Intermezzo

Conservatorio Profesional Manuel Carra, Málaga
Revista de Música N.º 73, Diciembre de 2025

Cofinanciado por la Unión Europea

Página 11
La huella E+ del CPM Manuel Carra sigue creciendo internacionalmente

Dirección: Paula Coronas.
Consejo de Redacción: Susana Moya, Iván Villa,
y Rocío Gómez Gavilán.
Maquetación: Gráficas Anarol
Portada: Violonchelo. Pixabay.

ISSN: 1576-8538
Depóstito Legal: MA-209-96
Imprime: Gráficas Anarol, Málaga

Intermezzo no se hace responsable de las opiniones vertidas en los reportajes e informaciones firmadas.

Sumario

7
Lenguaje musical o lenguaje de la música
Pilar Martín

11
La huella E+ del CPM Manuel Carra sigue creciendo internacionalmente
Estefanía Guerra

13
Donde todo comienza: el fascinante mundo de la Percusión
Rocío Ríos Zamora

15
Patrimonio musical iberoamericano: abrazo entre culturas
Paula Coronas

21
Entrevista: hoy hablamos con... BERNA PERLES, cuando el alma canta
María Luisa de Barrio

25
Ópera y cine: un latido apasionado de emociones
Jorge Muñoz Bandera

29
Las diferentes caras compositivas de Shostakovich
Luis Suárez

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

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERIA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

www.triarte.net

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

MUSIKARTE

Instrumentos

www.musikarte.net

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

Carta Editorial

Susana Moya Rocher
Vicedirectora del Conservatorio Profesional de Música Manuel Carra de Málaga.

Es un placer para mí abrir, un año más, la revista —ya como una tradición— con la carta editorial del **número 73 de Intermezzo.**

Seguro que, en estas páginas, podrán disfrutar de una lectura enriquecedora con los artículos que nos regala la revista cada trimestre.

En el Manuel Carra seguimos ilusionados y emocionados con las actividades, conciertos, proyectos eTwinning, Erasmus, concursos… y, cómo no, con nuestra ya **VII Semana Cultural**, que promete superar las expectativas de ediciones anteriores, manteniendo la calidad que las ha caracterizado.

Este año hemos arrancado con gran energía: en noviembre vivimos dos eventos destacados. Primero, celebramos el **Día Internacional del Flamenco** con un día repleto de actividades: talleres de baile flamenco, conferencias y la presentación del cuento **Fosforito**, un emotivo homenaje en un mes marcado por su pérdida, un grande y maestro del cante flamenco. La jornada culminó con la impactante actuación de Niño Ruven al fagot flamenco y el bailaor Victor Mayol con el espectáculo **INHERENCIA**.

También, celebramos nuestro tradicional **Concierto de Santa Cecilia**, a cargo del profesorado del centro y la Coral S. Cecilia, dirigidos por el maestro Víctor de la Cruz, antiguo profesor del conservatorio. En esta ocasión, tuvimos el honor de entregar los **Premios Extraordinarios de Enseñanzas Profesionales de Música relativos al curso 2024/2025** al siguiente alumnado:

- **Cecilia Pérez Trani**, especialidad de Guitarra.
- **Marta Raso Olmedo**, especialidad de Piano.
- **Francisco Jesús Sáez Miranda**, especialidad de Saxofón.
- **Ciro Alcántara Oncina**, especialidad de Trombón.
- **Cristóbal Aragón Aragón**, especialidad de Trompeta.
- **Caoimhe Marina Mc Dermott-Roe Coello**, especialidad de Violín.

¡Enhorabuena a todas y todos los premiados!

Me encanta anunciaros que el próximo **6 de mayo** tendremos nuestro tradicional concierto en el **Teatro Cervantes de Málaga**, con la participación del alumnado de coro y orquesta y la colaboración, un año más, del **Conservatorio Profesional de Danza Pepa Flores**, titulado: **Rock & Musical Masterpieces- Symphonic Edition**.

Antes de terminar, agradezco a toda la comunidad educativa su participación y entusiasmo en cada actividad que se realiza en el conservatorio, y un especial reconocimiento a la **AMPA Julia Parody** por su inestimable colaboración e implicación con nuestro centro.

Para concluir, os deseo un curso 2025/26 espléndido, lleno de música y momentos inolvidables. Aprovecho este espacio para desearles unas **Felices Fiestas Navideñas** en nombre de todo el claustro de profesorado y del equipo directivo del que formo parte.

Lenguaje musical o lenguaje de la música

Un paralelismo entre cualquier lengua hablada y el idioma de la música

Pilar Martín. **Profesora de piano y pianista.**

Estamos muy acostumbrados a escuchar afirmaciones como "la música es un lenguaje universal" o "la música habla sin palabras". Que la música es un lenguaje es algo incuestionable, tanto para aquellos que no poseen formación musical académica como para músicos formados o en formación de cualquier especialidad (Levitin, 2006). Sin embargo, a pesar de no contemplar duda alguna al respecto de esta afirmación, no somos plenamente conscientes de lo que implica "hablar" correctamente un idioma - refiriéndome más concretamente al ámbito de la interpretación de un instrumento.

Por supuesto, en el caso de la música aparece un elemento ausente en cualquier otro lenguaje, que es el factor mecánico de la ejecución, cuyas dificultades opacan a menudo la pureza del propio lenguaje (Neuhaus, 1958). Es decir, el intérprete no solo debe traducir y entender qué debe "decir" - es decir, tocar - sino, además, ser capaz de ejecutarlo y aportar el contenido emocional que subyace en el texto que está reproduciendo (Brendel, 1995).

La figura del intérprete

En el caso de la lengua hablada, el intérprete tiene la función de facilitar la comunicación entre dos partes que no emplean el mismo idioma. Pongamos como ejemplo una conversación entre un individuo de habla española y otro de habla inglesa, los cuales sólo conocen su lengua materna. En este caso, el intérprete se encarga de reproducir de manera instantánea el mensaje de cada interlocutor de un idioma a otro. Sin embargo, para que la comunicación sea completa, no es suficiente con encontrar las palabras equivalentes en significado. Diversos teóricos de la traducción han señalado que la tarea del intérprete no consiste únicamente en buscar equivalencias léxicas, sino en reproducir el efecto comunicativo del mensaje original, preservando sus matices y connotaciones (Nida, 1964), ya que, el intérprete no es el emisor del mensaje, sino un canal que hace posible la comunicación entre los interlocutores (Nord, 1991).

En cualquier proceso comunicativo, el significado completo del mensaje emitido no sólo se conforma por su contenido informativo, sino también de su tono, intención y estructura (Gile, 1995). El mismo mensaje puede cambiar radicalmente de significado según el tono elegido por el emisor, así como la recepción de dicho mensaje puede tener un impacto muy distinto en el receptor según la estructura y vocabulario elegido por el emisor.

La interpretación musical se comporta exactamente de la misma manera que cualquier lenguaje. La "entonación" y fluidez del "speech", las connotaciones armónicas y agógicas, así como la intención musical de la estructura, son factores que subyacen en la partitura y que forman parte del mensaje que debe traducir (Sándor, 1976).

Añadido a las dificultades intrínsecas de la tarea de traducción simultánea del intérprete - dominio de los idiomas en los que está mediando, capacidad de gestión y velocidad cognitiva, etc., en lo referido a la interpretación musical observamos dos cuestiones añadidas que hacen de la tarea una acción casi mística. Por un lado, la dificultad mecánica y habilidad técnica que requiere de por sí tocar cualquier instrumento musical o vocal, ya que no solo se trata de leer una partitura sino de poseer la capacidad física y mental de ejecutarla correctamente - sin ser este fin alguno de la interpretación musical. Por otro lado, el intérprete traduce un discurso de un emisor ausente en la mayoría de los casos (Goehr, 1972), un mensaje cifrado que permanece dormido, transgrede el espacio y el tiempo y cobra vida de manera efímera y a la vez permanente (Small, 1998). Incluso en la música contemporánea, no siempre es posible apelar directamente al emisor - compositor.

Escritura y simbología

Desde sus inicios, la finalidad de la escritura ha sido la de preservar el conocimiento a través del tiempo y traspasar las limitaciones del espacio. Plasmar ideas, pensamientos,

emociones y todo tipo de información, superando las barreras de la memoria oral (Godoy, 1986). Por supuesto, la escritura musical no es un caso distinto. Al igual que los alfabetos existentes para representar la palabra hablada, la música ha sido inmortalizada a lo largo de la historia, cifrada mediante diversos sistemas de notación.

El alfabeto latino español consta de 27 letras, cada una de ellas con una fonética concreta. Si combinas letras del alfabeto de una manera y orden determinados, formamos palabras con significado propio, muchas de ellas con significados diversos en función del contexto en el que aparezcan. Además, una tilde puede cambiar por completo una palabra, así como la alteración de una letra. Para un empleo adecuado del lenguaje y favorecer una comunicación efectiva - en este caso a través de la escritura, resulta vital conocer y dominar la simbología del lenguaje, tanto el emisor, como el receptor que lo lee y lo interpreta.

De igual manera, esto ocurre en la interpretación musical. Los sonidos se representan con notas, que a su vez definen una altura determinada. Las combinaciones de estas forman motivos, acordes, etc. - palabras. Además, cada nota suele aparecer con una duración y articulación determinadas, cuya variación - al igual que una letra del alfabeto cambia el significado de la palabra - puede variar completamente la intención del mensaje musical.

Añadido a lo anterior, el discurso musical puede llegar a ser extremadamente preciso en cuanto al mensaje que pretende transmitir, incluyendo indicaciones de dinámicas, agógicas, tempo, incluso connotaciones emocionales expresadas directamente por el autor.

Según John Rink (1995) "El intérprete actúa como mediador entre el texto musical y la experiencia del oyente, transformando signos en significados sonoros". Por tanto, el dominio del lenguaje escrito musical y el respeto en su ejecución se convierte en uno de los pilares fundamentales del intérprete instrumental. Esto no siempre es tarea sencilla, ya que en numerosas ocasiones, las dificultades técnicas pueden resultar un obstáculo a este respecto. Por ejemplo, posiciones abiertas que dificultan mantener las figuras en la duración que aparecen escritas, densidad de voces que opacan la articulación independiente de las mismas, alta exigencia mecánica que afectan a la figuración descrita en la partitura, etc. No obstante, como intérpretes debemos procurar trascender las dificultades técnicas, pues no es más que un medio para comunicar un mensaje emocional más profundo (Neuhaus, 1958).

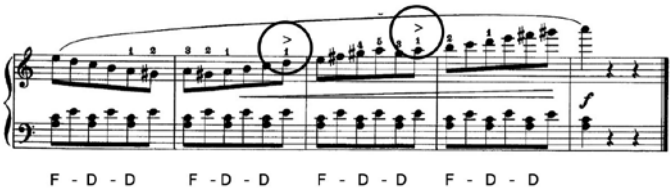
Fonética

Inseparable al concepto de escritura, se halla la pronunciación de la misma. Al igual que cada letra se pronuncia con un fonema característico, cada nota posee una altura determinada (Lerdahl & Jackendoff, 1983). La combinación de las mismas, así como de las figuras, forman motivos - palabras (Ruwet, 1972). Así mismo, suelen estar organizadas en compases, que nos indican una acentuación determinada para las mismas. En un compás de 2/4,

hallaremos un primer tiempo de acentuación fuerte y un segundo tiempo de acentuación débil - lo que podríamos asemejar a una palabra llana (Cooper & Meyer, 1960), mientras que en un 3/4, encontramos un primer tiempo de acentuación fuerte seguido de dos tiempos de acentuación débil.

En primer lugar, el intérprete debe conocer el significado de la escritura como comentábamos anteriormente - que equivaldría a conocer las características de cada tipo de compás a nivel teórico. A continuación, se asegurará de reproducirlo, garantizando estas características. Es decir, un ataque para el primer tiempo - generalmente más intenso, continuar con dos ataques más suaves para el segundo y tercer tiempo en el caso del 3/4. De otra manera, el oyente nunca podría identificar el compás al escuchar la interpretación (Rink, 1995). A este respecto, es necesario aclarar la diferencia entre la acentuación intrínseca del compás y la realidad sonora de cada pasaje, que debe buscar la naturalidad de forma general. Ambos aspectos, a pesar de parecer contradictorios en algunos casos, deben coexistir en el discurso sin perjuicio mutuo. Es decir, sea cual sea la dirección o característica del pasaje, siempre debe entenderse la naturaleza del compás sin alterar el desarrollo melódico del mismo.

Este ejemplo, que puede resultar incluso anodino, podría complicarse. En el caso de un intérprete de piano: en lugar de tres negras, el texto nos indica que en la mano derecha debemos ejecutar una escala ascendente en la cual debemos pasar el pulgar, siendo que este dedo se apoya demasiado al tocar, provocando un desplazamiento de la acentuación original.



A esta dificultad ocasional que hemos empleado como mero ejemplo, se le debe sumar la gestión del texto de la mano izquierda con su correspondiente acentuación, la regularidad rítmica, la sincronización entre las dos manos, la resistencia motora de la mano izquierda para ejecutar el ostinato rítmico, etc. Por tanto, llega a ser comprensible que se pase por alto la correcta declamación del discurso musical ante otros "problemas" aparentemente más urgentes de solucionar (Palmer, 1997). No obstante, debe permanecer siempre presente en el oído interno del intérprete, ya que la finalidad última de su ejercicio es transmitir un discurso coherente y entendible (López-Castillo, 2007).

Gramática

Hasta este punto, hemos revisado y comparado las estructuras a pequeña escala, como pueden ser las notas - letras - o las palabras - motivos. Pero no podemos olvidar que, para que un discurso sea considerado como tal, debe tener una estructura general: un principio, un desarrollo y un desenlace. Para ello, se organizan las palabras y letras estableciendo normas que regulan el espectro para su uso, con el fin de comunicar cualquier concepto, idea o emoción.

De nuevo, en lo referido al discurso musical, no encontramos diferencia alguna (Lerdahl & Jackendoff, 1983). Las notas, los motivos, las cadencias, se agrupan y forman frases musicales, las frases conforman secciones y las secciones, formas musicales. Todo ello regulado por convenciones o sistemas armónicos - música tonal, modal, atonal, etc. (Schoenberg, 1967).

En añadido a todo lo anterior, por tanto, el intérprete no solo conoce el alfabeto musical y lo traduce a una acción mecánica, sino que conoce cómo declamarlo a pequeña y a gran escala (Cook, 2013). Es decir, debe conocer la estructura general del discurso para poder presentarlo de manera ordenada y coherente, sin "desvelar la trama" antes de tiempo o pasar por el clímax de la historia de manera demasiado discreta (Almén, 2008).

Intención y Connotación

Por último y, sin embargo, probablemente más importante, debemos hacer mención a lo que subyace a todo discurso. Cada palabra, cada texto, cada conversación, cada obra musical, posee una connotación emocional, algo que no te deja indiferente tras conocer dicho mensaje, algo que evoluciona y nos transforma - o a ello deberíamos aspirar. Una connotación que no siempre coincide con la intención expresiva del autor - emisor, ya que cada observador - receptor lo percibe desde una mirada personal y aportando su propia historia (Cook, 2013).

Para el intérprete, tocar el texto sin connotación equivaldría a leer una poesía sin un ápice de entonación, con un ritmo tedioso, sin fluidez y un tono constante carente de matiz o color (Neuhaus, 1958). Por tanto, la finalidad última será siempre dominar la partitura y poder decla-

marla, expresar el trasfondo que ocultan las notas en el papel, todo ello sin deformar su lenguaje, su estructura o incluso las propias indicaciones del autor (Taruskin, 1995).

Hablar el idioma de la música no es tarea sencilla o supérflua. Interpretarla, en el sentido más puro de la palabra, resulta una acción heróica a nivel cognitivo y mecánico, pero sobretodo, resulta enormemente satisfactoria. Afrontar cada obra desde el respeto a cada pequeño detalle de su lenguaje, escuchando lo que el autor dejó plasmado en el código que es la partitura, dejándonos invadir por su mensaje, nos proporciona una vía de comunicación sin barreras de tiempo, espacio, fronteras o culturas. Un lenguaje universal que apela a lo que nos hace humanos, nuestras emociones.

Bibliografía:

- Almén, B. (2008). *A theory of musical narrative*. Indiana University Press.
- Bach, C. P. E. (1753). *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Breitkopf.
- Brendel, A. (1995). *Reflections on music*. Robson Books.
- Cook, N. (2013). *Beyond the score: Music as performance*. Oxford University Press.
- Cooke, D. (1959). *The language of music*. Oxford University Press.
- Cooper, G., & Meyer, L. B. (1960). *The rhythmic structure of music*. University of Chicago Press.
- Flesch, C. (1923). *The art of violin playing* (Vols. 1–2). Carl Fischer.
- Gieseking, W., & Leimer, K. (1932). *Piano technique*. Dover Publications. (Reedición moderna)
- Gile, D. (1995). *Basic concepts and models for interpreter and translator training*. John Benjamins.
- Goody, J. (1986). *The logic of writing and the organization of society*. Cambridge University Press.
- Goehr, L. (1992). *The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music*. Oxford University Press.
- Huron, D. (2006). *Sweet anticipation: Music and the psychology of expectation*. MIT Press.
- Juslin, P. N., & Sloboda, J. A. (Eds.). (2001). *Music and emotion: Theory and research*. Oxford University Press.
- Langer, S. K. (1942). *Philosophy in a new key: A study in the symbolism of reason, rite, and art*. Harvard University Press.
- Langer, S. K. (1953). *Feeling and form: A theory of art developed from Philosophy in a New Key*. Charles Scribner's Sons.
- Lerdahl, F., & Jackendoff, R. (1983). *A generative theory of tonal music*. MIT Press.
- Levitin, D. (2006). *This is your brain on music: The science of a human obsession*. Dutton.
- López-Castillo, E. (2007). *Interpretación musical: Entre texto y significado*. Alianza Música.
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music*. University of Chicago Press.
- Neuhaus, H. (1958). *The art of piano playing*. Barrie & Jenkins. (Traducción inglesa)
- Nida, E. (1964). *Toward a science of translating: With special reference to principles and procedures involved in Bible translating*. E. J. Brill.
- Nord, C. (1991). *Text analysis in translation: Theory, methodology and didactic application*. Rodopi.
- Palmer, C. (1997). *Music performance*. Annual Review of Psychology, 48, 115–138.
- Rink, J. (Ed.). (1995). *The practice of performance: Studies in musical interpretation*. Cambridge University Press.
- Ruwet, N. (1972). *Langage, musique, poésie*. Le Seuil.
- Sándor, G. (1976). *On piano playing: Motion, sound, and expression*. Schirmer.
- Schoenberg, A. (1967). *Fundamentals of musical composition*. Faber & Faber.
- Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.
- Taruskin, R. (1995). *Text and act: Essays on music and performance*. Oxford University Press.

10

La huella E+ del CPM Manuel Carra sigue creciendo internacionalmente

"Las redes sociales facilitan una comunicación sin límites. Gracias a la digitalización, estamos interconectados, pero nos hemos quedado sin relaciones ni vínculos genuinos" Byung-Chul Han.

(Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades 2025)

Estefanía Guerra

Profesora de Viola, Introducción a eTwinning y Coordinadora del Plan de Internacionalización del CPM Manuel Carra

El CPM Manuel Carra ha comenzado el curso con la mejor noticia. Contamos con la mayor subvención concedida hasta ahora en el marco de nuestra **Acreditación Erasmus VET (2021-2027). 93377 euros** se van a emplear para realizar las múltiples actividades que desde la Comisión Erasmus se gestionarán con ilusión y entrega. Las movilidades de personal, de alumnado y de expertos invitados serán las principales acciones que se desarrollarán en estos meses.

Así mismo nos notificaron en **septiembre de 2025** que el Proyecto eTwinning **"Sounds Good: ECHOES (eTwinning Community Holistic eStrategy) for wellbeing"** en el que hemos participado junto a otros 5 centros europeos durante el curso 2024-2025 había obtenido el **Sello Nacional de Calidad eTwinning** en España. Los centros españoles participantes fueron el Instituto de Educación Secundaria "José Martínez Ruiz Azorín" de **Yecla, Murcia** y el Conservatorio Profesional de música "Manuel Carra" de **Málaga**. Los centros de otros países europeos participantes fueron: el Istituto onmicomprensivo "F. de Sanctis" de **Cervinara (Italia)**, el Liceo delle scienze umane e musicale "S. Satta" de **Nuoro (Italia)**, el Istituto Tecnico tecnológico "E. Scalfaro" de **Catanzaro (Italia)** y el **Vilkaviškio "Aušros"** gimnazija de Vilkaviškis (Lituania). Ya tenemos 2 sellos de calidad Nacional eTwinning en el CPM Manuel Carra y nos llena de orgullo seguir siendo un referente Erasmus y eTwinning para los Conservatorios de música de nuestro país.

La participación presencial en las **Jornadas de formación** organizadas por la Agencia Nacional Erasmus **SEPIE** nos ha ayudado a **compartir sinergias y experiencias con centros**, así como a inspirarnos y a resolver dudas sobre el Programa Erasmus y la gestión de sus proyectos.

En el verano **(1, 2 y 3 de julio de 2025)** pudimos ver cómo nuestro director, **Enrique Bazaga**, miembro del **National Vet Team** participó activamente en las **Jornadas "Erasmus+: formando profesionales, construyendo ciudadanía europea".** Estas Jornadas para Consejerías de educación y miembros de equipos directivos de Centros de FP y de enseñanzas de régimen especial. celebradas en San Javier, Murcia; reunieron a expertos y profesionales del ámbito de la FP para debatir sobre el futuro de la formación profesional, el impacto del programa Erasmus+ de la

Alumnado de Viola (Rodrigo Frías y Fernando Frías) galardonado con el Sello de Calidad Nacional eTwinning 2025

El director del CPM Manuel Carra, Enrique Bazaga, acompañando musicalmente con el piano a Luis Toral, trompetista y director del Conservatorio de música "Cristóbal Halffter" de Ponferrada en las Jornadas de San Javier.

UE y la importancia de la construcción de una ciudadanía europea activa a través de la FP. Además, el eje transversal de las jornadas fue la prioridad horizontal en Erasmus+ de participación en la vida democrática, valores comunes europeos y compromiso cívico, subrayando el papel de la FP no solo en la capacitación laboral, sino también en la formación de ciudadanos responsables y activos.

Recientemente **(del 29 al 1 de octubre de 2025)** parte de la Comisión Erasmus ha acudido a las **Jornadas celebradas en Carmona (Sevilla)** para proyectos acreditados de movilidad de estudiantes y personal de Formación Profesional (KA121 VET) donde han podido coincidir y compartir conocimientos con coordinadores Erasmus+ de otros Conservatorios Profesionales de música y danza de toda España, también Acreditados como nosotros.

En la web del **SEPIE/Comunicación/Jornadas ferias y eventos** pueden verse los materiales enriquecedores de todas las jornadas ordenados por meses.

Los **Erasmus Days** se han celebrado en nuestro centro del **13 al 18 de octubre de 2025** con el evento "EMOCIONA2", registrado entre los **10324 que se han dado en toda Europa este año.** Este evento ha permitido que toda la Comunidad Educativa celebrase con **pegatinas** vistosas, nuestros dos sellos de calidad nacional eTwinning así como que conociera el n**uevo proyecto (ver video LISTEN2 US en el Canal youtube ErasmusCarra @erasmuscpmmanuelcarra9462)** que está comenzando a desarrollarse de nuevo con el Istituto Tecnico tecnológico "E. Scalfaro" de **Catanzaro (Italia)** y con la Escuela Secundaria "Dimitar Talev" de **Dobrich (Bulgaria)** en el marco de la asignatura optativa **"Introducción a eTwinning"**. Este proyecto titulado **"LISTEN 2 US"** se centra en dar valor a nuestros mayores y a nuestro planeta.

Por último, destacamos la reciente participación del centro en la TCA **"Skills for Democracy: participation and civic engagement in VET"** en la preciosa ciudad de Viena. Estas actividades de formación y cooperación permiten el intercambio de buenas prácticas, así como establecer nuevos contactos para futuras colaboraciones y proyectos Erasmus y eTwinning.

A través de **seminarios, grupos de trabajo y actividades culturales**, los casi 60 participantes de distintos países europeos, hemos mejorado nuestras competencias lingüísticas, nuestro pensamiento crítico y nuestras "soft skills" al tiempo que hemos aprendido, de un modo muy ameno, conocimientos sobre cultura general, geografía. historia de Austria y de su Parlamento, vida democrática, valores comunes y compromiso cívico. Los expertos de las Agencias Nacionales Erasmus de varios países y de diferentes áreas relacionadas con la democracia activa no sólo impartían sus charlas, sino que participaban con nosotros en los juegos y dinámicas divertidas para conocernos y exponer nuestros perfiles y las necesidades internacionales de nuestros centros. Asimismo, todos juntos realizábamos las visitas a diferentes lugares culturales de Viena.

Estamos seguros de que la TCA va a marcar un antes y un después en nuestro centro gracias a los contactos establecidos, los lazos de amistad creados; y a todos los conocimientos adquiridos. La creación de vínculos sólidos con instituciones de diferentes perfiles y que a su vez nos han proporcionado información de Escuelas de música e Instituciones musicales ha sido una gran oportunidad para conocer cómo funcionan los estudios de música en los distintos países de Europa. La visita a un centro de secundaria con música integrada en el centro de Viena, aprovechando sus jornadas de puertas abiertas ha posibilitado el compartir sinergias E +, que derivarán en futuras acciones conjuntas entre centros. La elaboración de próximos proyectos Erasmus, como las acciones Jean Monnet que tenemos en mente, serán consecuencia de todo lo aprendido en Viena y con la enriquecedora gente participante en dicho seminario.

Por último, quiero destacar que hemos podido dejar huella en todos los participantes e incluso en el director de la Agencia Nacional Erasmus de Austria *(OeAD)*, **Ernst Gesslbauer**, quien, junto con los asistentes, se llevó una de nuestras pegatinas repartidas durante los Erasmus Days 2025.

¡Gracias a todos los que seguís haciendo posible que los proyectos E + y eTwinning sigan creando vínculos genuinos y lazos enriquecedores por todo el mundo!

Donde todo comienza: el fascinante mundo de la Percusión

Rocío Ríos Zamora
Profesora de percusión y alumna de órgano del Conservatorio Profesional de Música Manuel Carra de Málaga.

Este artículo nace de mi experiencia como docente en el aula de Percusión del Conservatorio Profesional de Música Manuel Carra. A lo largo de los años he tenido muchas conversaciones con padres, madres y futuros alumnos que se han acercado llenos de curiosidad, pero también con muchas dudas sobre lo que realmente significa estudiar Percusión. Este texto pretende aclarar esas inquietudes, compartir la belleza y complejidad de este mundo, y sobre todo transmitir la pasión que lo impulsa.

¿Qué significa estudiar Percusión?

Con frecuencia, las conversaciones han comenzado con una pregunta muy habitual:

- hola, tengo un hijo que quiere tocar la batería y querría informame para saber qué tengo que hacer para que pueda apuntarse a Percusión
- hola, pues sí, si se matricula en Percusión va a tener la oportunidad de aprender a tocar la batería pero es uno de los muchos instrumentos que vaa tener que aprender y ni siquiera es uno de los más importantes.

A partir de aquí empieza una fascinante explicación: la percusión no es un único instrumento, sino una extensa familia que comparte un principio común: el sonido se produce tras ser percutidos (golpeados)

Esto de que para "hacer música" haya que "darle golpes a algo" siempre ha sugerido la errónea imagen de que todos somos percusionistas natos o bien que este instrumento pudiera ser más fácil que otros pues todos sabemos darle golpes a lo que sea, pero la realidad es muy diferente (aunque no puedo negar que siempre hemos sido un colectivo "peculiar" incluso entre los músicos).

Por suerte este tipo de charlas han transcurrido generalmente en el aula de Percusión y ha sido más fácil trasmitir y hacer entender lo que implica matricularse en esta especialidad al estar rodeados de algunos de los muchos instrumentos que la componen.

Sala principal del Aula de Percusión del CPM Manuel Carra

Un universo de instrumentos

Como el número de instrumentos de percusión que existe es enorme y ante la imposibilidad de poder aprender y perfeccionarse en todos ellos, se procedió en su momento a seleccionar aquellos instrumentos de percusión más empleados en las obras orquestales así como aquellos que han desarrollado un mayor nivel técnico y repertorio como instrumento solista y sobre ellos gira la formación que fundamentalmente reciben los alumnos de Percusión que se forman en un Conservatorio y que está enfocada en prepararlos a dos niveles simultáneamente:

- como **percusionista solista**, para tocar obras en solitario.
- como **percusionista orquestal**, es decir, para tocar en una orquesta.

Para que la formación de nuestros percusionistas sea completa, junto a las clases del instrumento en las que se trabaja la técnica y repertorio de cada instrumento a nivel individual y que incluye conciertos/audiciones en las que el alumno entrena su habilidad como solista, los alumnos de Percusión disponen de otras asignaturas donde se trabajan y perfeccionan las habilidades como percusionista en repertorio grupal, como la asignatura de Banda, Orquesta o Música de Cámara.

Los principales instrumentos de percusión que aprenden nuestros alumnos se pueden clasificar en tres grupos:

- instrumentos de parche : la caja (snare drum), los timbales (timpani), la batería, bombo.
- instrumentos de láminas: el xilófono, la marimba, el vibráfono y la lira de pedal.
- otros: multipercusión (conjunto variable de instrumentos de percusión en función de la obra a interpretar), pequeña percusión (triángulo, pandereta, pandero, castañuelas de mesa, cascabeles de mango, claves, cencerro, shaker, crótalos...), campanólogo, platos suspendidos y de choque.

De entre todos estos, los más habituales a nivel solista son la caja, los timbales, la marimba y el vibráfono, si bien hay interpretaciones realizadas con otros instrumentos que llegan a alcanzar una dificultad endiablada, como algunas piezas para batería o multipercusión.

Cada instrumento exige una técnica específica, un tipo de baqueta o maza, y una manera de entender el sonido. A lo largo de su formación, los alumnos habrán de ir adquiriendo este material y aprendiendo y perfeccionando cada una de estas técnicas específicas.

Y aún hay más: los percusionistas también son los responsables de los "efectos sonoros" que enriquecen muchas obras orquestales, y que sin ser necesariamente instrumentos percutidos se emplean para crear ambientes, dramatismo o imitar sonidos reales a requerimiento del compositor, como el látigo, la sirena, el thunder sheet (que imita el sonido de los truenos) o incluso una máquina de escribir.

Aprender muchos instrumentos a la vez

Uno de los grandes retos de estudiar Percusión es que se aprenden muchos instrumentos simultáneamente. Esto hace que el avance en cada uno sea más pausado, pero también garantiza que nunca haya monotonía. Mientras alumnos de otras especialidades instrumentales perfeccionan un único instrumento, nuestros percusionistas se mueven entre marimbas, cajas y timbales, explorando sonoridades, ritmos y técnicas que los mantienen en constante evolución.

Sala secundaria del aula de Percusión de, CPM Manuel Carra

Es cierto que algunos instrumentos son de gran tamaño o muy costosos, lo que dificulta tenerlos en casa. Por eso, el aula de Percusión del CPM Manuel Carra se convierte en su segundo hogar: un espacio vivo en donde cada día se estudia, se toca, se comparte y se aprende.

El perfil del percusionista

Muchos padres me han comentado en no pocas ocasiones y con cierta preocupación que su hijo es un niño muy inquieto y no saben si podrá adaptarse a esta especialidad. Ymi respuesta, siempre les ha proporcionado alivio, pues ese carácter es el más habitual entre los percusionistas. Somos un colectivo vivo, curioso, enérgico y creativo. Eso sí, también hay alumnos tranquilos y meticulosos que destacan por su precisión y sensibilidad. Yes que en una especialidad tan diversa como esta, cómo no íbamos a tener un alumnado igualmente diverso? En la Percusión hay cabida para todos los temperamentos y géneros porque lo que realmente nos representa es la pasión por el Ritmo y la Música.

Más allá de los golpes: una escuela de vida

Estudiar Percusión no sólo forma músicos, sino también personas disciplinadas y constantes, capaces de enfrentar la frustración y aprender de sus errores. Desarrolla en ellos la concentración, la atención a los detalles y la autocrítica, así como la flexibilidad para adaptarse a diferentes estilos y agrupaciones musicales. Además fomenta la creatividad, el sentido musical y el trabajo en equipo, dando lugar un carácter perseverante, sociable, responsable y dispuesto siempre a mejorar.

Año tras año, la demanda de esta especialidad crece. Tal vez sea porque, más allá de la dificultad técnica, hay algo profundamente humano en golpear un instrumento y hacerlo sonar: una conexión ancestral con el pulso de la música.

Donde todo comienza

En el aula de Percusión del CPM Manuel Carra cada día comienza con energía, curiosidad y muchas ganas de aprender. Ser parte de esta familia significa compartir una pasión común y dejar que el Ritmo marque nuestra manera de entender la Música y la Vida.

Si alguna has sentido el impulso natural de golpear un instrumento de percusión y has descubierto la magia que surge de cada sonido, ¡ya has dado el primer paso! La percusión es energía, ritmo y emoción compartida. Te invito a vivir la experiencia de hacer música junto a otros, explorando un mundo fascinante donde cada golpe cuenta y donde cada instrumento tiene su propia voz.

¿Te lo vas a perder? Venga, anímate ¡¡¡TE ESPERAMOS!!!

Patrimonio musical iberoamericano: abrazo entre culturas

Desde Málaga a Iberoamérica: un viaje de ida y vuelta

Planteamos en el presente artículo un recorrido por la música iberoamericana en el marco de unas jornadas organizadas en el Centro de Estudios Iberoamericanos y Trasatlánticos de la Fundación General de la Universidad de Málaga, que constituyeron todo un reto y un compromiso firme con la cultura y con las raíces de nuestros pueblos. Identidad, mestizaje y divulgación en el seno de un patrimonio artístico amplio, valioso y en constante evolución. A través del piano fue un honor interpreta y recrear páginas de creadores de ayer, de hoy y de siempre, que perdurarán en el acervo cultural universal que representa el lenguaje de los sonidos. La música como forma de comunicación y de entendimiento entre los seres humanos, traspasando siglos y fronteras.

Paula Coronas

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

Era la primera vez que se planteaba incluir la Música en el marco de estas jornadas que organizó el Centro de Estudios Iberoamericanos y Transatlánticos de la Fundación General de la Universidad de Málaga FGUMA-UMA. Se nos brindó la oportunidad de poner en pie una doble actividad de interés cultural para la comunidad universitaria y para la sociedad en general. Era una ocasión única para promover nuestra cultura musical, nuestras raíces sonoras e impulsar su valor artístico en el conjunto de la creación iberoamericana. Desde Málaga hasta Iberoamérica, un viaje de ida y vuelta, que fusiona nuestro patrimonio español y andaluz con los sones y los ritmos del otro lado del Atlántico.

Su vertiente solidaria planteada a beneficio del proyecto Plántate por Honduras de la asociación ACOES Honduras fue el aliciente definitivo para impulsar al público malagueño a colaborar con su aportación económica y completar el aforo del Auditorio del Museo Picasso de Málaga, donde se celebraron las dos jornadas musicales que tuve el honor de coordinar. La asociación ACOES Honduras, creada en 1992 por el misionero Patricio Larrosa, tiene como finalidad construir un espacio educativo y acogedor para atender las necesidades de las más de cuatrocientas niñas y niños que trabajan y viven en el basurero de Tegucigalpa.

Los días 27 y 28 de octubre de 2022 se realizaron dos sesiones de conciertos protagonizados por el piano español, en primer lugar, con el recuerdo presente a la música hispanoamericana, en el que la pianista malagueña Paula Coronas protagonizó la jornada con comentarios a las obras y una presentación extensa del programa interpretado. El día siguiente fue el turno del Cuarteto de Arpas de Málaga, -integrado por Lidia del Río de Miguel, María Jesús Bedoya Ruiz, Tibor Tejeda del Río y Thäis Tejeda del Río-, quien ofreció el recital dedicado a la música hispanoamericana, que contó asimismo con explicaciones del repertorio expuesto.

Este proyecto sonoro, titulado "Un paseo por la música iberoamericana: horizonte y destino" nos ofrecía la posibilidad de fundir nuestro legado hispano, encabezado por la gran tradición musical española, -defendida con páginas emblemáticas de Manuel de Falla, Ernesto Halffter y Joaquín Turina-, con los grandes maestros malagueños Eduardo Ocón y Rivas, Emilio Lehmberg Ruiz y Rafael Mitjana y Gordon. El acento iberoamericano se incorporó a este repertorio genuino de la mano de los argentinos Alberto Ginastera y Carlos López Buchardo, el brasileño Heitor Villa-Lobos y el mexicano Manuel Ponce.

Fue oportuna la cita aquí con la gran música del gaditano universal Manuel de Falla (1876-1949), cuyo exilio en mayo de 1939 a Argentina determina los últimos años de su vida. Terminada la Guerra Civil española, Falla emprende gestiones para su exilio a Argentina. En octubre de ese año, iniciada la Segunda

Guerra Mundial, llega a Buenos Aires acompañado de su hermana Mª del Carmen. Realizó varios encargos y estrenos en el Teatro Colón y su salud, ya debilitada, mejoró temporalmente. A pesar de los intentos por parte del gobierno español de recuperar a la figura de Falla, –se le había ofrecido una pensión económica y le concedieron la Orden de Alfonso X El Sabio–, el músico había decidido ya quedarse para siempre en Argentina, no regresar nunca más a España. Vivió en Ciudad de Córdoba y en Villa del Lago. Durante la Guerra no pudo recibir ingresos por derechos de autor, por lo que tuvo que ser ayudado por amigos argentinos y otros exiliados españoles. Continuó trabajando en su Cantata *Atlántida*, y revisó la orquestación de *Los Pirineos* de Felipe Pedrell. Desde Granada le fueron enviados material de libros y partituras tras el desmantelamiento de su anterior domicilio que había sufrido un robo y se instaló en Alta Gracia, en una casa llamada "Los Espinillos". Empeoró notablemente, y en 1944, junto a Jaime Pahissa trabajó en la elaboración de su propia biografía. En octubre de 1945, Rafael Alberti lo visitó y lo nombraron Académico de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina, poco antes de su muerte en noviembre de 1946. En homenaje a su genial legado se ofreció en este recital la cuarta de sus famosas *Piezas Españolas, la Andaluza,* composición que resume su estética. Una obra llena de andalucismo, fuerza racial y temperamental de un piano percusivo, salvaje, desgarrado y poético al mismo tiempo. La fuerza y la dulzura se conjugan en esta página plena de intención que evoca la danza y el eco de melodías en una música muy elaborada y plena de colorido tímbrico. Un piano de raíces elevado a la categoría de virtuosismo y brillantez máximas.

Sería su discípulo, Ernesto Halffter (1905-1989), el encargado de concluir su obra póstuma la "Atlántida". Compositor, director de orquesta, Académico de S. Fernando de Madrid y de Argentina, este autor dotado por la inspiración, de talento muy precoz, compuso su primera obra a los quince años. Desde 1923, queda impresionado a nivel humano y musical por la figura de Falla, quien le confía la dirección de la Orquesta Bética de Sevilla, con tan solo 19 años de edad. En 1925 compone su célebre *Sinfonietta*, por la que obtiene el Premio Nacional de Música. Enmarcado en la Generación del 27, mantuvo una especial curiosidad por la música popular de Portugal, donde residió por largos períodos de tiempo. Su *Rapsodia Portuguesa* para piano y orquesta es un buen ejemplo de ello. Se casó con la pianista portuguesa Alicia Cámara Santos, a quien están dedicadas las *Danzas de la Pastora y de la Gitana*, presentes en este programa. Por esta estrecha vinculación con Portugal, Ernesto Halffter fue apodado Halffter el portugués.

Paula Coronas al piano durante el recital celebrado el día 27 de octubre de 2022 en el Auditorio del Museo Picasso de Málaga.

El maestro argentino Alberto Ginastera, (Buenos Aires, 1916-1983) se incluye en el discurso de esta propuesta como uno de los compositores más importantes del siglo XX en América. Discípulo destacado de Aaron Copland en Estados Unidos, su estilo discurrió entre serialismo, dodecafonismo, música aleatoria con incursión en el folclore argentino. Compuso casi todos los géneros: tres óperas, ballets, sinfónico, obras corales, conciertos para solistas, música de cine. Fue maestro de Astor Piazzola y Waldo de los Ríos, entre otros. Tras su estancia en Estados Unidos regresó a Argentina y fundó la Escuela de Altos Estudios Musicales, creando posteriormente el Conservatorio de La Plata a mediados de los años cincuenta y fundó el Conservatorio Julián Aguirre. Fue nombrado miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes por su aportación a la música clásica argentina. Dentro de su gran obra pianística, elegimos las *Tres Danzas Argentinas*, entre las que destaca su famosa *Danza de la Moza Donosa*, que se erige en una de sus más apreciadas composiciones de todos los tiempos, con una melodía sugerente y sensual que circula por toda la partitura y que se hace cada vez más amplia, alcanzando su plenitud hacia la mitad de la pieza, donde la escritura se hace más densa y nutrida en un fragmento que nos traslada a los territorios de la Pampa Argentina y asistimos al triunfo de las formas tradicionales de la música europea con el folclore argentino.

Con la música del profundo *Valsa da dor, (Vals del dolor)* del brasileño Heitor Villa-Lobos (Río de Janeiro, 1887-1959) rendimos homenaje a esta gran figura del patrimonio iberoamericano. Fue director de orquesta y compositor muy relevante. Su estética estuvo influenciada por las raíces folclóricas brasileñas y por la música clásica europea. Como pedagogo también tuvo una trayectoria interesante en su país. Diseñó un método de educación musical basado en la riqueza cultural de su tierra, con importante descubrimiento e investigación de la escuela de samba. Viajó por todo Brasil indagando sobre los orígenes musicales de todos los territorios autóctonos, pero su estilo no se encasilla en ninguna norma académica. "Mi música es natural, como una cascada", solía decir el maestro. Ganó una beca del gobierno brasileño para ampliar sus estudios en París. A su regreso a Río en 1930, fue nombrado director de la Educación Musical en Río de Janeiro. Fue también crítico musical, y su música es muy valorada en New York y en Los Ángeles, donde recibió numerosos encargos. Un catálogo muy extenso configurado por obras de piano, guitarra, voz, sinfonías conciertos y óperas nos ofrece la dimensión de este gran exponente de la cultura iberoamericana.

Manuel María Ponce (Fresnillo, Zacatecas 1882-1948, Ciudad de México), también incluido en este recital, es el duodécimo de una familia aficionada a la música.

Gran éxito del recital ofrecido por la pianista y doctora Paula Coronas.

Ponce se había iniciado musicalmente con su madre y su hermana Josefina. Viajó a Alemania donde perfeccionó con grandes maestros, también en La Habana. A su regreso fue nombrado director de la Orquesta Sinfónica de México y posteriormente viajó a París, donde estudió bajo la guía de Paul Dukas en la Ecole Normale de París. En 1933 regresó a su país ocupando el cargo de director del Conservatorio Nacional de Música de México y titular de la Cátedra de Piano en el Conservatorio y en la Escuela Nacional de Música. Recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes por su aportación a través de una obra musical basada en temas típicos mejicanos que combinó con estilo romántico europeo de su época. Se le considera fundador del nacionalismo musical de México y representante del romanticismo musical mexicano. En este recital hemos seleccionado dos de sus hermosas páginas para piano: su *Intermezzo* y el *Tango para la mano izquierda* titulado *"A pesar de todo"*, paradigma de romanticismo desde las raíces mexicanas.

HOMENAJE A LOS COMPOSITORES MALAGUEÑOS

El origen de mi investigación en el estudio del repertorio musical malagueño se remonta al año 2014 cuando sentada frente al centenario piano Steinway de la histórica Sala de conciertos María Cristina de Málaga de la Fundación Unicaja, mis dedos y hasta mi alma se trasladaban a una época dorada para nuestro patrimonio artístico, pletórico de riqueza cultural, desde el despliegue de eminentes creadores y fundadores de una Escuela de Arte y de Enseñanza, germen del Conservatorio de nuestra ciudad, de cuya herencia somos todos los malagueños depositarios.

Se abría ante mí la iniciativa de grabar un nuevo disco, titulado "Raíces", homenaje a seis compositores malagueños y al ideario artístico de nuestra tierra, un compromiso verdadero con la cultura musical que me había rodeado durante mi infancia y juventud. Desde su gestación, indagando en las fuentes primarias, me había movilizado al encuentro con los herederos de aquellos compositores que, a su muerte, dejaron legajos de páginas musicales en arcones o cajones olvidados. Rebuscando en los archivos y fondos musicológicos de la institución que los vio nacer, la Sociedad Filarmónica malagueña, hallaba aquí gran parte de este material inédito.

La suerte como intérprete había llegado a mí nuevamente por el privilegio que la creación actual me otorga, tras años de conocimiento y de admiración personal al único testimonio vivo recogido en este disco: la figura de Manuel de Campo, músico emblemático de la ciudad, hijo predilecto de la ciudad de Málaga, enclave contemporáneo, testigo fiel de grandes acontecimientos artísticos, de historias acaecidas en la Málaga musical del siglo XX, y memoria viva del fecundo pretérito cuyo germen había fructificado con fuerza en las siguientes generaciones de músicos relevantes.

Apoyada en la historia que ya todos conocemos y que ha trascendido hasta nosotros a través de notables estudios y trabajos musicológicos, me decidí precisamente a situar en el epicentro de la iniciativa, la confluencia estética alumbrada a través de este siglo y medio que nos separa de la fundación, en 1869, de la Sociedad Filarmónica de Málaga, dirigida por el ingeniero Antonio Palacios. En el histórico de la mencionada institución encontramos los nombres de diversos músicos que estuvieron en el timón de tal empresa. Su primer director facultativo fue el maestro Antonio José Cappa[1] , tras cuya marcha a Madrid se produce el cambio de sede, de un antiguo almacén de música donde se realizaban las primeras sesiones de conciertos al decimonónico Convento de San Francisco, edificio transformado en diversas fases arquitectónicas y remodelado. La parte más noble, su iglesia, fue convertida en Salón de Conciertos, escenario de importantes y numerosos recitales, protagonizados por las más prestigiosos y brillantes músicos de la época, entre los que cabe destacar a A. Rubinstein, P. Casals, J. Rodrigo, Albéniz, J. Turina, Alicia de Larrocha, Esteban Sánchez…

El ingeniero Palacios es sucedido por Pedro A. de Orueta, en primera instancia, y por Enrique Scholtz en segunda. Es entonces cuando se propone a Eduardo Ocón asumir la dirección facultativa de la mencionada Filarmónica, responsabilidad que acepta con una única condición: crear una escuela de música o conservatorio. En abril de 1871 se inauguran las primeras clases de solfeo y violín, impartidas por el propio Ocón y por Regino Martínez, respectivamente, considerándose éste el punto de partida del conservatorio de nuestra ciudad. Indudablemente y a raíz de esto, se produce el florecimiento de la vida musical malacitana que va en aumento día a día: la nómina del profesorado se va ampliando con el paso del tiempo, y crecen las especialidades musicales impartidas en dicho centro. Todo ello contribuye a un evidente enriquecimiento artístico y cultural de la sociedad malagueña, cuyo prestigio le convertirá en una de las capitales españolas más desarrolladas en este campo. Diez años después de su creación y continuo funcionamiento, tras lograr óptimos resultados, la Escuela de Música de la Sociedad Filarmónica es propuesta para ser transformada en Conservatorio, por lo que se solicita a la Reina María Cristina su autorización para que lleve su nombre. Es así como el Real Conservatorio María Cristina de Málaga abre sus puertas, quedando inaugurado el día 15 de enero de 1880, con Eduardo Ocón como director.

1 CAPPA, Antonio José, compositor y director de orquesta malagueño (1824-1886)

Momentos de gran concentración e inspiración durante la interpretación de Paula Coronas en el recital dedicado al Piano Hispanoeamericano.

Ocón se convierte en una verdadera autoridad musical en la ciudad, ejerciendo su magisterio en los ámbitos docente y compositivo. Su personalidad artística comienza a ser valorada en todo el país, por lo que se registran importantes méritos que van a sucederse en su prestigioso historial. Entre ellos la Cruz de Isabel la Católica y la Encomienda de la misma Orden, cuyos derechos sufragó el municipio malagueño en honor al músico. En 1879, la, entonces recién creada Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, le nombra Académico Correspondiente de su sección de Música. Tanto la Sociedad Filarmónica de Málaga como la de Madrid, le concede, en agradecimiento y reconocimiento a su espléndida gestión, el título de Socio Honorífico de ambas instituciones.

Mi inmersión comenzaría con el fundador de la saga, el veterano Eduardo Ocón (1833-1901), un músico de procedencia humilde, nacido en el corazón de la Axarquía, en Benamocarra. Tras su ingreso como seise en la Catedral de Málaga, había perfeccionado sus estudios en París, donde fue profesor de canto de las Escuelas Comunales. La influencia de grandes compositores como Charles François Gounod (1818-1893), quien elogia su música y ayuda al joven Ocón, es definitiva para sellar su técnica y capacidad creadora. Sin embargo, la añoranza de su tierra y el recuerdo de sus raíces le hacen regresar a Málaga en 1870, año en que contrae matrimonio con una joven y estupenda pianista, Ida Borchardt, nacida en Colonia, hija de una acomodada familia alemana que pasaba largas temporadas en Málaga. Reputado organista y compositor de eminentes páginas religiosas, como el célebre *Miserere*, aborda con éxito el repertorio pianístico, de intención virtuosística y de corte romántico, con una producción importante que recogí en este álbum *Raíces*, y en el siguiente trabajo discográfico, grabado en 2020, titulado *Femmes d'Espagne*, donde se incluyen tres piezas que interpreté en estas jornadas iberoamericanas: *Amor inmortal*, página plena de romanticismo, lirismo y evocadora melodía. De inspiración claramente chopiniana, encontramos en esta hermosa partitura grandes vuelos pianísticos; el *Gran vals brillante*, de gran virtuosismo y brillante técnica. Una pieza exquisita por el trazo de salón, muy en consonancia con el aire de grandes valses centroeuropeos, muy en boga en la época; y *Estudi-Capricho para la mano izquierda*, otra composición de gran belleza expresiva, dotada de una sugerente línea melódica, que evidencia el gran conocimiento de la escritura musical que poseía Ocón en base a su dominio del piano español. Todo un alarde de exhibición pianística en la producción del maestro.

La siguiente página que ofrecí en este concierto pertenece al maestro Rafael Mitjana y Gordon (1869-1921). No era posible prescindir de un músico de tal fuste que, aunque no tan presente en estos años de formación de la Sociedad Filarmónica malagueña, debido a la internacionalidad de su trayectoria, sin embargo, siempre había dirigido su mirada hacia el recuerdo imborrable de sus inicios en su Málaga natal. Nacido en el seno de una distinguida familia, -era sobrino-nieto del Marqués de Salamanca-, fue alumno de Ocón y posteriormente estudió en París bajo la dirección de Camile Saint-Saëns (1835-1921). Diplomático de carrera, viajó por toda Europa, estudiando profundamente la música europea. Su afición lo llevó al estudio crítico e investigación histórica siendo el descubridor del famoso *Cancionero de Upsala*[2] en Suecia, donde falleció. Firmaba sus crónicas musicales bajo el seudónimo de Ariel y en sus libros refleja su capacidad, documentación y pensamiento crítico. En el ámbito de la creación escribió algún poema sinfónico, una ópera, lieder y piezas pianísticas como *Seguidilla*, grabada en este disco "Raíces" y *Romanza* para piano, dedicada al pianista malagueño José Barranco Borch (1876-1919), una composición de gran virtuosismo y complejidad armónica y contrapuntística. De gran belleza y brillantez, la obra reúne poesía, maestría y garra.

Uno de los hallazgos para mí en este camino de búsqueda ha sido el encuentro con los pentagramas de Emilio Lehmberg Ruiz (1905-1959). Además del componente curioso de sus orígenes, cuya historia ahora recordaremos brevemente, la inspiración y sensibilidad del músico cautivaron mi atención de inmediato. La razón del apellido alemán de este músico malagueño reside en que su padre, Otto Lehmberg, que era marinero en la fragata Gneisenau[3], que se hundió en el muelle de Málaga, fue alojado en casa de la familia Ruiz Rodríguez, con cuya hija contrajo matrimonio. De esta unión nace nuestro protagonista que había comenzado su andadura musical en Málaga y en Madrid. Se inició profesionalmente como violinista trabajando en diversas orquestas, y como compositor escribió partituras para piano, género sinfónico, teatro, revista y cine.

Haber tenido la suerte de estrenar aquí la *Suite Málaga* ha representado mucho para mí. Este valioso conjunto, integrado por cinco títulos –"*Bulerías del Perchel*", "*Malagueña*", "*Gibralfaro*", "*El Puerto*" y "*Pedregalejo*", supone un homenaje a la ciudad que le vio nacer, donde lo español, lo andaluz y lo malagueño se pregona con efusión y descriptivismo en estos singulares números. Un piano aflamencado de brillantez, alegría y emoción desbordantes acude a estos compases de gran impacto en el público cuya interpretación se ofreció el día 27 de octubre en el Museo Picasso de Málaga. En la misma línea folklorista hallamos dos números de su Suite *Bailes de España,* ambos dedicados a nuestra ciudad: *Fandango de Málaga* y *Fandango del Molinillo*.

Es evidente aceptar que sobran los motivos de interés para la aproximación a este núcleo malagueño de arte musical que, a través de este recopilatorio, he conocido en profundidad. No sólo he penetrado en el plano artístico de estos compositores, sino que gracias a la generosidad de algunos de sus descendientes he tenido ocasión de acercarme al lado personal y humano. Con ocasión del estreno y presentación de este disco en 2015, en la Sala María Cristina, trabé contacto, que más tarde se tornó en amistad, con José Antonio González, sobrino-nieto de Joaquín González Palomares. Así mismo, pude conocer en algunos recitales organizados en la ciudad para dar a conocer este patrimonio, a Pilar Ocón, sobrina nieta del malagueño Eduardo Ocón y Rivas y a Blanca Moreno Mitjana, sobrina del maestro Rafael Mitjana y Gordon. Su afecto al recibir esta interpretación en directo constituyó para mí la mejor recompensa al trabajo realizado. Por suerte, en un concierto en el Ateneo de Madrid, conocí también a Carmen Lehmberg, única hija del compositor Emilio Lehnberg Ruiz, cuya simpatía y devoción por la música de su padre calaron en mí desde el primer instante. Recientemente he tenido la fortuna de grabar junto a ella una entrevista y la interpretación de algunas de las piezas del maestro, cuya emisión se recoge en el documental titulado "Buscando a Lehmberg", estrenado con éxito en el Festival de Cine de Málaga en marzo de 2023.

En definitiva, deseamos expresar nuestro agradecimiento a la Fundación General de la Universidad de Málaga y al Centro de Estudios Iberoamericanos y Trasatlánticos por la invitación a participar en estas jornadas y reiterar nuestro compromiso fiel con la defensa y divulgación de nuestro patrimonio artístico y cultural sonoro. La presencia de la música en estar jornadas celebradas con éxito en el Museo Picasso de Málaga son el punto de partida para futuras colaboraciones que no dudamos llegarán en el horizonte.

2 *Cancionero de Upsala*, también conocido como *Cancionero del Duque de Calabria* o *Cancionero de Venecia* es un libro que contiene villancicos españoles de la época renacentista.

3 Gneisenau fue un buque de guerra de la *Kriegsmarine* alemana en la Segunda Guerra Mundial.

ENTREVISTA: HOY HABLAMOS CON...

BERNA PERLES, cuando el alma canta

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

Hoy tenemos el privilegio de entrevistar a Berna Perles, soprano malagueña que ya es un referente en el panorama lírico nacional e internacional.

La conversación tiene lugar en una clase de 5.° EEPP de Historia, y su hija Berna también nos acompaña. Esto crea un ambiente cercano e informal en el que, con la sencillez y naturalidad que la caracterizan, nos cuenta cómo es vivir un sueño: vivir de su voz.

Berna Perles.

1. **Nos gustaría saber ¿En qué momento decides dar el paso hacia una carrera profesional en la música y qué te impulsa a hacerlo?**

   Realmente no hay un momento concreto en el que yo digo, venga, lo voy a dejar todo y me dedico a la música. En mi caso ha sido de una forma muy natural, paulatina. Estudié piano hasta los 18 años, terminé el grado medio y después lo dejé. Como echaba mucho de menos la música mi madre me aconsejó que estudiara canto. Siempre había cantado bien, así que retomé mis estudios en el conservatorio y descubrí que me gustaba mucho la ópera, se me daba bien. Gracias a esta nueva pasión seguí formándome y buscando nuevos caminos.

   Llegó un día que me di cuenta que estaba ganando dinero. Al principio no era mucho, pero vi que podía llegar a vivir de ello. Poco después gané varios concursos internacionales y me contrató un agente; a partir de ahí me profesionalicé. Durante los dos primeros años casi no me lo creía: pensaba ¿de verdad voy a dedicarme a esto?, ¿mi vida va a consistir realmente en cantar?. No hubo una decisión concreta, más bien constancia, tesón y una persistencia continua en seguir cantando y haciendo música.

2. **¿Crees que es fundamental dedicar la vida a algo que de verdad te apasione?**

Siempre que hablo de esto me parece un arma de doble filo, porque hay mucha gente que, por distintas circunstancias, no puede hacerlo. Por eso, ese discurso tan "Mr. Wonderful" me parece un poco peligroso. Porque la realidad es que muchas veces no es posible.

Yo creo que hay que trabajar mucho con uno mismo, siempre parto de esa base. Hay que conocerse muy bien, tienes que conocer tus defectos, tus virtudes y trabajar mucho para conseguir las cosas que quieres. No lo que quieres desde la carencia o lo superficial, sino lo que de verdad anhela tu alma.

Esa frase de "si puedes soñarlo, puedes hacerlo" tiene parte de verdad, pero nadie te cuenta todo el trabajo y el sacrificio que hay detrás. Pero es verdad que cuando estás alineado con tu propósito y con tu pasión, la sensación merece muchísimo la pena.

Tenemos un tiempo limitado, y pasamos un tercio de nuestra vida trabajando. Por lo menos no intentarlo me parece triste. Creo que hay que emplearse a fondo en hacer con tu vida algo que de verdad te guste.

3. **Hasta ahora, ¿cuál dirías que ha sido tu mayor logro? Te sigo en Instagram y sé que Yerma te ha marcado bastante… ¿Qué ha significado para ti esa experiencia? y ¿cómo compaginas proyectos de esa envergadura con tu vida familiar?**

El proyecto de Tenerife ha sido tremendo, porque ha sido muy transformador a nivel personal y muy duro, muy exigente y muy de todo… ha sido agotador. Yerma, la ópera de Villa Lobos basada en la obra de Federico García Lorca, es una pieza muy poco representada. Solo se ha programado una vez antes, en 1971. No hay referentes.

Tengo que decir que cuando me metí en Yerma no sabía realmente en lo que me estaba metiendo. Lloraba muchísimo y muchas veces me preguntaba si iba a poder hacerlo. Había una puesta en escena con agua y me pidieron hacer de todo en el escenario. Me lancé porque creo que es más allá de los límites donde uno encuentra cosas que merecen la pena. He comprobado la resistencia vocal que tengo porque las exigencias son enormes. Ha sido una experiencia que me ha llevado al límite, en todos los sentidos.

Dedicarte profesionalmente a la música es difícil , y lo es por muchas razones. Durante el proceso es muy fácil caer y no levantarse. Necesitas tenacidad, una buena dosis de autoestima y ser, a veces, un poco impermeable a las valoraciones externas porque los músicos profesionales vivimos todo el tiempo del juicio ajeno. Nos contratan por gustar, es así de duro.

Y esa perspectiva puede hacerte vivir fuera de ti, solo queriendo gustar y olvidándote de lo importante: qué arte quieres hacer, qué artista quieres ser y a quién te quieres entregar. Hacerte fuerte al juicio y trabajar según tu propio criterio y concepto artístico parece muy sencillo así dicho, pero es realmente de las cosas más complicadas con las que se encuentra el músico profesional.

Si además quieres tener una familia, es una locura. Yo me aventuré porque tuve a Berna relativamente joven, y luego tuve otro hijo, pero es muy complejo. Necesitas una pareja que esté en tu misma línea, si no, es muy difícil.

Yo en casa no tengo un cuarto específico para el estudio. Mi piano está en el salón. Yo he querido que sea así. De esta forma cuando estudio, mis hijos me están escuchando cantar, me están escuchando tocar el piano. No quería que mi estudio y que la música estuvieran en un cuarto aparte. Me gusta la idea de que forme parte de la vida de la casa, de la familia. Y que el piano esté al alcance de ellos también. Por suerte también tengo buenos vecinos que no se quejan y que se alegran de oírme cantar.

Otro logro importante fue cuando me contrataron para hacer *Norma*. El día que debuté ese papel fue muy especial para mí. Antes ya había interpretado *Fiordiligi, Donna Anna*, la Condesa de *Las bodas de Fígaro*… Había cantado otros roles principales, pero *Norma* fue diferente. Cuando terminó esa función, me acuerdo que aquel día pensé: "¡Qué increíble que pueda hacer esto! Y que, además, me paguen por ello." Sin duda soy muy afortunada.

4. **¿Con qué registro o tipo de repertorio te identificas más?**

Yo soy soprano lírica. Mucha gente dice que soy lírico spinto, pero no considero que lo sea. De hecho, cuando me ofrecen roles como Butterfly o Tosca , todavía estoy diciendo que no. Me definiría como una lírica pura. Tengo buena coloratura y puedo hacer principalmente repertorio belcantista.

5. **¿Notas alguna diferencia entre el público español y el extranjero? ¿Cambia la forma en que reciben tu trabajo?**

No realmente. La ópera, si algo tiene, es que es igual en todas partes. Es un idioma muy internacional y muy universal. En Francia, en Italia, en Alemania, en Reino Unido… El público de ópera es muy similar. Y lo que te encuentra como respuesta del público también lo es.

Berna Perles.

6. **Tu acento malagueño no se percibe cuando cantas, pero ¿crees que el hecho de venir de donde vienes influye, de alguna manera, a la hora de que te contraten?**

Pues la verdad es que si te digo que no, te miento. Porque con los andaluces siempre hay un sesgo, una idea preconcebida sobre nosotros. La clásica, además, es un mundo en el que Andalucía no se asocia tanto… aquí todo es más flamenco, más popular. Ser músico clásico en Andalucía todavía no está del todo normalizado. Sí, se sabe que hay grandes músicos clásicos, pero de entrada se le da más crédito a alguien si es catalán o vasco, o de otras comunidades. Como andaluza siento que tengo que reivindicar mi posición un poquito más que el resto en

España. Fuera de España, no.

7. **¿Y antes de subir al escenario, tienes algún tipo de ritual?**

Mira, no lo tengo, no soy nada supersticiosa. Intento no serlo, porque si no uno se esclaviza a eso, el día que uno no puede hacerlo ya cree que todo va a salir mal. Entonces, intento no serlo.

Sí que tengo mis rituales físicos. Me hago mis vapores, me tomo mis pastillas de ácido hialurónico y mis cosas, pero eso lo hago muy frecuentemente, no solo el día de la función.

Lo que sí hago, por supuesto, es dormir todo lo que pueda. Es lo mejor que hay para la voz. Y antes de salir al escenario intento tener muy presente qué me ha llevado hasta allí ese día. En el camerino, suelo pensar en el agradecimiento que siento por tener la oportunidad de dedicarme a esto. Todos tenemos una vida, y que a mí me haya tocado salir a un escenario, dar vida a una mujer, a un rol, cantar con una orquesta… me parece una fantasía. De verdad, una fantasía.

Intento que esa sensación de agradecimiento sea lo que me acompañe a lo largo del día. Al principio de mi carrera tenía más nervios, más pensamientos intrusivos, pero ahora estoy en un momento de mi vida y de mi profesión en el que no tengo miedo. Voy con honestidad, con verdad, a dar lo mejor de mí. Me he preparado mucho, y lo hago lo mejor que puedo. No pretendo gustarle a todo el mundo, solo explicar un personaje a través de mi voz. Me siento muy agradecida por poder hacerlo.

8. **¿Te has planteado alguna vez dedicarte a la enseñanza? Y, por otro lado, ¿crees que en la formación musical deberían incluirse asignaturas más prácticas que te preparen realmente para la vida profesional?**

Ya me han propuesto dar masterclasses y cosas así, pero yo no creo que la docencia esté en mí. De momento no la siento como algo que me llame, porque a mí me llama el escenario.

Berna Perles.

Además, le tengo mucho respeto a la enseñanza. Me parece una labor muy importante y muy delicada. Enseñar a alguien a usar su voz requiere una preparación específica; el ser cantante no significa que puedas enseñar bien. No lo descarto, pero creo que la docencia no debe ser una salida alternativa a cantar, sino una elección distinta, con su propia preparación y entrega.

Y sí, en cuanto al currículum del conservatorio, echo muchísimo en falta una parte práctica. Nadie te enseña cómo se trabaja realmente como músico. Te enseñan a tocar o a cantar, pero no te explican qué es una audición, cómo prepararla, cómo conseguir un agente o cómo funciona un teatro de ópera. Todo eso lo aprendes a base de bofetones, equivocándote. Debería haber asignaturas que te expliquen cómo afrontar ensayos, concursos, cómo moverte en el escenario o incluso cosas tan básicas como la fiscalidad del artista, que es muy específica. Yo habría agradecido muchísimo que en el último curso hubiera algo así, porque al final uno pierde tiempo y dinero por desconocimiento. Sin duda la formación debería incluir todo lo que tiene que ver con la vida real del músico, no solo la parte técnica o artística.

9. **Para terminar, ¿qué consejo le darías a los jóvenes músicos que están empezando y que van a leer esta entrevista?**

A ver, no me gusta mucho dar consejos, pero sí diría algo que creo que puede ser útil.

Como este es un mundo tan subjetivo, muchas veces tendemos a victimizarnos cuando las cosas no salen como queremos. Pensamos que el profesor nos tiene manía, que en el concurso hay enchufes, o que la persona que ganó tenía algún tipo de ventaja… Y todo eso, sinceramente, me parece una pérdida de tiempo y de energía enorme. Mi consejo sería que os centréis en vosotros, en lo que podéis hacer mejor, en ser los mejores artistas y los mejores músicos que podáis ser. A lo que no está en vuestra mano no merece la pena dedicarle energía.

También diría que seáis buenos compañeros. Con los años me he dado cuenta de que en esta profesión no triunfa sólo quien canta o toca mejor, cantar o tocar bien es lo mínimo imprescindible, sino quien es buen colega, quien hace la vida agradable a los demás. La gente que vuelve a los teatros, a la que llaman una y otra vez, es la que llega con buena actitud, el que es considerado, el que saluda a todo el mundo, respeta a los técnicos, al personal de caracterización, a sus compañeros… La persona que crea equipo. Porque hacer música es, sobre todo, un trabajo en equipo.

Y rodearos de gente que sea mejor que vosotros. Y que eso no te achique, porque al contrario, te hará crecer y llegar más lejos. Valorad el talento del otro cuando lo véis, emocionaros con sus logros, decidlo, eso engrandece vuestra alma y crea un clima que os retroalimenta. Una clave muy valiosa que me ha costado muchos aprender es entender que mi cuerpo es un vehículo. Cuando dejo de lado el miedo y me lanzo sin filtro, el cuerpo reacciona orgánicamente. El vehículo es el texto. No hay que meterle demasiada mente. El miedo te habla de lo que te puede pasar pero no te enseña lo maravilloso que puede ser.

Gracias Berna por esta inspiradora entrevista, y por tu fidelidad a ti misma. Tu voz ha conquistado escenarios sin perder la naturalidad de quien canta desde el alma. Gracias.

Ópera y cine: un latido apasionado de emociones

Jorge Muñoz Bandera
Maestro de Pedagogía Terapéutica, Psicopedagógo, Clarinetista y Tenor. Doctorando en Innovación Didáctica y Formación del Profesorado.

Ópera y cine: ecos de pasión compartida

La relación entre ópera y cine ha sido, desde los orígenes del séptimo arte, una alianza fecunda y compleja. No se trata únicamente de la presencia de arias en bandas sonoras o de citas cultas: la ópera se ha convertido en una **estructura narrativa** que modela la arquitectura de muchos relatos fílmicos.

En *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), *La Traviata* (Franco Zeffirelli, 1983) o *La flauta mágica* (Ingmar Bergman, 1975), la ópera no funciona como un simple decorado sonoro, sino como un principio de construcción dramática que articula el tiempo, el conflicto y la catarsis.

Tal como observa Peña (1980), el cine heredó de la ópera no solo su teatralidad, sino también su modo de construir la emoción a través del exceso y el artificio. Ejemplos como *Amadeus* (Milos Forman, 1984) o *The Fifth Element* (Luc Besson, 1997) muestran cómo la música y la voz operística pueden estructurar el relato y anticipar los clímax dramáticos. En *Black Swan* (Darren Aronofsky, 2010), la progresión de Nina reproduce la lógica de una tragedia operística, con divisiones en actos y *leitmotivs* que acompañan su transformación.

La voz operística: cuerpo, símbolo y pasión sonora

La voz en la ópera es un cuerpo vibrante, una presencia física antes que un vehículo semántico. En el cine, esta dimensión se intensifica: el encuadre, la proximidad y el montaje convierten la experiencia auditiva en experiencia visual y táctil.

Grover-Friedlander (2005) sostiene que el cine está "poseído" por la ópera, atraído por su condición de espectáculo donde la voz excede el cuerpo y se convierte en fantasma sonoro. En *Callas Forever* (Franco Zeffirelli, 2002), la voz de Maria Callas funciona como un personaje autónomo; en *La voz humana* (Almodóvar, 2020), el canto encarna lo reprimido y se convierte en lenguaje del dolor y del deseo.

La voz operística en cine puede ser símbolo de lo sublime (*Farinelli*, Corbiau, 1994), metáfora de lo reprimido o acto performativo. En todos los casos, el cine convierte la voz en **imagen sonora**, un signo de identidad y memoria que multiplica su potencia emocional. La ópera, a su vez, se beneficia de esta visualización fílmica, que hace visible el poder invisible del canto.

La estética operística en la puesta en escena fílmica

La influencia de la ópera va más allá de la música: impregna la estética visual y narrativa de numerosos cineastas. Lars von Trier construye sus películas como auténticas tragedias operísticas, mientras Baz Luhrmann (*Moulin Rouge!*, 2001) recurre a gestos amplificados y coreografías visuales que recuerdan a la ópera.

L'Atalante (2023) identifica tres rasgos operísticos en este cine: la temporalidad expandida, la teatralidad del encuadre y el uso del contrapunto musical.

Detalle de los tres rasgos operísticos:

Temporalidad expandida: Inspirada en el tempo de las arias, esta técnica se traduce en secuencias prolongadas, silencios dramáticos o repeticiones que dilatan el tiempo narrativo.

Directores como Lars von Trier o Baz Luhrmann utilizan esta expansión para intensificar la experiencia emocional, permitiendo que el espectador "habite" la escena como si fuera un acto operístico.

Ejemplo: En *Moulin Rouge!* (2001), los números musicales se extienden más allá de la lógica narrativa convencional, generando un ritmo que recuerda al crescendo de una ópera.

Teatralidad del encuadre:

El cine adopta la lógica escénica de la ópera: personajes dispuestos como figuras en escena, composiciones simétricas y gestos amplificados.

La cámara funciona como un director de escena, subrayando la dimensión ritual y performativa de la acción.

Ejemplo: en *Dogville* (von Trier, 2003), la puesta en escena minimalista y frontal recuerda a un escenario teatral, reforzando la sensación de artificio y exposición.

Uso del contrapunto musical

La música no acompaña pasivamente la acción, sino que la contradice, la intensifica o la transforma en pura emoción. Este recurso, heredado de la ópera, convierte la narración en un espacio de tensión entre imagen y sonido.

Un ejemplo podría ser en *Dancer in the Dark* (von Trier, 2000), las canciones de Björk funcionan como contrapunto emocional a la dureza de la trama, generando un choque entre lo sublime y lo trágico.

Lapeña Marchena (2004) añade que cine y ópera comparten el impulso de reconstruir mundos mediante artificio y teatralidad, aunque difieren en su relación con el tiempo y la materialidad.

En definitiva, el cine hereda de la ópera su capacidad de convertir el artificio en verdad emocional, explorando lo trágico y lo sublime con la misma **pasión escénica**.

La ópera filmada: del registro al acontecimiento cinematográfico

Con la expansión de la proyección digital y las transmisiones en directo, la ópera ha encontrado en el cine un medio privilegiado para su difusión. Mas y Benito (2012) destacan que la ópera filmada ha evolucionado desde simples registros escénicos hacia auténticas obras cinematográficas.

Distribuidoras como *Rising Alternative* han acercado producciones de la Scala, el Liceu o el Met a salas de todo el mundo, transformando la experiencia teatral en acontecimiento audiovisual. Radigales y Bermúdez Cubas (2017) subrayan que la dirección de cámara, el montaje y el diseño sonoro convierten la ópera filmada en un arte intermedial, donde la cámara interpreta y reinventa el drama. El resultado es una experiencia híbrida que ya no pertenece del todo ni al cine ni a la ópera.

Relecturas cinematográficas de óperas clásicas

El cine no solo documenta la ópera, sino que la resignifica en contextos contemporáneos. Adaptaciones como *Carmen y Lola* (Echevarría, 2018) o reinterpretaciones feministas de *La Traviata* transforman personajes y narrativas, incorporando estética urbana, flamenco y problemáticas actuales.

Sanz (2016) señala que estas relecturas permiten a la ópera "renacer bajo la mirada del cine". Lacasa-Mas (2012) añade que la ópera ha aprendido del cine estrategias de comunicación digital y marketing narrativo, consolidando un diálogo constante entre medios.

En estas versiones, la ópera se actualiza sin perder su núcleo de **pasión dramática**.

El cine como espejo y motor de la ópera actual

Cuando pensamos en la ópera de hoy en teatros como la Scala de Milán, el Met de Nueva York o el Teatro Real de Madrid, es imposible no advertir la huella del cine en sus puestas en escena. La ópera, que durante siglos se concibió como un arte eminentemente teatral, ha encontrado en el cine un aliado que le ha permitido reinventarse y acercarse a públicos nuevos.

En primer lugar, la escenografía ha cambiado radicalmente. Los decorados fijos y pintados han dado paso a espacios dinámicos, móviles y digitales, capaces de transformarse con la fluidez de un montaje cinematográfico.

Proyecciones, pantallas LED y recursos de iluminación propios del cine convierten el escenario en un auténtico set audiovisual. La ópera ya no se limita a reproducir un espacio teatral, sino que crea atmósferas visuales que recuerdan a la estética de grandes producciones cinematográficas.

En segundo lugar, la dirección escénica se ha impregnado de la mirada fílmica. Cineastas como Ingmar Bergman, Franco Zeffirelli, Patrice Chéreau o Michael Haneke han dirigido óperas, trasladando al escenario la lógica del encuadre cinematográfico. A esta nómina se suma Luchino Visconti, cuya colaboración con Maria Callas marcó un hito en la historia de la lírica. Desde su encuentro en 1950, Visconti aportó a Callas una visión dramática que le permitió profundizar en la construcción psicológica de los personajes y alcanzar una perfección escénica legendaria, como ocurrió en su célebre montaje de *La Traviata* en La Scala de Milán. La mirada cinematográfica de Visconti convirtió la ópera en un espacio de verdad emocional, donde el artificio se transformaba en intensidad dramática.

Este cruce entre cine y ópera ha generado una escena más íntima y psicológica, en la que el gesto y la emoción se amplifican como si fueran un primer plano de cine. El espectador ya no solo escucha y contempla, sino que se siente dentro de la acción, como si la cámara lo guiara.

El ritmo narrativo también ha cambiado. El cine ha enseñado a la ópera a modular el tiempo escénico: pausas dramáticas, aceleraciones y fragmentaciones que recuerdan al montaje audiovisual.

Los actos se estructuran con una lógica casi fílmica, pensada para mantener la atención de un público acostumbrado al ritmo del cine y las series. La ópera se convierte así en un relato más cercano a la sensibilidad contemporánea, sin perder su grandilocuencia.

Otro aspecto decisivo es que las producciones actuales se conciben para la cámara tanto como para el público en sala. Con el auge de las retransmisiones en directo (Met Live in HD, OperaVision), los directores escénicos diseñan sus montajes pensando en cómo se verán en pantalla. Esto implica una mayor espectacularidad visual, con escenografías que funcionan como auténticos sets cinematográficos y una dirección que considera los ángulos de cámara como parte de la dramaturgia. La ópera se convierte en un espectáculo doble: teatral y cinematográfico.

Finalmente, el cine ha inspirado a la ópera a recontextualizar historias clásicas en escenarios contemporáneos. Producciones recientes trasladan *Tosca* a contextos políticos actuales, reinterpretan *La Traviata* desde perspectivas feministas o reinventan Carmen en clave urbana y mestiza. Estas relecturas muestran cómo la ópera dialoga con el cine no solo en estética, sino también en contenido, incorporando problemáticas sociales y lenguajes audiovisuales modernos.

Un arte en fusión perpetua

La relación entre ópera y cine no puede entenderse como una simple coexistencia. Es una **fusión estética y conceptual** que ha transformado a ambas artes. El cine se nutre de la teatralidad, la emoción y la estructura de la ópera; la ópera, por su parte, se beneficia de la mirada cinematográfica, que le otorga nuevos lenguajes y públicos.

Como sugieren Forés y De Dios Hernández (2018), el tránsito entre el cine mudo y el sonoro marcó el nacimiento de una “ópera de cine”, donde la imagen aprendió a cantar y el sonido a mirar.

En ese diálogo continuo, el espectador contemporáneo descubre una emoción renovada: una **catarsis audiovisual** donde la imagen es música y la voz, materia visual.

La influencia del cine en la ópera contemporánea ha sido tan profunda que hoy podemos hablar de un arte intermediario, donde los límites entre escenario y pantalla se difuminan. La ópera se ha convertido en un espectáculo pensado para conmover tanto en el teatro como en la gran pantalla, con recursos visuales y narrativos que provienen directamente del cine.

En este cruce apasionado, la ópera no pierde su esencia: sigue siendo canto, emoción y catarsis. Pero ahora, gracias al cine, se proyecta hacia el futuro con una fuerza renovada, capaz de dialogar con el mundo audiovisual y de seguir siendo un arte total en el siglo XXI.

Ópera y cine, unidas por su vocación de espectáculo total, siguen reinventando el modo en que sentimos, escu-

chamos y vemos el arte. Y en el corazón de esta alianza late siempre la misma fuerza: la **pasión compartida**.

Listado de Óperas filmadas más representativas:

La Traviata — Giuseppe Verdi (Franco Zeffirelli, 1983)

Versión destacada: Teresa Stratas (Violetta); Plácido Domingo (Alfredo).

Carmen — Georges Bizet (Francesco Rosi, 1984)

Versión destacada: Julia Migenes (Carmen); Plácido Domingo (Don José).

Don Giovanni — Wolfgang A. Mozart Joseph Losey, 1979 (filmación en Vicenza)

Versión destacada: Ruggero Raimondi (Don Giovanni); reparto operístico de la producción filmada.

La flauta mágica (Die Zauberflöte) — Wolfgang A. Mozart Ingmar Bergman, 1975

Versión destacada: Ingmar Bergman, 1975 Josef Köstlinger — Tamino, Irma Urrila — Pamina, Håkan Hagegård — Papageno, Ulrik Cold — Sarastro, Birgit Nordin — Reina de la Noche, Elisabeth Erikson — Papagena.

Otello — Giuseppe Verdi

Versión destacada: Franco Zeffirelli, 1986 — Plácido Domingo (Otello); Katia Ricciarelli (Desdemona) en la filmación de Zeffirelli.

La bohème — Giacomo Puccini

Versión destacada: Luigi Comencini, 1988 — Barbara Hendricks (Mimì) en la conocida filmación; reparto operístico de la producción.

Madama Butterfly Giacomo Puccini (filmación operística de Jean-Pierre Ponnelle, 1974/1975)

Versión destacada: Mirella Freni (Cio-Cio-San / Butterfly); Plácido Domingo (B. F. Pinkerton); Christa Ludwig (Suzuki)

Dirección musical / orquesta (ediciones habituales): Herbert von Karajan

Rigoletto — Giuseppe Verdi (filmación operística de Jean-Pierre Ponnelle, 1982)

Versión destacada: Ingvar Wixell (Rigoletto); Edita Gruberová (Gilda); Luciano Pavarotti (Il Duca di Mantova); Ferruccio Furlanetto (Sparafucile); Victoria Vergara (Maddalena).

Dirección musical: Riccardo Chailly (dirección musical acreditada en la edición cinematográfica)

Tosca — Giacomo Puccini (Gianfranco De Bosio, 1976)

Versión destacada: Raina Kabaivanska (Floria Tosca); Plácido Domingo (Mario Cavaradossi); Sherrill Milnes (Barone Scarpia).

Dirección musical / orquesta: Bruno Bartoletti; New Philharmonia Orchestra; Ambrosian Singers (coro) según las ediciones comerciales habituales.

Bibliografía recomendada:

- Forés, M. Á. F., & De Dios Hernández, J. F. (2018). Una ópera de cine. Journal of Sound, Silence, Image and Technology.
- Grover-Friedlander, M. (2005). Vocal Apparitions: The Attraction of Cinema to Opera. De Gruyter Brill.
- Lacasa-Mas, I. (2012). Actualización de la ópera y sus nuevos modelos de comunicación digital. El Profesional de la Información, 21(5), 522–529. https://doi.org/10.3145/epi.2012.sep.09
- Lapeña Marchena, O. (2004). La imagen del Mundo Antiguo en la ópera y el cine: continuidad y divergencia. Veleia, 21, 195–214.
- Maddaleno, J. (2015). Rising Alternative: la ópera en cine en todo su esplendor. Ópera Actual, (183), 54–57.
- Mas, I. L., & Benito, I. V. (2012). El cine exhibe ópera. ICONO 14, 10(3), 33–54. https://doi.org/10.7195/ri14.v10i3.210
- Peña, V. (1980). De ópera y cine; y de verdaderas falsedades. Los Cuadernos del Norte, 2(5), 22–27.
- Radigales, J., & Bermúdez Cubas, Y. (2017). Ópera, texto y audiovisualización. Tropelías, (28), 289–306.
- Sanz, J. S. (2016). Una nueva ópera. Methaodos. Revista de Ciencias Sociales, 4(1), 33–44. https://doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.103
- Fotocinema. (2024). Ópera y cine: estructuras narrativas y estilísticas. Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía.
- Archivos de la Filmoteca. (2023). Cuerpos sonoros. Archivos de la Filmoteca.
- L'Atalante. (2023). Ópera y cine: estética y teatralidad en la puesta en escena fílmica. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos.

Las diferentes caras compositivas de Shostakovich

Luis Suárez. **Humanista, crítico y divulgador musical-cultural**

Dmitri Shostakóvich (1906-1975) fue un compositor y pianista ruso, ampliamente considerado como uno de los compositores más influyentes y versátiles del siglo XX. Sus obras abarcan diversos géneros, como sinfonías, música de cámara, donde destacan su amplia colección de cuartetos de cuerda, conciertos, óperas, obras para piano, ballet, partituras cinematográficas...

El caos y la agitación de sus años de juventud marcaron profundamente su visión del mundo. Sus primeras composiciones, como su "Primera Sinfonía (1925)", escrita como trabajo de graduación, le consagraron como una estrella en ciernes. La brillantez y madurez de la sinfonía asombraron al mundo musical y le lanzaron a una ilustre carrera.

Sin embargo, la vida de Shostakovich distaba mucho de ser sencilla. Su relación con el Estado soviético acabaría definiendo su carrera y su música. En 1934, su ópera *"Lady Macbeth del distrito de Mtsensk"* se estrenó con gran éxito. Se trataba de una obra audaz y moderna, que abordaba temas de pasión y violencia, y que caló en el público y la crítica. Sin embargo, en 1936, Stalin asistió a una representación y, al parecer, salió enfadado en señal de desaprobación. Poco después, el periódico Pravda publicó un artículo en el que condenaba la ópera como «caos en lugar de música». Esta denuncia fue un momento aterrador para Shostakovich; en la URSS de Stalin, caer en desgracia podía significar el encarcelamiento o algo peor.

En 1948, el régimen soviético, bajo la política cultural de Andrei Zhdanov, puso en el punto de mira a Shostakovich y a otros compositores destacados por escribir música considerada «formalista» e insuficientemente accesible para las masas. Humillado y obligado a arrepentirse públicamente, Shostakovich se vio obligado a componer obras que encajaban en la doctrina del Realismo Socialista. En privado, sin embargo, volcó su angustia y sus luchas personales en su música de cámara.

La muerte de Stalin en 1953 supuso cierto alivio, aunque la relación de Shostakovich con el régimen soviético siguió siendo tensa. En los últimos años, se afilió al Partido Comunista, probablemente bajo presión, y mantuvo un delicado equilibrio entre la conformidad pública y la expresión de sí mismo en su música. Se cree que obras como la Décima

Sinfonía (1953) reflejan sus verdaderos sentimientos hacia la tiranía de Stalin.

A lo largo de su vida, Shostakovich luchó contra el miedo, la lealtad y la integridad artística. Sus composiciones revelan a un hombre que se enfrentó al peso de la historia, transmitiendo a menudo una profunda ironía, tristeza y resistencia. Murió en Moscú el 9 de agosto de 1975, dejando tras de sí un gran legado.

Conocido por su compleja relación con las autoridades soviéticas, su música refleja a menudo la tensión y los retos de la vida bajo un régimen represivo. Su estilo oscilaba entre obras públicas que se ajustaban al realismo socialista y composiciones más privadas que insinuaban sus verdaderas emociones; célebre por su intensidad emocional, sus estructuras innovadoras y su capacidad única para transmitir tanto desesperación como resilencia. A menudo contiene capas de significado, mezclando emociones contrastadas como la alegría y la tristeza, el triunfo y la desesperación.

Con frecuencia utilizaba la ironía, el sarcasmo y la parodia, a veces para burlarse o criticar realidades políticas y

sociales. Sus composiciones presentan fuertes contrastes de humor, dinámica y textura.

Las yuxtaposiciones de melodías delicadas y líricas con temas ásperos, disonantes o militaristas crean tensión emocional. Shostakóvich incrusta motivos personales y elementos autobiográficos en su música, como el motivo DSCH, derivado de su nombre, aparece en varias de sus obras, como el "*Octavo Cuarteto de Cuerda*", el "*Primer Concierto para Violonchelo y Orquesta*" o la "*Décima Sinfonía*".

Muchas de sus composiciones reflejan sus luchas interiores, sus miedos y su resistencia frente a la opresión política. Bajo la presión de las autoridades soviéticas, Shostakóvich escribió obras que se adherían al realismo socialista, con el objetivo de ser accesibles, patrióticas y edificantes. Sin embargo, estas piezas a menudo contenían subversión oculta o mensajes codificados. Su música utiliza con frecuencia patrones rítmicos que crean una sensación de urgencia o movimiento implacable.

La escritura percusiva del piano, los ritmos angulares y los ostinatos son señas de identidad de su estilo. Las melodías de Shostakóvich son a menudo inquietantes, líricas y profundamente expresivas, a veces con una sencillez folclórica.

Su lenguaje armónico combina tonalidad y atonalidad, con un uso frecuente de la disonancia y el cromatismo para realzar la intensidad emocional. En su escritura contrapuntística, especialmente en sus "*24 Preludios y Fugas, Op. 87*", se aprecia una fuerte influencia de Bach. A menudo utilizó texturas fugadas en sus sinfonías, cuartetos y otras obras.

Shostakóvich compuso más de 30 partituras para películas, combinando su experiencia clásica con la narración cinematográfica. Su trabajo pionero en la música de cine influyó en la forma en que los compositores abordaban la composición de partituras, haciendo hincapié en el potencial emocional y dramático de la música en el cine.

Shostakovich era un orquestador brillante, capaz de crear efectos sonoros vívidos, coloridos y, en ocasiones, abrumadores. Utilizaba toda la gama de la orquesta, desde delicados solos hasta enormes fanfarrias de metales e intensas composiciones de cuerda.

La música de cámara de Shostakovich es introspectiva y personal, y contrasta con las grandes declaraciones públicas de sus sinfonías. Sus 15 "Cuartetos de Cuerda" son especialmente venerados por su profundidad emocional y su complejidad intelectual. Muchas de estas obras expresan la resistencia del espíritu humano ante la adversidad.

Shostakovich realiza en 1934 una nueva tentativa de escribir música al estilo del *jazz*. Participa en una comisión que tiene por objeto elevar el nivel de dicho estilo de música, el jazz soviético que entonces pasaba por ser una música de café concierto. Se organizó un concurso en Leningrado con objeto de darle un status profesional y para dar ejemplo compone su "*Suite para orquesta de jazz N° 1, op.38a*". Una obra bastante alejada del jazz tradicional, reflejando de un modo ligero, al estilo de su música para el cine, la exuberancia y decadencia de los años 1920. Escribe su "*Segunda Suite para orquesta de jazz*" Op.50b, a petición de la Orquesta del Estado para el jazz, dirigida por Victor Knouchevitski. Pero la música está pensada para el Ejército Rojo, escrita en un tono popular más próximo a las danzas vienesas de Johann Strauss que al jazz occidental considerado decadente. Se puede considerar a esta obra como la sana respuesta dada por los soviéticos a la degradación moral de occidente, mostrando el tipo de música tradicional que realmente deberían interpretar las llamadas *orquestas de jazz*, en vez de las "aberraciones musicales de los negros."

Otras obras, como su Decimocuarta Sinfonía, meditan sobre la muerte y la desesperación existencial. Otras veces recurre a los conceptos de patriotismo y sátira: su música se mueve a menudo entre la celebración de los ideales soviéticos y la crítica sutil de los mismos.

La música de Shostakóvich sigue siendo poderosa por su capacidad para hablar de emociones universales y reflejar al mismo tiempo la complejidad de su contexto histórico. La vida y la música de Dmitri Shostakóvich están profundamente entrelazadas con la historia de la Rusia del siglo XX, marcada por la revolución, la guerra y el totalitarismo. La música de Shostakóvich se convirtió en un símbolo de resistencia frente a la opresión. Su capacidad para incorporar un sutil desafío y profundas verdades emocionales en una música compuesta bajo un intenso escrutinio inspiró a generaciones de artistas. Ejemplos de ello son obras como la "*Séptima Sinfonía (Leningrado)*" o la "*Quinta Sinfonía*" que resonaron profundamente en el público durante la Segunda Guerra Mundial y más allá, ofreciendo tanto consuelo como un sentimiento de solidaridad.

Su música sigue sirviendo como recordatorio del poder del arte para perdurar y comunicar bajo regímenes totalitarios.

Bibliografía recomendada:

- Shostakovich. Recuerdos de una vida. Mijaíl Árdov. Siglo XXI de España, editores; S.A.
- Dimitri Shostakovich. La Música bajo el Terror. Cartas a Iván Sollertinski (1927-1944) Prensas de la Universidad de Zaragoza. Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social.

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

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

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

www.royalpianos.com