieto Antón. Son estrenadas por el pianista Leonel Morales el 31 de enero de 2007 en la Fundación Juan March de Madrid y representan un homenaje a su ciudad natal de Teruel.

Este tríptico se compone de los siguientes títulos: I. *Baladilla del río blanco*, donde la emergente melodía emula el discurso del agua que fluye por el río Guadalaviar, II. *Baladilla de las tres torres*, una

¹ Leonard B. Meyer: Emoción y significado en la música. Alianza Editorial, Madrid, 2001, p. 59. 219

sugerente página dotada de inspiración y contemplación ante el impactante estilo mudéjar de las monumentales Torres de Teruel, y III. *Baladilla de la estrella perdida*, delicioso número basado en una leyenda popular situada en la típica plaza del Torico en Teruel, con que se cierra la composición.

Presentan una estructura muy cercana a la forma clásica de sonata: A-B-A, correspondientes a los movimientos Allegro moderato-Adagio-Leggero. Aunque el formato elegido se ciñe a un esquema muy concreto, la escritura garciabriliana presenta variedad: efectos armónicos a partir de bajos y notas-pedales, flexibilidad melódica, amplitud y densidad en la textura de la pieza, intercambio de secuencias contrapuntísticas y lineales, prolongación de sonoridades, progresiones agógicas, variedad en las dinámicas y rubatos expresivos.

García Abril aporta un planteamiento de aprendizaje progresivo en cuanto a flexibilidad y libertad interpretativas. Este es uno de los principales objetivos del compositor, quien logra conciliar técnica, expresión e intimismo en estas *Tres Baladillas*. Es aconsejable la interpretación integral de las tres piezas del ciclo, debido al carácter unitario que poseen y a la madurez compositiva que encierran. Por eso, la ejecución de las *Tres Baladillas* demanda serenidad, fruto del estudio pormenorizado de la obra. En suma, advertimos una página muy colorista, en la que el intérprete se siente cómodo y al mismo tiempo puede encontrar nuevas propuestas y retos. Nuestro autor invita, desde estos compases, a la búsqueda y al descubrimiento de nuevos hallazgos en el lenguaje.

**ALBA DE LOS CAMINOS (2007):
paradigma de entendimiento entre el piano
solista y la cuerda**

Orígenes de la composición

En el año 2006 el Festival Internacional de Música de Villanueva del Rosario (Málaga) realiza un encargo a García Abril: componer una obra, como símbolo representativo de dicho Festival: “que pueda tener continuidad, sea el primer emblema musical del festival y dé paso a las obras de otros compositores”² “Alba de los Caminos fue compuesta en un momento en el que el significado de ‘Alba’ ejerce sobre mí un magnetismo especial y es portadora de sutil fascinación. Amanecer, nacer, surgir, fluir, abrir caminos de esperanza, de amor, de libertad, de diálogo,

quiere ser, al mismo tiempo, una proclama en contra de la violencia, sea cual sea su procedencia”³.

Alba de los Caminos, para piano y cuarteto de cuerda en su primera versión, es estrenada en el Real Antiguo Conservatorio María Cristina de Málaga el 22 de julio de 2007 por el García Abril Quartett y la pianista Paula Coronas, a quien está dedicada. Posteriormente el compositor realiza una segunda versión para piano y orquesta de cuerda, que se da a conocer por primera vez en el VI Festival de Música Española de Cádiz, el 28 de noviembre de 2008, por la Orquesta de Córdoba y la pianista Paula Coronas, bajo la dirección del maestro Manuel Hernández Silva. La localidad malagueña de Villanueva del Rosario, históricamente conocida como “cruce de caminos” es el germen inspirador de la partitura, al que hace alusión el título de la página.

Filosofía de la obra

Metafóricamente estos “caminos” representan la fusión de líneas y tendencias estéticas diferentes:

“La partitura se interpreta en un solo impulso, nace, se transforma, y llega a su cauce final. Su fluir se desarrolla transitando, incesantemente, por una serie de caminos que nos ofrecen una sucesión de paisajes musicales, en donde se entrecruzan visiones en permanente evolución, dibujando panoramas hacia un horizonte lleno de variantes y contrastes. El transitar por los diversos caminos nos proporciona múltiples perspectivas y sensaciones”⁴.

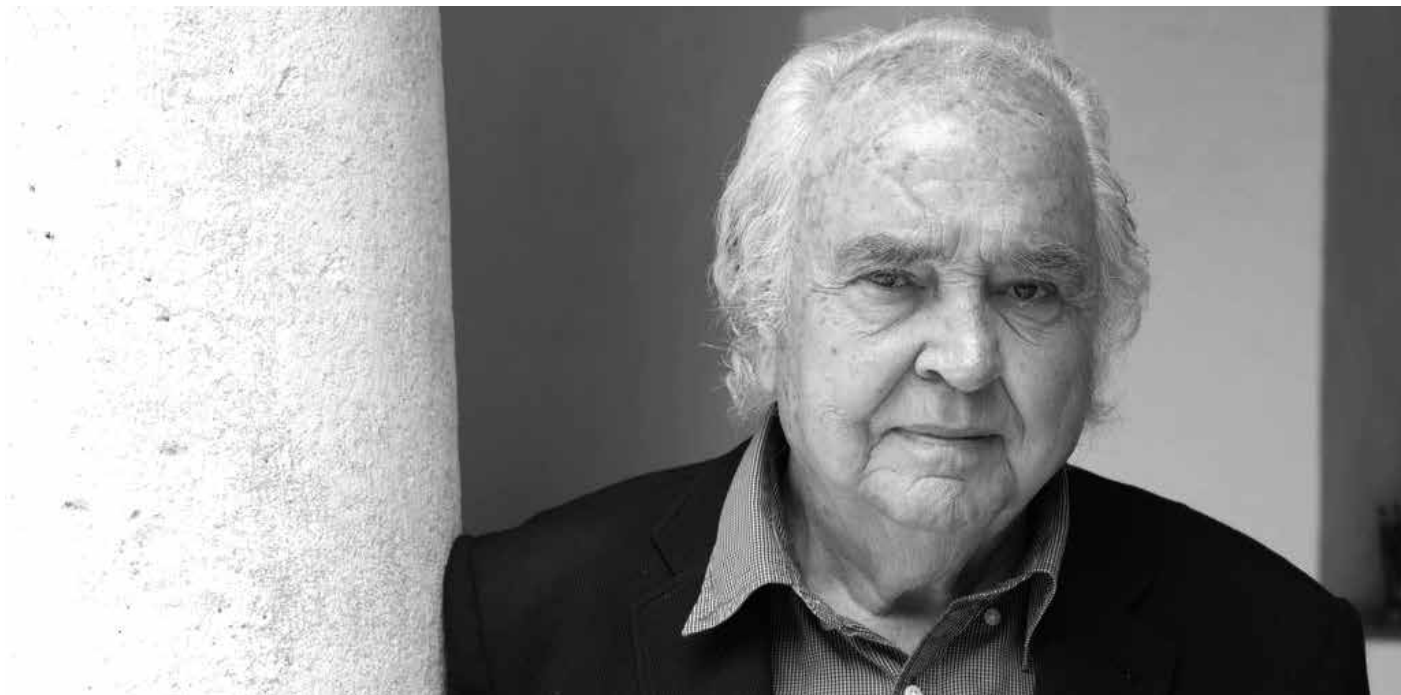
El maestro García Abril ha permanecido durante un largo período de tiempo inmerso en la búsqueda de fuentes inspiradoras para la obra. Tras el hallazgo del material compositivo, decide dotar a la pieza de aspectos sonoros muy cercanos a la Naturaleza. Para ello recurre a la elaboración de atmósferas intimistas, donde predomina el agua de los ríos y de las fuentes, la luz del alba, el reflejo de la luna sobre los prados al anochecer. Con esta imagen lírica en la descripción de los “Caminos” nos aproximamos a esta labor de creación que alcanza su máximo nivel de depuración. El compositor ha cuidado escrupulosamente la esencia de su lenguaje. No permite en su escritura elemento alguno que perturbe la claridad de sus notas. Para ello describe con precisión el fraseo de líneas expresivas y melismas fugaces que garantizan la calidez de su mensaje.

“Muy en el estilo de García Abril, con sinceridad melódica y arranques rítmicos bien definidos, es clara

2 Antón García Abril en *La obra pianística de Antón García Abril: paradigma de comunicación musical*, Tesis doctoral defendida en 2009 por Paula Coronas Valle en la Universidad de Málaga, pp. 289.290.

3. Íbidem.

4 Antón García Abril en: notas al programa de mano del concierto celebrado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Auditorio 400 de Madrid, el 19 de noviembre de 2007. Ensemble Instrumental de Granada y Paula Coronas (piano), pp. 4-5



asimismo en la forma y tiene interés por lo que dice y cómo lo dice; no hurta virtuosismo al piano, con auténtico rango solístico”⁵.

Análisis formal

Alba de los Caminos está concebida en un solo impulso, aunque está estructurada en cinco partes o secciones: I. Tranquilo. II. Allegro brioso. III. Andante fluido. IV. Casi cadencia. V. Con júbilo. El maestro ha optado por desarrollar la obra de forma continuada, aportando modernidad al conjunto. Ha logrado unidad y equilibrio en estos compases. Por otra parte, observamos una vez más una de las constantes garciabrilianas: el bello tratamiento de la cuerda en diálogo con el piano, bien resuelto en combinación con los timbres de cada uno de los instrumentos componentes. “Los ‘tempi’ se alargan o aceleran, la métrica adquiere las máximas velocidades, al mismo tiempo surgen puntos de relajación y sosiego y, sobre todo y ante todo, presente una propuesta musical en la cual lo que más me ha importado ha sido escribir una obra en la que la técnica y la estética confluyan en un espacio de equilibrio, en donde conviven unas ideas que nacen de intuiciones artísticas rigurosamente controladas y desarrolladas por una técnica precisa, cercana a los planteamientos de una ciencia exacta”⁶.

Conclusiones

Estamos ante una obra de carácter eminentemente poético, desde su inspirado comienzo, descrito con dulzura y suavidad, hasta el fortísimo final que confiere brillantez y dinamismo a la composición. El lirismo de

su contenido nos permite contemplar la libertad que el creador ofrece al intérprete. Apreciamos pasajes extensos, dotados de complejidad técnica y expresiva, cuyas grafías se desenvuelven con flexibilidad, por lo que se advierten numerosos compases escritos a modo de cadencia, donde el piano se convierte en absoluto protagonista. Estéticamente, estas páginas incorporan nuevos aires de corte moderno, aspectos de fusión de tendencias artísticas. La vanguardia garciabriliana se nutre de todos los estilos posibles. El autor hace aquí una visión retrospectiva de sus propias exigencias compositivas, desnuda la naturaleza de sus fundamentos musicales para recubrirlos con la singularidad y la experiencia de un sello consagrado. El principal mensaje que contiene Alba de los Caminos es la espiritualidad desde la cual García Abril emprende el alumbramiento. En esta partitura se refleja su interés por la filosofía del Cosmos y por la relación del ser humano con el Universo. Esta es una de las preocupaciones constantes en la temática del compositor. La música contiene esencialmente un mensaje esperanzador y optimista, pleno de experiencia y conocimientos que corresponden a la madurez creadora del maestro. La obra es registrada en CD en julio de 2007, por el García Abril Quartett y la pianista Paula Coronas.

La figura del músico es clave en el devenir musical español. Su personal enfoque trasluce valentía, independencia, y personalidad. Su inconfundible lenguaje ha configurado un estilo libre de sustancial calado en el desarrollo de las vanguardias musicales españolas.

5 Manuel del Campo en: Diario Sur, 24 de julio de 2007, crítica de música “Estreno de García Abril”.

6 Antón García Abril en: notas al programa de mano del concierto celebrado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Auditorio 400 de Madrid, el 19 de noviembre de 2007. Ensemble Instrumental de Granada y Paula Coronas (piano), pp.4-5.

Hoy hablamos de:

Encarna García Escribano: *una vida entre la composición y educación musical*

José Joaquín García Merino

Docente, profesor de música en secundaria.

Encarna García Escribano es una de las mujeres más activas en la educación musical del último tercio del S. XX y principios del S. XXI en el panorama nacional. Destaca por su continua e incansable actividad docente, formativa, investigadora y compositora. El objetivo de este artículo es divulgar y dar a conocer el papel de la mujer en la educación musical durante el S. XX y S. XXI. Y una de ellas es Encarna García Escribano.

Biografía y formación académica

Nació en Murcia, en la Calle Frenería N.º 4, en el seno de una familia de clase media – alta. Hija de Alfonso García Valcárcel, nacido en Mula (Murcia), y de Carmen Escribano Marín, oriunda de Beniaján (Murcia). Carmen se dedicó plenamente al hogar y al cuidado de los hijos: Encarna, Francisca y Pedro, a los que inculcó el amor a la música. Su madre de joven asistió al Conservatorio de Murcia compartiendo carruaje con otros alumnos (único medio de transporte posible para poder asistir a las clases en aquel entonces), que se complementaba con una profesora de clases particulares en casa.

Del interés musical de la madre, tan sólo Encarna siguió con los estudios en el conservatorio. Sus hermanos recuerdan como Encarna tocaba Día de Boda en Troldhaugen de Grieg y obras de Albéniz y Chopin. Ella solía interpretar al piano obras en la festividad de Santa Cecilia. Obtuvo el título de profesora de piano en el curso 1955 – 1956, siendo la obra final de carrera el Concierto N.º 2 para piano de Chopin y el Premio Extraordinario de Música de Cámara para piano y violín con las obras: Sonata N.º 5 Op. 24 en Fa M, conocida como La Primavera de Beethoven y la Sonata N.º 14. K. 457 en Do m. de Mozart.

Estudió en un colegio religioso, donde cantó en coro y acompañados por un armonio. Recuerda que realizaron infinidad de dramatizaciones como El Mercado Persa de Ketelbey cuando tenía diez años. Comenta



Encarna García Escribano

como Rafael Benedito realizó programas infantiles de radio para acercar la música a la sociedad, y cómo se conectaban en casa para escuchar las audiciones sin perderse ninguna.

Encarna es madre de cuatro hijos: Alfonso, Antonio Luis, Miguel Ángel y Carlos. Compaginó su labor de madre con la docente, ponente, y participando en cursos de música nacionales e internacionales, siempre tuvo el apoyo de su madre.

Con anterioridad al plan educativo de 1966 ya tenía en posesión el título de profesora de piano, que se equiparó al de licenciatura con el Real Decreto

1184 de 1982 de 28 de mayo (BOE del 14 de junio). Encarna cuenta la anécdota que realizando los cursos de Magisterio y habiendo obtenido el Título de Profesora de Piano, no le convalidaron la asignatura de Solfeo y Canto, por lo que tuvo que asistir todo el año académico. Posteriormente realiza los estudios de Psicología en la Universidad de Málaga (1997), así como Armonía, Contrapunto y Fuga en el Conservatorio Superior de Málaga. Y así mismo obtiene el título de Licenciada en Ciencias de la Educación en la Universidad de Málaga. Inicia también los estudios de Tercer Ciclo investigando los métodos de Pedagogía Musical Activa más significativos: el título de la tesina es “Los Métodos Activos en la Enseñanza de la Música en Francia S. XX” y el de la tesis: “Los Métodos Activos en la Enseñanza de la Música en Europa. S. XX.” Pero sin duda alguna uno de los hechos más importantes es ser la primera persona nombrada Catedrática de Música de Enseñanzas Medias en España. Su periodo musical favorito es el Romanticismo y el S. XIX. Su compositor preferido es Beethoven y de sus obras la Sexta Sinfonía. Considera la obra Dafnis y Cloe de Ravel básica para enseñar en clase.

Labor docente

Su labor docente la desarrolla en distintas etapas: desde la Educación Infantil hasta la docencia univer-

sitaria. Compagina su labor docente como profesora de música en el actual IES N° 1, conocido como Universidad Laboral en Málaga (desde el 10 de octubre de 1975 hasta la jubilación); profesora en el Colegio de los Olivos en 1979. Asesora del CEP de Málaga y profesora colaboradora del Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal desde el 11 de noviembre de 1978 a 1998 de la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de la Universidad de Málaga, actualmente Facultad de Ciencias de la Educación. Asesora en el Ministerio de Educación en Madrid. Asesora en distintos puestos en la Consejería de Educación y Deporte de la Junta de Andalucía. Ha sido cinco veces presidenta de tribunal de oposiciones de Andalucía para profesorado de enseñanzas medias, siendo cuatro de ellas de acceso al profesorado y la quinta para la condición de catedrático de profesores de música.

La relación con el alumnado ha sido siempre cordial y abierta, así como con los compañeros del Departamento como Daniel Mateos, Juana de Mena, D. Adalberto Martínez Solaeza y en especial la relación profesional con D. Manuel del Campo del Campo. Y es que se puede entender la educación musical reglada en Málaga en el último tercio del S. XX y principios del S. XXI sin Encarna y D. Manuel del Campo. (Véase Tabla 1).

Tabla 1: Algunos de los Cargos Relevantes de Encarna

Periodo	Puesto o cargo
1975 – 1976 hasta jubilación	Profesora música 1º BUP y posteriormente bachillerato o ESO según los diferentes planes educativos, mayor tiempo con destino definitivo como profesora de Música en el IES N° 1 de la Universidad Laboral de Málaga
1984 – 1985 a	Profesora de Música en cursos experimentales de Reforma de Enseñanzas Medias
1988 – 1989	
1984 – 1989	Asesora de Música en la Consejería de Educación en la Junta de Andalucía
1989 – 1990	Profesora de Apoyo Didáctico en Reforma de Enseñanzas Medias
1989 – 1990	Directora y Coordinadora de dos cursos de especialistas de Música para profesores de EGB.
1991 – 1992	Asesora Técnica Docente en la Subdirección General de Formación del Profesorado del Ministerio de Educación y Ciencia en Madrid.
1992 – 1993	Asesora Técnica Docente en la Subdirección General de Convalidaciones de Títulos Universitarios Extranjeros del MEC.
1993 – 1994	Profesora colaboradora del CEP de Málaga, seguimiento de Seminarios Permanentes y Proyectos de Investigación.

Cursos y perfeccionamiento

Los cursos en el extranjero influyeron notablemente en su evolución musical: Willems, Dalcroze, Kodaly y el método Orff en Salzburgo. Produjeron un desarrollo creativo y ecléctico que transmitió posteriormente en sus cursos. Estableció contacto con un grupo de amigos interesados por la promoción de la Educación Musical: Alicia Zipiliván, Irina Shirokij, Carmen de Miguel, Lola Dalmau, Rosario Cuesta, Susi Calviño, María Dolores García Heredia y Antonio Vallejo.

En cuanto a los cursos nacionales, destacó la asistencia en los años 80 al primer Congreso de Pedagogía Musical junto con D. Adalberto Martínez Solaeza y

D. Manuel del Campo del Campo. También realizó cursos de la Escuela Superior de Música Sagrada de Madrid, siendo los responsables Luis Elizalde, la Madre Eva y el Padre Rafael. Estos cursos influyeron en Encarna en el conocimiento del método de Justine Ward y su adaptación al repertorio del cancionero español. Recuerda que aquellos cursos costaban unas quinientas pesetas y el sueldo rondaba entre las diez mil y las veinte mil pesetas de aquel entonces. También recuerda como en 1975 las hermanas Sanuy impartieron los primeros cursos de Educación Musical en Málaga, donde conoció a Antonio Soler (especializándose en la flauta de pico o consort en la educación reglada). (Véase Tabla 2).

Tabla 2: Algunos Cursos Significativos realizados por Encarna

Año	Curso
Julio 1975	Expresión Dinámica organizado por el Instituto de Cultura de la Excm. Diputación Provincial de Málaga y el Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad de Málaga.
Agosto 1976	II Curso de Expresión Dinámica organizado por el Instituto de Cultura de la Excm. Diputación Provincial de Málaga y el Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad de Málaga.
Marzo 1980	Curso de Metodología Musical celebrado en Hungría. Instituto Zoltan Kodály de Pedagogía Musical.
Septiembre 1980	Curso de Pedagogía Musical: Curso Segundo (60h.). Organizado por el Conservatorio Superior de Música de Sevilla y autorizado por el Instituto de Ciencias de la Educación, impartido por Luis Elizalde Ochoa.
Noviembre 1983	Curso de Armonía Práctica en el teclado con improvisación impartido por Violeta Hemzy de Gainza organizado por el ISME (International Society for Music Education) situado en conde de Aranda 17 Madrid.
Abril 1984	Curso de Danza Renacentista organizado por la Cátedra Rafael Mitjana.
Agosto 1987	Curso de Educación Musical Willems y Pedagogía del Canto Coral Nivel III impartido por Jacques y Beatrice Chapuis y Nicole Carti-Lyant, Santander.
Julio y agosto 1992	Curso de Profesora de Lengua Española en el Campo Educativo de la UNESCO (250h.). Organizado por el Ministerio de Educación y Ciencia. Secretaría General Técnica. Subdirección General de Cooperación Internacional.

Divulgación y Ponencias

Impartió infinidad de cursos de formación de Educación Musical siendo Asesora del Ministerio de Educación en Madrid. Después como Asesora de la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía elabora los nuevos Planes Educativos de Primaria y Enseñanzas Medias de la LOGSE. Fue miembro de Tribunal de Oposiciones durante diversas convocatorias, aportando un carácter más humano a las pruebas de los futuros docentes. Dentro de su actividad formadora destacan tres grandes destinatarios: la Universidad

de Málaga, Centro de Profesores de la Junta de Andalucía y colectivos como CREA y MECEP. Su labor como ponente es activa hasta la primera década del S. XXI, impartiendo conferencias en la Universidad de Málaga, como "La Literatura en la Música" el 14 y 17 de febrero de 2010 organizado por AMADUMA en el Salón de Grados de la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales.

Su labor investigadora, divulgadora y compositora ha sido constante desde 1986, con publicaciones en revistas como: "La Música Española escrita por Com-

positores Extranjeros y como la influencia de la Cultura, Fiestas Populares, Religiosas y Paisajes han influido en ellos” (García, 1998).

Sus composiciones son de estilo impresionista y minimalista se encuentran en youtube, como: Planctus; El Álamo (para piano y violonchelo); Balada para Darío; Asteroides; La Línea Azul que sostiene el Horizonte (para piano y violonchelo) en Sol M; La Mirada de Medusa (piano y violonchelo) en Re m (basado en bocetos preparatorios para un mural destinado al Hotel Gandía Palace de Antonio Martí del 2004); Naturaleza Fragmentada (la pequeña Vieira); Azul extendido en el Azul; Danza para Carlota; Sevilla (dedicada a Tete y Víctor Hurtado); Monasterio de la Rábida (dedicada a Fernanda Hurtado); El Mar (piano y flauta travesera estrenada con Abril Jiménez Benavides); Impresiones (piano a cuatro manos), siendo estas dos últimas estrenadas el 26 de noviembre de 2010 en la exposición de dibujo y pintura

de Antonio Martí en la Sala Alfajar en Calle Cister en Málaga. Algunas vinculadas con obras pictóricas y con diferentes temáticas del pintor Antonio Martí. Fruto de esa colaboración estrecha entre la música y la pintura aparecen: Nudus I y Nudus II, una serie de imágenes en audiovisual de un cuaderno de 2007 y otras composiciones se basan en dibujos de su época académica valenciana de 1973 a 1975, como son las Suite Académicas I, II y III, y la grabación se realizó en estudio de música de Carmona Martínez.

Conclusión

Encarna es una mujer activa, ha impartido docencia las diferentes etapas educativas durante el último tercio del S. XX y primer tercio del S. XXI. Sin duda alguna su gran obra musical es la herencia que deja en el magisterio musical malagueño, andaluz y español. Así como haber participado en la introducción de los métodos musicales europeos innovadores en España.

Referencias

- Amo, J. del, Moreno, M., García, E. (1985) Conozcamos nuestros pueblos módulo: pueblo de Álora: una experiencia investigadora del entorno para la E.G.B. Universidad de Málaga. Málaga. Recuperado de <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/58583/Una%20experiencia%20investigadora%20del%20entorno....pdf?sequence=1>
- García, E. (1986). *La música en la Reforma de Enseñanzas Medias: Audición Musical Activa y Pedagogía Operatoria*. En Porlán, R. y de Cañal, P. (Coord.) Investigación Escolar y Reforma de la Enseñanza: actas de las IV Jornadas de Estudio sobre la Investigación en la Escuela (pp. 119-124). Sevilla. Recuperado de: <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/53001/la%20musica%20en%20la%20reforma.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- García, E. (1986) *Música y Psicomotricidad: el Folklore Musical Infantil*. Málaga. Universidad de Málaga.
- García, E. (1987). *La educación musical activa*. Revista A Tempo. Málaga. Universidad de Málaga.
- García, E. y Moreno, M. (1987). *La motivación como tema de investigación en el aula*. En Porlán, R. y de Cañal, P. (Coord.). Jornadas de Estudio sobre la Investigación en la Escuela. (pp. 385-392). Sevilla. <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/53518/La%20motivaci%C3%B3n%20como%20tema%20de%20investigaci%C3%B3n%20en%20el%20aula.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- García, E. y Moreno, M. (1987). *Música y ciencias sociales: qué enseñar en una experiencia interdisciplinar de cultura andaluza en ciclo superior de E.G.B. y reforma de EE.MM.* (1º ciclo). En Porlán, R y de Cañal, P. (Coord.) Jornadas de Estudio sobre la Investigación en la Escuela (pp. 211-214). Sevilla. https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/49853/V_JEIE_60.pdf?sequence=1
- García, E. (1987) *Musicoterapia: la nana o canción de cuna*. Revista a Tempo. Universidad de Málaga.
- García, E. y Martí, A. (1991). *Imágenes y sonidos en la Educación Artística*. Congreso Internacional ¿Qué miras? Infancia, Juventud y Comunicación Audiovisual. Comunicación. Valencia.
- García, E. (1998): *Enseñanza secundaria obligatoria: la música española en los músicos extranjeros*. Eufonía. N.º 70. marzo 1998.
- García, E. (1998). *La Música Española escrita por Compositores Extranjeros y como la influencia de la Cultura, Fiestas Populares, Religiosas y Paisajes han influido en ellos*. Eufonía.
- García Escribano, E. (2000). *Los instrumentos Naturales*. Aula de Innovación Educativa. N.º 97. pp. 27-29.
- García, E. (2020). *Prehistoria Musical en el Museo de Málaga*. Anuario 2019. Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga. pp. 250-259. https://dialnet.unirioja.es/servlet/ejemplar?codigo=559450&info=open_link_ejemplar.

Diaghilev, los Ballets Rusos y Picasso

Silvia Olivero.

Directora de orquesta y compositora.

Profesora de Fundamentos del Conservatorio Manuel Carra de Málaga.

¿Qué tienen en común *Dafnis y Chloé* de Ravel, *Jeux* de Debussy, *La leyenda de José* de R. Strauss, *El Pájaro de Fuego*, *Petrushka*, *La consagración de la primavera*, *Pulcinella* y *Apollon musagète* de Stravinsky, *Parade* de Satie, *El sombrero de tres picos* de Falla, *Les biches* de Poulenc, *Le train bleu* de Milhaud y *Chout* de Prokofiev?

Diaghilev nacido en la provincia rusa de Novgorod, en 1872, pertenecía a una familia acomodada rusa, pero tenía maneras de gran señor. Estudió derecho en San Petesburgo y se convirtió en un gran empresario que dirigió al grupo de artistas que conformarían la compañía de los Ballets rusos. No tenía mucho dinero, pero tenía la capacidad de atraer a grandes artistas y se codeaba con la nobleza y los diplomáticos de diferentes países.

Stravinsky comenta en sus conversaciones:

*Diaghilev no tenía tanto buenos conocimientos musicales como un inmenso olfato para reconocer el éxito potencial de una pieza de música o de una obra de arte en general.*¹



Diaghilev desarrolló un concepto de vanguardia, no exento de escándalo, que llegó a cambiar la estética y los gustos del público, cuya principal misión era que representara la vida. Entendiendo que el ballet integra música, danza, teatro y pintura, y que cada manifestación artística debe tener libertad, a

la par que se funden en la Gestalt, multiplicando su capacidad expresiva, se unió a artistas que se hallaban en la misma sintonía. Michel Fokine fue una pieza fundamental en su proyecto. Este basaba la nueva concepción del ballet en cinco principios que se pueden resumir en: 1. Debe ser lo más expresivo posible, adaptado al tema y carácter del ballet. 2. El baile y el gesto son expresión de la acción dramática. 3. Uso de la expresividad de todo el cuerpo, no solo lo tradicional. 4. El grupo no es un adorno. La expresividad va desde el rostro del individuo hasta la expresión del grupo. 5. Completa libertad a los creadores de cada rama artística que participa en el ballet.

El inicio del proyecto, en París, 1909, contaba, además de Sergei, con Alexandre Benois, Léon Bakst, Walter Nouver y Fokine. Este último montó una compañía de ballet en la que se encontraban bailarines de la talla de primeras figuras como el propio Fokine, Leonide Massine, Vaslav Nijinski, Adolphe Bohn y George Balanchine. Bailarinas destacadas son Tamara Karsavina, Carlota Brianza, Mathilde Kschessinska, Lydia Lopova y Alicia Markova, entre otras.

De ese modo nacieron los Ballets Rusos de Diaghilev.

El ambiente creativo fue, sin duda alguna, de una riqueza excepcional. Ansermet, director musical de los ballets rusos de manera intermitente, durante 10 años, nos cuenta en sus escritos:

En 1917, todos los días nos sentábamos a la mesa en casa de Diaghilev, con Stravinsky, Cocteau, Bakst, Satie, Picasso. Picasso hacía los decorados de Parade, Baks, preparaba un decorado, también José María Sert

¹ Craft, 1991: 41

preparaba otro decorado... eran unos almuerzos deslumbrantes. ¡Imaginad el ingenio de Cocteau brotando, durante todo el tiempo!²

Desde 1909 hasta 1927 estuvieron de Gira por América del Sur, Estados Unidos (New York) y Europa: París, Bruselas, Monte Carlo, Londres, Roma, Berlín, Budapest, Viena, Lyon, Ginebra, Burdeos, Amberes, Ostende, Lausana, Vichy, Rotterdam y Amsterdam. En su gira por España estuvieron en San Sebastián, Barcelona, Madrid, Valladolid, Salamanca, Bilbao, Logroño, Zaragoza, Valencia, Alcoy, Cartagena, Córdoba, Sevilla y Granada.



Diaghilev tenía la capacidad de atraer el talento, haciendo coincidir en sus producciones a reconocidos artistas. El repertorio utilizado contenía, por una parte, obras previamente compuestas, del repertorio orquestal, óperas u orquestaciones de obras de pequeño formato. Por otro lado, se encargaron obras creadas *ad hoc* para la compañía de ballet, y es en estas obras en las que centraré mi atención, dado que hicieron coincidir en tiempo y espacio a músicos y pintores.

Los decorados y vestuarios fueron realizados por pintores como: Picasso en obras de: Satie en *Parade*, 1917; Falla en *El sombrero de tres picos*, 1919 y *Cuadro flamenco*, 1921; Stravinsky en *Pulcinella*, 1920 y *Mercure*, 1924. Picasso colaborando con Coco Chanel y H. Laurens en *Le train bleu*, de D. Milhaud, 1924; Leon Bakst en obras de: Stravinsky en *El pájaro de fuego*, 1910; Ravel en *Daphnis y Clohé*, 1912; Debussy en *Jeux*, 1913; Richard Strauss en *La leyenda de José*, 1914. Alexandre Benois en *Petruska* de Stravinsky, 1911. Nicolas Roerich en *La consagración de la primavera* de Stravinsky, 1913. Mikhail Larionov en *Chout* de Prokofiev, 1921 y *Renard* de Stravinsky, 1922. Marie Laurencien en *Les Biches* de Poulenc, 1924.

Acercando la vista nos detendremos en tres de las obras que representan la explosión creativa de un tiempo y un espacio alentado por Diaghilev en el que los artistas, compartiendo sus perspectivas creadoras, crearon un antes y un después en la historia del ballet. El nexo entre ellas es la presencia de Pablo Picasso como creador de los decorados y los vestuarios.

El compositor Edgar Varèse puso en contacto a Picasso con el Jean Cocteau, el cual le propuso colaborar en un innovador y revolucionario concepto del ballet. Picasso cooperó en la compañía desde 1917 con la obra *Parade*, hasta 1924 con la hilarante crítica a la jet-set *Le train bleu*, con música de Darius Milhaud, ambas obras argumento de Jean Cocteau.



Retrato de Cocteau realizado por Picasso

Como dato colateral, dadas las implicaciones que tendría en la vida del pintor, es interesante mencionar que a través de la relación de Picasso con el ballet conoció a Olga Kokhlova, bailarina de la compañía que se convertiría en su esposa.

La interrelación entre los artistas se puede observar en la creación de *Parade*. Por poner un ejemplo de ello, Picasso propuso que al levantarse el telón se viera un "retrato del telón", pintado por él, haciendo ver que la trama versa sobre un teatro dentro del teatro. Para ello animó a Satie a escribir una página musical que permitiera recrear la vista sobre este retrato del telón. Entusiasmado con la idea, Satie es-

2 Ansermet, 2000: 21



Picasso y Olga frente a cartel de concierto

cribió para ello el coral inicial, llamándolo *Preludio al telón rojo*. Finalmente, este telón rojo sería sustituido por un cuadro costumbrista en el que aparecen los personajes de un espectáculo, emulando el cuadro *El circo* de Seurat. A pesar de ello, siguieron denominándolo *Preludio del telón rojo*. Este modo de iniciar el espectáculo gustó tanto a Diaghilev que lo estandarizó en los futuros espectáculos. En *Le train bleu*, con decorados de Henri Laurens y vestuario de Coco Chanel, la participación de Picasso deriva de la idea antes comentada. Realizaron el telón de apertura a partir de una pequeña tela de Picasso, la cual tenía muy poca relación con la temática del ballet, incluso hicieron escribir a otro compositor, G. Auric, una fanfarria inicial para tener tiempo para recrearse en la visualización del mismo.

Parade



Retrato de Satie realizado por Picasso

Subtitulado "ballet realista". Basado en un texto de Jean Cocteau, música de Satie, coreografía de Massine y vestuario y decorados de Picasso. Se estrenó en el Théâtre du Chatelet de París, el 18 de mayo de 1917.

En esta obra Picasso introdujo el cubismo en los decorados e incluso en los vestuarios, a su vez, Satie a lo largo de la obra utilizó ritmos de

rag-time, un pas de deux, o pasajes descriptivos que rememoran París y Nueva York. Para ello empleó timbres que recuerdan al futurismo musical, como una máquina de escribir, disparos, sirenas y un bombo de lotería.

El ballet destaca el contraste entre los personajes de un circo ambulante y los dos empresarios, el director



francés y el director de Nueva York, que dentro de sus cubistas vestimentas pierden el aspecto humano. Entre todos intentan infructuosamente invitar al público al espectáculo mostrando sus talentos. Lo real y lo irreal se presentan en el escenario tanto en la música, en la danza y en la estética visual. Massine explotó los recursos rítmicos y realzando la expresión del mimo, incluso incorporó ingeniosamente, en la escena del caballo -animado por dos hombres ocultos-, un pasaje sin música donde el ritmo se percibía a través del sonido de los pasos.

El sombrero de tres picos

Ballet dramático en un acto. Argumento de María Lejárraga, basado en la novela de Pedro Antonio de Alarcón, música de Manuel de Falla, coreografía de Massine y vestuario y decorados de Picasso. Se estrenó en el Alhambra Theatre de Londres, el 22 de julio de 1919.

A modo de comedia de enredo, aprovecha el texto para mostrar el rechazo al abuso del pueblo por parte de las clases altas. La música de Falla apela constantemente al sabor nacional, con el sonido y los ritmos del zapateado, las castañuelas y las palmas. El nacionalismo español se evidencia en la seguidilla, el fandango, la farruca y la jota.



Retrato de Falla realizado por Picasso

Respecto al argumento, el molinero, enamorado de la molinera, cree que ella le engaña. Realmente el gobernador, que porta un tricornio, ha intentado abusar de ella y la molinera, al defenderse, lo empujar al arrollo. En un acto de arrepentimiento, por miedo a las consecuencias, le ofrece las vestimentas del marido y este, al verlo se cree mancillado. Falla



utiliza el sonido de un cuco como símbolo de la infidelidad. Finalmente, tras aclarar el malentendido y enfrentarse al gobernador, en la danza final la muchedumbre manta a un monigote, símbolo del poder.

Pulcinella



Retrato de Stravinsky realizado por Picasso

Ballet dramático en un acto. Argumento de un manuscrito italiano de principios de s. XVIII, Música de Stravinsky, basada en música de G. Pergolesi, coreografía de Leonide Massine, decorados y vestuario de Picasso. Se estrenó en el Teatre National de l'Opera de París, el 15 de mayo de 1920.

Los personajes del ballet están basados en la commedia dell'arte, elemento que da pie a una coreografía de vanguardia.

El argumento habla de la inmortalidad de Pulcinella. Cuando preguntaron a Stravinsky sobre la coreografía de Massine, respondió:

*En su conjunto me pareció muy buena. Era algo mecánica, aunque sólo el movimiento de las variaciones desentonaba con la música. Massine la coreografió antes de que yo orquestase la música.*³

Pulcinella, a pesar de su fealdad, atrae a las mujeres y esto genera celos tanto en su esposa como en los hombres. Los envidiosos Forindo y Caviello le atraviesan con la espada y huyen, pero Pulcinella se levanta como si nada y se aleja. El escenario queda vacío y aparecen cuatro pequeños Pulchinellas con un quinto en brazos, aparentemente muerto. Asisten las muchachas y sus padres, asustados por su supuesta muerte. Pulcinella, disfrazado de mago aparece y les promete que le devolverá la vida, pero es un engaño, un amigo se hace pasar por él y lo resucita falsa-

³ Craft, 1991: 47

⁴ Craft, 1991: 49



mente. Descubren la mentira, pero la farsa continúa con la presencia de los asesinos disfrazados de Pulcinella para enamorar a las muchachas. El enredo se resuelve con un final feliz.

CODA

Tras la muerte de Diaghilev en 1929, la compañía fue reclamada por los acreedores y se transformó en el Ballet ruso de monte Carlo. Es indiscutible la aportación de Diaghilev al mundo de la música, el ballet, la pintura, y demás manifestaciones artísticas que confluyeron al unísono, como revolución expresiva, rompiendo los cánones del ballet establecidos hasta el momento.

Como telón final dejó un significativo comentario que Falla envió a Stravinsky en una carta, al conocer el fallecimiento de Diaghilev, en el que refleja el talento del empresario:

*Bien cher Igor, me siento profundamente emocionado por la muerte de Diaghilev y deseo escribirte antes de hablar con cualquier otra persona. Qué pérdida tan terrible para ti. De todas las cosas admirables que hizo, la primera fue descubrirte. Sobre todo, le debemos eso. Además, sin ti, el ballet no habría existido...*⁴

Materiales consultados

Ansermet, E. (2000). *Escritos sobre música*. Barcelona, Idea Música.

Balanchine, G y Mason F. (1988). *101 argumentos de grandes ballets*. Madrid, Alianza editorial.

Craft, R. (1991). *Conversaciones con Stravinsky*. Madrid, Alianza Música.

(1996). *Picasso y el teatro. Parade, Pulcinella, Cuadro flamenco*, Mercure. Barcelona. Ambit serveis editorials

Ballets Russes: Serge Diaghilev (2008) <https://www.ciudadelladanza.com/bibliodanza/biografias/ballet-russes-serge-diaghil.html> Consultado el 20-5-2021

Michel Fokine (s.f.) <http://www.michelfokine.com/id63.html> Consultado el 22-5-2021

La canción española de concierto:

Un viaje sonoro desde el repertorio renacentista hasta los albores del siglo XX

De Juan de la Encina a Manuel de Falla

Jorge Muñoz Bandera

Maestro de Primaria, Psicopedagogo y Clarinetista. Doctorando en Innovación Educativa y Formación del Profesorado.

Juan del Encina: del Cancionero de 1496 al Cancionero de Palacio de 1505.

Juan de Fermoselle, más conocido como Juan del Encina —en la grafía actual de su nombre— o Juan del Enzina —en su propia grafía— (Fermoselle 1468 – León 1529) fue un poeta, músico y autor teatral del Prerrenacimiento español en la época de los Reyes Católicos.

Los textos de Juan del Encina van a darnos norte acerca de una obra literaria de un poeta con extraordinarias cualidades literarias de la época de los Reyes Católicos. El *Cancionero* de las obras de Juan del Encina de 1496 constituye un hito en la literatura española desde varios puntos de vista. Por un lado contando con el mecenazgo de la Casa de Alba y por otro con el apoyo de los Reyes Católicos para la edición de un Cancionero único, sin obviar que la imprenta nació en Occidente en 1440, es decir, hablamos de una de las primeras ediciones impresas, pues realmente el invento de la imprenta estaba recién llegado. El *Cancionero de Encina* (1496), tempranísimo e innovador, se encuentra, pues, en el vértice de varias tradiciones compilatorias y editoriales del cambio de siglo.

Si bien su madurez aún estaba lejos de alcanzar pues todavía llegaran otras contribuciones literarias y más puramente musicales la elaboración y publicación de esta compilación meramente del corpus literario de Juan del Encina supone el punto de partida para el desarrollo posterior de la Canción de Corte o palaciega, y más en este orden de la Canción profana hacia la Canción renacentista en este recorrido que hemos iniciado a través de dicho autor.

Entre tanto, habremos de mencionar el detalle histórico en el que el propio Juan del Encina y tras la llegada de los Reyes Católicos a Málaga en 1487 y posteriormente a Granada en 1492, se nombra, si bien, por un periodo corto espacio de tiempo tras los continuos viajes de este, a Juan del Encina, como Archidiácono (Arcedianato) de la Catedral de Málaga.

Lo cuál lo sitúa como uno de los primeros contribuyentes musicales a la música sacra en Málaga tras Rodrigo de Enciso y Juan Román.

Con la llegada de los Reyes Católicos inauguramos en España una de las épocas más brillantes de la cultura en nuestro país, tanto en las artes plásticas como en la literatura, y por supuesto, en la música; estamos antes las puertas del Renacimiento español.

En el caso de la música supone el inicio de un periodo realmente significativo y además de gran singularidad en todos sus aspectos, ya sean vocales, instrumentales, música sacra, profana,...

Para poder conocer en profundidad la música que se hacía en este periodo, las principales fuentes de las que disponemos serán y son los Cancioneros, que a la sazón, se convierten en recopilaciones de las piezas que más frecuentemente sonaban en las fiestas palaciegas, realizadas por copistas.

El repertorio de canciones que componen dichos Cancioneros podrán explicar cuáles eran las emociones y sentimientos que, expresados a través de la poesía y la música eran relevantes en las costumbres del periodo que nos ocupa bajo el reinado de los Reyes Católicos y en adelante, como lo son el final del siglo XV y el principio del XVI.



Santa Cecilia e l'angelo
Galleria Nazionale d'Arte Antica – Roma
CARLO SARACENI. Venezia 1579 - 1620

El **Cancionero de Palacio** es un manuscrito que data de la época de los Reyes Católicos y que fue descubierto por Gregorio Cruzada en 1870 en la Biblioteca Real del Palacio Real de Madrid, si bien, él que pone en valor el Cancionero a nivel musical, pues él fue su transcriptor, fue **Francisco Asenjo Barbieri** y que publicó en Madrid por la Academia de Bellas Artes en 1890, bajo el nombre de Cancionero Musical de los Siglos XV y XVI.

El **Cancionero** está escrito en castellano en su mayoría, solo con algunas piezas en latín, francés, aragonés y vasco. Su variedad temática y de estilo es realmente rica y variada pues se tratan temas amorosos, religiosos, festivos, caballerescos,...y estilos desde formas sencillas a obras más complejas.

Consta de **458 composiciones**, de las cuáles **63 están atribuidas a Juan del Encina**, es decir, la mayoría de las composiciones del Cancionero pertenecen a él y el grueso de dicho Cancionero se le debe al mismo, de ahí la importancia y reveladora función la que juega dicho autor como gran precursor de la Canción hispana.

Habremos también de hacer mención relevante a la preponderancia en su mayoría a autores españoles, salvo algunas excepciones con algunos autores extranjeros.

Teniendo como punto de partida la creación de este **Cancionero de Palacio**, sepamos que luego vinieron otros como el de "**La Colombina**", de origen anterior al **Cancionero de Palacio**, entre 1460 y 1480, con una mayoría de composiciones de Juan de Triana, autor de reconocido prestigio y que mantuvo contactos con la Casa de Medina-Sidonia. Fernando Colón, segundo hijo del descubridor Cristóbal Colón, lo adquirió para su fastuosa Biblioteca Colombina de más de 15.000 volúmenes en 1534, para luego pasar a ser propiedad de la Catedral de Sevilla, donde se conserva. Otro de los Cancioneros de singular relevancia será el conocido de "**Upsala**", de 1556, y probablemente vinculado a su edición bajo el patronazgo de la Casa de Calabria, de ahí que también se le conozca como el **Cancionero del Duque de Calabria**. Es en Upsala, ciudad sueca en la que el malagueño Rafael Mitjana y Gordón descubre dicho Cancionero, en la Biblioteca Universitaria Carolina Rediviva de dicha ciudad, en 1907.

Es importante hacer constar que entendemos por música profana, como aquella que quedaba alejada de los contextos puramente religiosos y como una nueva forma, que desde el Renacimiento, vendrá a interpretarse para deleite del nuevo orden renacentista, donde el hombre camina hacia el antropocentrismo alejándose del teocentrismo medieval.

En el terreno más puramente musical, las creaciones musicales desde este periodo además de centrar sus creaciones en el ámbito religioso lo harán también en un aspecto más terrenal. De ahí el hecho de poder decir cantar o "**tañer**" **a lo divino y a lo humano**.

En este caso, habremos de decir y ya en clara referencia a la canción que la música profana renacentista se desarrolla por medio de tres tipos de canción: **el madrigal italiano, la chanson francesa y el villancico español**.

El madrigal es una forma musical polifónica que pretende, a través de la unión de letra y música, expresar los sentimientos humanos. Suele tener cuatro, cinco o más voces, cantarse a capella (también con acompañamiento instrumental) y se da en ambientes cortesanos.

Utiliza un lenguaje con cierta complejidad, emplea cromatismos y trata de "**pintar las palabras**". Pese a que es un género eminentemente italiano, también se cultivó en Inglaterra, durante la época isabelina.

La "**chanson**" habitualmente tiene temática amorosa. Las primeras **chansons** fueron para dos, tres o cuatro voces. Algunas veces, los cantantes eran acompañados por música instrumental. Ligeras, rápidas, rítmicas, silábicas, utilizan el metro binario.

El **Villancico español** es una forma musical y poética, tradicionalmente de España y Portugal. En su origen eran canciones populares profanas con varias estrofas y estribillo, de diversas temáticas sobretodo amorosas.

Es el tipo de composición predominante en casi todos los cancioneros españoles de música profana. Se piensa que deriva del zéjel árabe en su forma poética y los temas están basados en la poesía de corte amoroso, refinado y culto, heredado de la tradición trovadoresca.

El zéjel, es una composición de la lírica tradicional arábigo/andaluza escrita en árabe vulgar, caracterizada por ser cantada por un coro y solista, acompañada de música y, a veces, por baile, y conformada en su estructura más simple por un estribillo de dos versos al que le siguen otros tres versos de distinta rima a la del estribillo, pero igual entre ellos, y que conforman la mudanza, y un cuarto verso de vuelta, que anuncia la repetición del estribillo por el coro: aa bbb a (aa).

Desde la segunda mitad del siglo XV se pusieron por escrito las letras de las canciones que hasta entonces habían llevado una vida exclusivamente oral (tradicción trovadoresca) y de otras que se fueron componiendo a imitación de éstas, no podía haber, en muchísimos casos, un criterio adecuado para dividir las en versos. Sirvió de asidero, entonces, la versificación en versos cortos de los villancicos y canciones cortesanos, o sea, de una tradición poética distinta.

El villancico se remonta a las postrimerías del siglo XIII, pues ciertas cantigas de Alfonso X el Sabio muestran una forma métrica y musical que veremos en los siglos XV y XVI.

Visto hasta aquí las características de lo que podríamos denominar el nacimiento de la Canción profana y Villancico Español como Canción española en sus distintas formas y recopiladas en los Cancioneros mencionados, entendamos que estas formas musicales irán acogiendo a los cambios estilísticos y formales propios de los periodos que irán atravesando, pero era necesario llegar hasta aquí para dar un salto considerable en el tiempo.

Esto nos lleva a la unión de música y texto, a la perfecta sincronía entre literatura y música que alcanza un nuevo cenit en el periodo Romántico con la aparición del **Lied**.

De Schubert a la creación del Lied Español a la Canción Española de Concierto y Pedrell, como Padre de la Musicología Española.

El término **Lied** se refiere a una composición, típica de los países germánicos y escrita para un cantante con acompañamiento de piano (A-B-A). Es su principal característica la brevedad de la forma, la renuncia al virtuosismo belcantístico, la estrecha relación con el poema y la fuerte influencia de la canción popular alemana (**Volkslied**).

El propio género del **Lied** es una novedad en la tradición de la música culta; podría interpretarse como un experimento artístico con el que se buscaba volver a conectar la palabra poética con su original fuerza sonora.

Lo que podemos denominar como "*canción culta*", que toma como punto de partida la fuente de índole popular o tradicional, alcanzará su máximo esplendor compositivo en el Siglo XIX, momento en el cual, los grandes compositores románticos, en su mayoría germánicos, van a promover y conseguir posicionar dicho género a la altura de las creaciones operísticas y/o de música religiosa. Su máximo precursor fue el compositor **Franz Schubert** en 1814, aunque tuvo sus antecedentes en Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven.

La música genera simplemente la atmósfera y la palabra trasmite la idea, de ahí que los acompañamientos pianísticos sean al principio muy sencillos. Después, con la evolución del género, la música irá ganando en importancia y cobrando mayor protagonismo, hasta equipararse a la poesía.

Schubert marca el cambio al transformar el carácter del **Lied** y la relación entre música y poesía; a partir de Schumann la música domina sobre el poema y las palabras se entregan a la melodía.

Pero vamos al caso español, que es el que nos ocupa e indudablemente tendremos que hablar aquí de Felipe Pedrell, figura clave en la musicología española, pues no obstante, él fue quien recopiló en tres volúmenes lo que denominó el "**Cancionero Popular Español**".

Sirva como detalle la colaboración que el mismo Pedrell pide al compositor malagueño **Eduardo Ocón y Rivas**, con objeto de conocer el patrimonio musical renacentista malagueño que se hallaba en la Catedral de Málaga, con la cual mantuvo una estrecha colaboración desde su infancia, pues fue seise y segundo organista de dicho templo catedralicio. Fruto de esta investigación fueron los estudios realizados por el musicólogo y profesor también malagueño Gonzalo Martín Tenllado.

El interés que Pedrell mostró por la "*canción culta*" con acompañamiento de piano se advierte al estudiar su catálogo de obras. Pedrell sintió especial predilec-



El ciego músico - Colección - Museo Nacional del Prado

ción por la canción acompañada o **Lied**, como prefería llamarla: de hecho, es el primero en titular con el vocablo alemán **Lieder** sus colecciones de canciones y melodías, a partir de 1871.

Evidentemente, la creación de un repertorio comparable en su significado al **Lied alemán** era un tema que preocupaba a Pedrell, un repertorio ajeno a posibles influencias italianizantes o más decadentes. Para Pedrell es clara la necesidad de que España desarrollase un repertorio de canción culta acompañada, absorbiendo e interiorizando la esencia de las canciones populares, al igual que habían hecho los **liederistas** alemanes.

Bajo mi punto de vista, tres son los aspectos esenciales que configuran el perfil estético de lo que había de ser la canción culta acompañada, *la sabia de lo popular, lo romántico, la necesidad de aprender de lo que se hacía en otros países para no caer en un popularismo de segunda fila.*

Pedrell intenta partir de la *sabia del canto popular* como elemento motor que ha de reconvertirse en lenguaje culto. Ya sea **Lied o canción española**, lo cierto es que el género tuvo algunos protagonistas insignes en el siglo XIX. en busca de distintas opciones estéticas,

que no lograrían fusionarse claramente en un ideal estético común para el **lied español**, por así decirlo.

Ni siquiera con el advenimiento de la trilogía **Albéniz-Granados-Falla**, las obras de Turina y las producciones de la Generación del 27 existió una estética homogénea con relación al género de la canción acompañada.

Otros compositores como Toldrá, la saga de los Halffter, Turina, Obradors, Mompou, Rodrigo, Montsalvage y García Abril, van a contribuir al género de la Canción Española de Concierto, si bien sin ese criterio de homogeneidad que aludiera en su momento Pedrell, pero sí bajo una clara **creatividad musical y compositiva realmente extraordinaria y de singular belleza**, que alcanza cotas realmente auténticas y prominentes a lo largo del Siglo XX, y donde se camina ya desde unos elementos a la vista, que aún partiendo de lo popular, hace que el tratamiento de los textos escogidos y los estilos compositivos sean cada vez más rigurosos. A la par, estas composiciones, quedan abiertas a un mundo sonoro y sensorial que roza los temas que siempre nos humanizan, desde sus orígenes en el Renacimiento español, tal y como hemos visto, a la actualidad. En definitiva cantar al alma humana y desde aquí al sentimiento que más la sublima: **El amor.**

Bibliografía:

- Alonso Miguel, Álvaro: Poesía de cancionero, Madrid: Cátedra, 1986 (5a edición, 2002). : Poesía andaluza de cancionero, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2003.
- Alcalde, Pedro, «Introducción» a Ludwig van Beethoven, Cancións ibéricas, A Coruña, Viso, 1997, 1-2.
- Aristegui, Constantino y Wolfgang Seibold, «Las «Canciones Españolas» de Schumann en recuerdo del 125 aniversario de la muerte». Ritmo, 51, 513 (1981), 10-19.
- Bingham, Ruth, «The early nineteenth-century song cycle», The Cambridge companion to the Lied, James Parsons ed., Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 101-119.
- Bonastre, Francesc; Álvarez losada, Cristina (eds.). Felip Pedrell. Biografía Crítica. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.
- Boyd, Malcolm; Carreras, Juan José (eds.). La música en España en el siglo XVIII. Madrid: Cambridge University Press, 2000.
- De Persia, Jorge, «Distintas aproximaciones al estudio del hecho musical en España durante el Siglo XIX», Revista de Musicología, 14, 1/2, (1991), 307-323.
- Einstein, Alfred, La música en la época romántica, Madrid, Alianza, 1986.
- Martín Tenllado, Gonzalo. Eduardo Ocón. El nacionalismo musical. Málaga: Seyer, 1991.
- Martín Tenllado, Gonzalo. Eduardo Ocón y Felipe Pedrell: una relación epistolar reveladora. A tempo, Revista de Música. 1989, no 5-12, pp. 28-38, pp. 19-30.
- Morais, Manuel: La obra musical de Juan del Encina, Salamanca: Centro de Cultura Tradicional / Diputación Provincial, 1997.
- Romeu Figueras, José: La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI), IV-1 (vol. 3-A), Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto Superior de Musicología), 1965. : La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI), IV-2 (vol. 3-B), Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto Superior de Musicología), 1965.
- Teixidor i Barceló, Josep. Historia de la música “española” y Sobre el verdadero origen de la música. Edición, transcripción y análisis crítico por Begoña Lolo. Lleida: Institut d’Estudis Ilerdencs, 1996.
- Vega Cernuda, Miguel Ángel, «La imagen de España en la música no española», Nassarre: Revista aragonesa de musicología XV, 1-2 (1999), 315-366.

LAUPIANOS.es**AFINACIÓN****654 80 97 32****Alquiler****Transporte****Piano Shop****SILENT Piano****laupianos@gmail.com**

**SERVICIO TÉCNICO DE
PIANOS**

Las canciones de Jesús García Leoz

Aurelio Viribay

Pianista, Doctor por la URJC, Catedrático de Repertorio con piano para voz en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

El caso del éxito, tan merecido como comprensible, del inspirado y atractivo *Tríptico de canciones* de Jesús García Leoz (1904-1953) ha contribuido a difundir el nombre de este compositor más allá de su fama como compositor de bandas sonoras cinematográficas, pero también ha contribuido a eclipsar el resto de su producción de canciones de concierto, de altísima calidad. El variado rango estilístico de su producción en este campo abarca desde el popularismo hasta las texturas diáfanas y preciosistas cercanas al estilo de Maurice Ravel, pasando por algunas de las más importantes corrientes estilísticas de la primera mitad del siglo XX como neoclasicismo, nacionalismo, impresionismo o expresionismo. La inagotable inspiración de García Leoz produce canciones tan personales como diferenciadas entre sí en función del texto poético que les sirve de base, adaptándose de forma camaleónica a los versos de diferentes poetas como Juan Paredes, Federico García Lorca, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego, Rafael Alberti y Rosalía de Castro.

Resulta inevitable comenzar hablando del *Tríptico de canciones* (1937), tres breves miniaturas con textos extraídos de la obra de guiñol de Federico García Lorca titulada *Los títeres de cachiporra*, para los que García Leoz acierta con un estilo inspirado en el folclore popular. En la primera canción, *Por el aire van*, con un simple cambio de modo mayor a menor el compositor logra el pequeño milagro de poner en relieve la ambivalencia latente en la frase "Por el aire van los suspiros de mi amante" y nos sugiere el paso de la exaltación del sentimiento amoroso y la cercanía del amante en el modo mayor a la desolación por su lejanía en el modo menor. Esta canción de movimiento reposado contrasta con las dos siguientes, *De Cádiz a Gibraltar*, en animado ritmo de petenera y *A la flor, a la pitiflor*, en dinámico ritmo de seguidilla. Los ritmos populares, la expresión directa y sencilla y el carácter brillante han convertido con toda justicia a este tríptico en favorito de público e intérpretes.

Tres años antes del *Tríptico* compone García Leoz las *Cinco canciones* (1934) sobre poemas de Juan Paredes, mucho menos conocidas pero igualmente inspiradas, eficaces y de muy atractiva escucha. La excelente factura tanto de la escritura vocal como de la pianística,



Jesús García Leoz

el contraste entre las canciones y el tono directo de su expresión hacen de este atractivo grupo un éxito seguro en recitales vocales. Dos canciones de este grupo, *Mañana, como es de fiesta* y *Pregón*, presentan un carácter popular, rítmico, animado y extrovertido, que contrasta con el carácter melancólico e intimista de *La niña sola* y *Romance*. A medio camino se sitúa la primera canción, *Luna clara*, en la que el diálogo del solitario protagonista con la luna alterna pasajes animados con otros más lentos. Respecto a las dos canciones lentas, *Romance* presenta una evocación musical de ambiente medieval, mientras *La niña sola* es una de las más inspiradas y bellas canciones líricas españolas del siglo XX. Imposible no pensar aquí en el poema de Luis de Góngora *Lloraba la niña*, puesto en música por Enrique Granados en una de sus *Canciones amatorias*. La melancólica expresividad lograda tanto por Granados como por García Leoz en sus respectivas canciones va a la par, y en ambos casos la tristeza de la joven muchacha abandonada da pie a una música de íntimo pero intenso y conmovedor lirismo.

Entre estos dos grupos de canciones y los dos siguientes —*Dos canciones* (1939) sobre poemas de Juan Ramón Jiménez y *Seis canciones* (1952) sobre poemas de Antonio Machado— media un salto estilístico muy relevante, consolidándose el estilo maduro de García Leoz en este género, muy especialmente en el grupo de Machado. Para las **Dos canciones** García Leoz escoge dos poemas de Juan Ramón Jiménez en los que la naturaleza está muy presente, lo que da pie al compositor a utilizar un desarrollo muy libre con un estilo descriptivo cercano por momentos al impresionismo. **Verde, verderol**, primera de las canciones de este díptico, comienza con una introducción pianística que evoca el canto del verderol, representado con arpeggios y trinos en un acompañamiento por otro lado reducido a lo esencial, que deja a la delicada parte vocal la tarea de evocar la puesta de sol en un pinar con el sonido del canto de ese pájaro. La canción más impresionista de García Leoz, **El mar lejano**, segunda de este original díptico, dibuja un paisaje vespertino en el que el agua, tanto en forma de fuente como de mar, es la protagonista. En su evocación acuosa García Leoz hace uso de un lenguaje pianístico que inevitablemente recuerda a las sonoridades de Ravel. Si el cristalino preludio pianístico evoca el agua de la fuente, en los dos interludios escuchamos el mar lejano aderezado con algún choque disonante que podría aludir al batir de las olas contra la costa. El canto del verdón aparece al final del segundo interludio pianístico, que da paso a que la voz exprese las sensaciones provocadas por el paisaje marino.

Entre los poetas favoritos de García Leoz se encontraba Antonio Machado, a cuya obra dedica su último grupo de canciones, estrenado poco antes del fallecimiento del compositor. En sus **Seis canciones** encontramos su estilo más maduro y personal y una estructura que responde a la del Lied desarrollado de forma muy libre. El compositor utiliza elementos musicales descriptivos para realzar diversos aspectos presentes en los textos seleccionados: nuevamente un piano de estilo raveliano para evocar el agua y el giro de la rueda en **La noria**; la lentitud de las palabras “campo, campo, campo” con las que la voz recrea el vuelo de la lechuza sobre los anchos campos; o el casi recitativo con el que el canto encarna el mágico momento de las palabras de la Virgen en **San Cristobalón**. Ocasionalmente referencias popularistas encontramos en el carácter rítmico de **Cantares del Duero**, en **Hay fiesta en el prado verde** y en la animada parte central de corte andalucista de **Canción galante**. Cercana a un lenguaje con tintes más expresionistas es la parte vocal de **Llamó a mi corazón**, una de las canciones de mayor intensidad emocional del compositor navarro, que en ocasiones demanda al cantante un estilo declamado para expresar el dramático contenido del poema. La citada amalgama de estilos da lugar a uno de los

grupos de canciones más interesantes y de mayor calidad de la canción lírica española del siglo XX.

Cinco canciones independientes completan la producción de García Leoz en el campo de la canción de concierto. Para **Canción de cuna** (1941) utiliza un poema de su amigo Rafael Alberti, que el poeta dedicó a su hija Aitana Alberti. Se trata de una composición en la que prevalece el carácter dulce, propio de una nana, tema que aparece con mucha frecuencia en la canción de concierto española del siglo XX. Otro de los temas recurrentes de este género es la Navidad, representada aquí por **Villancico** (1949), compuesta sobre un poema de Gerardo Diego, gran amante y conocedor de la música, que mantuvo una buena relación de amistad con García Leoz. La canción se compone de tres estrofas en cada una de las cuales contrasta una primera sección de carácter declamado con inquietas preguntas que son respondidas en una segunda sección de carácter melódico y amable. **O meu corazón che mando** (1951) pone música a un poema en lengua gallega de Rosalía de Castro y forma parte del amplio grupo de canciones gallegas que el crítico y musicógrafo Antonio Fernández-Cid encargó a diversos compositores españoles. La respuesta de García Leoz a este encargo se materializa en una de sus más bellas y emotivas canciones. Para expresar la amargura y el reproche de la protagonista a su amado, el compositor utiliza una estructura tripartita con dos secciones lentas que enmarcan una parte central más dinámica de desarrollo muy libre, dando lugar a una canción tan original como conmovedora.

Las dos canciones restantes no pertenecen al género de la canción de concierto. **Serranilla** (1949) fue compuesta originalmente como romanza de *La duquesa del candil*, zarzuela de García Leoz sobre libreto de los hermanos Fernández Shaw, pero la costumbre de interpretarla en recitales vocales y su publicación junto al resto de canciones del compositor ha hecho que finalmente haya quedado asimilada como una canción más. Por su parte el origen de la **Canción de la Malibrán** (1951) es un film homónimo, de cuya banda sonora —compuesta por García Leoz— forma parte esta obra tan exigente vocalmente como algunas de las más difíciles romanzas de zarzuela.

-Partitura: Jesús García Leoz: “21 canciones para voz y piano”. Edición a cargo de Carlos Javier Pellejero Palomo. Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra, 2001.

-Libro: Laura Celaya Álvarez: “Jesús García Leoz, un legado interrumpido (1904-1953)”. Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra, 2018.

-CD: “Luna clara”, Jesús García Leoz complete Art Songs, Mar Morán (soprano), Aurelio Viribay (piano), Odradek Records, ODRCD403.

Erasmus+

internacionales eTwinning Conocer
comunicación Europa educación interculturalidad centros
valorar aprender competencias oportunidades estudios Fomentar
valores diversidad imparcialidad patrimonio actividades desarrollo tolerancia
conciencia respeto alumnado amor
OBJETIVOS habilidades compromiso
logros experiencias tradición
estudiantes integración

**ANÚNCIATE en Intermezzo
y llega a más de 600 lectores**

**Ponte en contacto con nosotros
y colabora en que nuestra revista
se reparta gratuitamente**

Llame al Tlfno. 951.29.83.66

Conservatorio Manuel Carra

<http://conservatoriomanuelcarra.es>



Granada
Córdoba
Madrid
Málaga
Palma

TU NATURALEZA INTERIOR

HAMMAM

AL ÁNDALUS

952 215 018

Plaza de los Mártires, 5
Junto al Museo Carmen Thyssen

hammamandalus.com





ROYAL PIANOS

EL PIANO DE TUS SUEÑOS A 15 MINUTOS DE MÁLAGA



PIANOS DIGITALES



PIANOS VERTICALES



PIANOS EXCLUSIVOS



PIANOS DE COLA

1.000 m2 DE EXPOSICIÓN
REFERENTE A NIVEL NACIONAL

C/Moscate1 9, Benalmádena, Málaga. (a 5 minutos de la autovía)
952 858 777 info@royalpianos.com

www.royalpianos.com