

Intermezzo

Conservatorio Profesional Manuel Carra, Málaga
Revista de Música N.º 69, Diciembre de 2023



Cofinanciado por
la Unión Europea



Página 28
ERASMUS+: le representación
musical como herramienta
de aprendizaje

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

Tomás Bretón, centenario de su fallecimiento. El gran defensor de la ópera española

Luis Suárez

9

Mademoiselle Nadia Boulanger: Directora de Orquesta

Silvia Olivero Anarte

14

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

Pilar Martín

17

Málaga: constante fuente de inspiración musical. Investigación de una amplia nómina de ilustres músicos malagueños

Paula Coronas



20

Entrevista: hoy hablamos con... MAESTRO OCTAVIO CALLEYA

Iván Villa

25

Las canciones de Manuel Palau: un tesoro por descubrir

Aurelio Viribay

28

La representación musical como herramienta de aprendizaje y de transformación social

María Luisa de Barrio



31

Inquietudes con Antonio Fernández Fosforito

Fernando Sanjuán Caramazana

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



Cofinanciado por
la Unión Europea

Erasmus + para Enseñanzas Profesionales de Música

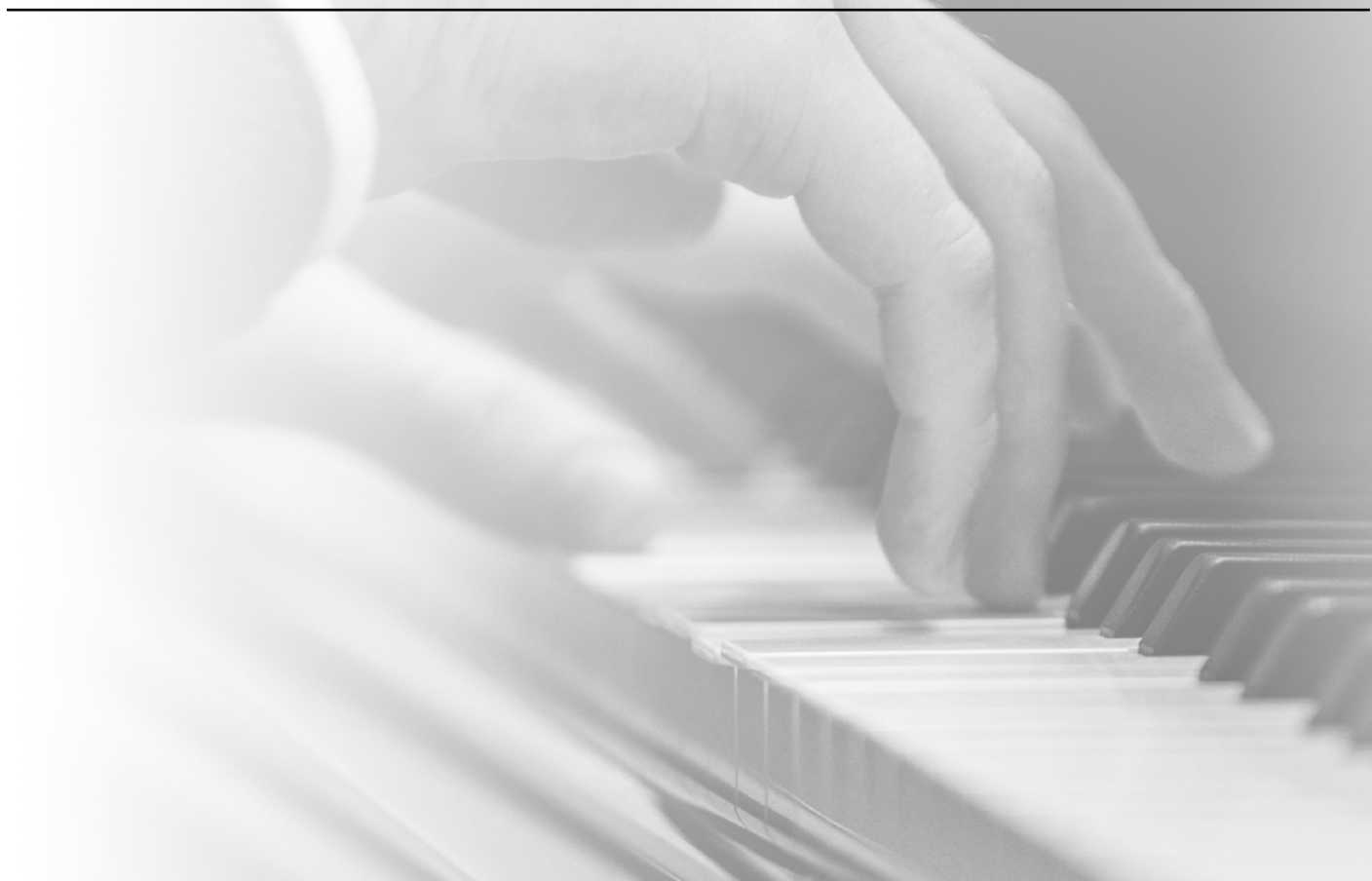
Comienza el curso 2023-24 con nuestro 2º año como centro acreditado en el programa Erasmus +. Contamos con un nuevo proyecto KA121-VET-2023 “Europe Rising Across Soul & MUSic” para las Enseñanzas Profesionales que nos permitirá durante este curso académico realizar diferentes acciones como son:

- becar a 7 alumnos o alumnas que pasarán 10 días en un conservatorio Profesional de Alemania (Kreismusikschule Potsdam-Mittelmark).
- subvencionar 3 movilidades de profesorado que realizarán una estancia en algún centro europeo para mejorar sus competencias tanto lingüísticas o musicales como pedagógicas.
- invitar a 2 profesores Expertos para que impartan clases magistrales en nuestro conservatorio, beneficiándose de ello toda la comunidad educativa.

Todo ello nos permite ser un centro cada vez más rico en conocimientos, metodologías de enseñanza-aprendizaje y con una mentalidad de ciudadano europeo.

Os iremos avisando por nuestras redes y tablón de anuncio sobre todas las actividades que se vayan a realizar y os animamos a participar en todas ellas. Todos somos Erasmus +.

Comisión Erasmus



Tomás Bretón,

centenario de su fallecimiento

El gran defensor de la ópera española

Luis Suárez

Humanista, crítico y divulgador musical - cultural.

Tomás Bretón nació en Salamanca el 29 de diciembre de 1850 y falleció el 2 de diciembre de 1923.

Se cumple el aniversario del centenario del fallecimiento de uno de los músicos españoles más significativos entre los siglos XIX y XX. Compositor, director y docente, completó sus estudios musicales en la Escuela de Bellas Artes de Salamanca, donde se ganó la vida tocando en pequeñas orquestas provinciales, teatros e iglesias. A los 16 años se traslada a Madrid, donde toca en orquestas de teatros de zarzuela. También inició sus estudios en el Real Conservatorio con Emilio Arrieta. En 1872, Bretón recibió el primer premio de composición del Conservatorio, junto con Ruperto Chapí. Después de haber trabajado durante varios años en pequeños teatros, en 1882 recibió una beca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando que le permitió estudiar en Roma, Milán, Viena y París entre 1881 y 1884. Allí encontró tiempo para trabajar sobre algunas de sus obras más ambiciosas, como el oratorio “El Apocalipsis” y la ópera “Los amantes de Teruel”. El estreno de esta última obra en el Teatro Real de Madrid consolidó su nombre como uno de los principales compositores de ópera española.

Bretón también fue muy activo como director, primero en la Unión Artística Musical (1878-81), que él mismo fundó, y más tarde en la Sociedad de Conciertos de Madrid, donde ejerció como director titular entre 1885 y 1891. En esa labor fundó un ciclo de conciertos donde se interpretó tanto música española como novedades internacionales. En 1892, Francisco Tárrega le dedicó su célebre pieza “Capricho Árabe” durante su visita a Argel, Argelia. En 1901 asumió la dirección del Conservatorio de Madrid, cargo que ocupó hasta su jubilación en 1921, luchando por modernizar la enseñanza de la institución y ampliar su orientación internacional. Murió en Madrid a los 72 años.

Si bien Bretón adquirió renombre a raíz del éxito de su zarzuela “La verbena de la Paloma”, otras obras tuvieron buena acogida, entre ellas sus óperas “Los amantes de Teruel”, basada en la leyenda homónima, y “La Dolores”. Después de su muerte, su extensa producción fue generalmente olvidada. Su carrera abarcó la mayoría de los ámbitos musicales del periodo de la Restauración (1875-1923): director de conservatorio, reputado director de orquesta, compositor de óperas, zarzuelas, música sinfónica y de cámara.



Tomás Bretón

Ópera

Debe destacarse su arduo esfuerzo en la creación de una ópera nacional. El estreno de “Los amantes de Teruel” en el Teatro Real de Madrid en 1889, abrió un camino por el que luego transitaban otros muchos músicos. Sus partituras integran las modernas tendencias del “wagnerismo” con la tradición operística italiana y el sabor popular de lo español. En estas óperas recurre a referentes literarios muy variados: el melodrama romántico en la mejor tradición verdiana, el drama rural en “La Dolores” (1895), la comedia del Siglo de Oro en “Don Gil de las calzas verdes” (1914) y la epopeya americana en “Tabaré” (1913).

Su creación musical recorre otros muchos campos de interés, relacionando la cultura española con las tendencias internacionales. Compuso un ciclo de canciones basado en las rimas de Bécquer, “Cuartetos para cuerda”, un “Trío para piano y cuerdas”, un “Concierto para Violín y Orquesta” y una interesante aportación sinfónica como sus tres “Sinfonías”, “Poemas Sinfónicos” o “Escenas andaluzas”. Tampoco descuidó su interés por la zarzuela, siendo requerido en numerosos teatros tanto de zarzuela grande como de género chico, con títulos como “Covadonga” o el sainete “Al fin se casa la Nieves”, con el que intentó repetir el éxito en el teatro Apolo junto a Ricardo de la Vega.

Su objetivo era crear una ópera española, que sirviera de base para una música nacional. Estas ideas no sólo las expresó en sus numerosos escritos, sino también a través de una serie de obras que compuso a lo largo de su carrera, desde “Guzmán el bueno” (1876) hasta “Tabaré” (1913). Su serie de nueve óperas, dos de ellas en un solo acto, constituyen una obra ambiciosa para los compositores españoles de su época. Tras una larga polémica que retrasó su estreno, “Los amantes de Teruel” (1889) supuso su consolidación definitiva, y fue seguida por propuestas de muy diversas líneas, como la wagneriana en “Garín” (1892) para el Liceo de Barcelona y la verística en “La Dolores (1894)” para el madrileño Teatro de la Zarzuela. Sus últimas obras, a pesar de estar ligadas a una fuerte tradición decimonónica, contienen un interés innegable, como “Raquel” (1900), basada en el famoso drama romántico “Farinelli” (1902), compuesta para el fallido proyecto del Teatro Lírico, “Tabaré” (1913), ambientada en América, y “Don Gil de las calzas verdes” (1914), basada en una comedia de Tirso de Molina .

Si bien se han grabado preludios de sus óperas, es “La Dolores” la que sigue siendo representada frecuentemente en los escenarios. Se trata de una de las

piezas más destacadas de la ópera española, esta pieza en tres actos tiene música y libreto del propio compositor a partir de una pieza dramática del mismo nombre de José Feliú y Codina que tuvo un gran éxito en su estreno en 1892. Está basado en un romance popular aragonés: ‘Si vas a Calatayud pregunta por Dolores; una muy hermosa chica y abierta a hacer favores’. Para ello se trasladó a la ciudad aragonesa y absorbió la cultura popular, disfrutando asimismo de la gastronomía y la amabilidad de sus gentes. Bretón creó un intenso drama lírico con una partitura que mezcla la corriente operística europea de la época (básicamente realismo) con la tradición popular española. Contiene temas tan célebres como la jota “Aragón la más famosa”, la pasacalle “En noches de verbena”, el madrigal para tenor “Henchido de amor santo” o el dúo de protagonistas, Dolores y Lázaro, “Di que es verdad que me amas”.

Zarzuela

Al mismo tiempo, se acercó al arte zarzuela con desigual éxito. Su producción, aunque inferior en cantidad a la de sus contemporáneos Ruperto Chapí, Gerónimo Giménez, Chueca o Manuel Fernández Caballero, entre otros, es de gran calidad, dada la variedad de géneros que abordó. Hizo varios intentos de componer en el género de la zarzuela grande, ambos en una línea más tradicional que las generaciones anteriores en obras como “Cuatro sacristanes” (1874), “¡A los toros!” (1876), “¡Bonito país!” (1877), “El campanero de Begoña” (1878) y “Los amores de un príncipe” (1881), y a finales de siglo en el “Circo de Parroquia”, con “El clavel rojo” (1899) y “Covadonga” (1901), donde adoptó procedimientos más modernos, dentro de las limitaciones del género. Obra de ambiente histórico y calificada como zarzuela seria con aires operísticos. En el año 2008 se presentó en Oviedo una versión restaurada de dicha obra. Su mayor fama le llegó de la mano del género chico, especialmente “La verbena de la Paloma” (1894), una de las zarzuelas más famosas del repertorio español, la obra más espectacular vista, aunque luego compuso muchas otras que no tuvieron tanto éxito. Todo lo más popular y tradicional de Madrid se plasma aquí en su máxima expresión. La obra es de estilo sainete operístico en un acto, se estrenó con gran éxito en el Teatro Apolo de Madrid el 17 de febrero de 1894. Bajo el subtítulo ‘El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos’, la historia se desarrolla en Madrid en el mes de agosto durante las fiestas patronales en honor a la patrona, la Virgen de La Paloma. La escena está ambientada en los barrios populares de la ciudad, y la zarzuela presenta una galería involvi-

dable de personajes típicos como las chulapas y chulapones, los castizos (diversos habitantes tradicionales de Madrid), el farmacéutico, el sereno, el tabernero y el Policía Local... Sus tres escenas contienen numerosos números musicales que han pasado a la historia del género, entre ellos el dúo al estilo habanera, '¿Dónde vas con mantón de Manila?'; los versos de Don Hilarión titulados 'Una morena y una rubia'; las seguidillas 'Por ser la Virgen de la Paloma'; y la soleá flamenca 'En Chiclana me crié'.

El Género Sinfónico y de gran formato.

Por otro lado, escribió música sinfónica con singular insistencia, en una época en la que en España apenas existían formaciones orquestales. Compuso y dirigió numerosas obras para la Sociedad de Conciertos, de la que fue director titular de 1885 a 1890. Fruto de ello fueron sus tres "Sinfonías" (1872, 1883, 1905), que revelan una fuerte asimilación de las técnicas compositivas de Beethoven. Además de una obra de juventud incompleta denominada "Sinfonía a grande orquesta «La necesidad»" (cuyo manuscrito está firmado en Burgos, 1867 – Madrid 1868), de la que solo se conserva el primer movimiento (Maestoso – Allegro). Sus obras de mayor éxito fueron aquellas de carácter español, ya sea de corte alhambrístico, como "En la Alhambra" (1887), o másailable, como en "Escenas andaluzas" (1894). Durante sus últimos años compone diversos poemas sinfónicos de claro carácter nostálgico, como "Los galeotes" (1905), basado en el célebre episodio del Quijote, y "Salamanca" (1916), sobre temas populares de su región natal. En el género camerístico nos ha dejado diversas obras, entre ellas tres "Cuartetos para Cuerda" (1866, 1902, 1909 todos grabados), además de un "Trío" (1887), "un "Sexteto de Viento" y un "Quinteto", compuestos desde puntos de vista marcadamente clásicos, influidos por el mundo francés de Camille Saint-Saëns. Las "Cuatro Piezas Españolas" para violín, violonchelo y piano son de 1911. Su amplio conocimiento musical lo llevó a abordar muchos otros campos como el canto, incluido un ciclo de "Canciones" basado en las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer (1886), al que siguieron "Las golondrinas", y el oratorio "El Apocalipsis" (1882) compuesto en Roma. como una de las obras escritas bajo los requisitos de beca de la academia. En 1908 su amigo el gran violinista Sarasate fallece y al año siguiente Bretón compone a su memoria el "Concierto para violín y orquesta en la menor", que se estrena en la Queen's Hall de Londres en 1923.

Solamente se ha conservado la reducción para violín y piano. En el año 2004 el compositor Rogelio Groba se encargó de su orquestación. En su último movimiento presenta un bolero de carácter español. Se ha grabado junto al de Jesús de Monasterio.

Bibliografía

- La Ópera. La Enciclopedia del Arte Lírico. Aguilar 8403400713
- Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica. ICCMU 8489457239
- Tomás Bretón: un músico de la restauración. Víctor Sánchez Sánchez. ICCMU 9788489457270
- Documentos RNE. Tomás Bretón, un músico entre dos siglos. RNE 08/09/2023.
- Grandes Ciclos. Radio Clásica. RNE. Tomás Bretón. Ocho capítulos. 19-31/10/2023.
- BRETÓN, T.: Escenas andaluzas / En la Alhambra / Opera Preludes. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Miguel Roa. NAXOS 8.572076
- BRETÓN, T.: Piano Trio in E Major / 4 Spanish Pieces (LOM Piano Trio) NAXOS 8.570713
- BRETÓN, T.: Cuartetos para Cuerda Nos. 1 and 3 (Bretón String Quartet) NAXOS 8.573037
- BRETÓN, T.: Verbena de la Paloma, La. Ausensi, Manuel; de Montijo, Marianela; Encabo, Juan; Gil, Gregorio; Iriarte, Ana María. Cantores de Madrid. Orquesta de Cámara de Madrid. Ataulfo Argenta. NAXOS CLASSICAL ARCHIVES 9.80792
- BRETÓN, T.: Las Tres Sinfonías. Orquesta Sinfónica de Castilla y León. José Luis Temes. VERSO 2117
- BRETÓN, T.; La Dolores. Domingo, Plácido. Matos, Elisabete. Lanza, Manuel. Beltrán, Tito. Coro del Gran Teatro del Liceo. Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Antoni Ros Marbá. DECCA 466060
- Spanish Romantic Violin Concertos. Obras de Tomás Bretón y Jesús de Monasterio. Ara Malikian. Orquesta Sinfónica de Castilla y León. Alejandro Posada. TRITÓ
- BRETÓN, T.: Escenas Andaluzas. En la Alhambra. Bolero de Concierto. La Dolores, jota. Gran Orquesta Sinfónica. Ataulfo argenta. CDMS 241
- BREON, T.: Sinfonía nº2. Salamanca, poema sinfónico. Orquesta Sinfónica de Castilla y León. Max Bragado-Darman. Newport Classics B00005NZLL

Mademoiselle Nadia Boulanger: Directora de Orquesta

Silvia Olivero Anarte

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



Mujer carismática, apasionada, disciplinada, intransigente y contundente. Directora de orquesta, compositora, pianista y organista. Dedicó parte de su vida a la docencia, convirtiéndose en Maestra en el más puro sentido de la palabra de grandes músicos como Aaron Copland, Astor Piazzola, Ida Gotkovsky, Daniel Barenboim, Yehudi Menuhin, Philip Glass, Peggy Galnville-Hicks, Eliot Carter, Leonard Bernstein, Igor Markévich, Rosa García Ascot o Quincy Jones. En una entrevista de la BBC a Quincy Jones, respecto a su relación con Nadia Boulanger expresó: *Ella solía decirme todo el tiempo: Quincy, tu música nunca puede ser más, o menos, que tú como ser humano. A menos que tengas la experiencia de la vida y tengas algo que decir que has vivido, no tienes nada que aportar... ella era fuerte. Muy fuerte*¹.

¹ Burton-Hill: <https://www.bbc.com/culture/article/20170308-the-greatest-music-teacher-who-ever-lived>

Eran famosas sus clases cada miércoles en su apartamento, el nº 36 de la calle Ballu, con alumnos e intelectuales que ansiaban su docencia, además trabajó para prestigiosas instituciones como la Escuela Normal de Música de París, el Conservatorio de París y el Conservatorio Americano Fontainebleau, del que fue directora desde 1949. Así mismo, realizó giras difundiendo su docencia por Estados Unidos y Europa. Está considerada un referente mundial en la docencia musical al más alto nivel.

A lo largo de los años se le otorgaron el Doctorado Honoris Causa en Oxford y en Harvard, e importantes honores internacionales: El Caballero de la Orden de la Legión de Honor (República Francesa), la Orden de Polonia, el Premio Henry Howland Memorial (Estados Unidos), la Medalla de Oro de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Francia, la Gran Oficial de la Orden de la Legión de Honor (República Francesa), la Orden del Imperio Británico, la Orden de San Carlos (Principado de Mónaco) y la Orden de la Corona (Reino de Bélgica).

Nacida el 16 de agosto de 1887, era hija de Ernest Boulanger, compositor de óperas cómicas y profesor de canto del Conservatorio Nacional de París y de Raissa Myschetsky, una madre estricta, antigua princesa rusa que le transmitió la disciplina en el trabajo. Nadia comentaba que su madre *me exigía no ya un poco de curiosidad, sino toda la curiosidad posible*², por otro lado, le exigía que lo diese *Todo*. En el hogar Boulanger las visitas tenían el prestigio de Camille Saint-Saëns, Charles Gounod, Gabriel Fauré o Raoul Pugno, compartiendo instructivas veladas musicales.

² Monsaingeon: 14

Nadia se presentó al Gran Prix de Roma en 1906 y 1907, quedándose este último año en la ronda final, a las puertas del éxito. Fue en 1908 cuando obtuvo el segundo premio. Su hermana, Lili Boulanger, sí logró ganar el primer premio del prestigioso Prix de Roma en 1913, convirtiéndose en la primera mujer en conseguirlo. Desgraciadamente Lili falleció en 1918, con sólo 22 años, produciéndole una profunda tristeza que jamás la abandonó.

Entre sus composiciones se encuentran la ópera *La ville morte*, compuesta junto a Raoul Pugno, con libreto de Gabriele D'Annunzio, *30 Canciones para voz y piano*, *Vers la vie nouvelle*, para piano, *Pièce sur des airs populaires flamands*, para órgano, *Allegro* para orquesta, la cantata *La Sirène* y *Fantaisie variée* para piano y orquesta. Su autoexigencia era tan extrema que, considerando que sus composiciones eran *inútiles*, carentes de genialidad, decidió abandonar la composición y dedicar su vida a la docencia y a la dirección orquestal.

Sobre el podio

El trabajo de Nadia al frente de las orquestas se caracterizó por su fuerte carisma y su autoexigencia. Su concepto de la interpretación se basaba en el respeto absoluto a la concepción de la obra, a la cual se llega a través del profundo análisis de la misma, llegando a estar, incluso, por encima del propio compositor. *Cuando quien domina es el intérprete, la interpretación se desvirtúa. Lo que gana el intérprete lo pierde la obra. En el fondo, una interpretación sublime es una interpretación que me hace olvidar al compositor, al intérprete, a mí misma; olvido todo excepto la obra maestra*³. Este enfoque vinculaba a Nadia Boulanger con el hecho de *Estar al servicio de la música*, y era utilizado por la crítica, a pesar de ser la misma mentalidad de Arturo Toscanini y Bruno Walter, como

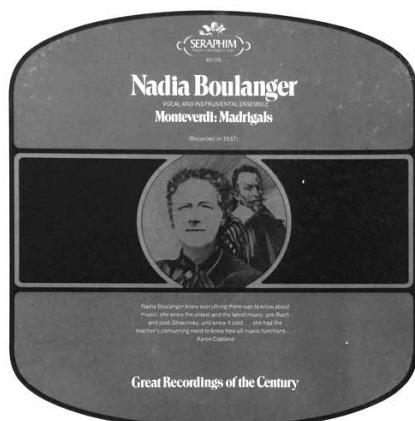


atribución al estereotipo femenino del *cuidado*, tradicional perspectiva que ubica a las mujeres al servicio de los demás, manteniéndose pasivamente en un segundo plano. A esto hay que sumarle su aspecto, de negro, sin tacones, sobrio, con gran modestia, a través del cual presentaban a una mujer cercana al celibato, como una sacerdotisa al servicio de la música. De algún modo, una mujer que ejercía el poder debía ser presentada como una no-mujer, aislándola de sus atributos femeninos que la asociarían al sexo y, por ende, la alejaría de la posibilidad de ocupar un puesto de poder.

No es fácil encontrar información detallada sobre la trayectoria de Nadia Boulanger en la dirección orquestal, a diferencia de su actividad como compositora y como docente. Los datos se hallan dispersos y en ocasiones incompletos, mas, haciendo una búsqueda cuidadosa y escrupulosa, he podido trazar su recorrido, aunque quedan lagunas en determinados periodos de su vida.

Debutó como directora interpretando sus propias obras y las de Raoul Pugno. En 1912 dirigió *Concertstück* para piano y orquesta de Pugno, con el compositor al piano, al frente de la Orquesta de la Société des Matinées Musicales y el 17 de enero de 1913, dirigió su *Rapsodia para piano y orquesta* en Berlín. El resto de este último concierto lo dirigió Edmund Van Strauss. Sin embargo, cuando Nadia hablaba de sus inicios en la dirección lo ubicaba en los años 30, un origen asociado con la docencia, al haber organizado y dirigido un grupo vocal e instrumental con el que podían interpretar las obras cuyos análisis trabajaban. La labor artística del ensemble abrió la puerta a un desarrollo artístico más grande que impulsaría su carrera como directora de orquesta. La Princesa de Polignac, promovió y sufragó el ensemble. Disponía de un Salón donde ponía en escena las obras de aquellos a los que ejercía el mecenazgo, primero junto a su esposo y una vez enviudada, en solitario. Un creativo ambiente de vanguardia disfrutó de dicho mecenazgo, artistas como Maurice Ravel, Manuel de Falla, Gabriel Fauré, Gemaine Tailleffere, Francis Poulenc, Igor Stravinsky, Erik Satie, Jean François o Ethel Smyth entre otros muchos. El respeto profesional de la Princesa de Polignac hacia Nadia propició que la primavera de 1933 nombrase a Boulanger organizadora y directora de un proyecto artístico que se llevaría a cabo en el Salón de la Princesa de Polignac, durante la década de los 30. En el primer concierto de este proyecto, el 30 de junio de 1933, en el salón del Hotel Singer-Polignac, programó y dirigió extractos de diferentes *Cantatas* de Bach, un *Concierto* de Vivaldi -con la princesa como

3 Íbid: 118



solista al órgano- y el *Concierto de Brandemburgo n° 5* de Bach. En una carta escrita por el embajador Maurice Paléologue a Polignac, tras asistir al concierto del 17 de mayo de 1934, exaltaba la profundidad de la interpretación y la energía e inteligencia en la gestualidad de la dirección de Boulanger. La fama de estos conciertos propició que en 1936 fundara y dirigiera un estable *Ensemble Nadia Boulanger*, vocal e instrumental. Junto a ellos fue invitada a realizar una gira por Inglaterra y Estados Unidos y, en 1937, realizó la primera grabación en la historia de los *Madrigales* de Monteverdi, por la que obtuvo el Gran Premio del Disco Francés.

El 22 de mayo de 1934 debutó al frente de la Orquesta de la Escuela Normal de Música de París en el Cercle Interallié, interpretando obras de Mozart, Bach y Françaix. Dos meses después, en la Sala Gaveau, participó en un concierto en el que dos compositores dirigieron sus propias obras: Nadia dirigió su cantata *La Sérénade* e Igor Markevitch dirigió su composición *Psaume*. A finales del mismo año, programó a Bach, Monteverdi y Schütz, al frente de la Orquesta Filarmónica de París, en el Teatro de los Campos Elíseos. La finalidad de dichos conciertos, como seguiría siendo lo largo de su carrera, residía en el compromiso de difundir el repertorio no habitual en su tiempo. De este modo se hicieron frecuentes las interpretaciones del *Requiem* de Fauré, piezas de Monteverdi y óperas de Rameau, así como la promoción de la obra de su hermana Lili y de algunos de sus alumnos, como Copland y Françaix, combinándolo con la interpretación de repertorio de su tiempo. En un mismo concierto se podían escuchar obras de Fauré, Lili Boulanger, Stravinsky, Poulenc, Françaix, Hindemith, junto con obras de Mozart, Vivaldi, Rameau, Lully, Haydn, Schubert, Brahms o Bach, creando una línea que conecta pasado, presente y futuro. La Revista Ritmo, el

1 de octubre de 1950, comentó respecto al Festival Internacional de Música de Aix-en-Provenza: *Una mención muy especial merecen las "músicas olvidadas", cuya dirección asumió Nadia Boulanger.*

En 1936 viajó a Inglaterra y debutó como la primera mujer que se puso al frente de la Orquesta Filarmónica de Londres, dirigiendo el *Requiem* de Fauré. En 1937 fue la primera mujer que dirigió un concierto completo con la Royal Philharmonic Society de Londres, programando a Fauré y Monteverdi. Su presencia en el ámbito de la dirección no estuvo exento de polémicas debido a su género. La prensa londinense expresaba "¡Under the Batone!" abriendo la polémica sobre la habilidad, o no, de las mujeres para ponerse al frente de las orquestas. Sin embargo, el éxito fue innegable. El Observer, el 13 de diciembre de 1936 manifestó: *La presentación de Madame Nadia Boulanger en el Queen's Hall mostró que no hay nada en el arte de la dirección que una mujer no pueda dominar.*

Dirigía sin batuta y esto era recalcado en los medios. La ausencia de batuta, símbolo fálico de masculinidad, se convirtió en otro recurso de los medios para definirla y justificar, de algún modo, su presencia en los grandes podios. El Daily Express redactó en noviembre de 1937: *Mme. Nadia Boulanger, famosa directora francesa -ella no usa batuta- ha llegado a Londres para dirigir la Royal Philharmonic Society Orchestra en un concierto esta semana. Dos días después, el mismo diario: Mlle. Nadia Boulanger, distinguida músico Francesa, ensayó ayer en Londres con la Royal Philharmonic Orchestra, la cual es dirigida por una mujer, la primera desde su fundación hace 126 años. Ella no usa batuta. ¡Va a dirigir pronto la famosa Boston Symphony Orchestra!. Es destacable que el mismo Leopold Stokowski, por nombrar sólo un director, dejó de usar la batuta en 1929, sin la insistencia por parte de los medios por recalcarlo.*

En sus giras, en los años 30 ofreció más de cien recitales-charla y dirigió el estreno de importantes obras de grandes compositores: *El Concierto en Re* de Françaix, con el compositor al piano y la Orquesta Filarmónica de París, concierto que quedó grabado en febrero. El 8 de mayo de 1938 dirigió el estreno privado del *Concierto en Mib*, también llamado *Concierto Dumbarton Oaks* de Stravinsky, en el mismo Dumbarton Oaks de Washington. El 16 de diciembre realizó el estreno privado del *Concierto para órgano, cuerdas y timbales* de Poulenc, en el hotel Singer-Polignac de París. Ese mismo año fue la primera directora en el podio de la Orquesta Sinfónica de Boston, orquesta a la que regresaría en 1962 dirigiendo *Psalm* de su hermana Lili.

Una mujer al frente de una poderosa orquesta no era, a priori, algo que se aceptara fácilmente. No faltaron momentos incómodos en los ensayos, dado que muchos músicos manifestaban animadversión al hecho de ser dirigidos por una mujer. En una ocasión, ante las continuas murmuraciones durante los ensayos al frente de la Sinfónica de Boston, llegó a apelar a la concentración en nombre de la música. Pero siempre se mostró segura de sí misma y en ella no se percibía la antipatía que recibía de parte de algunos músicos. Dado su método de ensayo ponía por delante el tra-

bajo cooperativo: *Si al director de orquesta le dieran el tiempo necesario, su papel, reducido a lo esencial, consistiría en hacer cobrar conciencia a los músicos de la parte de los demás. En mi experiencia, siempre he hallado la mayor cooperación por parte de los músicos*⁴.

Su actividad como directora fue muy prolífica, dirigió para la radio en Francia, Bélgica, Inglaterra y Estados Unidos. Durante la Segunda Guerra Mundial se trasladó a Estados Unidos. En 1939 fue la primera directora al frente de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, en el Carnegie Hall, interpretando el *Requiem* de Fauré. Con el mismo programa regresaría el 17 de febrero de 1962, concierto dedicado a Bruno Walter, fallecido ese mismo día. Dentro de las giras realizadas en Estados Unidos dirigió, entre otras, la Orquesta de Filadelfia, el 11 de marzo de 1939 y la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington, el 26 de febrero de 1939. En 1963 dirigió el *Concierto para instrumentos de viento, dos arpas y piano* de Hindemith y el *Concierto Kv. 482* de Mozart, con su protegida Idil Biret al piano, al frente de la Orquesta Hallé de Manchester. Queda constancia de la dirección or-

4 Monsaingeon: 64

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>

questal de Nadia Boulanger en España. El Diario de Trabajo Nacional, el 28 de marzo de 1967, anunciaba la representación de los conciertos del *1 de abril, 7 de la tarde, Auditorio Ministerio y 2 de abril, teatro Zarzuela. Orquesta Sinfónica y Coros R-TV.E. Director: Nadia Boulanger. Obras de [Lili] Boulanger, Bach y Fauré*. En el número n° 372 de la Revista Ritmo, del mes de abril, Ramón Orbe Cano expuso la crítica del concierto, ensalzando la dirección de Nadia, teniendo en cuenta que ya contaba con 80 años: *Con gran placer hago la crítica de Nadia Boulanger; pocas veces nos es dado ver direcciones de orquesta tan portentosas; modulando los compases con los labrios, llevando la orquesta y el coro con sus sensitivas manos, haciendo gestos de asentimiento o disgusto, sacando fuerzas de su débil cuerpo para remarcar los crescendos, nos obsequió esta directora de directores con el Requiem de Fauré más perfecto que nunca pudiese escuchar*.

Cuando la crítica era hiriente con su trabajo por ser mujer, Nadia utilizaba el humor, con cierta dosis de ironía, como en la entrevista en el New York Sun, el 15 de febrero de 1938, donde responde de este modo

sobre la dirección orquestal y el sexo femenino: *He sido una mujer por poco más de 50 años, y he superado mi asombro inicial. Dirigir es un trabajo. No pienso que el sexo juegue un papel importante. O en el New York Word Telegram, el 11 de febrero de 1939: Me asusta más que cualquier mujer haga cosas nocivas para su dignidad que el hecho de que toque los timbales. Nadia no se alineó con proyectos feministas, ella luchó por la igualdad a través de su trabajo y su actividad. En la entrevista realizada por el New York Telegram, el 11 de febrero de 1939, expuso que lo importante es la música y la calidad de los músicos. Hombres o mujeres, viejos o jóvenes, altos o bajos, delgados o gordos, eso no marca la diferencia. Como directora, lo que me interesa es el resultado*.

Falleció en París, el 22 de octubre de 1979 habiendo sido la primera directora al frente de muchas grandes orquestas a ambos lados del océano, enfrentándose a las reticencias sociales y demostrando su calidad musical y humana. Directora de orquesta, compositora, pianista, organista, Maestra de Maestros. Una profunda huella en el camino del arte.

Bibliografía

Beer, Anna (2016). *Armonía y suaves cantos*. Barcelona, Acantilado.

Brooks, Jeanice (1993). *Nadia Boulanger and the Salon of th Princesse de Polignac*: En *Journal of American Musicological Society*, Vol. 46, No. 3 pp. 415-468

Brooks, Jeanice (1996). *Noble et grande servante de la musique: Telling the Story of Nadia Boulanger's Conducting Career*. En *The Journal of Musicology*, Vol. 14, No. 1 pp. 92-116

Monsaingeon, Bruno (2018). *"Mademoiselle"*. *Conversaciones con Nadia Boulanger*. Barcelona, Acantilado.

Burton-Hill, Clemencia (2017). *The Greatest musica teacher who ever lived*. Entrevista a Quincy Jones. <https://www.bbc.com/culture/article/20170308-the-greatest-music-teacher-who-ever-lived>

(2021) *Nadia Boulanger and her world*. https://fishercenter.bard.edu/wp-content/uploads/2022/01/2021Boulanger-1_BMF.pdf

Por: *Música en México* (2023). *Nadia Boulanger: Mademoisele*. <https://musicaenmexico.com.mx/nadia-boulanger-mademoiselle/>

Díaz, Clara (2021) *Nadia Boulanger, Maestra de Maestros*. <https://atenas-diariodeabordo.blogspot.com/2021/04/>

En la década de los setenta, los autores **M. Coltheart**, **B. E. Curtis**, **P. Atkins** y **M. Haller** proponen modelos “en cascada”, es decir, el procesamiento simultáneo de la información mediante canales comunicantes.

Es en la década de los ochenta, cuando **D. Rumelhart** y **J. Maclelland** popularizan el modelo conexionista con su publicación “*Procesamiento distribuido en paralelo: investigaciones sobre la microestructura de la cognición*”. En ella, incorporan las redes neuronales como base del almacenamiento de la información.

Procesamiento de la información en la clase de instrumento

Para ilustrar el proceso, utilizaremos como ejemplo una clase de instrumento de piano.

Nos encontramos en la primera clase de primero de enseñanzas básicas, en la cual el docente se dispone a transmitir a su alumnado la posición de la mano y de los dedos con respecto al teclado. Haciendo referencia a J. Piaget y L. Vygotsky, utiliza un lenguaje y herramientas adecuadas al nivel de desarrollo cognitivo del educando en particular al que se dirige.

Según la teoría del procesamiento de la información, esto supone para el alumnado una serie de estímulos reconocibles en primera instancia sensoriales. Durante este proceso, el educando, por imitación, coloca la mano en el teclado y moviliza cada dedo, activando la memoria sensorial (**R.C Atkinson** y **R. Schiffrin**).

Realizando este ejercicio bajo supervisión, la información se almacena en una pequeña memoria a corto plazo. La disposición de la muñeca, la curvatura de los dedos, la sensación en la mano al articular cada uno de ellos, todos estos estímulos quedan almacenados en la memoria del educando durante un breve período de tiempo.

En el estudio individual, el alumnado accederá inconscientemente a su memoria de trabajo para realizar el ejercicio en solitario, por lo que necesitará acceder al recuerdo de la sesión junto con el docente para comparar dicha información con su ejecución, o lo que es lo mismo, la memoria a largo plazo.

Es en este punto donde existe mayor riesgo de deformación de la información, lo cual dependerá del intervalo de tiempo entre la sesión conjunta alumno-profesor y la sesión individual del educando. A esta problemática, debemos añadir la complejidad que supone el aprendizaje musical, ya que no solo abarcamos aprendizaje motor (como en el ejemplo

expuesto), sino que supone una exigencia conceptual y emocional para el alumnado, además de motora.

A mayor intervalo de tiempo transcurrido entre la sesión conjunta con el profesorado, más posibilidades existen de una variación de la información adquirida en el proceso de aprendizaje. Cuanta más distancia exista entre la clase y el estudio, es probable que se manifieste una mayor dificultad a la hora de recordar la posición correcta de la mano o la sensación de los dedos al articular correctamente en el teclado.

Esto nos plantea una segunda problemática en el aprendizaje de un instrumento. Y es que debido a su elevado carácter motor (ya que la ejecución es la base para poder desarrollar la actividad musical), el principal canal de aprendizaje es la repetición, especialmente a sus comienzos. Esto nos supone, en caso de desvirtuar la información en la sesión de estudio individual, un aprendizaje igualmente desvirtuado. Es decir, muscularmente y de manera totalmente inconsciente, el alumnado estará aprendiendo de manera técnicamente deficiente debido a la repetición deformada de la posición de los dedos. Esto supone un doble trabajo, ya que en primer lugar afianza un aprendizaje motor indeseado (causa inicial de numerosas lesiones en instrumentistas) para, posteriormente, corregirlo una vez ya interiorizado.

Esto es extrapolable a los distintos niveles del aprendizaje musical, no siendo el intervalo transcurrido entre clase y estudio individual la única causa de esta posible deformación de la información. Sin duda, la capacidad de observación y concentración durante la sesión conjunta será determinante a la hora de procesar los nuevos estímulos y almacenarlos en la memoria a corto plazo.

El estudio individual

Este tríptico culmina con el eterno debate acerca de cómo plantear el estudio individual del alumnado. Llegados a este punto, podríamos concluir:

- Debido a las características del aprendizaje musical, el estudio individual se convierte en un imprescindible para el desarrollo motor y muscular del alumnado. Como cualquier entrenamiento físico (aunque a pequeña escala en nuestro caso), debe realizarse de manera absolutamente constante y gradual, siendo ampliado progresivamente en función del desarrollo psicomotriz. Como un individuo que entrena para una maratón, no podemos desarrollar una resistencia muscular y cognitiva (concentración) de manera abrupta.

- La repetición asume un papel fundamental en este aprendizaje desde su mismo inicio. Debemos ser especialmente cuidadosos al emplear este recurso para una optimización del proceso de aprendizaje. No es suficiente con repetir, sino que cada una de las sesiones de estudio requieren de atención y concentración, para intentar que la información recibida perdure de la manera más fiel posible.
- Puesto que se trata de un entrenamiento gradual, podríamos pensar que la “cantidad” en el estudio individual pierde relevancia con respecto a la “calidad”. Siendo preferible la ausencia de repeticiones mecánicas deficientes, aunque suponga un estudio más escueto.

Con el objeto de optimizar y mejorar la calidad del proceso de enseñanza - aprendizaje musical, no debemos posar nuestra atención en los posibles inconvenientes que pueden surgir, sino centrar el foco en las medidas que se pueden adoptar, mediante un mejor

conocimiento del proceso en sí mismo, para superar dichos hándicap y hacer del estudio individual un espacio motivador.

Según las teorías cognitivas estudiadas y según las necesidades del aprendizaje musical y sus características, podríamos afirmar que una supervisión más frecuente podría paliar esta desventaja aparente en la memoria a corto plazo de cara al estudio individual.

En este punto, surgen numerosas posibilidades cuyos límites tan solo los definen los límites de nuestra creatividad. Las tecnologías a las que tenemos acceso son una gran herramienta para mejorar esa supervisión y mantener viva la memoria a corto plazo, ya que podemos immortalizar en imágenes o vídeos parte de la información transmitida en clase o en el estudio individual. Sin duda, un ámbito fundamental en nuestro proceso de enseñanza - aprendizaje y, por ende, digno de reflexión, donde nunca olvidemos nuestra posibilidad de mejora y superación personal.

Bibliografía

- Bruner, J. S. Goodnow, J. J. & Austin, G. A. (1978). El proceso mental en el aprendizaje. Madrid: Nancea.
- Colombo, B. (2011). TUTTO. Psicología e pedagogia. Novara: De Agostini.
- Loftus, Geoff. (2009). Introduction to Psychology.
- Luccio, R. (2013). Storia della psicologia. Bari: Laterza.
- Ranieri, F. (2002). Psicología. Milán: Alpha Test.
- 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 Greesboro, 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.

Málaga: constante fuente de inspiración musical

Investigación de una amplia nómina de ilustres músicos malagueños

Paula Coronas

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

En el ámbito de la divulgación musical nos complace seguir explorando con decisión en el patrimonio musical malacitano, con el objetivo de recuperar e investigar las raíces sonoras de tiempos pretéritos y presentes hacia la búsqueda de personajes, historias, relatos y emociones. Málaga siempre como telón de fondo, foco de nuestro interés, fuente de inspiración constante para todos.

Si hacemos una panorámica retrospectiva, observamos que a lo largo del siglo XIX fructifican en nuestra ciudad un buen número de artistas que en lo referente al arte musical brillan con luz propia: profesores, intérpretes y compositores de mérito que exponen con garantías su magisterio, el dominio de instrumentos y la calidad en su creación. De ahí que en este artículo nos proponemos rescatar algunos de estos nombres ilustres.

Gracias a los trabajos de algunos músicos malagueños que nos preceden, hemos podido apoyarnos en investigaciones que nos arrojan luz en este campo para continuar con la búsqueda insaciable y la devoción hacia los nuestros. Manuel del Campo y del Campo, en 1970 nos aporta a través del Boletín de Información Municipal de Málaga un sustancioso artículo que pone nuevamente en valor la historia musical de nuestra ciudad. Será la saga de los **Cabas** la que ocupará en esta ocasión nuestra atención.

“Entre los apellidos más vinculados a la causa musical en Málaga durante el siglo XIX y la primera mitad del XX está el de Cabas, cuyo recuerdo, si no su vigencia,

se prolonga hasta nuestros días. Al hablar de Cabas la referencia es obligada a través de varias generaciones de familias que tuvieron entre sus miembros más destacados en el cultivo de la música a aquellos grandes artistas que se llamaron don **José Cabas Galván**, y don **José Cabas Quiles**. De éstos y de otros Cabas –Galván y Quiles– que no llegaron a alcanzar tan altas cimas artísticas vamos a relacionar los datos más importantes que hemos podido obtener”¹.



José Cabas Quiles

Del relato biográfico de **José Cabas Galván**, nacido el 15 de abril de 1853 en la calle Beatas número 45, se destaca su primera etapa como discípulo predilecto de Eduardo Ocón y ya en 1876 su presencia en el primer claustro de profesores de dicho centro, donde permanecerá impartiendo lecciones de solfeo, órgano, armonía y composición hasta el final de su vida. Tras el fallecimiento de Ocón en 1901, recordamos

¹ Manuel del Campo, “LOS CABAS, una familia de músicos malagueños”, Málaga, Boletín de Información Municipal, 4º Trimestre 1970, p.31.

que asume la dirección facultativa de la Sociedad Filarmónica hasta la fecha de su muerte en abril de 1909. Se recoge en el mencionado artículo su especial implicación en las tareas docentes del Conservatorio, -miembro de tribunales, concursos, certámenes y confección del Reglamento de régimen interior- pero sobre todo destaca su labor compositiva. Entre su abundante producción musical se resalta su obra religiosa entre la que pueden anotarse *Libérame*, para coro mixto y orquesta; *Salve*, a cuatro voces, dedicada a la Virgen de la Victoria; *Salve*, dedicada a la Virgen de los Servitas, y numerosas Coplas del Rosario, Villancicos, Letanías, Motetes, Misas, Himnos, y otros títulos de carácter profano como *Himno del Arte*, para solos, coros y orquesta, *Trío para piano, violín y violonchelo*; y un gran número de zarzuelas. Como organista realizó una importante actividad – no olvidemos que era hijo de organista- en la Catedral de Málaga y en algunos conventos de la ciudad. Una faceta más a tener en cuenta, y que ha trascendido menos es la de cronista:

“Hombre de grandes virtudes, caritativo y piadoso, unía a la bondad de su carácter las chispas del ingenio y humor andaluz. Escritor fecundo y ameno colaboró en todos los periódicos de Málaga y su *Teoría de solfeo* (primera edición en 1894 y segunda edición en 1898) fue en su tiempo notable obra de pedagogía musical, siendo adaptada como libro de texto en diversos Conservatorios de España y América, así como en el Real Conservatorio María Cristina de nuestra ciudad”².

Tras mencionar su matrimonio con Clotilde Quiles, nacida en Murcia, repasamos algunos otros miembros de la saga familiar, como sus hermanos Rafael y Juan, ambos músicos. Juan fue así mismo profesor auxiliare del Conservatorio malagueño y director de música de la Academia de Declamación desde 1900. Fue un notable pianista y compositor, autor de numerosas zarzuelas, piezas de salón y baile, alguna de las cuales alcanzaron notoria popularidad, como el vals titulado *Noches de Málaga*, componiendo diversos himnos -entre ellos el dedicado al Rey Alfonso XIII con motivo de su visita a Málaga en 1904.

Por su parte, Rafael logró tener repercusión como compositor y director de orquesta actividad esta última que ejerció durante muchos años en el Teatro del Duque de Sevilla y recorriendo numerosos escenarios de España y América al frente de compañías líricas en la que figuraba como primera tiple cómica su es-

posa, Pepita Alcacer, según nos cuenta Manuel del Campo en sus trabajos. Su inspiración se volcó especialmente en la composición de páginas del género lírico, colaborando con un buen número de libretistas en la realización de algunos títulos de zarzuelas que obtuvieron éxito.

La continuidad del matrimonio formado por José Cabas Galván y Clotilde Quiles tuvo prolongación en una hija y cuatro hijos: José, Rafael, Manuel y Tomás. Prácticamente todos ellos tuvieron dedicación a la música, excepto Manuel, pero fue José Cabas Quiles quien más notoriedad alcanzaría. Descubrimos en este artista, nacido el 9 de diciembre de 1879 en la malagueña calle Madre de Dios número 34, a un músico realmente completo y de talla nacional. Del Campo recuerda sus comienzos musicales, siendo discípulo de su padre, José Cabas Galván y ampliando posteriormente con Eduardo Ocón. Tras perfeccionar con Tragó y Bretón en Madrid, regresa a Málaga para convertirse en profesor de solfeo en el Conservatorio y director facultativo de la Filarmónica malacitana, años más tarde. Intérprete y compositor prolífico, mantuvo una intensa actividad como pianista, director concertador y autor de numerosas páginas, la mayoría de ellas muy desconocidas hoy o lamentablemente olvidadas. Con quince años de edad actuó por vez primera como pianista en un concierto de la Sociedad Filarmónica y en algunas ocasiones actuó a dos pianos con el profesor José Barranco. A lo largo de dieciséis temporadas consecutivas -de 1915 a 1931- fue director musical del Teatro Reina Victoria de Madrid, ciudad donde residió largo tiempo.

Se repasa su abundante producción, que son sorprende por la cantidad y variedad de géneros que abarca. Se menciona su obra vocal, donde encontramos algunos títulos de interés como *Canciones Andaluzas* (sobre textos de Arturo Reyes, Fernández del Villar, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero) o *Himno Vernal* (inspirado en la poesía de Fernández Shaw). En cuanto a su corpus pianístico y en el marco de la música de salón figuran *Capricho-Vals*, *Mazurka de concierto*, *Minué*, *Páginas románticas*, etc., algunas de ellas editadas por la Casa Erviti, Dotesio y Unión Musical Española. Y en el terreno sinfónico son numerosas las composiciones de su catálogo: *Capricho árabe* (estrenado por la Sociedad de Conciertos de Madrid que dirigía el maestro Villa), *Marcha Heroica* (ofrecida en el Gran Casino de San Sebastián por el maestro Goñi), el poema sinfónico inspirado en la leyenda de Gustavo Adolfo Bécquer, *Los Ojos Verdes* (interpretado por la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por el maestro Arbós), *Rapsodia Andaluza*, *Capricho*

2 Ibídem, p. 32.

Andaluz, el capricho sinfónico *Málaga-Sevilla, Pequeña Obertura* (dedicada a los alumnos de conjunto del Conservatorio), *i Málaga canta!* (ejecutada y estrenada por la Banda Municipal de Madrid bajo la dirección del maestro Villa) y *Fandanguillos del Perchel*.

Fruto de su colaboración con **José Juan Cadenas** nacen numerosas obras teatrales, de los que en la investigación de Manuel del Campo extraemos una extensa retahíla, así como se deja constancia de los premios y galardones que el maestro Cabas Quiles recibe en vida con toda clase de honores.

“La última actuación pública en Málaga del maestro José Cabas Quiles, fue en un concierto vocal e instrumental que tuvo lugar el miércoles 8 de abril de 1942 y que organizó la Sociedad Filarmónica [...]. Un mal anunciado con graves caracteres llevó a la tumba en poco más de un mes al músico malagueño quien falleció el día 5 de 1942 en la ciudad en la que había nacido”³.

Se expone en el presente escrito pésame del Conservatorio a Carmen Cabas, quien junto a su hermano José, fueron los dos hijos alumbrados por el matrimonio de José Cabas Quiles con Carmen Corrales, también pianista.

“El Claustro de profesores de este Centro, profundamente impresionado por el fallecimiento de vuestro querido padre, D. José Cabas Quiles (Q.E.P.D.) dignísimo compañero y amigo inolvidable que durante largos años perteneció a esta casa dejando en ella imperecederos recuerdos de su elevado talento y méritos profesionales, cumple el triste y sagrado deber de expresar a Vd. el más sentido pésame, deseándole cristiana resignación para sobrellevar tan irreparable y dolorosa pérdida. Dios guarde a VD. muchos años. Málaga, 15 de junio de 1942. El Director, firmado, Luis López”⁴.

En la revista Dintel número 0, publicada en diciembre de 1983 encontramos de nuevo otro interesante artículo que firma Manuel del Campo en honor al músico malagueño **Antonio José Cappa Maqueda** (1824-1886). Muy interesante y recomendable es su lectura por la luz que arroja en torno a lo desconocido del personaje, además de la amplia documentación aportada. Comienza valorando la duda más que ra-

zonable existente en relación al origen italiano de su apellido. Si nos remontamos a sus antecedentes musicales debemos mencionar al maestro de Capilla de la Catedral malagueña entonces, Mariano Reig, a su vez profesor del célebre Eduardo Ocón. Pero poco tiempo después, animado por Balducci, músico de la cámara del Rey de Nápoles -quien le oye tocar el piano a sus 14 años- decide viajar para proseguir sus estudios en el Conservatorio napolitano. Será entonces cuando trabee contacto con relevantes compositores que acuden allí para perfeccionar su estilo.

La historia parece describirle como músico de espíritu bohemio, viajero, inquieto y poco disciplinado en el hábito de sus quehaceres creadores y compositivos, lo que ha dificultado la catalogación posterior de su obra. Durante su estancia en Milán conoció a una reconocida cantante catalana, hija de una ilustre familia sevillana, Amalia Muñoz de Altamira y Bartha, con la que contrajo matrimonio en 1848, fruto de cuya unión nacieron cuatro hijos: Adelaida, Carmen, Sofía y Álvaro. La familia se había establecido en Madrid, donde el maestro es valorado como una figura de prestigio en el panorama artístico.

Su actividad como director de orquesta fue destacado. Llegó a estar al frente de una compañía de ópera con la que realizó giras por Francia y América del Sur, regresando posteriormente a París, donde decide optar a una plaza de organista en Notre Dâme.

A partir de aquí, cabe recordar parte fundamental de la historia de Cappa, que ha trascendido especialmente por su labor decisiva en la creación de la Sociedad de Conciertos Clásicos de Málaga, germen de la Sociedad Filarmónica malagueña, institución a la que se vinculó como director facultativo de la misma en su etapa inicial. En esencia su experiencia e influencia en nuestra ciudad fue muy significativa, un eslabón clave para la evolución de la música en Málaga.

Nos queda tan solo apuntar otro testimonio imprescindible de la historia musical malacitana, que trataremos en próximas entregas, sobre el papel de otro músico todavía muy desconocido para el gran público, como fue la figura del pianista **José Barranco Borch**, su actividad profesional y la creación de los “Premios Barranco”, dirigido a jóvenes andaluces, una interesante y pionera iniciativa en aquellos años.

3 Ibidem, p. 36.

4 Ibidem.

ENTREVISTA: HOY HABLAMOS CON...

MAESTRO OCTAVIO CALLEYA

Iván Villa

Profesor de Coro del Conservatorio Profesional de Música "Manuel Carra".

Hoy nos complace compartir con los lectores este intermezzo musical aproximándonos a una de las figuras capitales de la gran música en Málaga. Una personalidad poliédrica que nos ha llevado a niveles de excelencia en el ámbito docente e interpretativo. Quién le iba a decir al maestro Octavio Calleya, rumano de nacimiento (Chisinau, 1942), que su curioso interés por Málaga como director invitado en 1973 lo llevaría a convertirse en un malagueño adoptivo tan ilustre y admirado en nuestra tierra. Protagonista de excepción de algunos de los grandes hitos musicales más importantes de la ciudad de los últimos años, tales como: la reinauguración del Teatro Cervantes, la creación de la Cátedra de dirección de Orquesta en el Conservatorio Superior de Música y la fundación de la Orquesta Filarmónica de Málaga.

Maestro, después de una sólida formación en dirección musical (14 años) con los mejores Maestros del momento (Rumanía, Viena, Italia,...): Hans Swarowsky, Sergiu Celibidache, Franco Ferrara,... Cuando asume el pódium de las mejores orquestas del mundo, su dirección se erige como una síntesis de lo mejor en la técnica directorial, combinando perfección técnica, fundamentación fenomenológica y sublime elegancia.

P.: ¿Qué maestro de la dirección musical o escuela considera que más le ha influido en su formación directorial?

R.: Si, evidentemente la mejor escuela y el mejor maestro de todos ha sido Sergiu Celibidache. Su escuela, aunque hoy no está reconocida como tal, pero sí está reconocida sobre todo por sus alumnos. Definitivamente es el que más ha influido en mi formación y es también el nivel más alto de dirección que uno se puede imaginar.

P.: ¿Sería completa para la formación de un director una sola escuela de dirección o es necesaria una síntesis de distintas escuelas?

R.: Es normal que una síntesis sea necesaria y se complementan cuanto mejor sean las escuelas. En mi caso, la de Hans Swarowsky en Viena, me aportó una base muy sólida. Y después de Sergiu Celibidache con Franco Ferrara del cual se dice que no ha habido ningún director bueno o grande que no haya pasado por su mano permanentemente.

P.: ¿Qué nivel se ha alcanzado en España en cuanto a la dirección musical y cuál es el motivo según su criterio?

R.: A España llegué hace ya 50 años, antes de aquel momento había estado Ataulfo Argenta y el director del momento era Rafael Frühbeck de Burgos. Y cuando ellos me presentaron a la mejor empresaria

del momento en Madrid, ella me dijo: ¿Cómo es que usted viene a España cuando los mejores directores se van fuera de aquí? Esa era la situación de aquí. Evidentemente hoy en día ha cambiado bastante el nivel de las orquestas y también de los directores. Los motivos son varios para explicar esa mejora ya que se ha progresado mucho en cuanto al nivel técnico de las orquestas y de los directores. Y por no hablar de aquellos mundialmente conocidos como Jesús López Cobos además de otros que se establecieron en España y han levantado mucho el nivel de la dirección.

P.: Desde aquel primer concierto en Málaga (1973) como director invitado. ¿Cómo era el panorama musical de la Málaga de hace 50 años y cómo ha evolucionado?

Bueno, entonces no había conciertos regulares, se hacían los conciertos de la manera que se podía, de vez en cuando se daban conciertos según el dinero que recibían del Ayuntamiento. Cuando yo llegué la primera condición que puse fue que quería hacer conciertos cada dos semanas y efectivamente, por eso se enfadó conmigo el que era director entonces, Pedro Gutiérrez Lapuente, y me cogió una manía terrible desde aquel instante porque me dijo que no iba a poder hacer eso, yo le contesté que lo iba a intentar. Desde ese momento se hicieron dos conciertos al mes que son dieciocho conciertos de una temporada completa. Esto formaba parte de



mí, en Rumania o en cualquier otro país se hacían conciertos regularmente, incluso todas las semanas. En fin, aquí se consiguieron hacer dos al mes, cosa que desgraciadamente hoy en día, después de 50 años se sigue haciendo lo mismo aquí en Málaga por varias razones. Por ejemplo, compartir distintas artes escénicas en el Teatro Cervantes. Evidentemente ha habido una gran evolución, y a pesar de que ha quedado igual el número de conciertos de abono, ha mejorado el nivel de las orquestas y del repertorio. Esto es desde que se ha creado la nueva orquesta, la Filarmónica.

P.: Existen todavía temas recurrentes por resolver en la música sifónica de nuestra ciudad. Parece que por fin va tomando forma después de más de treinta años de infructuosa espera el ansiado au-

ditorio. ¿Por qué son tan necesarios estos espacios específicos para la práctica sinfónica como sería un auditorio con sus salas de ensayo? ¿Es el teatro Cervantes adecuado para la práctica sinfónica?

R.: Bueno, es lo que hay y es lo mejor mientras no haya auditorio. Estaba programado hace 30 años, pero sí que es necesario porque una orquesta debe tocar y ensayar siempre en el mismo espacio para que los músicos se acostumbren a la misma acústica. Es importante que haya una sede digna. Una sala hecha con una acústica determinada no se puede cambiar luego, así que según lo hace el arquitecto y el ingeniero al principio, así queda. Las grandes salas, especialmente las nuevas, están hechas con muchas pruebas previas. La última sala que se ha hecho con muy alta calidad es la Philharmonie de

Hamburgo. Evidentemente se han hecho pruebas poniendo incluso maniqués en las butacas para ver cómo afectaba la acústica, la reverberación, etc., y se ha ganado mucho evidentemente. Este es un problema técnico muy importante a resolver.

P.: Otras de sus facetas más importante y que ha manifestado en múltiples ocasiones que le llena de orgullo es la docente. Como fundador y primer Catedrático de Dirección de Orquesta (durante casi 30 años) ha tenido la oportunidad de impartir enseñanzas y forjar bajo su maestría a grandes profesionales que actualmente ejercen la profesión en orquestas, bandas, coros y también conformando el cuerpo de profesorado en los conservatorios superiores y profesionales de música. ¿Qué problemática se puede dar en la docencia de la Dirección Musical desde la perspectiva de su gran experiencia?

R.: Cuando se me ofreció la Cátedra de Dirección de Orquesta yo era un director que había sido formado durante 14 años en el estudio de la dirección al más alto nivel, además tenía 10 años de práctica directorial, porque había sido antes director de la orquesta de Valladolid, de la ópera de Estambul y de otras orquestas. Y esto repercutió absolutamente en mi docencia ya que uno se encuentra de repente con que ya no es el centro, el centro se muda de ti hacia otros, hacia los alumnos, entonces la responsabilidad es otra.

¿Qué se puede decir de alguien que da clases de dirección de orquesta y no ha dirigido ninguna orquesta con repertorio normal que va a enseñar? Yo he tenido alumnos que han recibido enseñanzas de dirección de profesores que no han dirigido nunca obras del propio repertorio que tienen que enseñar. Es decir, aquel alumno que termina sus estudios de dirección y enseguida se hace profesor adolece de una práctica que es fundamental para la docencia.

P.: Hablemos de los profesionales formados en Málaga bajo su magisterio y posteriormente. ¿Son valorados estos directores y directores fuera de nuestro ámbito?

R.: Sí, son valorados porque tienen una muy buena formación. Yo estoy orgulloso de la forma en la que se ha resuelto este problema en el Conservatorio. Los profesores actuales son ya muy buenos. Hay uno de ellos que ha salido adelante y dirige orquesta, Salvador Vázquez. Los demás se limitan al ámbito de nuestra ciudad y en cualquier ciudad no puede haber más de dos directores. Otra cosa es director de banda, un director se forma en una orquesta sinfónica. Hay una cosa que se dice entre los direc-

tores, hasta los 40 años pasas repertorio, de los 40 a los 60 años te haces y después de los 60 puedes decir a qué nivel estás. Esto quiere decir que lo que hace falta es que todos los directores que salen de aquí tienen que irse a estudiar fuera, a hacerse, y después venir aquí. Y es razonable, en parte tenían razón estos músicos cuando decían esto.

P.: Otro hecho significativo de los últimos años y que usted ha sido testigo desde la Cátedra de Dirección de Orquesta es la incorporación de la mujer en el ámbito de la dirección musical. ¿Considera que las mujeres han roto el techo de cristal con la titularidad en las grandes orquestas o queda algo por hacer en ese sentido?

R.: Sí, son grandes profesionales, pero no hay que centrarse sólo Málaga sino más allá. En el resto del mundo se ha progresado mucho. Hay concursos internacionales específicamente para mujeres directoras, en Francia especialmente. Pero no se puede obviar que hay un problema con los empresarios que contratan, depende especialmente de los empresarios que tienen todo en sus manos en todo el mundo, es un negocio "sine qua non". El empresario vive de esto y si no saca un provecho económico, no le interesa la contratación. Es una cuestión de confianza.

P.: Tal y como hemos comentado anteriormente ha sido protagonista en primera persona de los más importantes hitos en la historia musical de Málaga. Uno de ellos, por ejemplo, fue la Reinauguración Teatro Cervantes con la presencia de la Reina Doña Sofía en 1987. ¿Qué anécdotas tiene de estos momentos históricos?

R.: Bueno, son muchas las anécdotas. La reinauguración del Teatro Cervantes fue un momento muy importante, pero hay cosas muy importantes hechas por la otra orquesta, la orquesta sinfónica de Málaga a las que no se les ha dado tanta importancia o la gente no se acuerda. El acto más solemne e importante que ha habido ha sido el ciclo completo de las sinfonías de Beethoven en las Cuevas de Nerja, en orden desde la primera hasta la novena, interpretadas en cuatro sesiones, lunes, miércoles, viernes y domingo, un momento histórico. Son muchos los hitos durante los diez años con la orquesta sinfónica, todos de ellos se refieren a momentos en los que la orquesta sinfónica ha interpretado repertorio muy difícil. Por ejemplo, el tercer año se hizo "Cuadros de una exposición" de Musorgsky-Ravel, muy bien preparada. Aquel fue un momento que no se me olvidará, los profesores de la orquesta, ellos mismos, no se creían antes de hacerla que pudieran abarcarla. No olvidaré nunca las caras de satisfacción de los músicos al final del concierto una vez que

habían visto que la habían podido hacer. Durante estos diez años han sido momentos permanentes de crear la cultura y la educación del público de Málaga, porque el 70% del repertorio que se tocaba era nuevo mientras que en otros lugares se repetía el repertorio que ya se venía haciendo desde hacía cien años. En mi segundo año, 1982, programé la Segunda Sinfonía de Brahms y después de ensayo durante dos semanas. Después de la primera semana vino el músico de mayor edad de la orquesta y me preguntó: quiero una opinión, ¿Usted que cree, merece la pena que yo vaya al Corte Inglés y me compre el disco de esta sinfonía o no? Y él tocaba en la orquesta. Esto da respuesta al nivel que había en general. El hecho de que la mayoría del repertorio fuera nuevo supuso un gran paso para la educación del público de Málaga.

P.: Sin duda otro momento que marcó un antes y un después en la historia sinfónica de nuestra ciudad fue la creación de la OFM, que en aquel momento se llamó Orquesta Ciudad de Málaga. Como promotor y fundador titular de la Orquesta Filarmónica de Málaga (1991). La ha dirigido en muchas ocasiones, durante y después de su titularidad, incluso muy recientemente con motivo del 50 aniversario de la celebración de su primer concierto en Málaga, marzo de 2023. Por tanto, ha sido testigo de excepción de su nacimiento, evolución y madurez. ¿Cómo ha evolucionado esta formación con el paso del tiempo?

R.: Fue una suerte que el alcalde de aquel entonces, Pedro Aparicio, fuese médico y melómano ya que esto propició que apoyase también una cultura musical para Málaga. Hizo muy bien al crear la Orquesta. Después de ocho años con la anterior orquesta ya había tocado techo. Llevábamos dos años haciendo obras del mismo nivel de repertorio y no se podía ir más allá, así que después de dos años se hizo la orquesta nueva, la Orquesta Filarmónica de Málaga. De esta forma se podrían afrontar cinco nuevas líneas de trabajo al máximo nivel: Música Española, Anton Bruckner, Richard Strauss, Gustav Mahler e Igor Stravinsky. Este era el techo que cualquier orquesta de aquel nivel tenía que afrontar. Estas cinco líneas de trabajo de mi titularidad se hicieron permanentes. Y esto ha sido después del año 1991.

Después hemos traído a solistas muy relevantes, como Viorica Cortez, destacada mezzosoprano rumana. También Renata Scottò, soprano italiana muy importante. El afamado pianista Dmitri Bashkírov, la pianista y directora Yelena Dmítrievna Bashkírova, el pianista Joaquín Achúcarro, el violinista Boris Belkin, y un largo etcétera. Durante mi titularidad se

han interpretado obras muy destacadas en estas cinco direcciones comentadas anteriormente, destacando las Sinfonías de Bruckner y Mahler, Poema sinfónico de Richard Strauss, Don Juan, y también de Igor Stravinsky como el Pájaro de fuego, Petruska y la Consagración de la Primavera, en ese orden, todo muy bien pensado.

P.: ¿Considera que la orquesta está en fase de madurez?

R.: En treinta años, si viniera Celibidache a esta orquesta, entonces la pondría a otro nivel, porque depende de él y de la orquesta, evidentemente. No ha venido Celibidache, no ha venido Bernstein, es decir, a las orquestas las hacen crecer los directores. Los directores que han venido han hecho crecer el nivel de la orquesta hasta un determinado techo de profesionalidad y ahí ha quedado. Puede hacer cualquier repertorio y el nivel de interpretación es bueno. A veces el motivo económico es el que limita la llegada de grandes directores.

P.: Uno de los maestros más importantes que usted ha tenido ha sido Sergiu Celibidache. Este gran maestro del siglo XX aplicó la fenomenología a la música. ¿Qué es la fenomenología musical y qué importancia tiene su docencia en los conservatorios?

R.: Celibidache es el fundador de la fenomenología musical, precisamente estoy ultimando la publicación de un libro que aborda la fenomenología musical. Y en el libro "Mentor y Discípulo", publicado recientemente, se exponen unos puntos de referencia de toda la música y hablo de la fenomenología musical básica. Es una ciencia que se aplica absolutamente a todo ámbito musical, cualquiera que haga música debe hacerla al mismo tiempo desde el punto de vista fenomenológico, es decir, cuando hay dos notas hay una relación entre esas notas. Puede haber tres, cuatro o cinco mil notas al final de una obra, y siempre hay una relación entre principio y final de dicha obra. De hecho, la fenomenología tiene como principio básico que en el principio está el fin y el fin en el principio. ¿Cómo se hace? He realizado muchas conferencias sobre este tema, para explicar de forma práctica y no se puede hacer más que con ejemplos prácticos y elementales. Por poner un ejemplo, la Sinfonía 104 de Haydn, el intervalo de quinta re-la, re-la, tiene dos direcciones de quinta, una ascendente y otra descendente, no son iguales. Entonces tienes que ser consciente de ambas direcciones. La fenomenología musical se basa en estos criterios claros, simples. Otro ejemplo, la Sinfonía Heroica de Beethoven, último movimiento, la relación mi-si, si-mi, mi-re-mi. ¿Cómo fraseas esto? No se pueden hacer dos notas sin ningún sentido. La fe-

nomenología no es una ciencia exacta, es en la medida en que se ve qué relación hay entre una nota y la otra, y así desde la primera hasta la última. Así la fenomenología musical es la que une todas las notas según la importancia que tienen porque una armonía que no tiene importancia mayor aquí, anteriormente la ha tenido. Y de esta forma tienes que dar importancia a todo.

P.: ¿Es aplicable a otras especialidades fuera del ámbito de la dirección musical?

R.: Sí, por supuesto, se puede aplicar cualquier otro instrumento musical. E incluso se podría aplicar en la enseñanza profesional y hacerlo todo desde el punto de vista fenomenológico, dando así sentido a cualquier frase musical. ¿Por qué se hace así y no al revés? Tienes que saber explicar por qué se hace así, y no al revés, y para ello los profesores tendrían que estar formados en ese sentido.

P.: Usted ha subido al pódium de las mejores orquestas del mundo. Esto le permite conocer otras realidades musicales y compararlas con la nuestra. ¿Qué aspectos considera que quedan aún por mejorar en nuestro ámbito musical desde el punto de vista social y educativo?

R.: Pues desde el punto de vista social y educativo no se puede mejorar mucho, en Austria, Alemania, los jóvenes antes de hacer cualquier otra cosa se reúnen para hacer música. Esta gente tiene un nivel educativo musical diferente del nuestro. Aquí no puedes hacer esto porque está el sol que te lleva a la playa, a la cervecita y eso es todo. No puedes sustituir esto con la música. No podemos combatir contra la naturaleza. No obstante, hoy se realizan más conciertos didácticos, se educan los más jóvenes con mayor facilidad de acceso a los estudios musicales en sus distintos niveles. Antes estaban todos los niveles compartiendo el mismo centro, y esto es algo que ha mejorado, todo está mejor encauzado.

P.: Por último, maestro su trabajo en Málaga ha sido muy intenso y excepcional en todos los sentidos. ¿Qué es lo que le falta a usted personalmente por hacer en el panorama musical sinfónico en Málaga?

R.: Quiero hacer muchas cosas que no se pueden hacer. Por ejemplo: ¿Cómo se va a montar una ópera de Wagner aquí? Me acuerdo de una gran cantante que había estado en el Metropolitan y en todos los teatros de mundo, y cuando vino aquí haciéndome un favor para hacer Carmen y preguntó que dónde

estaba la dependencia tal. Y le contesté, Señora estamos justo a la entrada, ¿Ve usted el edificio? Pues este es el Teatro con todo lo que hay y seis funcionarios a su disposición, no hay nada más, no existe costurero, etc. Todo viene de fuera. Hoy es igual, gerente y seis funcionarios. Esto quiere decir que no es un teatro especial como un teatro donde se hace ópera. Se importa todo o casi todo. Por ejemplo: ¿Sabe usted la orquesta sinfónica de Los Ángeles cuántos músicos son? Pues son 110 músicos y tiene 120 funcionarios para que vea cómo funciona esta orquesta, es otra cosa, es un aparato intenso que funciona a tope en todos los sentidos. Desgraciadamente aquí no existe un teatro de estas características. Se han hecho otras salas como la de la Diputación (Edgar Neville) donde se hacen conciertos, es una sala donde se puede meter una orquesta sinfónica, pero nada más y así todo.

Estoy inmerso en la publicación de un libro sobre dirección de orquesta y fenomenología musical abordándola de una forma más extensa aparte de este último libro recién publicado de "Mentor y Discípulo" donde se pone en valor la figura del maestro Dumitru Milcoveanu. Por otra parte, estoy preparando una biografía artística, un recorrido artístico que no lo cuentan otros, lo cuento yo, como yo sé que pasó. Todo lo que yo he escrito son realidades y cosas que han acontecido, sino no lo escribiría.

En cuanto al panorama sinfónico, todos tenemos un techo y en Málaga el techo desde todos los puntos de vista lo he cubierto. He hecho óperas y todo lo que se podía hacer. Ahora centro mi atención en la formación y en las publicaciones.

Querido Maestro, muchísimas gracias por el tiempo que nos ha dedicado a los lectores de la revista Intermezzo. Sin duda, desde aquel 23 de enero de 1973, Málaga, Andalucía y España han soñado y despertado a una realidad musical de excelencia, enriquecida por su fiel presencia, fundamentada en su sabio magisterio de la docencia de la dirección musical y en la dinamización cultural a través de su subida al pódium de las orquestas más prestigiosas de su panorama musical. Me despido parafraseando y suscribiendo la dedicatoria que le hizo el que fuera Alcalde de Málaga D. Pedro Aparicio en 1995 "A Octavio Calleya, ¡Amigo inolvidable y gran artista que tanto admiro! La afición musical de Málaga, nuestras orquestas, nuestros coros, nuestros solistas...le debemos eterna gratitud por su histórico trabajo al servicio de Málaga y de la música."

Las canciones de Manuel Palau: un tesoro por descubrir

Aurelio Viribay

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

Por su excepcional calidad y originalidad la extensa producción para voz y piano del compositor valenciano Manuel Palau (1893-1967) ocupa un lugar de especial relevancia en la evolución de la canción de concierto española a lo largo de los dos primeros tercios del siglo XX. El maestro de Alfara del Patriarca expresó reiteradamente su afinidad y predilección por un género del que se ocupó ininterrumpidamente y con especial dedicación a lo largo de su dilatada trayectoria compositiva y al que prefería referirse como *Lied* por entenderlo como fruto de la completa fusión entre poesía y música. En una conferencia ofrecida por Palau la Sociedad ‘Estela’ de Barcelona el 24 de abril de 1955 argumenta el compositor su utilización del término *Lied* en lugar de *Canción*, para ahondar en “la idea de que otro arte, la Poesía, constituye base capital en este género que nos ocupa”, añadiendo que el término *Lied* designa “aquellas obras que nos ofrezcan la fusión íntima de los elementos del lenguaje con los de la música, cuya función tienda hacia el único objeto de reforzar la expresión de la palabra cantada”.

La música de Manuel Palau parte del impresionismo hacia experiencias que le llevan a otros lenguajes que incluyen cromatismo, expresionismo, neorromanticismo o politonalidad, dando lugar a una sorprendente y rica disparidad estética que revela un original eclecticismo como principal rasgo estilístico de su obra para voz y piano. Su abundante producción de canciones, caracterizadas por la espontaneidad en el fraseo, nos indica cómo su personalidad es fundamentalmente de una intuición lírica ligada al momento del nacionalismo impresionista y a una muy valenciana búsqueda del color. En opinión de su biógrafo, Salva-

dor Seguí, “sin duda alguna, la parte más lograda de plena de su amplia producción creativa se encuentra en los *lieder*. El propio Palau, al referirse a esta parte de su obra de compositor lo hacía con manifiesta predilección, siendo igualmente destacable su constancia en el cultivo de este género, al que permaneció fiel en todos los momentos de su larga y provechosa etapa creadora”.

Si bien en esta importante y amplísima parcela de su obra, que cuenta con más de ciento treinta títulos, encontramos canciones con textos en galaico-portugués, gallego, brasileño, francés y alemán, el grueso de su obra *liederística* se basa en textos valencianos y castellanos, las dos lenguas que Palau utilizaba asiduamente. Lamentablemente sólo una parte de esta producción se encuentra editada, circulando el resto en versiones manuscritas.

Chiquilla y **Tonadilla**, cuyo estilo se mueve en el sutil filo entre la canción de concierto y la canción ligera, se encuentran entre las primeras canciones de Palau y ambas están basadas en textos de la colección poética *Mil y un cantares* de Estanislao Alberola. **Chiquilla** es una copla muy cercana a la “españolada”, quizás con el ánimo de Palau de llamar la atención de un público foráneo ávido de tópicos costumbristas de carácter españolizante, de los que también participa **Tonadilla**. Se trata de dos ejemplos de la creación temprana de Palau, quien no sin cierto pesar consideraba buena parte de las canciones de su primera época como “pecados de juventud”.

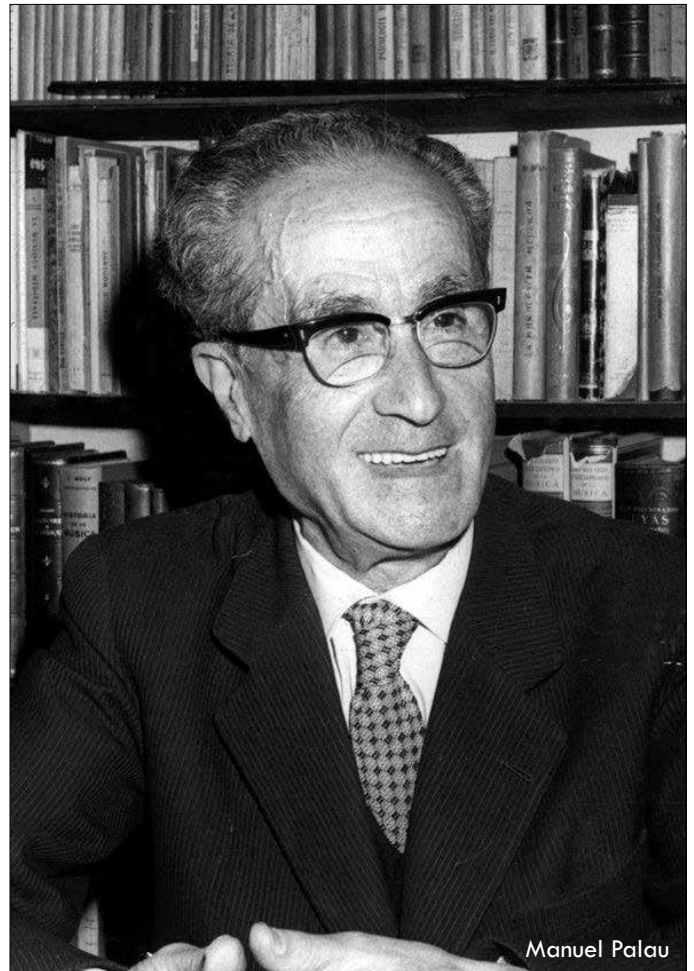
La mirada al pasado del compositor, ejemplificada en un estilo neoclásico en lo musical y en la utilización

de textos antiguos en lo literario, se puede apreciar en sus *Seis Lieder*, cinco de los cuales ponen música a textos del *Cancionero anónimo de la Edad Media*, mientras que la primera canción de este grupo, *Por el montecico sola*, se basa en un texto de Lope de Vega en el que la temerosa inquietud de la protagonista abandonada es traducida con gran belleza por el compositor. La galería de personajes femeninos de este grupo de canciones continúa con el crudo dramatismo de *Gritos daba la morenica*, la desolada tristeza de la enamorada en *Mal ferida iba la garza* o la presuntuosa autoalabanza de *La flor de la villa*. Para los textos *¿Con qué la lavaré?* y *De los álamos vengo, madre*, tan difundidos en las recreaciones que Joaquín Rodrigo hace de ellos en sus célebres *Cuatro madrigales amatorios*, Palau no recurre a citas musicales preexistentes sino que utiliza música de nueva creación: desnudos acordes pianísticos subrayan la solitaria tristeza de la protagonista en la primera canción mientras un movimiento continuo de dinámicas semicorcheas dibuja la agitación de las hojas de los álamos movidas por el viento en la segunda.

Continuando con la mirada de Palau a épocas pretéritas el *Cancionero de Uppsala* es la base de la segunda de las *Dos canciones amatorias*, titulada *Ya no más*, mientras que la primera, *No me habléis, conde*, recrea un texto anónimo del siglo XVI. Tanto en el citado díptico como en la inspirada canción basada también en un texto anónimo del siglo XVI, titulada *¿Qué sentís, corazón mío?*, el compositor logra transportar al oyente a la época de los textos cantados utilizando un lenguaje tan sencillo como atractivo.

Las canciones *Elegía al Caballero de Olmedo* y *Villancico* están basadas ambas en textos de Lope de Vega. La extensa introducción pianística de la primera con sus llamadas de trompetería nos sitúa ineludiblemente en el contexto de la época de sus versos y prepara el ambiente dramático que expone la voz en una escritura vocal muy exigente. Muy contrastante en carácter es la segunda, íntima, tierna y delicada, como corresponde a una canción de cuna de contexto navideño.

Adentrándonos en lenguajes musicales diferentes, que muestran la extraordinaria versatilidad del compositor valenciano, la canción titulada *La Virgen va caminando* toma su texto de una copla popular malagueña, respondiendo igualmente su música al carácter popular de los versos cantados, ricamente arropados por un piano sutilmente envolvente. Por su parte *La palmera*, segunda de las *Dos canciones de Navidad*, no sólo es una de las joyas de la producción de canciones de Manuel Palau sino una de las más



Manuel Palau

bellas canciones de concierto españolas del siglo XX; la ternura del poema de Gerardo Diego nos llega a través de una delicada e inspirada línea vocal apoyada en un piano de llamativo colorido armónico.

En *Partida* el compositor recurre a un lenguaje neorromántico de dilatadas frases cantadas para expresar la tristeza por el marinero que no retornará, protagonista del desesperanzado poema de Lluís Guarner Pérez. La poesía de José María Pemán es la base de *Arroyuelo del molino*, canción en la que la sencillez melódica se apoya en claras armonías creadas por el constante pulso de corcheas de la parte pianística, dando lugar a una composición de gran encanto.

Un notable salto estilístico respecto a estas dos canciones se puede percibir en *Ávila y Montesa*, sobre poemas de Juan Lacomba, inicialmente pertenecientes a la colección de cinco *Evocaciones de España* y posteriormente publicadas como *Dos Lieder*. Palau recrea musicalmente las dos ciudades evocadas en los textos de Lacomba transportando al oyente tanto a la Montesa medieval, con sus fanfarrias y trompetas, como a la austeridad de la llanura castellana de Ávila. La influencia de la música francesa es patente en el colorido de estas canciones compuestas tras los

estudios de Palau con el compositor Charles Koechlin. Influencia igualmente presente en el díptico *Del Oriente lejano*, en el que Palau se rinde a la influencia del exotismo orientalista, al igual que tantos compositores coetáneos cuya fascinación por Oriente les llevó a escribir canciones basadas en esta temática. En la primera canción de su díptico —*Improvisación*— Manuel Palau pone música a un texto del poeta chino Li-Tai-Pe y en la segunda —*Lírica japonesa*— recurre a un anónimo japonés del siglo XVI, utilizando en ambos casos la traducción al castellano revestida de un lenguaje musical de claras tendencias impresionistas, un estilo cuya influencia fue abiertamente reconocida por el compositor.

Manuel Palau se sentía especialmente satisfecho del ciclo *Paréntesis lírico*, del que el propio compositor opinaba que “como música creo que es de lo mejor que yo haya escrito. Como armonización es bastante interesante (Politonía, ultracromatismo, modalidades variadas, etc., etc., todo ello según conviene al ambiente que los versos dictan)”. Los textos de Vicente E. Pertegaz referidos al entorno de una huerta valenciana —la noria, un farol, la lluvia, la noche, la luna o la niña que recoge caracoles— dan lugar a una música tan descriptiva como sugerente que abarca una amplísima gama de registros expresivos. En lo musical Palau desarrolla un despliegue de recursos compositivos muy variados y originales, como la sonoridad impresionista de *Imperceptible*, el cromatismo expresionista de *Noria vieja*, la tendencia atonal de *Lluvia*, la ingenua sencillez tonal de *Caracolera*, la cita del *Dies Irae* en *Farol*, la habanera bitonal de *Farsa* o la marcha de carácter surrealista de *Luna muerta*, que cierra brillantemente este magnífico grupo con una de las canciones más originales y sorprendentes del repertorio lírico español del siglo XX.

En cuanto a las canciones de Palau con textos en valenciano, destaca la autoría de Xavier Casp de los cuatro poemas del ciclo *A l'aire del cor i del seny*, grupo de canciones de carácter intimista representativo de la maestría de un compositor claramente influenciado por una estética impresionista asimilada de forma muy personal, que amalgama con otras influencias como la música folclórica valenciana o el neorromanticismo expresionista. El propio Palau afirmó que en

estas cuatro canciones había conseguido “auténticos *lieder* valencianos sin haber tenido que recurrir a las anaqueladas del folklore”. La colección de ocho *Troves antigues i noves*, también conocida como *Troves velles i novelles*, cuenta con textos de Ausias March, Roig de Corella, Jacint Verdaguer y Lluís Guarner. Las cuatro primeras canciones de este grupo combinan una estética arcaizante con una marcada tendencia impresionista en el colorido armónico. El resto de canciones del grupo muestran un tratamiento vocal cercano a un recitado que busca tanto la expresividad como la comprensión de los textos cantados. El citado Lluís Guarner es también autor del texto de *Dos cançons valencianes*. Algunas de las canciones de Manuel Palau sobre textos populares en valenciano son la colección de diez *Lucentinas*, grupo también conocido como *Líricas lucentinas*, descritas por el compositor como “canciones de la provincia de Alicante armonizadas para vos y piano”, o las *Dos cançons alacantines*, díptico en el que Palau estilísticamente va más allá de la mera armonización de canciones populares.

Por su parte *Chove*, sobre un desolador poema de José Ramón Fernández-Oxea, pertenece a la imprescindible colección de canciones gallegas encargadas por el crítico Antonio Fernández-Cid a diferentes compositores españoles. Utiliza un lenguaje impresionista que describe musicalmente la lluvia en las corcheas iniciales de una parte pianística que adquiere paulatinamente una complejidad paralela a la exigente parte cantada.

Recientes lanzamientos discográficos permiten adentrarse en la escucha de buena parte del legado *liederístico* comentado en este artículo: *Manuel Palau: música per a veu i piano*, a cargo de la soprano Marta Estal y del pianista Daniel Ariño presenta doce canciones en valenciano, mientras que *Luna muerta: canciones para voz y piano de Manuel Palau*, a cargo de la soprano Mar Morán y del autor de estas líneas al piano, recoge veintiocho canciones en castellano y una en gallego. Queda aún mucho por hacer en la difusión del fascinante corpus *liederístico* de Manuel Palau, que aún no ha encontrado por parte de intérpretes y audiencias un interés acorde a la calidad del mismo.

La representación musical como herramienta de aprendizaje y de transformación social

María Luisa de Barrio. Jefa del Departamento de Música del IES Pablo Picasso de Málaga

“El uso total de la expresión, me parece un buen lema de bello sonido democrático, no para que todos sean artistas, sino para que nadie sea esclavo”

GIANNI RODARI

Hoy día muchos centros andaluces participan en los programas de ERASMUS +. Estos programas impulsados por la UE, buscan apoyar el desarrollo personal y profesional en: educación, formación, juventud y deporte. Impulsan la innovación y fortalecen la identidad europea. Los intercambios juveniles de Erasmus + son una gran oportunidad, para desarrollar capacidades, conocer realidades sociales y culturales diferentes, y reforzar valores como la solidaridad, la democracia y la amistad.

A través de la participación en actividades, como talleres, debates, veladas o encuentros, la juventud puede trabajar junta en un proyecto común. El fin último debe ser lograr una ciudadanía activa que sea capaz de transformar el mundo y hacerlo más solidario y sostenible.

En nuestro caso, el IES Pablo Picasso lleva trabajando en proyectos Erasmus+ desde el curso 2018/2019.

Llevamos una amplia andadura en la incorporación de la Educación para el Desarrollo con un enfoque de Ciudadanía Global. Por este motivo, hemos recibido, entre otros, el premio el Premio Nacional de Educación para el Desarrollo “Vicente Ferrer”, en la undécima edición, concedido por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), el Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación, y el Ministerio de Educación y Formación Profesional.



La educación para el desarrollo y la ciudadanía global es precisamente uno de nuestros objetivos a la hora de participar en el programa ERASMUS +, cuyos principios están en total sintonía con nuestra identidad de centro.

Dentro de este marco de actuación, hemos realizado un intercambio cultural con la Escuela Rinuzi de Riga, Letonia, del 13 al 17 de noviembre de este curso.

En nuestro centro, prestamos especial atención al valor de las artes como herramienta educadora y como vehículo de transformación social. Por este motivo, nos llena de alegría haber encontrado una escuela gemela en intenciones.

Ha sido todo un privilegio tener, durante una semana, la visita en nuestro centro del alumnado de una



parte del coro de esta escuela. Ha sido una gran oportunidad para nuestro alumnado de aprender e intercambiar el amor por la música, y para aprender y reflexionar de nuestras similitudes y diferencias culturales. Además, hemos disfrutado del talento de este joven coro juvenil, que ha dejado huella en todo aquel que haya tenido el placer de escucharlos.

Es difícil describir con palabras la música y las emociones que nos produce un concierto en directo. Sólo os puedo contar que tenían unas voces preciosas y cada momento del concierto estaba trabajado al milímetro, incluso con detalles de pequeñas coreografías que acompañaban al texto de las canciones que entonaban. No había ninguna canción en la que no hubiera un cambio de colocación, de participantes, de solistas, de instrumentos de pequeña percusión.... Y resultaba, igual de asombroso que sus voces, la preparación previa antes de empezar cada número. Parecía igualmente parte del espectáculo. Unos entraban, otros salían, acercaban sillas, mesas, micros con tal soltura y coordinación, que nos dejaban igualmente boquiabiertos.

Les dirigía en la distancia Natalja Jekimova. Ha sido muy instructivo ver de cerca su trabajo. Cuenta con un talento musical y educativo, y una capacidad de trabajo, realmente admirables. Estaba con ellos pero sin estar. Su posición, al lado del coro, no es la que estamos acostumbrados a ver. A veces era, simplemente, una voz más. Había tanto trabajo detrás, que sólo un gesto sencillo en el principio o final, bastaba para la adecuada marcha de la actuación. Disfrutaba como uno de ellos y su entusiasmo era contagioso. Se podía ver que los vínculos que compartían iban más allá del escenario: es una comunidad que se nutre del apoyo, la amistad y el amor compartido por la música.

Al presentar el concierto ellos nos decían: “We hope that our performance today will not only entertain you but also inspire you”.

¿Realmente se puede inspirar con una actuación? ¿No es un mero entretenimiento? ¿Puede la gente ser mejor persona después de escuchar un concierto en el que hayamos sido partícipes? ¿Se enriquecen ambas partes?

Vivimos en una sociedad cada vez más fragmentada en sus desigualdades, ¿es el arte un arma poderosa para revertir estas situaciones? El mundo de la cultura y el arte tienen clara la respuesta. Hoy día, desde diferentes disciplinas, muchos artistas buscan cambiar situaciones de desigualdad a través del arte como herramienta para el cambio social.

Por otro lado, muchos educadores y educadoras buscan, no sólo promover diferentes aprendizajes, o establecer ciertas rutinas, sino desarrollar en el alumnado autonomía y confianza. Ambos enfoques nos llevan de vuelta al espíritu del proyecto ERASMUS +: El fin último debe ser lograr una ciudadanía activa que sea capaz de transformar el mundo y hacerlo más solidario y sostenible.

¿Podemos como músicos o educadores contribuir a un mundo más solidario y sostenible? Cuando unimos la educación y el arte, ¿puede entonces la representación musical ser una herramienta de aprendizaje y de transformación social?

Nuestra querida Araceli Campos fue un claro ejemplo de ello. Las lecciones de historia de la música que se daban con ella en escena, no sólo enseñaban, por encima de todo, agitaban los corazones. Eso hemos visto estos días con el coro de Riga: se han agitado nuestros corazones.



Siempre que se prepara un espectáculo y se le da responsabilidades de gestión y organización al alumnado, nos encontramos con una situación muy interesante desde el punto de vista educativo. Se hace partícipe al alumnado de diferentes posibilidades profesionales, así como de infinidad de herramientas muy útiles para su futuro. No se presentan en forma de clase tradicional, pero probablemente sea de las mejores lecciones que nunca vayan a tener: les da soltura ante el público, superan la timidez y aumentan la autoestima, aprenden a trabajar en equipo, a resolver conflictos, descubren talentos que desconocían que tenían, profesiones que nunca se habían planteado y que ni siquiera sabían de su existencia, adquieren la profundidad de entender qué hay detrás de las cosas y un sin fin de ventajas más. Eso sí, trabajando siempre desde la paciencia y con el corazón.

Si a todo lo que hacemos en la vida le damos el enfoque adecuado, seremos capaces de transformar la realidad que nos rodea y sin duda contribuiremos a un mundo mejor y más solidario.

El coro Adiante del instituto Rinuzi esperaba con su concierto, no sólo que su actuación nos entretuviera, sino que también, nos inspirara. El idioma de la música es universal y va de corazón a corazón, tenemos mucha suerte siendo músicos

Ojalá a través de la música, podamos siempre inspirar a ser mejores personas, más felices y con más capacidad de amar.

Como decía Gianni Rodari en su Gramática de la Fantasía “no para que todos sean artistas, sino para que nadie sea esclavo”.

Erasmus+

internacionales eTwinning Conocer centros

comunicación Europa educación interculturalidad valores

valorar aprender competencias oportunidades actividades estudios Fomentar

diversidad imparcialidad patrimonio respeto

OBJETIVOS alumnos habilidades desarrollo

logros experiencias amor

estudiantes integración tradición

conciencia

tolerancia

cultura

Inquietudes con Antonio Fernández Díaz Fosforito

Fernando Sanjuán Caramazana

Profesor de Guitarra Flamenca del CPM Manuel Carra, titulado en Guitarra Flamenca y Flamencología por el Conservatorio Superior de Música de Córdoba.

El pasado martes 14 de noviembre y con motivo de los actos convocados para conmemorar el Día del Flamenco tuvimos el honor de contar en el Conservatorio Profesional de Música Manuel Carra con la presencia de **Antonio Fernández Díaz "Fosforito"**.

En 1946 se inicia la relación con la ciudad de Málaga, pero ya un año antes a este Niño del Genil, como así se le empezó a conocer, nos lo encontramos en el Festival "Sol de Andalucía" de Ronda; prueba de ello es el cartel que más tarde se proyectó en este acto donde le acompaña junto a su nombre la leyenda de "Nuevo descubrimiento del cante jondo", con apenas 13 años. Idas y venidas en busca de contratos donde pudiese ofrecer su cante, era una época bastante dura y en el año 1957 se instala en Madrid después ser el ganador absoluto del Primer Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba en el año 1956. De Madrid al mundo; tablaos, teatros, festivales, grabaciones, incluso cine; y ya en el año 70 se instala definitivamente en Málaga, concretamente en Alhaurín de la Torre, junto a su mujer y bailaora Maribel Barrientos. El binomio Fosforito-Málaga perdura hasta nuestra fecha y aunque haya sido un trotamundos como el propio se define, este artista de Puente Genil, pueblo de la provincia de Córdoba, hoy, desde el centro de la ciudad de Málaga donde reside, sigue hundiendo sus raíces junto a su mujer, hijos, nietos y bisnietos.

La voluntad de Antonio para con estos actos es de una generosidad extrema, siempre que se le requiere para poner su experiencia sobre el tapete y poder compartir con él momentos entrañables ahí está, más aún cuando el acontecimiento está relacionado con el mundo académico o de índole enseñanza-aprendizaje. Por ello, y dada la relación personal que manten-



El maestro Fosforito, en el Conservatorio Manuel Carra de Málaga

go con él desde hace muchos años, considerar la idea de que los alumnos del Conservatorio Profesional Manuel Carra, y en particular los que cursan estudios de la especialidad de flamenco, tuvieran una experiencia cercana con el Maestro era más que obligada; que le preguntaran sobre cualquier tema, concepto o experiencia vivida desde un entorno cercano, que fueran protagonistas y contribuyera al enriquecimiento y motivación para seguir aprendiendo sobre este bello arte. De ahí de titular al acto "Inquietudes".



Hay que agradecer la colaboración de todo el equipo directivo del Conservatorio, Dirección, Jefatura de estudios, Departamento, etc. que al conocer la idea de traer al Maestro se volcaron en ella, tanto en la preparación del propio acto como en la publicidad a través de las redes sociales. Esperemos que sea la primera de muchas otras y se pueda llenar el libro de Honor del Conservatorio que con tanto cariño ha estrenado Antonio.

Enrique Bazaga, director del Centro, inició la presentación destacando que el Flamenco fue incluido por la UNESCO en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad el 16 de noviembre de 2016. Desde entonces, este día se celebra como el Día Internacional del Flamenco. El Conservatorio Profesional Manuel Carra ha sido un defensor de estas enseñanzas durante años, ofreciendo la especialidad de Guitarra Flamenca y, desde hace un año, las Enseñanzas Profesionales de la especialidad de Cante Flamenco.

Fosforito, uno de los cantaores más importantes y universales en la historia del flamenco, ha recibido numerosos premios y reconocimientos a lo largo de su carrera. Entre ellos se encuentran la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, la Medalla de Andalucía, el premio Nacional de Cante o la V y última Llave de Oro del Cante, sin embargo, más allá de sus logros, Fosforito es, sobre todo, un músico en toda la extensión de la palabra. Por esta razón, la celebración de una jornada en su honor en un Conservatorio de Música se convirtió en una oportunidad para explicar brevemente algunos aspectos que fundamentan este hecho.

Como él ha comentado en numerosas ocasiones, siempre ha impregnado con su sello los diferentes palos o estilos que ha interpretado. De los maestros o aficionados con los que coincidió o tuvo la oportunidad de escuchar y compartir reuniones le importaba más lo

que cantaban que como lo cantaban, para como cantarlo estaba él; sentía la necesidad de ser él mismo, de ahí que todos los estilos hayan pasado por ese tamiz personal de un artista preocupado en definir su propia esencia. Creo que es un hecho fundamental y diferencial de todos los creadores, el buscarse dentro y con mayor o menor acierto aferrarse a la personalidad inherente que posee el artista para decir “aquí estoy yo”.

Al igual que ocurre con muchos genios guitarristas que sin saber de notas musicales o armonía controlan todo el diapasón del instrumento descubriendo una nueva forma o lenguaje musical, Antonio conoce y domina los contextos musicales de este arte. En el campo armónico nos encontramos ante un cantaor que conoce la guitarra en su sentido más amplio. Durante la realización del servicio militar en Cádiz en los años 52-53 sufrió una severa anemia debido a una operación intestinal que le dejó sin voz, lo que hizo que regresara a su pueblo muy mermado, y el ayuntamiento en sesión plenaria acordó comprarle una guitarra además de ponerle un profesor semanal. No querían que se perdiera el artista que veían en él, si no podía cantar al perder la voz, al menos que fuera guitarrista. A lo largo de su carrera ha puesto un especial interés en la relación armónico-melódica, incluso armónico-textual de su cante o de arreglos y estilos que ha hecho para otros artistas, prueba de ello es la armonización y procesos cadenciales que propone en ciertos estilos para que el hecho musical no pierda sentido estético. Por poner algún ejemplo podemos citar las Soleares, Malagueñas, Farrucas o Mineras, a las que a estas últimas y junto a Paco de Lucía propuso la interpretación en la tonalidad flamenca de G#, al igual que ya se hacía en el repertorio de guitarra flamenca de concierto, contribuyendo a un nuevo “color” del estilo.

En el aspecto melódico nos quedaríamos sin espacio para enumerar los palos/estilos que Fosforito ha

creado o recreado, siempre, y como decíamos anteriormente desde un conocimiento profundo e integral de ellos. Mencionar como ejemplo la Soleá Apolá, Polos, estilos de Seguiriyas y remates de Serrana, la creación de un estilo de Alboreá recreando un contexto emotivo de la historiografía flamenca, también la Petenera, con diferentes arcos melódicos de la tradicional y un final que sirvió para rellenar el momento de la bailaora Manuela Vargas en el escenario, quedando fijada para la historia, o también la creación del estilo de la Ferreña, por encargo del Concurso Nacional de Cante Flamenco de lo Ferro.

Antonio, en relación a lo rítmico, aludiendo a su archiconocida letra de Taranto “las fuerzas me están faltando”, menciona en algunas de sus intervenciones “Menos mal que nos queda el compás”. Ver el sentido del tempo en cualquier interpretación, ya sea a través de palmas o nudillos (en la mayoría de sus grabaciones o interpretaciones en directo no necesitó palmeros, tan solicitados por los artistas), o en el pié; como va acentuando y siguiendo la medida del estilo hace que veamos el dominio que posee de ello. Conoce al milímetro el espacio-tiempo que ocupan los acentos, demostrando en los difíciles estilos de bulerías, tangos o caracoles, por nombrar algunos, sentirse como pez en el agua improvisando o manteniendo esa relación textual que mencionamos anteriormente. Un denominador común en su cante es la velocidad y carácter que imprime a los estilos, entendiéndose este término no como prisa o precipitación, sino como enfoque del arco y dibujo melódico.

Por último, y algo característico en toda su discografía, tiene que ver con la forma o estructura de los palos; el tratamiento que ha dado por ejemplo a las salidas del cante, algo que para muchos cantaores ha sido una simple puesta a punto a través de un tarareo, para él supone toda una declaración de intenciones, una parte importante dentro de la obra donde ésta tiene relación con lo que va a suceder y por tanto significación musical. Decir por otro lado el respeto formal tratado en su obra a estilos como la Serrana, no considerando la manera actual de interpretarse después de un cuerpo de Liviana como la adecuada.

Fosforito, que durante bastantes años se ha recorrido la Geografía española destripando las entrañas de este arte a base de conferencias ilustradas, poniendo en relieve y fundamentando aspectos sociológicos y antropológicos del arte flamenco, tomó la palabra con determinación y dirigió la mirada hacia su interior. En ese instante, comenzó a desplegar una serie de vivencias, reflexiones y emociones que giraban en

torno a esta magnífica forma de expresión artística. Transcribimos a continuación una muestra de su inspiradora intervención:

La música del flamenco, al igual que otras músicas jondas creadas por los seres humanos, es música sabia y curativa, que nos humaniza y nos hace ser mejores. Cantamos con dolor o dicha a quien nos escucha, con quien establecemos una correlación afectiva, ese sentirnos con el auditorio, provoca que nos encontremos a nosotros mismos, que nos miremos a los ojos y nos veamos el Alma. Al cantar que entiende y sabe lo que canta le duele el cante y se rompe en la pelea consigo mismo, sabe que sin dar el corazón en cada envite, sin que le conmueva el alma.....no hay “jondura”, porque aunque el cante “jondo” naturalmente es flamenco, como decía el maestro Joaquín Turina, no todo el cante flamenco en la práctica es “jondo”. El cante flamenco es un conjunto de estilos (todos) que constituyen una manifestación musical maravillosa, única en su género, en cambio, lo “jondo”, es un determinado modo de interpretarlo; es decir, flamenco es lo que se canta, “jondo” es como se canta.



El maestro Fosforito en sus Comienzos artísticos

Además de estas letras, creadas por su él, que abordan la temática y contexto flamenco:

Cuando voy a la Iglesia
Que Dios me perdone
Porque no quito los ojos
del sitio donde tú te pones.
Como barro de alfarero
Me siento yo entre tus manos
De tanto como te quiero.
Desde el principio del tiempo
Antes de que yo naciera
Ya te estaba yo queriendo.

Acto seguido, y haciendo referencia a lo que denominamos anteriormente como “Inquietudes”, dimos paso a las preguntas que los asistentes quisieran hacerle y en la que amablemente y sin perder un ápice de energía siempre a la conclusión de su última respuesta esperaba impaciente la formulación de la siguiente... con noventaún años cumplidos.

A la pregunta de por qué el nombre de Fosforito, nos contó como a través de su padre, que era cantaor profesional, y que le llamaban como apodo igual que al cantaor de Cádiz Francisco Lema “Fosforito el Viejo”, a él terminaron llamándole el niño de Fosforito, no sin antes aparecer en los carteles como Niño del Genil, o más tarde Antonio del Genil, en referencia a su pueblo natal.

Otra de las preguntas que le hicieron, y queremos reseñarla por la etapas flamencas vividas como artista, no olvidemos que nació en el año 32 del pasado siglo, es que como ve él el flamenco actual. Aquí podemos mencionar puntos de su anterior intervención y que hemos incluido, donde reflexiona sobre lo “jondo” y el porqué de este término, y nos remite a reflexionar: ¿Es “jondo” el cante o es “jondo” el cantaor? Pregunta del millón, como si toda la vida hubiésemos ido detrás de ella para poder delimitar esa línea tan estrecha e indefinida donde viven términos como “duende” “pellizco” o “pureza”. Citó a Ricardo Molina, poeta e investigador flamenco y amigo personal de Antonio, que decía que “hay cantaores que cantan bien y otros que saben lo que cantan,” y aunque personalmente como aficionado le gustan todos los artistas y los respeta profundamente sólo unos pocos están en la nómina de los que hacen que le duela el cante y le transmitan.

Nos canturreó variaciones de una letra de frijones, para ver las diferentes recreaciones que se pueden hacer de un mismo estilo por artistas diferentes, pero que viene de la misma fuente o raíz; y tampoco faltó alguna anécdota de la relación tan estrecha que

mantuvo con el guitarrista Paco de Lucía; con el cual grabó una Antología y dieron forma a muchos de los estilos que se cantan hoy día.

También fue muy especial comentar algunas fotografías que se iban proyectando, muchas de su archivo personal, como la que comentamos unas líneas más arriba, en un festival en Ronda en el año 45, o una foto entrañable para los que presenciamos el acto, del año 1950 en la plaza de la Constitución de Málaga junto a Chiquito de la Calzada y en la que tuvieron una relación de amistad desde los comienzos de Antonio en esta ciudad.

Otra foto que representa muy bien la magnitud del acontecimiento fue la realizada en el Primer Concurso Nacional de Córdoba en el año 1956, rodeado de multitud de artistas y personalidades como Félix de Utrera, Vargas Araceli, Niño Ricardo, González Clement, Ricardo Molina, Niño de Vélez, José Salazar y un gran etcétera, alzándose con el premio del jurado en todas las secciones de cante. Proyectamos diferentes carteles de conciertos de ese año, donde gracias a este Concurso Fosforito es reclamado por la industria para la realización de actuaciones, grabaciones de discos e incluso la colaboración en alguna película.

También quisimos poner de manifiesto la labor de Antonio como creador de poemas o letras Flamenca, siendo requerido por muchos artistas para que le compusiera, como Camarón de la Isla, Carmen Linares, Chiquetete, Marisol o Rocío Dúrcal.

Por último, comentamos las que comparte con Matilde Coral, Mariquilla, Manuela Carrasco o Mario Maya; no podemos olvidar que era solicitado para cantarle a las primeras figuras del baile; otras fotografías con los guitarristas Paco de Lucía, Manolo Domínguez, Enrique de Melchor, Juan Habichuela, Sabicas, Juan el Africano, o Tomatito, y también con el entonces Príncipe Felipe VI, al recibir la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 2007 y que antes comentamos. La última fue dedicada al momento en el que se unió en matrimonio con la mujer de su vida Maribel Barrientos y madre de sus 4 hijos, junto a los padrinos de boda, la cantante y actriz Rocío Dúrcal y el dramaturgo y director de cine Edgar Neville.

Termino estas palabras agradeciendo de nuevo al Maestro Fosforito la experiencia vivida en este día tan especial, a todo el equipo directivo, compañeros, asistentes; y deseoso de que esta disciplina siga creciendo en las estructuras académicas de este conservatorio, acordándonos de la célebre frase incluida en la letra de los Caracoles: “El conocimiento la pasión no quita”.



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