

Intermezzo

Conservatorio Profesional Manuel Carra, Málaga
Revista de Música N.º 74, Mayo de 2026



Cofinanciado por
la Unión Europea



Página 19
Queremos seguir siendo
perfectos anfitriones Erasmus+

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

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

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

Sumario

6

La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina, Francesca Caccini

Silvia Olivero Anarte

11

Un sueño, un legado y una Obra Social: el despertar de la Banda de Música Maestro Artola

Jorge Muñoz Bandera

13

Noches en los jardines de España para piano y orquesta de Manuel de Falla

Paula Coronas



16

Hoy hablamos con... JAVIER CAMARENA y EDGARDO ROCHA.

La construcción del cantante lírico en el siglo XXI

Juanma Parra



19

Queremos seguir siendo perfectos anfitriones Erasmus+

Estefanía Guerra

21

María Luisa de Barrio y el órgano en Málaga: vocación, legado y una historia silenciosa

Rocío Ríos Zamora



24

Maurice Ravel (1875/2025) 150 aniversario del "Relojero Suizo"

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



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.

Quiero comenzar este número 74 de la revista agradeciendo a Paula Coronas, directora de Intermezzo, por brindarme la oportunidad de firmar, una vez más, la carta editorial.

En esta ocasión, deseo dedicar mi escrito a **Don Enrique Bazaga Martínez**, quien este año cierra su etapa como director del CPM Manuel Carra. Le echaremos de menos. **Ha sido un auténtico privilegio contar con su labor** y con el equipo humano que lo ha acompañado y respaldado a lo largo de todos estos años.

Desde el primer momento —cuando decidió dejar atrás una cátedra en el Conservatorio Superior— asumió el reto con una visión clara, un compromiso firme y una vocación que pronto se tradujeron en resultados. Bajo su dirección, el centro —al que cariñosamente conocemos como “el Carra”— no solo ha consolidado su prestigio en el ámbito andaluz, sino que **ha logrado proyectarse con fuerza en el panorama nacional e incluso internacional.**



Enrique Bazaga, director del Conservatorio Profesional de Música Manuel Carra.

Su liderazgo ha estado marcado por la excelencia, la cercanía y una constante apuesta por la innovación, valores que han impregnado cada iniciativa emprendida durante su mandato. Pero su figura ha ido mucho más allá de la de un director ejemplar: ha sido gerente, amigo, administrativo, compañero, pianista, electricista, responsable de Erasmus, técnico de luces y sonido, informático, carpintero, asesor... Aun así, **quienes lo conocemos sabemos que esta enumeración apenas alcanza a reflejar todo lo que ha hecho por esta institución.**

No podemos olvidar que, durante la pandemia, mientras el mundo se hallaba detenido, en “el Carra” siempre había alguien dispuesto a coger herramientas —reales o metafóricas— y ponerse manos a la obra. Así, entre decreto y decreto, diseñó y levantó con sus propias manos los paneles protectores que permitieron seguir adelante con seguridad. Además, como si fuera poco, configuró a contrarreloj un aula virtual que mantuvo viva la actividad académica cuando todo parecía tambalearse. Una demostración más de que, ante cualquier imprevisto, **Enrique no se limitaba a buscar soluciones: las construía.**

No sería justo desligar estos logros del equipo que ha sabido construir a su alrededor: profesionales comprometidos, cohesionados y profundamente implicados en un proyecto común que hoy deja una huella imborrable. La convivencia con él y su equipo durante estos ocho años ha sido, sin duda, envidiable; un verdadero ejemplo de trabajo en comunidad, respeto profesional y **creación de un ambiente humano excepcional.**

El futuro está por escribirse, pero quienes continúen su labor encontrarán el camino allanado gracias a la solidez de su gestión. Hoy despedimos una etapa brillante, con la certeza de que **su legado perdurará en los cimientos del “Carra”** y en todos aquellos que han formado parte de este camino. Su paso no solo ha elevado el nombre de la institución, sino que **ha marcado un antes y un después en su historia.**

Solo puedo concluir este texto con un gran —y sentido—: GRACIAS, ENRIQUE.

La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina, Francesca Caccini

Silvia Olivero Anarte

Compositora y directora de orquesta.

Profesora de Fundamentos en el Conservatorio Manuel Carra de Málaga.

La música mejor remunerada en la Corte de Medici, *donna di corte*, bajo la protección de la duquesa Cristina de Lorena y la archiduquesa María Magdalena de Austria, se llamaba Francesca Caccini (1587-1641), apodada *Cecchina*: compositora, cantante e intérprete de laúd y tiorba, así como profunda conocedora de las letras, los números y los entresijos de la industria musical de su tiempo.



Hija de Giulio Caccini, autor del famoso manual de canto *Le nuove musica*, donde desarrollaba los afectos en el recitar cantando, y miembro de la Camerata Bardi, fue educada musical, social y políticamente en un contexto progresista. En Florencia, eje creativo de los Médici, Giulio organizaba los *Concerto delle donne* donde intervenían las mujeres de la familia, y de ese modo se dieron a conocer en el entorno social y político, llegando a realizar giras por París y toda Italia. Su madre Lucia di Filippo Gagnolandi, reconocida cantante, falleció cuando Francesca tenía cinco años, su posterior madrastra, Margherita di Agostino della Scala, apodada *Bargialli*, también fue una cantante de talento y sus hermanas compartían el amor por la música y el canto. Francesca vivió de primera mano el nacimiento de la ópera, siendo intérprete del estreno de la primera de ellas, *Euridice* de Jacobo Peri, y se embarcó en la composición de la primera ópera compuesta y estrenada por una mujer en la historia. Pero esto no lo habría podido hacer ella sola, se alinearon los astros de tal modo que la oportunidad se presentó ante sus ojos. Dichos astros tenían nombre de mujer, ubicadas en un lugar y tiempo propicios.

El primer astro, la duquesa Cristina de Lorena la nombró *La Música* del gran Duque de Toscana, con el cometido de componer, interpretar vocal e instrumentalmente y dirigir obras de pequeño y gran formato para exhibirlas tanto en ámbitos privados como públicos, con un sueldo de diez escudos. De este modo, la duquesa elevaba el poder de las mujeres de su entorno y, por ende, el suyo propio. Fue para Cristina de Lorena que Michelangelo Buonarroti, sobrino nieto del gran Miguel Ángel solicitase a Francesca la composición de *La stiva*, música para el principal espectáculo de carnaval de 1609 “con el consejo y consentimiento de su padre”. En esta obra la duquesa exigió a Michelangelo que cambiase en la trama las razones que motivaban la pugna por la princesa, sustituyendo la belleza como causa y poniendo en su lugar la nobleza, trocando de este modo la concepción de la mujer como objeto por la de sujeto soberano. Pero ser mujer tenía ciertos peajes que pagar a cambio de los privilegios que obtenía al pertenecer como músico a la corte de Médici: Concertaron su matrimonio con el músico Giovanni Battista Signorini, con quien tuvo una hija, Margherit, y le prohibieron publicar sus obras. Francesca Caccini se convirtió en una propiedad de la familia Médici, quienes decidían, incluso, si le autorizaban a participar en actos fuera de la corte.



El segundo astro, la archiduquesa María Magdalena de Austria, nuera de Cristina de Lorena, ejerció como regente tras la muerte de su esposo Cosme II, utilizando el arte como herramienta para afianzar la conciencia



del poder de las mujeres en un entorno tradicionalmente masculino. Encargó al escritor Cristoforo Bronzini d'Ancona un tratado de veinte cinco volúmenes titulado *Della dignita e delle nobilita delle donne*¹, en el cual ensalzaba no sólo la virtud y la belleza sino también la sabiduría y el liderazgo de grandes mujeres, a la par que se colocaba en defensa por los abusos a los que se han visto

sometidas las mujeres a lo largo de la historia, apelando a la igualdad entre hombres y mujeres.

El tercer astro, la oportunidad. El príncipe Vladislao Segismundo Vasa de Polonia concertó una visita a Florencia por el carnaval de 1625. María Magdalena vio en esta visita la oportunidad de mostrar el poder y riqueza de los Médici y afianzar su autoridad como regente. El arte fue parte de su estrategia, planificó un gran espectáculo y para ello encargó a Francesca Caccini la composición musical de una ópera y el libreto al poeta y libretista Ferdinando Saracini, quien se inspiró en los cantos VI y VIII del romance caballeresco *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto.

La ópera con ballet fue titulada *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, es una obra reivindicativa impregnada de simbolismos en la que es una mujer poderosa quien rescata a un hombre: **Melissa**, mezzo-soprano, alegoría de la propia María Magdalena, es una hechicera bondadosa y de gran corazón, representación de la moralidad, que tiene la misión de hacer volver en sí y rescatar al joven príncipe **Ruggiero**, tenor, que se halla en cautiverio y hechizado en una isla, de tal modo que ha olvidado que estaba enamorado de Bradamante y goza ahora de la experiencia sensual de su secuestro por la malvada, sensual y manipuladora bruja llamada **Alcina**, mezzo-soprano, símbolo del alter ego de la archiduquesa. En su afán por crear una obra efectista a todos los niveles, los personajes están acompañados de sirenas, monstruos marinos, barcos alados, dieciséis bailarines y veinticuatro jinetes a caballo.

El estreno se realizó el 3 de febrero de 1625, en los jardines de la Villa Poggio Imperiale, lugar en el que la princesa Isabela Medici-Orsini había sido asesinada por su esposo por no seguir las normas establecidas a

su género. Una villa conectada con Florencia a la que se accedía atravesando una gran avenida arbolada que aportaba majestuosidad y poder al entorno. En la reciente ampliación y restauración, por Matteo Rosselli, María Magdalena mandó cubrir las paredes de la villa con retratos de heroínas históricas, así como santas y otras mujeres icónicas de la Biblia. Cientos de carruajes atravesaron la avenida, más de trescientos asistentes disfrutaron del macrospectáculo. Dado el gran éxito que obtuvo, en 1628 se estrenó fuera de sus fronteras, en Varsovia.

La ópera: La introducción comienza con una sinfonía seguida por un prólogo cantado por Neptuno y concluye dialogando con el coro di Numi dell'acque. A continuación, desarrolla la trama en cuatro escenas que finalizan con un balleto a caballo. Estas incluyen coros, recitativos y arias, utiliza frecuentemente el uso de los ritornelos, y su lenguaje se halla ubicado en la *seconda prattica* o *estilo moderno*, con un uso del cromatismo y de las disonancias muy personal. Musicalmente Caccini había aprendido los entresijos expresivos derivados de la teoría de los afectos y la retórica, poniéndolos al servicio de las diferentes emociones que contiene la ópera con gran efecto expresivo. La disonancia y el cromatismo los asocia a la sensualidad. El majestuoso baile final con caballos manifiesta la igualdad entre hombres y mujeres. Las voces incluyen seis sopranos, dos altos, siete



¹ Léase en: https://archive.org/details/bub_gb_3t6BKm7ieDcC/page/n3/mode/2up



tenores, un bajo, y la orquesta incluye, además de las cuerdas, de manera destacada el uso descriptivo de las flautas dulces y los trombones.

Obertura y prólogo: Inicia una maestosa sinfonía instrumental y, tras ella comienza el prólogo en el que Neptuno, saliendo de entre las olas, entona un arioso estrófico, alternando sus estrofas con el ritornello, en diálogo con un coro de deidades marinas. Canta una alabanza al invitado polaco Vadislao Segismundo y presenta la historia de Ruggiero: “Ahora que el cielo y el mar han decretado hoy igual dominio a tu gran valor, que te complazca escuchar cómo Ruggiero renunció al amor de la malvada Alcina...”



Primera escena: Comienza con una sinfonía introductoria, en el que predomina la figuración de corchea con puntillo-semicorchea, Melissa llega a la isla de Alcina sobre un delfín con la intención de liberar a Ruggiero de los hechizos de la malvada bruja. Canta: “Oh, pérfida Alcina, ¿con la belleza engañosa de [tu] rostro traicionero confías en mantener sepultado, por tu perversa pasión, a esta flor de toda la caballería a este Ruggiero invicto”.

Segunda escena: En la idílica isla de Alcina, verde y perfumada por las flores, junto a las cascadas que caen en el arroyo al sonido del canto de los pájaros. Acompaña el paisaje los antiguos amantes de Alcina, ahora hechizados y convertidos en un bosque de cipreses, mirtos y otros árboles cubiertos de hiedra. Alcina y Ruggiero, quien luce joyas regalo de su captora, comparten escena junto a seis damiselas, quienes cantan el poder de Alcina para enamorar a Ruggiero: “La poderosa Alcina, reina de todos nosotros, triunfa y se deleita en el amor”. Ruggiero y Alcina se regodean en el amor. R: “Tanto como, por mi dulce y bendito destino, te adoro, alma mía, tanto te debo, aunque viva herido de muerte por ti...A: “Siempre que la antorcha del Amor siga ardiendo en tu corazón, siempre que la fe y la paz vivan eternamente en tu corazón, seré lo que más te complazca, ya sea una estrella, un sol o una diosa amorosa”. Las damiselas observan y comentan: “Disfrutad ahora, entre el mirto y la hiedra, de vuestros amores, mientras el aire y el arroyo os seducen”.

Alcina se marcha a ocuparse de su reino dejando a Ruggiero hechizado disfrutando de la isla. Un pastor, tenor, canta sensualmente sobre el amor y aquí Francesca introduce descriptivamente un trío de flautas dulces en los ritornelos. Al final del arioso Ruggiero le responde: “¡Oh, feliz pastor, quien ante tu canto no sienta renacer la llama del amor en su pecho, ese sí que tiene un corazón de hielo y de piedra!”. Surge una sirena de entre las olas y canta a Ruggiero las delicias del amor repitiendo una y otra vez: “sigue al amor, sigue al amor quienquiera que, en el transcurso de su vida siempre desee una paz placentera”. La música es profusa en el uso de apoyaturas, pequeños melismas y trinos, aportando una sensibilidad que acaba dejando dormido a Ruggiero.

Melissa adopta la forma del personaje andrógino Atlas y despierta a Ruggiero con un recitar cantando en el que introduce la teoría de los afectos: “¡Levántate, levántate, Ruggiero!”, haciéndole sentir avergonzado por amar a una bruja: “¿Y tú, mal aconsejado, te gusta ser amado por una bruja inmunda? Desvergonzado Ruggiero, ¿dónde está tu espada invicta, dónde el acero brillante que te hizo tan famoso?”. Ruggiero recuerda su amor por Bradamante, arroja las joyas al suelo y decide abandonar a Alcina. En este momento, el coro de plantas encantadas le ruegan que no las dejen allí solas, atemorizadas por la reacción que Alcina pudiese tener hacia ellas tras su huida. Imploran, acompañados de cinco violas, cuatro trombones, órgano di legno e instrumentos de cuerda pulsada, usando el metal como descripción abrumadora de los afectos: “¡Oh, qué mérito, qué gran alabanza tendrás, si nuestro llanto se alivia!”.

Alcina regresa, no encuentra a Ruggiero, ve sus joyas en el suelo y lamenta en una desesperada melodía: “Ay, que en estos despojos percibo la astucia de otro. Presiento mi dolor y mi muerte”. Una dama mensajera narra a Alcina lo acontecido, haciéndole ver que Atlas era en realidad Melissa. Al ver a Ruggiero le canta con angustia: “¿Adónde vas, despiadado, desde aquí, donde me dejas, ingrata, presa del llanto?... Mira mis lágrimas, escucha mis gritos agudos, escucha mis quejas tan justas”. Tras la amarga discusión, al no ser correspondida, Alcina se marcha furiosa. Ruggiero pide a Melissa, feliz por haber recuperado la cordura, que libere también a las demás plantas encantadas, entre ellas se halla Astolfo, familiar de su amada Bradamante. Melissa entona un canto piadoso: “No solo el ilustre Astolfo, sino todos los que fueron [antiguos] amantes de la malvada Alcina hoy serán felices, [y] felices serán también las nobles doncellas que, para dar libertad a un querido amado permanecieron encantadas entre estas plantas”.

Tercera escena: Ahora el mar está en llamas y aparece Alcina sobre una monstruosa barca elaborada con huesos de ballena, iracunda amenaza a Ruggiero calmando venganza, rodeada de un coro de monstruos

marinos. Francesca Caccini hace uso del contrapunto en los alaridos de los monstruos, generando mayor tensión. Alcina grita: “Oh, amante mal aconsejado, puesto que has despreciado mi corazón y mi reino, experimentarás cuán grande [es] el poder de la ira y el furor de una belleza traicionada”. Melissa le responde: “El cielo no soporta por mucho tiempo a un ser tan malvado. Mi fuerza supera con creces la tuya. Tu elevado trono caerá; monstruos infernales, marchaos a [vuestros] negros conventos”. El poder de Melissa es superior al de Alcina, quien reconoce su derrota y huye convirtiéndose la barca en un monstruo marino alado.

Cuarta escena: El paisaje se convierte en acantilados rocosos. Melissa canta un mensaje moralista a los humanos explorando la emoción entre diferentes áreas armónicas: “Oh, desdichados mortales, mirad qué grandes angustias, qué grandes, grandes males atravesaron la vida humana con el paso de los años por aquellos que en su propio pecho no saben refrenar los afectos demasiado audaces”.



Para celebrar la liberación y el triunfo del bien sobre el mal se inicia un noble baile entre ocho damas de la Serenísima Archiduquesa con ocho caballeros principales. Al acabar la danza una de las damas liberadas se lamenta y Melissa apela dejar a un lado el llanto y llama a los nobles guerreros liberados: “Bailad alegremente con ellas, y luego, cuando llegue el momento, al son de la noble armonía, sobre vuestros hábiles caballos, renovad el baile”. Al acabar el baile en pareja se dirigen a interpretar una danza a caballo. Mientras tanto, Melissa aparece en una carroza tirada por centauros y entona un poema que apela a la virtud: «Los deseos terrenales vacíos no traen satisfacción; subid, en cambio, el empinado camino hacia la virtud». Cuando acaba el ballet a caballo, cantan un madrigal festivo, a doble coro, concluye: “La tristeza ha pasado, así que reíd y regocijáos”.

Caccini, veterana en la corte a sus treinta y seis años, había compuesto la ópera, dirigido los ensayos, controlando hasta el más mínimo detalle musical y escénico, e interpretó el papel de Alcina. Con ello, María Magdalena de Austria había logrado su objetivo político. De sus cinco óperas sólo ésta ha sobrevivido al paso del tiempo debido a que Francesca obtuvo la autorización de la archiduquesa para ser publicada. La partitura editada estaba dedicada "A la Serenísima archiduquesa María Maddalena D'Austria, Mia señora, e Padrona Colendiffima".

Al tomar el joven archiduque Fernando el poder concluyó la regencia de la archiduquesa. Un hombre no

necesitaba reafirmar su capacidad por su género, por lo cual los servicios de Francesca Caccini concluyeron. Viuda, a sus cuarenta años se casó en Lucca con el adinerado Tomasso Raffaelli, con quien tendría a su hijo Tomasso. A los dos años, volvió a enviudar y tras una pandemia de peste solicitó ingresar en el monasterio de La Crocetta junto a su hija, sin abandonar nunca la composición musical, esta vez en un mundo exclusivamente femenino. A pesar de sus reiterados intentos, no consiguió ser nombrada dama, y la corte de Médici dejó claro, hasta el final de sus días, que Francesca Caccini era sólo una sirvienta de la corte. A pesar de ello, fue apodada *La Monteverdi de Florencia*.

Referencias:

- Beer, Anna (2019). *Armonía y suaves cantos*. Barcelona, Acanalado
- García, patricia (2021). *La música durmiente. Contando estrellas*
- Martí, Joan M. (2022). *Las herederas de Euterpe*. Madrid: Ma non troppo
- Olivero, Silvia (2025). *Compositoras*. Madrid, Pinolia
- Partitura transcrita:
<https://www.festivalvezblanco.com/wp-content/uploads/2025/03/FRANCESCA-CACCINI-La-liberazione-di-Ruggiero-dall%E2%80%99isola-di-A-1.pdf>
- Sinopsis detallada de la obra:
<http://www.primalamusica.com/contents/en-uk/Ruggiero%20Translation.pdf>

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>

The background of the advertisement is a collage of various images and text related to music. On the left, there is a logo for 'CENTRO DE ESTUDIOS ARTÍSTICOS' and 'ENSEÑANZAS PROFESIONALES DE MÚSICA'. In the center, there is a large, stylized letter 'M'. On the right, there is a portrait of a man with glasses. The background also contains several snippets of text, including 'Michael Thomas es un...', 'Natural de Middlesbrough (Reino Unido), comenzó a tocar el violín a los nueve años y a los once se trasladó a la Young Orchestra of Great Britain.', and 'El buen trabajo de la OCAJ durante todo este tiempo le ha valido para que renombrados solistas se presten a colaborar con ella. Al son Plácido Domingo, N Áskkenazi, Ara Malikian han colaborado también musicales como David f'.

Un sueño, un legado y una Obra Social: el despertar de la Banda de Música Maestro Artola (Conversaciones con Paloma Artola)

Jorge Muñoz Bandera

Maestro de Primaria, Psicopedagogo, Clarinetista y Tenor.
Doctorando en Innovación Educativa y Formación del Profesorado.

La *Banda de Música Maestro Artola* nace como un homenaje vivo a la figura de **Perfecto Artola** y como respuesta a una necesidad cultural y social de la ciudad de Málaga. Su propósito es claro: *recuperar el legado pedagógico del Maestro Artola y ampliar el repertorio de banda hacia propuestas más contemporáneas y de vanguardia.*

Origen e Identidad: Una Deuda Histórica.

La idea que dio origen a la banda surgió a partir de la amistad entre Paloma Artola y Ernesto Aurignac al resultar ganador del **IV Concurso de Marchas Procesionales "Maestro Perfecto Artola"** en 2024 y además como profundo conocedor de la obra musical de Perfecto Artola.



En septiembre de 2024 arranca la idea que da origen a la creación de la **Banda de Música** junto con la creación de una **Escuela de Música**, retomando este proyecto de origen y la idea de Perfecto Artola cuando creó la Escuela de Música en el antiguo Pasillo Natera (Avenida de Fátima actual) y las Escuelas del Ave María.

Todo ello bajo el amparo del **Colegio de Gamarra** con las Hijas de Jesús al frente, que dieron su aprobación al Proyecto para que la creación y **Sede de la Banda de Música tuviera cabida dentro del Centro Educativo** e integrándose como un **proyecto social** para la ciudad. Fue la propia Dirección del Centro de las Hijas de Jesús la que sugirió que debía **llamarse Maestro Artola** en un claro reconocimiento al Maestro y habiendo contado entre sus antiguos alumnos con los nietos del propio compositor.

La identidad del conjunto está profundamente ligada a la figura del Maestro. No se trata solo de usar su nombre, sino de **continuar su labor pedagógica rindiendo homenaje a una figura** que instruyó a cientos y cientos de malagueños, permitiendo que una generación entera llegara a ser profesional y formara a otros músicos.

En gran medida, **Málaga se lo debía al Maestro**, ya que quizá la ciudad no fue plenamente consciente de su

**MAESTRO
ARTOLA**
BANDA DE MÚSICA
MÁLAGA

**ÚNETE A
NUESTRA BANDA**

un sueño. un legado. una obra social.

whatsapp: 634045775
@bmmaestroartola
www.facebook.com/bmmaestroartola

www.bandamaestroartola.com

gran humildad y de todo lo aportado al mundo artístico malagueño y andaluz.

Hablamos de un músico que se nutrió de la Barcelona de 1923, conoció a genios como Strauss y Stravinsky, absorbió la tradición de las bandas valencianas y descubrió el jazz antes de llegar a Málaga en 1931 y marcar una época en lugares como el Hotel Miramar hasta 1970 y por supuesto lo que representó para la música cofrade de toda una época además de todo su repertorio sinfónico. Por tanto, estamos ante **un proyecto claramente vivo**.

Valores Humanos y Musicales.

Desde su nacimiento, la banda se define por principios claros que no son simples lemas, sino la base de un proyecto que irradia entre el grupo humano y como labor social. Estos principios incluyen:

- **El respeto, el compañerismo, la responsabilidad, la integridad y la excelencia musical.**
- **La unión y fraternidad.**

En palabras de **D. Perfecto Artola (hijo)**, el objetivo es fomentar un grupo humano serio y comprometido y con responsabilidad para saber y darle un valor a la música desde lo que significó el Maestro Artola. Se exige calidad humana y artística bajo una premisa fundamental: si una banda toca, tiene que saber hacerlo con responsabilidad.

Repertorio y Diferenciación.

La Banda Maestro Artola se distingue de otras formaciones de la provincia y de Andalucía por su apuesta firme por repertorios diferentes. Su visión artística se sustenta en los siguientes pilares:

- **El objetivo no es interpretar únicamente música procesional.**
- **Busca abarcar géneros más vanguardistas y contemporáneos, además de música española.**
- **Tiene la clara intención de recuperar activamente el repertorio histórico del Maestro Artola.**
- **Pretende abarcar un repertorio que tenga un plus diferente.**

Esta ambición insufla calidad y excelencia, pero también credibilidad ante las metas artísticas propuestas para alcanzar la excelencia, donde todos suman.

Primeros Pasos, Retos y Acogida del Proyecto.

Los primeros músicos y colaboradores llegaron a través de Ernesto y de la familia Artola, buscando a gente que fuera afín al proyecto para que todos pudieran pensar



y sentir de la misma forma. El reto inicial fue lograr dar difusión al proyecto para que la gente se acercara a conocerlo e identificarse con él, transmitiéndolo a través de un sueño, de un legado y de una labor social y artística.

Afortunadamente, la respuesta del entorno ha sido excepcional. Ha sido una acogida muy positiva, llena de alegría y orgullo para las personas de todos los ámbitos que conocieron al Maestro Artola. Como hitos iniciales fundamentales para entender esta rápida consolidación destacan, por encima de todo, **el compromiso y la voluntad**.

Impacto Personal y Visión de Futuro

Para quienes impulsan esta iniciativa, el proyecto ha influido de una forma muy positiva. Aunque implica una carga de trabajo importante, aporta una gran satisfacción porque, finalmente, **se hace justicia a la cuenta que quedaba pendiente a nivel personal y social**. Es, en definitiva, el cinturón perfecto para que funcione.

Mirando hacia el futuro, la visión es ambiciosa pero equilibrada. Como proyecto cultural hay que tener exigencia, compromiso y buscar nuevos horizontes. Entre estos horizontes destacan:

- **Participar en concursos internacionales.**
- **Interpretar repertorio de banda de gran envergadura.**
- **Abordar repertorio de banda para un teatro.**
- **Tener programación estable para un auditorio o sala de conciertos.**

Todo esto se debe llevar a cabo trabajando siempre desde la humildad y con la perspectiva constante del aprendizaje en lo musical y humano, manteniendo la sensatez y el equilibrio.

“Un sueño, un legado y una obra social, la Banda de Música Maestro Artola. Divulgas un mensaje, una metodología a través del ser humano con la música y el arte como protagonista.”

Noches en los jardines de España para piano y orquesta de Manuel de Falla

Sortilegios del piano español. En el 150 aniversario del nacimiento del músico andaluz.

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.

La genialidad del universal maestro gaditano Manuel de Falla ha alumbrado frutos musicales de inmenso valor para el patrimonio artístico de todos los tiempos. Su lenguaje y estética personales e inconfundibles le convierten en una figura poliédrica, cuya intelectualidad y magisterio se instalan definitivamente, con el reconocimiento unánime del público y eruditos, en el ámbito de la creación sonora. Hablar de Falla es hablar de las *Noches en los Jardines de España*, y acercarse a tan colosal obra maestra significa profundizar en el pensamiento de este ilustre compositor andaluz.



Nos decía, con buen criterio, Sopena: "Si *El Amor Brujo* es la obra más radicalmente original de Falla, las *Noches en los Jardines de España* es la más influida y, a la vez, la más bonita en el sentido literal del término: una delicia, delicia inseparable de la estética modernista-impresionista, pero salvándose de cualquier tentación de decadentismo. Es la primera gran obra española para piano y orquesta: ni Albéniz ni Granados lograron esta cima. No pudieron lograrlo. Recoger lo brillante y eso recogido hace de ella "evocación", ensueño —noches— una preciosa maravilla".

Sobre la génesis de la obra

Las *Noches* fueron iniciadas en París hacia el año 1909, y concluidas en Sitges (Barcelona) en 1915. El estreno tuvo lugar el día 9 de abril de 1916 en el Teatro Real de Madrid por el pianista José Cubiles y la Orquesta Sinfónica de Madrid, bajo la dirección de Enrique Fernández Arbós, en un concierto que también incluía *El Amor Brujo*. Posteriormente, la partitura sufrirá algunos cambios y Falla revisará estas evocaciones de gran acento expresivo, donde el misterio, la melancolía y las atmósferas sonoras seducen desde el principio.

Si nos remontamos al comienzo, el maestro, residente en París, durante aquellos años de formación, entre 1907 y 1914, tras consolidar su vocación artística surgida en Cádiz y refrendada por algunos reconocimientos y éxitos posteriores en Madrid, había iniciado ya una serie de nocturnos para piano solo. Isaac Albéniz y el pianista Ricardo Viñes, gran conocedor e intérprete de la producción fallasca —recordemos su memorable estreno de las *Cuatro Piezas Españolas* en la histórica Sala Erard—, habían alentado a Falla para que ampliara la composición con la paleta orquestal, donde el piano tuviera un protagonismo evidente y, al mismo tiempo, un carácter concertante de elevado nivel musical. A su regreso a España, coincidiendo con el estallido de la I Guerra Mundial, Falla se instala en el pueblo costero de Sitges, hospedándose en una lujosa villa de su amigo, el conocido pintor Santiago Rusiñol. Es probable que la exposición pictórica de más de treinta cuadros que describían jardines de España que el artista preparaba en esta etapa influyera en el origen del lienzo musical, aunque otras voces aseguran que un poema de ambientación francesa perteneciente a Francis Jaume pudo ser el motor de inspiración que hay detrás de estas páginas, como apunta el compositor y crítico musical francés Henri Collet.

Ambas teorías de influencias francesas y españolas conviven con naturalidad en las *Noches en los Jardines de España*, y precisamente es aquí donde reside gran parte de encanto que poseen: de modo muy original el tratamiento rítmico, así como la introducción de motivos y escalas españolas están moldeados en una orquestación completamente francesa. Cuando Federico Sopeña nos ilustra sobre el término “Impresiones sinfónicas para piano y orquesta”, como se denominó primitivamente esta producción, nos remite al Diccionario de María Moliner, donde la palabra “impresiones” se define como “huella o señal que deja una cosa contra algo que se aprieta”. Efectivamente, es eso lo que se evoca en las *Noches*. “Las evocaciones tienen un sentido único, gran pájaro de la noche en el agua”, continúa afirmando el musicólogo: “Este agua es inseparable de las influencias de Debussy y Ravel”.

La estructura de la partitura quedó acotada por tres movimientos que evocan diferentes jardines españoles: el *Primero* es *En el Generalife* que significa “Jardín del arquitecto”, forma parte de la Alhambra granadina, tantas veces añorada y cantada en el imaginario fallesco. A la ladera de una colina, este jardín evoca las fuentes de agua y los cipreses que la flanquean. Estampa irreplicable, donde las atmósferas sonoras invitan a la ensoñación y a la magia que desprenden los arabescos y acordes que la recorren. El misterio y la inquietud del *Segundo movimiento* o *Danza lejana* se unen a la incertidumbre que el propio Falla abre al no revelar jamás el punto de partida de estos sonos. El tercer número, *En los Jardines de la Sierra de Córdoba* se asocia de inmediato con la localización geográfica implícita en el título, y supone la finalización de una partitura exuberante. El padre Sopeña nos habla de la deliciosa y repetida copla en este último nocturno, tal vez uno de los más célebres en la memoria auditiva del oyente, donde las dos manos al unísono cantan con absoluto protagonismo un eco, en homenaje a la copla de *Sevilla* de Albéniz. Tras este ambiente festivo que concilia evidente brillantez pianística y orquestal, llega ese final sosegado, sereno que camina hacia el silencio, donde se deja entrever la impronta de Debussy, y se anota en la página “sonido extinguido”, pero con las manos sobre las teclas. Impresionante rúbrica para una talla sencillamente genial.

Tal como explica el filósofo francés Vladimir Jankelevitch, los tres movimientos “no tendrían semejante brillo, semejante belleza inigualada, semejante frescura impresionista de vista, sonido y perfume, si no hubieran existido ya la *Rapsodia española* de Ravel y la *Iberia* de Debussy... En el mismo misterio —el misterio de la voluptuosidad y la oscuridad perfumada— que baña a *En el Generalife*, a *Parfums de la Nuit* de Debussy y a *Prélude a la Nuit* de Ravel, así como es la misma y única embriaguez primaveral que se alza abruptamente en la orquestación de Ravel y en las *Noches*”.

Se sabe que Falla planeó agregar un cuarto movimiento, basado en el *Tango de Cádiz*, su ciudad natal, pero finalmente estos aires quedaron insertados en *El Amor Brujo*. Como curiosidad, y por extraña coincidencia, el motivo principal que recorre estos tres cuadros también fue usado por el compositor Amadeo Vives. Ambos músicos habían convivido en la misma casa durante un tiempo, y todos los días habían oído a un viejo mendigo ciego interpretar esta melodía en su violín desafinado. De forma inconsciente los dos artistas interiorizaron la tonada que fue finalmente incluida en sus respectivos compases.

Estética, forma, rasgos de estilo

James Burnett, otro de los grandes estudiosos y expertos en el corpus de Manuel de Falla nos sitúa ante una “obra que revela claramente, a partir de un punto de vista particular, el dualismo inherente al temperamento y a la conciencia españoles y, por lo tanto, al arte español. La partitura contiene, como quizá ninguna otra, los polos gemelos del encanto moro y de la sensualidad del idealismo intelectual gótico. Los arabescos flotantes, la calidez nocturna y la poesía emotiva se complementan perfectamente con la hermosa arquitectura de la Alhambra”. Ciertamente esta fuerte y contenida emoción que nos invade al escuchar y sentir las *Noches*, se aviva en el contorno característicamente rítmico, de incisivos acentos y elevada precisión métrica, en ocasiones intencionadamente ásperos y percusivos, donde se revive la presencia de la gitanería, emparentada directamente con los sentimientos del cante jondo, que posee la fuerza y el dramatismo implícitos en gran parte del legado fallesco, gracias al activo impulso que de la cultura gitana emprenden juntos Falla y Lorca en sus años dorados de Granada, allá por el año 1919, en que el músico llega a la ciudad. Es una etapa fecunda para el compositor: nace su segundo ballet *El Sombrero de Tres Picos*, con decorados de Picasso y coreografía de Massine; la fantasía escénica para tres voces y orquesta, *El Retablo de Maese Pedro*, inspirado en un episodio de *El Quijote*; o su famoso *Concierto para clave y cinco instrumentos*.

El tratamiento del piano en las *Noches* es magistral, actúa como aliciente en su diálogo con los timbres de la orquesta, enriqueciendo su textura, entablando un perfecto ensamblaje en los pasajes muy nutridos para el conjunto. En las partes solistas, el piano se hermana con la guitarra en los rasgueos, con el arpa, en los *glissandi*, con la percusión en los pasajes rítmicos... y la sonoridad de la orquesta evoca la gran tradición de la España gótica. La instrumentación de la partitura es muy rica y requiere una plantilla instrumental muy amplia en su versión original: piano, tres flautas y piccolo, dos oboes y corno inglés, dos clarinetes, dos fagotes, cuatro trompas, dos trompetas, tres trombones y tuba, timbales, platillos, triángulo, celesta, arpa y cuerdas.

Aunque el autor de estos pentagramas no escapa del todo a la huella de maestros como César Franck, Vicent d'Indy o Debussy, en el centro de la parisina Schola Cantorum, fuente ineludible en el ideario del autor, se aleja cada vez más aquí de la forma sonata para aproximarse en su obra a un carácter rapsódico. El propio Falla escribe lo siguiente sobre las *Noches en los Jardines de España*: “Si estas impresiones sinfónicas han logrado su objeto, la mera enumeración de sus títulos debe constituir una guía suficiente para el oyente. Aunque en esta obra el fin para el cual fue escrito no es otro que evocar el recuerdo de lugares, sensaciones y sentimientos. Los temas empleados se basan en los ritmos, modos, cadencias y figuras que distinguen la música popular de Andalucía, aunque rara vez están usados en sus formas originales. La orquestación emplea frecuentemente, y de manera convencional, ciertos efectos peculiares de los instrumentos que se utilizan en esta región de España. La música no tiene ninguna pretensión de ser descriptiva, es meramente expresiva. Pero algo más que los sonidos de los festivales y danzas ha inspirado estas evocaciones de sonido”.

Nos parece sustancioso aportar vivencias del propio Sopeña en el Festival hispano-alemán de Bad Elster, celebrado en agosto de 1941, donde Karl Schuricht dirigía la obra, y que revelan aspectos formales de interés: “este grande e inolvidable director era muy querido por muchas cosas, especialmente por su Debussy. Días antes del concierto fui testigo de su diálogo con Ernesto Halffter, asistente al Festival. Le mostraba así el carácter de nocturno tomado de Debussy y Ravel, pero le explicaba cómo la estructura del primer nocturno era una ampliación de la forma sonata en sus dos temas polares. Cubiles, que asistía al diálogo, le hizo notar conmigo el carácter tristanesco del clímax anterior al final. Schuricht al devolverle la partitura a Ernesto escribió un “muchas gracias”, firmado. A la vuelta lo comenté con Turina, que confirmaba el análisis pero señalando, que sobre esa estructura hay una estética de variaciones casi cíclicas y lo ejemplificó con el coral final de *El Mar de Debussy*, franckiano para él en su cromatismo”.

Herencia del orbe fallesto

Las múltiples interpretaciones y versiones de las *Noches* han traspasado siglos y fronteras desde su creación. El leridano pianista Ricardo Viñes puso en pie tantas veces la obra que llegaron a llamarle en clave de humor “El jardinero”. Es obra de referencia para legión de pianistas, que cuentan con ella en su repertorio como pieza esencial, de máximo calibre. Los numerosísimos estrenos que José Cubiles realizó han sido aclamados entre el público con verdadera admiración. Entre ellos destacan sus actuaciones con la Orquesta Bética de Sevilla, a la que el propio Manuel de Falla estuvo ligado desde su fundación allá por los años 20. Recordemos que la creación de esta agrupación musical por el músico gaditano fue una ilusionada aventura en la vida del maestro. En Sevilla

existía una larga tradición de músicos, donde la Sociedad Sevillana de Conciertos alimentaba el panorama artístico de la ciudad hispalense. Esto debió impresionar a Falla cuando en la Semana Santa de 1921 asistió a la Catedral a la interpretación del *Miserere* de Eslava, bajo la dirección del excelente músico y director Eduardo Torres, presidente de la Sección de Música del Ateneo de Sevilla.

Finalizada la interpretación, nuestro protagonista expresó al director su deseo de conocer al joven violonchelista de la orquesta, Segismundo Romero. A partir de estos momentos comenzó a fraguarse una estrecha relación de amistad entre ambos músicos que perduraría toda la vida y que sentó las bases del proyecto embrionario de la fundación de la Orquesta Bética, histórica formación. Se recuerda con emoción el momento en el que se conoce la estremecedora noticia del fallecimiento del maestro Falla, acaecido el 14 de noviembre de 1946 en Alta Gracia (Argentina), donde había emigrado en 1939 dejando inconclusa su obra póstuma, la cantata *Atlántida*, sobre texto de Verdguer, concluida por su mejor discípulo, Ernesto Halffter. La Orquesta y sus directivos realizan gestiones para la organización de un homenaje a don Manuel María de los Dolores de Falla y Matheu. El 9 de enero de 1947 llega por la mañana a Cádiz el féretro que contiene sus restos mortales, siendo el cadáver inhumado en la cripta de la Catedral. Esa misma tarde, y dentro de una serie de eventos conmemorativos, tiene lugar un concierto dedicado a su figura en el Gran Teatro Falla, donde suenan una vez más las inolvidables *Noches en los Jardines de España*, dirigidas por Ernesto Halffter y con el veterano José Cubiles al piano.

Indefectiblemente ligado a su pensamiento como compositor, su personalidad como intelectual e ideólogo de fuste en la cultura española de su tiempo, incorpora un carácter reivindicativo de contenido social muy potente. Este singular enfoque unido al análisis de la espiritualidad en su discurso hace que su obra sea estudiada no solo desde un plano estrictamente musical, sino también desde la óptica filosófica, estética e histórica.

Falla nos introduce en un universo sonoro único y original, que parte de una mirada retrospectiva al Neoclasicismo y avanza hacia la moderna vanguardia. Un lenguaje de cualquier época que desarrolla una poética mística, dramática, dulce, misteriosa, y sobre todo, profunda. *Noches en los Jardines de España* es un punto de inflexión en el piano español, uno de esos milagros sonoros que extraordinariamente se producen en el inventario de grandes maestros y que cautiva a la audiencia. Su huella ha quedado patente en creaciones posteriores que han rendido tributo a la imagen fallesto, donde la efervescencia de aquellas evocaciones que nos transportaban a la nocturnidad, sigue iluminando hoy el firmamento de intérpretes y diletantes.

HOY HABLAMOS CON...

JAVIER CAMARENA y EDGARDO ROCHA

La construcción del cantante lírico en el siglo XXI. Técnica, identidad y carrera

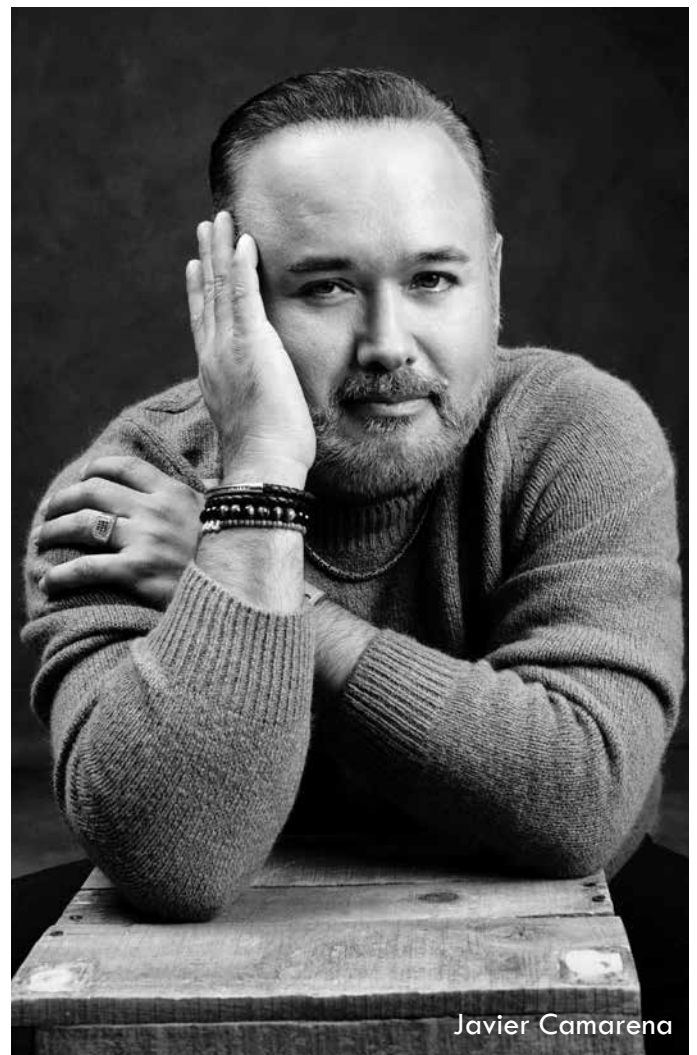
Juanma Parra. Profesor de Orquesta del Conservatorio Manuel Carra de Málaga.

En un momento en el que la formación musical parece debatirse entre la tradición pedagógica y las exigencias de un mercado cada vez más acelerado, escuchar a intérpretes en plena actividad internacional se convierte en un ejercicio revelador. El encuentro mantenido en el salón de actos del Conservatorio Profesional Manuel Carra el pasado 18 de marzo con los tenores Edgardo Rocha y Javier Camarena permitió asomarse, sin filtros, a la trastienda de la profesión lírica contemporánea, en un diálogo que abordó cuestiones como los mecanismos de construcción de la carrera, sus tensiones internas y, no menos importante, sus zonas de fragilidad.

Lejos de cualquier retórica idealizada, ambos artistas trazaron un discurso que sitúa la carrera del cantante en un territorio donde conviven vocación, incertidumbre y una constante necesidad de aprendizaje.

Resultó significativo que ninguno de los dos cantantes situara el origen de su trayectoria en un momento concreto. Más bien al contrario, la vocación apareció como un proceso progresivo, ligado al hacer cotidiano, en el que se entrelazan contexto y oportunidad.

Javier Camarena describió sus inicios como una sucesión de metas alcanzables, desde el deseo inicial de estudiar música –incluso en contra de la voluntad familiar– hasta objetivos cada vez más ambiciosos que se fueron redefiniendo con el tiempo. «Soñar es importante –señalaba– pero siempre con los pies en la tierra. Hay que



Javier Camarena

trabajar en lo inmediato, en lo pequeño, para que los grandes sueños lleguen como consecuencia»).

Por su parte, Edgardo Rocha subrayó el carácter práctico de la vocación: más que una meta concreta, lo determinante es el “hacer”. Una carrera no se construye desde las expectativas o los sueños, sino desde la acción continuada de cantar, y hacerlo en todos los contextos posibles. Es esa acumulación de experiencia la que permite, con el tiempo, una actividad sostenida de la que derivan debutes, contratos y reconocimiento. Para Rocha, el “hacer” precede al “llegar”.

Uno de los aspectos más lúcidos del diálogo residió en la relativización del papel del maestro. Sin negar su importancia, ambos cantantes coincidieron en cuestionar la noción de autoridad absoluta en la enseñanza vocal. Camarena insistió en la necesidad de desarrollar una inteligencia musical propia que permita discernir entre las distintas propuestas pedagógicas con las que el cantante se encuentra durante su formación: «Ningún maestro tiene la verdad absoluta. Todos ofrecen caminos posibles, pero es el cantante quien debe aprender a elegir qué funciona para su voz». En un ámbito donde coexisten múltiples escuelas y enfoques, esa capacidad de discernimiento se convierte en una herramienta esencial. La formación, en este sentido, no consiste tanto en adherirse a un método como en construir un criterio propio.

Para Rocha, la dimensión temporal del aprendizaje resulta igualmente decisiva. Muchas de las enseñanzas recibidas solo adquieren sentido con el paso del tiempo, cuando se alcanza la madurez vocal y personal necesaria. A ello añade un matiz fundamental: el maestro no solo debe comprender la técnica, sino también el momento evolutivo del cantante, dado que la voz es, en sí misma, un fenómeno en desarrollo.

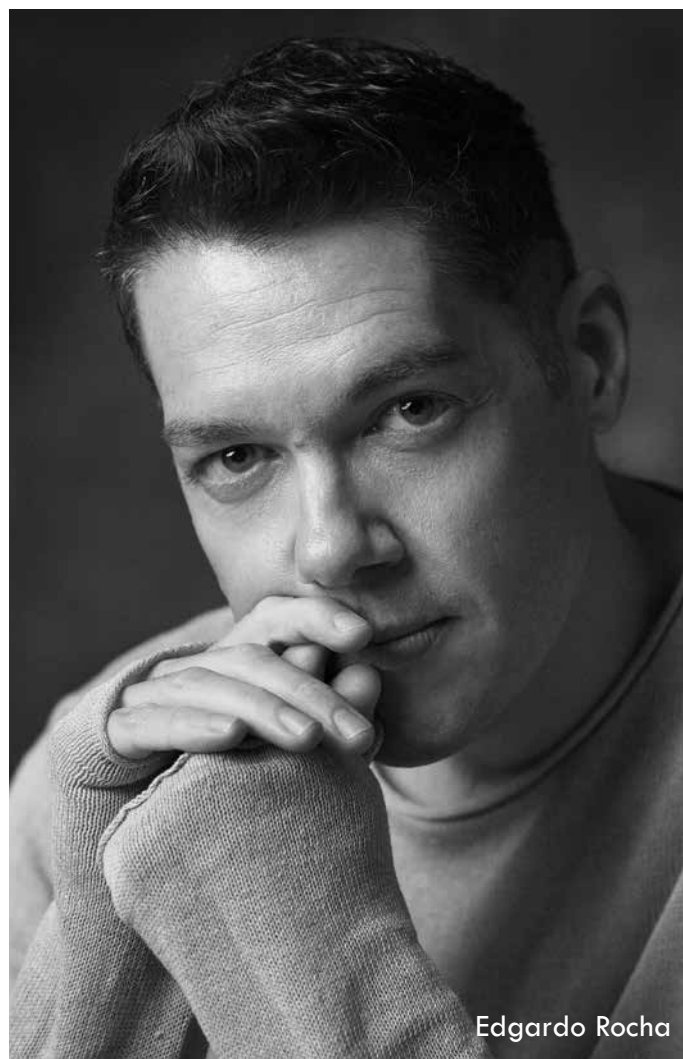
Aunque tradicionalmente se afirma que la técnica vocal es universal, ambos artistas coincidieron en que su aplicación es profundamente individual. Cada voz encuentra su propio camino a través de un proceso de búsqueda constante en el que la paciencia y la autoconciencia resultan fundamentales.

Uno de los bloques más críticos del coloquio se centró en la transformación del sistema operístico en las últimas décadas. Rocha señaló un cambio profundo en las estructuras de producción, así como la desaparición progresiva de un modelo basado en el acompañamiento a largo plazo del artista. Frente a una tradición en la que teatros y agentes ejercían una función de tutela detectando, formando y proyectando carreras; el presente parece orientado hacia una lógica de producción inmediata. El resultado es una aceleración de los procesos y,

en muchos casos, un desgaste prematuro de las voces. Ya no se cultivan carreras en el tiempo o a largo plazo, sino que se tiende a «consumir» artistas con rapidez. En palabras del propio Rocha: «Falta tiempo para desarrollar, para cuidar. Las carreras se acortan porque se queman etapas demasiado deprisa». En este contexto, el cantante joven puede verse expuesto a exigencias para las que aún no está preparado, apoyándose en cualidades naturales que, sin una técnica sólida, resultan insuficientes a medio plazo.

Camarena añade otro factor determinante: la irrupción de la tecnología y de las redes sociales en la industria lírica. Estos elementos han ampliado el alcance del género, pero también han introducido nuevas dinámicas de selección en las que la visibilidad puede competir con la calidad estrictamente vocal. Ambos coincidieron, no obstante, en una idea esencial: la voz sigue siendo el núcleo del arte operístico. Un gran cantante termina imponiéndose a los factores extramusicales que tensionan el equilibrio entre arte y mercado.

Los consejos dirigidos a los estudiantes de canto adquirieron un carácter marcadamente pragmático. Ambos tenores apuntaron hacia una formación amplia, sólida



Edgardo Rocha

y sostenida en el tiempo como vía para afrontar las dificultades de acceso al sistema. Camarena subrayó la importancia de los idiomas, la cultura escénica, la preparación física y la gestión emocional. «El conservatorio, por sí solo, resulta insuficiente». La carrera lírica exige, por tanto, una preparación integral.

Rocha, por su parte, reivindicó la curiosidad como motor creativo: «La música está hecha de curiosidad. Hay que preguntar, observar, acercarse a todo el mundo sin prejuicios». Frente a la saturación informativa contemporánea, defendió la búsqueda activa, el contacto humano y la experiencia directa como verdaderas fuentes de aprendizaje. En última instancia, ambas perspectivas convergen en una misma idea: la carrera no se recibe, se construye.

La dimensión física del canto apareció en el discurso con una naturalidad que desmitifica la idea de invulnerabilidad vocal. Camarena reconoció abiertamente la posibilidad de fallo, desgaste e incluso lesión. Rocha insistió en la necesidad de una escucha honesta del propio cuerpo. El aprendizaje, en este sentido, surge tanto del acierto como del error. La conciencia corporal y la atención sostenida permiten transformar las dificultades en herramientas de crecimiento. La analogía con el deportista de alto rendimiento no resulta gratuita: el cantante trabaja con un instrumento orgánico sometido a

una alta exigencia. El reposo, lejos de ser una concesión, forma parte esencial del proceso.

Más allá de la técnica y de la profesión, el canto lírico conserva una dimensión profundamente emocional. Para Camarena, uno de los momentos más fascinantes es el sonido de la orquesta afinando, ese instante previo cargado de expectativa. Para Rocha, la salida a escena supone una liberación de energía y una conexión directa con el público. El nerviosismo, lejos de desaparecer con la experiencia, se transforma en un componente más del acto interpretativo. Pero el objetivo sigue siendo el mismo: transmitir. «Cumplir con el niño que llevas dentro y compartir algo verdadero con el público».

El coloquio puso de relieve que la construcción del cantante lírico en el siglo XXI exige mucho más que una buena voz. Implica desarrollar criterio propio, adaptarse a un sistema cambiante, invertir en una formación continua y sostener una vocación firme frente a la presión de la inmediatez. Rocha y Camarena apuntan, desde su experiencia, hacia una ética profesional basada en la paciencia, el criterio y la fidelidad al propio proceso.

En última instancia, y pese a todas las transformaciones del entorno, la carrera sigue dependiendo de un elemento difícilmente cuantificable: la honestidad con uno mismo y con la propia voz.



Queremos seguir siendo perfectos anfitriones Erasmus+

Estefanía Guerra

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

“Porque sólo lo que no se ha podido dejar de querer, ni aun queriendo, nos pertenece.”

María Zambrano, ‘Hacia un saber sobre el alma’

Entre el **24 y el 26 de Marzo de 2026 en Málaga** hemos sido **centro anfitrión colaborador en la TCA –Actividad de cooperación transnacional europea– “Rhythms and Voices of Europe”** junto con el **Conservatorio Profesional de Música “Gonzalo Martín Tenllado”** y el **Conservatorio Profesional de Danza “Pepa Flores”** organizada por la Agencia Nacional Española Erasmus SEPIE. En esta primera TCA, dedicada específicamente a los Conservatorios europeos de música y danza; más de 20 instituciones europeas, relacionadas con las artes escénicas en el ámbito Erasmus de la FP (VET), han podido compartir sus buenas prácticas y poner en común un montón de ideas que derivarán en futuros proyectos Erasmus y eTwinning seguro.

Nos enorgullece ver cómo profesionales europeos de la música y la danza han elogiado no sólo nuestro trabajo en el campo de las actividades Erasmus y eTwinning, sino sobre todo la pasión que derrocha nuestro alumnado, nuestro profesorado y nuestros expertos Erasmus hablando de sus experiencias Erasmus. Emocionante ha sido también la entrega de todos los profesores de nuestro centro y de todos los participantes europeos en los **talleres de flamenco, canto coral y de la vida y obra del maestro Eduardo Ocón**, que se han organizado espléndidamente en el Conservatorio “Manuel Carra”. ¡Gracias de corazón a todas las personas que lo habéis hecho posible trabajando ejemplarmente en equipo! Hemos dejado huella en los corazones europeos.

Además no podemos olvidar que en estos meses ya se están desarrollando y se van a llevar a cabo las movilizaciones Erasmus de nuestro profesorado a centros de Austria (Viena, Salzburgo), Italia (Rovigo, Trieste, Genova, Roma, Bolonia), Polonia (Cracovia) y Hungría (Budapest) en sus actividades de job shadowing y de teaching (más nume-



Tuesday, 24th March 2026 — Arrival & Welcome

- 11:30 – 12:30 Student mobility at professional conservatories of music and dance. Erasmus+ participant testimonials.**
Moderator: Mr. José María Cuadrado Pericá, coordinator of the KAI Training Project management service.
Vocational Education and Training Unit, SEPIE.
Mr. Francisco Javier Llanos Díaz, former student at CPM Martín Tenllado.
Mrs. Julia Villa Cañero, student at CPM Manuel Carra.
Mr. Sultan Delgado Capillo, student at CPM Manuel Carra.
Mr. José Núñez Sánchez, EuroApprentice.
- 15:00 – 15:30 Transfer to “Manuel Carra” Professional Conservatory of Music in Málaga.**
- 15:30 – 16:00 Presentation and study visit to “Manuel Carra” Professional Conservatory of Music in Málaga.**
Mr. Enrique Bodega Martínez, director of Professional Conservatory of Music “Manuel Carra”, Málaga.
Mrs. Sonia Carrillo Aparicio, former Erasmus+ coordinator at the Professional Conservatory of Manuel Carra in Málaga.
- 16:00 – 17:00 Percussion workshop: “Rhythms of Europe”.**
Flamenco department of the conservatory.
- 17:00 – 17:45 Choir Workshop, Group 1.**
Mr. Ivan Villa, teacher of Choral Singing.
- 17:45 – 18:30 Spanish Traditional Music Workshop, Group 2.**
Mrs. Paula Coronas, piano teacher in the keyboard department.

Wednesday, 25th March 2026 — Educational Context & Erasmus Experiences

- 12:30 – 13:30 The impact of invited experts in professional music and dance conservatories.**
Moderator: Mr. José María Cuadrado Pericá, coordinator of the KAI Training Project management service.
Vocational Education and Training Unit, SEPIE.
Mrs. María Capilla Lara, international relations coordinator, “Carmen Amaya” Professional Conservatory of Dance, Madrid.
Mrs. Estefanía Guerra Matilla, international relations coordinator, “Manuel Carra” Professional Conservatory of Music, Málaga.
Mr. Otto Tolonen, international guitarist in Musikhochschule Lübeck (Germany).
Ms. Aleksandra Jovanovic, Opera singer and musicologist at Faculty of Music of University of Arts in Belgrade (Serbia).

Extracto del Programa de la TCA con participación del CPM Manuel Carra.

rosas que ningún año gracias a la asignación lograda en el marco de nuestra acreditación). Asimismo en Mayo por primera vez moveremos alumnado a la *Hochschule für Musik und Theater “Felix Mendelssohn Bartholdy”* de Leipzig, con un proyecto específico diseñado desde la asignatura de órgano. Y en mayo también partirán a enriquecer su perfil profesional y humano dos grupos más de alumnos y alumnas de diferentes especialidades seleccionados para las movilizaciones al *Konzervatorium Bratislava* (Eslovaquia) y a la Escuela Nacional Música y Danza “Dobrin Petkov” de Plovdiv (Bulgaria).



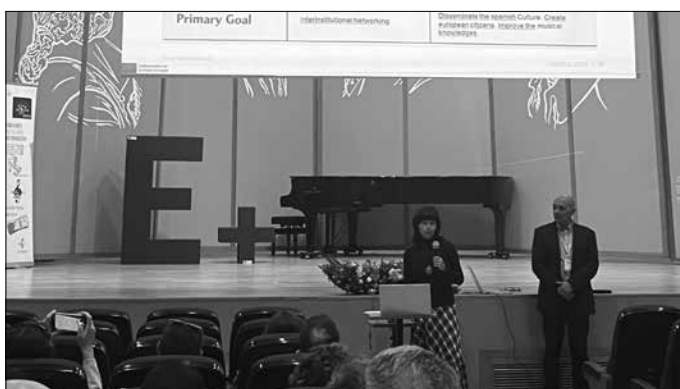
Mesa redonda sobre el Impacto de los Expertos Erasmus en los Conservatorios de música y danza.



Paula Coronas con los participantes de la TCA en la presentación y concierto sobre la figura del compositor Eduardo Ocón



De izquierda a derecha: José María Guarinós (Jefe de Servicio de Gestión de Proyectos KA1 de FP del SEPIE), María Capilla (Coordinadora de relaciones internacionales del CPD "Carmen Amaya" de Madrid, Estefanía Guerra (Coordinadora de relaciones internacionales del CPM "Manuel Carra"), Otto Tolonen y Aleksandra Jovanovic (Expertos Erasmus en la VII Semana cultural del CPM "Manuel Carra" y Enrique Bazaga (Director del CPM "Manuel Carra").



Sonia Carillo (Coordinadora Erasmus del CPM Manuel Carra) expone nuestra trayectoria Erasmus a los participantes de la TCA



Profesores del Departamento de Flamenco del CPM Manuel Carra realizando un Taller de Flamenco para los participantes de la TCA

En cuanto a las actividades con **Expertos Erasmus** seguimos orgullosos de que cada vez más profesionales quieran sumarse a nuestras actividades y este curso contamos con la presencia de 8 expertos de diferentes instituciones europeas de prestigio (Peter Schoening, Marek Szlezer, Juani Palop, Otto Tolonen, Giuseppe Nese, Aleksandra Jovanovic, Marja Inkinen y Vladimir Kharin). Algunos incluso ya vienen por segunda vez a nuestra institución.

Otras actividades que suman a la Internacionalización del CPM Manuel Carra son las que desarrollará en abril de 2026 el alumnado de la *Kreismusikschule* de Postdam (Alemania) en conjunto con nuestro alumnado y profesorado de Música de Cámara.

Es una satisfacción ver crecer nuestro mundo Erasmus y eTwinning y sentir que las semillas plantadas ya desde 2018 han ido dando sus frutos gracias a la perseverancia y buen hacer de todos los que han formado parte tanto de la Comisión Erasmus como del Equipo directivo del CPM Manuel Carra cada año.

No podemos olvidar mencionar nuestro proyecto eTwinning "**Listen 2 us**" que sigue en marcha con los centros de Italia y Bulgaria y la huella sonora que está dejando el canal de podcasts de nuestra nueva radio para difundir valores europeos: **Eurocarra**, cuyas entrevistas de la sección "6 en menos de 6" os animamos a escuchar en el Canal Erasmus del CPM Manuel Carra.

Finalmente decir que a principios de marzo de 2026 presentamos nuestro primer proyecto ambicioso Jean Monnet del que en Junio sabremos resultados, que hemos podido optar a los Premios Nacionales eTwinning con nuestro proyecto del curso pasado "**Sounds Good. ECHOES for wellbeing**" y que acabamos de presentar nuestra propuesta para ser Escuela eTwinning 2026. Lograr estos nuevos retos suculentos sería poner la guinda al pastel muy dulce Erasmus+ del CPM Manuel Carra 2026.

¡Gracias por seguir las actividades internacionales del conservatorio en nuestro portal Erasmus, nuestro Blog www.lamusicatetoca.com y en las redes sociales del CPM Manuel Carra.

María Luisa de Barrio y el órgano en Málaga: vocación, legado y una historia silenciosa

Rocío Ríos Zamora

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

Este artículo es un pequeño homenaje a María Luisa de Barrio Rodríguez, compañera y amiga, cuya dedicación silenciosa ha contribuido de forma decisiva a mantener viva la enseñanza del órgano en Málaga.

1. Un instrumento en busca de su lugar

La historia del órgano en Málaga no es una línea continua ni evidente. Más bien, es el resultado de esfuerzos individuales, de vocaciones persistentes y de una enseñanza que durante décadas tuvo que abrirse paso casi sin estructura propia.

Las enseñanzas musicales en la ciudad se remontan al siglo XIX, cuando el Conservatorio María Cristina comenzó su andadura en el antiguo convento de San Luis el Real. Sin embargo, el órgano no formaba parte central de su actividad académica. En el mejor de los casos, su presencia se vinculaba a la práctica litúrgica, a menudo a través del armonio, un instrumento más modesto y funcional.



María Luisa de Barrio

No será hasta 1971, con el traslado al nuevo edificio del Ejido —actual sede del Conservatorio Superior de Música de Málaga— cuando se abra una nueva etapa. En este espacio, concebido con una clara ambición cultural, se instala en su salón de actos, la Sala Manuel de Falla, un órgano destinado tanto a conciertos como a la docencia. Aun así, la especialidad como tal tardaría en consolidarse.

Durante años, el estudio del órgano dependió más de la existencia de profesores que de una estructura académica firme. Era una enseñanza frágil, con pocos alumnos y sostenida por figuras clave. Entre ellas, destaca la de Adalberto Martínez Solaesa, uno de los principales impulsores del órgano en Málaga y en Andalucía. Junto a él, en Sevilla, José Enrique Ayarra completaba el panorama andaluz, los dos únicos focos activos de la enseñanza organística en esta comunidad. Gracias a ellos, el instrumento no sólo no desapareció del ámbito académico sino que se convirtió en una especialidad instrumental de pleno derecho, aunque seguía siendo una opción minoritaria, elegida casi siempre por vocación.

2. El descubrimiento: una vocación que nace del piano

Es en este escenario donde aparece la figura de María Luisa de Barrio.

Su camino hacia el órgano no fue inmediato. Como tantos estudiantes, comenzó con el piano, pero el contacto con el órgano—primero de manera informal en su entorno cercano— despertó una curiosidad que pronto se convirtió en algo más profundo. Aquello terminó convirtiéndose en una elección firme que marcaría toda su trayectoria.

A los catorce años inició sus estudios de órgano con Adalberto Martínez Solaesa, simultaneándolos con los de piano. Lo que encontró en este instrumento fue un universo completamente distinto: la coordinación entre manos y pies, la riqueza tímbrica de los registros, la complejidad técnica y expresiva del instrumento.

Pero no fue sólo el instrumento lo que la atrapó, sino también la forma de enseñarlo.

Las clases con Adalberto no se limitaban sólo a la técnica. Había tiempo, profundidad y una concepción amplia de la música: el análisis de las obras, del contexto histórico, la estética de cada época y el conocimiento del propio instrumento formaban parte esencial del aprendizaje. Además, la escasez de alumnado permitía una enseñanza casi artesanal, sin prisas, sin rigidez horaria en un ambiente que no sólo formó a la intérprete sino también a la futura docente.

Esta formación se completaba con experiencias fuera del aula: conciertos en iglesias, visitas a órganos históricos y contacto directo con el instrumento en distintos contextos.

3. Continuar la llama: de alumna a profesora

Tras finalizar sus estudios superiores, María Luisa de Barrio tomó un camino que combinaba estabilidad profesional y vocación musical: obtuvo su plaza como profesora de música en secundaria. Sin embargo, el órgano nunca dejó de formar parte de su vida.

La oportunidad de regresar al conservatorio llegó de la mano de su propio maestro. Cuando Adalberto Martínez Solaesa decidió centrarse en el ámbito universitario, surgiendo la necesidad de dar continuidad a la especialidad. María Luisa asumió ese reto, iniciando una etapa como profesora de órgano en comisión de servicio que se prolongaría durante doce años.

Aquellos años fueron decisivos para la consolidación del órgano en Málaga. La labor iba mucho más allá de la enseñanza reglada, pues no sólo consistía en impartir clases: había que construir una especialidad casi desde cero, atrayendo alumnado, dando visibilidad al instrumento y dotando de sentido a una especialidad minoritaria, primero en el Conservatorio Superior de Música de Málaga



María Luisa de Barrio y Monserrat Torrent.

y posteriormente en el Conservatorio Profesional de Música Manuel Carra.

Siguiendo el ejemplo de su maestro, apostó por una enseñanza integral y por la cercanía con el alumnado. Pero, además, incorporó nuevas influencias que enriquecieron su enfoque pedagógico. Entre ellas, destaca su relación con la organista Monserrat Torrent, figura de referencia internacional, con quien se formó durante años en Barcelona. Aquella experiencia supuso una apertura a nuevas corrientes interpretativas y una actualización constante de conocimientos que luego trasladó a sus clases.

Su compromiso iba más allá del aula: visitaba las clases de lenguaje musical para dar a conocer el órgano, animando a jóvenes pianistas a descubrir el instrumento, organizaba viajes para que sus alumnos conocieran órganos históricos y talleres de organería, entendiendo que la formación debía ser también vivencial.

En paralelo, participó activamente en la vida del conservatorio, impulsando entre otros la adquisición del único órgano de que dispone el Carra y que permitió consolidar estas enseñanzas en el centro.

4. Dificultades, logros y una realidad frágil

A pesar de estos avances, la especialidad de órgano nunca dejó de ser vulnerable.

El reducido número de alumnos, la necesidad de desplazarse a otras ciudades para completar estudios superiores y la falta de recursos estructurales marcaron el desarrollo de la especialidad. Muchos estudiantes no pudieron continuar su formación por estas dificultades, lo que limitó la creación de una cantera estable.

Aun así, durante años, el órgano en Málaga tuvo un espacio, un alumnado y una continuidad gracias a una labor silenciosa y constante.



Visita con alumnos a Barcelona en que recibieron clase de Monserrat Torrent.

En 2010, tras décadas sin convocarse, salieron oposiciones específicas de órgano. Este hecho supuso un punto de inflexión: María Luisa de Barrio regresó a su plaza en secundaria, cerrando un ciclo en el que había sido pieza clave.

Su marcha evidenció hasta qué punto la continuidad del órgano había dependido de un compromiso personal sostenido en el tiempo.

5. Una figura pionera

Hay un aspecto de su trayectoria que merece una mención especial: María Luisa de Barrio fue la primera mujer profesora de órgano en Andalucía.

En un instrumento históricamente vinculado al ámbito eclesástico y tradicionalmente masculino, su presencia como docente representa un cambio significativo. Sin buscar protagonismo, contribuyó a normalizar una realidad que hoy resulta natural, pero que durante mucho tiempo no lo fue.

6. El presente: otra forma de vivir la música

Hoy, María Luisa de Barrio continúa su labor docente en secundaria, viviendo la música desde un lugar más sereno, pero sin desvincularse del órgano. Mantiene el contacto con sus profesores, con sus antiguos alumnos, colabora con formaciones corales y sigue defendiendo y promocionando, desde su experiencia, el valor del instrumento.

Su legado, sin embargo, no se ha detenido.

En la actualidad, la especialidad de órgano en Málaga vive un nuevo impulso gracias a la labor de su actual profesora, Dña. Ana Lucía Buzón Ríos, quien ha recogido su testigo con fuerza y compromiso. Esta nueva etapa abre una vía de continuidad necesaria, consolidando el trabajo previo y proyectándolo hacia el futuro.



Adalberto Martínez Solaesa.

7. Epílogo: una historia que merece ser contada

La historia del órgano en Málaga no puede entenderse sin nombres propios. Sin personas que, más allá de estructuras o programas, han sostenido su enseñanza con dedicación y vocación.

María Luisa de Barrio forma parte esencial de esa historia, también para quienes hemos compartido con ella parte del camino. Su trabajo no se mide únicamente en años de docencia, sino en algo más difícil de cuantificar: en el impulso dado a una especialidad, en los alumnos formados y en la huella dejada en un contexto donde nada estaba garantizado.

Quizá su labor no ha sido siempre visible. Pero precisamente por eso, reconocerla resulta aún más necesario.

Porque hay trayectorias que no hacen ruido, pero que sostienen, transforman y permiten que la música —y en este caso, el órgano— siga teniendo un lugar.

Y porque, gracias a ese esfuerzo, hoy esa historia no solo puede contarse, sino también continuar. Y en esa continuidad, discreta pero firme, sigue latiendo también su legado.



A la izq. María Luisa en su época de estudiante.
A la dcha., folletos de concierto en los que ha participado.



Maurice Ravel (1875/2025)

150 aniversario del “Relojero Suizo”

Luis Suárez. Humanista, crítico y divulgador musical-cultural

Se cumplen 150 años del nacimiento de uno de los arquitectos más precisos y mágicos de la sonoridad humana. Joseph Maurice Ravel no solo fue un compositor; fue un “relojero suizo” (como le definía *Igor Stravinsky*) que logró encerrar tormentas emocionales en estructuras de cristal perfecto.

Nacido el 7 de marzo de 1875 en el País Vasco francés, Ravel creció en un ambiente culto y afectuoso en París. Su padre, un ingeniero suizo, y su madre, de origen vasco, fomentaron un talento que le llevó a formar parte de un lugar destacado en la historia de la música. Para entender el genio de Ravel, hay que mirar bajo el capó de su formación; una mezcla de disciplina académica férrea y una rebeldía intelectual que lo mantuvo siempre en la periferia de lo establecido. Ravel no fue el típico genio atormentado que surge del caos. Su infancia estuvo marcada por el equilibrio:

Joseph Ravel, un exitoso ingeniero suizo, le transmitió el amor por la mecánica y la precisión. De ahí que Maurice viera la composición como un proceso de ensamblaje de piezas perfectas. Marie Delouart, de origen vasco-español, le legó la pasión por las melodías populares y los ritmos ibéricos que definirían gran parte de su estética.

Comienzos

A los 7 años comenzó sus estudios de piano, y aunque era talentoso, pronto quedó claro que su verdadera vocación no era interpretar lo que otros habían escrito, sino inventar mundos nuevos. En 1889, con solo 14 años, ingresó en el Conservatorio de París. Su paso por esta institución fue largo y, a ratos, frustrante. Estudió piano con Charles de Bériot, pero su encuentro clave fue con Gabriel Fauré, quien fue su profesor de composición. Fauré fue de los pocos que comprendió la originalidad de Ravel, defendiéndolo ante el sector más conservador de la academia. Ravel fue expulsado del Conservatorio en dos ocasiones (1895 y 1900) por no ganar los premios requeridos en los plazos establecidos. Sin embargo, regresaba siempre como “auditor”, decidido a extraer todo el conocimiento técnico posible. Sus primeras obras ya mostraban una madurez asombrosa y un rechazo al romanticismo alemán, buscando una claridad puramente francesa.

- “Menuet antique” (1895) es su primera obra publicada para piano. Ya se nota su fascinación por las formas



antiguas (el minueto) pasadas por un filtro armónico moderno.

- “Shéhérazade” (Obertura, 1898) fue su primer gran intento orquestal. Aunque fue recibida con pitos por la crítica de la época (la llamaron “incoherente”), demostraba su ambición por el color instrumental.
- “Pavane pour une infante défunte” (1899): Se convirtió en un éxito inmediato. Ravel, con su ironía habitual, llegó a decir que “carecía de forma” y que era demasiado simple, pero es la obra que lo puso en el mapa del gran público. Se cuenta que, tras escuchar a una joven pianista interpretar la obra con un tempo excesivamente lento, pesado y casi fúnebre, Ravel se le acercó y le dijo con su habitual frialdad elegante e irónica:
- “Mire, jovencita, recuerde que lo que he escrito es una ‘Pavana para una infanta difunta’, no una ‘Pavana difunta para una infanta’”.

El punto de inflexión en su carrera fue el “Premio de Roma”, la beca más prestigiosa de Francia. Ravel se presentó cinco veces y nunca ganó el primer premio. A pesar de su genio, fue un eterno “rebelde” institucional. El famoso “Affaire Ravel” en 1905 (cuando fue injustamente excluido del Premio ya era un compositor respetado por el público, aun así, el jurado lo eliminó en la ronda preliminar) Esto provocó una indignación nacional: la prensa denunció el favoritismo y la rigidez del Conservatorio. El escándalo terminó con la dimisión del director Dubois y la llegada

de Fauré, marcando el fin del academicismo rancio en la música francesa. Tras el escándalo, Ravel decidió que nunca más aceptaría honores oficiales del estado francés (incluida la Legión de Honor), manteniendo esa independencia hasta el final.

¿Impresionista?

La relación entre Maurice Ravel y Claude Debussy es uno de los capítulos más fascinantes, complejos y, a veces, agri dulces de la historia de la música. No fue una amistad lineal, sino una mezcla de admiración mutua, rivalidad orquestada por la crítica y un distanciamiento final teñido de melancolía. Ravel era 13 años más joven que Debussy. Cuando Ravel era un estudiante en el Conservatorio, Debussy ya era el revolucionario que había compuesto el “Prélude à l’après-midi d’un faune”. Ravel asistió a casi todas las representaciones del estreno de la ópera “Pelléas et Mélisande” de Debussy en 1902. Quedó absolutamente maravillado por la nueva libertad armónica. Al principio, se visitaban, se enseñaban partituras y compartían elogios. Ravel llegó a decir que Debussy era el único que “realmente había traído algo nuevo a la música”. El problema no surgió entre ellos, sino entre sus círculos de seguidores. París era un nido de facciones artísticas y la prensa se dividió en dos bandos: *Debussystas* y *Ravelistas*. En 1904, cuando Ravel publicó sus “Histoires naturelles”, algunos críticos cercanos a Debussy le acusaron de copiar el estilo del maestro. Ravel escribió su “Cuarteto de cuerda en Fa mayor” inspirado en el de Debussy. Debussy le escribió una carta famosa diciéndole: “En nombre de los dioses de la música y en el mío propio, no cambie ni una nota de su cuarteto”. Fue un elogio supremo, pero la comparación constante terminó por tensar la cuerda. Hacia 1905, dejaron de verse con frecuencia. Ravel admitió más tarde: “Probablemente sea mejor para nosotros estar en malos términos por razones lógicas”. Sentía que estar cerca de la sombra de Debussy podía asfixiar su propia evolución. A pesar de la frialdad de sus últimos años, el respeto intelectual nunca murió. Cuando Debussy falleció en 1918, Ravel quedó profundamente afectado. Ravel compuso su “Sonata para violín y violonchelo” (1920-1922) y la dedicó “a la memoria de Claude Debussy”. Es una obra austera, moderna y difícil, un tributo que reconoce a Debussy no como un rival, sino como el gigante sobre cuyos hombros se apoyó la música francesa.

La familia elegida

En su vida parisina cobra importancia su “familia elegida”. Si Ravel era el arquitecto, Ricardo Viñes fue el constructor que levantó sus muros y Manuel de Falla el alma gemela con quien compartió la obsesión por la claridad y el folclore. Ricardo Viñes no fue solo un amigo; fue el alter ego pianístico de Ravel. Se conocieron en el Conservatorio de París cuando ambos eran adolescentes (12 y 14 años) y mantuvieron una unión intelectual inquebrantable. En el estreno de las obras maestras: Viñes fue el encargado de dar vida por primera vez a casi toda la obra pianística de Ravel: “Menuet antique”, “Pavane pour une infante

défunte”, “Jeux d’eau”, “Miroirs” o la temible “Gaspard de la nuit”.

Viñes, nacido en Lérida, fue quien introdujo a Ravel en la profundidad del piano español y la literatura moderna. Ravel le dedicó la pieza “Oiseaux tristes” de la suite “Miroirs”, describiéndolo como el único capaz de entender sus matices.

La relación entre Ravel y el compositor gaditano Manuel de Falla es una de las más hermosas de la música del siglo XX. No era una amistad de fiesta, sino de profundo respeto artesanal. Cuando Falla llegó a París en 1907, Ravel fue uno de los primeros en acogerlo. Lo ayudó a navegar la compleja escena musical francesa y lo introdujo en su círculo íntimo. Aunque Ravel era francés, su obsesión por España (heredada de su madre vasca) encontró en Falla un puerto seguro. Ravel admiraba la autenticidad de Falla, y Falla admiraba la “orquestación mágica” con la que Ravel trataba lo español en obras como “La Alborada del Gracioso”. Ambos eran extremadamente meticulosos, solteros empedernidos y dedicados por completo a su arte. Se escribían cartas constantes consultándose dudas técnicas sobre instrumentación.

“Sin Ravel, mi estancia en París y quizás mi carrera habrían sido muy distintas. Él me enseñó a buscar la luz en la orquesta”. (Manuel de Falla)

A medida que la enfermedad de Ravel avanzaba, su contacto con Viñes se volvió más silencioso, pero el pianista siguió defendiendo su obra como un tesoro sagrado. La Guerra Civil Española y el posterior exilio de Falla a Argentina, sumado a la enfermedad de Ravel, separó físicamente a los dos maestros. Ravel nunca estuvo solo en su *torre de cristal*. Contó con los dedos prodigiosos de Ricardo Viñes para traducir sus sueños al piano y con la complicidad de Manuel de Falla para entender que la música no tiene fronteras, sino raíces compartidas. Juntos, formaron el eje que modernizó la sonoridad europea del siglo XX.

Ravel no era un solitario amargado; formaba parte de “Les Apaches”, un grupo de artistas y poetas bohemios (que incluía a Igor Stravinsky y/o Manuel de Falla).

Estilo

La música de Ravel se define por una claridad técnica absoluta y una orquestación que parece iridiscente. Su catálogo no es extenso, pero no tiene una sola nota fuera de lugar. Ravel suele ser etiquetado como “impresionista” junto a Debussy, pero su estilo es más lineal y clásico. Su papel fue crucial por revolucionar la orquestación: Enseñó al mundo cómo debe sonar cada instrumento en su máxima expresión. Otra de sus aciertos fue la “fusión de estilos”: Fue de los primeros en integrar el jazz y los ritmos españoles con la tradición académica europea. Ejerció también un “puente temporal”: Conectó el refinamiento del siglo XVIII francés con la audacia armónica del XX.

A Ravel se le criticó a menudo por ser “frío” o demasiado cerebral. Sus detractores decían que su música era un artificio mecánico. Sin embargo, una escucha atenta revela una melancolía profunda y una sensibilidad casi vulnerable, oculta tras una máscara de elegancia y perfeccionismo técnico.

“Mi objetivo es la perfección técnica. Sé que es inalcanzable, pero aspiro a ella de todos modos”. (Maurice Ravel)

El inicio del silencio: 1932-1937

Muchos estudiosos especulan hoy que la naturaleza repetitiva y obsesiva del “Bolero” podría haber sido un síntoma temprano de la degeneración cerebral que Ravel sufriría años después. Su cerebro empezaba a mostrar una fijación por los patrones mecánicos, algo que él, con su ingenio de ingeniero, transformó en arte antes de que el silencio se apoderara de él. Los últimos años de Ravel fueron trágicos. A partir de 1932, comenzó a sufrir síntomas de una enfermedad neurológica (posiblemente *Afasia de Wernicke* o una degeneración cerebral) que le impedía escribir música o expresarse, aunque su mente seguía concibiendo melodías. Es el relato de un cerebro privilegiado, un “relojero de sonidos”, que vio cómo sus propios engranajes internos comenzaban a fallar mientras su genio permanecía intacto, pero prisionero.

En octubre de 1932, Ravel sufrió un accidente de taxi en París. Aunque las heridas físicas fueron leves (un golpe en la cabeza y algunos cortes), este evento parece haber acelerado un proceso neurodegenerativo que ya asomaba. Los síntomas fueron devastadores para un perfeccionista como él:

- **Afasia y Apraxia:** Podía oír la música en su cabeza con total claridad, pero no podía escribirla. Sus manos no obedecían a su voluntad para trazar notas en el papel.
- **Pérdida de facultades:** Olvidaba cómo firmar su nombre o cómo utilizar cubiertos, a pesar de que su inteligencia y su juicio permanecían lúcidos. “Tengo todavía tanta música en la cabeza... no he dicho nada de lo que quería decir”, confesó entre lágrimas a su amigo el pianista Marguerite Long.

En 1937, ante la desesperación de ver al maestro apagarse en vida, se decidió realizar una intervención quirúrgica. El 19 de diciembre de 1937, el prestigioso neurocirujano Clovis Vincent realizó una craneotomía exploratoria con la esperanza de encontrar un tumor o una presión tratable. No encontraron nada más que una atrofia cerebral generalizada. Ravel entró en coma tras la operación y falleció nueve días después, el 28 de diciembre de 1937, a los 62 años.

La última vez que la pluma de Ravel acarició el papel fue para crear una obra de una ironía y una ternura desgarradoras: “*Don Quichotte à Dulcinée*” (*Don Quijote a Dulcinea*), compuesta entre 1932 y 1933. La obra nació de un encargo para una película sobre “Don Quijote” protagonizada por el legendario bajo ruso Feodor Chaliapin. Lo curioso (y trágico) es que los productores pidieron canciones a varios compositores a la vez



(incluyendo a Manuel de Falla y Jacques Ibert) sin decírselo a Ravel. Al final, la producción eligió las canciones de Ibert, y Ravel se vio envuelto en un pleito legal mientras su salud declinaba.

La obra consta de tres canciones cortas para voz (barítono) y piano (u orquesta), cada una inspirada en un ritmo de danza española, volviendo así a sus raíces maternas:

- *Chanson romanesque (Canción romántica)*: Un quinto (ritmo vasco en $\frac{6}{8}$ y $\frac{3}{4}$). Es la promesa de un amor idealizado.
- *Chanson épique (Canción épica)*: Una oración a San Miguel y Santa Juana. Es solemne, coral y profundamente espiritual.
- *Chanson à boire (Canción para beber)*: Una jota aragonesa llena de alegría forzada y ritmo frenético. Es la última pieza que completó.

Durante la creación de estas piezas, la apraxia ya era evidente. Ravel pasaba horas mirando el papel, sabiendo exactamente qué nota quería poner, pero incapaz de dibujarla. Tuvo que dictar parte de la orquestación y luchar contra los espasmos musculares. Se estrenaron en 1934. Ravel asistió al concierto, pero ya no podía tocar el piano ni dirigir. Fue la última vez que el público escuchó una novedad del maestro.

Es profundamente simbólico que su despedida creativa fuera un homenaje al caballero de la triste figura, un personaje que, como el propio Ravel, vivía entre la fantasía y una realidad que se desmoronaba.

Su legado en la actualidad.

Llegamos a 2026 y la música de Maurice Ravel no ha envejecido ni un solo compás. Lo que en su día fue tachado de “mecánico” o “frío”, hoy se nos revela como una de las formas más puras de honestidad artística: la búsqueda de la belleza a través de la precisión absoluta. Su técnica de orquestación sigue siendo la “biblia” para compositores de cine y música contemporánea. Maurice Ravel fue el puente entre dos mundos: el refinamiento del pasado francés y la audacia del futuro. Su vida terminó en el silencio forzado, pero su obra sigue siendo el manual de estilo para cualquier compositor que aspire a la perfección.

“La música debe ser emocional primero, e intelectual después”. (Maurice Ravel)

BANDA MÚSICA MIRAFLORES GIBRALJAIRE



MARTES
18:30

CLASES DE TAMBORES



CURSO INTENSIVO TROMPETA Y TÉCNICA DE CONJUNTO

Banda de Música Miraflores - Gibraltaire
(Málaga)



BENJAMÍN MORENO
Trompetista de la ORTVE



MOISÉS MORENO
Director y Pedagogo Musical

Ponencia: EL **TROMPETISTA DE ORQUESTA SINFÓNICA**
Imparte **Benjamín Moreno** - Trompetista de ORTVE

- El **papel profesional** del trompetista en la orquesta.
- **Técnica y sonido** aplicados al repertorio orquestal.
- **Gestión del esfuerzo** y la presión profesional.
- **Planificación** del estudio y exigencias del repertorio.

TÉCNICA E INTERPRETACIÓN (2 sesiones colectivas)
Imparte: **Moisés Moreno** - Director y pedagogo musical

- **Unificación** de ataque y articulación.
- **Balaceo sonoro** y claridad rítmica.
- **Cohesión** y escucha activa.

**CLASES INDIVIDUALES DE
INTERPRETACIÓN** (Trompeta)
Imparte: **Benjamín Moreno**

- Trabajo personalizado adaptado al nivel.
- **Mejora de sonido**, articulación y control del aire.
- **Resolución** de problemas técnicos: resistencia, flexibilidad, registro, seguridad.



MIÉRCOLES 5 Y JUEVES 6 DE AGOSTO 2026



+34 670 59 34 86




mirafloresgibraltaire@gmail.com




20 Horas Lectivas
PLAZAS LIMITADAS

¿Quieres aprender a tocar un instrumento?



C
C
U
O
E
R
R
N
D
E
T
A
S
DE

BANDA DE MÚSICA
MIRAFLORES - GIBRALJAIRE (MÁLAGA)



Ven a conocernos:
Colegio Gibraltaire
Ntra. Sra. de los Clarines, 13



+34 636 60 11 08



mirafloresgibraltaire@gmail.com



ROYAL PIANOS

EL PIANO DE TUS SUEÑOS A 15 MINUTOS DE MÁLAGA



PIANOS DIGITALES



PIANOS VERTICALES



PIANOS EXCLUSIVOS



PIANOS DE COLA

1.000 m2 DE EXPOSICIÓN
REFERENTE A NIVEL NACIONAL

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

www.royalpianos.com