

Intermezzo

Conservatorio Profesional Manuel Carra, Málaga
Revista de Música N.º 67, Noviembre de 2022



Cofinanciado por
la Unión Europea



Página 25 - ERASMUS+:
se consolida en nuestro
Conservatorio



ANÚNCIATE en Intermezzo y llega a más de 600 lectores

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

Llame al Tlfno. 951.29.83.66

Conservatorio Manuel Carra

<http://conservatoriomanuelcarra.es>

Dirección: Paula Coronas.
Consejo de Redacción: Susana Moya, Iván Villa,
y Rocío Gómez Gavilán.
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

El estudio individual del alumnado en el aprendizaje del instrumento musical: cantidad versus calidad en las enseñanzas básicas (I)

Pilar Martín

9

BACH EN BEETHOVEN

Introducción de la Sonata Patética, espejo de la Sinfonía de la Partita nº 2

Silvia Olivero Anarte

12

ALICIA DE LARROCHA,

Nacida para el piano

Paula Coronas

14

El ARPA entre España y América

Cuarteto de Arpa de Málaga



17

Entrevista a:

Enrique García Asensio

Paula Coronas

21

Erasmus+ va adquiriendo carácter propio en el CPM Manuel Carra

Estefanía Guerra Matilla

24

Presentación CATENA BAND

Diego Moya

25

Ordo Virtutum:

Paralelismos en la relación música-texto

Ivan Villa

29

MATILDE SALVADOR:

La sensibilidad hecha canción

Aurelio Viribay

TRIARTE

Centro de Estudios Artísticos

Música | Danza | Teatro

ENSEÑANZAS PROFESIONALES DE MÚSICA

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



www.triarte.net

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



MUSIKARTE

Instrumentos



www.musikarte.net

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

Carta Editorial

SUSANA MOYA.

Vicedirectora del Conservatorio Profesional de Música Manuel Carra de Málaga.



Mi más cálida bienvenida al nuevo curso 2022/23, desde este número 67 de INTERMEZZO.

Un año más tengo la oportunidad de escribir la carta editorial para el primer número de este curso académico, por lo que le estoy muy agradecida a su directora Dña. Paula Coronas. ¡Muchas gracias!

Agradezco, también, a INTERMEZZO por proporcionar un espacio para la interacción y la expresión de las inquietudes de todo un colectivo, que siempre nos aporta artículos de gran calidad.

Como novedades, me alegra contaros que el conservatorio está de enhorabuena. ¡Tenemos un nuevo miembro en la familia! Este curso, el **Cante flamenco** ha entrado a formar parte de las especialidades instrumentales del conservatorio.

Desde el CPM Manuel Carra consideramos importante para el alumnado, su participación en proyectos y actividades que muestren las posibilidades y aplicaciones prácticas de los estudios que están realizando.

Empezamos este curso con mucho ánimo e ilusión.

Por un lado, retomamos dos grandes proyectos que no hemos podido realizar estos años atrás, debido a la pandemia: la **III Semana Cultural** y “**Una Noche en la Ópera**” en la que nuestro alumnado, en colaboración con el departamento de ballet del CPD Pepa Flores

de Málaga, nos deleitarán con un solemne espectáculo operístico en el Teatro Cervantes de Málaga.

Después del éxito de la **Semana de la Mujer 2022**, este año, vamos a continuarlo dándole la forma de **Ciclo dedicado a la Mujer** durante el mes de marzo, donde habrá conferencias, conciertos, espectáculos y muchas sorpresas más!!

Seguimos viajando, intercambiando experiencias e internacionalizando el conservatorio con **Erasmus +**.

Os adelanto que vamos a comenzar una preciosa colaboración que deseamos sea por muchos años. Hay evidencia científica de los beneficios de la música en salud de los humanos. Ya en la Antigua Grecia se recetaba música para sanar algunas enfermedades; por ello, vamos a colaborar llevando lo mejor que sabemos hacer, **MÚSICA**, al Hospital Clínico de Málaga. El departamento de viento metal ya lo había hecho en alguna ocasión en el Materno Infantil, pero vamos a sistematizarlo para que forme parte de nuestra identidad como centro comprometido en hacer un mundo mejor y más solidario.

Querido lector: Gracias por estar siempre ahí leyendo la revista Intermezzo y apoyando, de este modo, la cultura.

Os deseo un musical y espléndido curso.

El estudio individual del alumnado en el aprendizaje del instrumento musical: cantidad versus calidad en las enseñanzas básicas (I)

Teoría del desarrollo cognitivo según J. Piaget.

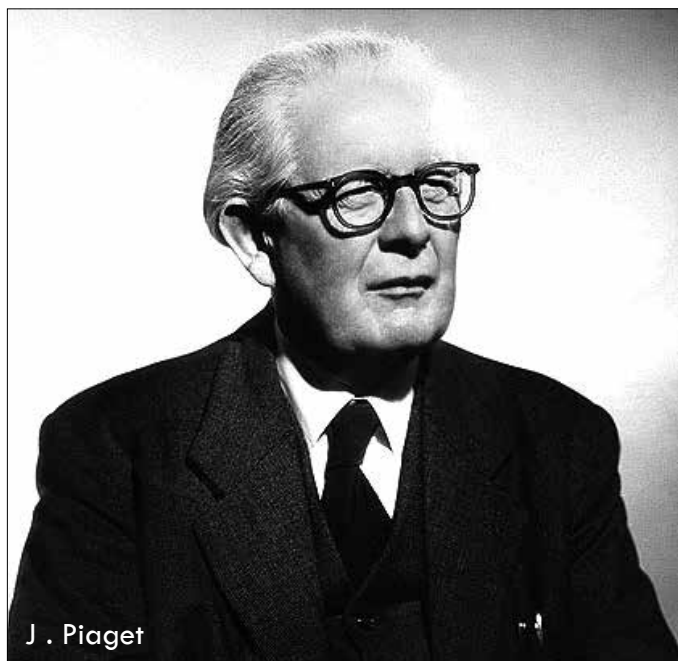
Pilar Martín. Profesora de piano y pianista.

En numerosos momentos de la vida académica, nos tomamos con la necesidad de “estudiar más” o la sensación, ya sea interna o puesta de manifiesto por factores externos, de que la práctica realizada no ha sido suficiente.

Aunque se trata de una circunstancia aplicable a cualquier área del conocimiento, parece especialmente patente en el aprendizaje de un instrumento musical, donde resulta aún más evidente debido a su carácter práctico. Pero, ¿existe una duración óptima del estudio genérica para cada nivel? ¿Es aplicable a todas las etapas? ¿Tiene el alumnado estrategias y recursos para abordar las sesiones de estudio?

Por supuesto, las estrategias para abordar el estudio (y el buen uso de las mismas) es una habilidad que el alumnado va adquiriendo de manera paulatina y de manera proporcional a su desarrollo madurativo. Sin embargo, esto no significa que se deba prescindir de la práctica o no sea necesaria en los primeros años de aprendizaje. ¿Cómo aprendemos a tocar un instrumento? ¿Recibe el receptor la información de manera fiel al emisor?

Conocer el momento del desarrollo evolutivo en el que se encuentra el alumnado será determinante para la organización óptima del estudio a nivel individual. No obstante, intentar categorizar este periodo del alumnado sería una tarea utópica a la par que imprecisa, ya que es tan variable como alumnos existen. En lugar de ello, en este tríptico se revisarán algunas de las principales teorías del desarrollo y del procesamiento de la información como acercamiento para un mejor entendimiento de diversas características observables en el alumnado, así como su paralelismo con el proceso de enseñanza - aprendizaje de un instrumento musical.



Aunque son numerosas las teorías (y revisiones de las mismas) que existen acerca del desarrollo cognitivo y del procesamiento de la información, se revisarán algunas que actúan como pilares fundamentales para el entendimiento de esta área de la psicología. Entre ellas, las teorías del desarrollo de J. Piaget, L. Vigotsky y la teoría del procesamiento de la información de D. A. Norman, nos servirá para plantear la reflexión en torno a esas cuestiones tan habituales sobre el estudio individual.

Fases del desarrollo cognitivo según J. Piaget

Las enseñanzas básicas de música coinciden casi en su totalidad con lo que Piaget denomina fase de operaciones concretas, a excepción del primer año (en el cual

1° ciclo de EE BB	1° curso	Fase pre - operacional transición Fase de las operaciones concretas
	2° curso	Fase de las operaciones concretas
2° ciclo de EE BB	1° curso (3° de EE BB)	Fase de las operaciones concretas
	2° curso (4° de EE BB)	Fase de las operaciones concretas transición Fase de las operaciones formales

el alumnado transiciona generalmente desde la etapa pre - operacional) y el último (donde comienza la última etapa, denominada fase de las operaciones formales).

Fase pre - operacional

Abarca desde el desarrollo del lenguaje hasta los 7 años aproximadamente. Se caracteriza principalmente por la ausencia de lógica concreta así como de manipulación mental de la información. En ella se desarrolla el juego simbólico y la manipulación de símbolos, es decir, considerar un objeto sustitutivo de otro que está ausente de manera simbólica (Loftus, 2009). Se divide en dos sub - estadios:

- **Sub - etapa de la función simbólica:** entre los 2 y 4 años. Aunque a esta edad aún no se es capaz de transformar mentalmente la información, se desarrolla la capacidad de sustitución simbólica de la misma a través de juegos de roles. Por ejemplo, cuando dos niños juegan a las casitas, asumiendo roles como el de madre o padre (Russ, S.W. 2006). El egocentrismo es un rasgo característico de esta etapa, es decir, solo gestiona la información que recibe desde la visión en primera persona. No conoce el concepto de “puntos de vista”, pues no ha desarrollado la proyección abstracta necesaria para abarcar este concepto (Rathus, S. A. 2006).
- **Sub - etapa del pensamiento intuitivo:** entre los 4 y los 7 años. Se despierta la curiosidad y la necesidad de razonar. Los niños comienzan en esta etapa a ser conscientes de que poseen conocimientos, aunque no identifican de qué manera los adquirieron. Esta etapa posee las siguientes características (Russ, S.W. 2006):
 1. **Centración:** procesar la información centrada en un único aspecto de la misma (generalmente visual), sin tener en cuenta otros aspectos aparentemente abstractos. Ej: relacionar el texto sobre la partitura con supuestos hipotéticos emocionales.
 2. **Conservación:** característica que se desarrolla

a lo largo de esta etapa. Se corresponde con la capacidad de ser consciente de que, a pesar de que un objeto surja una modificación visual, éste no cambiará sus propiedades. Ej: un piano al que se le cambia su lacado de negro a blanco, seguirá sonando de la misma manera.

3. **Irreversibilidad:** se corresponde con la incapacidad de revertir mentalmente una consecución de acontecimientos. Ej: el alumnado no relaciona un ejercicio secuencial en dos pasajes distintos, aunque trate la misma problemática intrínseca.


Es durante esta etapa cuando el alumnado accede por primera vez al conservatorio, en general, sin conocimientos previos del lenguaje ni de la técnica del instrumento, afrontando la enorme complejidad que supone el aprendizaje musical. Esto es debido a su idiosincrasia fundamentalmente práctica en el caso del aprendizaje instrumental y lógico - matemática desde el inicio, en el caso del aprendizaje del lenguaje musical.

Fase de las operaciones concretas

Entre los 7 y los 11 años aproximadamente. Se caracteriza por el desarrollo del pensamiento lógico y la solución de problemas aplicados a objetos concretos, ya que el pensamiento hipotético y el pensamiento formal abstracto aún no aparecen en esta fase. Según Piaget, se abandona progresivamente el pensamiento egocéntrico y aparece la capacidad lógica inductiva, es decir, el alumnado comienza a realizar generalizaciones a través de observaciones directas de objetos concretos (Ginsburg & Opper, 1979).

En esta etapa aparecen diversos procesos claves en el desarrollo cognitivo como son la clasificación, des-centramiento, conservación, transitividad, seriación y reversibilidad.

- **Clasificación:** Reconocer el concepto de conjunto de objetos e identificarlos. Ej: entender el concepto de figuras musicales y reconocer cualquiera de ellas bajo este

término.  = Blanca = Figura musical

- **Descentramiento:** Resolución de problemas bajo la consideración de más de un aspecto. Ej: al piano, entender que una tecla no corresponde a un único dedo. Tocar la misma tecla con distintos dedos, no cambia la nota.

Entender que aunque un objeto cambie de apariencia, aún sigue siendo el mismo en cantidad. Ej: al piano, aunque encontramos 88 teclas, disponemos de 12 notas en diferentes registros.

- **Transitividad:** capacidad de reconocer y ordenar mentalmente las relaciones entre objetos. Ej: al piano, asociar la relación entre los registros grave y agudo con su escritura (descendente o ascendente) en la partitura.
- **Seriación:** capacidad de reproducir una ordenación en base a una característica. Ej: realizar dinámicas básicas como crescendo o disminuyendo.
- **Reversibilidad:** entender que el cambio en un objeto no significa necesariamente la desaparición de el mismo. Ej: en violín, si se desafina, puede volver a afinarse volviendo a su estado anterior.

Esta etapa se corresponde con la mayor parte de las enseñanzas básicas, principalmente 2º y 3º curso.

Fase de las operaciones formales

Se trata de la última fase del desarrollo según Piaget y tiene lugar en torno a los 12 años en adelante (Ginsburg, H. & Opper, S. 1979). A diferencia de la fase anterior, en esta etapa aparece el pensamiento hipotético, el pensamiento abstracto y el razonamiento lógico deductivo. Se caracteriza por la asimilación de los siguientes procesos (Arnett, J.J. 2013):

- **Pensamiento formal abstracto:** proyección de conceptos intangibles así como de planteamientos hipotéticos o consecuencias de acciones. Ej: Capacidad de interrelacionar supuestos emocionales con estructuras musicales concretas.
- **Metacognición:** Capacidad de reflexión sobre los propios procesos del pensamiento. Ej: afrontamiento del miedo escénico.
- Resolución de problemas: capacidad de establecer un método en base a la experiencia propia de ensayo - error. Ej: autocorrección en el estudio individual.

Esta etapa oscila entre el último año de enseñanzas básicas y el acceso a profesional. Etapa en la que, aparentemente, se van asentando los cimientos de la independencia en el estudio bajo la adquisición de recursos desde la comprensión racional.

En los primeros cursos del proceso y debido a su propia idiosincrasia, resulta imposible separar ciertos aspectos que podrían resultar aparentemente incomprensibles para el alumnado de una manera racional, como por ejemplo, la comprensión y diferenciación auditiva de las funciones tonales. Sin embargo, el alumnado los tiene presente y los integra de manera paulatina, al igual que aprendemos a hablar, sin comprender las estructuras y su formación de manera consciente. De esta manera, forma parte de su lenguaje (aunque de manera inconsciente) para, posteriormente, ahondar en su comprensión y construcción.

Por supuesto, los conocimientos y las reflexiones en relación a este área han evolucionado a lo largo del s. XX y XXI. Son muchos los autores que han desarrollado estos conceptos y nos acercan a un mejor conocimiento de la mente humana. En el próximo artículo, realizaremos un acercamiento a las teorías de L. Vigotsky y D. A. Norman, entre otros, para obtener una visión más amplia y complementar las bases que nos plantea J. Piaget.

Bibliografía

- Bruner, J. S. Goodnow, J. J. & Austin, G. A. (1978). *El proceso mental en el aprendizaje*. Madrid: Nancea.
- Arnett, J. J. (2013). *Adolescence and Emerging Adulthood*. Nueva York: Person Education Inc. ISBN 0-205-89249-3, p. 64-65.
- Ginsburg, H. & Opper, S. (1979). *Piaget's Theory of Intellectual Development*. Prentice Hall, ISBN 0-13-675140-7, p. 152.
- Loftus, Geoff. (2009). *Introduction to Psychology*. Capítulo 3.
- Piaget, Jean (1972). *The Psychology of Intelligence*. Totowa, NJ: Littlefield.
- Rathus, S. A. (2006). *Childhood: voyages in development*. Belmont, CA: Thomson/Wadsworth.
- Rivas, F. (1997). *El proceso de enseñanza / aprendizaje en la situación educativa*. Ariel: Psicología.
- Rostvall, A. y West, R. (2003). *Analysis of Interaction and Learning in Instrumental Teaching*. Music Education.
- Russ, S. W. (2006). *Pretendplay, affect, and creativity*. New directions in aesthetics, creativity and the arts Foundations and frontiers in aesthetics.
- Sloboda, J. A. (1985). *La mente musical: la psicología cognitiva de la música*. Madrid: Machado grupo de distribución S,L.

BACH EN BEETHOVEN

Introducción de la Sonata Patética, espejo de la Sinfonía de la Partita n° 2

Silvia Olivero Anarte

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

Ludwig van Beethoven desarrolló el sistema compositivo de la elaboración motivica a través de las enseñanzas de contrapunto estudiando el *Gradus ad Parnassum* de Fux, instado por Haydn y Albrechtsberger, y a través del estudio de las obras de J. S. Bach. En Bonn, Neefe, maestro del joven Beethoven, influido por su procedencia de Leipzig, le aportó una clara influencia de la memoria viva de J.S. Bach poniendo en sus manos el *Clave bien temperado*, a la edad de diez u once años. Su discípulo lo tocaba con maestría, incluso a primera vista. Albrechtsberger le mostró los recursos para variar el tema de una fuga, sentando las bases para el uso en su elaboración motivica de aumentación y disminución rítmica, así como los juegos imitativos en el contrapunto.

La obra de J.S. Bach fue determinante en su desarrollo. Beethoven le llamaba “El Dios inmortal de la armonía”. Más allá del lenguaje armónico, el *Clave bien temperado* le ayudó a descubrir el Pathos de las 24 tonalidades.

A pesar de que en esta época se publicaba e interpretaba música de compositores vivos, había ciertos círculos que apelaban a la música antigua. En ellos Beethoven pudo interpretar la obra de Bach, junto con la de otros autores, y descubrir manuscritos que atesoraban los nobles. En su juventud, en la casa de los Breuning interpretaba sus improvisaciones, así como obras de Bach, Haydn y Mozart. En la casa de Lichnowsky, profundo admirador de J.S. Bach a quien Beethoven dedicaría su *Sonata Patética*, fueron muy aplaudidas las interpretaciones de Beethoven del *Clave bien temperado*. Gotfried van Swieten apreciaba especialmente el modo en que Beethoven interpretaba a Bach.

El conocimiento de algunas obras específicas de Bach por parte de Beethoven se puede percibir en algunas



de las suyas propias. *La Gran Fuga* presenta ecos de *El arte de la fuga* de Bach; las *Variaciones Goldberg*, del compositor barroco, en los procedimientos en determinadas variaciones, como las variaciones *Prometeo*. Diabelli, en la publicación de las Variaciones del mismo nombre indicó: “Todas esas variaciones... se aseguran un lugar de privilegio junto a la obra maestra de Sebastian Bach”. Queda constancia, por otro lado, que para la composición de su *Misa Solemnis* estudió obras sacras de Mozart, Haydn, Händel y Bach, copiando incluso fragmentos de sus obras.

Al realizar el análisis de la Introducción de la Sonata Patética, n° 8, op 13, compuesta por Beethoven a sus 29 años y compararlo con la Sinfonía de la Partita

para clave n° 2, BWV 826, de Bach, se descubren analogías que van más allá de la mera coincidencia. Este apasionante buceo en sus características comunes reafirma la relación entre ambas páginas musicales.

Ambos indican Grave y su función es introductoria, en el caso de Beethoven de la exposición de la forma sonata y en el caso de Bach, precede a la fuga. Ambas comparten la tonalidad de Do menor, característica en Beethoven, dado que le permitía reflejar el Pathos a través de su naturaleza trágica.

Profundizando en elementos motivicos hallamos que las dos obras comparten un motivo acéfalo sobre semicorcheas con puntillo-fusa, precedido por una negra (indicado en los ejemplos). Bach lo inicia con un silencio de semicorchea y Beethoven con una nota ligada. Por otro lado, el movimiento melódico de estos es ascendente, aunque Beethoven lo concluye añadiéndole un intervalo de segunda descendente, por medio de apoyaturas, que le imprime mayor tensión emocional.

La estructura formal y armónica es exactamente la misma, distinguiéndose los tipos de acordes que utilizan, dado que Beethoven, a fin de incidir en el Pathos, utiliza frecuentemente a séptima disminuida y hace mayor uso de las enfatizaciones y de las apoyaturas.

Tanto la introducción como en la sinfonía se subdividen en tres secciones que se articulan formal y armónicamente del mismo modo.

Primera Sección:

Expone el motivo principal, articulado de dos en dos, y concluye con un motivo ornamental descendente. La armonía destaca por el enlace I-V y posteriormente por la enfatización del IV grado.



Partita n°2



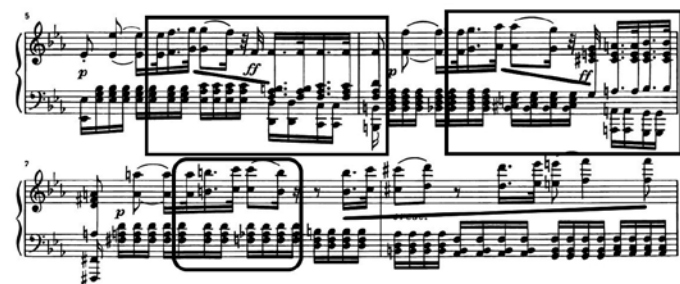
Introducción Sonata

Segunda Sección:

Realiza un contrapunto imitativo con el motivo principal, dialogando la voz superior con la voz media-grave. A continuación, reaparece el motivo y se extiende en un movimiento melódico ascendente. Beethoven intensifica la emoción por medio del ostinato rítmico del bajo y la fragmentación del motivo en variación rítmica, dirigiéndose hacia un tenso síncopa.



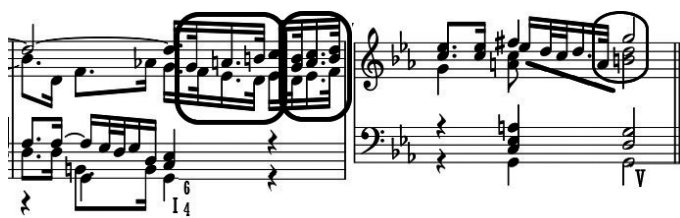
Partita n°2



Introducción Sonata

Tercera Sección:

Con una función semiconclusiva, la armonía se ubica en una tónica en sexta y cuarta y una semicadencia sobre la dominante. Beethoven la extiende colocando el punto culminante de la tensión en la interválica de la séptima disminuida. Desde el punto de vista motivico, ambas utilizan un motivo en progresión que se extiende en una ornamentación cuya línea melódica es descendente, concluyendo con un intervalo de séptima ascendente. Bach, en lugar de concluir con la segunda descendente hacia la dominante lo asciende en un intervalo de séptima menor, Beethoven emplea la séptima disminuida y la hará descender para concluir con la sensible. De este modo, concluyen en semicadencia.



Partita n°2

Introducción Sonata

Es inevitable admirar el modo en que Beethoven reconstruye la sinfonía en una introducción en la que el Pathos se hace protagonista del discurso, desarrollando un lenguaje propio que abriría las puertas del romanticismo, respetando, al mismo tiempo, la forma y estructura del gran maestro barroco que influiría en su lenguaje contrapuntístico, elaborándolo de un modo absolutamente personal.

Partita II

J. S. Ba

Sinfonia

The musical score for the introduction of the Sonata is presented in two systems. The first system, labeled 'Grave', shows a piano introduction with a somber mood. The second system, labeled 'Andante', shows a change in tempo and mood, with a more flowing and expressive melody. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *mf* and *f*.

142

SONATE

c-moll
Grande Sonate Pathétique
Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet

Opus 13

The musical score for the first movement of the Sonata is presented in two systems. The first system, labeled 'Grave', shows the beginning of the movement with a somber and dramatic mood. The second system shows the continuation of the movement, featuring a powerful and expressive melody. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *cresc.*. The movement concludes with the instruction 'attaca subito il Allegro'.



ALICIA DE LARROCHA,

Nacida para el piano

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.



Falleció el 25 de septiembre de 2009 a los 86 años. La gran dama del piano español nos dejó con la misma naturalidad y sencillez con que irrumpió su personalidad artística. A esta elegancia nos tenía acostumbrados Alicia de Larrocha. Su adiós sobre los escenarios ocurría unos años antes, el 26 de enero de 2003, en el Auditorio de Barcelona, con la Orquesta de la ciudad condal, dirigida por Franz-Paul Decker, donde brilló por última vez su magistral Concierto en La M. Kv. 488 de Mozart. "Ninguna concesión. Diminuta y frágil, cargando dos ramos de flores que apretaba contra el pecho, agitó la mano tímidamente en señal de adiós. Fueron pocos segundos. Luego se dirigió hacia la puerta de camerinos y ya no volvió a salir. Así de sobria fue la despedida de Alicia de Larrocha de la escena de Barcelona, la ciudad que la vio nacer" en palabras de Agustí Fancelli, publicado en el País (27-01-2003).

Esta niña prodigio nace en mayo de 1923 en Barcelona en el seno de una familia de gran estirpe musical. Hija y sobrina de discípulas de Enrique Granados, a los cinco años fue descubierta por Frank Marshall, alumno, continuador y colaborador directo del maestro catalán Granados. De la mano de Marshall ingresa en la Academia que lleva su nombre, donde conoce a grandes pianistas como Arthur Rubinstein y Alfred Cortot. Entre sus grandes maestros cabe destacar la huella de sus profesores de composición Ricardo Lamote de Grignon y Joaquín Zamacois. Posteriormente la descubre Joaquín Turina, quién propició su debut en la Exposición Internacional de 1929, participando en este concierto como verdadero prodigio digno de ser admirado. Se cuenta que hubo que añadir unas calzas a los pedales del instrumento para que la pequeña Alicia pudiera accionarlos. Pero su primera actuación oficial llega a los once años con la Orquesta Sinfónica de Madrid, bajo la dirección de Enrique Fernández Arbós. A partir de 1940, con escasos 17 años, comienza a desplegar su carrera como concertista. Por esta época trabaría profunda amistad con la soprano Victoria de los Ángeles, fruto de la cual germina una importante colaboración artística en torno a la canción española, cultivando especialmente a los maestros Falla, Turina, Mompou y Monsalvatge.

Son años de intenso trabajo, durante los cuales la pianista dedica gran atención al estudio riguroso de partituras pertenecientes al repertorio universal — Mozart, Beethoven, Schumann, Ravel, Debussy, Fauré, Soler y los grandes clásicos españoles, con especial dedicación a Granados y Albéniz-. Por ello es reclamada para protagonizar innumerables conciertos en las más prestigiosas salas del país. En 1947 inicia sus giras por Europa y alrededor del año 1954 llega el reconocimiento internacional: su debut en Estados Unidos, a partir de la invitación recibida por parte



de Alfred Wallenstein, quien le ofrece una gira con la Orquesta Filarmónica de los Ángeles.

La imparable y vertiginosa trayectoria de Larrocha se acelera a paso agigantado, multiplicándose sus recitales y apariciones públicas en los años 60, en que llega a programar alrededor de 120 conciertos anuales por todo el mundo. Casada con el también pianista Juan Torra, y madre de dos hijos, Juan Francisco y Alicia, asume la dirección de la Academia Marshall, en 1959, tras el fallecimiento de su maestro Marshall.

Desarrolla a partir de aquí una importante labor pedagógica al frente de dicha Academia, donde imparte clases magistrales de piano, especialmente de Música Española, dejando un ejemplar legado a través de su magisterio. Tras la recuperación de una lesión en el dedo pulgar de su mano, sufrida a causa de un accidente con la puerta de un taxi, que le mantiene apartada por algún tiempo de los escenarios, sigue cosechando éxitos y premios. Entre otros galardones, estaba en posesión del título de “Mejor Artista del Mundo” (1977), de la Medalla de oro del Spanish Institute de New Cork (1980), del Premio Nacional de Música (1985) y del Premio Fundación Guerrero (1999), además de obtener dos Grammy: uno a la mejor solista instrumental de música clásica por los Cuadernos de la Iberia de Albéniz, y el segundo en 1994 por su interpretación en el disco de Goyescas de Granados. Sus giras de conciertos alcanzan los cinco continentes.

En 1988 es nombrada académica honoraria y electa de la Sección de la Música de la Real de Bellas Artes de San Fernando y en 1990. Consigue la primera medalla de honor de la, entonces recién constituida Fundación Albéniz. Tras recibir en 1993 el Premio Ondas a la Mejor solista de música clásica, un año más tarde le fue concedido el Premio Príncipe de Asturias de las Artes a la mejor pianista del mundo.

Referente insustituible en la Historia del Piano, destacamos su infatigable afán de superación, encadenado a un permanente proceso de búsqueda, investigación y aprendizaje a través de obras y compositores. Impecable en la claridad y pulcritud de sus ejecuciones, Alicia jamás se dejó arrastrar por concesiones ni amaneramientos superfluos. Entre sus mejores cualidades pianísticas apreciamos: el control y el equilibrio sonoro, en base a una técnica muy ajustada a su propia fisonomía —ataques directos del brazo para imprimir la fuerza requerida en cada pasaje, posición precisa de su pequeña mano ante el teclado, distancia necesaria de sus dedos sobre las teclas-, el dominio en la parquedad del pedal, la contención expresiva y la sencillez de su bello fraseo, nunca afectado.

La Música Española y el Piano del siglo XX cierran un destacado capítulo en su haber tras la desaparición de esta artista sincera, humana y grande, esta musa que fue y será siempre la irrepetible Alicia de Larrocha.

EL ARPA entre España y América

Lidia del Río. Profesora y concertista de arpa

Thais Tejeda del Río. Intérprete de arpa



En nombre del Cuarteto de Arpas de Málaga formado por Thais Tejeda del Río, María Jesús Bedoya Ruiz, Lidia del Río de Miguel y Tibor Tejeda del Río queremos agradecer a la Universidad de Málaga, Doña Paula Coronas y Doña Aslhey Jámez el habernos invitado a estas Jornadas.

Como se trata de un viaje empezamos por el horizonte con Javier Cámara Bernal, natural de Sevilla, realizó sus estudios de Trompa y composición en el Conservatorio Superior de Málaga. Como colabora con la RTVE y la Filarmónica de Málaga, además de impartir Clases en el Conservatorio Profesional de Huesca.

Como compositor destacar sus piezas para banda como Totus Tuus y las Vírgenes de las Cañas enfocadas y muy reconocidas en el ámbito cofrade.

Bien, la pieza que traemos hoy de Javier es una obra para cuatro Arpas y cuyo título Travesía nos cuenta el viaje de un barco por los mares: saliendo del puerto, surcando las primeras olas, atravesando una tormenta, saliendo de ella y llegando a la isla deseada.

Nuestro siguiente protagonista es el gran Félix Pérez Cardozo, compositor y arpista paraguayo, es la figura más representativa de Paraguay y Latinoamérica en la interpretación y composición del Arpa.

Félix nació allá por el 1908 y como casi todos los grandes artistas era de orígenes humildes y se formó de manera autodidacta.

Su talento y personalidad arrolladora le llevaron a crear aspectos técnico tales como acordes y melodías con los cinco dedos, trémolos, glisandos, entre los más mencionados.

Destacó su estancia en Argentina donde trabajó en numerosas agrupaciones del Río de la Plata y Buenos Aires, donde le valieron multitud de premios, aceptación por parte de la crítica y público.

En Buenos Aires grabó numerosos discos de los que destacaron temas como Pájaro Campana, Llegada y Tren Lechero.

Llevaremos a cabo su obra estrella que no es otra que Pájaro Campana. Con esta pieza Félix buscaba imitar el canto del conocido pájaro. Este ave es el ave nacional de Paraguay desde 2004.

Otra pieza a destacar es el Tren Lechero que según Félix salía de Ypacarai e iba dejando la leche por los diferentes pueblos paraguayos hasta llegar a Asunción.

Ahora le sigue el turno a uno de los grandes de la música de la música del siglo XX, que no es otro que Astor Piazzolla, Bandoneonista y Compositor argentino.

Es un emblema dentro del tango. Con él llegó la evolución del tango ya que adaptó rítmicas del Jazz al tango clásica.

Destacan sus viajes por Europa donde se empapó de sabiduría musical y la traspoló a su música.

Como interprete tocó su Bandoneón en innumerables



grupos como solista dentro y fuera de Argentina y grabó mucho discos.

Entre sus trabajos como compositor destacan Libertango, Adiós Nonino y las Estaciones Porteñas.

En cuanto a la obra de hoy, se trata de Libertango, en este tema Piazzolla buscaba abrir el compás de la tradición para que tuviera cabida los ecos sonoros de una sociedad en transformación como era la segunda mitad del siglo XX. El título es una aclamación por la libertad musical y por la creatividad. Este tema le valió para consagrarse en Europa allá por los 70 y enfadar a la crítica conservadora argentina, ya que se reflejaba la entrada de elementos propios del Jazz.

A continuación pasamos a otro emblema del Arpa como es el maestro Alfredo Rolando Ortíz.

Cubano de origen, vivió y se formó en Colombia como Arpistas y Compositor, además de licenciarse en Medicina en la Universidad de Bogota.

Como Arpista se ha recorrido el globo entero con su Arpa y Poncho ofreciendo temas de la música sudamericana como el mencionado Pájaro Campana, Galopera, Cascada, entre las más reconocidas.

Como compositor ha llevado a cabo numerosos trabajos de los que se destacan obras como Danza de Luzma, Habanera Gris, Cumbia Deliciosa, entre lo más conocido.

Danza de Luzma es una composición que se la dedica a su hija mayor Luzma cuando nació esta, mientras su señora se iluminaba con Luzma, Alfredo tocaba el Arpa a su lado. La pieza en si es una melodía bailable que se repite muchas veces.

Seguimos con Habanera Gris, en el que hace un claro homenaje a esa Habana que un día lo vio nacer y

dar sus primeros pasos. En la pieza se nota esa melancolía y añoranza de su tierra dando un enfoque triste a esa rítmica típica sudamericana. La pieza es una joya.

Y para finalizar con el maestro Ortíz os presento Cumbia Deliciosa, otro claro homenaje a otra importante etapa de su vida como fue su paso por Colombia y lo hace como mejor sabe marcándose una Cumbia. La Cumbia es una danza típica Colombiana.

Bien, seguidamente presento a la quinta figura de nuestro programa, el guitarrista y compositor paraguayo Demetrio Ortiz.

Demetrio destacó por llevar la guitarra y el folcklore paraguayo por todo el mundo, grabó muchos discos y fue un referente de la guitarra a nivel nacional e internacional, perteneció al grupo de Félix Pérez Cardozo, con el recorrió el mundo.

Entre sus composiciones destacó Recuerdos de Ypacarai que según la hija de Demetrio se inspiró en un amor que sólo vio una vez en el lago Ypacarai mientras paseaba por la orilla y como esta iba cantando una hermosa melodía de la tierra de la cual traspoló a su composición.

Como sexto compositor os presentamos al guitarrista y compositor Mexicano Gerardo Tamez, una figura muy reconocida a nivel nacional e internacional por llevar por todos los puntos geográficos el folcklore Mexicano, bajo tercetos de guitarra, dúos y cuartetos, como el formado en Tierra Mestiza con Guitarra, Arpa, Violín y Percusión.

A raíz de aquí surgió un tema nacional que le valió el Emblema de Bellas Artes de México y numerosos premios.

Tierra Mestiza es todo un himno que refleja el sentir del folcklore mexicano aludiendo a la identidad cultural mestiza.

Volvemos a Paraguay con el Compositor y Arpista folcklorista Digno García, otro de los grandes artifices del Arpa por el mundo. Nació en Paraguay, pero se trasladó desde muy pequeño a México donde desarrolló todo su talento interpretativo al Arpa.

A destacar de su trayectoria la formación del Trío Las Pampas con Juan Alfonso Ramírez y Chinita Montiel con los que grabó más de 50 discos.

Como dato anecdótico el celebre pintor Salvador Dalí le dedicó su obra La Guitarra.

Bien, su obra más reconocida es Cascada en la que refleja el movimiento del agua a través de las rocas y plantas del río. Fue tal el boom de la obra que fue la música de cabecera de la Radio Vaticano en México.

Nos Mantenemos en México porque pasamos a otro grande de la música mexicana como César Rosas, Cantante y Guitarrista de Rock de la banda Los Lobos.

A César un buen día se le apareció su buen amigo el director de cine Robert Rodríguez para que le compusiera el tema central de su próxima película.

César se puso en modo Mozart y con su banda sacó el tema Morena de Mi Corazón, la temática se la pueden imaginar, fue el tema estrella de la película Desperado, todo un acontecimiento del cine de acción de los 90 De México pasamos a Venezuela con el Compositor y Arpistas Hugo Blanco, desarrolló toda su carrera en Venezuela donde sacó adelante multitud de discos y trabajos.

Destacar su canción El Burro Sabanero del que hoy todos conocen la versión del Colombiano Juanes y Las Payasitas, entre las versiones más reconocidas. Otro tema es Moliendo Café compuesto un buen día de 1960, con un impacto mundial en el acto, este nos sumerge en el mundo del café y su preparación.

5 Como sexto compositor os presentamos al guitarrista y compositor Mexicano Gerardo Tamez, una figura muy reconocida a nivel nacional e internacional por llevar por todos los puntos geográficos el folcklore Mexicano, bajo tercetos de guitarra, dúos y cuartetos, como el formado en Tierra Mestiza con Guitarra, Arpa, Violín y Percusión .

A raíz de aquí surgió un tema nacional que le valió el Emblema de Bellas Artes de México y numerosos premios.

Tierra Mestiza es todo un himno que refleja el sentir del folcklore mexicano aludiendo a la identidad cultural mestiza.

Volvemos a Paraguay con el Compositor y Arpista folclorista Digno García, otro de los grandes artífices del Arpa por el mundo. Nació en Paraguay, pero se trasladó desde muy pequeño a México donde desarrolló todo su talento interpretativo al Arpa.

A destacar de su trayectoria la formación del Trío Las Pampas con Juan Alfonso Ramírez y Chinita Montiel con los que grabó más de 50 discos.

Como dato anecdótico el celebre pintor Salvador Dalí le dedicó su obra La Guitarra.

Bien, su obra más reconocida es Cascada en la que refleja el movimiento del agua a través de las rocas y plantas del río. Fue tal el boom de la obra que fue la música de cabecera de la Radio Vaticano en México.

Nos Mantenemos en México porque pasamos a otro grande de la música mexicana como César Rosas, Cantante y Guitarrista de Rock de la banda Los Lobos.

A César un buen día se le apareció su buen amigo el director de cine Robert Rodríguez para que le compusiera el tema central de su próxima película.

César se puso en modo Mozart y con su banda sacó el tema Morena de Mi Corazón, la temática se la pueden imaginar, fue el tema estrella de la película Desperado, todo un acontecimiento del cine de acción de los 90.

De México pasamos a Venezuela con el Compositor y Arpistas Hugo Blanco, desarrolló toda su carrera en Venezuela donde sacó adelante multitud de discos y trabajos.

Destacar su canción El Burro Sabanero del que hoy todos conocen la versión del Colombiano Juanes y Las Payasitas, entre las versiones más reconocidas. Otro tema es Moliendo Café compuesto un buen día de 1960, con un impacto mundial en el acto, este nos sumerge en el mundo del café y su preparación.

Volvemos a Paraguay donde tenemos a Mauricio Cardozo, un referente del folcklore paraguayo, denominado uno de los representantes de la Generación de Oro, de orígenes humildes, de muy joven se traslado a Buenos Aires donde se formó como Compositor y Guitarrista, entre sus composiciones destacan Josefina, Soledad y el que hoy en día destaca por encima del resto Galopera. En el momento que vio la luz se convirtió en todo un himno en Paraguay por su baile y música.

Bueno para finalizar nos vamos a despedir con el celebre Alfonso Márquez Zapata, vecino de Torrox, gran Arpista, Compositor y persona.

Se formó en el Conservatorio de Málaga y actualmente dirige la banda de Torrox, así como el desempeño de concertista de Arpa.

Entre sus obras destacan temas de procesiones, perom por encima de todo destacan Requiem y Ala Española, piezas originales para nuestra formación donde se despliega toda la cultura y arte de la tierra.

El tema que nos atañe es su famosa A la Española que se le considera un popurri de pasodobles en los que Alfonso los ha adaptado a la perfección al Arpa.

Y con esta melodía Española llegamos al final de nuestro viaje.

ENTREVISTA: HOY HABLAMOS CON...

Homenaje al maestro ENRIQUE GARCÍA ASENSIO DIRECTOR DE ORQUESTA

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.



Valenciano internacional, la labor del Maestro García Asensio como director de orquesta se ha desarrollado en Canadá, Estados Unidos, Méjico, Puerto Rico, Argentina, Uruguay, República Dominicana, Brasil, Japón, Islandia, Bulgaria, Rumania, Grecia, Israel, Rusia, África del Sur, Irlanda del Norte, Suiza, Inglaterra, Portugal, Italia, Francia, Bélgica, Alemania, Luxemburgo, Austria, Holanda, Turquía, Chequia, Dinamarca y Eslovaquia.

Enrique García Asensio compagina la dirección de orquesta con la actividad de conferenciante y la impartición de

clases magistrales de dirección de orquesta.

El Maestro García Asensio es miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, Caballero de la Orden del Santo Cáliz y Caballero de la Real Orden de Santa María del Puig.

Actualmente y desde su creación, es miembro del Consejo Valenciano de Cultura de la Generalitat Valenciana.

Premio de la Academia de Música Chigiana. Premio del Rotary Club de Siena al "Mejor Alumno del Curso" de la Academia Chigiana. Primer Premio y Medalla de Oro en el Concurso Internacional de Dirección de Orquesta "Dimitri Mitropoulos", Nueva York. Premio al "Mejor Director de Orquesta" temporada de Opera de Madrid, Teatro de la Zarzuela. Premio "Interpretación Discográfica 1991", Ministerio de Cultura de España. Premio Nacional de Música 1992, Asociación "Cultura Viva". "LLA-

MA ROTARIA 1997", apartado de Artes y Letras, Rotary Club de Valencia. Premio "Amics de l'Amistat", Agrupación Musical L'Amistat de Quart de Poblet. Premio "VALENCIANOS PARA EL SIGLO XXI", periódico "Las Provincias", Valencia. "Quijote de la Música 2006", II Festival Internacional de Música de Campo de Criptana. Premio periódico "EXPANSIÓN". Diploma de Honor y medalla del Año Jubilar, Universidad de las Artes "George Enescu" de Iasi (Rumanía). Premio "Valencianos para El Mundo", 3ª edición, periódico "EL MUNDO". Medalla de Oro del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Premio "UTERPE", Asociación Músicos Unidos SIGLO XXI. Premio "MOZART JUBILEO TERCER MILENIO, AL MÉRITO ARTÍSTICO" por su idoneidad profesional y por su reconocida labor artística a nivel internacional en pro de la Cultura, Comisión Directiva del Mozarteum de Santa Fe (Argentina).



Con Celibidache en el Teatro Real

nacionales que éste impartió en Bolonia (Italia) y Múnich (Alemania), así como en las clases de la Academia Chigiana de Siena (Italia) de 1960 al 63. Cuéntenos maestro, cómo fue esta experiencia y que significó para usted conocer a Celibidache.

- En España no se ha podido estudiar la Dirección de Orquesta en un centro oficial, hasta Enero de 1970, cuando tomé posesión de esa cátedra en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, al ganar la correspondiente oposición. Cuando acabé el servicio militar, me fui a Munich a estudiar por recomendación del Maestro Frübbeck y estuve dos cursos. Al final de mi estancia allí, vi un anuncio en la Escuela Superior de Música de un curso que iba a dar en Siena (Italia), en la Academia Chigiana, el Maestro Sergiu Celibidache. Yo le había conocido en 1957 en Madrid, una vez que vino a dirigir a la Orquesta Nacional de España y mi padre me aconsejó que fuese a los ensayos porque era un director fuera de serie y él me lo presentó. Ya no supe más de él hasta ese anuncio y me dije a mi mismo, “eso no me lo puedo perder”. Y así fue. Ese día que le conocí, es como si me hubiese tocado el gordo de Navidad. Para que decir más.

Con Leonard Bernstein



- Maestro, ante todo queremos mostrarle desde el Consejo de Redacción y desde este Conservatorio Profesional Manuel Carra de Málaga, nuestro sincero agradecimiento al concedernos esta entrevista y nuestra felicitación por su reciente 85 cumpleaños y su magnífica y dilatada trayectoria artística como director de orquesta.

¿Qué se siente al haber cosechado tantos triunfos y haber obtenido el reconocimiento unánime del público y de la crítica, después de tantos años y una espléndida carrera desde la dirección de orquesta?

- Una gran satisfacción y una sensación extraña de que me hubiera gustado hacer mucho más, pero las cosas son como son. También me queda una alegría interna, al saber que he dejado escritas enseñanzas que pueden ayudar a muchos futuros estudiantes de la especialidad de Dirección Musical. A mí me gusta llamarla así, porque lo mismo sirven para los que quieran dirigir Orquesta, Banda, Coro o Rondalla.

- Empecemos por el principio, si le parece. Valenciano de origen, realizó sus estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Madrid, y a la edad de once años comienza a formar parte como violinista en la Orquesta del mencionado Conservatorio, de la que más tarde llegaría a ser concertino y posteriormente, director. ¿Qué recuerdos conserva de aquella etapa?

- Soy ya tan mayor que casi no me acuerdo, pero fue una época de estudiante muy bonita y en la que pensaba en mi futuro y este ha sido completamente distinto a lo que pensé, pero los resultados han sido mucho mejores en la realidad.

- Enrique García Asensio ha sido asistente del célebre maestro Celibidache en los cursos inter-



— También el compositor Antón García Abril perfeccionó en la Academia Chigiana de Siena durante su etapa de formación, y sabemos la gran amistad que mantuvo con el turolense durante tantos años. ¿Cómo recuerda al músico y al amigo?

— Nos conocimos de estudiantes en el Conservatorio, amigos prácticamente toda la vida y además muchos años vecinos en dos sitios distintos. Éramos como hermanos. Me dedico “Hemeroscopium”, que es la primera obra que hizo para gran orquesta, que fue encargo de RNE y que yo estrené, al igual que muchas obras más. Le lloré igual que cuando falleció mi hermano José Luis. Una gran pérdida para la Música española.

— Maestro, su actividad desde el pódium le ha llevado a recorrer casi todo el mundo, dirigiendo a las mejores orquestas y en los más emblemáticos escenarios internacionales: Canadá, Estados Unidos, Méjico, Puerto Rico, Argentina, Uruguay, República Dominicana, Brasil, Japón,

Islandia, Bulgaria, Rumanía, Grecia, Israel, Rusia, África del Sur, Irlanda del Norte, Suiza, Inglaterra, Portugal, Italia, Francia, Bélgica, Alemania, Austria, Holanda, Dinamarca, Chequia y Eslovaquia. Tras este bagaje artístico y con la experiencia de su maestría, ¿cómo situaría el nivel de la dirección orquestal en España actualmente?, ¿cree que hay una buena cantera de directores españoles al frente de nuestras orquestas?

— El nivel en nuestros días es mucho mejor que cuando yo empecé. Ahora se puede estudiar la Dirección en muchos conservatorios oficiales de España y hay muchos y directores, incluyendo a las mujeres, muy bien preparados, pero las orquestas españolas, casi en general, siguen teniendo, equivocadamente, una especial atracción a contratar directores titulares extranjeros, lo que es bastante triste y decepcionante. No sirve para nada sacar muchos y buenos directores si luego no tienen donde trabajar. Menos mal que existen las Bandas y conservatorios en donde pueden trabajar.

- ¿Qué aspectos -técnicos, musicales, profesionales- **valora o destaca especialmente y considera que deben reunirse para llegar a ser buen director de orquesta? Háblenos de sus referentes en este campo, maestros o artistas que le han dejado huella. (Alguna anécdota...)**
- Hay que tener la mayor cantidad posible de conocimientos musicales y además hay que tener condiciones especiales, que sólo puede ver si las tiene el profesor. Uno puede ser dotado para ser músico, pero eso no quiere decir que pueda hacer todo lo relacionado con la música. En mi caso he sido muy dotado para el violín y la dirección y negado para la composición y el piano, cosas que también estudié, porque para hacer composición exigían 5 cursos de piano en el plan de estudios de los años 60. Anécdotas tengo muchas y muy variadas como se puede imaginar. Por ejemplo: en muchas ocasiones he tenido que sustituir a otros directores por enfermedad o por errores. Un director tenía que venir a dirigir la Opera Norma con Montserrat Caballé (q.e.p.d.) y la Orquesta Sinfónica de RTVE en versión de concierto y el gerente de la misma, a la sazón Luis María Andreu, telefoneó al Maestro que iba a dirigir para saber si quería que le reservara hotel. Yo estaba con él en el despacho cuando inició la conversación y, en resumen, creía que era en Febrero del año siguiente y no podía venir porque estaba dirigiendo en Roma. Total que me dio el “partituron” y me dijo: “Enrique, toma, el lunes ensayo” y estábamos a jueves. Todo salió bien y luego ha hecho la Norma muchas veces más con Montserrat.
- **Conocemos y admiramos su extensa discografía realizada en su mayoría en España y en Inglaterra. Nos gustaría conocer sus preferencias en el repertorio y los compositores que han marcado especialmente su programación. La música española ha sido siempre un campo muy difundido por usted y elogiado en su trayectoria al frente de nuestras orquestas. ¿Cómo calificaría actualmente la música que se hace en nuestro país? ¿Considera que la música española es lo suficientemente valorada y reconocida en general?**
- Yo creo que deberían cuidar más las programaciones casi todas las orquestas de España y programar mucho más la música de nuestros compositores.
- **¿Qué ha significado y qué representa la Música en su vida, querido maestro?**
- Nací predestinado para ser músico. Soy Enrique García IV (cuarta generación) por parte de padre y por parte de madre todos actores actrices de teatro y zarzuela. Siempre he dicho que el director debe ser un poco actor. No se puede poner la misma cara para dirigir la Patética de Tchaikowsky que el Preludio de La Revoltosa de Ruperto Chapí.
- **Entre sus innumerables conciertos, y tras haber dirigido a tantos solistas e intérpretes de renombre, díganos ¿quién o quiénes le han marcado o fascinado de forma especial y por qué?**
- Pianistas; muchos. Por ejemplo Barenboim, Claudio Arrau, Weissenberg y José Iturbi. Violinistas: Henryk Szeryng. Rony Rogoff y Salvatore Accardo. Cantantes: Teresa Berganza, Alfredo Kraus, Montserrat Caballé, Ana María Sánchez, Plácido Domingo, José Carreras y tantos otros. Creo que con los nombres están dichos todos los por qué.
- **Y para terminar, maestro, cierre sus ojos y trasládese a un escenario, al frente de una orquesta e interpretando un repertorio ideal. ¿Cuál sería ese concierto?**
- Francamente creo que ese momento que me pide, he tenido la suerte de haberlo vivido ya en varias ocasiones a lo largo de mi vida. Y por eso no me parecería justo ni pensarlo.
- Muchas gracias por su tiempo al concedernos esta entrevista con la que deseamos rendirle nuestro más sincero homenaje a su gran trayectoria musical y artística. Gracias por su entrega y magisterio. Enhorabuena, y larga vida entre nosotros, admirado maestro.**

Erasmus+ va adquiriendo carácter propio en el CPM Manuel Carra



Cofinanciado por la Unión Europea

“El individuo ha luchado siempre para no ser absorbido por la tribu. Pero ningún precio es demasiado alto por el privilegio de ser uno mismo” (F. Nietzsche)

Estefanía Guerra Matilla

Profesora de Viola, Introducción a eTwinning y Miembro de la Comisión Erasmus+ del CPM Manuel Carra

El curso ha comenzado en el CPM Manuel Carra con la entrega del informe final del **Proyecto Ka102 “Conectados por la música y las sinergias socioculturales”** a la Agencia Nacional Erasmus+. Nuestro proyecto KA102 se ha finalizado con éxito, y se encuentra en fase de valoración por parte del SEPIE. Ha contado con una subvención total por parte de la Unión Europea de 15.335€ para las siguientes movilidades:

Destinatarios	Nº de movilidades	Nº de días	Destino
Alumnado	7 + 1 prof. acompañante	12	Universidad de Augsburgo (Alemania)
	2	7	
Profesorado	1	7	Conservatorio Santa Cecilia de Roma (Italia)

En octubre (13,14 y 15 de Octubre de 2022) destacamos el festejo de los **Erasmus Days**. Unos días en lo que se pone en valor los beneficios de la movilidad europea, mediante la difusión de los proyectos y se publican, en un mapa interactivo, aquellos eventos registrados por la Comisión Europea. Ver más información en <https://www.erasmusdays.eu/>. Este año se batió un nuevo récord con más de 6300 eventos registrados en todo el mundo.

El CPM Manuel Carra registró el evento **Dejando huella E+** (Ver imagen 1 y 2) que consistió en dos acciones: la celebración de un **Concierto en el Salón de Actos del Conservatorio el día 13 de octubre**, donde algunos de los participantes del Proyecto Ka102 (Prof. Rafael Ruiz, José Núñez, guitarra; Bruno Hock, violín; y Esteban Llamas, saxofón) hablaron de sus experiencias al público asistente y nos deleitaron con un precioso programa junto con el Prof. Sergio Montero, que acompañó con frescura al alumnado participante; y por otro lado se produjo el estreno de la sección **Entre vistas al rincón E+ Carra** en el Canal de youtube Erasmus+ del CPM Manuel Carra. En dicho canal se han publicado las pequeñas entrevistas realizadas al profesorado y alumnado

participante en movilidades a lo largo del curso 2021/2022. Todos los participantes respondieron de forma entrañable a cuatro sencillas preguntas sobre sus movilidades:

1. ¿Qué lugar físico te ha impactado más en tu movilidad E+?
2. ¿Qué actividad has disfrutado más en tu viaje E+?
3. De todas las músicas que escuchaste en tu viaje E+ ¿cuál elegirías y por qué?
4. Define en una palabra tu experiencia E+

Destacar que con las palabras elegidas por todos ellos para responder a la cuarta pregunta (magia, vida, burbuja, familia, presente, impresionante, vivir, increíble y gratitud) podemos darnos cuenta de cómo **las actividades Erasmus están marcando la vida de nuestra Comunidad Educativa cada vez más**. Animamos a visitar el canal **Erasmus+ CPM Manuel Carra** para disfrutar de las entrevistas y del concierto al completo. <https://www.youtube.com/channel/UCx-Wr7mp2T2XYQozGul2tGQ>



Imagen 1.



Imagen 2.

PROYECTOS EN CURSO

Durante el curso 2022/2023 van a seguir desarrollándose los siguientes proyectos y actividades supervisadas por la Comisión Erasmus+ del centro:

El proyecto **Ka122SCH “Enriqueciendo nuestro futuro con música y cultura en una Europa verde”**, destinado al alumnado y profesorado de enseñanzas básicas de música que aún tiene pendiente la movilidad de 2 profesores/as (ya seleccionados en la pasada convocatoria) de nuestra institución al Conservatorio de **Dublín (Irlanda)** (RIAM Royal Irish Academy of Music) y 2 al Liceo Musicale “Tommaso Stigliani” de **Matera (Italia)**. Asimismo, se espera una visita a nuestro centro de **Koen Rens**, violinista experto en Método Suzuki y profesor del Conservatorio de Amberes (Bélgica); que realizará diferentes charlas y talleres dirigidas a todos los sectores de la comunidad educativa.

En el marco de este proyecto decir que acabamos de publicar, en el Portal Erasmus, el **Blog del Prof. César Jiménez** (cello) con sus experiencias en la ciudad y el conservatorio de Fermo (Italia)

El proyecto **Ka122VET “MAGIC: Musical Art Goes to International Cultures”**, orientado al profesorado y alumnado de enseñanzas profesionales de música seguirá llevándose a cabo y tiene pendiente el desarrollo de 3 movilizaciones del profesorado de nuestro conservatorio (ya seleccionado en la pasada convocatoria) a diferentes Instituciones Europeas como la Universidad de Gotemburgo (Suecia). Asimismo, se espera la visita de 3 expertos de diferentes Instituciones europeas al CPM Manuel Carra: **An-**



Cofinanciado por la Unión Europea

dreas Becker (coro), Danilo Squitieri (violoncello) y Eduardo Inestal (guitarra).

Con la obtención en el curso escolar 2020/2021, con nota de sobresaliente, de la **Acreditación Erasmus VET** en el campo de las Enseñanzas Profesionales, el centro se beneficia de una mayor facilidad para la obtención de financiación de actividades erasmus desde 2022 a 2027.

Es por ello que en el curso 2021-2022 la Comisión Erasmus elaboró y presentó un proyecto **Ka121VET**, que obtuvo una financiación de **22174 euros**.

Se prevé que las actividades de este proyecto (**movilidades** de profesorado, personal administrativo y de servicios, alumnado y **visitas de expertos** a nuestro conservatorio) se lleven a cabo a lo largo de este curso escolar 2022/2023.

También este curso 2022/2023 contaremos con la visita de Profesores que vendrán a ofrecernos **Clases Magistrales** de diferentes Instituciones europeas y gracias, en varias ocasiones, a la colaboración con el Conservatorio Superior de Málaga. Recientemente destacar la visita de la pianista profesora del RIAM de Dublín, que el 2 de noviembre de 2022 estuvo impartiendo clases en el Salón de actos del CPM Manuel Carra al alumnado seleccionado en la convocatoria organizada por la Comisión Erasmus del centro. (Ver imagen 3 y 4)



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5

Asimismo, destacar la presencia del guitarrista **Andrea Magliocchetti**, (Ver Imagen 5 y 6) procedente de la prestigiosa institución “**Conservatorio Santa Cecilia**” de Roma, que estará desarrollando su actividad de Prácticas de profesorado erasmus (**Traineeship**) en el CPM Manuel Carra hasta el 28 de abril de 2023 con la supervisión del **Prof. Jesús Martínez, guitarra**; y que enriquecerá nuestro conservatorio con su presencia y sus buenas prácticas multidisciplinares

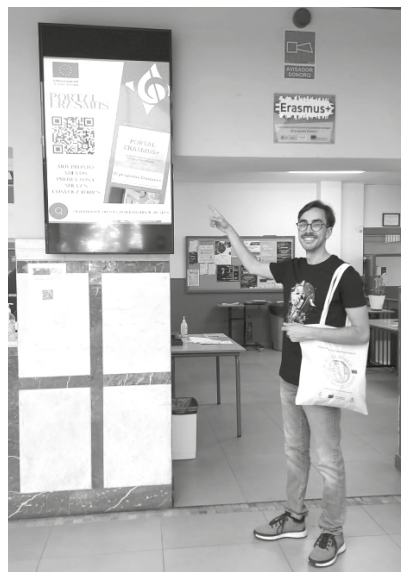


Imagen 6

Desde la asignatura “**Introducción a eTwinning**” se seguirá desarrollando también el Proyecto con la Escuela de música de Komotini (Grecia): “**Love as a way to change the world**” en la nueva plataforma **eTwinning** de la Comisión europea y con la previsión de sumar nuevos socios europeos al proyecto.

Por último agradecer a la Revista Ventana Abierta que nos ha publicado un sendo artículo en su número 74 y que puede consultarse en este enlace <https://revistaventanaabierta.es/tag/programa-erasmus/> (Ver Imagen 7)



El programa Erasmus siempre suma y enriquece los conservatorios de música y danza

Estefanía Guerra Matilla 24 octubre, 2022 No hay comentarios

El Programa Erasmus + cumple 35 años de existencia y estamos en un momento cercano a los Erasmus Days que se celebran en toda Europa (13, 14 y 15 de Octubre de 2022). A través de este artículo, me gustaría animar a los conservatorios de música y danza a participar en las convocatorias que cada año promueve el Servicio Español para la Internacionalización de la Educación (SEPIE) así como dar las gracias al mismo por todo lo que han supuesto las acciones internacionales, para mi centro de trabajo, y por todos los sueños que están por cumplirse gracias a Erasmus +.

Recordar que la información de las actividades Erasmus desarrolladas en el centro está disponible en la **página web del CPM Manuel Carra**, apartado **ERASMUS+**. <https://sites.google.com/view/portalerasmus/inicio>

Gracias a toda la Comunidad Educativa del CPM Manuel Carra por sentir el impulso E+

Erasmus+

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

PRESENTACIÓN CATENA BAND

Diego Moya

Profesor de guitarra flamenca del Conservatorio Manuel Carra de Málaga y fotografía

Diego Catena es profesor de Guitarra Flamenca del Conservatorio Manuel Carra de Málaga. Su carrera musical está ligada a la guitarra, a la canción y principalmente a la composición.

Académicamente posee los Titulos Superiores de Guitarra Clásica y Guitarra Flamenca, así como el Título de Experto en Flamenco por la Universidad de Málaga.

Ha estudiado con los mejores guitarristas clásicos y flamencos.

Su carrera musical ha girado en torno a diferentes bandas y como solista en diferentes formatos y estilos. Conoce el Clásico, el Flamenco, el Latino, el Soul y el Jazz.

Realmente es un Compositor que en sus temas mezcla toda esta sabiduría y da lugar a mezclas musicales de armonías enriquecedoras.

A partir de Fundar con otros artistas el movimiento NNA (Núcleo de Nuevos Autores) empezó a forjar su carrera como artista en solitario. Ha actuado en los principales teatros de España y televisiones del país.

Ha sido un músico de batalla y todoterreno. Ha tocado todos los “palos”.

Ha colaborado con muchos artistas en diferentes trabajos musicales pero había llegado el momento de crear un trabajo propio en el que Catena nos mostrara toda su sabiduría musical.

Así Nació MI ALQUIMIA en 2019.

Mi Alquimia es el título que mejor define el trabajo que tras años influido en las composiciones de Catena. Una mezcla de estilos que nos llevan desde el latino, al flamenco, pasando por el bolero y el jazz.

En este disco han colaborado músicos de la talla de Ray Tassola, Isidro Suárez, Alba Ortiz, Humberto Girón, Alberto López y Sergio de Lope.

Recientemente está inmerso en un nuevo proyecto llamado CATENA BAND en el que se unen músicos de



la escena malagueña para dar luz a un proyecto de nuevas canciones en formato banda. Una fusión de estilos musicales enriquecido por la sabiduría musical de sus componentes, músicos profesionales que provienen del flamenco, el clásico, el latino y el jazz. Entre sus miembros se encuentran profesores de Conservatorio, profesores de la Camm, miembros de la Orquesta Sinfónica de Málaga y de la orquesta del Soho Caixa Bank.

Juanka Carranque.....Piano
Lucas Trinidad.....Guitarra Eléctrica
Andrés Colón.....Bajo
Juanmi Muñoz.....Batería
Diego Catena.....Guitarra y Voz

Recientemente presentaron la banda en el Teatro Cervantes de Málaga y ahora están inmersos en la grabación del que será su primer disco como banda. Temas propios que hacen un recorrido por estilos como son el flamenco, el jazz, el latino o la canción de autor. Frescura en sus letras y en sus melodías.

Auguramos un futuro muy prometedor para esta banda malagueña.

Ellos son **CATENA BAND**.

La concepción musical hildegardiana sintetizada a través del drama litúrgico *Ordo Virtutum*: Paralelismos en la relación música-texto

Iván Villa.

Profesor Superior de Canto. Profesor de Coro y de Fundamentos de Dirección Musical. Conservatorio Profesional de Música "Manuel Carra"

Su obra musical, conservada principalmente en el Riesencodex¹ y Villarensen Codex, incluye composiciones musicales a una voz en notación diastemática sin indicación de ritmo. Además de componer música, la polifacética Hildegarda, es autora de tres obras místicas en las que trata asuntos teológicos, medicinales, proféticos y morales, entre otros muchos².

Para establecer algunos paralelismos entre su concepción musical, definida por la propia Hildegarda en la Carta 23³, analizada previamente a este artículo, y su forma de componer, vamos a poner nuestro foco de atención en el enigmático drama litúrgico *Ordo Virtutum*⁴. La obra se incluyó en la parte final de *Scivias*. Se cree compuesta hacia 1151 para las religiosas de su abadía y que es considerado uno de los dramas litúrgicos de mayor relevancia de toda la Edad Media⁵. Inserta en la tradición de la época, pero con algunas particularidades que analizaremos con posterioridad, escenifica la lucha del alma humana o *Anima* por acceder a la virtud, superando las tentaciones que le interpone el Diablo. Las virtudes están cantadas por 17 voces solistas en una monodia sofisticada y exigente desde el punto de vista vocal, mientras que el Diablo está interpretado por un hombre que vocifera en lugar de cantar pues, según Hildegarda, el Diablo "es incapaz de producir Armonía"⁶. Uno de los aspectos más destacados, y que lo diferencia de otras obras musicales de Hildegarda contenidas en el manuscrito *Symphonia armoniae celestium revelationum*, ciclo de más de 70 canciones litúrgicas de Hildegarda de Bingen, es el uso del recitativo y su concepción dramática poniendo el foco de los personajes en la lucha de ambas fuerzas opuestas, lo que llamaremos un sistema referencial de oposición: el bien y el mal. Por su-

puesto, el bien está representado por las virtudes mencionadas anteriormente, las fuerzas creativas, y por otra parte el diablo o *Diabolus*, que asume el papel del mal o fuerza destructiva. Según nuestro criterio, el empleo en su composición de este sistema referencial, interpelando al espectador para que

sea el organizador activo de las percepciones, puede representar una forma intuitiva y primigenia de concepción fenomenológica⁷ de la música. El conflicto o contraste está servido en bandeja de plata con la aparición del Diablo en los diálogos, que representa la tensión a través del recurso técnico de los alaridos y la disonancia en oposición a la armonía cósmica que representan las virtudes en sus distintas intervenciones. Otra manifestación de la oposición referencial se encuentra en el cambio del color vocal del registro agudo con respecto al registro más grave con amplio registro de dos octavas. Cantar en tan amplio registro refleja el pleno dominio de la técnica vocal que poseía Hildegarda, de los géneros vocales y el absoluto conocimiento de las prácticas compositivas del canto medieval tardío. La proverbial combinación de 82 melodías diferentes aprovechando los modos y las emociones que se les atribuyen potencian el sentido dramático de los textos consiguiendo una fu-





sión música-texto sin precedentes. En contraposición a esto, encontramos el personaje encarnado por el diablo, que no tiene melodía y vocifera provocando un gran contraste tímbrico, melódico, dinámico. De esta forma demuestra Hildegarda el carácter simbólico de ausencia de melodía a través del alejamiento al canto divino. En cuanto al texto y su estilo, el canto llano expresa para los demás personajes una espectacular riqueza melódica a la par que le concede una gran importancia a éste en cuanto a su colocación y adecuación en la música que es básicamente silábica, neumática y melismática, cosa que no ocurre con la misma profusión en otras composiciones litúrgicas de Hildegarda. Otro de los rasgos característicos de su música es la aparición de intervalos o saltos inesperados para la estética de su tiempo que romperían sin duda las expectativas del oyente de la época. Todo esto le confiere a la escritura musical Hildegardiana una personalidad propia, combinando modos a priori no relacionados entre sí.

Es destacable igualmente la preponderancia de los personajes femeninos, ya que es muy probable que esta obra se escenificase en su propia comunidad religiosa con los recursos humanos de los que disponía (sus propias monjas y novicias encarnarían las Virtudes⁸) y en las que el diablo lo podría encarnar su propio secretario, un personaje mascu-

lino a modo de contraste. Esto no significa que no se realicen contrastes texturales con alternancia de solistas y partes corales. Por ejemplo, los Patriarcas y Profetas cantan a coro. Las Virtudes, dentro de este sistema referencial, cantan unas veces a coro y otras veces como solista cada una de ellas. El papel de solista se adopta con carácter demostrativo para orientar y fortalecer el alma hacia el camino de la salvación⁹.

Seguidamente, exponemos lo que podría constituir una forma de estructura básica de este drama litúrgico, en la que hemos destacado de cada sección algunos de los ejemplos de recursos y figuras que empleaba Hildegarda claramente en la Carta 23 y que, según nuestro análisis, potenciaban su poder de convicción y fundamentaban su argumentación:

- Introducción: A modo de prólogo las virtudes de presentan a los patriarcas y profetas que quedan maravillados. El coro de Patriarcas y Profetas canta “¿Quiénes son éstos que parecen nubes?”¹⁰. Presentando Referencias bíblicas explícitas e implícitas tal y como ocurría en la Carta 23, en este caso la referencia es <Is. 60,8>, donde originalmente aparece: “¿Quiénes son éstos que vuelan como nubes, y como palomas a sus ventanas?”¹¹.

- Escena I: Las almas encarceladas en los cuerpos se quejan. En esta parte Hildegarda recurre al empleo del *Planctus*, Al igual que ocurría en la Carta 23, se traduce en un lamento doliente en el que Hildegarda apuesta por un discurso expresivo que interpela a las emociones y sentimientos. Se nos presenta un primer contraste entre el alma feliz y las almas infelices. Por tanto, estamos claramente dentro de un sistema referencial. El alma feliz es impaciente y tiene deseos de llegar al cielo sin vivir la vida. Las virtudes, con un carácter demostrativo, indican al alma feliz que debe vivir antes de llegar al cielo mientras que el diablo trata de seducirla hacia las cosas mundanas. Recordemos que también en la Carta 23 se hacía referencia al diablo.
- Escena II: Cada una de las virtudes se presenta con un discurso de carácter descriptivo y demostrativo. De ellas destaca la Humildad con un papel de lideresa sobre las demás virtudes. Este rol lo podría haber encarnado la propia Hildegarda. Según María Esther Ortiz “Salvo algunas excepciones, la presentación de las virtudes de Ordo Virtutum respeta un orden similar al del libro visionario”¹². Así pues, podemos decir que el origen de los personajes de las virtudes presenta una fundamentación y legitimación en las visiones. En esta sección, el diablo tiene un papel destacado interrumpiendo con un discurso contrario, empleando en sus textos la recriminación explícita y profiriendo improperios e insultos: “¡Eh, Eh! ¿A qué tanto temor? ¿Y de qué tanto amor? ¿Dónde está el combatiente y dónde el que remunera? Vosotros no sabéis a quién adoráis”¹³.
- Escena III: Aflora de nuevo el empleo del *Planctus*, a través del lamento del alma penitente que llama a las virtudes: “¡Ay de mí! Lamento que hui de vosotras”¹⁴. Es igualmente destacable el carácter demostrativo de las virtudes y el pensamiento figural que aflora al establecer paralelismos de los personajes con situaciones bíblicas: “No temas ni huyas porque el Buen Pastor busca en ti a la oveja perdida”¹⁵. Si leemos el Evangelio de Juan (10, 11) encontramos “Yo soy el Buen Pastor. El Buen Pastor da la vida por las ovejas”. También es un claro ejemplo de paralelismo con la parábola de la oveja perdida contenida en el Evangelio de Lucas (15, 3-7) y Mateo (18, 12-14).
- Escena IV: El alma que ya está bastante fuerte puede desafiar al Diablo. En esta parte de la obra encontramos un claro ejemplo de recriminación explícita: “He reconocido que todos tus caminos eran malos, por eso he huido de ti. Por lo que ahora peleo contra ti, mentiroso”¹⁶. Arrepentida regresa aceptada de nuevo por las virtudes, atan al diablo y elogian a Dios.
- Final y Epílogo: Procesión de todos los personajes a través de dos coros. En el primero de ellos las virtudes alaban y dan gracias por la salvación y en el segundo coro las almas se unen a las virtudes evocando a través del pensamiento figural a la Jerusalén celestial con el siguiente texto: “Oh Padre omnipotente, de ti fluye una fuente de amor ardiente, lleva con buen viento a tus hijos en las naves de las once aguas, y llévanos también a la Jerusalén celestial”¹⁷.

Conclusiones

Quizás ningún otro compositor, y mucho menos compositora medieval, desde los más populares a los más eruditos, haya cautivado tanto al público. La Sibila del Rin, como se la conoce en los ámbitos musicales es, sin duda, el nombre propio más destacado, la compositora más famosa y prolífica de la monodia sacra medieval con sus casi ochenta obras de cantos litúrgicos y morales muy bien conservados que encontraron un gran eco en las congregaciones religiosas, investigadores y músicos en general. Como queda fundamentado en este trabajo, su música se convirtió en un potente vehículo portador de ideología religiosa y moralizante que refleja su concepción musical junto con sus cartas, como la número 23 analizada. Encontramos claros paralelismos tanto en la carta como en el Ordo Virtutum, tales como: la fundamentación y legitimación en su capacidad visionaria, la característica oposición y el contraste en un sistema referencial, las referencias bíblicas implícitas y explícitas, la propia perfección en el planteamiento orgánico y estructural del drama, la recriminación explícita y el pensamiento figural que origina un corpus de recursos que interpelan al receptor del drama o al destinatario de la carta de modo que éste se erija en protagonista y diana de toda la carga ideológica del mensaje y su recepción con la máxima eficiencia.

No es casual que en gran parte de sus composiciones emplee doble registro de octavas ya que de esta forma manifiesta el carácter simbólico de su música y particularmente del canto, donde la tesitura aguda representa la voz de los ángeles como lo más cercano a lo divino, es decir la afinidad con Dios y conforme nos trasladamos a un registro más grave representa la aproximación al mal o al pecado, esto es, la afinidad que perdió Adán con su traición. Es decir, el registro vocal representa todo un sistema referencial de escala o gradación en el espacio eufónico de las almas indicando el grado de aproximación o alejamiento a lo divino o en su defecto a lo maligno.

Podemos concluir que Hildegarda se acerca a un concepto primigenio de la fenomenología musical

estableciendo claramente un sistema referencial en el que emplea la oposición o el contraste de diversas formas. De este modo consigue romper las expectativas del destinatario de su música obteniendo altas dosis de originalidad en relación a la estética de su tiempo. Todo ello a pesar de que ella misma admitía que no había sido instruida por nadie, que nunca había estudiado neumas ni ningún canto y que compuso y cantó con melodía para la alabanza de Dios y sus santos. Este hecho no le impedía componer con una perfecta estructura orgánica formal haciendo uso de un particular y sorprendente empleo de los modos en un ámbito vocal y melódico de amplia dificultad técnica. Su música expresa de forma magistral y simbólica su concepción musical en la que el canto representa un signo físico y vivo de la presencia de Dios, un canto que se eleva casi a nivel de un sacramento. Por tanto, restaurar el canto prohibido

o la voz perdida se convierte en el objetivo de la Carta 23 rebatiendo con argumentaciones el castigo impuesto, mientras que el drama litúrgico *Ordo Virtutum* se centra en la lucha del alma humana o Anima por acceder a la virtud, superando las tentaciones que le interpone el Diablo.

Por tanto, se demuestra que existe una conexión íntima entre el canto y la “Obra de Dios” que junto a la idea de La salvación constituye también el tema fundamental de *Ordo Virtutum* donde Hildegarda nos muestra una gran intuición musical y creatividad, sintetizadas a través de los textos poéticos que la sustentan. Una brillantez musical y textual que Hildegarda eleva hasta lo más sublime ensalzando la lírica en una simbiosis fenomenológica perfecta de la relación música-texto que expresa su concepción de la fuerza divina en su personal universo revelado.

NOTAS:

- 1 Los trabajos musicales de Hildegard von Bingen recogidos principalmente en dos manuscritos del siglo XII: El Riesencodex Hs. 2 y el Villarensen Codex Ms. 9.
- 2 AVENATTI DE PALUMBO, Cecilia Inés: “Espacio teodramático y forma vital: dos aportes hildegardianos a la estética medieval”. *Teología: revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, 81 (2003), 69-82. ECKEHARD, Simon: “Hildegard of Bingen (1098-1179) and her Music Drama *Ordo virtutum*: A Critical Review of Scholarship and Some New Suggestions”. *European Medieval Drama*, 15 (2011) 93-114.
- 3 FRABOSCHI, Azucena A.; AVENATTI DE PALUMBO, Cecilia y ORTIZ, María Esther: *Cartas de Hildegarda de Bingen. Epistolario completo. Volumen I*, Buenos Aires (Argentina), Miño y Dávila Editores, 2015.
- 4 Citamos como referencial la traducción del *Ordo virtutum* al catalán efectuada por VERNET PONS, EULALLIA (trad.), VERNET PONS, MARIONA (trad.): *Ordo virtutum / Hildegarda de Bingen*. Barcelona, Universitat de Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2018. En nuestro análisis se ha seguido la traducción al castellano efectuada por Rafael Renedo Hijarrubia, en el año 2013. http://hildegardiana.es/5pdf/coro_virtudes.pdf, consultado el 24 de junio de 2019. Renedo Hijarrubia cuenta con avaladas experiencias previas en traducciones al castellano de la obra de la Santa. DE BINGEN, Hildegarda: *De lapidibus* (J. M. Sánchez de Toca editor, con traducción y comentarios del libro IV de la *Physica* por Rafael Renedo Hijarrubia). Madrid, LibrosLibres, 2012. DE BINGEN, Hildegarda: *Physica* (con traducción y edición de Rafael Renedo Hijarrubia y prólogo de J. M. Sánchez Toca). León, Akron, 2009.
- 5 TIGCHELAAR, Alisa J.: “Redemption Theology in Mystical Convent Drama: “The Already and the Not Yet” in Hildegard of Bingen’s *Ordo virtutum* and Marcela de San Félix’s *Breve festejo*”. *Mirabilia: Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*, 15 (2012) 42 pp. POSADAS CARRERO, Leandro: “Música y poesía: “una metáfora abierta al inefable” en el “*Ordo Virtutum*” de Hildegarda de Bingen”. *Nova et vetera: temas de vida cristiana*, 74 (2012) 233-242.
- 6 VERNET PONS, Mariona: “L’*Ordo Virtutum* d’Hildegarda de Bingen: noves consideracions a l’entorn de les virtuts “disciplina” i “scientia dei” en relació amb la gènesi del seu prototext”. *SVMMMA. Revista de cultures medievals*, 10 (2017) 84-97.
- 7 La fenomenología afirma que la percepción es/debería ser un proceso de descripción rigurosa de nuestra experiencia con datos sensibles no basada en teorías, suposiciones o presuposiciones, solo a priori, esa parte de nuestros conocimientos que poseemos independientemente de cualquier experiencia. La contribución nueva e interesante que la fenomenología aporta a las artes es este enfoque de espectador como organizador activo de las percepciones, no como receptor pasivo de objetos invariables. Vid. A tal efecto la obra de ROWELL, Lewis: *Thinking about of Music: An introduction to the Philosophy of Music*. The University of Massachusetts Press, 1983.
- 8 Las diecisiete Virtudes: Conocimiento de Dios, Humildad, Caridad, Temor de Dios, Obediencia, fe, Esperanza, Castidad, Inocencia, Desprecio del Mundo, Amor Celestial, Disciplina, Modestia, Misericordia, Victoria, Discernimiento y Paciencia.
- 9 VERNET PONS, Eulalia: “La poesía en Hildegarda de Bingen: un estudi sobre les arrels bíbliques de l’*Ordo Virtutum*”. *SVMMMA. Revista de cultures medievals*, 10 (2017) 67-83.
- 10 Traducción de *Ordo virtutum* al castellano por Rafael Renedo Hijarrubia, año 2013, p. 2. http://hildegardiana.es/5pdf/coro_virtudes.pdf, consultado el 24 de junio de 2019.
- 11 *Ibidem*, p. 2
- 12 ORTIZ, María Esther: “Correspondencias estético-simbólicas en *Ordo Virtutum* de Hildegarda de Bingen: Palabra, imagen, música”. *Revista Teología*, L 113 (2014) 83-100.
- 13 Traducción de *Ordo virtutum* al castellano por Rafael Renedo Hijarrubia, año 2013, p. 5. http://hildegardiana.es/5pdf/coro_virtudes.pdf, consultado el 24 de junio de 2019.
- 14 *Ibidem*, p. 8.
- 15 Traducción de *Ordo virtutum* al castellano por Rafael Renedo Hijarrubia, año 2013, p. 8. http://hildegardiana.es/5pdf/coro_virtudes.pdf, consultado el 24 de junio de 2019.
- 16 *Ibidem*, p. 9.
- 17 *Ibidem*, pp. 10 y 11.

MATILDE SALVADOR:

La sensibilidad hecha canción

Aurelio Viribay

Pianista y Profesor en la Escuela Superior de Canto de Madrid

Desde su nacimiento Matilde Salvador i Segarra (Castellón de la Plana, 23/3/1918 - Valencia, 5/10/2007) vivió rodeada de un ambiente muy musical, lo que junto a su talento y sensibilidad propició que llegara a convertirse en una de las voces más personales de la composición española del siglo XX. Su padre fue uno de los fundadores del Conservatorio de Castellón, en el que ella estudió y donde conoció al también compositor Vicente Asencio (1903-1979), que fue primero su profesor y más tarde su marido.

Entre los principales hitos de la trayectoria de esta compositora, cuyo Centenario de su nacimiento se celebró el pasado año 2018, puede destacarse el estreno de su ópera 'Vinatea' en 1974, que le convierte en la primera mujer en estrenar una ópera en el Teatro del Liceo de Barcelona. Sin embargo no fue esta la primera ópera escrita por Matilde Salvador, que ya se había acercado al género en 1943 con el estreno en Castellón de 'La filla del rei barbut', que al igual que 'Vinatea' presenta rasgos estilísticos del nacionalismo musical valenciano. Sobre el género teatral nos dejó la compositora estas palabras: "Me gusta hacer teatro. En el fondo del fondo siempre hago teatro. Soy teatral. Incluso cuando escribo una canción. Vivo una palpitación en función de la expresión dramática".

Matilde Salvador fue una compositora prolífica, autora de una obra tan amplia como variada en géneros musicales. El ballet fue uno de los más importantes en su producción —'El segoviano esquivo' (1953), 'Sortilegio de la luna' (1954), 'Blancanieve' (1956), 'El rosinyol i la rosa / El ruiseñor y la rosa' (1958)—, pero cultivó también la música coral, orquestal e incidental, así como el piano, la guitarra y la música de cámara. Entre sus obras más destacadas puede citarse la 'Missa de Lledó', de 1967, y 'Mujeres de Jerusalén', un encargo efectuado por Radio Nacional de España en 1973.

En su obra la voz tiene un protagonismo muy especial, ocupando un lugar muy destacado su amplísima producción de canciones, seguramente el campo en el que la Matilde Salvador produce los resultados más comunicativos, gracias a su capacidad para convertir la música y el texto en emoción. Sobre sus canciones la propia compositora nos dice lo siguiente: "Mis primeras composiciones fueron sobre poemas. Lo que me gusta es musicar textos. Pienso que la voz humana no se puede comparar a ningún otro instrumento. Yo me siento atraída por la voz y además me gusta la poesía. Y el teatro. He hecho muchísimas canciones, pero pienso ¿las mías son realmente canciones? A veces creo que son situaciones dramáticas. Porque nunca son una melodía acompañada, aunque yo soy de las que creen en la melodía". Su posición estética en el ámbito de la canción la resumió con estas palabras: "Pretendo respetar exacta y minuciosamente la expresión del texto, dentro de una línea sobria y tonal".

Dicha línea sobria y tonal adoptada por Salvador en la composición de canciones posee un indudable poder de comunicación que, junto a la belleza de las sonoridades armónicas y del refinado y muy personal lirismo de las líneas melódicas, convierte su obra para voz y piano en uno de los capítulos más relevantes de la canción lírica española del siglo XX. Las palabras del compositor francés Florent Schmitt (1870-1958) referidas a las canciones de Matilde Salvador avalan esta apreciación: "Personalmente, las encuentro en extremo originales, admirablemente hechas y de un sentimiento profundo y comunicativo". Lejos de transitar por caminos trillados, Matilde Salvador presenta una indudable originalidad en sus canciones, sin abandonar una sólida factura compositiva en la que destaca su dominio de la armonización, así como la importancia otorgada al papel de la melodía. El tópic nacionalista se encuentra lejos del lenguaje musical desarrollado en sus canciones, otros de cuyos grandes



aciertos se debe también a la perfecta adecuación de la música a los textos poéticos empleados.

La compositora tendía a agrupar sus canciones en ciclos, ya desde 'Alba lírica', ciclo sobre versos anónimos y de Bernat Artola terminado en 1939, cuya primera canción fue estrenada por la gran soprano Victoria de los Ángeles en 1947. También de 1939 son las 'Seis canciones españolas', sobre poemas anónimos, de Gil Vicente y de Lope de Vega, ciclo dedicado a Manuel de Falla. El poeta Juan Ramón Jiménez es el elegido para los textos de 'Arietas de primavera', seis canciones breves compuestas en 1948. Un lugar muy destacado en su producción ocupan las seis 'Canciones de nana y desvelo' de 1948, sobre poemas de Carmen Conde, un ciclo en el que utilizando unos medios muy depurados y reducidos a lo esencial, la compositora logra comunicar de forma muy directa una sensibilidad muy refinada. La poetisa Carmen Conde es también la autora de los poemas del ciclo 'Cancionero de la enamorada', terminado en 1955 e integrado por cuatro canciones.

Muy destacable es también su 'Homenaje a la poesía de América', en el que Matilde Salvador recurre a cuatro poetisas iberoamericanas —Gabriela Mistral, Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbouro— para dejarnos un atractivo y variado fresco de trece canciones terminado en 1956. De 1975 datan sus diez 'Cervantinas' —sobre textos de Miguel de Cervantes— otro de los hitos de su producción de canciones, en este caso un encargo de la Comisaría de la Música para las IV Jornadas Musicales Cervantinas.

La relación de canciones de Matilde Salvador es muy amplia y aún se pueden citar muchos otros ciclos: 'Ai-

res de cançó', siete canciones de 1964 sobre texto de Xavier Casp; del mismo año 'Quatre cançons' sobre texto de Joan Fuster; 'Endechas y cantares de Sepharad', tres canciones sobre textos anónimos terminadas en 1960; el grupo de diez canciones 'Planys, cançons i una nadala', de 1964, sobre texto de Bernat Artola; el mismo poeta es el autor de los textos de 'Cinc cançons de bres', grupo completado en 1981; el grupo de diez 'Canciones infantiles', de 1971, con textos originales en castellano y traducidos al valenciano en versión de la propia compositora; siete canciones integran el ciclo de 'Cants al capvespre', de 1985, sobre texto de Rafael Caria, estrenado por la soprano Isabel Rey con la compositora al piano; 'Cantarel·les de mare' fue completado en 1986 e incluye cinco canciones sobre textos de Miquel Peris, que fueron estrenadas por la soprano Gloria Fabuel con la compositora al piano; las mismas intérpretes fueron las responsables del estreno de 'Els asfòdels', grupo de siete canciones de 1988 sobre texto de Rafael Caria, así como de 'Cantilenes del Roselló', del mismo año, sobre poemas de Josep Sebastià Pons.

Además de los citados grupos, Matilde Salvador compuso numerosas canciones sueltas en las que la relación de poetas citados como autores de los textos se amplía a figuras como José María Pemán o Federico García Lorca. Algunas de las citadas canciones para voz y piano, tienen además acompañamiento en versión orquestal o para guitarra. La compositora desempeñó un importante papel en la difusión de su obra estrenando e interpretando buena parte de sus canciones al piano junto a las cantantes ya citadas Isabel Rey y Gloria Fabuel, y junto a otras como Carmen Bustamante, Isabel Penagos, Manuela Muñoz, o con el prematuramente fallecido tenor José Ferrero.

En el campo discográfico hay que mencionar la excelente labor del sello 'Columna Música', que ha dedicado su atención a la producción de canciones de Matilde Salvador en cuatro CDs: dos monografías —'Voces de otra orilla', interpretado por la soprano Isabel Monar, y 'L'amor somniat', en la voz del tenor José Ferrero— y dos antologías —'Canciones de compositoras españolas del siglo XX', con la mezzosoprano Marta Knörr— y el más reciente 'Al voltant de Matilde', también con la soprano Isabel Monar. Cuatro documentos al alcance de quienes deseen adentrarse en uno de los eslabones más interesantes de la canción de concierto española en el siglo XX, un universo creativo de poesía y música muy personal en el que la sensibilidad se despoja de todo artificio para convertirse en canción.

Granada
Córdoba
Madrid
Málaga
Palma

TU NATURALEZA INTERIOR

HAMMAM

AL ÁNDALUS

952 215 018
Plaza de los Mártires, 5
Junto al Museo Carmen Thyssen
hammamandalus.com





ROYAL PIANOS

EL PIANO DE TUS SUEÑOS A 15 MINUTOS DE MÁLAGA



PIANOS DIGITALES



PIANOS VERTICALES



PIANOS EXCLUSIVOS



PIANOS DE COLA

1.000 m2 DE EXPOSICIÓN
REFERENTE A NIVEL NACIONAL

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

www.royalpianos.com