

Intermezzo

Conservatorio Profesional Manuel Carra, Málaga
Revista de Música N.º 66, Mayo de 2022



Cofinanciado por
la Unión Europea



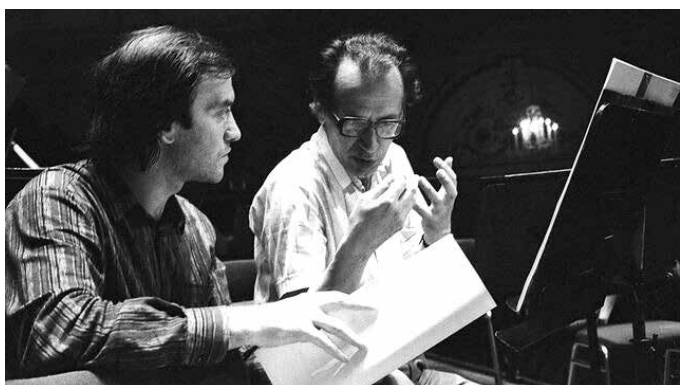
Página 25 - ERASMUS+:
se consolida en nuestro
Conservatorio

Dirección: Paula Coronas
Consejo de Redacción: Pedro Barrientos, Iván Villa,
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 Ucrania, cuna de compositores e inspiración

Luis Suárez

11 Post semana de la mujer

María Calvo Orquin

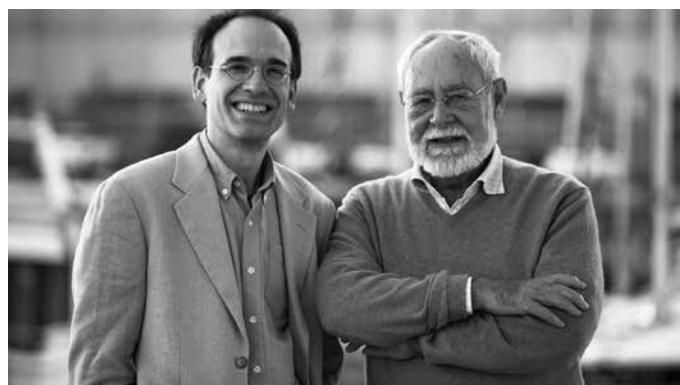
13 Compositoras

Silvia Olivero Anarte



17 Rafael Mitjana y Gordón: Trascendente legado de un malagueño universal

Paula Coronas



21 Entrevista a Gabriel Bussi. La Tribuna se estrena en Málaga

Verónica García Prior

25 Erasmu+ se consolida en nuestro Conservatorio

Silvia Mohedero Navarrete

27 Actividades en curso para Enseñanzas Básicas

Estefanía Guerra Matilla

29 Actividades de acogida

Sonia Carillo Aparicio

30 Los Proyectos eTwinning en el CPM Manuel Carra

Estefanía Guerra Matilla

35 Mecanismos interpretativos utili- zados en el toque por malague- ñas entre el periodo 1928-1940

Manuel J. Martínez Ramírez

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

El pasado 21 de abril asistíamos con satisfacción al acto de imposición de la Medalla de Oro de la Ciudad y la entrega del título de Hijo Predilecto de Málaga a la figura del músico malagueño Manuel del Campo, celebrado en el Salón de Plenos del Ayuntamiento malacitano.

A sus casi 92 años de edad, el maestro Del Campo goza de una espléndida salud que le ha permitido recibir con gran ilusión este importante reconocimiento por parte de su ciudad natal. Pianista, compositor, director de orquesta, presidente de honor de la Real Academia de San Telmo, académico de número de dicha institución, investigador, conferenciante, catedrático y crítico musical en el Diario Sur de Málaga, durante más de 60 años, el veterano profesor es toda una institución en nuestra ciudad. Estas son algunas de sus ocupaciones más destacadas en una larga y consolidada trayectoria artística que lo convierten en una personalidad imprescindible para el conocimiento de la historia viva de la música en Málaga.

Sin embargo, Manuel del Campo sigue siendo el mismo de siempre, un hombre sencillo, familiar, cercano, enamorado de Málaga y del mar, cuyo amor por la música le acompaña con la intensidad del primer día.

Una vez más, querido maestro, tuvimos la inmensa alegría de compartir otro gran momento juntos. Desde Intermezzo, queremos expresar nuestra más sincera felicitación por esta merecida distinción que premia la labor de toda una vida dedicada a la música.

¡Enhorabuena, admirado Manuel del Campo!

Paula Coronas

Directora de la revista Intermezzo.



*Manuel del Campo y Paula Coronas.
ACTO DE IMPOSICIÓN DE LA MEDALLA DE LA CIUDAD Y
TÍTULO DE HIJO PREDILECTO DE MÁLAGA*

Ucrania, cuna de compositores e inspiración

Luis Suárez

Humanista, crítico y divulgador musical-cultural.

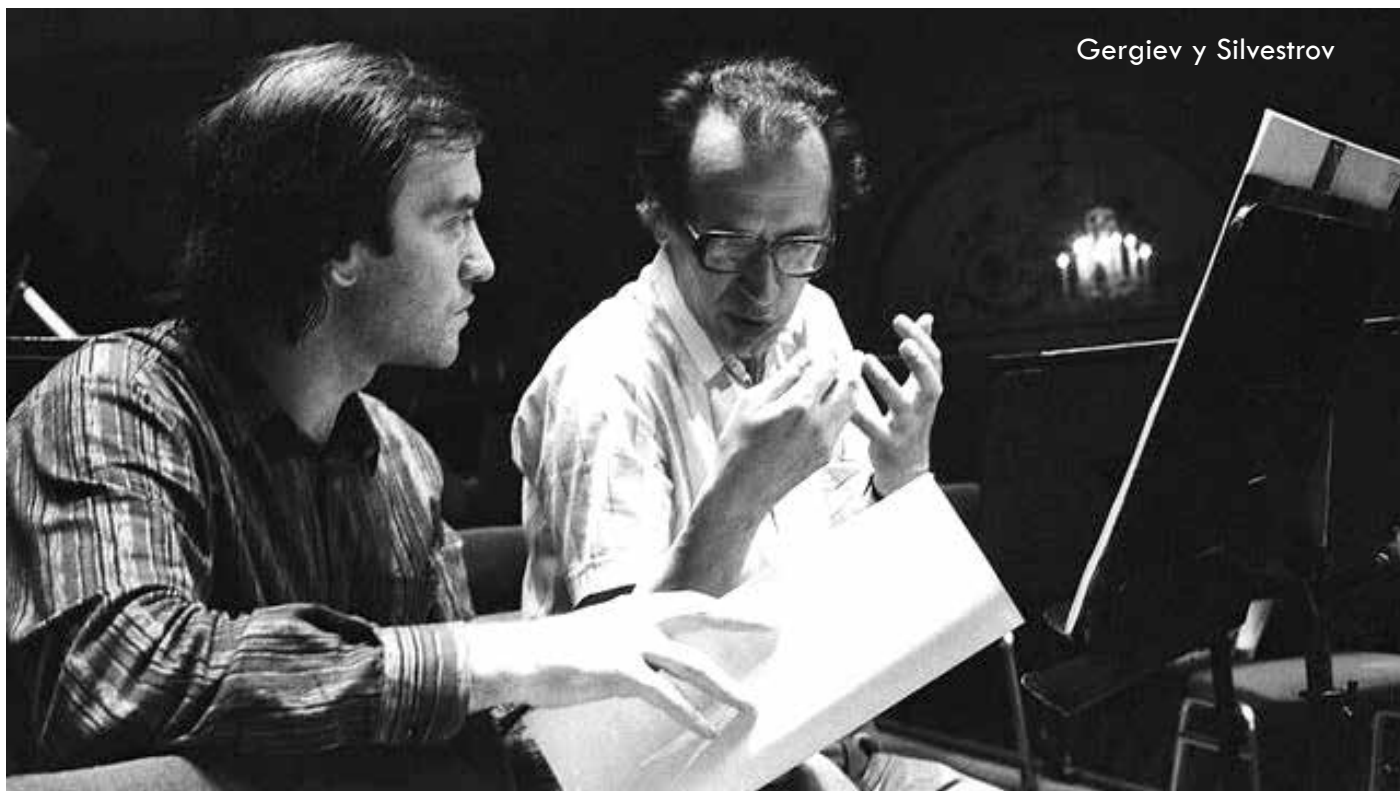
“La música sigue siendo un canto, aunque no se pueda cantar literalmente: no es una filosofía, no es una visión del mundo. Es, ante todo, un canto, un canto que el mundo canta sobre sí mismo, es el testimonio musical de la vida...” -- Valentín Silvestrov

Tras la inesperada e injustificada, para el Siglo XIX en el que estamos, reciente invasión rusa a la República de Ucrania, nos vemos echando la vista solidaria hacia este pueblo, un tanto desconocido por Occidente hasta ahora, debido sobre todo a su larga inclusión en el Estado Soviético. Pero la historia de Ucrania comienza en el año 882 con el establecimiento de la Rus de Kiev, una federación de tribus eslavas orientales, que llegó a convertirse en el Estado más grande y poderoso de Europa durante el siglo XI. Tras la invasión mongola de mediados del siglo XIII, la unidad territorial desapareció, y el área fue dividida y gobernada por diversas potencias, incluidas la República de las Dos Naciones: el Imperio Austro-húngaro, el Imperio otomano y el Zarato ruso. Durante los siglos XVII y XVIII emergió y prosperó el *Hetmanato* Cosaco, a la postre repartido entre Polonia y el Imperio ruso. Tras la Revolución rusa de 1917, surgió un movimiento nacionalista formándose la República Popular Ucraniana, forzada por los bolcheviques a constituirse como la República Socialista Soviética de Ucrania en 1921, y miembro fundador de la Unión Soviética al año siguiente. Finalmente, recuperó su independencia el 24 de agosto de 1991, tras el intento de golpe de Estado en la Unión Soviética que condujo a la disolución de ésta en diciembre del mismo año. El mundo del arte y en especial de la música no ha estado exento de renombre entre sus fronteras. El primer caso a destacar lo podemos encontrar en la figura de **Maxim Berezowsky (1745/1777)** cantante de ópera, bajista y violinista de origen ucraniano de Hlukhiv. Este tenor y compositor ruso estudió en Kiev y cantó en San Petersburgo con instrucción tanto en voz como en composición por parte de Galuppi. También estudió composición en Italia; poco después, Berezovsky compuso la ópera “Demofonte” que se representó en Italia. Esto es de especial importancia porque fue la primera ópera compuesta por un ucraniano que se representó en Italia. Las obras más importantes, sin

embargo, siguen siendo sus obras sagradas para la Iglesia Ortodoxa, cuya composición más famosa de fue un arreglo del “Salmo 71”.

Reinhold Gliere (1875/1956) Nacido en Kiev, fue englobado dentro la Escuela Rusa. Aunque todas sus composiciones importantes se produjeron durante la primera mitad del siglo XX, el cuerpo y el estilo de su obra sitúan a Glière sólidamente en el espíritu de finales del siglo XIX. Después de haber estudiado en los conservatorios de Kiev y Moscú, estaba infundido con el romanticismo ruso y, aunque estudió brevemente en Berlín, es seguro decir que nada de lo que escribió sonaba moderno o no ruso. Estudió teoría con un alumno de Rimsky-Korsakov y, al ingresar al Conservatorio de Moscú en 1894, estudió composición y armonía con artistas como Arensky, Taneyev e Ippolitov-Ivanov. En 1900 se le concedió el premio más importante de la escuela en composición, la medalla de oro. Su monumental “Sinfonía n°3 (Ilya Murometz)”, que se estrenó en Moscú en 1912, impulsó su carrera; en 1913 fue nombrado director del Conservatorio de Kiev, cargo que ocupó durante toda la Revolución Rusa. En 1920 se convirtió en profesor de música en el Conservatorio de Moscú; su servicio allí fue interrumpido solo por la Segunda Guerra Mundial. Mientras estuvo en Moscú, enseñó a Prokofiev, Aram Khachaturian y Alexander Mossolov, la punta de lanza del “realismo soviético”. Su figura se viera empañada en la actualidad al convertirse en una figura política en Rusia durante los años de Stalin, sirviendo como presidente del comité organizador de la Unión de Compositores Soviéticos de 1938 a 1948. Su música convencional, completamente rusa, encontró el favor de Stalin y sus ministros culturales; la medida en que la reputación de Glière como músico pudo haber sufrido debido a esto seguirá siendo especulativa para siempre. Glière recibió muchos honores durante esta época, incluido el título de Artista del Pueblo de la Unión Soviética. Polémicas aparte se le recuerda sobre todo por su célebre “Concierto para Arpa, Op. 74”.

Serge Bortkiewicz (1877/1952) estudió en la Escuela de Música de Kharkov, el Conservatorio de San



Gergiev y Silvestrov

Petersburgo y el Conservatorio de Leipzig. Gozó de cierta fama como pianista, pero fue más conocido como compositor e intérprete de sus propias obras. Regresó a Rusia al estallar la Primera Guerra Mundial, pero se vio obligado a irse en 1919. Se instaló en Viena, donde permaneció hasta su muerte. Su estilo de piano es del estilo ruso posromántico que se basa en el de Chopin y Liszt y contiene folclore ruso. Era un excelente técnico, componía con una instrumentación exuberante y un sentimentalismo colorido.

Dimitri Zinovievich Tiomkin (1894/1979) nació en Kremenchuk, Gobernación de Poltava. Graduado de la Academia de San Petersburgo (donde estudió con el famoso compositor Glazunov) y titular de una licenciatura en derecho y música, Tiomkin mostró una afición por la música nativa americana al principio de su carrera. Mientras estaba de gira como concertista de piano, fue Tiomkin quien jugó un papel fundamental en la introducción de las obras de Gershwin en Europa. Tiomkin se fue de Rusia a los EE. UU. y en 1925, se convirtió en ciudadano estadounidense 12 años después, debutando como director con la Filarmónica de Los Ángeles en 1938. La mayoría de sus primeras composiciones para el consumo estadounidense fueron ballets en vivo (su esposa era la coreógrafa Albertina Raasch); no comenzó a trabajar en películas hasta 1933. Con "Horizontes Perdidos (1937)", Tiomkin inició una larga asociación con el director Frank Capra, que desafortunadamente terminó en amargura debido a los enfrentamientos artísticos en el set de "Que Bello es Vivir (1946)". Asimismo fue responsable de varias canciones exitosas Top Ten, todas las cuales se originaron en las partituras de sus películas:

"Do Not Forsake Me" de "High Noon (1952)", el tema principal silbado de "Escrito en el Cielo (1954)", o "Green Leaves of Summer" de "El Álamo (1960)", entre otros. Ganador de cinco Premios de la Academia (entre muchos otros honores internacionales), Tiomkin permaneció activo en películas hasta 1970, año en que produjo, dirigió y orquestó la coproducción estadounidense/soviética "Tchaikovsky".

Igor Markevitch (1912/1983) nacido en Kiev, fue un destacado director de orquesta y como compositor atrajo cierto interés en su época. Sus padres se fueron de Kiev cuando él tenía dos años. Markevitch se crió en Vevey, Suiza. Tomó lecciones de piano con su padre y luego con Paul Loyonnet y también comenzó a componer. El pianista Alfred Cortot vio algunas de sus composiciones para piano y recomendó al niño que estudiara en París. En 1925 se matriculó en la clase de piano de Cortot en la École Normale de Musique. Estudió armonía, contrapunto y composición con Nadia Boulanger. El empresario de ballet Serge Diaghilev le encargó que escribiera un "Concierto para piano" y un ballet. El concierto se estrenó en Londres en 1929, pero la muerte de Diaghilev en agosto de ese año hizo que Markevitch dejara de trabajar en el ballet, y en su lugar recicló materiales en una cantata, estrenada con gran éxito en París el 4 de junio de 1930. Más tarde ese año, otra obra nueva, un "Concerto Grosso", recibió una aclamación aún mayor. El ballet "Rébus" se representó por primera vez en diciembre de 1931 y fue aclamado como una gran composición. El siguiente ballet, "L'envol d'Icare (junio de 1933)", fue nuevamente muy elogiado. Pero después de esto, Markevitch comenzó a recibir críti-

cas por su uso de la disonancia sin relieve y su novedoso uso de instrumentos. Mientras tanto, Markevitch había comenzado a dirigir, debutando en el podio con la Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam en 1930. Estudió dirección con Hermann Scherchen en 1935. Sus actividades de composición disminuyeron a medida que aumentaba su dirección. Pasó la Segunda Guerra Mundial en Italia, habiendo adquirido la ciudadanía italiana. En 1944 fue nombrado director musical de la Orquesta Maggio Musicale de Florencia. Comenzó a dirigir a tiempo completo, llegando a ser solicitado como director invitado, y ocupó una variedad de cargos de dirección o nombramientos como director principal con la Orquesta Sinfónica de Estocolmo (1952-1955), la Orquesta Sinfónica de Montreal (1956-1960), la Orquesta Filarmónica de La Habana (1957-1958), los Conciertos Lamoureux de París (1957-1961), la Orquesta de Radio Televisión Española (1965-1969), la Orquesta de Montecarlo (1967), y la orquesta de la Accademia di Santa Cecilia de Roma (1967-1972). Su debut estadounidense fue con la Orquesta Sinfónica de Boston en 1955. También comenzó a dar clases magistrales de dirección, especialmente en Montecarlo, a partir de 1969. Fue conocido por su interpretación del repertorio ruso y la música del siglo XX. Tenía un temperamento rápido, reflejado en su música en cambios emocionales agudos, sin embargo, la música fue preparada meticulosamente y casi siempre siguió las instrucciones del compositor con un cuidado excepcional. A finales de los 90, sus grabaciones volvieron a tener demanda en reedición, e incluso sus composiciones estaban encontrando un mercado pequeño pero interesado y fueron elogiadas nuevamente por su originalidad.

Valentín Silvestrov (1937 -) nacido en Kiev posiblemente el año más oscuro en la historia de la U.R.S.S. es el compositor vivo más reconocido de Ucrania. Llegó bastante tarde a la música, comenzando a estudiar a los 15 años, primero de forma privada y luego en una escuela de música vespertina. En 1955, se graduó con una medalla de oro y se matriculó en el Instituto de Ingeniería de la Construcción de Kiev; pero tres años más tarde, Silvestrov comenzó una búsqueda seria de música en el Conservatorio de Kiev, estudiando con Lyatoshyn'sky y Revutsky. Incluso con obras tempranas como su "Quinteto con piano (1961)", Silvestrov ya se sintió atraído por el potencial dramático al contrastar una tonalidad con una atonalidad fuerte; en su masiva "Tercera Sinfonía "Eskhatofoniya" (1966)", esta preocupación por las polaridades tomó la forma de sonidos "culturales" (estrictamente anotados) y "misteriosos" (improvisados). El lugar de la magia y la invocación, esos elementos que siempre desafían lo material, que surgen solo en el proceso y después, comenzó a descansar más firmemente en las obras de Silvestrov. El gigantesco "Drama para trío de piano

de 1971", "prácticamente un estudio clínico de una crisis artística", escribe el biógrafo de Silvestrov, fue un trabajo revolucionario. Y fue a partir de 1973 que Silvestrov se embarcó en su estilo "metafórico" o "alegórico", que recuerda mucho al cliché del romanticismo tardío, al que todavía se adhiere hoy: "metafórico" porque Silvestrov sabe que estos sonidos son irrefutablemente "pasados" y no tiene interés en meramente "resucitarlos"; y "alegórico", porque Silvestrov desea utilizar esta música de manera oblicua, como un medio enajenado más que como un fin predecible. La "Sinfonía n.º 5" de Silvestrov de 1982 es quizás un símbolo ideal de este estilo: en su ciclo de tres cuartos de hora de nueve movimientos lentos, "recicla" todo un mundo de melodías banales, casi kitsch, en su superficie nublada y llena de cicatrices. Pero debajo de esta música flotante se encuentra una tremenda complejidad, tanto técnica como emocionalmente; el efecto expresivo acumulativo es innegable e inesperado. Malcolm MacDonald quizás lo expresó mejor cuando escribió que "el sentido eslavo del lamento... alcanza en Silvestrov una nueva etapa expresiva: parece componer, no el lamento en sí mismo, sino su recuerdo persistente, el estado de ánimo de tristeza que genera". "Deja atrás." No es nada difícil escuchar la imagen de un "mundo cantando su propia canción" en las obras del compositor ucraniano. Sus cuartetos de cuerda, sus canciones y sus magistrales sinfonías irradian la fuerza lenta y constante de un planeta en rotación, girando solitario en el vacío. La noción de que estos cuerpos vastos y letárgicos cantan para sí mismos mientras giran, y escuchamos su música como una sinfonía o un ciclo de canciones, ciertamente tiene un aspecto de fantasía romántica. Pero la imagen también expresa una seria metáfora de Silvestrov: el concepto de "meta-música", una música que flota alrededor, por encima y especialmente después de todas las demás músicas, como una atmósfera que rodea un globo posapocalíptico. Silvestrov ha escrito mucho sobre la idea de "coda" y "epílogo" en su música, ese lugar en el que hay "un encuentro de resonancias, una forma abierta". Este estado de coda es para Silvestrov "no el final de la música como arte, sino el final de la música, un final en el que puede persistir durante mucho tiempo. Es en gran medida en el área de la coda que la vida inmensa es posible." De ahí el "estilo metafórico" de Silvestrov desde la década de 1970 en adelante: un cuerpo de "postludios" lentos, hermosos y asombrosamente detallados, que emanan el aire de un adagio de Mahler a través de vastas ondas de tiempo y una sutil decadencia.

Nikolái Kapustin (1937/2020) nacido en Gorlovka, el pianista y compositor ucraniano es conocido principalmente por sus composiciones para piano influenciadas por el jazz, pero también compuso música de cámara y conciertos para otros instrumentos. En 1953,

cuando era adolescente, Kapustin descubrió el jazz y lo incorporó a sus estudios musicales con el apoyo de su profesor de música. Esta temprana influencia permeó el estilo compositivo de Kapustin, que combina las características armónicas y melódicas del jazz, con los conceptos formales de los periodos barroco y clásico. También tiene un rico legado como intérprete. Comenzó a tocar el piano en 1949, estudiando con Lubov Frantsuzova. Más tarde, en 1953, escuchó jazz por primera vez y quedó fascinado con pianistas como Art Tatum y Oscar Peterson. Avrelían Rubbakh, su profesor de piano en ese momento, apoyó sus intereses en el jazz. En 1961 se graduó en el Conservatorio de Moscú, estudiando piano con Alexander Goldenweiser. Otro músico influyente con el que se encontró Kapustin fue Alexander Tsfasman, a quien se le atribuye ser el primer pianista ruso en hacer una grabación de jazz. Kapustin lo conoció en la década de 1960 y absorbió su impecable técnica pianística. Este encuentro también marcó su estilo como compositor de jazz. Fue por esta época cuando Kapustin se unió a la banda de jazz patrocinada por el gobierno soviético y dirigida por Yuri Saulsky. Kapustin actuó en conjuntos de jazz pequeños y grandes y continuó componiendo e interpretando música clásica hasta 1980, cuando decidió concentrarse más en la composición, aunque continuó actuando en raras ocasiones e hizo muchas grabaciones. Los álbumes “24 Preludios en estilo jazz” y “Jazz Pieces for Piano” presentan a Kapustin interpretando sus propias composiciones. Debido a la desintegración de la Unión Soviética en 1991, Kapustin no pudo publicar sus obras hasta alrededor del año 2000. Artistas como Immanuel Davis y Christine Rauh descubrieron y grabaron con entusiasmo su música. En el lanzamiento de Rauh de 2016, “Nikolai Kapustin: Works for Cello”, grabó su arreglo para violonchelo y vibráfono de los “Jazz Concert Etudes” de Kapustin para piano solo.

Otros casos son obras de reconocidas figuras de la música inspiradas en el territorio ucraniano. Pondremos tres casos explícitos como ejemplo. Aunque con problemas de salud en 1879, **Modest Mussorgsky (1839/ 1881)** emprendió una gira por Crimea como pianista acompañante de soprano. Todos sus amigos estaban desesperados de que regresara afectado del viaje, pero Mussorgsky aparentemente lo pasó de maravilla, disfrutando del nuevo lugar y la gente nuevos y exóticos e improvisando varias piezas nuevas para piano. Aunque la obra a veces conocida como “La tormenta en el Mar Negro” aparentemente nunca se escribió, otras dos piezas para piano sí lo fueron, y se publicaron juntas con títulos similares. “Sobre la Costa de Crimea y Cerca de la costa sur de Crimea”, (la segunda también conocida como “Capriccio”). Mientras la primera pieza es de carácter evocativo, la segunda comienza con un baile de pisotones en

un modal menor con acentos sincopados que rebotan de un lado a otro entre las dos manos. Para una sección central, la música se desliza hacia una pequeña melodía folclórica cómoda en la mano derecha sobre un acompañamiento cadencioso en la izquierda. Vuelve el baile de pisotones tras la sección central y la obra finaliza con el baile modal menor convertido en triunfo en tonalidad mayor. Tres óperas compuso Mussorgsky y las tres incompletas. “La Feria de Sorochinsky (17747 81)”, Sorochinsky se encuentra en lo que los rusos llaman “Pequeña Rusia”, que ahora se llama Ucrania, es una extensión de las canciones cómicas de finales de la década de 1860. Las melodías se basan en melodías populares ucranianas y están elaboradas en un estilo que podría llamarse recitativo elevado que a veces se vuelve lírico. Es una ópera campesina y el humor de Mussorgsky es a veces crudo y a menudo amplio, pero siempre se refleja apropiadamente en la música. Danzas populares, como el Hopak, dan el sabor popular a la partitura. Con el tiempo, varios compositores han intentado completar La feria, entre ellos Lyadov, Cui y Tcherépnin. La versión más aceptada es Vissarion Shebalin (1931) que se mantiene unida como obra teatral y ha sido grabada y representada en varias ocasiones.

Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840/ 1893) siempre se sintió atraído por Ucrania, sobre todo después de que mecenas y admiradora, Nadejda von Meck, le sugiriera pasar temporadas en su finca en territorio ucraniano para su inspiración. Así surgieron partituras célebres y bellas como “El Concierto para Violín y Orquesta, Op.35 (1878)” o sus “Souvenirs para violín y piano, Op. 42 (1878), orquestados luego por Glazunov y cuya primera pieza, “Meditación”, iba a ser destinada a ser el segundo movimiento del concierto. El libreto de su ópera “Mazeppa (1883)” fue escrito por Viktor Petrovich Burenin, basado en el poema “Poltava” de Pushkin. *Ver artículo amplio sobre esta obra en el número de Abril, Revista Ritmo, del 2022. En su “Sinfonía n.º2 en do menor “Pequeña Rusia”, op. 17 (1872)”, bajo el sobrenombre con el los rusos denominaba cariñosamente a Ucrania, Tchaikovsky empleó material folclórico en cada uno de los cuatro movimientos de la obra, más que en cualquier otra composición orquestal. En total, se basó en cuatro melodías, cada una de origen ucraniano. Insatisfecho con la obra a pesar de su gran éxito, Tchaikovsky la revisó en 1879 y 1880, reelaborando extensamente los movimientos exteriores. El final, abreviado considerablemente, se perfila como uno de los momentos más brillantes de toda su producción.

Sergei Prokofiev (1891/ 1953), nacido en Sonsokova, enclave ucraniano a orillas del Río Don, compuso su “Suite Escita, Op.20” en 1914. El entonces emergente enfant terrible de la música rusa, viajó a Londres para reunirse con el empresario del ballet Sergei Diaghilev

quien encargó al joven compositor que escribiera un ballet con un escenario prehistórico o de cuento de hadas, esperando, quizás, el mismo tipo de éxito que había disfrutado recientemente con los ballets de temas similares de Stravinsky. Prokofiev regresó a San Petersburgo y contrató los servicios del poeta Sergei Gorodetzky para desarrollar una historia efectiva. El compositor se decidió por un tema centrado en una tribu prehistórica de bárbaros habitantes del sureste de la actual Ucrania, los escitas, conocidos por beber sangre y participar en otras prácticas igualmente espantosas. El resultado musical inmediato fue *Ala and Lolli* (1914-1915), que Prokofiev presentó por primera vez a Diaghilev en forma de una partitura para piano casi completa. Sin embargo, Diaghilev rechazó la obra por considerarla demasiado cercana en espíritu a “*La Consagración de la Primavera*” de Stravinsky, por temor a las comparaciones con el aún nuevo *Succès du scandale*. Para aplacar a Prokofiev, Diaghilev encargó al abatido compositor un nuevo ballet, “*Chout* (1915)”. Sin embargo, antes de cumplir con ese encargo, Prokofiev volvió a centrar su atención en su ballet huérfano, destilando sus números más efectivos en la “*Suite Escita*”. La suite se distribuye en cuatro movimientos cuyos títulos evocan fácilmente los temas prehistóricos del ballet: “*La adoración de Velles y Ala*”, “*El dios maligno y la danza del monstruo pagano*”, “*La noche*” y “*La gloriosa partida de Lolli y el Procesión del Sol*”. Lo que más llama la atención de la partitura es la brillante orquestación de Prokofiev. La música es producto de un joven de 23 años, pero demuestra claramente la confianza, el control y la imaginación inconfundibles de un maestro experimentado. Los colores vivos y los efectos instrumentales son tales que la obra, a pesar de su relativa falta de familiaridad, sobrevive como uno de los ensayos orquestales más brillantes de su época. Se estrenó bajo la batuta del compositor en San Petersburgo el 29 de enero de 1916. “*Sobre the Dnieper*” (1930) fue el cuarto de los ballets de Prokofiev. El Théâtre de l’Opéra encargó a Prokofiev que escribiera este ballet, rebautizado como “*Sur le Borysthène*” porque los franceses tenían dificultades para pronunciar

“*Dnieper*”. Serge Lifar proporcionó la coreografía. La historia se centra en un soldado ucraniano desmovilizado, Sergei, quien, al regresar a casa del servicio en la Primera Guerra Mundial, descubre que su amor por su prometida, Natasha, se ha desvanecido. Se enamora de otra mujer, Olga, pero debido a la violenta oposición de su familia a sus planes de boda, descubre que debe fugarse. Al final, la pareja es ayudada a escapar por el fiel ex amor de Sergei, Natasha. La Introducción presenta el tema principal, una melodía atractiva pero ligeramente árida, cuyo carácter muestra cada vez más las influencias francesas que luego se filtran en la música de Prokofiev. Poco de la partitura, de hecho, suena eslavo aquí: esta es una de las obras de Prokofiev con un sonido más cosmopolita, fruto de la exitosa carrera que realizaba por entonces en París y Estados Unidos, antes de regresar definitivamente a la Unión Soviética. Una de sus últimas obras completadas es el poema sinfónico, de carácter festivo, “*El encuentro del Volga y el Don* (1951). El ímpetu inmediato detrás de este trabajo con un título extraño fue una celebración estatal de un canal que pronto se completará y conectará estos dos ríos famosos, metáfora del hermanamiento en Ucrania y Rusia. Lenguaje rico en el tipo de lirismo tan predominante en su música posterior, y oscila entre la exuberancia y la solemnidad. Prokofiev comentó que pretendía que la obra fuera un comentario sobre la importante inspiración que los dos ríos habían sido para los artistas rusos durante siglos, y quizás el rango emocional inusualmente amplio del poema refleja la correspondientemente turbulenta historia de los pueblos eslavos. La música generalmente cumple con los requisitos soviéticos de canto y optimismo, con una densidad de orquestación difícil de manejar, a la manera del compositor.

Mencionar el origen ucraniano de **David Oistrakh (1908/ 1974)** y su **hijo Ígor Oistrakh (1931/ 2021)** nacidos en Odesa, violinistas y violistas de gran renombre internacional y destinatarios de una ingente cantidad de obras de los principales compositores del Siglo XX.

Post semana de la mujer

María Calvo Orquin

Profesora de oboe y coordinadora de coeducación en el Conservatorio de Música Manuel Carra de Málaga

Entre el 7 y el 11 de Marzo tuvo lugar, en el CPM Manuel Carra, la Semana de la Mujer. Han sido cinco días muy especiales con actividades destinadas a visibilizar el papel de la mujer en la música que os resumimos en este post.

LUNES 7 DE MARZO

La semana comenzó con una maravillosa exposición llevada a cabo por el alumnado de la asignatura de historia de la música y organizada por la profesora María Ruíz Hilillo.

Una serie de alumnos y alumnas expusieron acerca de distintas mujeres influyentes de la historia de la música, atrapando al público asistente desde el primer momento.

MARTES 8 DE MARZO

Continuó la semana con un fantástico concierto de los alumnos y alumnas premiados en el concierto de interpretación de compositoras.

Ha sido el primer año que se ha celebrado este concurso que recogía varias categorías, para que pudiesen

presentarse alumnos y alumnas de todos los niveles e incluso de la especialidad de música de cámara.

MIÉRCOLES 9 DE MARZO

Llegados al ecuador de la Semana de la mujer tuvimos un día muy completo. Comenzó con la inauguración de la exposición de fotos "música de mujer" donde la profesora de oboe María Calvo Orquin ha fotografiado a varias profesoras del centro.

A esta inauguración acudieron la delegada de educación Mercedes García Paine y la delegada de igualdad Dolores Fernández.

Después tuvo lugar un taller de yoga para tod@s impartido por la profesora Violeta Lara.





Por la tarde tuvimos el salón de actos lleno de música de compositoras con el concierto “el profesorado reescribe la historia” con un precioso programa muy variado que terminó con la obra “Pandemia” de la profesora del centro Silvia Olivero.

Ha sido una semana muy intensa y muy bonita. Esperamos que el público asistente disfrutase de las actividades y esperamos poder repetir el próximo curso.

Hasta el próximo post.

JUEVES 10 DE MARZO

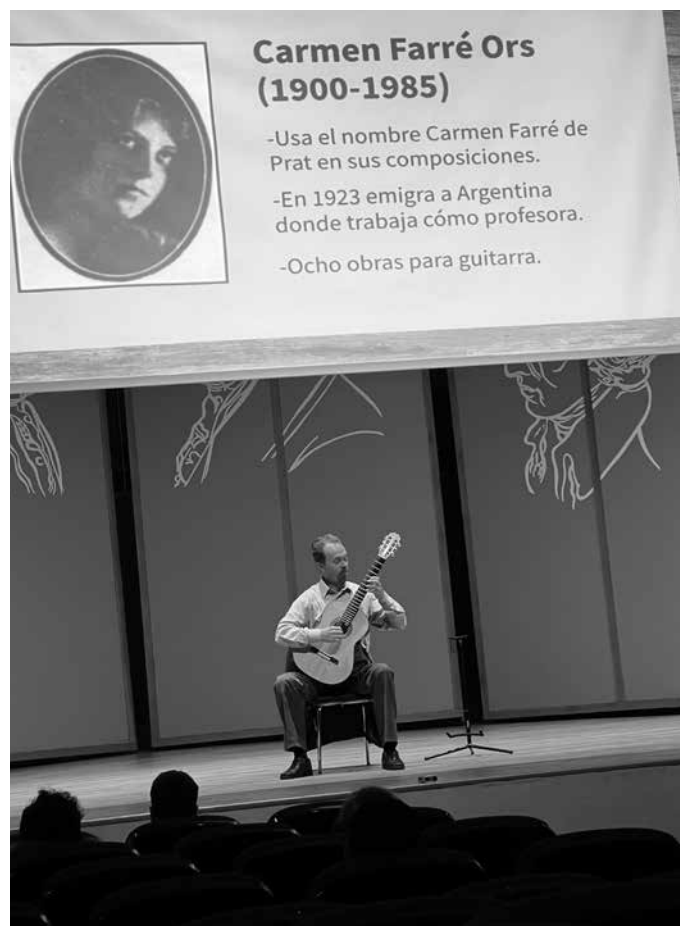
Este año hemos repetido con el Concurso de Carteles y esta vez con el lema “arte con firma de mujer”. Con distintas categorías, podían presentarse al mismo desde los más pequeños hasta los padres, madres y profesorado de nuestro centro. Los premios fueron entregados en el Hall del Carra y patrocinados por Musicarte y el AMPA Julia Parody.

La interesante conferencia concierto “Mujer, música y guitarra en España” impartida por Otto Nyssönen cautivó al público asistente que no perdió el interés en ningún momento.

Pudimos conocer la obra de varias compositoras españolas para este instrumento tan nuestro y escucharla en directo.

VIERNES 11 DE MARZO

La semana tuvo una clausura por todo lo alto con la actuación del trio de música barroca “La Intemerata” que interpretó música de compositoras del barroco italiano como Barbara Strozzi y Francesca Caccini cosechando varios “bravo” de un público muy receptivo y que acogió el programa con entusiasmo.



Compositoras

Silvia Olivero Anarte

Directora de orquesta y compositora. Profesora de Fundamentos en el Conservatorio Manuel Carra de Málaga

No puedo imaginarme la vida sin componer. Elisabeth Maconchi

La tradición musicológica positivista se sustentaba en parámetros absolutos respecto a los diferentes elementos musicales, sin embargo, la crítica postmoderna presenta una nueva perspectiva que permite valorar el hecho artístico en base a “conceptos como sujeto, razón, clase, género, identidad, arte, verdad, etc. son construidos histórica y socialmente, y que, como tales, no son eternos ni estables”¹. Este enfoque ha supuesto un radical cambio en la reflexión, la crítica y la redacción de la historia de la música, favoreciendo nuevas vías de análisis de la historia, destituyendo conceptos herméticos que no permitían percibir la realidad más allá de unos arcaicos conceptos estancos, superando las creencias culturales obsoletas. “Para el posmodernismo el conocimiento no es objetivo y neutral como pensaba el positivismo”².

La historia de la música ha sostenido, durante siglos, la falsa creencia de que la composición musical, como creación intelectual, es una actividad meramente masculina, por lo cual, críticos e historiadores han excluido la producción femenina del canon. Esto no significa que no existieran compositoras ni tampoco que su obra no fuese mostrada al público. Hay constancia de registros de autoras, de sus obras, de sus estrenos, de su presencia en la prensa, mas es necesaria una exhaustiva investigación para desempolvar la presencia de estas mujeres en los diferentes ámbitos musicales. Como ejemplo, el Himno a María Magdalena, compuesto por Casia en el siglo IX, aún se interpreta en las iglesias griegas ortodoxas.

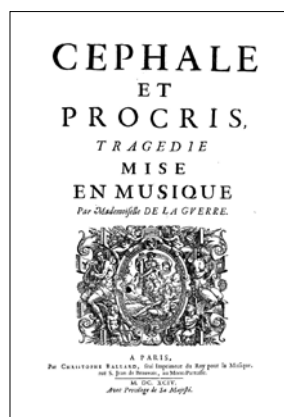
La falta de referentes y la constante ubicación de las compositoras en el marco de la excepcionalidad tiene inevitables consecuencias en el desarrollo de una profesión que, ya de por sí, es compleja como mercado de trabajo. Ejemplos de cómo merma la confianza de las autoras los encontramos en textos como el de Clara Wieck:

Hubo un tiempo en que creía tener talento creativo, pero he renunciado a esa idea; una mujer no tener el deseo de componer: si ninguna ha podido hacerlo. ¿Por

qué iba a poder yo?³.

El papel que se le ha otorgado a las mujeres a lo largo de la historia ha sido la otoredad, la pertenencia y la prolongación de “otro”, sea el padre, el hermano, el marido... de ahí que las primeras compositoras mayormente reconocidas hayan sido Clara Wieck (Clara Schumann), 1819-1896, a través de Robert Schumann y Fanny Mendelssohn, 1805-1847, a través de Félix Mendelssohn, tardando más el reconocimiento de la historia a compositoras como Marianna von Martinez, 1744-1812, reconocida compositora en su tiempo, alumna de Joseph Haydn, que compartió espacios musicales con este y con W.A. Mozart.

Las mujeres que conseguían estudiar composición y estrenar sus obras eran, principalmente, pertenecientes a sagas familiares o pertenecientes a altos estratos socioculturales que les permitió acceder a los ambientes musicales. Así mismo, aquellas que consiguieron desarrollar profesionalmente la composición fueron aquellas que tuvieron la fortuna de hallarse en contextos sociopolíticos adecuados. Este es el caso de Francesca Caccini, 1575-1640, hija de Giulio Caccini, considerada la primera mujer en componer y estrenar una ópera, que estuvo en el momento perfecto en la corte de los Médici, bajo la protección de la duquesa Cristina de Lorena y la archiduquesa María Magdalena de Austria.



En la decisión por ser reconocidas en igualdad, las compositoras han tenido la valentía de luchar por romper los estereotipos sociales. En el caso de Barbara Strozzi, 1619-1677, con siete colecciones de exitosas composiciones, tuvo el arrojo de incorporar en su amplia producción la eroticidad. Sin embargo, “La época, el lugar en que vivió y el sexo con el que nació la

1 Ramos, Pilar, (2003:34)

2 Ramos, Pilar, (2003:37)

3 Beer, Anna (1919:10)

obligaron categóricamente a no superar las fronteras de las miniaturas musicales”⁴. Elisabeth Jacquet de la Guerre, 1665-1727, descendiente de constructores de clavecínes, fue coronada como sucesora de Lully en la corte del Rey Sol y tuvo la pericia de editar su obra, con cuidadoso detalle.

El matrimonio y la maternidad ha sido uno de los frenos en el desarrollo profesional de muchas de las autoras, optando, en muchas ocasiones, en la edad media y renacimiento por la vida monástica donde se liberaban de tareas humanas y tenían permitido el estudio e incluso la composición, como el caso de Hildegarda de Bingen, 1098-1179. Siglos después, Luisa Casagemas, 1873-1942, se nos muestra como uno de tantos casos en que una prometedora carrera se truncaría en el momento en que contrajo matrimonio y desapareció de la escena musical. Su calidad fue públicamente reconocida:

6/11/1893: La vanguardia, año XIII, n° 3777. Según una carta que hemos visto, escrita desde Chicago por persona muy autorizada, ha obtenido una medalla en aquella Exposición, la ópera “Schiava e Regina” composición de nuestra paisana la señorita Luisa Casagemas, que está anunciada para representarse en nuestro Gran Teatro del Liceo⁵.

Lamentablemente un atentado anarquista incendió el Liceo y la obra no pudo ser representada.

Las instituciones musicales no han favorecido el desarrollo de las compositoras al no permitir el acceso a las mujeres en dicha especialidad. Clara Rogers, 1844-1931, fue rechazada en el Conservatorio de Leipzig y unos años después, en 1877, sería Ethel Smyth, 1858-1944, quien consiguiese acceder. Hasta 1903 las mujeres no pudieron presentarse al Prix de Roma, siendo Lili Boulanger la primera compositora en alcanzar dicho galardón, tras haberlo intentado su hermana. Las hermanas Lili Boulanger, 1893-1918, y Nadia Boulanger, 1887-1979, consiguieron, no sin dificultades, el reconocimiento de su entorno musical. Nadia ha pasado a la historia por su labor pedagógica, habiendo sido maestra de reconocidos compositores como Leonard Bernstein, Aaron Copland, Astor Piazzola, Ida Gotkovsky y Philip Glass, entre muchos otros.

Algunos compositores menospreciaron las capacidades de las mujeres en el ámbito de la composición. Joaquín Turina escribió, en 1914, el artículo titulado *El feminismo y la música*, “Afortunadamente en España se desconoce aún esta terrible plaga de compositoras y eruditas; en París, ¡qué horror, Dios mío!... estudian la composición con mucho más ahínco que el hombre”⁶. En



Romanza sin palabras

MARIA RODRIGO

Andantino

© Biblioteca Nacional de España

ese momento la compositora madrileña María Rodrigo, 1888-1967, con la que posteriormente compartiría escenarios en los que se interpretarían obras de ambos, se encontraba estudiando en Munich con Richard Strauss. Elisabeth Lutyens, 1906-1983, escribió sobre la doble vara de medir la calidad de compositores y compositoras: “Si Britten escribía una obra mala, decían: ha tenido un mal día. Si yo escribía una, se debía a que era mujer”⁷. Charles Seeger rechazaba la idea de impartir clases de composición al sexo femenino hasta que Henry Cowell mostró a Charles Seeger las composiciones de Ruth Crawford, 1901-1953, y éste la admitió como alumna en 1929. Félix Mendelssohn insistía a Fanny para que desistiera de su idea de publicar sus obras. La dificultad de acceder a los estudios reglados ha provocado que muchas compositoras se formaran de manera autodidacta como Amy Beach, 1867-1944, o recibieran clases fuera de las instituciones, como Rosa García Ascot, 1908-2002, con Manuel de Falla.

Insertos en el siglo XXI las condiciones para acceder a los estudios de composición son muy positivas, las leyes

4 Beer, Anna (2019: 89)

5 Olivero, Silvia (2020)

6 Turina, Joaquín (1914:8)

7 Beer, Anna (2019: 369-370)

manifiestan la igualdad, negro sobre blanco. Sin embargo, no se refleja de tal modo en la realidad social. La segunda edición del reciente estudio llamado *¿Dónde están las mujeres en la música sinfónica?* realizado por las asociaciones Clásicas y modernas y Mujeres en la Música, junto con la SGAE, coordinado por Soraya Sánchez y Pilar Pastor, aporta el terrible dato de que sólo el 1% de las obras programadas por orquestas sinfónicas españolas es de autoría de mujer, 21 frente a las 1.864 compuestas por hombres.

Esto nos conduce a la necesidad de seguir insistiendo en la presencia de las compositoras en el panorama musical, de dar toques de atención que nos hagan reflexionar sobre las causas que provocan la desigualdad efectiva, descartar los tan manidos comentarios como “si no se programan obras de mujeres será porque no hay”, o, más cruel aún, aquellos que cuestionan la calidad de la producción de las compositoras atribuyéndole una merma creativa por una cuestión de género.

Quienes tienen entre manos la programación de los conciertos, la publicación de obras, la emisión en los medios de comunicación, tienen el poder y la responsabilidad de crear, poner sobre la mesa una realidad justa. En estos momentos, al tomar decisiones bajo criterios discriminatorios, en la mayoría de ocasiones refleja una realidad sesgada, sin tener en cuenta la producción de la mitad de la población, las mujeres.

La editorial Monte Victoria ha apostado por la visibilización de composiciones que han quedado ocultas por la desmemoria de una historia de la música contada a medias. El primer libro que publicó llamado *Grandes Compositoras al piano*, incluye compositoras internacionales nacidas entre 1720 y 1893, como Augusta Holmes o Teresa Carreño. La búsqueda de estas compositoras derivó en la siguiente publicación, de ámbito nacional, *Grandes Compositoras al piano con acento español*, abarcando gran diversidad nacional. En él podemos encontrar autoras como Pauline Viardot o Eloisa D’Herbil.

Por experiencia propia sé que cuando se comienza a conocer la existencia y la obra de compositoras cuya calidad es indiscutible, la inquietud por descubrir la creación desconocida, por reescribir la historia de la música poniendo sobre la mesa a artistas que han estado invisibilizadas, se convierte en un compromiso social. De este modo, la editorial Monte Victoria ha continuado editando obras monográficas como la obra de *Eugenia Osterberger* y ha apostado por sacar a la luz obras de compositoras actuales como *Fragments de génesis*, de Ana Teruel.

Es en este marco en el que se ubica *Compositoras Andaluzas Contemporáneas*, una obra que recoge 16 obras de 16 compositoras andaluzas o de arraigo andaluz. Tuve la fortuna de coordinar esta obra y conocer a mujeres cuya valía es, sin duda, merecedora de reconoci-



miento. Este volumen es una muestra de la no existencia de un lenguaje de mujer, otro de los mitos expuesto a lo largo de los siglos. Cada obra manifiesta un particular carácter, estética, lenguaje y personalidad individual, como persona, una diversidad manifiesta en la escritura e incluso en las grafías. Podemos encontrar elementos expresionistas, minimalistas, impresionistas, experimentales, orientales, así como caracteres pasionales, intimistas, enérgicos, extrovertidos, pedagógicos, estructurales... A fin de subrayar la presencia de las compositoras en los diferentes ámbitos de la música, y de dejar constancia del trabajo constante desarrollado a través de la experiencia de cada una de las autoras, el libro contiene la fotografía y la biografía artística de cada una de ellas donde describe la trayectoria profesional de cada una en diferentes ámbitos, como la música experimental, la música electrónica, el ámbito educativo, la música audiovisual, música de cine y videojuegos, la música sinfónica, camerística, el teatro musical, la búsqueda de sonoridades en culturas asiáticas, la performance, la relación con las artes plásticas e incluso la dirección orquestal. Encontramos en estas biografías la proyección nacional e internacional del panorama musical andaluz, representado a través del recorrido de las diferentes artistas.

En conclusión, ¿por qué las mujeres se hallan fuera del canon? Es necesario crear una genealogía de compositoras, así como replantearse los procedimientos de programación, publicación y difusión de dicha produc-



De izquierda a derecha y de arriba abajo, en la imagen: Diana Pérez Custodio, Ana Teruel, Dolores Serrano, Pilar Osado, Reyes Oteo, María José Arenas, Cristina Gallego, Dolores Romero, Isabel Royán, Inmaculada Godoy, Iluminada Pérez, Sara Almendros, Inmaculada Almendral, Elena Morínez, Ana Blanco y la abajo firmante, Silvia Olivero.

ción. Dedicar la publicación a obras exclusivamente compuestas por mujeres no es el objetivo final de la igualdad, aspiramos a la normalización de un mundo en el que obras de hombres y mujeres compartan escenarios y publicaciones, mas, lamentablemente, en ocasiones es necesario llevar a cabo este tipo de proyectos para tener la oportunidad de dar luz y voz a las obras de compositoras del pasado y del presente. Este

tipo de publicaciones, pues, son un medio para alcanzar una igualdad que, más allá de las leyes escritas, se conviertan en una realidad social.

Las compositoras no son una excepcionalidad, son una realidad invisibilizada, sesgada en una historia de la música que ha obviado a la mitad de la humanidad, las mujeres.

Bibliografía

- Beer, Anna (2919). *Armonías y suaves cantos*. Barcelona, Acantilado
- Ramos, Pilar (2003). *Feminismo y música, Introducción Crítica*. Madrid, Narcea.
- Turina, Joaquín (1914). “El feminismo y la música”. En *Revista Musical Hispano-Americana*, nº2, febrero, 8-9. (1982). Escritos de Joaquín Turina. Madrid: Ed. Alpuerto.
- http://www.fundacionsgae.org/es-ES/SitePages/Programacion_Noticia.aspx?i=669&s=12
- Olivero, Silvia (2020) <https://cafemontaigne.com/%E1%BC%80%CE%BD%CE%AC%CE%BC%CE%BD%CE%B7%CF%83%CE%B9%CF%82-el-sonoro-silencio-de-la-hemeroteca-i-luisa-casagemas-compositora-1873-1942-i-silvia-olivero-anarte/musica/admin/>

Rafael Mitjana y Gordón: Trascendente legado de un malagueño universal

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 Paula Coronas continúa con la investigación de raíces sonoras de Málaga y Andalucía, difundiendo páginas de los compositores Ocón, Lehmborg Ruiz y Rafael Mitjana, entre otros. El 1 de julio se celebrará en Málaga un acto de homenaje a su memoria organizado por el Ateneo de Málaga y patrocinado por la Diputación de Málaga.

Introducción: contexto cultural de Málaga en la segunda mitad del siglo XIX

La historia viva de la Música en Málaga nos habla de un brillante elenco de artistas que custodian las tradiciones, y engrandecen las raíces sonoras malacitanas. Con orgullo defendemos el valor de esta tierra, convencidos con plena razón del talento y la inspiración de grandes creadores que nos precedieron. Eduardo Ocón y su escuela hegemónica de música y pedagogía legó a la ciudad un esplendor que otros continuaron desde compases decimonónicos: los maestros Antonio José Cappa, Eduardo Ocón, José Cabas Galván (y su posterior saga, continuada con José Cabas Quiles), Joaquín González Palomares, el pianista José Barranco y nuestro protagonista de estas líneas, Rafael Mitjana y Gordon (1869-1921).

Su figura, tan desconocida como olvidada, es, sin embargo, de capital importancia para entender la musicología moderna de este país, aportando innumerables publicaciones, estudios y creaciones de relieve a través de una apasionante vida profesional triangulada en una triple vertiente dedicada a la investigación musical, la carrera diplomática y la composición. Hoy, tras conmemorar en 2021 el primer centenario de su fallecimiento, queremos rendirle homenaje y contribuir a difundir su interesante biografía y legado.

Orígenes familiares, infancia y juventud del músico

Su distinguida procedencia marca definitivamente la trayectoria vital del músico. Recordamos que nace el 6 de diciembre de 1869 en Málaga, en el seno de una

familia perteneciente a la alta burguesía malagueña con profundas convicciones católicas. Fue el tercer hijo de cinco hermanos -María, Concepción, Rafael, Francisco y Evaristo- del matrimonio formado por el malagueño Francisco de Paula Mitjana (1828-1902) y la barcelonesa María Gordon y Salamanca (1843-1903), hija de un importante y acaudalado abogado y sobrina del relevante financiero y empresario malagueño José de Salamanca y Mayol (1811-1883), Marqués de Salamanca.

Por su parte, el abuelo paterno del compositor, Rafael Mitjana Ardison, fue un destacado arquitecto municipal de Málaga, y redescubridor del yacimiento arqueológico de Menga en Antequera. Entre sus obras más notables recordamos su monumento en homenaje al general José María Torrijos que se erige en la malagueña Plaza de la Merced, frente a la casa natal Picasso. Además de su actividad profesional como arquitecto compaginó su vida laboral con la industria, fundando una empresa de abanicos ubicada en la actual plaza Mitjana, junto a la residencia familiar. Francisco de Paula, padre del músico, había heredado esta fábrica de abanicos, que más tarde fue reconvertida a los estampados. Llegó a ser una reconocida personalidad de Málaga en el último tercio del siglo XIX, hombre cultivado y amante de las artes, muy bien relacionado en los círculos artísticos y políticos del país, quien influyó directamente en el posterior desarrollo humano, social y musical de su hijo.

"En varias cartas que escribió a Pedrell, Rafael Mitjana deja traslucir que su padre tenía contactos con círculos artísticos y políticos de Madrid. Por una de ellas sabemos que fue académico correspondiente de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, seguramente gracias a los méritos conseguidos como litógrafo. La familia Mitjana estaba muy bien relacionada en Madrid, como lo demuestra la lista de nombres y familiares, amigos y políticos que Rafael

Mitjana escribió alrededor de 1890 en una libreta. Entre los familiares se encuentran el marqués de Salamanca, José y Manuel de Cárcer, José y Beatriz de Saavedra y Rafaela Mitjana; entre los políticos: Antonio Cánovas, Segismundo Moret y Francisco Silvela; y entre los amigos: Luis Landecho, Emilio Cánovas del Castillo (hermano del presidente), Juan Valera, algunos diplomáticos extranjeros y numerosos miembros de la nobleza. El reconocimiento social de Francisco Mitjana se ve reflejado en los cargos culturales con que fue distinguido: Académico de San Telmo (1864), vocal de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos (1866) y vocal de la Comisión General de la Exposición Artística, Industrial y Agrícola (1877) que se organizó con motivo de la visita del rey Alfonso XII a Málaga¹.

En este ambiente feliz transcurren los primeros años de vida del creador, configurándose así una infancia plena para el devenir del artista, en un contexto cultural muy próspero para Málaga: el nacimiento del Liceo -y la organización de importantes conciertos en sus salones-, la creación del Círculo Malagueño y el Círculo Mercantil y la aparición de nuevos teatros en la ciudad, como el de la Merced (1861) y el Cervantes (1870), amén del auge de la zarzuela que cobraba fuerza en todo el país. En este núcleo resplandeciente, Eduardo Ocón, fulgente personalidad artística del momento en aquella Málaga floreciente, abre el camino con la recién creada Sociedad Filarmónica malagueña (1869) y el posterior desarrollo del primer conservatorio de la ciudad, que crece paralelamente con éxito y con la contribución de una amplia nómina de profesores y artistas emergentes gracias al impulso definitivo de Ocón. Bajo su guía, comienza Mitjana los primeros estudios musicales que posteriormente perfecciona en Madrid con el ideólogo y musicólogo Felipe Pedrell, fuente de inspiración constante en el destino de nuestro protagonista.

Etapas de formación, estudios diplomáticos y vocación musicológica

Según arrojan los estudios doctorales del profesor Pardo Cayuela sobre la figura de Mitjana, el artista malagueño debió estudiar solo los dos primeros cursos de Bachiller en Málaga, trasladándose poste-

riormente a París, donde residió con sus padres desde 1880 a 1885, (de los 10 a los 15 años), formándose en un colegio regido por Jesuitas. Es probable que en la capital francesa conociera a Camille Saint-Saëns, uno de los pilares fundamentales en la trayectoria del malagueño, con quien mantendría una importante relación de amistad que perduró en el tiempo.

Como licenciado en Derecho y Diplomático de carrera mantuvo una trayectoria profesional y vital intensa. Sus continuos viajes por todo el mundo nos dan razón de sus sucesivos destinos – sirviendo a España en sus embajadas de Turquía, Marruecos, Rusia, Suecia, Francia, Italia, Alemania- y en la misma España, a través de los cuales investigó sobre la música y los músicos españoles, revisando catálogos que le proporcionaron verdaderos hallazgos en materia folclorista.



Rafael Mitjana y Gordón

Publicaciones, pensamiento crítico y legado

Su vocación y trascendencia como musicólogo merece mención especial. Como experto en investigación y crítica musical, la aportación de Mitjana es reconocida unánimemente junto a la de ilustres musicólogos y eruditos del panorama europeo. Sus primeras crónicas musicales aparecieron firmadas bajo el seudónimo de Ariel en los periódicos malagueños de *Las Noticias* y *El Correo de Andalucía*. También colaboró en *La Actualidad*, periódico fundado por el conocido periodista José Alius Ruiz, donde publicó algunos trabajos con el título de *Siluetas de músicos españoles*, posteriormente recogidos en diversos volúmenes en los que vuelca su pensamiento crítico, documentación y excelente factura literaria.

En la tipografía de *Las Noticias* de Málaga, en 1895, fue publicado el trabajo de Mitjana sobre Juan del Encina, músico y poeta, un estudio del poeta lírico y admirable músico salmantino del siglo XVI que fue arcediano de la Catedral de Málaga por renuncia del licenciado D. Rodrigo de Enciso. Tras este trabajo escribe un estudio sobre el drama lírico en tres actos, poema y música de Ricardo Wagner, *El buque fantasma*, una excelente muestra de su interés por el wagnerismo.

1 Simón Montiel, "Los orígenes del diseño gráfico en Málaga" p.156 en: Antonio A. Pardo Cayuela, "Rafael Mitjana y Gordon: trayectoria de un musicólogo, compositor y diplomático regeneracionista", tesis doctoral, capítulo II, p. 121

Particularmente interesante resulta la enumeración de sucesivas investigaciones y artículos que recopila, como los que aparecen en la primera serie de *Los Ensayos de crítica musical*: con trabajos dedicados a *Carlos Gounod* (1893); *Ambrosio Thomas* (1896); *La cítara, Wagner y los franceses, El canto de la montaña*; *Cristóbal Colón y la música, Federico Chueca y Il Barbieri di Seviglia, Un amigo de España*, sobre el musicólogo, escritor francés y divulgador del arte español *Albert Soubies*; *Música mallorquina*, “elogio a la ‘Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca’ del pianista y crítico mallorquín D. Antonio Noguera, Memoria que obtuvo el primer premio en concurso celebrado por la Ilustración Musical Hispanoamericana de Barcelona.

Atendiendo a su carrera diplomática aparece un nuevo destino en la vida del creador malagueño. Mitjana será destinado a Suecia, donde a finales de 1907 conoció a la joven Hilda Falk con quien contrajo matrimonio en 1911, tras obtener la autorización real, dado que Hilda era protestante. “Hilda Falk de Mitjana se convirtió al catolicismo y guardó durante toda su vida el archivo de su marido, que subastó en parte poco antes de morir. Permaneció viuda durante 39 años, falleciendo en Estocolmo en 1960”².

El maestro Mitjana trabaja en la Embajada de Estocolmo, centrado en las investigaciones musicológicas. En una de sus visitas a la Biblioteca Carolina Rediviva de la Universidad de Uppsala descubrirá un amplio volumen de villancicos renacentistas españoles, integrado por una colección de canciones a dos, tres, cuatro y cinco voces sobre temas amorosos y picarescos, que habían sido editados en Venecia en 1556. Se trata de una compilación de cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI que pasará a la historia como el famoso Cancionero de Uppsala.

“El interés del Cancionero es grande, tanto desde el punto de vista literario como del musical. D. Rafael Mitjana imprimió en un folleto (Uppsala, 1909) el texto de las cincuenta y cuatro canciones de la colección con notas y comentarios personales y lo dedicó al Sr. Erik Schöne Staaff con motivo de su toma de posesión de la cátedra de Lenguas y Literaturas romances de la Real Universidad de Uppsala. [...] El Cancionero de Uppsala, del que se ocupó en su disertación doctoral ‘La poesía del Cancionero de Uppsala’ (Anales de la Universidad de Valencia, X, 1929-1930) -el catedrático de francés y concertista de piano Leopoldo Querol, puede y debe ser motivo de más detenida recordación”³.

Mitjana, compositor. Su música

La faceta compositiva del maestro ocupa un tercer plano en su actividad profesional, por detrás de la labor musicológica y de su carrera diplomática. Sin embargo, aunque su producción no es extensa, ni su oficio creador tuvo constancia a lo largo de su vida, debemos destacar sus aportaciones más sobresalientes en este campo:

- La música para **piano solo**, objeto de estudio especialmente en el presente artículo, aunque muy escasa posee dos títulos importantes: la *Romanza* (Málaga, 1895) y la *Seguidilla* (Roma, 1898).
- La **Romanza**, dedicada a su paisano malagueño, el pianista José Barranco, exhibe virtuosismo y densidad polifónica. Esta hermosa pieza de salón, de estilo romántico centroeuropeo, destila al mismo tiempo algunos rasgos folclóricos en los motivos centrales y rítmicos de la partitura. Estructurada en forma de lied, la composición plantea grandes exigencias técnicas con la aparición de voces y motivos líricos que revisten al conjunto de un efecto muy brillante para su interpretación.
- La **Seguidilla**, escrita en forma rapsódica, presenta un carácter marcadamente folclorista, con el empleo de elementos nacionalistas y la alternancia de modos frigio y menor. Muy original en su tratamiento de las armonías, la hermosa pieza destila poesía y andalucismo en el recurrente uso de las fuentes autóctonas.

Un importante **ciclo de canciones para voz y piano** destaca en el conjunto de su catálogo, donde encontramos:

- **Plaintes de la princesse Fionnuala**, basada en la poesía del irlandés Thomas Moore, en su acercamiento a la música popular irlandesa.
- **Risveglio**, compuesta probablemente en Tánger en 1899. La dedica a Eugenia Malmusi, hija del ministro italiano en aquella ciudad, de quien Mitjana fue amigo. La canción está basada en el texto del célebre Carmelo Errico.
- **Sonnet**, sobre el poema homónimo del escritor francés Félix Arvers.
- **Nocturno**, una de las últimas composiciones más conocidas del músico, realizada a partir del poema homónimo de Juan Ramón Jiménez, incluido en su

2 Antonio A. Pardo Cayuela en: Rafael Mitjana (1869-1921). Trayectoria de un musicólogo, compositor y diplomático regeneracionista. Tesis Doctoral Universidad de Barcelona, 2013.

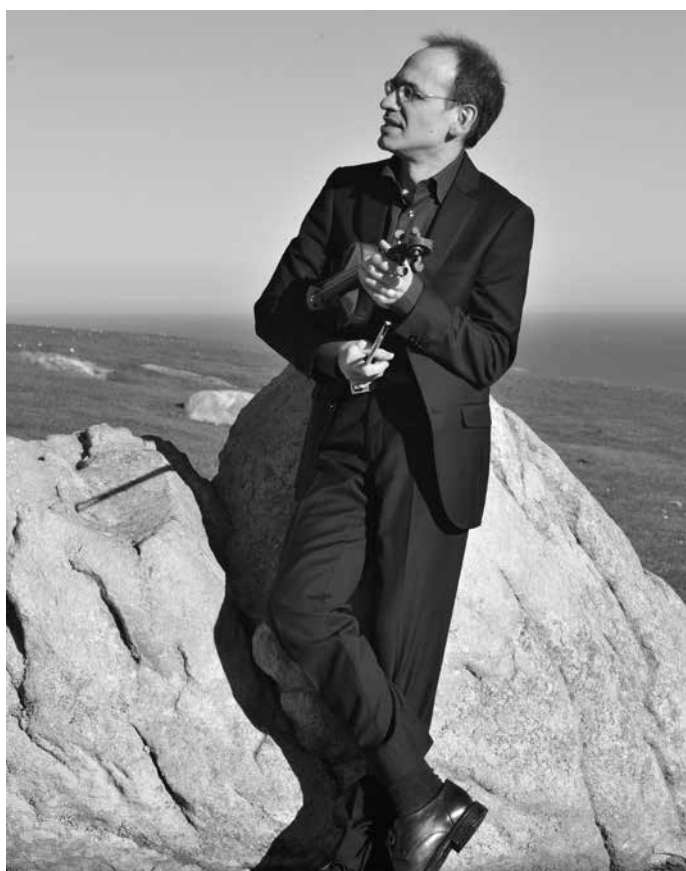
3 Manuel del Campo, “D. Rafael Mitjana y Gordon. Musicólogo y Diplomático malagueño”. Málaga, Boletín de Información Municipal, 4º trimestre 1969, p. 39.

ENTREVISTA A GABRIEL BUSSI

La Tribuna se estrena en Málaga

Verónica García Prior

Licenciada en Historia y Ciencias de la Música y Maestra de Educación Musical



El 31 de Marzo y 1 de abril fue una fecha emblemática debido a que fue el estreno parcial en el Teatro Cervantes de Málaga de cuatro movimientos de la Suite Sinfónica de "La Tribuna", ópera compuesta por el violinista uruguayo Gabriel Bussi y con libreto de Javier Ozores Marchesi. La batuta fue llevada magistralmente y llena de pasión por el maestro José María Moreno.

Si algo hay que señalar de esta obra es la originalidad y su trascendencia, puesto que ya desde un primer momento observamos que el argumento está basado en la novela de la célebrima escritora Emilia Pardo Bazán. Veamos a continuación algunas pinceladas de esta singular obra.

1) La Tribuna es una ópera netamente del siglo XXI, pero con un sello muy particular que arraiga en el siglo XIX y XX. ¿Qué rasgos destacaría de esta ópera que la hacen tan especial y tantos éxitos está cosechando?

Buenas tardes, en primer lugar, quisiera remarcar que la ópera La Tribuna no se ha estrenado aún como tal. Lo que hemos podido estrenar en Málaga son partes de la Suite Sinfónica que confeccioné sobre temas de la ópera, y en otras ocasiones varios extractos cantados con acompañamiento de piano. ¿Qué la hace tan especial? Son tantos los aspectos, que se me hace difícil resumirlos: Se basa en una novela de importancia histórica que inició el movimiento del naturalismo en España, escrita por una autora de talla internacional que hizo muchísimos méritos por los derechos de la mujer —fue la primera catedrática en España—, ambientada en La Coruña de fines del siglo XIX (llamada Marineda en la novela y ópera). Fiel a los postulados del naturalismo, no maquilla, no embellece, sino describe a la ciudad, la gente y varios eventos históricos tales como eran, y aunque los personajes y la trama en sí son ficticios, se hacen muy creíbles, ya que no hay ni héroes perfectos, ni villanos exageradamente malos. La Pardo Bazán describe todo con suma naturalidad, sin valorar ni juzgar. Luego, de ahí sale una ópera muy especial, en la que el engaño amoroso es un episodio importante de la trama, pero no su único, ni su principal motor. Después de verse engañada por Baltasar, Amparo sigue adelante con su lucha por la libertad, embarazada y sola —en el siglo XIX!— y hay todo un tercer acto en el cual Baltasar ya ni figura. El resultado es una ópera sumamente noble, ya que representa valores e ideales humanos, integrando el amor y el engaño como facetas de la vida, en vez de reducir la vida a los lances amorosos, tal como sucede en quizás demasiadas óperas.

La historia sigue teniendo muchísima relevancia hoy en día, tratando temas como los derechos laborales, en especial de la mujer, las clases sociales...



2) ¿Qué le impulsó a componer una obra de estas dimensiones y a qué problemática se ha tenido que enfrentar?

Francamente, se me apareció el libretista con un libreto completo, y justo en un momento en el que yo estaba buscando perfilarme mejor como compositor. Ofreciéndome un libreto colosal en tres actos, con gran reparto y coros, no pude menos que ponerle una música correspondiente en cuanto a plantilla instrumental. Mi mayor problemática fue el tiempo, ya que soy violinista de la Orquesta Sinfónica de Galicia. Por eso me llevó seis años componerla.

3) El libretista Javier Ozores Marchesi ha colaborado intensamente con este proyecto. ¿Qué es lo que más destacaría de su trabajo con él? ¿Cómo ha sido ese trabajo entre libretista y compositor?

Lo que más destacaría es su buen juicio de cuándo ser flexible y aceptar cambios y cuándo insistir en su idea. Fue un trabajo de lo más gratificante, en la que conseguimos aparcarnos nuestros egos para potenciar mutuamente nuestras aportaciones.

4) El estreno de la obra en Málaga fue dirigido por el Maestro José María Moreno, ¿cuál ha sido su experiencia con él y con la colaboración de la Orquesta Filarmónica de Málaga?

Emocionante, el Maestro hizo un trabajo fantástico. Ensayó mi obra con gran esmero y soltura, igual que cualquier gran obra de repertorio, y encima me invitaron a ensayar y tocar los conciertos con el violín en mano, sentado en la orquesta. Es un gesto increíble, me sentí muy arropado.

5) El Maestro José María Moreno y la Orquesta Filarmónica de Málaga han dado a conocer La Tribuna fuera de Galicia por primera vez, este hecho ha supuesto un hermanamiento musical que traza una línea geográfica desde tierras gallegas hasta andaluzas, ¿qué supone para usted todo ello? Al igual que ha sucedido en ese hermanamiento, ¿cree que esta ópera puede traspasar otras fronteras?

Fue muy importante ver como La Tribuna se progra-

ma y valora fuera del entorno gallego, sin que hubiera compromiso alguno ni afinidad localista, sólo por su contenido artístico. ¿Otras fronteras? Realmente, es una ópera que cualquier teatro del mundo podría programar sin problemas, y cualquier público la podría disfrutar. Por el idioma, obviamente se ofrecería para América Latina, más allá de España, pero también en EE.UU. hay una gran comunidad latina e hispanófila.

6) En la charla que ofrecieron tanto usted como el libretista en la Sala Rossini del Teatro Cervantes de Málaga el día del estreno, dijeron que Amparo –personaje principal de la ópera– tenía ciertas similitudes con Emilia Pardo Bazán. ¿Podría decirnos cuáles eran y cómo las refleja musicalmente en esta ópera?

Es curioso, porque a priori parecen ser personajes opuestos, pero yendo al fondo del asunto, se ve que la Pardo Bazán volcó muchas de sus propias inquietudes en el personaje de Amparo. En la ópera, sin embargo, eso no es relevante, ya que se narra una historia ajena a la Pardo Bazán.

7) A raíz de esta semejanza entre la Pardo Bazán y Amparo, existe otra obra titulada El Reflejo, ¿Qué podría decirnos de ella y cómo se entronca con esta ópera?

Para llenar el hueco que dejó el estreno de la ópera frustrado por la pandemia, ideamos una obra teatro-musical, en la que justamente elaboramos sobre ese sutil paralelismo entre los dos personajes. Es esencialmente un monólogo de Doña Emilia, en el que reflexiona sobre su vida y se ve reflejada por escenas cantadas de Amparo. Se estrenó por Amigos de la Ópera de La Coruña para el centenario de Emilia Pardo Bazán, y quedó una obra muy atractiva y especial.

8) Usted forma parte de la Orquesta Sinfónica de Galicia y la escritora Emilia Pardo Bazán era también gallega, ¿Qué ha supuesto para usted el haber podido llevar el estreno de una obra de esta envergadura en Galicia, su ciudad actual, y siendo la cuna de una de las más importantes escritoras españolas?

Aún no está estrenada la ópera... No creo que haya muchas óperas que puedan reunir el reclamo de provenir en absolutamente todos sus elementos de una misma ciudad y al mismo tiempo basarse en literatura universal, un trasfondo histórico real y una música apta para cualquier teatro del mundo.

9) La obra se desarrolla teniendo como marco contextual la Fábrica de Tabacos de La Coruña, ¿Qué significado tiene este lugar y qué finalidad literaria y musical tiene en la obra que ha compuesto?



Bussi con el Director de la OFM en Málaga José M^o Moreno

Es un lugar que está muy presente en la memoria colectiva y personal de los coruñeses. Marcó el inicio de la industrialización y el auge de la clase obrera, además de grandes cambios a nivel social, como que una “chiquilla del pueblo” podía trabajar y obtener cierto estatus social ligado a ese trabajo. He notado mucha afición entre el público por el tema de la Fábrica de Tabacos. Para la ópera, es más importante a nivel escénico que musical, ya que es uno de los decorados principales.

10) Esta ópera no sólo tiene una gran carga literaria, sino también musical. ¿Qué novedades puramente musicales podemos encontrar en esta ópera? ¿Cómo definiría su estilo musical? ¿Qué aspectos destacaría en la orquestación y tímbrica?

Novedades... [se ríe] que Gabriel Bussi haya encontrado “su camino” con esta ópera. Tengo la sensación de haber encontrado un equilibrio entre los elementos musicales que entran en mi concepción estética. ¿Cómo definiría el estilo? Profundamente humanista. Obviamente es lo que se suele llamar música tonal, pero es irrefutablemente música del siglo XXI, completamente original y actual.

Un aspecto clave de mi manera de orquestar es adaptar verdaderamente la escritura a cada instrumento, para lo que se hace imprescindible consultar continuamente con los propios instrumentistas. Sólo así sacarás lo mejor de cada instrumento y conse-

guirás una orquestación que funcione, además de recibir caras felices de parte de los músicos. Les invito a mirar en operalatribuna.com el vídeo de tres movimientos de la Suite Sinfónica, con la Orquesta Sinfónica de Galicia bajo Josep Pons, lamentablemente no hay vídeo oficial del concierto de Málaga.

11) Todo compositor compone con una finalidad según sea la situación: contexto cultural, estilístico, finalidad de la obra,... ¿Cuál ha sido su intención al componer esta obra?

Más allá del evidente valor histórico de *La Tribuna*, mi reto fue escribir una ópera que pudiera devolverle la ilusión por lo nuevo a público y músicos, y encontrar su lugar entre las grandes óperas de repertorio. Creo que el potencial lo tiene. El futuro dirá.

12) ¿Qué puede aportar esta obra a nuestra música del siglo XXI?

Es un hecho sabido que grandes partes de público y músicos están muy reñidos con la música “seria” contemporánea. Y en especial la ópera sufre este problema, ya que hablamos de obras largas que tienen que ser cantadas. Hay cantantes que se niegan a cantar producciones contemporáneas, y hay público que se niega a acudir a los estrenos. Lo que ojalá pueda aportar con mi música es una reconciliación entre creador, intérprete y público. ¡Tiene que ser posible en el siglo XXI concebir música de calidad que

cualquier melómano y músico pueda disfrutar y salir cantando!

- 13) Se le considera un compositor atípico de nuestro tiempo, ¿Cuál es su idea general de lo que debe ser la creación musical hoy en día? ¿cuál es la función social que, según su visión, debe tener la música actualmente?**

Ya dije que quiero que el público salga cantando. Pero además, ¡que salga enriquecido! Que las personas que salgan del concierto sean mejores personas de cuando entraron... Si de un concierto salen irritados, fríos, o simplemente indiferentes... más daño que beneficio le veo. Eso no quiere decir que la música necesariamente siempre tenga que ser bella. Si representa un trance demoledor, puede ser demoledora, pero tiene que serlo con sentido, es decir, transmitirle algo constructivo al público, sobre lo cual reflexionar y mejorar nuestra sociedad. Y siempre tiene que ser respetando a los músicos con las particularidades y la dignidad de sus instrumentos.

- 14) ¿Cree que la música, para ser entendida en su plenitud hoy en día, debe beber del pasado musical o es algo que ha quedado obsoleto?**

Cualquier idioma y arte tiene que beber del pasado y basarse en ciertos códigos reconocibles para poder ser entendido.

- 15) Un músico forja su interés por la música desde su más tierna infancia, ¿qué le llevó a usted a dedicarse a la música? ¿qué aspectos musicales o qué compositores han marcado su tendencia musical?**

Crecí en Alemania el seno de una familia uruguaya de músicos. Mis padres son violinistas profesionales, tocaron orquesta y dieron clases en Alemania durante toda su carrera. Pero además de ese fondo formal clásico, también crecí oyendo y tocando música latinoamericana en casa, lo que a menudo se refleja en mi música, aunque en los pasajes de la Suite Sinfónica que se tocaron en Málaga predomina la tradición centroeuropea y rusa. Compositores... yo diría Mahler con su orquestación y porte dramático, Dvorak en sus líneas melódicas, Prokofiev en el tratamiento rítmico y armónico, Puccini como gran ídolo operístico... Bartók, otro ídolo, aunque no sé si se plasma en mi música.

- 16) Está claro que usted es un prolífico compositor, de todas las obras que ha compuesto, ¿cuál destacaría y por qué? ¿Qué ha supuesto para usted esa o esas obras?**

La Tribuna, es a día de hoy mi obra más importante, y creo que no sólo en cuanto a envergadura, pero también en calidad. Ser capaz de finalizar una obra de esas dimensiones fue una gran satisfacción, y creo que no tiene momentos débiles. Encontré mi sitio,

por así decirlo. Luego, el año pasado estrené un ciclo de 12 canciones para mezzosoprano y cuerda: "Sol de Medianoche", sobre poemas de la recientemente fallecida Luz Pozo Garza. Es un ciclo extenso, pero representa mi versión más camerística.

- 17) ¿Cuáles serán sus próximos proyectos que llevará a cabo?**

Este año volvemos a interpretar "Sol de Medianoche" el 21 de julio en la Ciudad de la Cultura en Santiago, en el día del centenario de Luz Pozo Garza. Al igual que el año pasado, será con acompañamiento de quinteto de cuerda. Aunque me gustaría poder estrenarla en su versión original con orquesta de cuerda completa...

- 18) Si tuviera que dar un consejo a los jóvenes músicos que se están formando actualmente, ¿qué les diría? ¿Cómo les alentaría en sus estudios musicales?**

Cuando de adolescente me fui a presentar a Christoph Poppen, quien finalmente iba a ser mi primer profesor de violín en el conservatorio superior "Hanns Eisler" de Berlín, él me dijo que NO tenía el nivel para dedicarme a la carrera... pero... —y me hizo un guiño— que, si me aplicaba al máximo durante un año, cuando tocara hacer las pruebas de acceso, A LO MEJOR SÍ lo tendría. Finalmente entré como alumno suyo. Eso fue muy importante para mí: lo que aún no tienes, puedes conseguirlo con dedicación.

Por otro lado, invitaría a todos los estudiantes músicos a preguntarse si realmente quieren seguir esa carrera o sólo están siguiendo las pautas que les marcaron sus padres o el entorno. En ese caso deberían tener bien claro que es un trabajo de vocación que a lo mejor no es realmente lo suyo. No es ninguna vergüenza llegar a la conclusión que uno prefiere ser músico aficionado y seguir otra carrera. Al contrario, es muy valiente, y la música les ayudará durante toda su vida, sea cual sea su trayectoria.

Ha sido un placer conocerle mejor y a su obra.

El placer fue mío, muchísimas gracias.

Muchas gracias.





Erasmus+ se consolida en nuestro Conservatorio

Silvia Mohedero Navarrete

Jefa Departamento Cuerda Pulsada y Canto. Coordinadora proyecto ERASMUS+KA102 y KA122VET

Contexto

El proyecto Erasmus+ cada vez tiene más calado en nuestra comunidad educativa. Dada la gran cantidad de acciones que se están llevando a cabo en nuestro centro, durante el presente curso escolar 2021/2022 se ha incorporado a la Comisión Erasmus+ del Conservatorio "Manuel Carra" Dña. Sonia Carillo, coordinadora de todas las acciones de acogida que se van a llevar a cabo en nuestro centro y que cuenta con una amplia experiencia en la gestión de proyectos Erasmus en las Enseñanzas Artísticas superiores así como un amplio curriculum como evaluadora experta de nuestra agencia Nacional (SEPIE- Servicio Español para la Internacionalización de la Educación).

Por otro lado, siguen en marcha diferentes proyectos destinados tanto a Enseñanzas básicas (coordinados por Dña. Estefanía Guerra, galardonada con sello de calidad nacional eTwinning y aspirante al Premio Nacional eTwinning, miembro de la comisión desde el año 2017) así como a Enseñanzas Profesionales (coordinados por Dña. Silvia Mahedero, aspirante a evaluadora experta del SEPIE con experiencia en diferentes cargos directivos y miembro de la comisión desde el año 2019) todos ellos supervisados en todo momento por el Director y Coordinador Erasmus, D. Antonio Enrique Bazaga.

Como novedad en el presente curso escolar nos complace anunciar a toda la comunidad educativa a través de esta importante plataforma de difusión que supone la revista Intermezzo, que el SEPIE ha otorgado recientemente al Conservatorio Manuel Carra la **Acreditación Erasmus+** en el ámbito de la Formación Profesional para el periodo **2021-2027** con calificación sobresaliente.

Para obtener la acreditación, la Comisión Erasmus+ ha creado un plan de ejecución de actividades de movilidad de alta calidad que serán utilizadas para mejorar nuestra oferta educativa y formativa. Esta acreditación confirma a nuestro Centro como Institución de Confianza a la hora de ejecutar proyectos Erasmus+ de movilidad, tanto de estudiantes como de personal.

Terminología

Acciones de acogida: Son aquellas actividades formativas que se realizan dentro del programa Erasmus+ pero que han sido solicitadas por centros Europeos y por tanto son ellos los que han recibido la financiación. Nuestro centro organiza las actividades docentes y artísticas que se llevarán a cabo durante las estancias de este profesorado europeo pero no recibe financiación propia.

Movilidades de alumnado: son becas otorgadas al alumnado de nuestro centro. Puede ser alumnado de Enseñanzas básicas o profesionales, dependiendo del proyecto.

Movilidades de personal: son becas otorgadas al personal (tanto profesorado como personal de administración y servicios) para realizar movilidades de formación o docencia en algún país del programa (europeo o no)

Expertos invitados: A diferencia de las acciones de acogida, los expertos invitados están incluidos en los proyectos solicitados por nuestro centro educativo y por tanto somos nosotros, los que en el marco del proyecto presentado, recibimos la financiación y escogemos a los expertos de entre las propuestas del claustro.

Actividades en curso para Enseñanzas Profesionales Proyecto KA102.

El proyecto KA102 ya tiene una larga trayectoria. Solicitado durante el curso 2018/2019 quedó paralizado por la pandemia pero por fin podemos decir que estamos a las puertas de culminarlo con éxito.

Tras un nuevo y complicado procedimiento selectivo, donde el altísimo nivel de los cerca de 50 aspirantes supuso un gran reto para la comisión y tribunal de baremación, siete de nuestros estudiantes de diferentes especialidades y cursos de Enseñanzas Profesionales de música viajarán a la **Universidad de Augsburg, Alemania**, para realizar un periodo de formación de 12 días.



Reunión KA102

Disfrutarán de la cultura de la ciudad asistiendo a numerosos conciertos, ballets y museos y podrán asistir a las clases del Máster de Música de la Universidad de Augsburg, así como a clases del Centro Leopold Mozart, homólogo a nuestros Conservatorios Superiores.

Sin duda será una experiencia inolvidable para todos ellos que nos contarán a través de nuestras redes sociales, blogs y página Erasmus+ del centro.

Dentro del mismo proyecto 2 profesoras de nuestro claustro viajarán al mismo centro y ciudad (Univer-

sidad de Augsburg) para realizar una movilidad de formación de 8 días.

Además un tercer compañero, realizará movilidad de formación durante 6 días al Conservatorio Santa Cecilia de Roma.

Proyecto KA122 VET

Proyecto concedido en diciembre de 2021. Incluye la movilidad para formación o docencia de 4 profesores y profesoras ya seleccionadas y la visita a nuestro centro educativo de los siguientes expertos invitados:

1. **Andreas Becker.** Profesor de pedagogía vocal - Universidad Augsburg, Alemania.
2. **Danilo Squitieri.** Violonchelo. Conservatorio de Música "G.B. Pergolesi", Fermo, Italia.
3. **Eduardo Inestal.** Guitarra clásica. Profesor en la Universidad de Música Robert Schumann y en el conservatorio "Clara Schumann" de la ciudad de Düsseldorf, Alemania.

Todos ellos nos visitarán durante el próximo curso escolar 2022/2023. Las actividades abiertas a la comunidad educativa (conciertos, charlas, conferencias, clases magistrales, etc.) serán publicadas con la debida antelación en la página web Erasmus+.





Actividades en curso para Enseñanzas Básicas

Estefanía Guerra Matilla

Profesora de viola y de la optativa Introducción a eTwinning Coordinadora del Proyecto ERASMUS+ KA122 SCH

“Dichoso aquel que sabe triunfar de todas las pasiones y pone su energía en el cumplimiento de su deber, que la vida le impone, sin inquietarse por el resultado” (L.v. Beethoven)

Proyecto KA122 SCH

Enriching our future with music and culture in a green Europe

El CPM Manuel Carra cada año incrementa sus logros en Andalucía llevando a cabo acciones relevantes en el panorama educativo. Con este proyecto con instituciones educativas europeas de **España, Finlandia, Bélgica, Irlanda e Italia** queremos transmitir a los diferentes países europeos el valor de las cuatro prioridades del Programa Erasmus: **inclusión y diversidad, sostenibilidad y responsabilidad medioambiental, educación digital**, incluyendo cooperación virtual; y participación activa en la **red de Organizaciones Erasmus**.

Queremos también que nuestra comunidad educativa sienta el impulso Erasmus, y que se implique cada vez más en acciones educativas internacionales y en las actividades de acogida de personal y estudiantes de Instituciones europeas socias.

Tras la Convocatoria que se abrió el pasado Febrero de 2022, para todo el personal en nuestro centro, fueron seleccionados los seis profesores que realizarán sus movidades dentro de las fechas de ejecución del proyecto: 2 profesoras de piano viajarán a la Royal Irish Academy of Music de Dublín, Irlanda, 1 profesor de viola viajará a Joensuu en Finlandia, dentro de las actividades de job shadowing del proyecto; 1 profesor de coro y 1 de canto harán actividades de enseñanza en el Instituto Tommaso Stigliani de Matera, Italia; y finalmente 1 profesor de violoncello impartirá clases en el Conservatorio G.B. Pergolesi de la ciudad de Fermo en Italia. Ya se han celebrado las primeras reuniones presenciales con todos ellos, para ponerles en el contexto de la enriquecedora infraestructura organizativa y burocrática que supondrán sus movidades.



Reunión trabajo KA122SCH

Los profesores César Jiménez de violoncello y Jose Antonio Briones de viola serán los primeros en embarcarse de forma inminente (abril/mayo 2022) en las actividades Erasmus, que se han planificado con sus respectivas Instituciones de acogida y cuyo testimonio gráfico quedará reflejado en el apartado de Difusión de la web Erasmus del CPM Manuel Carra, que os animamos a visitar <https://sites.google.com/view/portalerasmus/inicio>.



Cesar Jiménez

Dentro del Proyecto KA122SCH contaremos también con **Koen Rens, experto violinista y pedagogo del Conservatorio de Amberes** (Bélgica), que finalmente nos visitará el curso 2022-2023, para desarrollar sendas actividades y talleres vinculados principalmente a las Enseñanzas Básicas y relacionados con el Método Suzuki.



José Antonio Briones



Conservatoio Joensuu

Es importante recalcar la ingente labor de la Comisión Erasmus de nuestro centro, trabajando infatigables, para cuidar con mimo cada detalle de todos los procesos complejos que se gestionan relacionados con los proyectos Erasmus del conservatorio, y de cara a la evaluación final de dichos proyectos, que realizará la Agencia Nacional SEPIE. Destacar también que hemos tenido la suerte de seguir difundiendo nuestras acciones Erasmus, para que sirvan de referente a centros homólogos, en una ponencia organizada desde el Centro de Profesorado de Málaga y vinculada a las buenas prácticas en plurilingüismo; para la Formación del Personal funcionario en prácticas 2021-2022.



Conservatorio de Fermo

Buenas prácticas

Junta de Andalucía

Los proyectos europeos como experiencia de buenas prácticas en el CPM Manuel Carra Málaga

CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA MANUEL CARRA

«Queremos dar ejemplo y ser referente para centros homólogos»
 Estefanía Guerra Matilla,
 Profesora de viola, de la Optativa "Introducción a eTwinning" y coordinadora Erasmus del CPM Manuel Carra

✉ CONTACTO PARA TUS DUDAS Y COMENTARIOS
lamusicatetoca@gmail.com



Actividades de acogida

Sonia Carillo Aparicio

Profesora de Piano, Coordinadora Acciones ERASMUS+ de Acogida

Como ya es sabido, nuestra institución es beneficiaria del programa de Internacionalización Erasmus + desde la convocatoria 2017. Aunque ya se han realizado muchas actividades dentro de las acciones del programa, todo ha quedado mermado por la pandemia y sus consecuencias. Es ahora en este curso académico 2021-22 cuando por fin varios de nuestros alumnos podrán beneficiarse de una movilidad de corta duración a la Universidad de Augsburg en el mes de mayo en la que, además de asistir a conciertos y clases de este centro, se beneficiarán de conocer a profesores de prestigio de esta institución de sus especialidades lo que podría abrirles las puertas para sus futuros estudios de grado Superior.

Pero esta no es la única vía para conocer a profesores de otras instituciones. Este año nos visitarán varios profesores provenientes de Italia que, durante unos días impartirán clases magistrales a nuestro alumnado, de forma totalmente gratuita para ellos.

Para comenzar, en el mes de mayo, recibiremos a dos profesores, ambos pianistas y con un currículum excelente.

En primer lugar, los días **12 y 13 de mayo** de 2022 nos visitará el **pianista Dario Candela**, proveniente del Conservatorio di música di Salerno, Italia, discípulo directo de Aldo Ciccolini, gran concertista y docen-

te, <https://www.dariocandela.com/>. Cuenta además con varias publicaciones y una amplia discografía.

En segundo lugar, del 25 al 27 mayo nos visitará la **pianista Antonella Lunghi**, proveniente del Conservatorio di música Santa Cecilia di Roma. Cuenta con grabaciones para la Radio Svizzera, para el sello Agorà sobre la obra de A. longo, con una amplia carrera concertística. Imparte clases magistrales con asiduidad. Su curso irá acompañado de una charla sobre la música italiana para piano.

En el mes de octubre recibiremos también a la **pianista Therese Fahy**, docente del RIAM, Dublín, con una gran trayectoria como concertista y docente.

No solo los alumnos que puedan recibir clases como activos (puesto que las plazas en esta modalidad son limitadas) se beneficiarán de estos cursos, sino que todos los que asistan como oyentes, ya sean estudiantes o profesorado, se beneficiarán igualmente de estas actividades, por lo que os animamos a asistir a los mismos.

Esperemos que el curso próximo podamos recibir a numerosos profesores de diferentes especialidades y sigamos ampliando la internacionalización de nuestro conservatorio.



Dario Candela



Antonella Lunghi



Therese Fahy

Los Proyectos eTwinning en el CPM Manuel Carra



Cofinanciado por la Unión Europea

Estefanía Guerra Matilla

Profesora de viola y de la optativa Introducción a eTwinning Coordinadora del Proyecto ERASMUS+ KA122 SCH



Sus actividades desarrolladas hasta ahora, pueden verse tanto en el Twinspace público <https://twinspace.etwinning.net/219232/home> como en el Blog complementario de nuestra página web Erasmus del CPM Manuel Carra www.lamusicatetoca.com

Añadir también que acabamos de presentar a los Premios Nacionales eTwinning nuestro anterior proyecto elaborado con el IT Carlos Alberto dalla Chiesa de Partinico, (Sicilia) “Looking for European Art and Folklore connections that enrich ourselves”.

Os animamos a visitar nuestro Portal Erasmus y a pasaros por el recién inaugurado Rincón Erasmus Hall del Conservatorio para informaros de todas las novedades Erasmus que seguirán enriqueciendo al CPM Manuel Carra.

La asignatura optativa “Introducción a eTwinning” continúa su andadura en el conservatorio, este curso, con un proyecto que ha comenzado a desarrollarse con la Escuela de Música de Komotini titulado “Love as a way to change the world” y que espera finalizarse el curso que viene, incorporando más socios europeos; y aprovechando las novedades que traerá eTwinning, que acaba de unirse con la plataforma School Education Gateway.



Mariángeles Sánchez Benimeli, la polifacética pionera de la guitarra española

Otto-Vile Nyysönen

Profesor de guitarra

Primeros años y formación

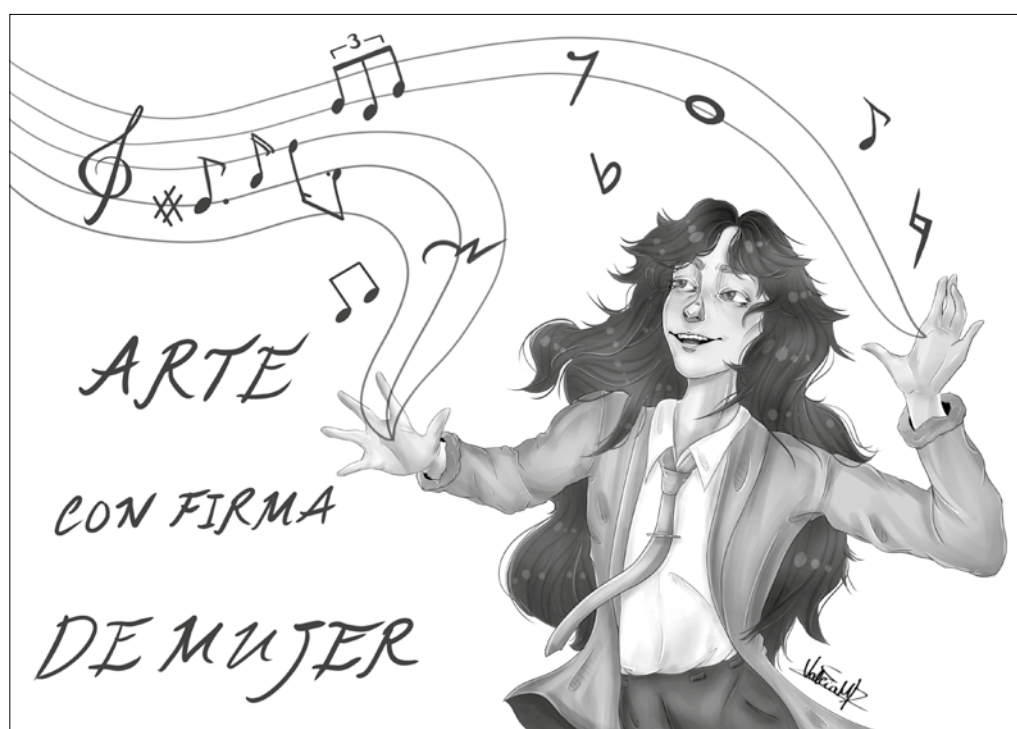
Mariángeles Sánchez Benimeli nace en Valencia el 27 de marzo de 1939, días antes de finalizar la Guerra Civil española (Álvarez Cañibano et al., 2008). En su ciudad natal realiza los Estudios Superiores de Guitarra, con los profesores Rafael Balaguer, José María Cervera Lloret y Francisco León Tello, obteniendo el “Premio Extraordinario Fin de Carrera” (Herrera, 2004). Continúa su formación en Madrid, con uno de los guitarristas más importantes del momento, el Maestro Murciano Narciso Yepes, otro ex-alumno de Balaguer (Herrera, 2004). Durante su estancia en Madrid, recibe una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores que le permite asistir en Santiago de Compostela a las clases magistrales de guitarra de Andrés Segovia y las del compositor y violonchelista Gaspar Cassadó en Música de Cámara. Otra beca le permite volver a recibir clases de Segovia en la *Accademia Musicale Chigiana* de Siena. Allí recibe también clases de vihuela de Emilio Pujol (García Godoy, 2017).

Labor docente

A raíz de los cursos de Música Española para extranjeros impartidos por ella y organizados por el Ministerio de Asuntos Exteriores, Mariángeles es nombrada Catedrática del Conservatorio Superior de El Cairo a finales de los años sesenta (Herrera, 2004). Aunque su carrera internacional en Europa comienza en París, es en Alemania donde desarrolla la mayor parte de su carrera profesional (García Godoy, 2017). Tras mudarse a Berlín en 1969, continúa en Alemania con su vocación de impartir cursos de Música Española de los siglos XVIII al XX, al tiempo que asiste como alumna a cursos de laúd renacentista y sus tablaturas.en

En 1972 es nombrada Profesora de Guitarra de la *Hochschule der Künste* de Berlín. Allí Sánchez Benimeli imparte clases de Análisis Musical, Formas Musicales e Interpretación, Técnica instrumental aplicada a la Guitarra Clásica y Música de Cámara (García Godoy, 2017). Una muestra de su rápida inmersión en la cultura musical de la capital alemana y su influencia

creciente en la ciudad es el hecho de que en 1973 sea “la principal fundadora de una Cátedra de Guitarra en la Universidad del Arte de Berlín” (Sánchez Benimeli, 2014, Biografía, párr. 5) y un año más tarde cree la Cátedra de Guitarra en la Escuela Pedagógica Superior de Berlín (Álvarez Cañibano et al., 2008). Durante más de veinticinco años desarrolla su labor en diversos campos de la docencia, hasta que la abandona en 1999 para centrarse en la composición y en su carrera concertística (García Godoy, 2017).





<http://www.sanchezbenimeli.com/galeria.html>

Intérprete

Durante su carrera ofrece conciertos en diversos países europeos, Brasil y Corea del Sur. Como intérprete es aclamada tanto por la prensa y como por el público. Según Álvaro Marías, escribiendo en el Anuario Musical de Barcelona:

Sánchez Benimeli ocupa un lugar destacado entre los guitarristas de la actualidad y su trayectoria artística es intensa y fructífera (...) su manera de tocar, extraordinariamente personal, en la que destaca la profundidad de su sonido, resulta a nuestro juicio muy especialmente adecuada para la interpretación del repertorio contemporáneo, que parece comprender con singular penetración. (Sánchez Benimeli, Prensa, 2014)

Aunque es evidente su pasión por la música antigua, no se limita a ese repertorio y a lo largo de su carrera estrena diversas obras de compositores contemporáneos escritas para ella, lo que es una muestra clara del prestigio que alcanza como intérprete. Aparte de su faceta solista, siente un interés profundo por la música de cámara y a lo largo de su carrera forma dúos tanto con cantantes como con instrumentistas (Ferrer, 2012 Mariángeles Sánchez Benimeli). Gracias al interés que renace durante los años sesenta por la música y los instrumentos renacentistas y barrocos, Sánchez Benimeli es invitada a realizar grabaciones de laúd para la radio alemana ya durante los primeros años de su estancia en el país (Herrera, 2004). Además graba música para *EMI Electrola*, *Rhythmus-ton* (Berlín), *Picaromedia* (Berlín), *primTON* (Berlín) y *Valdisc* (Valencia) (García Godoy, 2017).

Musicóloga

Sánchez Benimeli escribe varios trabajos relacionados con la musicología. Estos incluyen la transcripción para guitarra y el estudio crítico de las *Cinco danzas y una canción* de Gaspar Sanz y del *Libro de vihuela de mano* intitulado *El Maestro*, de Luys Milán. Además,

ofrece numerosas conferencias en relación al Renacimiento Español y los instrumentos de cuerda pulsada (García Godoy, 2017).

Compositora

Por su fecha de nacimiento, Sánchez Benimeli pertenece al grupo de compositoras y compositores que Tomás Marco (1989) denomina "intergeneracionales". Aunque su carrera como instrumentista, musicóloga y docente es muy relevante, su faceta compositiva lo es de igual manera, como muestra la crítica que recibe de J. Blanchy:

Sus obras... son piezas llenas de sensibilidad y de vida, y también con muchas "imágenes" o evocaciones, como si fueran pintura o pequeños cuadros, por ejemplo la nieve en el Retiro. Así como muchos momentos de paz y serenidad, e incluso notitas de humor. (Sánchez Benimeli, 2014, Prensa)

Un aspecto en el que se hace patente que la compositora es también guitarrista es la cantidad de obras en que aparece la guitarra: veinticinco de las treinta y siete obras que compone. Aunque la guitarra esté presente en la mayoría de sus composiciones, estas no son simples piezas pedagógicas: Sánchez Benimeli es una compositora seria con un lenguaje propio, que compone obras musicalmente ambiciosas. Llego incluso a escribir una ópera, de la que es autora asimismo del argumento y los libretos tanto en español como en alemán (Sánchez Benimeli, 2014, Composiciones, párr. 25). Según Ángeles Arazo, escribiendo para el periódico *Las Provincias*:

La faceta creativa de Mariángeles Sánchez Benimeli destaca por haber alcanzado su propio lenguaje musical. En sus composiciones, traza diversas posibilidades estilísticas, expresadas con variedad de recursos rítmicos, armónicos y melódicos; todo realizado a través de un espíritu mediterráneo muy comunicativo e intuitivo. En todas ellas se puede escuchar siempre una melodía inspirada, dominante sobre todos los otros elementos musicales que giran alrededor de ella. (García Godoy, 2017, p.787)

Obra para guitarra

El corpus para guitarra de Mariángeles Sánchez Benimeli consta de nueve obras para guitarra sola, once dúos de guitarra con otro instrumento o voz y cinco obras de música de cámara. Ella misma estrena muchas de sus propias obras (Álvarez Cañibano et al., 2008).

Resulta llamativo que muy pocas veces emplee más de una vez una determinada forma compositiva



<http://www.sanchezbenimeli.com/galeria.html>

o agrupación camerística. Es una autora en busca constante de nuevos mundos sonoros y formas de expresividad, a través de la combinación de la influencia de la música ibérica con los sonidos y técnicas compositivas contemporáneas. Para el guitarrista José Luis Ruiz del Puerto “lo que más define su estilo (en su obra) es la luz, la espontaneidad, la mediterraneidad en definitiva” (Sánchez Benimeli, 2014, Prensa, párr. 9).

En los títulos de algunas de sus piezas para guitarra sola se revelan algunas de sus influencias musicales: el único preludio que escribe se titula *Preludio Bachiano*, en referencia a Johann Sebastian Bach; sus *Tres caprichos* (1992) están dedicados a compositores como Fernando Sor, Olivier Messiaen y Pierre Boulez; y su *Suite Melódica* es un homenaje al guitarrista Andrés Segovia.

Teniendo en consideración el tipo de obras que Sánchez Benimeli compone durante su carrera, sus obras para guitarra se pueden clasificar en tres periodos. El primero de ellos incluye tres obras para guitarra sola, compuestas en 1984 y tituladas *Improvisación sobre la tumba de Heitor Villa-Lobos*, *Estudio colorido n°15* y *Nocturno en Re*. No son obras de juventud, si no que la autora tenía ya cuarenta y cinco años de edad cuando se publican.

No volvería a componer para guitarra hasta 1989, cuando comienza el segundo periodo compositivo de su obra para guitarra. Desde ese año hasta 1994 compone doce obras con este instrumento. La novedad es que solo cinco de ellas son para guitarra sola, las siete restantes están escritas para una agrupación camerística con guitarra. Son obras de instrumentación diversa y poco común, con títulos sugerentes, en las que se intuye el carácter innovador de la autora. Es también durante esta época que compone sus primeras tres obras para una combinación muy poco común: guitarra y órgano (Álvarez Cañibano et al., 2008).

Al tiempo que comienza a experimentar con las posibilidades que le ofrece la guitarra en el ámbito de la Música de Cámara, continúa con la línea de trabajo de sus anteriores obras para este instrumento, componiendo varias piezas de pequeñas dimensiones para guitarra sola, como *Preludio bachiano* (1994) o *Estudio perverso n°17* (1994) (Ferrer, 2012, Mariángeles Sánchez Benimeli). También comienza a dar una mayor extensión a algunas de sus obras para guitarra sola, como *Tres caprichos* (1992) y *Suite melódica* (1991) (Álvarez Cañibano et al., 2008).

Tras abandonar la composición para guitarra durante tres años, entre los años 1997 y 2012 vuelve a prestar atención a este instrumento, pero centrándose de forma casi exclusiva en la Música de Cámara. De las siete obras en que usa la guitarra solo una es para guitarra sola. En cambio, parece centrarse en la exploración de nuevos mundos sonoros con obras como su *Cuarteto Concertante* (1998) para guitarra clarinete, flauta y oboe, el *Concierto Arietta* (1997) para guitarra y orquesta de cuerdas y *Homenaje al Penyal d'Ifac* (2005), para guitarra, barítono, coro, clarinete, flauta, oboe, percusión, bandurria, laúd y guitarra (Álvarez Cañibano et al., 2008). Paralelamente continúa con la composición de dúos para guitarra y órgano.

La obra de Sánchez Benimeli se caracteriza por la búsqueda de nuevos y variados mundos sonoros. Lo lleva a cabo, por una parte, a través de las distintas combinaciones de colores que aportan las formaciones musicales innovadoras para las que compone sus obras camerísticas y por otra, explorando las distintas técnicas y ataques que se pueden realizar con la guitarra. Un ejemplo de esto último es el uso del trémolo, presente en muchas de sus composiciones, particularmente las de guitarra sola. Es posible que con el uso de esta técnica, Sánchez Benimeli haya querido imitar el sonido de instrumentos capaces de producir notas largas, como los de viento o incluso el órgano, su instrumento predilecto en combinación con la guitarra. Se produce así un contraste con el sonido típicamente de carácter más percusivo de esta.

Conclusiones

Sánchez Benimeli se define como una artista completa con intereses muy variados dentro de los diferentes campos de la música culta. Además de compositora, musicóloga y pedagoga, es una intérprete de perfil importante internacional, tanto con la guitarra como con el laúd, instrumentos tradicionalmente dominados por figuras masculinas. Uno de los aspectos más interesantes de su perfil artístico es que compagina su interés por la música antigua y la de vanguardia.



<https://mujeryguitarra.wordpress.com/introduccion/las-compositoras-espanolas-de-obras-con-guitarra/mariangeles-sanchez-benimeli/>

Aunque no se conoce si el hecho de que optara por trabajar fuera de España durante prácticamente toda su carrera profesional tiene algo que ver con la situación política en este país, lo cierto es que las oportunidades profesionales que se le brindaron en Alemania probablemente la motivaran a seguir trabajando allí.

En Sánchez Benimeli se encuentra a una artista ambiciosa y que alcanza el éxito en varios ámbitos de la música culta. Durante buena parte su vida profesional consigue combinar su labor como artista, ya sea como intérprete o compositora, con la docencia y la

musicología. Finalmente, en 1999 abandona la docencia para poder centrarse en su actividad artística. En cierto modo representa el ideal para quienes reclaman, sobre todo a partir de los años setenta, una verdadera igualdad de género, ya que consigue desarrollar su carrera profesional fuera de su país natal, con independencia y sin abandonar sus pasiones artísticas en ningún momento.

Por la calidad, variedad y cantidad de obras para guitarra, se puede afirmar que Mariángeles Sánchez Benimeli ha contribuido de forma significativa al repertorio de este instrumento. Sus veintisiete obras para guitarra son innovadoras tanto por la amplia variedad de formaciones para las que están compuestas como por su forma, además de mostrar una definida expresividad propia.

Referencias

- Álvarez Cañibano, A. González Ribot, M.J, Gutiérrez Dorado, P. Marcos Patiño, C. (2008). *Compositoras españolas: la creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. Madrid: España, Centro de Documentación de Música y Danza.
- Ferrer, C. (2012). *Mariángeles Sánchez Benimeli*. *Mujer y guitarra española* (blog). Recuperado el 2 de octubre de 2019 desde <https://mujeryguitarra.wordpress.com/introduccion/las-compositoras-espanolas-de-obras-con-guitarra/mariangeles-sanchez-benimeli/>
- García Godoy, C (2017). *Compositoras españolas: repertorio musical para flauta desde 1915 hasta la actualidad*. (Tesis doctoral). Universidad de Jaén. Jaén, España.
- Herrera, F. (2004). *Enciclopedia de la guitarra*. Valencia, España: Editorial Piles.
- Sánchez Benimeli, M. (2014). *Biografía*. Recuperado el 17 de diciembre de 2019 desde <http://www.sanchezbenimeli.com/biografia.html>
- Sánchez Benimeli, M. (2014). *Composiciones*. Recuperado el 4 de octubre de 2019 desde <http://www.sanchezbenimeli.com/composiciones.html>
- Sánchez Benimeli, M. (2014). *Prensa*. Recuperado el 17 de diciembre de 2019 desde <http://www.sanchezbenimeli.com/prensa.html>

Mecanismos interpretativos utilizados en el toque por malagueñas entre el periodo 1928-1940: la llamada al cante

Manuel J. Martínez Ramírez
 Profesor de guitarra flamenca

La necesidad de transmitir a jóvenes guitarristas en formación, de la manera más fehaciente posible, el lenguaje propio de cada uno de los estilos flamencos, evidencia el deber de conocer los archivos sonoros que los grandes maestros flamencos han grabado hasta el momento. En ellos podemos encontrar distintos arquetipos que, con el tiempo, se han hecho propios, característicos y representativos de cada palo. El conocimiento por parte del guitarrista de estos mecanismos interpretativos es fundamental para poder dotar de identidad y referenciar musicalmente los diferentes estilos.

Hasta los años noventa del siglo pasado, de forma prioritaria, la transmisión del conocimiento en este campo se lleva a cabo mediante comunicación oral a través del contacto directo maestro-discípulo. El aprendizaje de estos mecanismos forma parte de los primeros pasos del alumno dentro de cada uno de los estilos que se abordan, consiguiendo de esta manera la conservación y crecimiento, tanto cuantitativo como cualitativo, del material al que nos referimos. Es a partir de esta década cuando se generaliza el uso de las tecnologías de la información y la comunicación llevando a todos y cada uno de nuestros hogares cantidad de conocimientos sobre numerosas materias, no siendo el flamenco ajeno a esta tendencia. Distintas plataformas cibernéticas difunden cuantiosas grabaciones audiovisuales en las que aparecen los mejores guitarristas tocando su música. El alumnado tiene acceso a esta información encontrando en ella numerosas falsetas¹ que aprenden sin el necesario paso por el filtro del profesor. No solo se trata de poner

en valor la importancia de la figura del docente a la hora de seleccionar los distintos tipos de contenidos y el momento adecuado de abordarlos, sino también la labor del mismo a la hora de hacer consciente al estudiante de la existencia de ciertos patrones musicales necesarios para dotar de identidad los diferentes estilos flamencos. Para una correcta interiorización de las características fundamentales de cada uno de los palos flamencos es prioritario estudiar los mecanismos interpretativos, propios de cada estilo, utilizados por los diferentes guitarristas a lo largo de su historia.

Nos centraremos, en esta ocasión, en el mecanismo que el guitarrista flamenco utiliza como llamada para el inicio del cante en las malagueñas. La cantidad de grabaciones de malagueñas que poseemos desde el inicio de la fonografía en España nos conduce a seleccionar un periodo para poder realizar nuestro análisis mediante la acotación necesaria. Interesa centrar la atención en el preciso instante en el que comienzan a repetirse diversos mecanismos interpretativos en grabaciones de distintos guitarristas para este palo. La aparición de estos motivos es indicio de la consolidación del toque por arriba² para la malagueña y, por lo tanto, de la asociación de estos mecanismos al toque por este estilo. Mediante el análisis de los distintos archivos sonoros se puede encontrar el origen de los mismos y rastrear su evolución.

La audición activa de los registros sonoros a nuestro alcance fechados entre 1890 y 1960 nos proporciona una visión de conjunto de las características del toque por este palo desde sus inicios hasta la fecha

1 Ideas musicales de corta duración y con identidad propia que proporcionan al cantaor un pequeño respiro o descanso entre letra y letra durante la ejecución de un cante.

2 El toque por arriba es aquel en el que, el guitarrista flamenco, utiliza la posición de Mi como acorde de tónica. Construyendo de esta forma una sonoridad determinada debida a la afinación del instrumento y a la disposición de los intervalos sobre esta posición. Esta sonoridad se puede transportar a distintas tonalidades gracias al uso de la cejilla.

indicada, momento en que ya queda totalmente constituida la configuración actual del mismo³. Las grabaciones realizadas antes de la década de 1930 muestran la utilización a conveniencia del tono de Mi, Si o Fa# (por arriba, toque en tono de granaína o toque en tono de taranta) para acompañar este cante –aun siendo en todo caso el toque por arriba el predominante sobre los otros dos–. Es en este momento cuando encontramos un preponderante uso del tono de Mi para tocar por malagueñas, si bien es cierto, que este cambio se produce de forma gradual. Así pues, es necesario escuchar las grabaciones de finales de la década de los veinte para afinar todo lo posible la datación. Encontramos, de este modo que el periodo buscado abarca aproximadamente desde 1928 a 1940.

1. Mecanismos interpretativos utilizados en el toque por malagueñas entre el periodo 1928-1940.

El uso de distintos arquetipos melódicos por guitarristas de diferente corte provoca la adaptación de los mismos a la manera de tocar propia de cada intérprete. Debido a esto, debemos considerar las distintas transcripciones que aquí se presentan como meras guías para entender los rasgos fundamentales propios de cada mecanismo, no obstaculizando esto que la transcripción refleje, de la manera más exacta posible, la interpretación de un guitarrista determinado en una grabación concreta.

1.1. La llamada al cante

Conserva la ejecución de la cadencia flamenca con las fundamentales de los grados iv-bIII-bII-I⁴ en los bajos. El iv grado se prepara mediante un descenso melódico que integran las notas Mi-Do-Si-La, aunque pueden ser distintas dependiendo de la versión creada por el guitarrista. Sin embargo, el ligado Si-Do-Re-Do-Si permanece en todas las versiones como característico de este mecanismo interpretativo. Del paso por los grados bIII-bII-I se conserva la permanencia de las fundamentales de los grados pertenecientes a la cadencia andaluza en la voz grave y la rítmica a corcheas de la voz superior pudiendo variar las notas exactas que integran la melodía, aunque no encontramos grandes diferencias entre ellas.



Llamada al cante presente en la grabación realizada por Angelillo y Ramón Montoya en 1928 “Que te quise y que te quiero” para Gramófono con nº de catálogo AE2382 [Transcripción musical del autor]

1.1.1. Antecedentes

La versión de referencia⁵ de la llamada al cante aparece por primera vez, según los archivos sonoros analizados, en la grabación *A la mare mía* realizada por Vallejo (1923) donde toca la guitarra Montoya. No lo volvemos a encontrar hasta 1928.

1.1.2. Evolución

Este mecanismo interpretativo se puede encontrar en guitarristas como Ramón Montoya, Niño Ricardo, P. Hurtado, M. Badajoz, P. Badajoz, Miguel Borrull, Manitas, Aguilera y Esteban de Sanlúcar.

Localizamos las siguientes apariciones del motivo:

- En la grabación de la malagueña *Mi madre me aconsejaba* de Andalucita con la guitarra de Niño Ricardo realizada en 1930 para la casa Regal y número de catálogo DK-8___ lo podemos escuchar respetando la versión de Montoya de 1928 transcrita anteriormente.
- En la guitarra de Niño Ricardo durante la grabación *Un niño recién nació* donde canta Andalucita realizada en 1930 para la casa Regal con número de catálogo DK-8___ utilizando la técnica del trémolo para acompañar la melodía en los bajos.



1ª Modificación de la llamada al cante presente en la grabación realizada por Andalucita y Niño Ricardo en 1930 “Un niño recién nació” para Regal con nº de catálogo DK8___ [Transcripción musical del autor]

- En la grabación *Mi madre me va a llevar* realizada por Andalucita con la guitarra de P. Hurtado en el año 1930 para la casa Regal con número de catálogo RS1501 anteponiendo un Sol# antes de la nota La.

3 La versión web de esta publicación (<http://www.conservatoriommanuelcarra.es/intermezzo.html>) contiene los enlaces para acceder a una lista detallada de las audiciones a las que hace referencia el presente artículo.

4 Usamos aquí el sistema habitualmente empleado como convención en la Society for Music Theory.

5 López Cano en su artículo *Lo original es la versión: covers, versiones y originales en la música popular* (López Cano, 2012, p. 86) discute sobre las distintas perspectivas que el público tiene sobre la primera versión de un tema musical, dependiendo de si es esta la que triunfa o es una posterior. Siguiendo a López Cano, preferimos hablar de versiones de referencia en lugar de composiciones originales para referirnos a las primeras grabaciones encontradas de los diferentes mecanismos interpretativos que exponemos en las siguientes líneas.



2ª Modificación de la llamada al canto presente en la grabación realizada por Andalucita y P. Hurtado en 1930 "Mi madre me va a llevar" para Regal con nº de catálogo RS1501 [Transcripción musical del autor]

- Concluyendo la variación sobre un adorno ejecutado en la 1ª cuerda. Queda registrado en 1930 por Niño Ricardo acompañando a Sevillanito en la malagueña *En mi pecho te venero* para la casa Regal con número de catálogo RS1411.



3ª Modificación de la llamada al canto presente en la grabación realizada por Sevillanito y Niño Ricardo en 1930 "En mi pecho te venero" para Regal con nº de catálogo RS1411 [Transcripción musical del autor]

- Omitiendo todo tipo de adornos quedando de esta manera el motivo al desnudo como hace Manitas acompañando a Corruco en 1931 la malagueña *Y no le falta a mi sentío* para la casa Gramófono con número de catálogo AE3774.



4ª Modificación de la llamada al canto presente en la grabación realizada por Corruco y Manitas en 1931 "Y no me falta a mí el sentío" para Gramófono con nº de catálogo AE3774 [Transcripción musical del autor]

1.1.3. Desarrollo en guitarristas posteriores

Para comprobar la repercusión que los mecanismos estudiados tienen en el toque por malagueñas de guitarristas posteriores, se ha realizado una selección de doce cantes por malagueñas distribuidos en el tiempo desde la década de 1940 hasta la actualidad. El resultado de la búsqueda de los patrones en estas grabaciones es el siguiente:

Se localiza en once de las doce grabaciones analizadas: *De que siempre te querría* de Juan Valderrama con Esteban de Sanlúcar en 1945 para La Voz de su Amo con número de catálogo AA264, *Porque maldice el dinero* de Niño de Vélez con la guitarra de P. Badajoz en 1954 para Columbia con número de catálogo R-18586, *Se me apareció la muerte* de Pepe de la Matrona con la guitarra de Félix de Utrera en 1970 para Hispavox con número de catálogo (50) 150

055, *Solo por verte bailar* de Fosforito con la guitarra de Paco de Lucía en 1971 para Belter con número de catálogo 22587, *Qué bonita era* de Manolo Caracol con la guitarra de Niño Ricardo en 1978 para RCA con número de catálogo NL-35171, *En ti pongo mi memoria* de Carmen Linares con la guitarra de Paco Cortés en 1991 para Auvidis Ethnic con número de catálogo B 6753, *Viva Madrid* de El Chino con la guitarra de Chaparro de Málaga en 1996 para Ethnic con número de catálogo B00000BZ5, *Le gusta al loco* de Juan Habichuela con J. M. Cañizares en 1999 para Mercury con número de catálogo 534556-2-1999, *El jardín de Venus* de Diego El Cigala con la guitarra de Diego del Morao en 2014 para Cigala Music, S.L. con número de catálogo M-12070-2014, *Malagueñas* de Dani de Morón con el canto de Pitingo en 2018 para Universal Music Group con número de catálogo 0602567482932, y *Ya no siento dolor* de María Terremoto con la guitarra de Parrilla en 2018 para IR Music con número de catálogo IRM032 2018.

2. Conclusiones

A lo largo de este artículo hemos tratado de dilucidar convergencias y patrones comunes entre las grabaciones de malagueñas existentes durante la década de los treinta del siglo XX. La influencia mutua existente entre los distintos guitarristas del momento propicia un marco de alusiones musicales mediante estructuras melódico-rítmicas que se registran en diversas grabaciones de este mismo estilo.

La primera grabación donde se encuentra la llamada al canto tiene fecha de 1928⁶ siendo Ramón Montoya el precursor del referente. Durante el periodo 1928-1940 es registrado por guitarristas como Ramón Montoya, Niño Ricardo, P. Hurtado, M. Badajoz, P. Badajoz, Miguel Borrull, Manitas, Aguilera y Esteban de Sanlúcar. Durante estos años, son cinco las variaciones más utilizadas del presente motivo. En cuanto a la repercusión de este mecanismo en guitarristas posteriores existen evidencias de que ha sido de alto impacto. Prácticamente la totalidad de grabaciones analizadas muestran su uso.

Del presente trabajo se desprende una idea fundamental: los guitarristas flamencos construyen sus propias ideas musicales a partir de lo que han hecho sus antecesores. Esto permite la transformación musical e hibridación estilística del género manteniendo un fuerte contacto con los referentes flamencos anteriores.

6 Recordemos que es a partir de esta fecha cuando comienza a ser predominante el uso del toque por arriba para acompañar el canto por malagueñas.



Dibujo de Enrique Simonet

3. Bibliografía

- Álvarez Caballero, Á. (1988). *Gitanos, payos y flamencos en los orígenes del flamenco*. Madrid: Cinterco.
- Berlanga Fernández, M. Á. (1998). *Los fandangos del sur. Conceptualización, estructuras sonoras, contextos culturales*. Universidad de Granada, Granada.
- Calahorro Arjona, M. Á. (2018). *La metodología tradicional de enseñanza y aprendizaje de la guitarra flamenca: un estudio diacrónico y sincrónico*. Universidad de Granada, Granada.
- Calvo Moreno, J. M. (2017). *Música popular, tecnología digital e industria discográfica: hacia un modelo de nuevas posibilidades comunicativas y comerciales*. Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Hernández Jaramillo, J. M. (2002). *La música preflamenca. Introducción a la formación y evolución de los diferentes estilos del flamenco a través de la documentación musical escrita*. Sevilla: Bienal de Flamenco y Consejería de Relaciones Institucionales de la Junta de Andalucía.
- López Cano, R. (2007). Música e intertextualidad. *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, (104), 30-36.
- López Cano, R. (2012). Lo original es la versión: covers, versiones y originales en la música popular urbana. *ArtCultura*, 14(24), 81-88.
- Rioja, E. (2017, febrero 28). La Guitarra Flamenca. Sus técnicas interpretativas. Orígenes, historia y evolución. *Sinfonía Virtual*. Recuperado de www.sinfoniavirtual.com
- Torres Cortés, N. (2009). *De lo popular a lo flamenco: aspectos musicológicos y culturales de la guitarra flamenca (siglos XVI-XIX)*. Universidad de Almería, Almería.

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

www.royalpianos.com