

Intermezzo

Conservatorio Profesional Manuel Carra, Málaga
Revista de Música N.º 68, Junio de 2023



Cofinanciado por
la Unión Europea



Página 24
ERASMUS+: no solo una
experiencia profesional

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
**La Ópera en busca de sí misma:
 un camino fascinante del Arte
 Lírico desde sus comienzos hasta
 el siglo XXI**

Jorge Muñoz Bandera

10
**El estudio individual del alumnado
 en el aprendizaje del instrumento
 musical: cantidad versus calidad
 en las enseñanzas básicas (II)**

Pilar Martín

13
**Lost in music: una explicación
 filosófica sobre el poder
 redentor de la música**

Manuel Santos Morales

15
**¿Dónde estaban, hasta ahora,
 las mujeres compositoras?**

Luis Suárez



19
**Entrevista: hoy hablamos con...
 CARMEN LEHMBERG**

Paula Coronas

22
**Las Canciones epigramáticas de Vives:
 del cuplé a la sala de concierto**

Aurelio Viribay

24
**Erasmus+, no solo una
 experiencia profesional**

Silvia Mahadero

Estefanía Guerra Matilla



27
Mujeres indiscutibles

Silvia Olivero Anarte

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.

Es un honor iniciar esta edición de la revista Intermezzo comentando la gran acogida que ha tenido la **IV Semana Cultural 2023 del CPM Manuel Carra** (3 al 5 de mayo), recibida con gran entusiasmo, así como por su éxito en participación por parte de toda la comunidad educativa, cosa por la que estamos muy agradecidos.

Todas las actividades que se han ofertado, donde hay que destacar el buen comportamiento del alumnado, han sido diseñadas con el ánimo de difundir la cultura musical, destacando la calidad, variedad y atractivo de estas, que han conseguido despertar el interés en todos y todas las participantes.

Ya estamos inmersos y con mucha ilusión en la preparación de la V edición de la Semana Cultural 2024, deseamos que tenga el mismo éxito y acogida que las ediciones anteriores.



La ópera en busca de sí misma: un camino fascinante del Arte Lírico desde sus comienzos hasta el siglo XXI

Jorge Muñoz Bandera

Maestro de Primaria, Psicopedagogo y Clarinetista.

Doctorando en Innovación Educativa y Formación del Profesorado.

La ópera contiene las emociones humanas en su forma más simple y elemental, como los axiomas en las matemáticas, que no son reductibles. Es por esto por lo que las emociones en la ópera son tan esquemáticas y potentes. La ópera implica el peligro, el caos, la desolación, pone al público al límite de todos ellos, y tal vez un poco más allá.

(Werner Herzog)

Origen y razón de la Lírica frente al público de ayer y hoy: Florencia y Roma, la gloria renacentista hacia la belleza

La música normalmente siempre se ha prestado al servicio de la narración y su acompañamiento, teniendo como núcleo poder elaborar una historia, que conmoviese al oyente, ya fuera en palacios o en las plazas.

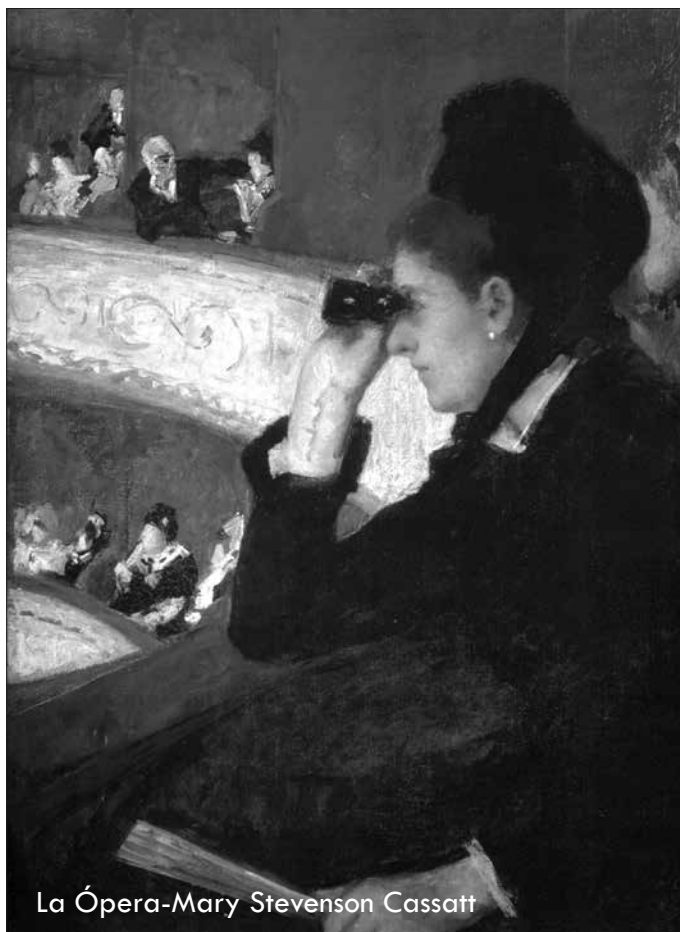
Normalmente la música frente al relato era considerada como un acompañamiento, sin mayor protagonismo. El proceso originado ya en la época medieval y afianzado durante el Renacimiento tiene su punto culminante con el progresivo interés social para poder contemplar representaciones más elaboradas musicalmente. Por ello, y fruto de esta inquietud gobernantes y otros grandes personajes amantes de las artes empezaron a financiar este tipo de espectáculos cada vez más solicitados y no solo a costearlos sino también a nutrir el nacimiento del género con sus propias composiciones. Se quería encontrar un nuevo estilo que pudiera sumar palabra y música y así lograr un mayor efecto dramático.

Nace en consecuencia la *Camerata Musicale Fiorentina* o *Camerata Bardi*, en honor al nombre de la familia aristocrática que los financiaba, como un grupo de intelectuales humanistas, que, a fines del Siglo XVI, se reunían para debatir sobre nuevas formas de expres-

sión musical en el palacio del conde Giovanni Bardi de Vernio y, a partir de 1592, en el de Corsi. A ellos se les atribuye el nacimiento formal de la ópera como género propio. Los miembros de la *Camerata* elogiaban el estilo de la antigua Grecia, ya que, según ellos, la música se había corrompido como tal. Fueron el músico Jacopo Peri y el poeta Ottavio Rinuccini, quienes estrenaron en 1598 *Eurídice*, considerada una de las primeras óperas, si no la primera.

La preponderancia de la polifonía aún era aún preeminente y en el contexto musical del momento coexistieron la música creada de varias líneas melódicas combinadas según reglas estrictas, derivado del canto gregoriano y desarrollado en el ambiente eclesiástico desde la Edad Media. Pero ya desde finales del Siglo XV se elevaban voces que clamaban por una simplificación formal, al igual, que la música profana se va consolidando, sobre todo en los madrigales, que guardan su reminiscencia en los cantares de ministriles y trovadores medievales.

El gran artífice teórico de este Círculo Florentino fue Vincenzo Galilei, padre del físico, que además era intérprete del laúd, compositor y autor de libros sobre teoría y práctica de la música. Ya en su *Dialogo della Musica antica e della Moderna* (1581), Galileo nos habla enardecidamente acerca de los temas del momento, por un lado, la crítica a la polifonía, ya que desde



La Ópera-Mary Stevenson Cassatt

el ámbito compositivo era difícil por la variedad de voces hacer comprensible el significado del texto, por otro lado, la vuelta a la monodia clásica sobre una sola línea melódica en la que resulta más eficaz poder entender la intencionalidad de las palabras y además provocar una gran variedad de efectos maravillosos.

El primer vestigio, en este orden, y promovido por Galileo fue el nacimiento del *recitativo melódico*, especie de canto marcando los acentos del texto con el acompañamiento del bajo continuo e interrumpida por el coro, quien creó y protagonizó él mismo una escena dramática sobre el *Lamento de Ugolino* de la Divina Comedia de Dante.

Animado por este triunfo, el conde Bardi encargó al dramaturgo Ottavio Rinuccini (1562-1621) y a los músicos Jacopo Peri (1561-1633) y Giulio Caccini (1550-1618) que pudieran componer obras en el nuevo estilo. De este modo tiene lugar la aparición de la *Dafne*. Esta obra pudo ser representada durante el carnaval de 1597 en el Palacio Corsi, aunque su música se ha perdido.

Será tres años más tarde, durante las celebraciones con motivo de la boda de María de Médicis con Enrique IV de Francia, cuando se estrena en el Palacio Pitti la ópera *Eurídice*, primera que se conserva íntegra, y en la que, según se dice, acudió el mismo Montever-

di de espectador. Con libreto de Rinuccini y la música creada por Peri, con algunos coros de Caccini.

Las bases de esta nueva expresión musical comienzan a asentarse y a extender su influencia entre los artistas del momento, así como la necesidad expresiva y musical de una época que precisaba de este nuevo formato compositivo y a la vez integrado entre música y drama.

Apremia seguir otorgando avances al nuevo estilo ya no solo desde recitativos melódicos sino también desde una nueva forma musical que pudiera otorgar mayor libertad al intérprete a exponer sus habilidades dramáticas y musicales, en definitiva, sus capacidades artísticas. Es así como tiene cabida el *Aria*, momento en que el artista puede expresar las intenciones narrativas desde ese ámbito más profundo y a la vez, más libre.

En el mismo año en que se representaba *Eurídice* en Florencia (1598), se daba en Roma una especie de ópera con argumento sacro que llevaba por título la *Representación del alma y del cuerpo*, de Emilio de Cavalieri (1550-1602).

Será Roma otro de los focos importantes del momento para el desarrollo y difusión de este nuevo género, donde encontramos grandes músicos, tales como fueron Stefano Landi (1590-1639), autor del drama sacro *San Alessio*, o Filippo Vitali (1590-1653), que compuso *L'Aretusa*, Domenico Mazzocchi (1592-1665), a quien se debe *Catena di Adone*, y Luigi Rossi (1598-1653), con *Orfeo*, siguen creando nuevas óperas.

Observamos ya en estas composiciones, e influenciadas por la tradición polifónica de la ciudad, como los coros y la orquesta cobran un sentido mayor en las composiciones. La puesta en escena será mucho más suntuosa, además de introducir un personaje cómico, dando lugar a la *ópera bufa*.

Dos figuras de la Iglesia van a apoyar y proteger el género lírico en Roma, como lo fueron los cardenales Barberini y Rospigliosi, permitiendo además la llegada de la *ópera bufa*. Barberini en el 1634 escribió un libreto de criados graciosos. Por otra parte, Rospigliosi, será considerado como promotor de la *ópera bufa* en Italia, escribiendo el libreto de *Chi soffre, spen*. Aunque luego y durante el pontificado de Inocencio X (1644-1655) la ópera sufre un periodo de decadencia.

Venecia y Monteverdi.

El impulso definitivo y necesario para asentar el nuevo estilo llegó con Claudio Monteverdi (1567-1643). Como compositor veneciano sitúa a Venecia en el centro neurálgico de la creación operística, ya alejado de la ópera florentina.

Es en la ciudad italiana de Mantua donde tiene lugar el estreno de la ópera de mayor fama y que goza de ser la gran impulsora de este género, el *Orfeo* (1607), y un año después compuso una nueva ópera, *Ariadna*.

Pero el gran hito que nos lleva al gran público también ocurre en Venecia, donde poder contemplar estos espectáculos ya no es solo el privilegio y lujo de unos pocos. La ópera ha sido desde su origen un espectáculo de elevado coste y que además gozaba y de gran prestigio entre la nobleza, que financiaba estas producciones con la intención de impresionar a la sociedad del momento y poder ostentar el poder.

La familia *Tron* inauguró en 1637 en Venecia el que sería el primer teatro de ópera, el Teatro San Cassiano. El teatro se inauguró con la ópera *Andromeda*, de Francesco Manelli. Además, aquí pudo estrenarse el *Il ritorno d'Ulisse in patria* y *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi y poco tiempo después inició allí su carrera Francesco Cavalli, su discípulo.

El gran público contempla el fabuloso espectáculo de la Ópera.

Surge de esta forma la ópera como género musical dispuesto para el gran público. La ópera se abre al gran público y aquí comienza una unión que perdura hasta nuestros días, después de más de trescientos años de historia. Ciertamente es que la ópera como actividad de ocio ha ido evolucionando a lo largo de la historia, con periodos de crisis y momentos realmente esplendorosos, entre esas luces y sombras el espectáculo de arte más grandioso sigue vigente.

Las composiciones han ido evidentemente variando y evolucionando a lo largo de la historia, y, a veces parece que todas las producciones que actualmente se llevan a escena, salvo pocas excepciones, no pasan de las óperas compuestas entre la 2ª mitad del Siglo XIX y 1º del Siglo XX entre Rossini, Bellini, Donizetti y posteriormente Verdi y Puccini, como los compositores más sobresalientes entre Bel Canto y Verismo a representar. En otro lugar quedan las creaciones operísticas de Mozart o ya Wagner o Strauss. Entre estos compositores se encuentran la mayoría de las producciones que de forma habitual se programan en los distintos Teatros de Ópera. Existe una gran producción operística, pero ésta es difícil de programar y raramente llega al espectador o se da en ámbitos más minoritarios. Solo algunos grandes teatros como el *MET* de Nueva York se atreven a programar otras opciones menos conocidas o contemporáneas.

Por otra parte, desde los orígenes y de forma progresiva el fenómeno fue que ya comenzaba en el Barroco con los castrati hasta las primadonnas del Siglo XIX como Pasta o Malibrán, para llegar a la época dorada de los años 40, 50 y 60, con los grandes del género en

el Siglo XX, como Callas, Tebaldi, Di Stefano, Del Mónaco, Corelli, Gobbi, entre otros, ha contribuido al éxito clamoroso del género en este periodo y aún perdura su legado y que este gran público siguiera amando el género y además algo realmente significativo desde la apertura del citado teatro veneciano en 1637, como es la opinión y los gustos del público que definen las estructuras temáticas y evolutivas de las composiciones líricas. Estas disquisiciones siguen vigentes ante las programaciones teatrales del momento, aunque creo que también es necesario poder evolucionar dentro de las programaciones establecidas ofreciendo producciones de calidad y renovadas, eso sí, no ajenas a su contexto compositivo.

Queda atrás el puro entretenimiento social o el prestigio que aporta asistir a la ópera, donde la intención real debería ser la del verdadero amante de la ópera que acude a estos espectáculos a escuchar música, a ser posible, bien cantadas y dignamente escenificadas. La verdad que, ajeno a esos destellos elitistas, la ópera debería y debe estar al servicio de la sociedad que representa, sin dejar atrás la tradición, los valores y aquellos conceptos e intenciones artísticas con los que fueron compuestas.

Rodeados de todo tipo de estímulos tecnológicos y de un ocio que se consume rápido, aún queda vida para el arte supremo que nos rinde la ópera, pero evidentemente el apoyo, no solo privado, sino público es absolutamente prioritario y preciso para que aún quede magia suficiente para aquellos que amamos la lírica, porque este arte no se produce solo, sino en conjunto.

El arte y la ópera se convierten así en instrumentos que ayudan al alma y es preciso en estos tiempos de pandemias y guerras, donde aún queda un rayo de esperanza para saber que la música puede transformarnos en seres mejores.

Bibliografía

- ALIER, R. Historia de la ópera. Barcelona: Robinbook, 2002.
- ALIER, R. ¿Qué es esto de la ópera?: Introducción al mundo de la lírica. Barcelona: Ma Non Troppo, 2004.
- BLANNING, T. C. W. Historia de Europa Oxford: el siglo XVIII. Traducción de O. RODRÍGUEZ. Barcelona: Crítica, 2002.
- BROCK WAY, W.; WEINSTOCK, H. La ópera: historia de su creación y desarrollo, 1600-1941. Barcelona: Pal-las, 1946.
- CAMPOS, J. A. La insoportable levedad de la ópera. In: VELA DEL CAMPO, J. A. (Ed.). El humanismo de la ópera. Madrid: Arte y Estética, 2010. p. 117- 137.
- CUENCA CABEZA, M. Ocio humanista: dimensiones y manifestaciones actuales del ocio. Bilbao: Universidad de Deusto, 2000.



La orquesta de la ópera-Degas

CUENCA CABEZA, M. *Pedagogía del ocio: modelos y propuestas*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2004.

DÍAZ, L. *La España alegre: ocio y diversión en el siglo XX*. Madrid: Espasa, 1999.

HERBER T, R. L. *El impresionismo: arte, ocio y sociedad*. Madrid: Alianza, 1989.

PEÑA Y GOÑI, A. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX: apuntes históricos*. Madrid: ICCMU, 2004. 1ª ed. de 1885.

ROBINSON, M. F. *Aspectos financieros de la gestión del teatro de Los Caños del Peral, 1786-1799*. In: BOYD, M.; CARRERAS, J. J. (Ed.). *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000. p. 41-63.

ROSSELLI, J. *La ópera como acontecimiento social*. In: PARKER, R. (Ed.). *Historia ilustrada de la ópera*. Traducción de J. C. GUIX. Barcelona: Paidós, 1998. p. 451-482.

URI A, J. *El camino hacia el ocio de masas. Las industrias culturales en España antes de 1914*. In: RI BOT GARCÍA, L. A. y INSTITUTO ITALIANO PER GLI STUDI FILOSOFICI (Ed.). *Trabajo y ocio en la época moderna*. Madrid: Actas, 2001. p. 139-179.

ZILLI, I. (2001). *El árbol de la cucaña: ocio y tiempo libre en el Nápoles del XVIII*. In: RI BOT GARCÍA, L. A. (Ed.). *Trabajo y ocio en la época moderna*. Madrid: Actas, 2001. p. 267-294.

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

La teoría sociocultural del desarrollo cognitivo de L. S. Vygotsky

Pilar Martín. Profesora de piano y pianista.

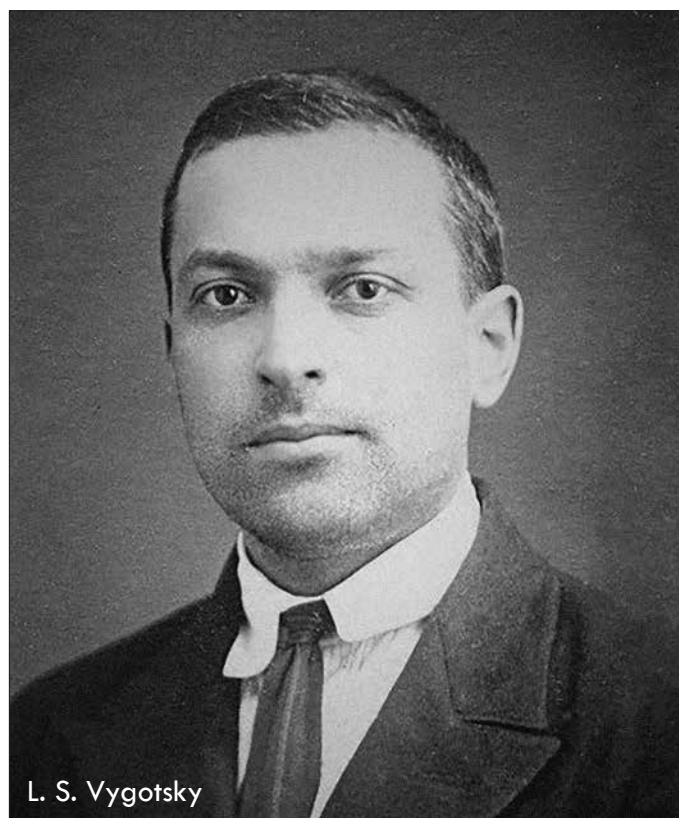
Nacido en Orsha, Bielorrusia, fue apodado “el Mozart de la psicología” debido a su muerte temprana y el gran impacto que tuvo en su campo. Lev S. Vygotsky rompe con los planteamientos conductistas, realizando aportaciones de conceptos teóricos de gran relevancia, como son la **internalización**, la **mediación**, definición de **herramientas psicológicas**, así como la incorporación de la **zona de desarrollo próximo** como concepto.

En la entrega anterior del artículo, ahondamos en la perspectiva de J. Piaget, tomando como referencia su teoría constructivista del desarrollo cognitivo, basada en la relación entre sujeto - objeto como foco de estudio del desarrollo de la inteligencia. En este capítulo, complementaremos con la visión de otro de los autores constructivistas más relevantes en el ámbito de la psicología, centrandlo en el plano interpsicológico o social. Esto es, el espacio comprendido entre el emisor (o experto que emite la información) y el educando, la interacción entre ambos y el impacto en el proceso de enseñanza - aprendizaje.

Esta perspectiva resulta especialmente interesante en el ámbito del aprendizaje de un instrumento musical, ya que se trata de una enseñanza directa e individualizada, debido a su propia idiosincrasia. Por tanto, resulta imprescindible estudiar cómo influye este plano en el aprendizaje del educando y cómo guiarlo en el estudio individual del instrumento (plano intrapsicológico).

Herramientas psicológicas

Para el autor, el desarrollo cognoscitivo del individuo es inseparable a su entorno social y a la relación con el mismo. Para ello, serán necesarias herramientas que



L. S. Vygotsky

favorezcan esta interacción, entre las cuales, destaca especialmente el lenguaje, elemento fundamental externo (adquirido) para el desarrollo del pensamiento.

Además, Vygotsky afirma la existencia de herramientas fundamentales para el desarrollo cognitivo inherentes de manera biológica, tales como la memoria, la atención o la percepción. Se refiere a estas capacidades innatas como **procesos psicológicos elementales** o “**PPE**”. Será la interacción social y el contacto con la cultura los que determinen las estrategias para

la evolución de estos procesos y favorezcan un uso más efectivo y sofisticado de los mismos. Esta interacción con el medio que rodea al educando, será referida por el autor como **procesos psicológicos superiores o "PPS"** (Vygotsky, 1978).

En la clase de instrumento, el lenguaje se convierte en el vehículo principal para transmitir la información. Sin embargo, una explicación clara y detallada no garantiza que el educando reciba la totalidad del contenido, mas aún cuando no se trata exclusivamente de una comprensión intelectual, sino también de un aprendizaje psicomotor a nivel físico. Es decir, reconocer el grado de desarrollo de los **PPE** del educando, observar su capacidad de atención e imitación, comprobar el grado de fiabilidad de la percepción a nivel auditivo o estudiar la capacidad memorística a corto y largo plazo, será de gran relevancia para un desarrollo individualizado de estrategias para la orientación de la práctica individual.

Combinado con la perspectiva piagetiana, según la cual es importante conocer y estudiar el grado de desarrollo cognitivo en el que se encuentra el educando, la perspectiva vygotskyana nos reafirma la importancia de la interacción docente - alumno. En nuestro caso, este espacio interpsicológico toma un papel primordial, ya que el tiempo dedicado es mínimo en comparación al volumen dedicado al estudio en solitario.

La mediación y la zona de desarrollo próximo

Pionero en el uso de estos conceptos, Vygotsky establece por primera vez una diferenciación entre el nivel de desarrollo que alcanza el educando sin influencia externa, explorando sus capacidades a nivel individual, frente a lo que puede lograr bajo la influencia de un experto que le oriente. A este intervalo hipotético lo denomina **zona de desarrollo próximo**, siendo el experto el **mediador** del proceso enseñanza - aprendizaje (Vygotsky, 1978).

Esto no quiere decir que no exista desarrollo a nivel individual, si no que bajo la mediación de un experto, el desarrollo cognitivo e intelectual se vería incrementado exponencialmente, según una perspectiva vygotskyana. En especial, en las primeras etapas educativas, una mediación adecuada al educando, de acuerdo con su nivel de desarrollo y capacidades cognitivas y motoras (en el caso de un instrumento musical), puede convertir el proceso de enseñanza - aprendizaje en algo realmente motivador y estimulante, ya que el alumnado es consciente de su propia competencia en el instrumento, fomentando la superación personal con objetivos a corto, medio y largo plazo.

A través de esta mediación por parte del docente, los educando reciben estrategias para su desarrollo que,

aunque en sus orígenes son una fuente de orientación externa (plano interpsicológico), irán interiorizando para adquirirlos y aplicarlos de manera individual en un futuro (plano intrapsicológico). A este proceso es a lo que el autor denomina la internalización.

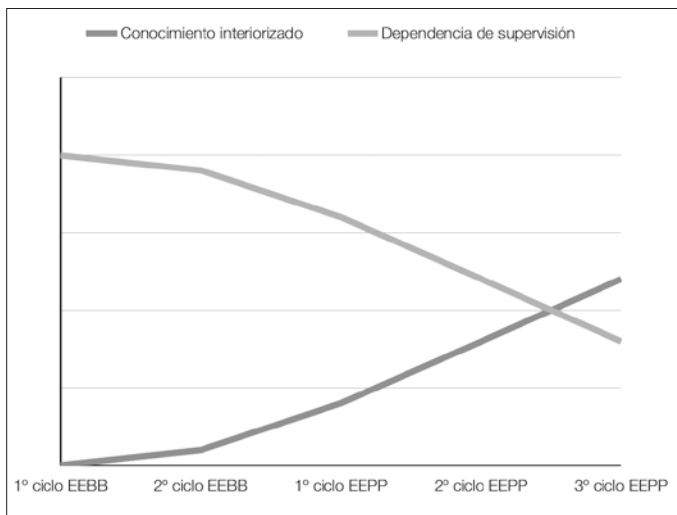
El proceso de Internalización

Para Vygotsky, el verdadero aprendizaje no radica en la memorización de conceptos o la repetición de procesos de manera mecánica, sino en la adquisición e interiorización de la información facilitada por el mediador. Los conocimientos adquiridos se convierten así en algo que el educando reconoce por sí mismo y aplica de manera individual (Vygotsky, 1962). Este concepto se desarrolla y, posteriormente desembocará en lo que D. Ausubel denominará como "aprendizaje significativo".

Sin duda, en las enseñanzas musicales se hace si cabe más evidente la relevancia del proceso de internalización de la información, ya que se trata de un aprendizaje en espiral en el que construimos constantemente sobre lo ya aprendido, siendo imposible avanzar en el desarrollo de nuevos conceptos sin asentar los conocimientos previos. Sería ilógico pensar que un educando finalizara los estudios habiendo olvidado la figuración musical o las funciones tonales, por ejemplo.

Teniendo en cuenta ambas perspectivas, piagetiana y vygotskyana, podríamos extrapolar al estudio individual como una necesidad que incrementa exponencialmente en cuanto a la cantidad (pero no a la calidad). Por ejemplo, el tiempo necesario de estudio individual el primer año de enseñanzas artísticas musicales sería ínfimo en comparación a un educando en cuarto curso de enseñanzas profesionales. Sin embargo, al margen de lo evidente, podríamos afirmar que de la misma manera, en un primer año, la práctica individual sería bajo un enfoque puro de internalización, ya que el alumnado se encuentra adquiriendo sus primeros conocimientos en el ámbito y su capacidad de desarrollo cognitivo está más inclinada hacia el entendimiento motor por imitación que el conceptual abstracto (perspectiva piagetiana). De esta manera, podríamos asumir que el nivel de desarrollo de conocimientos a nivel individual sería bajo en sus inicios, invirtiendo los porcentajes a medida que avanzan en las enseñanzas musicales.

A esto, debemos sumar la importancia del aprendizaje a nivel psicomotriz, que necesita de una supervisión casi constante en las primeras etapas del proceso de enseñanza - aprendizaje, lo que pone de manifiesto la relevancia de la mediación en el proceso y el reto de la organización de la práctica individual realizada fuera de la visión del docente.



Bibliografía

- Bruner, J. S. Goodnow, J. J. & Austin, G. A. (1978). *El proceso mental en el aprendizaje*. Madrid: Nancea.
- Loftus, Geoff. (2009). *Introduction to Psychology*.
- Rostvall, A. y West, R. (2003). *Analysis of Interaction and Learning in Instrumental Teaching*. Music Education.
- Sloboda, J. A. (1985). *La mente musical: la psicología cognitiva de la música*. Madrid: Machado grupo de distribución S,L.
- Tudge, J. y Winterhoff, P. (1993). *Vygotsky, Piaget and Bandura: Perspectives on the Relations between the Social World and Cognitive Development*. EUA: University of North Caroline at Greensboro, N.C.
- Villarine, A. (1998). "Desarrollo Humano y Pensamiento En la Perspectiva de Piaget y Vigostky". Actas del Encuentro Nacional de Educación y Pensamiento. Universidad de Puerto Rico. Vol. V.
- Vygotsky, L.S. (1962). *Thought and Language*. Cambrigde: The MLT Press.
- Vygotsky, L. S. (1978). "Mind in society: The development of higher psychological processes". Massachusetts: Harvard University Press.
- Tulviste, P. (1992). "L.S. Vygotsky and Contemporary Developmental Psychology". *Developmental Psychology*. Vol. 28 (4).
- Zimmerman, B.J. (1983). "Social Learning Theory: A contextualist account of cognitive functioning. Recent advances in Cognitive development". Theory. Nueva York.

A modo orientativo, esta gráfica representa a grandes rasgos la inversión de la carga en la práctica individual, siendo el resultado final deseado la independencia del alumnado a nivel artístico. Por supuesto, se trata de un proceso extenso de numerosos años de práctica y estudio, debido a la magnitud y la complejidad del campo en cuestión y los numerosos procesos implicados en el mismo.

En la próxima y última entrega de este tríptico, indagaremos brevemente en la capacidad de retención de la información a corto y largo plazo en complemento del proceso de internalización presentado por L. Vygotsky, realizando una disertación final en base a las principales teorías del desarrollo evolutivo.

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>

Lost in music: una explicación filosófica sobre el poder redentor de la música

Manuel Santos Morales

Graduado en Filosofía por la Universidad de Salamanca.
Profesor de Filosofía en Cantabria.

En la última temporada, los creadores de *Stranger Things* se atrevieron a tratar un asunto tan delicado como es el de la depresión entre los más jóvenes. Y hay que reconocerlo, los hermanos Duffer lo hicieron de manera satisfactoria sin caer en sentimentalismos ni presentar “recetas milagrosas”. Pero creo que, sobre todo, sobresalieron a la hora de condensar en una sola escena lo que una canción puede llegar a significar en ese momento. Me refiero a la última escena del cuarto capítulo, en la que una joven en duelo por la muerte de su hermano, atormentada por la culpa y enredada en unas espirales de pensamientos obsesivos, encuentra cierta calma cuando escucha la maravillosa voz de Kate Bush en *Runnig up that hill*, su canción favorita.

Tal vez la escena de *Stranger things* no sea sino otra versión de una mitología más antigua. Estoy pensando en el mito de Orfeo, para quien la música también fue importante a la hora de afrontar el dolor por la pérdida de un ser querido. En el caso de Orfeo, este descende al inframundo para recuperar a su esposa fallecida, Eurídice. Se cuenta que durante su viaje logró con su música aliviar el tormento de las almas condenadas. También le ablandó el corazón a Hades, por lo que el dios griego le permitió llevar de vuelta al mundo de los vivos a Eurídice, con la condición de que no la mirase hasta que estuviera a salvo. Al final Orfeo no se pudo resistir y lo echó todo a perder de un modo trágico. Nada extraño en la mitología griega.

A veces da la sensación de que los griegos lo dijeron todo. En la tragedia de Orfeo resuena la misma idea que hay en la escena de *Stranger things*: el poder redentor de la música. Y es que en esos momentos en los que no te reconoces en el mundo, de soledad y desconexión, y en los que parece que ya no hay ningún

rumbo claro hacia el que encaminarse, resulta que una canción, escrita por un desconocido hace tiempo, habla de tus miedos, inseguridades y frustraciones. Son en esos ratos cuando uno siente el efecto mágico y catártico de la música. Un efecto que también sintieron algunos filósofos, y cada uno de ellos, a su modo, intentó explicar por qué la música provoca esa sensación en nosotros.

Empecemos con los griegos, siempre los griegos, en concreto con el pitagorismo. Los pitagóricos, una comunidad filosófico-religiosa fundada por Pitágoras a mediados del siglo VI a. C., no solo se centraron en el estudio de los números, que según ellos constituían la estructura del universo, sino también en la música. Se cuenta que Pitágoras sostenía que los astros siempre están cantando una melodía eterna por el sonido que emiten al moverse. Nuestros oídos están a merced de esta danza cósmica, solo que no la reconocemos porque estamos habituados a ella desde nuestro nacimiento. Pero si aprendiéramos a atender el silencio, escucharíamos, entonces, la sinfonía tejida por los cuerpos celestes. Según Pitágoras esta música de los astros tiene propiedades curativas para los males del alma, por lo que es esencial para la purificación ética del individuo. Los pitagóricos, como también los seguidores del orfismo, creían que el alma estaba encerrada en el cuerpo y presa en un ciclo de reencarnaciones por sus pecados. En este punto, la experiencia estética provocada por la música incita al alma a trascender sus lazos corporales y liberarse del circuito de la reencarnación, para así volver a la isla de los bienaventurados en compañía de los dioses.

Siglos más tarde el filósofo alemán Arthur Schopenhauer también quedó fascinado por el efecto catártico de la música. En *El mundo como voluntad y representación*, Schopenhauer sostiene que la esencia íntima

de las cosas es una suerte de pulsión volitiva cuyos deseos son inagotables y de la que somos meros instrumentos. Mientras nos entregamos al apremio de esta voluntad cósmica no habrá calma para nosotros, solo sufrimiento. En este punto, nos dice Schopenhauer, uno de los caminos para escapar del deseo insaciable de la voluntad se halla en el goce de la música. Gracias a esta experiencia estética ingresamos en un estado mental próximo al éxtasis en el que se descubre lo que la sabiduría hindú llamó *El velo de Maya*, el espejismo de las apariencias, y nos reconocemos en todos los fenómenos del mundo como manifestaciones de una voluntad común. *Tat tvam asi* ("Eso eres tú"), dice Schopenhauer, haciendo referencia a la fórmula sánscrita. Y es en este fugaz instante, proporcionado por la música, cuando sentimos cierta calma.

Pero quizás sea el filósofo Friedrich Nietzsche el que más intensamente sintió el poder de la música. Su vínculo con ella se desarrolló ya en su infancia cuando se inició en su aprendizaje estudiando piano, un instrumento que le acompañó durante toda su vida. Se cuenta que el filósofo alemán se entregaba arrebataadamente a este instrumento durante horas, olvidándose del mundo y de sí mismo. De esta ferviente entrega surgieron varias piezas musicales, como el *Himno a la vida*, compuesta a partir de un poema que le regaló su amada Lou von Salomé. Son muchos los

textos que podríamos citar en los que el filósofo declara su amor por la música, pero tal vez sea un breve aforismo, incluido en su obra *Crepúsculo de los ídolos*, el que mejor condense este sentimiento. Se trata del aforismo 33, en el que Nietzsche nos confiesa que su vida sin la música sería un error. Una confesión intensa y melodramática, pero así fue Nietzsche, no necesitaba recurrir a la ironía para hablar de las cosas serias. La música como justificación del mundo y de la vida, cuyo poder, cuando se apodera de nosotros, alivia la sensación de vacío, de sinsentido, aplaca ese "espíritu de pesadez" tan temido por el filósofo. La música como antídoto contra el pesimismo.

En definitiva, como hemos visto, estos filósofos reivindicaron el poder redentor de la música porque sintieron su magia. La misma magia que nosotros sentimos cuando escuchamos una canción que calma nuestros temores, nos consuela y nos permite soñar con que quizás falten cosas por hacer. La música como sensación de liberación, como el espejo que refleja otra versión de ti mismo. *I'll be your mirror*, cantaba Nico con The Velvet Underground. Y ahora pienso en los últimos años de Nietzsche, incapaz de hablar ni escribir tras haber sufrido su gran colapso cerebral, pero que en los ratos en los que no estaba bajo los brazos de su madre, seguía tocando el piano, y creo que es una buena manera de perderse en la música.



¿Dónde estaban, hasta ahora, las mujeres compositoras?

Luis Suárez

Humanista, crítico y divulgador musical - cultural.

Creo que es hora de tratar de entender ¿por qué, cuando hay tantas intérpretes destacadas, todavía (hasta hace bien poco) había tan escaso número compositoras femeninas en los libros de historia, ediciones musicales, grabaciones y programas de mano?... Por eso contamos en este artículo con dos personas expertas en el tema, la musicóloga Sakira Ventura y el pianista Antonio Oyarzabal. La primera, fruto de su interés por visibilizar y reivindicar la figura de la mujer en la música, en 2020 elaboró el mapa interactivo *Creadoras de la Historia de la Música*, una antología cartográfica de compositoras repartidas por todo el mundo y enmarcadas desde el siglo IX hasta el año 2005. El segundo, aclamado pianista vasco afincado en Londres, se ha interesado en la investigación del repertorio femenino y ha grabado elogiados trabajos basados en este tipo de obras, como: “La Muse Oubliée (IBS Classical 2020)”; “El Fin Del Silencio: Latin American Women Composers (Pixaudio 2023)”.

Cuando pensamos en algunos de los “grandes” compositores a lo largo de la historia, automáticamente nos vienen a la mente nombres como Mozart, Mahler, Schumann, Holst y Mendelssohn. Pero cuántos de nosotros imaginamos a las mujeres detrás de estos nombres; Nannerl, Alma, Clara, Imogen y Fanny, todas ellas compositoras igualmente talentosas por derecho propio. ¿A qué se puede deber esta ignominia; cuál es vuestra opinión al respecto?

S.V.: Nadie piensa en ellas, ciertamente. Cuando mencionas dichos apellidos el imaginario se va hacia los hombres que han formado parte de los libros, de los conciertos, de los cd's, de las películas. Nacer o formar parte de una familia donde ya hubiera un músico famoso tuvo ventajas y desventajas, claro. En la mayoría de los casos que me comentas implicó que ellas también pudieran recibir formación musical de calidad, pero... ¿A qué precio? ¿Solo como un pasatiempo? Aun así, muchas de ellas lograron grandes cosas en el ámbito musical y es una lástima que no se las reconozca como se merecen.

AO: Es un proceso muy complejo el de determinar de manera desarrollada el porqué del problema que presentas; pero lo que está más que claro para mí como intérprete que estudia este fenómeno es que efectivamente muchas de estas compositoras han sido a lo largo de la Historia o bien ignoradas, relegadas a las sombras de compositores hombres, o si no desacreditadas e incluso silenciadas, tratadas bajo una clara desigualdad por el hecho de ser mujeres.

No fue hasta hace pocos años que me di cuenta de que, a pesar de estar inmerso en la escena de la música clásica desde mi niñez, solo podía nombrar a un puñado de compositoras. La mayoría de los conciertos a los que había asistido consistían enteramente en música escrita por hombres, nunca había tocado una pieza musical escrita por una mujer, y ninguna compositora fue mencionada en mi clase de historia de la música, ni en el Conservatorio, en la escuela de música... ¿Cuál es vuestro caso particular?

S.V.: Exactamente el mismo. Y lo triste de esto es que se sigue perpetuando el mismo problema, la misma falta de información generación tras generación. Algo que no tiene mucho sentido porque, afortunadamente, cada vez existen más recursos para poder conocer a estas mujeres.

AO: Yo siempre hago referencia a la suerte que tuve en comparación a otros colegas músicos. Una de las primeras piezas que aprendí de niño fue “El Lago de Como” de la compositora Giselle Galos; y en el conservatorio mi profesora (que también me enseñó clavecín) me habló de Elisabeth Jacquet de la Guerre. En mi adolescencia, a través de mi gran interés por la música francesa, conocí la música de Germaine Tailleferre, y años más tarde algunas de sus piezas ya formaban parte de mi repertorio; algo parecido ocurrió con la música de Lili Boulanger.

Sin embargo, tuve una experiencia similar a la tuya con respecto al resto de mi formación musical. Siempre me

he preguntado dónde estaban ellas; creadoras que no aparecían en los libros, que casi nadie nos enseñaba en clase, y de las que sin embargo se intuía su presencia. De la manera más natural y cuando el tiempo ha creído oportuno, y seguramente motivado por la gran influencia de las mujeres en todos los ámbitos de mi vida, decidí abrir mi particular caja de Pandora de la investigación y así fue cómo comenzó a gestarse “La Muse Oubliée”, el primero de mis proyectos discográficos de música de compositoras.

De hecho, hasta hace relativamente poco, suponía que el apellido Boulanger se relacionaba con un hombre. En otros casos, como en otras artes, la mujer debía firmar con seudónimo o con el nombre de su marido, hermano... Luego se han ido descubriendo obras que correspondían al género femenino. ¿Os habéis topado con muchos casos de este tipo; creéis que aún queda mucho camino por recorrer en este aspecto?

S.V.: En el siglo XIX es un constante. Cuanto más investigo este siglo, más casos conozco de mujeres que tuvieron que rechazar su propia autoría en las obras que componían para que su música viera la luz. Y no solo eso: la firma de la inicial seguida del apellido también ha invisibilizado a las mujeres durante siglos. Hace una semana tuve la suerte de asistir a un semillero de flautas de la Universidad de Caldas (Colombia) y las flautistas me reconocían haber interpretado el Concertino para flauta, Op. 107 de Chaminade creyendo que quien lo había compuesto era un hombre; y todo porque la edición de la obra estaba firmada como C. Chaminade.

AO: Es curioso lo que mencionas del apellido Boulanger. En mi caso justamente veo ese apellido como uno de los pocos que generalmente es relacionado casi al cien por cien con Lili o Nadia Boulanger, y no con el padre de estas grandes compositoras, Ernest Boulanger (que también era músico). Quiero decir que es de los pocos casos en los que me parece que existe cierta justicia en que lo relacionemos automáticamente con ellas y no con él.

Pero desde luego que sí, aún queda mucho camino por recorrer, mucho por desgranar, investigar y compartir. Un claro ejemplo es el de la archiconocida Fanny Mendelssohn: ¡su contribución al pianismo de su hermano está en plena fase de estudio, aún hoy en día en 2023!

“Simplemente no ha habido tantas compositoras” o “Simplemente no escribieron tanto”..., son pretextos que escuchamos una y otra vez. Pero estas amplias declaraciones, aunque objetivamente correctas, dan la falsa impresión de que las composiciones femeninas son pocas y distantes entre sí y, por lo tanto, presumiblemente de calidad secundaria. De hecho, hay más de 5000 compositoras de las que sabemos que se

remontan al 450 a. C., más de 500 sinfonías hasta la fecha e innumerables obras de conjunto, vocales, de órgano, corales, lo que sea. Un estudio reciente de Donne UK descubrió que solo el cinco por ciento de las piezas clásicas interpretadas en todo el mundo fueron escritas por mujeres, el porcentaje más alto registrado hasta la fecha. Entonces, ¿por qué las compositoras rara vez se incluyen en la programación principal?

S.V.: Hay suficiente música registrada de compositoras como para que aparezca en igualdad de condiciones en cualquier concierto de cualquier índole en cualquier parte del mundo. Si no se programa esta música es porque los gestores culturales y las instituciones musicales en general no apuestan por este repertorio; y uno de los motivos que yo traduzco de ello es que no lo ven igual de rentable económicamente que la música compuesta por hombres. Al final programan lo que saben que va a llenar el auditorio: un repertorio que se repite hasta la saciedad, año tras año, lo que la gente ya conoce y que, en teoría, valida el gusto musical.

AO: En mi opinión, ocurren dos cosas: hay muchísimo desconocimiento en general y se requiere curiosidad. Hay un repertorio vastísimo, de altísima calidad y con infinitud de contrastes escrito por compositoras para poder programar, si uno sale de esa zona de comfort del repertorio considerado “canónico” y se interesa un poco más allá. Pero para ello hay que esforzarse, y entiendo que no todo el mundo quiere.

También cabe mencionar que hay muchas partituras de obras escritas por compositoras que son de acceso complicado o limitado. A medida que esto se vaya haciendo más sencillo y el proceso simplificándose, pienso de manera optimista que se verán más y más obras de compositoras programadas.

Las razones por las que hay menos piezas conocidas de compositoras se reducen a las mismas razones por las que todavía no se programan tanto hoy en día: a las compositoras no se les han ofrecido las mismas oportunidades para publicar, interpretar y grabar. Esto no puede explicarse simplemente como una cuestión de meritocracia. Pensamos en estos como problemas del pasado, pero aún no se dedica la misma cantidad de tiempo, esfuerzo, investigación y financiación para restablecer el equilibrio. Esto es indicativo de la sociedad en la que vivimos, donde vemos que los mismos patrones se repiten una y otra vez en diferentes formas, en todo el mundo. A pesar del progreso que se ha logrado, todavía vemos ejemplos de discriminación contra mujeres y niñas en todo tipo de contextos diferentes que defienden estructuras patriarcales y principios de desigualdad de género que aún construyen el mundo en el que vivimos. ¿Cómo veis

la evolución en este aspecto; creéis que esta cerca el horizonte igualitario de oportunidades?

S.V.: *Indudablemente vamos por el buen camino, pero, como bien apuntas, es un camino largo y agotador. Las compositoras de hoy siguen viendo reducidos los espacios donde poder presentar su música y ya han comprobado que, en muchísimos casos, solo cuentan con ellas para cumplir con la cuota obligatoria de programación de obras de mujeres a lo largo del año (coincidiendo, como no, con el mes de marzo). Respecto a la pregunta que nos lanzas: recientemente he participado en una cumbre de mujeres músicas en Panamá y, después de haber escuchado y dialogado con compositoras de 13 países de Iberoamérica, he comprendido que el horizonte igualitario de oportunidades está muy, muy lejos todavía. Lo opino con convicción porque no podemos pensar en esa igualdad a nivel local, sino a algo que se extiende mucho más allá de nuestras fronteras. Y, lamentablemente, los terribles problemas de discriminación e invisibilización de las mujeres en la música que vivimos en Europa en general y en España en particular son solo una pequeña (ínfima) muestra de todos los obstáculos que deben sortear las compositoras de otras latitudes del mundo, tales como los innumerables casos de abuso sexual, por ejemplo.*

AO: *Yo pienso que hoy en día las cosas están un poco mejor que hace cinco años por ejemplo, con respecto a la incorporación del repertorio de compositoras a las salas de conciertos y a la enseñanza.*

Pero desde luego que queda muchísimo por hacer. Además el concepto de “músico” no sólo se aplica a “compositora-intérprete”; hay muchísimas áreas de la profesión en las que pensamos de forma menos obvia y que realmente necesitan más trabajo para alcanzar esa igualdad: arreglistas, directoras, ingenieras de sonido, técnicas, escritoras, productoras, etc.

Se dan casos de compositoras que han logrado el reconocimiento durante su vida y hoy en día están excluidas del canon. Por ejemplo, aunque Grazyna Bacewicz (1909-69), o Florence Price (1887-1953) que fue la primera mujer afroamericana en ser reconocida como compositora sinfónica y la primera en tener su obra interpretada por una orquesta importante. Ethel Smyth (1858-1944), miembro clave del movimiento sufragista, enfrentó discriminación a lo largo de su carrera musical debido a su género. Angela Morley (1924-2009) escribió prolíficamente en una variedad de géneros y ganó tres premios Emmy por sus arreglos. Además, Fanny Mendelssohn (1805-47), Clara Schumann (1819-96), Amy Beach (1867-1944) y Alma Mahler (1879-1964) se vieron obligadas a permanecer a la sombra de los hombres

que las rodeaban, y la lista sucede... ¿A que creéis que se deben estos casos de olvido?

S.V.: *Uno de los principales problemas es que la Historia de la Música solo ha estado escrita por hombres durante demasiado tiempo. Y estos hombres solo han narrado lo que otros hombres han logrado en el desarrollo de esta disciplina. Ha hecho falta un arduo trabajo compensatorio para buscar a estas mujeres y ponerlas en el mapa.*

AO: *Principalmente a que nuestro sistema patriarcal ha motivado que no se trate su obra y figura con la relevancia y con la constancia que merece. Que los libros de Historia y las editoriales musicales no las hayan incluido ni a ellas ni a su grandísimo patrimonio. Todo ello unido a la normalización que ha sufrido la enseñanza de ese constante y frívolo uso frases tipo: “Clara: la mujer de Schumann”, “Fanny: la hermana de Mendelssohn”, “Alma: la mujer de Mahler”; siempre haciendo mención a si eran “mujeres de” o “hermanas de”, en vez de hablar de su labor como compositoras, o de la pianista más importante del siglo XIX (además de compositora) en el caso de Clara Schumann por ejemplo.*

Hay casos como Pauline Viardot (1821-1910), quien parece haber cautivado a todas las mentes brillantes de la Europa del siglo XIX. Ahora está siendo rescatada por varios proyectos en distintas casas discográficas. ¿Queda mucho camino por recorrer en casos como éste; qué opinión tenéis por ejemplo de este caso en concreto?

S.V.: *Siempre se le ha dado mayor visibilidad e importancia a su hermana, María Malibrán, así que ya tocaba que se hiciera lo propio con Pauline, aunque haya sido por una efeméride (a raíz del bicentenario de su nacimiento).*

AO: *Hay una labor de rescate de la figura y obra de Pauline Viardot muy importante gestándose actualmente. Es algo muy positivo desde luego, y muy bonito de poder presenciar y compartir. Ojalá ocurra con muchas más compositoras.*

¿Esta aparente falta de interés se debe a que la mujer compositora sigue siendo considerada como una especie de rareza, por mucho que protestemos por haber desterrado los prejuicios de épocas pasadas? Parece que hoy en día hay más buenas compositoras trabajando que nunca, pero los compositores todavía parecen ser predominantemente hombres. Entonces, ¿hay una explicación diferente a la presión social o la convención?

S.V.: *Los compositores todavía parecen ser predominantemente hombres porque es a ellos a quienes se les da*

toda la visibilidad y la mayoría de oportunidades de trabajo. Hay quien piensa que “la historia de la música es la que es y los grandes compositores son los que son”, pero tal afirmación solo me demuestra cuánto les falta a algunos seguir estudiando e informándose al respecto. Hemos demostrado hasta la saciedad que esa otra mitad de la población no se quedó inerte: participó (y participa) activamente en todas las disciplinas musicales. Nosotras ya no podemos hacer más. Quien niega la evidencia no sé en qué mundo vive.

AO: mi experiencia personal con el ámbito de la composición actual tengo que decir que es distinta. Quizás sea porque tengo la suerte de ser amigo o conocido de muchas compositoras, pero por suerte no contemplo tanto esa diferencia de género tan predominante del pasado hoy por hoy (pero soy consciente de que hablo de lo que conozco, de mi entorno personal cercano claro).

Para terminar, ¿seríais tan amables de exponer vuestros proyectos presentes y futuros y la evolución de los mismos?

S.V.: Por un lado, continúo inmersa en mi proyecto, el Mapa de Creadoras de la Historia de la Música, una plataforma online y de uso libre que compila a compositoras de todos los tiempos y de todo el mundo. Afortunadamente, esta herramienta interactiva sigue recorriendo el mundo y cada vez son más los centros educativos que la incorporan dentro de las aulas como un recurso útil para descubrir a estas mujeres al alumnado, tales como la Universidad de Kentucky, la Universidad de los Ángeles, la Universidad de Miami o a la Universidad de Singapur.

Además, después de la colaboración que durante dos años he llevado a cabo con la Universidad de Asturias para que el alumnado de la asignatura “Estudios de género aplicados a la música” (impartida por el Dr. Daniel Moro Vallina) elaborara fichas de compositoras para el mapa, acabo de establecer una nueva colaboración con la Universidad de Chile con el mismo fin. La actividad se realizará dentro de la asignatura “Música, cultura y sociedad I” impartida por la D^o Fernanda Vera en la

Licenciatura en Teoría de la Música y supone una nueva e interesante vía de ampliación de este proyecto.

Por otro lado, próximamente el Instituto de las Mujeres del Gobierno de España va a lanzar mi curso de formación al profesorado en el ámbito de la musicología feminista. Un curso para que profesores y profesoras de música de cualquier nivel puedan conocer qué ha sucedido con las mujeres en la música y que, de esa manera, puedan introducirlas en sus propias aulas para que el alumnado las conozca y disfrute de su música. Dicho curso lo impartiré también en Ciudad de México a principios de septiembre a más de 500 docentes de música, algo que me demuestra la paulatina implicación y preocupación de las instituciones por llegar a la ansiada igualdad entre todas las personas y que me hace muy, muy feliz.

AO: Ahora mismo me encuentro en medio de los primeros meses de presentación de mi último álbum discográfico, *El Fin del Silencio* (compositoras latinoamericanas), que es una manera de confirmar mi compromiso y especialización en el repertorio escrito por mujeres, visibilizando la producción musical femenina latinoamericana de los últimos dos siglos. Algunas de las piezas de este disco han sido grabadas por primera vez.

Además, acabo de grabar lo que será “La Muse Oubliée 2” junto al sello *Ibs Classical* de nuevo, y tengo muchas ganas de compartir este bonito proyecto y con narrativa tan parecida a ese primer álbum (a pesar de contar con compositoras completamente distintas) en unos meses.

Asimismo, este año celebramos el centenario de la compositora Madeleine Dring; y en preparación para ello, el año pasado organicé junto al gran oboísta inglés Nicholas Daniel un concierto monográfico Madeleine Dring en Conway Hall para celebrar el centenario de esta compositora; concierto que ofreceremos juntos (y con otros músicos invitados) en octubre de este año. En esta misma línea, en mayo estaré en Florida tocando su “Concierto para piano y orquesta de cuerdas “Festival Scherzo”, en lo que será el estreno de esta obra en EEUU!

Bibliografía

Sakira Ventura: <https://svmusicology.com/mapa?lang=es>

Antonio Oyarzábal: <https://www.antonioyarzabal.com/>

<https://www.stretta-music.es/compositoras/?ref=26048>

ENTREVISTA: HOY HABLAMOS CON...

CARMEN LEHMBERG,

hija del compositor Emilio Lehmborg Ruiz

Buscando a Lehmborg: documental sobre la vida y obra del maestro malagueño Emilio Lehmborg Ruiz

Paula Coronas

Directora de la revista Intermezzo. Pianista, doctora por la Universidad de Málaga y profesora de piano en el Conservatorio Manuel Carra de Málaga

Llegué a toda prisa, con mis partituras en manuscrito bajo el brazo y cargada de ilusión para este nuevo proyecto. Era el comienzo de la tarde del mes de junio, y el Conservatorio Superior de Madrid abría sus puertas para recibirnos. Todo el equipo de pleno, la productora y todos los que participábamos en la grabación del Documental allí congregados en el Salón de actos. Entonces la vi entrar, de nuevo me sorprendió su serena emoción. Bastó un leve rasgueo de mis dedos en el piano al interpretar el Fandango de Emilio Lehmborg para que sus brazos se alzaran con gracia. Su cuerpo entero se agitó para regalarnos una suave cadencia con la que acompañaba los movimientos re-



Paula Coronas con Carmen Lehmborg en el Conservatorio Superior de Madrid durante la grabación de este Documental.

memorando sus juveniles dotes de bailarina. Por unos instantes nos fundimos en el más sincero tributo a la memoria de su padre. Carmen Lehmborg, a quien por fortuna había conocido años antes en Madrid, se mostraba con autenticidad al mundo bajo las alas de su sombrero y meciendo su abanico, sintiendo, estremecida, la hondura de las melodías y ritmos lehmborgianos.

Había escuchado su voz años antes, tras mi intervención al piano en un programa de Radio Clásica. Durante mi desplazamiento de regreso a casa, me pasaron su llamada, me impactó su emoción al reconocer los primeros compases de la espléndida Suite Málaga del maestro. Meses después, pude conocerla personalmente en el Ateneo de Madrid. Asistió a un recital mío y entonces de nuevo su simpatía y naturalidad me cautivaron. Su rostro, que tanto recordaba la imagen del músico, me impresionó. Horas de charlas y encuentros se sucedieron en un vaivén de vivencias y sentimientos. El valor de sus confianzas, la ternura y la fragilidad en sus recuerdos quebraron su voz en ocasiones, y no hizo falta más para contar ya para siempre con su afecto y cariño incondicionales.

Ahora de nuevo el destino nos había vuelto a reunir para confluír en esta experiencia maravillosa de grabación del Documental titulado “Buscando a Lehmborg”, realizado por Plano Subjetivo, cuyas sesiones de trabajo habían tenido lugar en Málaga y en Madrid, y habían contado con la participación y anuencia de la familia Lehmborg. En la Sala María Cristina de Málaga viví otro momento inolvidable junto a Elio Prieto Lehmborg, nieto del compositor, quien tuvo la deferencia de acompañarme durante mi entrevista e interpretación para este Documental.



Paula Coronas con Carmen Lehmborg y familia.

Todo un privilegio para mí, una experiencia única por contribuir a la difusión de parte de nuestro patrimonio musical andaluz. Tras meses de intenso trabajo y la colaboración de numerosos expertos, el documental ve la luz en marzo de 2023 y se estrena en el Festival de Cine de Málaga con una posterior emisión en el Cine Albéniz de la ciudad.

Quiero expresar mi agradecimiento al Conservatorio Profesional de Música “Manuel Carra” de Málaga por permitirme proyectar en primicia este documental durante dos sesiones en la Semana Cultural recientemente celebrada en nuestro centro. Próximamente este trabajo será emitido por Canal Sur Televisión, y deseamos desde aquí larga vida a este documento histórico que rinde homenaje a uno de los más ilustres compositores españoles del siglo XX: Emilio Lehmborg Ruiz.

Reproducimos a continuación parte de la entrevista que protagonicé con Carmen Lehmborg, única hija del compositor, durante las sesiones de grabación de este Documental que presentamos hoy para la Revista Intermezzo.

1) Querida Carmen, ¿qué recuerdos tienes de tu padre?

Lo recuerdo como un malagueño exquisito, con su acento andaluz tan característico, le solía pedir a mi madre que preparara para comer “el puchero

andaluz” que tanto le gustaba, tenía gran apego a sus raíces, y mantenía intactas sus vivencias y sus primeros pasos en Málaga, su ciudad natal. Se sentía muy malagueño, muy orgulloso de ser andaluz.

2) ¿Estuviste alguna vez en Málaga con tu padre?

Sí, no olvidaré jamás aquel viaje con mi padre durante una Semana Santa. Tendría yo siete u ocho años. El inconfundible olor a salmonetes y a espetos en la playa, se mezclaba con el aroma de incienso en los desfiles procesionales de las mágicas noches malagueñas. Él siempre me perfumaba muy bien, me solía regalar colonia, era tan cariñoso siempre conmigo... lo echo tanto de menos...

3) Cuéntanos, Carmen, ¿Cómo era el compositor y como fue el hombre, el ser humano?

Como persona era tremendamente sensible y generoso, un trabajador infatigable en sus múltiples tareas de componer, dirigir y tocar. Había comenzado como instrumentista de viola y también tocaba el violín en la banda municipal de Madrid, ciudad a la que se trasladó desde muy joven para ampliar sus horizontes profesionales y personales. A pesar de sus triunfos, había algo en él de tristeza, de melancolía. A veces le veía con lágrimas en los ojos, y sin saber por qué, pues nunca nos contaba los motivos ni a mí ni a mi madre, se sentía en ocasiones desanimado.

4) ¿Cómo conoció a tu madre, Carmen?

Fue en la clase de piano de Leopoldo Querol, pianista consagrado y eminente intérprete referente de la música en aquellos años. Mi madre, nacida en Vigo, Carmiña Feijó, también estudiaba piano bajo la dirección de Querol, por aquel entonces. Mi padre, que había recibido enseñanzas del gran maestro Conrado del Campo, invitó un día a mi madre a unas conferencias que tenían lugar en el Ateneo de Madrid, y de allí salieron de la mano... se enamoraron y al poco tiempo se casaron.

5) ¿Cómo era su dedicación a la composición? ¿Le veías durante este proceso creador?

Era incansable, se encerraba en su despacho largas horas, a veces no salía de su gabinete en todo el día, y desde el piano, aliado indispensable en su creación, desplegaba una intensa labor que ocupaba la mayor parte de su tiempo. Alumbró importantes obras para piano, canto, cámara y orquesta, sin embargo, creo que no fue lo suficientemente reconocido por ello. Tuvo que verse obligado a producir música para teatro, zarzuela, cine y revistas musicales, para mantener su economía desahogada, aunque esta actividad, estoy convencida, no colmó del todo sus aspiraciones.

6) ¿Pensas por tanto que su música y su nombre fueron injustamente olvidados?

Efectivamente, aunque llegó a cosechar importantes éxitos profesionales tanto como compositor como director de orquesta, sin embargo, considero que a él le hubiese gustado dedicarse más en profundidad a la creación sinfónica o instrumental. Las circunstancias que le tocó vivir, como músico de postguerra, impidieron que consolidara una trayectoria artística que podría haber culminado de forma más plena. Y en su camino biográfico creo que pesó el trágico desenlace de su padre, Otto Lehmborg, mi abuelo. Aquel marinero alemán, -superviviente del hundimiento de la fragata Gneisenau, en las inmediaciones del puerto de Málaga en 1900-, se había suicidado años más tarde en el Parque de Málaga. Estoy convencida de que este fatídico destino marcó la vida de mi padre.

7) Esta historia de vida parece una película, querida Carmen. Como sabes ha sido recogida en este Documental titulado "Buscando a Lehmborg". ¿Es la primera vez que concedes una entrevista para contar el espectador quien fue y cómo vivió Emilio Lehmborg, tu padre?

Sí, así es. Es la primera vez que hablo para los medios de comunicación. Me parecía importante contar



Paula Coronas con Elio Prieto Lehmborg, nieto del compositor y dos productores del Documental "Buscando a Lehmborg": Vladimir Ráez y Faly Álvarez, el día del estreno en el Festival de Cine de Málaga. Teatro Soho de Málaga.

al mundo la verdad, a todos aquellos que quieran acercarse a la figura de mi padre. Es de justicia su reconocimiento y mi testimonio como única hija del maestro pienso que era definitivo para esclarecer algunos temas hasta ahora nunca desvelados.

8) Te refieres a su triste final ¿verdad? Supongo que habrá sido un momento especialmente duro para ti remover todo esto. ¿Qué te ha parecido este documental?

Sí, ha sido terriblemente difícil para mí decidirme a contarlo todo, pero ha merecido la pena. También yo me he liberado de algo que llevaba dentro y necesitaba compartir. [Carmen inclina su cabeza, se queda pensativa... y comienza a contarnos]. Eran las dos y media de la tarde del día 15 de octubre de 1959. Mi madre miró el reloj, yo acababa de llegar del colegio, tenía tan sólo trece años. Nos pareció extraño que mi padre se retrasara a la hora de comer. De repente sonó el teléfono. Nos llamaban de la estación de trenes de Las Rozas para comunicarnos la terrible noticia: mi padre se había arrojado a las vías del tren, hallaron allí su cuerpo sin vida. Desde entonces vivo sin comprender por qué lo hizo... nos dejó un vacío irremplazable.

A pesar de todo, querida Paula, estoy muy satisfecha y emocionada con este hermoso e interesante documental que tanto aporta y que definitivamente devuelve a mi padre el reconocimiento que en vida no consiguió. Sé que estará orgulloso desde donde nos contemple. Ya puedo descansar tranquila, hay un lugar de honor para él en la Historia de la Música Española. Me siento feliz y agradecida a quienes habéis logrado que este documental vea la luz. Gracias de todo corazón.

Las Canciones epigramáticas de Vives: del cuplé a la sala de concierto

Aurelio Viribay

Pianista y catedrático de “Repertorio con piano para voz” en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

La palabra “epigrama” viene definida en el diccionario de la RAE como “frase breve e ingeniosa, frecuentemente satírica” y también como “composición poética breve en que, con precisión y agudeza se expresa un motivo por lo común festivo o satírico”. Es muy posible que el autor de la inmortal *Doña Francisquita* tuviera en mente dicho componente satírico cuando puso el nombre de “epigramáticas” a su colección de trece canciones que abunda en la sátira, un registro expresivo que en la canción de concierto española resulta bastante menos frecuente que otros como el amoroso. Pero como se verá no es el uso de la sátira la única característica que hace a esta colección de canciones un punto y aparte dentro del género de la canción lírica española.

La partitura de las *Canciones epigramáticas* lleva la inscripción: “Escritas para ser interpretadas por Amalia Isaura, en cuya alma anidan todas las gracias, y dedicadas a la misma”. Fue efectivamente la cupletista y actriz cómica madrileña Amalia de Isaura, con la colaboración de Francisco Fúster al piano, la encargada de su estreno parcial el 27 de octubre de 1915 en un concierto organizado por la Sociedad Nacional de Música en el Hotel Ritz de Madrid, así como del restreño del grupo ampliado con nuevas canciones el 11 de noviembre del mismo año en el Teatro Español de Madrid, donde permanecieron un mes en cartel. Una de las pretensiones de Vives con estas canciones fue la de regenerar el género de la canción de concierto partiendo del cuplé para someterlo a un proceso de intelectualización basándose en textos clásicos españoles —letrillas, trovas y romances de Góngora, Cervantes, Quevedo o Trillo y Figueroa, entre otros autores—, fruto de la pasión del compositor por la literatura clásica. Se trata de un objetivo compartido con Fernando Periquet y Enrique Granados, autor de los textos y compositor, respectivamente, de la célebre *Colección de Tonadillas*



Amadeo Vives junto a su hijo

escritas en *estilo antiguo*, que se dan a conocer también en Madrid un par de años antes del estreno de las *Canciones epigramáticas* de Vives.

La razón por la que las *Tonadillas* se han establecido con solidez en el repertorio mientras la colección de Vives permanece en un discreto abandono por parte de los intérpretes tiene algo de enigmático. Ambos grupos, como se ha apuntado, parten de una intención renovadora de la canción de concierto mediante la intelectualización del cuplé y ambas creaciones derrochan ingenio, chispa y acierto melódico. Además el grupo de Vives cuenta a su favor con el hecho de adentrarse en registros expresivos satíricos, irónicos, picarescos, maliciosos y eróticos, no demasiado frecuentes en la canción de concierto, lo que aporta un interés añadido a su singular creación. La inusual longitud de algunas canciones, así como la proliferación de texto, la amplitud de la extensión vocal requerida y la dificultad de ejecución de una escritura pianística casi extravagante en otras, son factores que quizás hayan podido contribuir a que este grupo no haya gozado del favor

de los intérpretes como a priori habría cabido esperar del vivaz ingenio, la atractiva inspiración melódica y la sorprendente originalidad y fresca desplegados en él por Amadeo Vives.

Sin pretender entrar de forma pormenorizada en cada una de las canciones resulta inevitable destacar la mezcla de gracia y erotismo de *Válgame dios, que los ánsares vuelan*, voluptuoso y frívolo lamento por el amante huido, plagado de ingeniosos e hilarantes dobles sentidos, plasmado en una música vaporosa que refleja con enorme acierto la sensualidad del texto, una letrilla de Francisco de Trillo y Figueroa. Del mismo escritor son los textos de *El galán y la casada*, una sátira llena de ironía y buenas dosis de humor, y *La molinera*, letrilla que comparte desenfado con las anteriores.

También satírica es *El retrato de Isabela*, con texto anónimo, que demanda al cantante un continuo juego de jocosos contrastes entre la falsa adulación y una crítica tan mordaz como despiadada. Igualmente de autoría anónima son el romance *Que soy niña y tengo miedo*, que expresa con candor los sentimientos contradictorios de una muchacha hacia el amor y *El amor y los ojos*, de carácter lírico y amoroso.

Tres grandes escritores del Siglo de Oro español, Cervantes, Góngora y Quevedo, están representados en esta colección con una selección de poesías nada serias: un largo texto de *La gitanilla* de Cervantes en el que el personaje de Preciosa lee la buena ventura en la mano de doña Clara, esposa del teniente, da lugar a la original canción *La buena ventura*, mientras *Madre la mi madre*, utiliza un texto de *El celoso extremeño* de Cervantes; *No vayas, Gil, al sotillo*, letrilla de Góngora que bromea con juegos de palabras y dobles sentidos que hacen constante alusión a los “cuernos” de Gil, produce una canción de carácter decididamente burlesco; para la canción *Vida del muchacho*, Vives utiliza el célebre romancillo gongorino *Hermana Marica*, que demanda cantar “con infantil desparpajo”; finalmente Quevedo

está presente con una letrilla satírica en *Ella, yo y un genovés*.

La colección se cierra visitando las clases populares madrileñas y sus majas y manolas, presentes en *La presumida*, un “Bolero del Corral de la Pacheca” con texto de Sinesio Delgado, y en *¡Alza, hola!*, “Canción chulesca” con texto de Bretón de los Herreros, el mismo poema que inspiró a Théophile Gautier la *Seguidille* utilizada por Manuel de Falla en sus *Trois mélodies*.

Se dice que Vives compuso esta obra en pocos días y que se trataba de una de sus creaciones más queridas. Planeó ampliar considerablemente el número de canciones pero finalmente la colección quedó integrada por trece números. Recurriendo a textos de Luis Fernández Ardavín el compositor intentó una segunda parte de las *Epigramáticas* que tituló *Cuentos del abate*, siendo estrenadas igualmente por Amalia de Isaura pero sin conseguir el éxito del estreno que sí gozaron las primeras. La agudeza que muestra Vives en sus *Canciones epigramáticas* parece irreplicable y sin duda esta colección supuso uno de sus mayores aciertos compositivos.

Si bien grandes cantantes como Montserrat Caballé, Victoria de los Ángeles, Ana María Iriarte o María de los Ángeles Morales incluyeron algunas de ellas en su repertorio, el estreno de las mismas por una actriz-cantante de cuplé plantea la incógnita sobre cuál sería el equilibrio entre cuplé y canto lírico imaginado por Vives para esta colección de canciones. Se trata de uno más de los enigmas que despierta esta irreplicable creación, algunos ya citados, como la desmesura de la dificultad de la escritura pianística y la amplitud de la tesitura vocal, o la relativa caída en el olvido de unas canciones tan originales, sorprendentes y atractivas. Quizás tengamos que conformarnos con la certeza de que las grandes obras de la creación artística cuentan con el interés añadido de plantear más interrogantes que respuestas, y sin duda las *Canciones epigramáticas* de Vives pertenecen a esta categoría.

Erasmus+, no solo una experiencia profesional

*...Y mañana será otro día tranquilo
un día como hoy, jueves o martes,
cualquier cosa y no eso
que esperamos aún, todavía, siempre...*

(Porvenir, Ángel González)



Cofinanciado por
la Unión Europea

Silvia Mahedero

Jefa de estudios adjunta y profesora de guitarra y Miembro de la Comisión Erasmus+ del CPM Manuel Carra

Estefanía Guerra Matilla

Profesora de Viola y Miembro de la Comisión Erasmus+ del CPM Manuel Carra

Si en algo están de acuerdo todos los participantes del programa Erasmus+ es que la experiencia vivida gracias al programa es realmente extraordinaria, y no solo a nivel profesional y académico sino y quizás más importante a nivel emocional y humano.

Nos encontramos en la recta final del curso 2022/2023 y ya podemos hacer balance de algunas de las movilidades y actividades diversas llevadas a cabo en el marco de nuestros proyectos Erasmus+ actuales.

Las visitas de **Expertos** promovidas desde el Proyecto **KA122VET** MAGIC “Musical Art goes to International Cultures” no han podido tener mejor acogida

entre la Comunidad Educativa: el profesor **Andreas Becker de la Universidad de Augsburg** nos visitó en Febrero y su maestría con el alumnado de coro pudo verse a lo largo de las clases del Prof. Iván Villa, coordinador de la visita; y especialmente en la actividad coral conjunta para todos en el Salón de actos “El Carra canta”.

Por otro lado también mencionar que el pasado Marzo el alumnado y profesorado de guitarra clásica pudo empaparse del talento y la dulzura artística del guitarrista y **profesor en la Hochschule “Robert Schumann” de Düsseldorf, Eduardo Inestal**. El salmantino afincado en Alemania impartió clases y nos regaló un concierto con entrevista incluida, realizada



Actividad “El Carra Canta” en la visita del Experto Prof. de coro Andreas Becker.



Entrevista concierto al Prof. Eduardo Inestal

por el coordinador de la visita, Prof. Jesús Martínez; donde pudimos comprobar que no sólo es un músico relevante sino un pedagogo pasional y entregado a su profesión.

En cuanto a las **Movilidades de Profesorado** en el marco del Proyecto Erasmus citado, comentar que parte del equipo directivo ha compartido recientemente sinergias y buenas prácticas en un conservatorio homólogo al nuestro en **Castelo Branco, Portugal**. La coordinadora portuguesa Carisa Marcelino planificó espléndidamente sendas actividades a la Jefa del departamento DOFEI y Profesora de violín, Laura López y a la Jefa de estudios adjunta y Profesora de violín, Silvia Mahedero.

Asimismo comentar el entusiasmo del profesorado que ha viajado dentro del **Proyecto KA122SCH “Enriqueciendo nuestro futuro con música y cultura en una Europa verde”**. Las dos profesoras de piano, Sonia Carillo y Margarita Domínguez han podido disfrutar, en su movilidad de jobshadowing, de las recién estrenadas instalaciones de la **Royal Irish Academy of Music en Dublín**; y los profesores de canto, Pedro Barrientos y de coro, Iván Villa, han dejado una huella imborrable con sus actividades de enseñanza musical y sus actividades creativas de música y poesía de Lorca y de “Extractor de espectros” (taller de música contemporánea) en el **Instituto Tomasso Stigliani de Matera en Italia**.

Con el proyecto **KA121VET**, que ha comenzado a desarrollarse este curso dentro de nuestra Acreditación Erasmus VET 2021-2027, ya se han iniciado las movilizaciones de profesorado con la visita al **Conservatoire Royal de Liège (Francia)** de nuestro profesor de piano Miguel Ángel Galeote.

Todos los países visitados han sido unos **anfitriones inmejorables** de los que hemos aprendido y con los que hemos compartido experiencias inolvidables.

Comentar a nuestros lectores que las movilizaciones Erasmus son días de mucho trabajo para el profesorado ya que en los países de acogida les tienen preparada una agenda repleta de actividades que realizan en lengua extranjera y puede llegar a ser agotador para ellos. No obstante **la valoración de todos los participantes es muy positiva** y recomiendan al 100% la participación en el programa.

Continuando con nuestra crónica Erasmus estamos ilusionados también con el viaje al **Conservatorio Giuseppe Martucci de Salerno** de nuestro alumna-

do seleccionado, tras un proceso costoso con más de 60 solicitudes presentadas. **Del 14 al 24 de abril de 2023** podrán asistir como oyentes a diferentes clases del conservatorio así como recibir masterclass del profesorado del centro italiano. Podrán compartir con el alumnado italiano parte de nuestras costumbres y cultura a través de charlas, conferencias y conciertos. Además disfrutarán de la vida cultural y del patrimonio histórico y artístico de la ciudad.

Los **9 estudiantes talentosos de Enseñanzas Profesionales del CPM Manuel Carra**, de diferentes cursos y edades, estamos seguros de que aprovecharán con ilusión cada instante Erasmus vivido en Italia. Este año incluso se ha seleccionado a una alumna adulta de piano de 6º EEP, profesora ya jubilada, que enriquecerá el grupo, sin ninguna duda, con sus experiencias de vida y su pasión por el jazz. Todos viajarán acompañados de nuestro director y pianista acompañante Prof. Enrique Bazaga así como de la profesora de piano Cristina Morales. No dudamos de que será una experiencia inolvidable para todos al igual que lo fue la movilidad del proyecto KA102 realizada el pasado curso escolar a la ciudad de Augsburg en Alemania.



Planificación del viaje a Salerno con el alumnado seleccionado y la Comisión Erasmus+.

Además se aproxima la movilidad de 3 profesores más a diferentes centros europeos como el Conservatorio Santa Cecilia de Roma (Italia), la Academy of Music and Drama de la Universidad de Gotemburgo o el Royal College of Music de Estocolmo en Suecia; que no harán más que **augmentar y mejorar nuestra imagen internacional y situarnos en un lugar privilegiado dentro de los conservatorios europeos**.

Por último recordar que nos esperan en Abril y Mayo las visitas de estos **nuevos expertos de centros europeos importantes**, a nuestro Conservatorio:

- **Michele Chiaperino**, profesor de violonchelo del Conservatorio Ottorino Respighi de Latina (Italia): del 24 al 28 de abril de 2023, (KA122 VET)
- **Alina Nauncef**, profesora de violín procedente de la Universidad de Transilvania en Brasov (Rumanía): del 9 al 13 de mayo de 2023 (KA 122 VET)
- **Tobias Granmo**, profesor de violín procedente de la Academy of Music and Drama de la Universidad de Gotemburgo (Suecia): del 15 al 22 de mayo (KA 122 SCH)
- **Ralf Heiber**, pianista acompañante de Canto procedente del Joseph Haydn Konservatorium de Eisenstadt (Austria): del 7 al 11 de mayo de 2023 (KA121VET Año 1)
- **Dimitri Lavrentiev**, profesor de guitarra procedente del Leopold Mozart Zentrum de la Universidad de Augsburg (Alemania): del 16 al 20 de mayo de 2023 (KA121VET Año 1)

En cuanto al **mundo eTwinning**, el proyecto “Love for music as a way to change the world” desarrollado en el marco de la asignatura optativa del CPM Manuel Carra “Introducción a eTwinning”, sigue su curso en

la recién estrenada plataforma Erasmus ESEP (Plataforma Europea de Educación Escolar) y estamos pendientes de la solicitud presentada para ser **centro eTwinning 2022/2023**.

Asimismo decir que nuestra coordinadora Erasmus, la profesora Estefanía Guerra, sigue compartiendo sinergias y conocimientos Erasmus y eTwinning con centros homólogos y en el marco de Jornadas y ponencias como las desarrolladas el pasado Enero desde el Centro del Profesorado de Jaén para el Conservatorio Profesional de música Ramón Garay de dicha ciudad. El próximo Mayo viajará al Conservatorio “Pablo Sarasate” de Pamplona con la misma misión.

Sirvan estas líneas de agradecimiento a aquellas personas que dedican muchas horas de su tiempo libre a hacer estas experiencias posibles. El equipo humano detrás del programa Erasmus+, tanto a nivel de Agencia Nacional SEPIE como en los centros de envío y acogida es tan grande como su profesionalidad y hospitalidad.

Visita el Portal Erasmus del CPM Manuel Carra para seguir todas las novedades enriquecedoras.

¡Larga vida al Programa Erasmus Carra!



Alicia de Larrocha (1923 – 2009)

Pianista Barcelonesa

Se cumplen 100 años de su nacimiento. Inició sus estudios en la Academia Marshall, discípulo de Granados y fue presentada al público a los 9 años en la Exposición Universal de Barcelona, dando su primer concierto oficial a los 11 años, junto a la Orquesta Sinfónica de Madrid. Ha realizado conciertos en los cinco continentes y es reconocida como una de las mejores intérpretes al piano del s. XX, dando una gran visibilidad al repertorio compositivo español. Ha dejado un legado de más de 70 grabaciones de gran prestigio. Entre sus múltiples galardones, nacionales e internacionales, destacan cuatro Premios Grammy, el Premio Internacional de Música de la Unesco, 1955, y el Premio Príncipe de Asturias 1994.

Las precoces notabilidades
En la presentación de Alicia de Larrocha

Alicia de Larrocha ha dejado pasmado al auditorio en su concierto dado en el Palacio de las Misiones, interpretando al piano música clásica y moderna.

Alicia de Larrocha y de la Colle nació el 23 de mayo de 1924. Ya a la edad de 26 meses demostró aptitudes excepcionales para la música cantando y tocando en el piano cuanto oía. Enterado del caso el renombrado maestro Frank Marshall, como en otras oportunas generosidades conocidas, pidió que la llevaran a su Academia para examinarla, dándose cuenta de que en realidad se trataba de algo maravilloso, comenzando la educación musical de la niña al principio del curso 1927/1928.

No contaba aun 5 años de edad cuando se presentó en una sesión íntima celebrada en la propia Academia.

Sus diminutas manos recorren el piano con agilidad, y aplauso, pero más que nada sorprende en ella su modo de frasar, de expresarse musicalmente, su comprensión de la música, su sensibilidad. Esto más que un prodigio, es casi un milagro, una excepción en el orden de la Naturaleza, como otras cosas que en nuestra patria hemos podido contar y que tal vez se producen como valor racial.

La "gran" artista acompañada por su ilustre profesor

— 21

Ayuntamiento de Madrid

Rosa García Ascot (1908 – 2002)

Compositora y Pianista Madrileña

Felipe Pedrell descubrió el talento de Rosa e instó a Enrique Granados a impartirle clases. Tras el fallecimiento de este, Manuel de Falla continuó con su educación musical. Animada por Ravel y Falla, recibió clases de Nadia Boulanger en París. En su exilio en México, tuvo relación de amistad con Igor Stravinsky. Tuvo una gran actividad nacional e internacio-

nal como concertista de piano, participando en el estreno parisino de *Noches en los Jardines de España* de Falla, en la versión de piano a 4 manos. Como compositora, fue la única mujer integrante del Grupo de los Ocho, estrenando su propia obra y la de sus compañeros al piano. De su producción destaca su obra para guitarra, para piano y para piano y orquesta.



Margarita Xirgu (1888 – 1969)

Actriz y Directora teatral de Molins de Rey, Barcelona

A los 14 años debutó como actriz aficionada y a los 18 como actriz profesional. Fue la primera actriz del Teatro Español de Madrid y realizó giras por el continente latinoamericano, dando a conocer la obra de escritores españoles. A los 22 años fundó su propia compañía y, durante unos pocos años, intervino en el mundo cinematográfico. Se le reconoce especialmente su trabajo con Federico García Lorca, estrenando casi todas sus obras importantes, como directora y pro-

REPORTAJE SOBRE LA HERMANDAD DEL REFUGIO
POR JUAN PENILLA (7)
AHORA - 1935 (7)

El homenaje a Margarita Xirgu y Federico García Lorca

Don Ramón del Valle-Inclán en su palco, durante el homenaje.

Federico García Lorca en la lectura de una escueta, durante el homenaje.

En el teatro Español se acaba de celebrar un homenaje por parte de la Hermandad del Refugio a sus almas nobilísimas y concertadas con nuestra de un mismo fin en la interpretación de "Verano", en el teatro el gran poeta García Lorca, compositor del mismo, en la honrosa de la fiesta. En la foto superior, un grupo de concertistas del teatro de teatro, y a la izquierda, Margarita en su momento, en el que apenas permitieron la entrada sus honorables socios, recibidos por los administradores de la gran obra.

El señor Anselmo recibiendo a Margarita Xirgu, que en el palco de la izquierda aparece señalada y aquí en su palco.

(Foto: Martín)

Congreso durante la Segunda República. En Madrid se instaló en la Residencia de Señoritas dirigida por María De Maetzu y se inició en el asociacionismo femenino. *Mujer comprometida*, su tesis versaba sobre la reforma de las prisiones, llegando a ser directora general de prisiones en 1931. Fue elegida miembro de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación y de la Asociación Internacional de Leyes Penales de Ginebra.

Nita Carmona (1908 – 1940)

Futbolista malagueña

A los 20 años, disfrazada de hombre, Ana Carmona Ruiz, de la barriada de Capuchinos, fue mediocampista en la plantilla del Sporting de Málaga y del Vélez Football Club en los años 20. Sus compañeros la apodaron *Veleta*, pues “entraba como mujer al campo y salía del césped como futbolista”. A los 8/9 años ya le daba patadas al balón, estimulada por los marinos ingleses que jugaban en el puerto. El fundador del Sporting de Málaga, el sacerdote Francisco Miguel Fernández, que organizaba partidos en las Escuelas Salesianas, fue uno de sus valedores. Cuando faltaba algún jugador le permitían salir al campo disfrazada de muchacho. Al ser descubierta, llegaron a arrestarla y raparle el pelo. En el campo llegaron a lanzarle piedras al ser reconocida como mujer.



Imperio Argentina (1910 – 2003)

Actriz, Cantante y Bailarina Argentina

Su madre nació en Monda, Málaga, y emigró a Buenos Aires. Allí nació Magdalena Nile y acompañaba su padre a los cafés, donde florecían los artistas, alentando allí su vocación. A los 6 años debutó en un festival benéfico y comenzó sus estudios de danza con Anna Pavlova en el Teatro Colón. Realizó por Sudamérica, y en Perú Jacinto Benavente le atribuyó el sobrenombre de *Pastora Imperio*. Finalmente se trasladó con su familia a España, a los 14 años, debutó en el Teatro Romea de Madrid y el Calderón, a partir de ahí se lanzó su carrera en diferentes teatros de España. Florián Rey le abrió las puertas a la cine-



matografía, convirtiéndose en una estrella en la pantalla, grabando incluso para la Paramount. Recibió el Goya de honor en 1989.

Paca Aguilera (1877 – 1913)

Cantante flamenca rondeña, Málaga

Francisca Aguilera Domínguez fue introducida en el mundo artístico por su hermana María, guitarrista, iniciándose en varios cafés cantantes. Con 19 años debutó en el Café de Chinitas, junto a La Trini. La relación de ambas cantaoras le permitió profundizar en los cantes por malagueñas. En los discos que grabó, en los cilindros de cera y los discos de pizarra, se puede percibir el estilo de La Trini, pero también su personalidad artística en los diferentes palos flamencos. Posteriormente se trasladó a Madrid donde fue muy bien acogida en las grandes salas de la capital como el Teatro Tívoli, el Teatro de Variedades o el Teatro Romea en el que actuó junto a su amigo Juan Brea. Desarrolló una brillante carrera en Madrid actuando también en otras capitales españolas, siempre con gran éxito.



Granada
Córdoba
Madrid
Málaga
Palma

TU NATURALEZA INTERIOR

HAMMAM

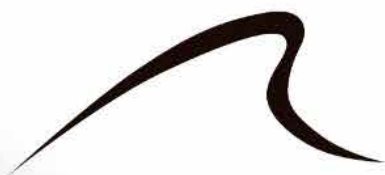
AL ÁNDALUS

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