

2021



Foguet

Mayo, nº 19 (9)

CONSERVATORIO
SUPERIOR
DE MÚSICA
DE MÁLAGA




Educación
y Deporte



Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga, nº 9 (19), mayo 2021.

ISSN: 2340-454X

Editada por el CSMMA.
Junta de Andalucía, Educación y Deporte.

Organigrama

Consejo Editorial

José David Guillén Monje –Director/Editor–
Conservatorio Superior de Música de Málaga.

Rubén Díez García –Editor adjunto–.
Conservatorio Superior de Música de Málaga.

Cecilia Platero Navas –Secretaria–.
Conservatorio Superior de Música de Málaga.

Consejo de Redacción

Francisco Martínez González.
Conservatorio Superior de Música de Málaga.

María Ruiz Hilillo.
Conservatorio de Música “Manuel Carra” de Málaga,

Cristóbal L. García Gallardo.
Conservatorio Superior de Música de Málaga.

Eva Margarita Gallardo Camacho.
Conservatorio de Música de Antequera.

Comité científico

Diana Pérez Custodio.
Compositora. Conservatorio de Música “Martín Tenllado” de Málaga.

Alejandro Vicente Bújez.
Universidad de Granada, Facultad de Ciencias de la Educación. Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada.

Patricia Leonor Sabbatella Riccard.
Universidad de Cádiz: Facultad de Ciencias de la Educación.

Fernando M. Anaya-Gámez.
Universidad de Málaga. Colaborador de la Orquesta Filarmónica de Málaga.

Alicia González Sánchez.
Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada.

Antonio González Portillo.
Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada.

Cristina Strike Campuzano.
Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco” de Córdoba.

Salvador Daza Palacios.
Conservatorio Profesional de Música “Joaquín Villatoro” de Jerez de la Frontera.

Equipo técnico

Sara González García.
Conservatorio Superior de Música de Málaga.

M^a Jesús Viruel Arbáizar.
Conservatorio Superior de Música de Málaga.

Contacto de la Revista

-Director/editor de *Hoquet*, en Conservatorio Superior de Música de Málaga. Plaza Maestro Artola, 2, 29013, Málaga.

-O bien a través de correo electrónico: hoquet@conservatoriosuperiormalaga.com.

Observaciones

El plazo de recepción de los artículos concluye el segundo lunes de febrero, siendo los trabajos examinados por el Consejo Editorial y valorados en función de su adecuación a la línea temática y méritos propios. El sistema de arbitraje recurre al comité científico y a evaluadores externos a la entidad. Para su publicación definitiva se podrá pedir a los autores algunas modificaciones relativas, básicamente, a aspectos editoriales.

El Conservatorio Superior de Música de Málaga y el Consejo editorial de la Revista *Hoquet* no comparten necesariamente las opiniones vertidas por sus colaboradores en los artículos y trabajos publicados, ni se hacen responsables en ningún caso de las mismas. Se permite la reproducción, no comercial, de los artículos de *Hoquet* indicando siempre su procedencia y autoría.

PRELIMINARES

Hoquet es la revista científica del Conservatorio Superior de Música de Málaga, editada desde junio de 2001 (ISSN: 1577-8290). La periodicidad de esta herramienta de divulgación científica es anual y a partir de 2013 la publicación se presenta, exclusivamente, en formato digital (ISSN: 2340-454X); acceso a través de: http://www.conservatoriosuperiormalaga.com/index.php?option=com_content&view=article&id=427&Itemid=305.

Su fundación estuvo determinada por la necesidad de dotar al Claustro de este centro, y al conjunto de los departamentos que lo integran, de un instrumento de expresión y comunicación científicas para con el resto de la comunidad educativa y con el lector especializado en general. Todo ello sin negar el espacio en sus páginas a la reflexión sobre la realidad de la enseñanza musical en nuestro entorno (el andaluz y el nacional), máxime en estos momentos en los que se pretende normalizar la situación de los estudios musicales superiores en su homologación con los universitarios. Tras una trayectoria de más de una década, las páginas de *Hoquet* han estado abiertas tanto al profesorado del Conservatorio como a autores ajenos a él, así como a trabajos de cualquier índole, abogando por la calidad y la pluralidad. Con el fin de abarcar otros temas de importancia relacionados con la investigación global de la música, desde el curso 2020/21, la revista abre su línea editorial a las ciencias humanas y sociales. Por lo que, además del prisma argumental que hasta el momento se ha llevado a cabo, se aceptarán temáticas sobre musicología, antropología cultural, educación o psicología de la música, entre otras.

Hoquet está incluida dentro de los siguientes directorios: *Latindex* (Sistema Regional de Información en Línea), *Dialnet* (Portal de difusión de la producción científica hispana), CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas), Rebiun (Red de Bibliotecas Universitarias Españolas), Bime (Bibliografía Musical Española), Worldcat (Online Computer Library Center), Biblioteca Nacional de España (Catálogo de la BNE), CDMA (Centro de Documentación Musical de Andalucía), Biblioteca de Andalucía (Sistema andaluz de bibliotecas y centros de documentación de Andalucía), Google académico.



REBIUN
Red de Bibliotecas Universitarias

Todos los artículos aquí presentados son originales y, en este año de novedades, además de aumentar el abanico del campo de contenidos y disciplinas musicales, se han añadido a nuestra publicación algunos aspectos formales y un renovado diseño. En esta entrega, los ensayos de Alejandro Cano y Abel Paúl aportan interesantes facetas y aspectos de enjundia sobre la composición. Asimismo, y haciendo honor a la incipiente especialidad de jazz de nuestro centro, Juan Rodrigo Santaolalla presenta un estudio y análisis sobre el disco *Monk*, de Peter Bernstein, adjuntándose una completa entrevista. Con el fin de recuperar el devenir musical de nuestra región, se recogen unos interesantes estudios históricos-musicales desde Cádiz, con la aportación de Teresa García Molero sobre la pianista gaditana Carmen Pérez, y Almería, con el trabajo de Carmen Ramírez sobre algunas asociaciones musicales decimonónicas urcitanas. Junto a lo expuesto, y a nivel local, también se tratará en esta nueva entrega de *Hoquet* parte de la evolución de los estudios reglados de algunas especialidades de viento metal en el Conservatorio Superior de Málaga: el desarrollo de la asignatura de trompeta desde 1880 hasta la actualidad, esbozado por Francisco Marín, y la implementación del trombón de varas, además de un homenaje a la figura del admirado maestro Francisco Martínez Santiago, pormenorizado por Alfonso Ortega. Por otro lado, destacamos la interesante investigación de David Martínez Casañ y Teresa Cháfer en referencia a la normalización del sistema Boehm en la escuela de flauta travesera en Francia. Las observaciones de Rubén Díez con respecto a las concomitancias entre algunas de las relaciones entre la pintura y la música nos adentran en parte de la propia filosofía de las artes. . Por último, no por ello menos importante, tanto Ona Cardona como Mar Rodrigo, incluyen sendos estudios en relación a la acción interpretativa y al aprendizaje musical a partir del empleo de la improvisación libre, respectivamente. Esperamos desde la redacción de *Hoquet* que se disfrute con el contenido ecléctico de esta nueva edición.

Índice

LA BÚSQUEDA DE LA ABSTRACCIÓN DE LUIGI NONO Y LA INFLUENCIA DE LA PINTURA EN <i>OMAGGIO A EMILIO VEDOVA Y PROMETEO, TRAGEDIA DELL'ASCOLTO</i> . Alejandro Cano Palomo.....	8
DOUBLES IN THE SONIC REALM: COMPOSITIONAL AND AESTHETIC ASPECTS OF TWO RECENT WORKS. Abel Paúl López de Viñaspre.....	30
PETER BERNSTEIN Y SU DISCO A TRÍO DE GUITARRA: <i>MONK</i> . Juan Rodrigo Santaolalla Galán.....	53
LA PIANISTA Y COMPOSITORA CARMEN PÉREZ GARCÍA (1895-1978). UNA ANDALUZA INTERNACIONAL. María Teresa García Molero.....	77
LAS ASOCIACIONES ESCÉNICOS-MUSICALES EN ALMERÍA (1878-1892). Carmen Ramírez Rodríguez.....	93
LA TROMPETA EN MÁLAGA DESDE 1880 HASTA NUESTROS DÍAS. Francisco Marín Ordóñez.....	114
FRANCISCO MARTÍNEZ SANTIAGO: EL IMPULSOR DE LA ESCUELA TROMBONÍSTICA MALAGUEÑA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX. Alfonso Ortega Carrera.....	137
NORMALIZACIÓN DEL SISTEMA BOEHM EN LA ESCUELA FRANCESA DE FLAUTA TRAVESERA. David Martínez Casañ & Teresa Cháfer Bixquert.....	154
APROXIMACIÓN FILOSÓFICA A LAS RELACIONES ENTRE ARTE PICTÓRICO Y MÚSICA. Ruben Díez García.....	168
¿QUÉ SIGNIFICA INTERPRETAR? REFLEXIONES SOBRE LA ACCIÓN INTERPRETATIVA. Ona Cardona Curcó.....	182
BENEFICIOS PARA EL APRENDIZAJE MUSICAL USANDO LA IMPROVISACIÓN LIBRE: UN ESTUDIO CON ALUMNADO DE CONSERVATORIO. Mar Rodrigo Fernández.....	205



LA BÚSQUEDA DE LA ABSTRACCIÓN DE LUIGI NONO Y LA INFLUENCIA DE LA PINTURA EN *OMAGGIO A EMILIO VEDOVA Y PROMETEO,* *TRAGEDIA DELL'ASCOLTO*

Alejandro Cano Palomo
Conservatorio Profesional de Música de Zamora

Resumen

En este artículo se pretende como objetivo principal destacar los elementos y herramientas compositivas utilizadas por el compositor veneciano para traspasar a la música los conceptos principales de la abstracción pictórica, a través de ejemplos obtenidos de *Omaggio a Emilio Vedova* y *Prometeo, tragedia dell'ascolto*. En dichos ejemplos sólo se atenderán aquellos recursos compositivos que aporten a la obra carácter de "arte abstracto" en el sentido pictórico, obviando el resto de elementos que conforman la obra del maestro italiano, interesantes sin lugar a dudas pero sin cabida en este artículo. A lo largo del texto también se estudia y comenta la relación del compositor con el pintor veneciano Emilio Vedova, quien participó en varias obras de Luigi Nono y que sin duda alguna influyó sobre este en su acercamiento hacia el arte abstracto y la significancia del silencio, el límite de la audibilidad o la experimentación con el discurso sonoro.

Palabras clave: Luigi Nono, Emilio Vedova, análisis, música, pintura.

Abstract

The main objective of this article is to highlight the compositional elements and tools used by the Venetian composer to transfer the main concepts of pictorial abstraction to music, through examples obtained from *Omaggio a Emilio Vedova* and *Prometeo, tragedia dell'ascolto*. In these examples, only those compositional resources that give the work the character of "abstract art" in the pictorial sense will be addressed, ignoring the rest of the elements that make up the Italian master's work, interesting without a doubt but without a place in this article. Throughout the text, the composer's relationship with the Venetian painter Emilio Vedova is also studied and discussed, who participated in several works by Luigi Nono and who undoubtedly influenced him in his approach to abstract art and the significance of silence, the limit of audibility or experimentation with sound speech.

Keywords: Luigi Nono, Emilio Vedova, analysis, music, paint.

Recepción: 09-01-2021

Aceptación: 21-03-2021

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Aunque si en la búsqueda de información relacionada con el tema tratado no se ha encontrado ningún artículo con objetivo similar a este, en el que se busquen sobre la partitura ejemplos de recursos de abstracción, así como la influencia que en este sentido tuvo el pintor Emilio Vedova, sí aparecen varios escritos de referencia de carácter musicológico que aportan información muy interesante.

De Benedectis (2006), en el capítulo “Omaggio a Emilio Vedova”, del libro *Luigi Nono. Complete Work for Solo Tape*, acerca al lector al contexto en el que se creó la obra homónima, aportando material y datos que sin ninguna duda han ayudado a la redacción de este texto.

Si bien De Benedictis sólo hace referencia a la primera obra de las que aquí se analizan, Polo Martínez (2017) completa un extenso texto con información muy útil sobre *Prometeo, tragedia dell'ascolto*. Aunque la investigación se aproxime a la obra de Nono desde la arquitectura, analizando en profundidad la instalación para el estreno de Renzo Piano, su lectura se antoja obligatoria para cualquier investigación sobre la ópera del compositor.

Otros escritos, que si bien no tratan directamente el tema aquí expuesto pero sí contextualizan y acercan al lector hacia la relación de Luigi Nono con la abstracción y el pintor Emilio Vedova son: Sotelo (1997), Nono (2001) y Bertaggia (2012), así como la gran cantidad de cartas y manuscritos disponibles en la Fondazione Archivio Luigi Nono, sito en <http://www.luiginono.it/>.

INTRODUCCIÓN

¿Cómo es posible percibir verdaderamente la calidad del sonido? [...] escucha esta especie de sirena, como si fuera un continuum, y cuando hay niebla, las campanas de las distintas iglesias suenan continuamente...Dong..Dong..Dong...se crea un campo sonoro de una magia sin fin¹.

Luigi Nono (1924-1990) y Emilio Vedova (1919-2006) se conocieron en su ciudad natal, Venecia, a mitad del pasado siglo XX, dónde residieron y trabajaron durante la mayor parte de su carrera artística. Hay que considerar que la ciudad italiana era por

¹ Citado en Mille, 1996.

aquella época una de las capitales artísticas europeas, gracias a *La Biennale di Venezia*,² uno de los principales festivales de arte del último siglo que atraía a su ciudad innumerables artistas de todos los puntos geográficos, y por tanto, la atmósfera de la ciudad era propicia para que dos jóvenes promesas del arte italiano se conocieran y estuvieran siempre al tanto de las novedades del compañero, manteniendo incluso una estrecha amistad durante toda su vida.

Durante el desarrollo del artículo, analizaremos la relación entre ambos artistas y sobre todo cómo el compositor veneciano trasladó los conceptos e ideas del pintor a la música a través de dos obras: *Omaggio a Emilio Vedova* y *Prometeo, tragedia dell'ascolto*.

OMAGGIO A EMILIO VEDOVA. UN PRIMER ACERCAMIENTO A LA MÚSICA ABSTRACTA

Para comprender mejor la obra, es obligatorio meternos en la situación en la que se encontraba el compositor cuando realizó este trabajo. Durante la década de 1950, Nono comenzó a experimentar con la música electrónica, sobre todo en Milán, junto con su maestro Bruno Maderna (1920-1973) y Luciano Berio (1925-2003), gracias al Estudio de Fonología de la RAI donde ambos trabajaban, aunque realizó numerosos viajes a Colonia (Alemania) para poder conocer de primera mano las nuevas tecnologías que en Italia aún no habían llegado. De hecho, mientras que Bruno Maderna aún seguía trabajando con la cinta magnética, Luigi Nono estaba más interesado por aquella nueva tecnología que revolucionaba el modo de tratar el sonido. Ya en el *Il canto sospeso* (1955-1956), se puede apreciar cómo estaban influyendo en él las nuevas tecnologías que descubría en cada viaje a Alemania. Hacia finales de la década, la RAI ofrece al compositor veneciano un contrato de veinte días para trabajar en el Estudio de Fonología, gracias a una campaña³ promovida por la entidad radiofónica para promover la creación de nueva música electroacústica italiana. La obra que compondrá Nono en estas tres semanas será *Omaggio a Emilio Vedova*, la primera obra a cuatro

² La primera edición trata del año 1895 y sólo fue interrumpida entre 1942 y 1948 por la Segunda Guerra Mundial.

³ Entre los compositores invitados, aparte de Luigi Nono también figuraban Franco Donatoni, Valentino Bucchi, Niccolò Castiglioni o Aldo Clementi.

pistas que se escribe en Italia y compuesta únicamente con sonidos sintéticos⁴.

Nono había ya probado anteriormente, durante sus pequeñas estancias en el estudio de Milán, con la composición a partir de varios grupos de frecuencias cercanas entre ellas con una duración concreta para cada una, aunque los resultados no fueron los esperados por el compositor, resultando un sonido similar al de un silbido, como describe Marino Zuccheri⁵ en el siguiente texto:

...alla sua prima apparizione in Studio, Gigi⁶ aveva con sè un progetto, alquanto astratto, che aveva preparato a casa; un progetto che riproduceva una sua idea di suono da raggiungere con una sovrapposizione di frequenze sunisoidali messe insieme, in verticale, dieci suoni della durata x. [...] In sè il proetto non era mal pensato: le frequenze hanno tutte un numero, ma poi bisogna trovarsi di fronte alla realtà...[...] Ad un certo momento arriviamo al dunque: io dovevo sincronizzare i magnetofoni, ne avevo sei da far partire simultaneamente, tutti con le diverse frequenze di Gigi alla durata x. Si escolta finalmente il suono risultante: un fischio! Gigi è rimasto così male...Così è ripartito per Venezia e ha maturato altre idee, le cose si sono subito fatte più serie: ha lavorato circa un mese, sempre sulla base di altri schemi ma in maniera diversa. Ragionava piuttosto sui colori⁷.

Termina Zuccheri afirmando que tras un mes en Venecia en el que el compositor estuvo reflexionando sobre el proyecto fallido, volvió a Milán con nuevos planteamientos, esta vez partiendo desde distintos colores, en lugar de frecuencias. Debemos tener claro que Nono no se refiere en ningún momento a la sinestesia, sino a diferenciar las distintas secciones, timbres y alturas como distintos colores sonoros. Durante este tiempo, Nono se percata de que se equivoca al intentar controlar todos los procesos que ocurrirán en la obra desde el papel y el lápiz, y para conseguir el objetivo sonoro que desea en este caso, debe trabajar directamente en el estudio analizando y experimentando con el sonido in situ.

La anécdota que cuenta Zuccheri data del año 1956, por lo que Luigi tiene varios años para repensar como llevar a cabo este trabajo y también para seguir experimentando y conociendo nuevos medios de transformación sonora. En 1960, cuando recibe el encargo de la RAI, Nono elige un material de base formado por varios grupos de

⁴ En 1959, el estudio fonológico de la RAI adquirió un magnetófono a cuatro voces, por lo que Nono junto a Luciano Berio fue uno de los primeros en utilizarlos.

⁵ Marino Zuccheri fue el ingeniero de sonido del Estudio de Fonología de la RAI en Milán. Trabajó con Maderna, Berio, Nono y Cage entre otros, ayudando a dar a luz algunas de las grandes obras maestras de la electrónica temprana.

⁶ Nótese que cuando se hace referencia a Luigi Nono, Zuccheri lo llama Gigi, de manera cariñosa.

⁷ Citado en De Benedictis, 2000.

frecuencias (sinusoidales y cuadradas) muy cercanas entre sí, desarrolladas en diferentes registros, desde el extremo más grave hasta el extremo más agudo. Cada uno de estos distintos grupos o paquetes de frecuencias, son procesados a través de filtros, reverberación, modulaciones de amplitud y velocidad, modulaciones en anillo, etc, que multiplicarán exponencialmente las posibilidades de desarrollo sonoro. Según las palabras del compositor (Nono, 2001), una vez elegido el material (no por azar, sino según las posibilidades musicales y de desarrollo que presente), se ha dejado provocar por él, uniéndose concepción musical y desarrollo del material en una osmosis. Al final, el proceso compositivo se realiza totalmente en el estudio, a medio camino entre una improvisación instintiva y una lógica compositiva determinada en la elección del material base.

Esta es la gran característica compositiva seguida durante esta obra que nos sugiere un homenaje al pintor Emilio Vedova. De hecho, Nono afirma que no es una referencia a un determinado cuadro, sino al modo de trabajar del pintor en la elaboración de sus obras, siendo la pieza de Nono una especie de *action sounding*, basada en la manipulación directa de los sonidos, como podría hacerlo Vedova sobre la tela con materiales pictóricos.

Esta relación entre la música y el arte representado por el pintor se percibe desde un primer momento durante la escucha de la obra. El espacio sonoro está lleno de pequeños gestos musicales, que completan todo el registro auditivo, como bien ocurre en los cuadros de Vedova y el registro visual de la tela (observar la ilustración 1). Como ya se ha comentado, estos gestos provienen de una práctica intuitiva y no de un cálculo previo, ya que la única parte del trabajo de composición en el que se han producido distintos cálculos ha sido en la elección del material base, así como Vedova también dedica buena parte del tiempo de realización de su obra a pensar sobre los colores y elementos básicos geométricos que puede utilizar sobre la tela y que estos sean suficientemente desarrollables, para dejarse llevar después por ellos durante la composición del cuadro.

De este modo, resulta una obra musical que nos recuerda a una obra pictórica abstracta, que juega con los cambios de sonoridades y timbres (colores), ecos, reverberaciones y explora todo el registro espacial y de alturas. Una obra en la que

gesto musical y material son la misma cosa.

La pieza se divide en tres partes y una pequeña coda o sección final estructuradas del siguiente modo:

Primera parte
Duración de 2 minutos. Es muy densa, con efectos dinámicos que cambian velozmente y se percibe una violencia gestual, ya que cada material entra sin preparación previa. Estos bloques de frecuencias se van desarrollando rápidamente en otros bloques sonoros que exploran todo el registro. Si tomamos la Ilustración 1 como referencia, esta sección puede recordarnos a los trazos de color negro que aparecen en la capa más superficial de pintura, por su violencia y el modo en el que ocupan prácticamente todos los espacios de la tela.
Segunda parte
Duración de 1,30 minutos. Tras el comienzo nervioso e impulsivo de la pieza, esta sección se contrapone, con un ritmo y una velocidad entre eventos mucho más calmada. Aparece una especie de continuum y distintos bloques sonoros más homogéneos y tranquilos que a veces se ven interrumpidos por frecuencias inesperadas que aparecen y desaparecen rápidamente. Esta segunda sección, tomando nuevamente la imagen inferior, puede hacer referencia a los bloques de color amarillo, verde o azul que están pintados por debajo de las trazas de color negro. No son tan violentas, están más agrupadas y dan sensación de estabilidad o quietud.
Tercera parte
Duración de 1 minuto. Las dos velocidades anteriores se amalgaman durante esta última sección, marcada por violentos contrastes de dinámicas y distintas frecuencias sonoras que aparecen de la nada para desaparecer del mismo modo, siendo casi imperceptibles. Esta tercera sección podría retraernos a la visión general del cuadro superior, es decir, las dos secciones anteriores juntas.
Coda
Tiene una duración de 20 segundos, y es casi una continuación de la anterior en la que la dinámica va decreciendo constantemente y aparecen silencios más largos entre cada evento. Por último, en esta coda, el compositor hace referencia a los espacios de tela sin pintar de Vedova (ausencia de color igual a silencio), y es que el pintor veneciano siempre deja varios espacios en los márgenes sin muestras de color.

Tabla 1. Estructura de la pieza *Omaggio a Emilio Vedova*. Tabla de elaboración propia



Fig. 1. Pintura al óleo de Emilio Vedova (1953). *Senza titolo (244)* [Figura]. De [https://wikioo.org/painting.php?refarticle=A26JEF&titleainting=Untitled%20\(244\)&artistname=Emilio%20Vedova](https://wikioo.org/painting.php?refarticle=A26JEF&titleainting=Untitled%20(244)&artistname=Emilio%20Vedova) (consultada el 27 de noviembre de 2019)

PROMETEO: TRAGEDIA DELL'ASCOLTO. LA MADUREZ DE LA IDEA ABSTRACTA

Compuesta entre los años 1981 y 1984 a partir de una selección de textos realizada por Massimo Cacciari (1944-) y estrenada en el Festival de *La Biennale di Venezia* en el año 1984. Para la realización de esta obra, se sirvió de la ayuda del arquitecto Renzo Piano (1937-) en la construcción de estructuras en las que los intérpretes pudieran desplazarse, del propio Vedova para la iluminación de espacios y de Claudio Abbado (1933-2014), quién dirigió a los músicos en su estreno, que tuvo lugar dentro de la Iglesia de San Lorenzo de Venecia, cerrada durante varios años y restaurada y reabierto para esta ocasión. Cabe destacar que es un recinto con una excelente acústica y ya Antonio Vivaldi ensayaba en esta misma iglesia sus arias con las monjas de clausura. En esta pieza, que podría clasificarse dentro del género de ópera o incluso teatral, Nono hace un planteamiento compositivo en el que la distribución de los sonidos en el espacio tiene carácter estructural y eleva su música hacia un concepto de

abstracción., motivo por el cual se antoja interesante su análisis, y así ver como maduran durante la década de los años setenta y ochenta los procesos compositivos que Nono utiliza en *Omaggio a Emilio Vedova*. Luigi Nono había ya trabajado anteriormente en obras dentro de este género, como *Intolleranza* (1960) o *Al gran sole carico d'amore* (1976), en la que también participó Emilio Vedova como escenógrafo, pero quizás en *Prometeo* sean más apreciables las correspondencias entre el arte abstracto del pintor y la música de Nono, ya que en esta obra el compositor no recrea el modo de construir la obra artística del pintor como en la obra comentada anteriormente, si no que se sumerge directamente en la abstracción como concepto artístico y musical en este caso, como hiciese Vedova en sus pinturas desde años atrás. No se hará un análisis musical en profundidad ni se comentarán las arquitecturas creadas por Renzo Piano para la realización del concierto, ya que aún siendo de gran interés, supondría un alejamiento total del objetivo principal del artículo, por lo que serán objetos de estudio únicamente los elementos que utiliza el compositor para acercar su música al concepto de abstracción o incluso podríamos hablar de arte contemplativo, en el sentido de que sólo debemos realizar la escucha del sonido porque sí, sin buscar un desarrollo motivico o un discurso sonoro al cual seguir. Nono nos conduce precisamente a una escucha atenta y concentrada, cercana a las ideas expuestas sobre el sonido por Pierre Schaeffer (1910 – 1994) en su libro *El tratado de los objetos musicales* (1966). Para lograr este concepto de música abstracta, el compositor italiano trabajó principalmente sobre tres áreas: la distribución espacial del sonido, el límite de lo audible y la anti narrativa.

LA DISTRIBUCIÓN ESPACIAL DEL SONIDO

Uno de los tres conceptos que aquí trabaja Nono es la distribución espacial del sonido así como la velocidad de pulso. Los colores, las formas y las texturas proyectadas cambian más rápidamente que el pulso, lo cual provoca el efecto de una obra extremadamente larga y lenta que hace perder al oyente el control sobre el discurso sonoro que se está produciendo. Con respecto al color de la obra, que en este caso no es un concepto musical si no verdaderamente una proyección de luz sobre la sala, Cacciari dijo:

En Prometeo tratamos de escuchar el color junto al sonido, no de incorporarlo al mismo como soporte simbólico. ¡Ciertamente es algo difícil! Me parece improbable que fuera así ya en Scriabin... Tal vez lo fue en algunos intentos del BlaueReiter, de Kandinsky, del Schönberg más cercano a Kandinsky. Todas aquellas elucubraciones en torno al color... una cosa es el elemento simbólico y otra lo que propone Luigi: hay que hacer un uso sonoro del color. Es el color el que, liberado de su propio soporte perspectivo-geométrico, permite una geometría múltiple⁸.

Con la luz, Luigi Nono trata de moldear un espacio sonoro dándole movimiento mediante modulaciones de claroscuros, que se unirán a los movimientos de los músicos. Y es que en esta obra, la distribución espacial cobra muchísima importancia, ya que los movimientos de los intérpretes, divididos en cuatro grandes grupos, son parte integrante de la composición, así como el espacio tiene una función acústica definida. La estructura por la que los músicos se mueven, diseñada por Renzo Piano, constaba de varios niveles a dos, diez y veinte metros del suelo donde estaba sentado el público, ocupando así todo el espacio disponible.

Estos movimientos no eran visibles por el público, por lo que se lleva a cabo una escenificación o teatro invisible para el espectador, una escena en continuo movimiento que tan sólo percibimos a través de los desplazamientos sonoros, otro concepto más que nos acerca a la abstracción y a limitarnos solamente a escuchar. De hecho, no en vano, la traducción de la obra al castellano sería algo así como *la tragedia de escuchar*.

En las ilustraciones 2, 3, 4 y 5, se muestra cómo funciona durante un determinado momento la distribución de notas por grupos, en este caso por parejas, grupo 1 con grupo 2 y grupo 3 con grupo 4, por lo que en directo se produce una conversación entre los distintos grupos y una distribución espacial del sonido, ya que cada grupo de instrumentistas está debidamente situado sobre una determinada zona de la plataforma.

En la ilustración 6, se puede apreciar un ejemplo de indicación de pulso. Durante casi toda la obra, la negra igual a treinta es una habitud. En este caso además también pide a los intérpretes un movimiento de arco extremadamente lento. En las ilustraciones 7 y 8, un ejemplo de cómo en cinco compases se pasa de una velocidad de negra igual a cincuenta y cuatro a una de negra igual a cuarenta para regresar a la inicial, mediante *accelerando* y *ritardando*, otro recurso habitual en los cambios de pulso.

⁸ Citado en Bertaggia, 2012.

FLAUTATO LOGG. PRIMO TASTO [ISOLA 1°] [1985] 51

Handwritten musical score for Group Instrumental 1. The score is written on ten staves, labeled on the left as: Flautato Logg. Primo Tasto, Flautato Logg. Secondo Tasto, Clarinetto in Sol, Clarinetto in Fa, Clarinetto in Si bemol, Clarinetto in Si, Clarinetto in Do, Tromba, Tromba, Tromba, Tromba. The score is titled "[ISOLA 1°] [1985]" and is page 51. The notation includes various musical symbols and dynamics.

Fig. 2. Distribución espacial del sonido I. Nota. Grupo instrumental 1, extraído de *Tragedia dell'ascolto* (p. 51). Milán: Ricordi, 1985.

Handwritten musical score for Group Instrumental 2. The score is written on ten staves, labeled on the left as: Flautato Logg. Primo Tasto, Flautato Logg. Secondo Tasto, Clarinetto in Sol, Clarinetto in Fa, Clarinetto in Si bemol, Clarinetto in Si, Clarinetto in Do, Tromba, Tromba, Tromba, Tromba. The score is titled "IN BASSO ARCO MOBILE (o. G. Stradivari Venezia 1712)" and is page 51. The notation includes various musical symbols and dynamics.

Fig. 3. Distribución espacial del sonido II. Nota. Grupo instrumental 2, extraído de *Tragedia dell'ascolto* (p. 51). Milán: Ricordi, 1985.

Handwritten musical score for Group Instrumental 3. The score is on ten staves, labeled on the left as Fl (Flute), Cl (Clarinet), Fg (Bassoon), Tr (Trumpet), Tbn (Trombone), and Tps (Percussion). The top left corner is marked with a circled '3' and the tempo '♩ = 56'. The top right corner is marked with 'TASIO ALCO MOBILE LENTISSIMO'. The score shows musical notation for each instrument, with various dynamics and articulations. A circled '5' is written at the bottom right of the score.

Fig. 4. Distribución espacial del sonido III. Nota. Grupo instrumental 3, extraído de *Tragedia dell'ascolto* (p. 51). Milán: Ricordi, 1985.

Handwritten musical score for Group Instrumental 4. The score is on ten staves, labeled on the left as Fl (Flute), Cl (Clarinet), Fg (Bassoon), Tr (Trumpet), Tbn (Trombone), and Tps (Percussion). The top left corner is marked with a circled '4' and the tempo '♩ = 56'. The top right corner is marked with 'TASIO ALCO MOBILE LENTISSIMO'. The score shows musical notation for each instrument, with various dynamics and articulations.

Fig. 5. Distribución espacial del sonido IV. Nota. Grupo instrumental 4, extraído de *Tragedia dell'ascolto* (p. 51). Milán: Ricordi, 1985.

Handwritten musical score for strings. The tempo marking is $\text{♩} = 30$. The performance instruction is **ARCO LENTISSIMO**. The score includes parts for Violins (VLE), Violas (VG), and Cellos/Double Basses (CB). The strings are marked **SENZA SORDINA** and **LOCO**. The score shows rhythmic patterns and dynamic markings like **pppp**.

Fig. 6. Indicaciones de tempo I. Nota. Pulso lento y arco *lentissimo*, extraído de *Tragedia dell'ascolto* (p. 13). Milán: Ricordi, 1985.

Handwritten musical score for strings. The tempo marking is $\frac{4}{4} \text{♩} = 54$. The performance instruction is **RALLENT**. The score includes parts for Violins (VLE), Violas (VG), and Cellos/Double Basses (CB). The strings are marked **SENZA SORDINA** and **LOCO**. The score shows rhythmic patterns and dynamic markings like **pppp**.

Fig. 7. Indicaciones de tempo II. Nota. *Rallentando* el pulso, extraído de *Tragedia dell'ascolto* (p. 42). Milán: Ricordi, 1985.

Fig. 8. Indicaciones de tempo III. Nota. *Accelerando* el pulso, extraído de *Tragedia dell'ascolto* (p. 43). Milán: Ricordi, 1985.

Dentro del trabajo que hace con la distribución espacial de los sonidos, también se debe destacar el uso de recursos como la reverberación, el eco y el recuerdo. En cuanto a la reverberación, utiliza tanto la natural del espacio en el que se desarrolla la obra como la artificial, a través de catorce micrófonos distribuidos por la sala a la vez que los micrófonos individuales que lleva cada intérprete. El eco también lo utiliza desde dos puntos de vista distintos, es decir, escrito sobre las partituras de los músicos y electrónicamente. En la ilustración 9, se muestra un ejemplo de como el coro realiza un eco de lo que poco antes cantan los solistas.

En las imágenes 10 y 11, Luigi Nono escribe propiamente la palabra eco en sus indicaciones. En el primer caso, ya casi al final de la obra, un *eco lontano* (del prólogo), mientras que en la segunda imagen, con una dinámica muy baja *quasi eco*.

Sin embargo en la ilustración 12, es el grupo instrumental 2 el que hace un eco del

grupo instrumental 1. En este caso, vuelve a utilizar la distribución espacial de los grupos. Muy probablemente, durante este momento la situación de cada grupo provocase algún tipo de efecto sonoro sobre la arquitectura de la iglesia o la estructura de Renzo Piano.

Fig. 9. Eco I. Nota. Eco escrito del coro sobre los solistas, con la palabra *ascolta*.
Extraído de *Tragedia dell'ascolto* (p. 27). Milán: Ricordi, 1985.

Fig. 10. Eco II. Nota. Eco escrito del prólogo, extraído de *Tragedia dell'ascolto* (p. 193). Milán: Ricordi, 1985.

Fig. 11. Eco III: Nota. Dinámica quasi eco, extraído de *Tragedia dell'ascolto* (p. 151).
Milán: Ricordi, 1985.

Fig. 12. Eco IV. Nota. Eco entre grupos 1 y 2, extraído de *Tragedia dell'ascolto* (p. 10).
Milán: Ricordi, 1985.

EL LÍMITE DE LO AUDIBLE

El segundo campo de trabajo para lograr la sensación de abstracción la encontramos en el concepto de audibilidad, enfocada y reflexionada desde dos puntos de vista distintos. Uno parte de la música escrita, lo que el compositor puede controlar. De este modo nos aparecen intensidades sonoras escritas sobre la partitura en el umbral de la audibilidad, como por ejemplo dinámicas de *ppppp* o textos leídos que se comentarán en el siguiente apartado (2.3). Y es que durante toda la década de 1980, Nono experimentará con matices extremadamente sutiles, tiempos muy lentos y sonidos sujetos a transformaciones lentísimas que aparecen y desaparecen muy progresivamente (recursos que provienen de la música electrónica, como ya hiciera en *Omaggio a Emilio Vedova*). En las ilustraciones 13, 14 y 15 se muestran ejemplos de dinámicas casi inaudibles.

Fig. 13. Ejemplo de límites de lo audible I. Nota. Dinámicas casi inaudibles, extraído de *Tragedia dell'ascolto* (p. 153). Milán: Ricordi, 1985.

1985 FL = CL (in sib) SONA CON SCOTTO = TUBA : 3 DIVERSE HALATON W
VERZIGER = ECO LONTANO W
ALTO (SAXOPH) con HALATON NEMO LENTO
PHASE SCHUBERT 0.02 1.02 / PROBUSON 0.46 0.66

1:30 (c. ritmo)

FL TTTT
SEMPRE (ppppp) + POMPILIO
AL LIMITE DELLA AUDIBILITA' V DELLA INAUDIBILITA'

CL loco
FL = CL in loco lento sempre = pari: nono inaudibile

TUBA
ALTO

ARTICOLARE BILTO
IN CONSONANTI?
KOPFSTÄMMEN SONN
ABSTREHUNG III

No - H
SPF - ADP - RLA
R

10

Fig. 14. Ejemplo de límites de lo audible II. Nota. Dinámicas casi inaudibles, extraído de *Tragedia dell'ascolto* (p. 160). Milán: Ricordi, 1985.

166

1:30 1:46 (ECO) 2:30

FL
CL
TUBA
ALTO

L'ABIA INSTANTANA VARIATA
VIII... VII INSTANTE...

20

Fig. 15. Ejemplo de límites de lo audible III. Nota. Dinámicas casi inaudibles, extraído de *Tragedia dell'ascolto* (p. 166). Milán: Ricordi, 1985.

Pero también aborda este concepto de audibilidad desde la reflexión sobre aquello que el artista no puede controlar, lo que sucede fuera de la partitura. El día del estreno, Nono ordenó que se abrieran todas las puertas de la iglesia para que pudieran entrar en el espacio sonoro de la obra todos los sonidos de los canales de Venecia. Incluso se proyectaron varios caminos que los asistentes al concierto podían realizar desde

distintos puntos de la ciudad hasta el recinto, tenidos en cuenta por el compositor a la hora de escribir la música, de modo que lo que se escuchara durante la representación fuera en cierto modo una continuación de lo escuchado en el desplazamiento hasta la sala, y del mismo modo, ocurriese al terminar el espectáculo y el público tornase a otro punto de la ciudad.

LA ANTI NARRATIVA

Por último, la tercera área de trabajo para lograr la total abstracción se encuentra en la anti narrativa de la obra. Por una parte desde las palabras que acompañan la partitura, recogidas y seleccionadas por Cacciari, conformando un texto final en griego, arcaico, italiano y alemán. Ya esta idea aleja la palabra de su carácter y significado semántico, pues difícilmente habrá alguien entre el público que sea capaz de entender a la perfección las cuatro lenguas presentes en el texto. Es cierto que en numerosas obras la palabra tiene simplemente un carácter musical, sin aportar semántica y narrativa a la pieza, pero en el caso de una ópera o teatro, se antoja indispensable para poder seguir el discurso narrativo, por lo que Nono presenta una ópera en la que la lengua nos aleja totalmente de la narración, sumergiéndonos en el concepto de abstracción o arte contemplativo. En la ilustración 16, se puede observar como hay texto en italiano, mientras que en la 17 aparece en griego y en la 18 en alemán, por mostrar algunos ejemplos.

Si con esto no fuera suficiente, el compositor indica durante algunos pasajes de la partitura a los intérpretes que lean el texto en silencio, interiormente, por lo que incluso si fuésemos capaces de entender las cuatro lenguas utilizadas, nos sería todavía imposible poder seguir el discurso narrativo. En la ilustración 19, aparece una parte de texto de la obra que ningún cantante recita con todo el resto de instrumentos en silencio. Otro recurso relacionado es el omitir partes del texto en la letra cantada como se puede observar en la ilustración 20, donde aparece entre el texto una palabra entre paréntesis, *appartiene*, debajo del pentagrama de la contralto, y de hecho si se presta atención al texto cantado no aparece esta palabra.

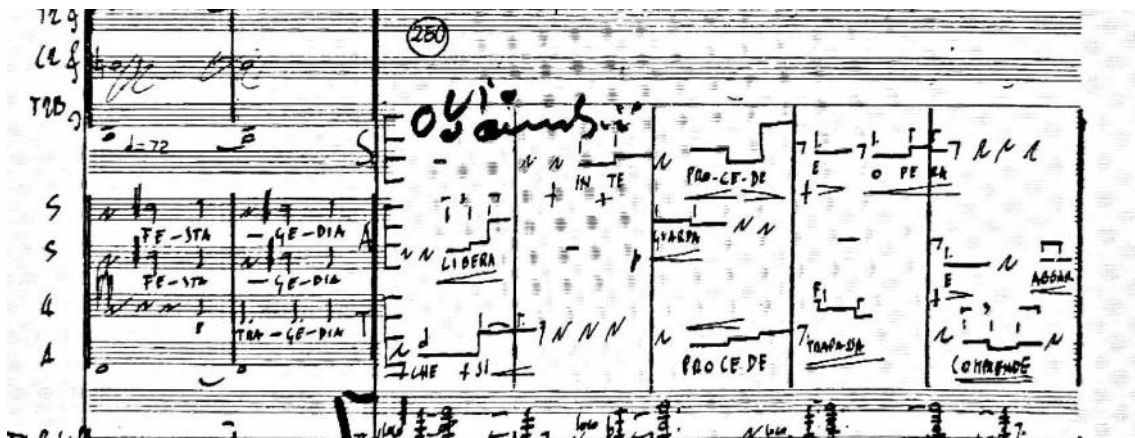


Fig. 16. Ejemplo de antinarrativa I. Nota. Texto en italiano, extraído de *Tragedia dell'ascolto* (p. 210). Milán: Ricordi, 1985.

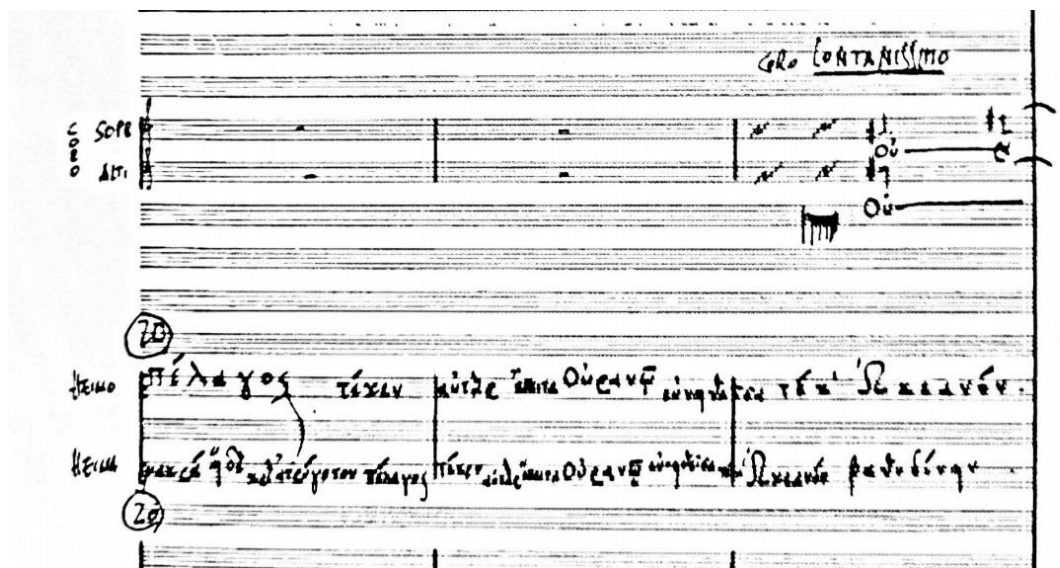


Fig. 17. Ejemplo de anti narrativa II. Nota. Texto en griego, extraído de *Tragedia dell'ascolto* (p. 5). Milán: Ricordi, 1985.



Fig. 18. Ejemplo de anti narrativa III. Nota. Texto en alemán, extraído de *Tragedia dell'ascolto* (p. 143). Milán: Ricordi, 1985.

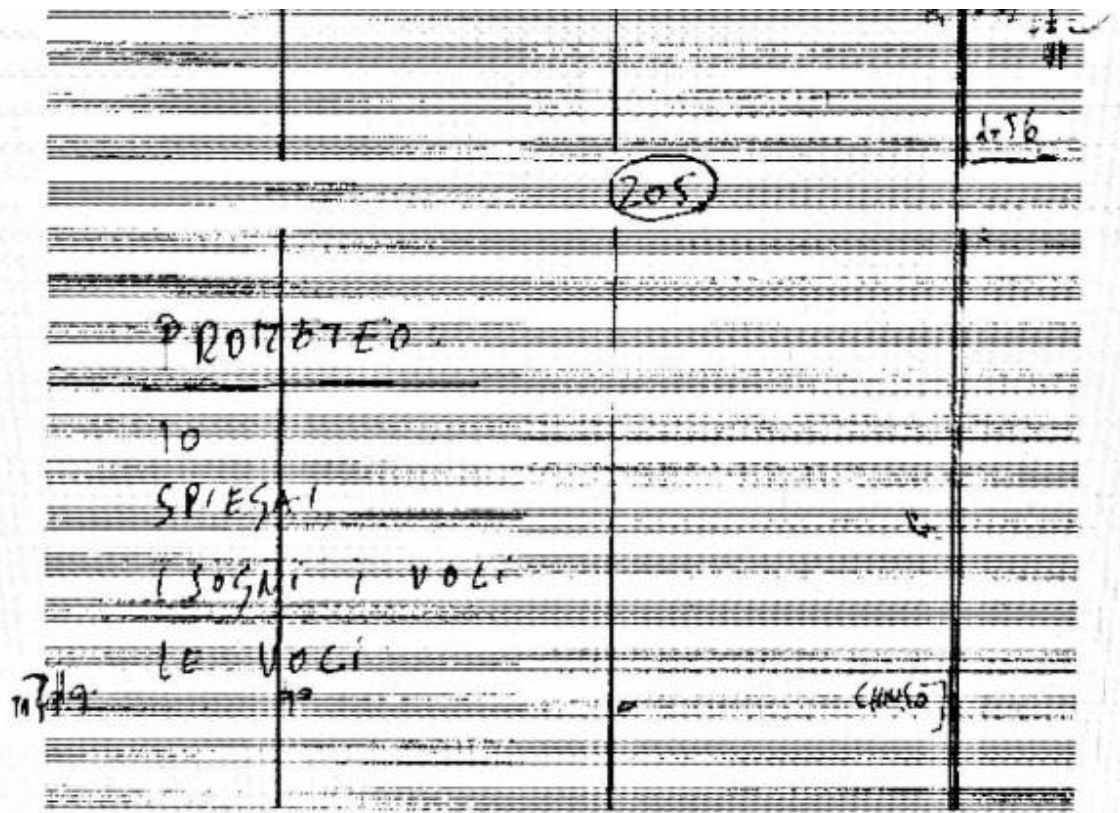


Fig. 19. Ejemplo de anti narrativa IV. Nota. Texto de la obra no cantado ni recitado por ningún intérprete, extraído de *Tragedia dell'ascolto* (p. 70). Milán: Ricordi, 1985.

The image shows a page of handwritten musical notation for Luigi Nono's 'Tragedia dell'ascolto'. It features several staves of music. The lyrics are written in large, bold, handwritten letters: 'No - N A No - i So - Li'. The instruction 'II NON (APPARTIENE) A NOI SOLI' is written below the lyrics. The notation includes various musical symbols and rests.

Fig. 20. Ejemplo de anti narrativa V. Nota. Texto de la obra ignorado en la letra de la contralto., extraído de *Tragedia dell'ascolto* (p. 160). Milán: Ricordi, 1985.

Otro recurso musical en esta línea es la simultaneidad sonora, que ya desde un primer

momento nos presenta. Comienza el primer sonido, al que se suma el segundo, al que se suma el tercero...y así sucesivamente, hasta llegar a un bloque sonoro completo que se va desarrollando durante toda la obra. Todo esto hace que la percepción de cualquier elemento narrativo sea muy dificultosa y por tanto la escucha se acerque más al arte abstracto nuevamente, en el que disfrutamos simplemente del sonido contemporáneo, sin relación alguna posible con lo escuchado hace unos minutos. En la ilustración 21, se expone un ejemplo de esta simultaneidad entre coro y solistas con la frase *ancora soffio nell'aria*.

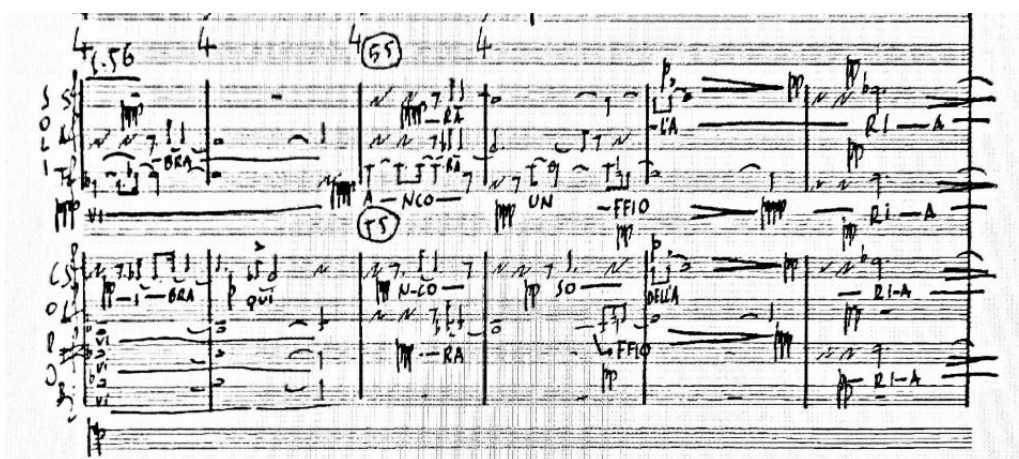


Fig. 21. Ejemplo de anti narrativa VI. Nota. Simultaneidad entre coro y solistas, extraído de *Tragedia dell'ascolto* (p. 14). Milán: Ricordi, 1985.

CONCLUSIONES

Si al comienzo del artículo planteábamos el estudio sobre la partitura de los elementos usados por Nono para traspasar a la música los conceptos de la abstracción y la influencia de Vedova en ésta, con el análisis de las dos obras y la búsqueda de las herramientas compositivas usadas por Nono, queda evidenciado el traspaso de estos recursos creativos pictóricos en la música. En este apartado cabe destacar que el análisis se ha realizado con este único fin, no haciendo referencia al resto de elementos y estructura de las obras aquí estudiadas, con el propósito de facilitar la comprensión del objetivo principal del estudio, que no es otro que la influencia de la pintura abstracta en la música del compositor veneciano.

Para la llegada a estas conclusiones, han sido de suma importancia los propios escritos del compositor sobre su obra y sus intereses artísticos, así como el documental de

Mille sobre la creación del compositor en la ópera *Prometeo*. Sin ninguna duda, Vedova influyó en el interés de Nono por el nuevo lenguaje abstracto, así como los nuevos tratamientos electrónicos descubiertos durante su primera etapa compositiva (*Omaggio a Emilio Vedova*), y dedicó gran parte de su última producción al desarrollo de estos conceptos sobre la partitura (*Prometeo, tragedia dell'ascolto*).

Ambos artistas tuvieron la oportunidad de trabajar conjuntamente en 1967, tras el encargo por parte del gobierno italiano a Emilio Vedova de crear una instalación para el pabellón transalpino de la Exposición Universal de Montreal, en la que el pintor reprodujo su pintura abstracta en paredes formadas por pequeñas diapositivas de vidrio, pero por falta de tiempo Nono rechazó la oferta de su amigo de trabajar conjuntamente en este espacio, por lo que perdimos todos una oportunidad única para disfrutar de una obra concebida entre ambos artistas.

BIBLIOGRAFÍA

BERTAGGIA, M. (2012). En torno a Prometeo. *Sonograma Magazine*, nº 9.

DE BENEDICTIS, A. (2000). *Nuova musica alla radio. Esperienze allo studio di fonologia della Rai di Milano 1954-1959*. Milán: RAI libri.

DE BENEDICTIS, A. (2006) *Luigi Nono. Complete Work for Solo Tape*. Milán: Casa Ricordi.

MILLE, O. (productor y director). (1996). *Archipel Luigi Nono* [documental]. Francia: Saint-Cloud

NONO, L. (2001). *Scritti e colloqui*. Milán: Casa Ricordi.

POLO MARTÍNEZ, A. (2016). *Del sonido al espacio y viceversa* [Trabajo de fin de Master]. Madrid: ETSAM.

SOTELO, M. (1997). Luigi Nono o el dominio de los infiniti possibili. *Quodlibet*, nº 7.

DOUBLES IN THE SONIC REALM: COMPOSITIONAL AND AESTHETIC ASPECTS OF TWO RECENT WORKS

Abel Paúl López de Viñaspre
Conservatorio Superior de Música de Málaga

Abstract

In this article I focus on two recent works: *Huella y Horizonte* (2015) and *Gyre & Gimble* (2016). Here I examine the technical and aesthetic significance of several musical materials and compositional strategies in the creation of a poetics of duplication. The delineation of audible correspondences, of artificial echoes between two or more instruments, is a recurring procedure in my music. This is normally achieved by using surface transducer loudspeakers and other audio devices that directly interact with acoustic instruments. The fascination with doubles (doppelgängers) and mirrors is expressed in these two works from sonic, spatial, structural, gestural, and poetic perspectives. Both *Huella y Horizonte* and *Gyre & Gimble* are paradigmatic examples of these issues, even if they belong to different genres (chamber music and music theatre) and stem from distinct aesthetic and technical approaches.

Keywords: sonic duplication, mirrors, doppelgängers, contemporary music, transducer loudspeakers.

DOBLES EN EL ÁMBITO SONORO

Resumen

En este artículo me centro en dos obras recientes: *Huella y Horizonte* (2015) y *Gyre & Gimble* (2016). A partir de estas dos piezas se examinarán las implicaciones estético-técnicas de ciertas estrategias compositivas y materiales sonoros, determinantes a la hora de crear una poética de la duplicación en mi música. La delineación de ecos artificiales, de correspondencias sonoras entre dos o más instrumentos es un procedimiento recurrente en mi obra. En general, esto se materializa técnicamente a través del uso de altavoces transductores de superficie y otros dispositivos que interaccionan de forma directa con instrumentos acústicos. La fascinación por el doble y el espejo se plasma en estas dos composiciones desde una perspectiva sonora, espacial, estructural, gestual y poética. Tanto *Huella y Horizonte* como *Gyre & Gimble* son ejemplos paradigmáticos de este tipo de temática, si bien son obras de naturaleza distinta (música de cámara la primera y teatro musical la segunda) que parten de planteamientos y búsquedas estético-técnicas bien diferenciados.

Palabras clave: duplicación sónica, espejos, dobles, música contemporánea, altavoces transductores.

Recepción: 13-01-2021

Aceptación: 4-03-2021

INTRODUCTION

The sound must seem an echo to the sense⁹.

The suggestion of echoic structures in my music is generally achieved through the use of surface transducer loudspeakers playing identical materials (transmitting them to the surface of specific instruments/objects)¹⁰, and/or by the performance of coincident techniques by identical or similar instruments. The role of the transducers as generators of echoic interactions is fundamental in my music. These devices are electronically activated. Therefore, from a sonic perspective, they excite distantly located objects, acoustic instruments, and/or sound boards in a simultaneous manner. They are thus capable of distributing the same sonic materials in space and transforming any resonant body into a potential loudspeaker. They operate as intermediate devices that transform electrical impulses into mechanical energy and eventually, once the surfaces on which they are placed vibrate, into acoustic energy. Even if the sonic results are conditioned by the acoustic characteristics of each specific resonant body, a sense of sonic parallelism, of echoic interrelation, is easily suggested when identical sonic materials are transmitted onto a number of different instruments and/or objects.

Alexander Pope's slightly alliterative quote is particularly revealing. The verb «must seem» (as opposed to «is») suggests a process of emulation; an imitation of the phenomenon of echo as a poetic mechanism, as a tool for suggesting sonic correspondences within the same stanza. Analogously, in my music there is usually a process of emulation of echo as an aesthetic device, recalling its physical effect in an artificial and evocative manner. Nevertheless, reducing the issue of sonic duplication to the properties of echo would be rather simplistic. This phenomenon always implies a certain displacement in time between the sonic source and its reflection, a sense of

⁹ Alexander Pope, *Selected poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 10.

¹⁰ Unlike standard loudspeakers, surface transducer loudspeakers (from now on generically referred to as transducers) lack a diaphragm that moves back and forth, pushing the surrounding air to create sound waves. Instead, surface transducers incorporate a pad, which conducts the vibration (audio signals transformed into mechanical energy) onto the surface against which they are pressed. In such a way, any particular resonant surface or object can be excited by the transducer's vibration. Consequently, the object's oscillation causes alterations in the surrounding air pressure generating sound waves. In my works, the following models of surface transducers are normally used: <https://bit.ly/3gHV5AO> (diameter: 45mm, impedance: 4Ω, power rating: 5W) and <https://bit.ly/3oLTE7f> (diameter: 28mm, impedance: 4Ω, power rating: 3W).

asynchronicity. However, in my music there are often passages in which sonic duplication is explored in an entirely simultaneous way. This determines a different kind of auditory experience in which duplicated events may be perceived as perfect concurrences. Synchronicity is particularly effective in the demarcation of specific acoustic territories as the duplicated sonic sources operate as concomitant and directly related spatial signifiers. The interrelated relationship between space and the perception of synchronous events was accurately described by Carl Jung:

Synchronicity in space can equally well be conceived as perception in time, but remarkably enough it is not so easy to understand synchronicity in time as spatial, for we cannot image any space in which future events are objectively present and could be experienced as such through a reduction of this spatial distance¹¹.

In my music there is often an alternation between these two usages of sonic duplication: echoic structures and exact synchronicity. Sometimes there is a gradual shift between these two states, determining an often-ambiguous process of transitions and transformations. This often brings the distinction between the two states to a microscopic and almost imperceptible level. In the next pages I will examine the use of sonic duplication in two recent works, mainly focusing on the use of sonic materials and some related notational strategies.

HUELLA Y HORIZONTE: DISTORTING MIRRORS, HIDDEN MESSAGES AND SONIC PALIMPSESTS

Huella y Horizonte is a work for tenor saxophone and five differently sized metal sheets (5 percussionists), which are distributed in a semi-elliptical manner¹². Most of the sonic materials that define this piece are derived from the saxophone's sonic universe. Its pre-recorded sound defines the material substratum of the majority of audio samples, which are then projected onto the metal sheets through transducer loudspeakers (each sample is triggered by the specific key of a MIDI controller keyboard and distributed in space by a Reaper patch).

¹¹ Carl Gustav Jung, *Synchronicity: an Acausal Connecting Principle*, Abingdon, Routledge, 2006, pp. 41-42.

¹² Audio recording of this piece: <https://soundcloud.com/abel-pa/huella-y-horizonte-2>

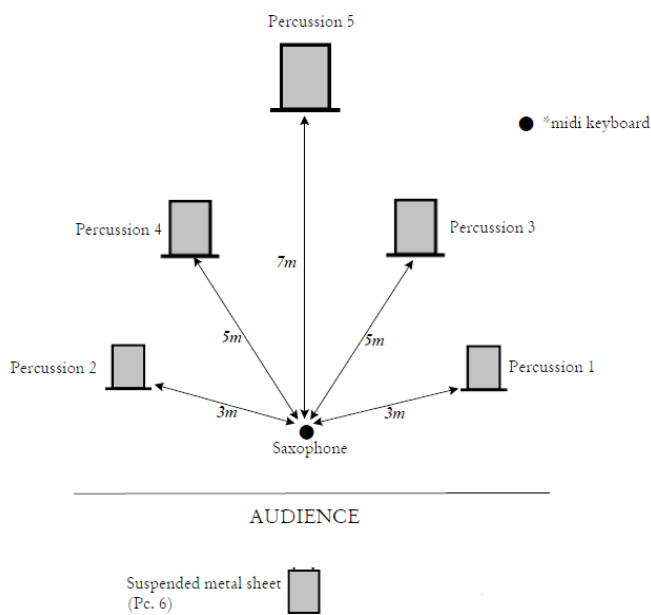


Fig. 1. Spatial setup of *Huella y Horizonte* (graph by the composer).

Of the total of 72 different samples played through the transducers, 59 are exclusively based on recordings of the saxophone. The 13 remaining samples are defined by a mixture of speech and discreet underlying saxophone tones. The 59 instrumental recordings can be grouped into different categories: multiphonics (50 recordings), high «teeth-on-reed» tones (6 recordings) and key clicks with air tones (3 recordings). These recordings were carried out during the process of composition and later reworked and readapted for the configuration of each individual sample. In general, the audio samples are organized according to the work's specific pitch distribution. The piece is based on a symmetrical, progressively descending-and-ascending microtonal scale framing an interval of a minor 10th (F4-D3-F4). Each of the piece's 63 sections centres on a specific pitch (or on a group of 2, 3 or 4 consecutive pitches). The palindromic nature of this scale also coincides with a somewhat parallel distribution of materials throughout the work. In general, the sections that share the same pitch(es) also display similar materials and character, outlining, to a certain extent, a mirror-like general structure. This also coincides with a symmetrical distribution of setup configurations throughout the piece.

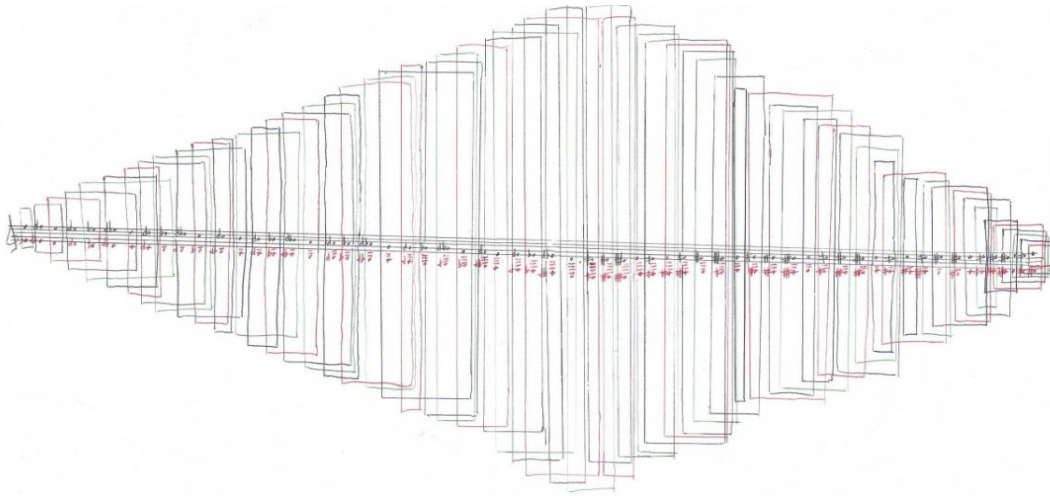


Fig. 2. Pitch structure of *Huella y Horizonte* (sketch by the composer)¹³.

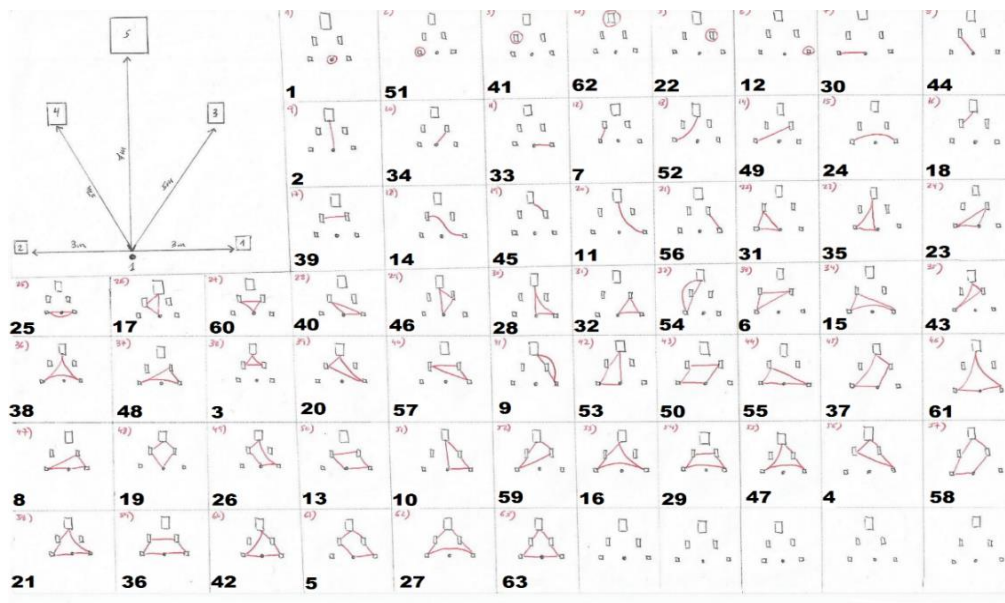


Fig. 3. Pre-compositional sketch of *Huella y Horizonte* (sketch by the composer)¹⁴.

The metal sheets operate as true distorting mirrors. Due to the malleability and the flexibility of steel, the materials transmitted through the transducer speakers (metaphorically reflected on the metal surfaces) are acoustically modified when the

¹³Each section focuses on a specific pitch or on a specific number of consecutively ordered pitches. Each individual rectangular box indicates the pitch(es) utilised in a specific section. These rectangles intersect, indicating the number of shared pitches between sections—a maximum of 3 and a minimum of 1, except for the 1st and last section, which are independent.

¹⁴This graph indicates the set of 63 possible instrumental combinations and the order in which they appear in the score.

sheets' levels of curvature are altered. This is generated by the sheet's overtone structure, which is compressed and expanded according to the bending movements. Therefore, and to a large extent, the sonic role of each metal sheet is that of a modulator, shaping the nature of the projected sounds by effecting changes in their concavity and convexity levels. However, the metal sheets produce several sonic effects regardless of the materials projected through the transducers. These can be divided into two categories: sounds generated by the actual motion of the sheets (e.g. thunder-like effects, swishing noises produced by rapid bending movements, etc.) and sounds produced by applying and rubbing different beaters and objects onto their surface (e.g. superballs, porcelain mugs, corrugated plastic tubes, bows, etc.). Eventually, the final sonic results can be defined as a hybridisation between the pre-recorded materials and steel's sonic identity.

During the process of this composition, I was particularly interested in the use of mirrors by different artists, chiefly Robert Smithson and Anish Kapoor. Kapoor's distorting mirrors have a comparable effect, from a visual perspective, to the warped sonic outcome of my metal sheets. Kapoor's large mirroring surfaces reshape the figure of the spectator dramatically and, simultaneously, insert it into the sculpture itself (the observer becomes part of the artwork). Additionally, these mirroring sculptures appropriate the surrounding space. In *Huella y Horizonte* an analogous process takes place. The saxophone could be compared to the spectator in Kapoor's sculptures as it is sonically reflected and misshapen by the changing positions of the metal sheets. The occasional techniques performed on the sheets' surfaces could be metaphorically related to the unavoidable reflection caused by the surrounding space in Kapoor's mirrors. These spaces generate warped visual contexts, specific backgrounds onto which the viewer's reflected image is projected. The extended techniques performed onto the metal sheets create a similar effect: sonic frameworks onto which the pre-recorded sound of the saxophone is superimposed.



Fig. 4. Kapoor, H. (2007). *C-curve* [Stainless steel]. Retrieved from:
<https://search.creativecommons.org/photos/ded087b0-57d1-43c4-9b8f-460c014142ed>

To a certain extent, these processes of distortion could also be compared to the technique of anamorphosis. In painting, anamorphosis refers to the particular technique by which certain images are represented according to a distorted projection so that the viewer must utilize special devices and/or be positioned at a particular vantage point to reconstruct the image. The bending processes applied to the metal sheets could be allegorically compared to this specific technique; the level of curvature operates rather like perspective. In this sense, a straight metal sheet—causing no or almost no sonic alteration in the original samples played through the transducers—could be compared with the exact vantage point from which an anamorphic image should be observed. An increasing curvature creates a growing distortion in the sound, just as the aspect of an anamorphic image becomes more and more deformed once the viewer moves away from the vantage point.



Fig. 5. Holbein, H. (1533). Anamorphic skull from *The Ambassadors* [Oil on canvas]. Retrieved from:
http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/Ambassadors/amb_floor_large.jpg

In *Huella y Horizonte*, this metaphorical process of anamorphosis is particularly evident in passages where there is a clear transition between a vertical position of the sheets and other levels of bending. Once the sheets are curved, the pre-recorded sound of the saxophone becomes somewhat warped and distorted. Sometimes, the level of distortion created by the process of bending is such that the nature of the original recording is almost impossible to identify. This anamorphic treatment of the pre-recorded materials creates an oblique link with the original source. In most cases, the materials played through the transducer speakers are coincident with those played by the saxophonist. However, the bending processes determine new relationships with the original, new displacements and extensions of its sonic identity. This is comparable to the role of the anamorphic image in relation to the position of the viewer:

Unlike perspective, anamorphosis does not reduce forms to their visible outline. Rather, it distorts them through a process that projects them outside themselves [...] It implies a displacement of the subject and its reinscription according to a trajectory of obliqueness. Anamorphosis supplants the frontality of the visible, since the position of the viewing subject is now constituted outside the parameters that define visual semblance¹⁵.

In *Huella y Horizonte*, the use of specific techniques and processes of bending and sonic distortion is often outlined in a parallel, mirror-like manner. As previously discussed, these events are organised either in an imitative, echoic manner or in a perfectly synchronised way. The pre-recorded materials played through the transducers usually coincide with the materials played by the saxophone. This creates a feeling of sonic duplication between the centre of the ensemble and its surrounding satellites.

The shift between simultaneous and imitative bending/distorting processes and other techniques determines different experiential approaches to sonic duplication. In some passages there is a constant process of transfer between these different states, creating an impression of ambiguity in the listener's perception. Interestingly, the discernment between simultaneity and non-simultaneity involves different time intervals in the aural and visual domains. This may perhaps add a layer of complexity to the audio-visual processes in which both gesture and sound are apparently concomitant.

¹⁵ David Michael Levin, *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 67.

We perceive audio signals as non-simultaneous if they are separated by an interval of roughly 6 milliseconds. If that separating interval is shorter, we perceive audio signals as being simultaneous. Visual impressions which are separated by an interval of 20 to 30 milliseconds are experienced as non-simultaneous¹⁶.

Fig. 6. Bars 33-37 & 49-51. The first image shows synchronised bending/distorting processes in which there is a coincident use of identical pre-recorded materials (saxophone multiphonics) and equal techniques (irregular tapping with the fingers). The second image displays imitative (echoic) bending/distortion processes and the usage of identical pre-recorded materials (saxophone multiphonics).

Figure 3 shows all the different setup combinations utilised throughout the work. Each of the piece's sections displays a specific combination of instruments and establishes different spatial relationships. The sonic materials explored in each individual section are usually identical between the metal sheets; the transduced materials coincide and so do the actual effects performed on their surfaces. This creates several auditory bridges between the sheets themselves and between them and the saxophone. The sense of sonic correspondence is consistent throughout the score, determining a variable network of echoic structures and acoustic mirrors in the space of performance.

¹⁶ Susie Vrobel, Otto Rössler & Terry Marks-Tarlow (eds.), *Simultaneity: Temporal Structures and Observer Perspectives*, Singapore, World Scientific Publishing, 2008, p. 8.

Interestingly, the notion of acoustic mirrors is of great relevance in some psychoanalytical theories. For Guy Rosolato, the voice operates as an acoustic mirror in between body and language, essential for the development of the subject's personality. In this regard, the voice can be articulated and heard simultaneously, being impossible to ascertain whether it is «outside» or «inside» of ourselves. This has a similar effect to the reflection of an individual in a mirror; his/her image is both in the reflecting surface and outside of it. As Rosolato states in the following quote (translated by Silverman),

The voice [has the property] of being at the same time emitted and heard, sent and received, and by the subject himself, as if, in comparison with the look, an “acoustic” mirror were always in effect. Thus, the images of entry and departure relative to the body are narrowly articulated. They can come to be confounded, inverted, to prevail one over the other¹⁷.

In *Huella y Horizonte*, the function of the saxophone's sound—both acoustic and pre-recorded—is somewhat analogous to that of the voice in Rosolato's observation. On many occasions, the saxophone executes a sound that is simultaneously heard in the surrounding metal sheets. This often suggests a feeling of sonic continuum between the instrument and its oblong metallic satellites. At times, this sonic continuity impedes the auditory distinction between the original source and its pre-recorded versions, generating a sense of ambiguity and possible auditory misidentifications.

This feeling of uncertainty is often semantically encompassed by the textual elements that constitute some of the work's pre-recorded samples. These recited texts are utilized both as sonic materials (treating speech as a uniform sonic substratum) and/or as almost unintelligible hidden messages within the work's sonic framework. These fragmentary texts (extracted from Amundsen's *South Pole Expedition diary*, Copernicus' *De revolutionibus orbium coelestium* and Melville's *Moby Dick*) focus on issues such as disorientation, the inability of identifying specific geographical spots and discerning between real and imaginary places. «We reckoned now that we were at the Pole. Of course, every one of us knew that we were not standing on the absolute spot;

¹⁷ Quoted in Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1988, p. 78.

it would be an impossibility with the time and the instruments at our disposal to ascertain the exact spot»¹⁸.

The sonic alteration of the pre-recorded sources caused by the bending process applied to the metal sheets may be metaphorically compared to the impossibility of locating concrete geographical points in a territory. The exact aural identification of a pre-recorded material and, by extension, its accurate amplification, is challenged by the distortion levels produced by the different bending degrees. Reaching this ideal reproduction is often an evasive task, a process challenged by the dynamic alternation of shapes, positions and external effects performed on the metal sheets. In this regard, the intelligibility of the textual materials is variable. Depending on the level of distortion, the extent to which the texts may be comprehended fluctuates. These quotations may be interpreted as concealed messages that occasionally emerge from the sonic framework of the piece. Additionally, in some cases, the accumulation of different speech layers is utilized to create a uniform sonic stratum. This may be perceived as a collection of distant, incomprehensible commentators that, simultaneously, generate a relatively static sonic layer. This is projected onto the surface of the metal sheets, delineating once more a sense of common materiality and acoustic duplication.

On some occasions, the sonic nature of speech is emulated by the techniques performed on the metal sheets, particularly in passages where superballs and bows are utilised. These techniques produce effects that resemble speech in articulation and character. Usually, these techniques are performed when the speech recordings are simultaneously played through the transducers. Somehow, this could be interpreted as a particular “sonic palimpsest”; speech-like sounds “imprinted” onto a surface, which in turn is sonically excited by pre-recorded speech. Ironically, the application of these techniques obliterates to a large extent the comprehension of the underlying words played through the speakers. This process of effacement is inextricably related to the nature of palimpsests. However, in these passages, there are sometimes noticeable emanations from the pre-recorded stratum. These may be perceived as sonic traces or remnants.

¹⁸ Roald Amundsen, *South Pole: an Account of the Norwegian Antarctic Expedition in the Fram, 1910-1912*, Padeborn, Salzwasser Verlag, 2010, p. 302.

Acoustic palimpsests often involve sounds that we weren't supposed to hear: sounds related to the body, to technological mediation, to the neutral background, to the inaudible politics that undergird all sonic situations. The palimpsest metaphor encourages us to listen for the quietest of sounds, and to imagine erased sounds stubbornly pushing back through the threshold of audibility as well¹⁹.

The levels of sonic distortion generated by the different metal sheets are often configured in a coincident or correlative manner. This evidently coincides with the symmetrical degrees of curvature applied to the metal sheets. Only minor sonic deviations and dissimilarities may be perceivable due to the metal sheets' size differences (the ones located at the front of the setup are smaller than the ones in the back and middle positions). The cases in which coordinated sonic distortion processes coincide with a parallel configuration of the sheets' bending degrees fulfil the audio-visual contract in a particularly apparent manner. This emphasizes the predominant sense of symmetry and audio-visual duplication suggested throughout the piece.

Fig. 7. Bars 102-107. Sonic palimpsests: combination of pre-recorded speech (played through transducers speakers) and speech-emulating effects (superball rubbing motions).

¹⁹Martin Daughtry, *Acoustic Palimpsests*, Middletown, Wesleylan University Press, 2017, p. 78.

Fig. 8. Bars 222-230. Coincident levels of sonic distortion achieved through identical bending processes and the use of the same techniques.

GYRE & GIMBLE: THE VOICE AND ITS DOUBLE

In the chamber opera *Gyre & Gimble*, the voice of specific singers is utilised to excite different instruments and objects through transducer speakers²⁰. Each of the four rooms that constitute the work's spatial setup is associated with the voice of an individual singer. Therefore, each room's sonic identity is not only defined by these singers' vocal features but also by the acoustic qualities of the instruments populating these demarcated spaces.

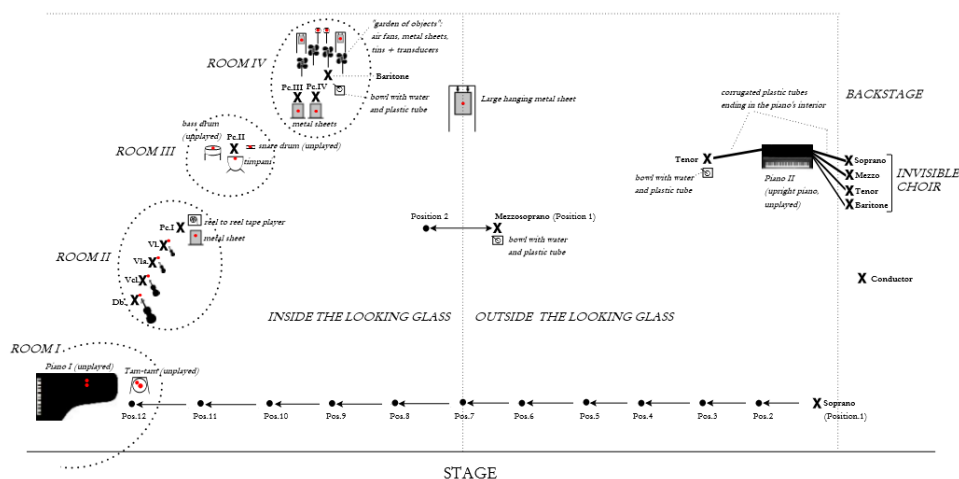


Fig. 9. Setup of *Gyre and Gimble* (graph by the composer).

²⁰ Video recording of this piece: <https://www.youtube.com/watch?v=6rsjUGzwcVo>

During the process of composition, a vast number of recordings (more than one hundred) were carried out. These generally involved long tones and speech fragments sung and spoken by the mezzo-soprano, the tenor and the baritone. The pitched materials were based on long tones, framing the syllables of the following words: «idea», «memory» and «look» (these are, in fact, the only words sung throughout the entire score). These long tones were also sung into plastic tubes ending in water bowls—operating as primitive vocal filters—and recorded accordingly. The use of this sort of vocal filter is also particularly widespread throughout the score.

The speech recordings were based on some short passages from Carroll's *Through the Looking Glass*, read aloud by the aforementioned vocalists. Crucially, the vocalists in charge of these recordings were the same ones that took part in the first and only performance of the piece. Paradoxically, this is an element of great importance in the delineation of a feeling of sonic duplication throughout the work and raises relevant questions regarding the feasibility of future performances by alternative vocal ensembles.

The definitive audio samples utilised in the performance (which were ultimately controlled by a Reaper sampler patch and a MIDI keyboard) were the result of an intense process of experimentation. The original recordings were transferred through transducers to the surface of different objects and instruments with the aim of studying their unique acoustic behaviours and sonic outcomes. Eventually, a unique distribution of the materials was outlined, defining a limited number of instrumental families. These were divided according to common acoustic properties and similar sonic results. Each of these instrumental families defines the individual sonic identity of each of the four rooms that constitute the work's setup.

Room I is characterised by highly resonant instruments: tam-tam and piano (with the sustain pedal depressed). These instruments amplify recordings of all the singers' voices except for the soprano, who does not sing until the very end of the work. The resonance of these two instruments is never stopped or altered. Thus, they usually keep sounding for a few seconds after the transducers cease to vibrate.

Room II is defined by the presence of a string ensemble: violin, viola, cello and double bass. This room is mainly associated with the mezzo-soprano's voice. The strings and

other areas of the instruments are rubbed with transducer speakers in several ways (linear and circular movements, tapping on the bridge, etc.). In this work, the materials transmitted through the transducers are fully based on the mezzo-soprano's voice, determining a set of hybrid instruments in which her vocal identity is intertwined with the sonic universe of the strings. In general, there is a substantial difference between the resonating properties of small instruments (violin, viola) and those of large instruments (cello, double bass). The strings of the cello and double bass create more friction against the transducer and provide larger sound boards. This allows a more explicit process of hybridisation between the pre-recorded materials and the sonic identity of the instruments than in the case of the violin and viola. In general, the rubbing processes are imitative, showing a relatively coordinated intervention of all the string instruments.

Consequently, this produces a unified texture in which the same audio file (played simultaneously through the four transducers) blends in with the residual sounds generated throughout the rubbing processes. As opposed to Room I—in which the aural recognisability of the original voices is enhanced by the well-resonant attributes of the piano and the tam-tam—in Room II the auditory identification is challenged by the friction and constant movement of the transducers on the strings. The result is crossbred, leaving the aural identification of the mezzo-soprano's voice in an ambiguous area. Ultimately, this generates a complex but unitary texture, a unique and intricate form of sonic syncretism.

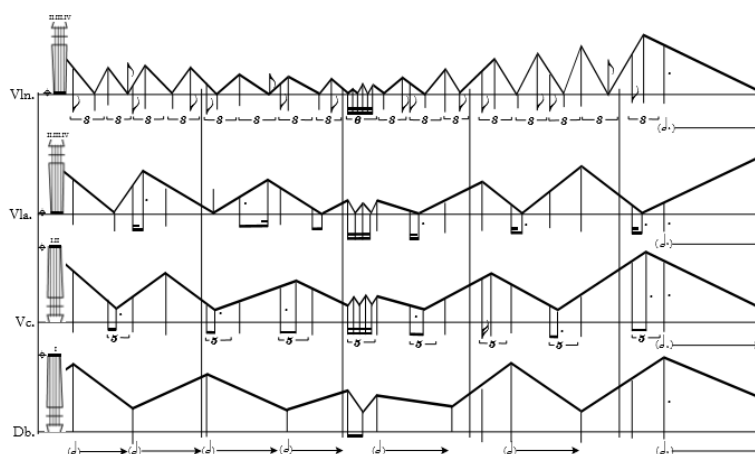


Fig. 10. *Gyre & Gimble* (bars 6-10). Rubbing movements of the transducers on the strings.

As previously mentioned, room III is defined by several membranophones—timpani, bass drum and snare drum—with transducers fixed to their drumheads. In general, these instruments are highly effective in propagating the materials transmitted through the transducers (in this case recordings of the tenor’s voice). While the bass drum and snare drum operate as static resonators, the individual timpani is manipulated by a percussionist, using the pedal as a modulator. The materials transmitted through the transducer are sonically transformed as the head’s tension increases or decreases according to pedal changes. This modulating effect may again be compared to the process of zooming in or out with a camera. Depending on the level of optical magnification certain images are properly focused while others become out of focus. Similarly, specific frequencies from the pre-recorded materials are highlighted depending on the timpani’s actual tuning.

Some supplementary techniques are performed on the timpani’s head, adding an extra layer of complexity to the sonic identity of the instrument and blurring, to an extent, the recognisability of the materials played through the transducer. These techniques are mainly defined by rubbing superballs and hitting different beaters on the instrument’s head. These are often carried out simultaneously with the pedal changing processes and operate as additional modifiers of the timpani’s acoustic properties.

The figure shows musical notation for three elements in Room III. The top staff is for the Timpani head (transducer), showing notes with dynamics *pp*, *mp*, and *pp*, and a section labeled 'Rub superball on membrane'. The middle staff is for the Pedal, showing a sawtooth waveform and notes. The bottom staff is for Unplayed percussion (Bass drum + membranophones), showing notes and dynamics *pp*.

Fig. 11. Gyre & Gimble (bars 15-18). Notation of the timpani’s part and other elements in Room III.

Room IV is characterised by the use of metal as a resonant material. The transducers are fixed to several metal sheets and empty metal tins. Most of these objects are utilized as installational elements, hanging at different heights from several strategically situated frames and stands. For practical reasons, during the first performance of the piece the metal tins were replaced with small metal sheets to achieve a better sound projection. These metal sheets are remarkably diverse in size and shape (the dimension of the largest one is 2 x 1m while the smallest is 20cm x 1m). The different sizes produce slightly diverse reverberating qualities but do not hinder the clear aural recognition of the original sound materials (consisting almost exclusively of recordings of the baritone's voice).

In this room, two additional metal sheets are physically manipulated by a couple of percussionists. The materials played through these sheets' transducers are coincident with those transmitted to the hanging sheets. These sheets are utilized in an analogous manner to those in *Huella y Horizonte* by the application of bending, wobbling and rubbing actions. This adds a layer of complexity to this room's overall sonic framework. This space is consequently divided into two halves from a sonic and performative perspective. On one hand, a static collection of metal sheets vibrates almost imperceptibly once the transducers transmit their mechanical energy onto their surfaces (without significantly altering or obscuring the nature of the pre-recorded materials) and, on the other hand, dynamic processes of sonic warping generated by the active manipulation of individual metal sheets. In such a way, and from an allegorical point of view, two kinds of sonic mirrors—static and distorting—are simultaneously suggested.

In this work, there is a constant echoic interaction between the singers and the objects/spaces onto which their voice is transmitted. These echoic relationships take place constantly throughout the score but are often concealed by the distortion processes produced by the acoustic properties of each individual instrument and the supplementary techniques applied to them.

Occasionally, this impedes a clear aural association between the original sources and their related sonic satellites. Nevertheless, the process of echoic displacements is a fundamental factor for the work's structural configuration. The singers' pre-recorded

voices are utilised as sonic exciters that induce the acoustic response of otherwise inert objects and instruments. This determines an almost dialogical relationship between each singer (except for the soprano)²¹ and the specific rooms in which his/her pre-recorded voice is amplified. The interventions of each individual singer usually coincide with the sonic activation of his/her associated room (and therefore with his/her corresponding ensemble or installation). Similarly, the specific vocal techniques performed by the singers on the stage—long-tone singing, singing into water bowls, speaking, etc.—usually coincide with the pre-recorded materials played through the transducers.

Ultimately, the sonic identity of the piece is fully dependent on the individuality of the singers' voices, on their little inflexions and vocal features. The nature of these voices also animates sonically the objects and instruments located in the adjacent rooms. Each singer's vocal peculiarities (individual timbral and articulating characteristics) are then transmitted and multiplied by using transducers. Ideally, these vocal specificities should form part of the identity of the piece, which raises significant questions regarding the suitability of the original electronic part for future performances of the work.

This interrogates, as mentioned earlier, the extent to which the feeling of duplication would prevail if different singers were involved in a new version of the piece or, contrarily, whether a complete re-elaboration of the electronic part should be carried out before any new performance. Further questions arise regarding the definitive version of the piece if the electronic part would be constantly reformulated, namely the extent to which the structural framework could consolidate the work's overall identity if the nature of the pre-recorded materials changed frequently. Consequently, this work will always be in a potential state of modification, depending upon the singers' own vocal features and particularities.

²¹ The soprano is not related to any specific room. As discussed before, she wanders across her fellow singers' territories in the course of her stage journey.

The musical score for *Gyre & Gimble* (bars 34-43) is presented in four staves. The top staff, labeled 'B.', is the Baritone's part, featuring vocal techniques such as 'Sing' (p, ppp), 'Vocal fry' (pp, p), and 'Speak' (pp). The second staff, labeled 'Pc.III', includes actions like 'rotate coffee mug on metal sheet corner (search for overtones)' and 'press switch (air fans)'. The third staff, labeled 'ROOM IV', also includes 'rotate coffee mug on metal sheet corner (search for overtones)'. The bottom staff, labeled 'Pc.IV', shows musical notation with various dynamics and articulations. The score includes a text box with the lyrics: 'THE OLD ROOM WAS QUITE COMMON AND UNINTERESTING. BUT ALL THE REST WAS AS DIFFERENT AS POSSIBLE.' and a tempo marking '(≈11')'.

Fig. 12: *Gyre & Gimble* (bars 34–43). Baritone’s part and his associated room. The pre-recorded materials transmitted through the transducers to the metal sheets largely coincide with the vocal techniques performed simultaneously by this singer.

The soprano’s role is also interesting from a point of view of sonic duplication (also potentially variable depending on the specific rendition of the piece). Her function is defined by a process of mimicry; she shapes her mouth and facial expression according to the materials played through her loudspeaker. These materials are based on relatively modified recordings of her counterparts’ voices. This creates an uncanny sense of duplication by which the rest of the singers may hear their own voices in an illusory manner once she starts fake-singing (or fake-speaking). The recordings played through her loudspeaker always refer to the other singers’ vocal identity. However, in most cases, these recordings are considerably transformed and distorted by using high and low pass filters, white noise, etc. This often places the aural recognisability of the original source in a fragile, ambiguous territory.

The echoic relationships established between the singers and their related hybrid instruments do not always follow an expected dialectical order of appearance—first the original sources (singers) and then their sonic replicas. In some passages of the piece, this specific order is inverted so that the pre-recorded materials are heard first, anticipating their actual materialisation on stage by the singers. This is particularly evident in the first bars of the piece, where the tam-tam and the piano amplify the

recording of the mezzo-soprano's voice approximately twenty seconds before she begins to sing. This inversion responds to the intention of creating a feeling of temporal reversibility, of altering the somewhat hierarchical relationship between the sonic source and its reflection. As Humphries observes,

Echo...points to a loss of the Logos, a deferment of origin through the ever repeated, always provisional postulation of a primal anteriority. The first "voice" or origin is always displaced by its own repetition [...] What is being repeated or echoed are other echoes. The question of chronological priority is really moot in this perspective²².

The echoic interactions are often multiple and simultaneous throughout the score, leading to the concurrent «sonic activation» of several rooms throughout the performance. This creates a complex effect: the aural association between related sources is relatively hindered by the accumulation of sonic events but at the same time reveals the manifold nature of the echoic interactions present throughout the work. Tangentially, this variety of acoustic reflections —produced by the surface and sound boards of different objects and instruments— finds some resonance in some of Plato's notions. The Athenian philosopher observed the distinct sonic reflections caused by the texture of different objects and described the phenomenon in *Phaedrus* and *The Republic*: «and just as a breeze or perhaps an echo, springing from smooth and solid objects, is borne back whence it set forth»²³ or «the echo of the rocks and the place in which they are assembled redoubles the sound»²⁴.

Another relevant element of this work (also from a perspective of sonic duplication) is defined by the presence of a small choir in one of the extremes of the stage. The singers of this vocal ensemble (whose register matches that of the main singers on the stage: soprano, mezzo-soprano, tenor and baritone) operate as almost concealed and static sonic sources and are sonically related to their scenic counterparts. Their voices are transmitted through long corrugated tubes into the interior of a grand piano with the sustain pedal depressed. The choir's voices are thus dislocated, always heard inside the piano. This lateral choir operates as a halfway element between the actual live vocal performance and the partially acousmatic hybrid universe of the transducers.

²² Quoted in Robert M. Strozier, *Saussure, Derrida, and the Metaphysics of Subjectivity*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1988, p. 207.

²³ Plato, *Phaedrus*, Ithaca, Cornell University Press, 1998, p. 61.

²⁴ Plato, *The Republic*, New York, Anchor Books, 1989, p. 183.

Occasionally, the choir retakes materials or passages previously sung by the main singers or played through the transducers. Alternatively, in other passages, the choir creates the effect of a distant sonic palimpsest, performing similar materials to those simultaneously executed by the main singers. In both cases, these interactions may be perceived as echoic effects.

Fig. 13. *Gyre & Gimble* (bars 145-148). The choir retakes the materials being played through the transducers in Room I, generating an echoic effect.

Fig. 14. *Gyre & Gimble* (bars 204-205): simultaneous performance of similar materials (speech) by the main singers and the hidden choir.

The choir may also be regarded as a group of doppelgangers that operate as immobile versions or representations of their active counterparts. From a poetic point of view, they may be perceived as external commentators or perhaps as somewhat immaterial extensions of the main singers' psyches. They belong to a static, inaccessible parallel realm, which is only sensed by the onstage singers through the piano's resonant aura. This instrument works as an amplifier and as a connector between two disconnected realms. The only main vocalist that enters the hidden choir's territory is the soprano right at the end of her journey across the stage. Eventually, and from a theatrical perspective, she becomes one more member of the choir, symbolizing the conclusion of a progressive process of objectification. From a different perspective, platonic resonances are evident in the disconnection between the choir and the stage. In the well-known Allegory of the Cave, Plato describes the dissociation between the echoed voice of the passers-by and the shadows observed by the prisoners. These prisoners do not know any other form of reality than the one suggested by the shadows projected on the wall from objects passing in front of a fire behind them, and by the echoes of voices in the distance. «And suppose further that the prison had an echo which came from the other side, would they not be sure to fancy when one of the passers-by spoke that the voice which they heard came from the passing shadow?»²⁵.

A similar phenomenon occurs in *Gyre and Gimble*. The main singers on the stage are only able to apprehend elements from the parallel realm—the lateral choir—by means of sonic displacement. The choir remains physically detached; the voices are poured into the piano, but these singers do not create any visual contact or physical interaction with their counterparts. The choir voices are perceived as disembodied, ethereal echoes by the main cast, pretty much like the materials transmitted through the transducers onto the different instruments and objects on stage. The link between these two parallel spaces is only unidirectional; the choir voices are channelled into the piano and consequently into the stage realm (the onstage tenor occasionally sings into a corrugated tube, but his voice also ends in the piano's interior, without reaching the choir). Therefore, the presence of the choir's parallel, alternative space is only aurally acknowledged by the main singers, without establishing any kind of communicational process with their counterparts.

²⁵ Plato, *The Republic*, p. 206.

BIBLIOGRAPHY

- AMUNDSEN, Roald. *South Pole: an Account of the Norwegian Antarctic Expedition in the Fram, 1910-1912*. Padeborn: Salzwasser Verlag, 2010.
- DAUGHTRY, Martin. *Acoustic Palimpsests*. Middletown: Wesleylan University Press, 2017.
- JUNG, Carl Gustav. *Synchronicity: an Acausal Connecting Principle*. Abingdon: Routledge, 2006.
- LEVIN, David Michael. *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- PLATO. *The Republic* (B. Jowett, Trans.). New York: Anchor Books, 1989.
- PLATO. *Phaedrus* (J.H. Nichols, Trans.). Ithaca: Cornell University Press, 1998.
- POPE, Alexander. *Selected poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- SILVERMAN, Kaja. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- STROZIER, Robert. *Saussure, Derrida, and the Metaphysics of Subjectivity*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1988.
- VROBEL, S., RÖSSLER, O. & MARKS-TARLOW, T. (Eds.). *Simultaneity: Temporal Structures and Observer Perspectives*. Singapore: World Scientific Publishing, 2008.

PETER BERNSTEIN Y SU DISCO A TRÍO DE GUITARRA: *MONK*

Juan Rodrigo Santaolalla Galán
Conservatorio Superior de Música de Málaga

Resumen

Este artículo tiene como objetivo principal acercarnos a la música del pianista de jazz y compositor estadounidense Thelonious Monk, si bien desde un punto de vista guitarrístico. Para ello, nos vamos a centrar en el disco a trío de guitarra: *Monk* de Peter Bernstein. Este disco, grabado en 2008, representa un antes y un después en la carrera discográfica de Bernstein, ya que hasta la fecha, no había grabado en este formato de trío (guitarra, bajo y batería). Con la ayuda de algunas transcripciones, realizadas por el autor de este artículo, se llevará a cabo un análisis exhaustivo de los elementos musicales más característicos presentes en este disco. También se hará un breve recorrido por los precedentes del trío de guitarra en la historia del jazz, con idea de contextualizar el disco *Monk*. Al final del artículo se encuentra la entrevista realizada al propio Bernstein tratando algunas de las cuestiones citadas anteriormente.

Palabras clave: trío de guitarra, Monk, desarrollo motivico, variación melódica, *voicings*.

Abstract

This article has as its main goal to get closer to the music of the American jazz pianist and composer Thelonious Monk, though from a guitarist point of view. Therefore, we will focus on the jazz guitar trio album *Monk* by Peter Bernstein. This album, recorded in 2008, represents a turning point in the discographic career of Bernstein, since he had not recorded in this kind of ensemble (guitar, bass and drums) until that date. With the help of a couple of transcriptions, made by author of this article, an elaborated analysis of the most characteristic musical elements presents in this album will be carried out. It will also cover a brief journey through important events of the guitar trio in the history of jazz, aiming to contextualize the album *Monk*. The article concludes with an interview with Peter Bernstein himself, discussing some of the matters previously named.

Keywords: guitar trio, Monk, motivic development, melodic variation, *voicings*.

Recepción: 17-12-2020

Aceptación: 20-03-2021

INTRODUCCIÓN

Peter Bernstein es una de las figuras más representativas de la guitarra de jazz en la actualidad. Viene formando parte de la escena musical de la ciudad de Nueva York desde que tenía veintidós años y se ha convertido en uno de los *sideman* más importantes dentro del mundo del jazz, colaborando en más de cien discos, numerosos festivales, conciertos y *performances* en clubes junto a músicos de alto nivel como Sonny Rollins, Melvin Rhyne, Jimmy Cobb, Dr. Lonnie Smith, Lee Konitz, Joshua Redman, Larry Goldings y Brad Mehldau, entre otros. Como líder, ha grabado alrededor de veintiséis discos hasta la fecha y la cifra sigue aumentando.

Cuando le escuchamos tocar, lo que más nos sorprende es su arraigada tradición del lenguaje de jazz. Elementos como el blues o las frases de bebop forman parte esencial de su discurso, y aunque en algunos momentos pueda recordarnos a Grant Green, Kenny Burrell o Wes Montgomery, tres de sus influencias guitarrísticas más importantes, es evidente que ha conseguido desmarcarse y crear un estilo único.

Recorriendo su vasta discografía, nos damos cuenta de que prácticamente ha participado en todo tipo de formaciones: dúos, tríos con órgano, trío con violín y contrabajo, cuarteto con piano, etc., pero no había grabado ningún disco a trío de guitarra (guitarra, bajo, batería) hasta el 2008, año en que presenta su disco *Monk*, acompañado de Doug Weiss al contrabajo y Bill Stewart a la batería. El disco liderado por Bernstein consta de doce temas del compositor y pianista Thelonious Monk, tocados a trío, excepto tres de ellos: *Monk's Mood* y *Ruby, My Dear* a guitarra sola, y *Reflections*, a dúo de guitarra grabado por él mismo.

Antes de centrarnos en el disco a trío *Monk* de Bernstein, haremos una breve síntesis sobre los precedentes del trío de guitarra a lo largo de la historia para entender la rápida evolución de este instrumento dentro del jazz. A continuación, se expondrán algunos de los elementos musicales que mantienen en común Bernstein y T. Monk tratando temas como el lenguaje, el desarrollo motivico y la interpretación de las melodías.

PRECEDENTES DEL TRÍO DE GUITARRA EN LA HISTORIA DEL JAZZ

En la historia del jazz tenemos pocas referencias de tríos de guitarra. Esto se debe a que originalmente la guitarra tenía un papel exclusivamente rítmico, dentro de las *big bands*, en la era del swing. Un buen ejemplo de esto es Freddie Green, guitarrista de Count Basie. Más tarde, y con la ayuda de la amplificación, la guitarra sustituye en algunas ocasiones a la batería ejerciendo una función percusiva, al mismo tiempo que empieza a desarrollarse como solista a raíz de Charlie Christian. Sus grabaciones y su solo en el tema *Solo Flight*, con el Sexteto de Benny Goodman, inspiraron a toda una generación de guitarristas eléctricos: Jimmy Raney, Jim Hall y Wes Montgomery, entre otros.

La amplificación de la guitarra y la facilidad de transporte de esta, ayudaron a la proliferación de los tríos en los que la guitarra tenía una doble función, la de acompañar y la de participar activamente en los solos. Aparecen entonces los famosos tríos de Nat King Cole (piano, guitarra y contrabajo); el trío de Oscar Peterson junto al guitarrista Herb Ellis y el contrabajista Ray Brown; el trío del vibrafonista Red Norvo junto a Charles Mingus en el contrabajo y Jimmy Raney a la guitarra, que más tarde sería sustituido por Tal Farlow.

A partir de los años 50, la guitarra va tomando protagonismo como instrumento solista y en ocasiones sustituye al piano dentro del trío. Estamos ante un sonido más intimista, donde el espacio y las líneas melódicas priman sobre la densidad armónica. Esto es debido a la propia naturaleza del instrumento. Es entonces cuando comienza a desarrollarse una manera diferente de tocar la guitarra y aparecen los primeros tríos prescindiendo del piano. Algunos de los más importantes fueron los de Jimmy Raney, Jim Hall, Barney Kesell, Grant Green, Kenny Burrell, Doug Raney e incluso podríamos nombrar a Wes Montgomery, que aunque no grabó ningún disco completo a trío, sí grabó algunos temas.

Todos ellos han influenciado de una manera directa a algunos de los guitarristas más importantes de la actualidad: Pat Metheny, John Scofield, Kurt Rosenwinkel, Jonathan Kreisberg, Adam Rogers y Peter Bernstein, entre otros.

INTRODUCCIÓN A LA MÚSICA DE MONK

Thelonious Sphere Monk (1917-1982), compositor y pianista, es una de las figuras más representativas de la época del bebop. Su música parece ser un reflejo de su persona, plagada de ironía, contraste y locura; prima el ritmo sobre todo lo demás, aunque ello nos lleve a sacrificar la forma. Un buen ejemplo de ello es *Criss Cross*, un tema que tiene una parte B de seis compases que cuadra perfectamente con la melodía, pero hace muy complicado el improvisar sobre su forma, ya que lo establecido como natural son ocho compases.

Escuchando a T. Monk eres consciente de que sus *voicings* y su manera de tocar, lejos de ser académica, tiene una función muy importante dentro de su obra, proporcionándole carácter, al mismo tiempo que lo hace único. Por medio de las disonancias y la interválica poco convencional, en el lenguaje de bebop de su tiempo, ha conseguido crear un estilo que, aún hoy, suena nuevo.

Nos ha dejado más de setenta composiciones que han llegado a formar parte del repertorio habitual de la mayoría de músicos de jazz.

ELEMENTOS DE BERNSTEIN VS. ELEMENTOS DE MONK

Interpretación de las melodías

Seguidamente, se va a proceder al análisis de tres de las melodías del disco *Monk* de un modo comparativo, con idea de reflejar los elementos en común y los elementos nuevos que ha aportado Bernstein a su música.

LETS COOL ONE

MELODÍA TOCADA POR P. BERNSTEIN
TRANSCRIPCIÓN: JUAN RODRIGO

(A)

3

5 CUERDAS ABIERTAS

7 CUERDAS ABIERTAS

9

11

13 CUERDAS ABIERTAS

15

2

The image displays a musical score for guitar, consisting of eight staves of music. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 17, marked with a circled 'B'. Measure 19 features a triplet of eighth notes. Measure 23 includes the instruction 'CUERDAS ABIERTAS' (open strings). Measure 25 is marked with 'AC' above the staff. Measure 27 has an accent (>) over a note. Measure 29 also has an accent (>) and the instruction 'CUERDAS ABIERTAS'. The score concludes at measure 31.

Fig. 1. Melodía del tema *Let's Cool One* interpretada por Bernstein.

Let's Cool One es un tema con forma AABA de treinta y dos compases. Su melodía es rítmicamente atípica para el estilo de música en el que nos encontramos, ya que está compuesta por una gran cantidad de figuras negras tenidas, cuando lo normal en jazz sería usar la síncopa más a menudo. Bernstein añade alguna que otra síncopa más que T. Monk durante su interpretación (compases 3, 11, 17 y 27).

En cuanto a las voces internas que toca Bernstein hay que decir que en muchos casos no coinciden. Se trata, más bien, de una adaptación personal. A continuación, se expone un fragmento de la melodía de Bernstein reduciendo las voces internas a una segunda voz que forma intervalos de sexta ascendentes con la melodía.

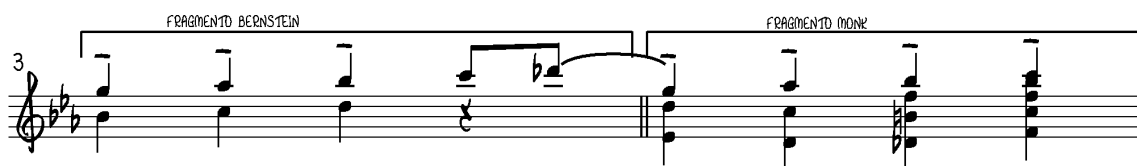


Fig. 2. Comparativa de voces internas durante la interpretación de la melodía.

Los *voicings*, aun no correspondiéndose siempre con los originales, buscan crear intervalos disonantes y para ello hace uso de las cuerdas abiertas (compases 6, 8, 13, 24 y 29). Con respecto a la parte B del tema, tanto T. Monk como Bernstein usan algunos *voicings* que contienen intervalos de novena bemol bastante disonantes. Estos contrastan con la melodía, que es ligera y cantable (compás 21).

Hay un motivo que Bernstein repite en varias ocasiones en acordes con función de dominante, a modo de aproximación al intervalo de segunda creado entre la tercera y la oncena sostenida del acorde lidio dominante (compases 4, 12, 28 durante las partes A y desplazado rítmicamente en los compases 23 y 24 de la parte B de la melodía del tema *Let's Cool One*).



Fig. 3. Ejemplo de un motivo rítmico que resuelve en intervalo disonante.

Este motivo parece ser un guiño a la melodía de otro tema muy conocido de T. Monk, *Blue Monk*, en concreto al tercer compás del tema. A continuación, se expone el fragmento de la melodía original del tema *Blue Monk*.



Fig. 4. Ejemplo de un motivo rítmico en contexto.

T. Monk usa este mismo motivo durante el acompañamiento en una disposición diferente y creando el intervalo de segunda entre la séptima menor y la fundamental del acorde dominante. A continuación, se expone un fragmento del acompañamiento de T. Monk sobre el tema *Blue Monk*, durante el concierto a cuarteto realizado en París en el año 1963 usando este motivo.



Fig. 5. Ejemplo de un motivo rítmico que resuelve en intervalo disonante.

Well You Needn't

MONK. INTERPRETADO POR P. BERNSTEIN
TRANSCRIPCIÓN: JUAN RODRIGO

INTRO

TEMA

Fig. 6. Melodía del tema *We'll You Needn't* interpretada por Bernstein.

Well You Needn't es un tema con forma AABA de treinta y dos compases. La principal diferencia con el tema original es que Bernstein lo toca en compás de 5/4 (amalgama). La introducción de Bernstein está basada en acordes disonantes que no contienen terceras en armonía por cuartas. Este último elemento está presente durante el desarrollo de toda la parte B del tema. Es algo novedoso, pero encaja perfectamente con la estética de la música de T. Monk debido a su ambigüedad.

En los primeros cuatro compases de la parte B hay un juego entre la melodía y el auto-acompañamiento a modo de pregunta y respuesta. Manteniendo la voz *lead* de los *voicings*, Bernstein mueve el resto de voces cromáticamente de manera ascendente y descendente. Este recurso es típico de pianistas y suele ir combinado con el lenguaje de cuartas.

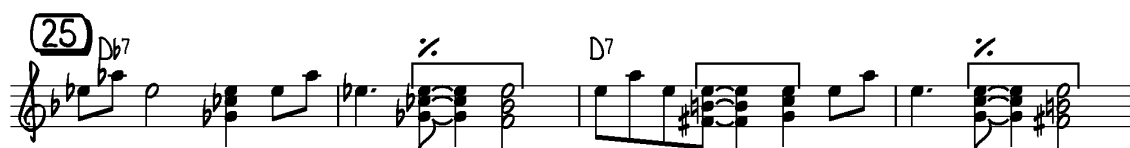


Fig. 7. Ejemplo de movimiento de *voicings* por cuartas manteniendo la voz *lead*.

Durante todo el tema de la versión original (disco *The Best of Thelonious Monk: The Blue Note Years*) existe una línea que asciende y desciende de manera cromática a modo de contra melodía. Esta línea sólo es perceptible en la interpretación de Bernstein a lo largo de la parte B, contenida en los *voicings*. A continuación, se expone un ejemplo de la contra melodía tocada por T. Monk en el tema *Well You Needn't*.



Fig. 8. Contra melodía tocada por T. Monk.

Ruby, My Dear

Interpretado por
P. Bernstein a guitarra sola.
Transcripción: Juan Rodrigo

ad libitum

3 $Bb-7^{11}$ $E7^{13}$ $F\sharp 6^9$ $B7^9$ $Bb7(\flat 9 \sharp 11)$

7 $F-7^{(9)}$ $Bb7(\flat 9^{13})$ $Eb\Delta$ $F-7$ $F\sharp-7$ $G-7$ $A\flat 6$ $A6$ $B\flat 6$ $C7sus^4$ $C7\flat 9$ $F\Delta$ $G-7$ $G\sharp-7$ $A-7$

11 $Bb-7^9$ $E\flat 7(\flat 9^{13})$ $A\flat\Delta$ $Bb-7$ $B-7$ $C-7$ $Bb-7^{11}$ $Asus^9$ $B-7^{11}$ $E7(9^{13})$

15 $Bb-7^9$ *linea cliché* $E\flat 7(\flat 9^{13})$

16 $A\flat\Delta$ $Bb-7$ $B-7$ $C-7$ $Bb-7^{11}$ $Asus^9$ $B-7^{11}$ $E7(9^{13})$ *Pedal de Mi, voces pentatónica mayor de E por cuartas*

2

20 E7sus4 E7(b9 13) AΔ A6 Bb6 Bb7 arp. dism sillo aprax linea cliché en C-

24 C-7 linea cliché en E- E-7 9 Ab7 #11 E7(9 #11 13) arpegiado

27 F-7 9 Bb7 13 EbΔ F-7 F#-7 G-7 Ab6 A6 Bb6 C7sus4 C7b9 FΔ G-7 G-6 G#-7 G#-6 A-7 A-6

31 Bb7 7 9 Eb7(b9 13) AbΔ Bb7 11 E7 13 NO TEMPO

34 F#6 9 Bb7 9 Bb7(b9 11) A7 13 NO3 Ab7 escala dism 1/2t- tono desde Ab a Gb

37 Ab7(9 #11 13) DbΔ(9 13) AbΔ4 Db#4

Fig. 9. Melodía del tema *Ruby, My Dear* interpretada por Bernstein.

Ruby, My Dear es una de las ocho baladas que compuso T. Monk, según el diccionario del jazz (Carles y otros, 1996). La comparativa se ha hecho con respecto a la versión a piano solo que T. Monk grabó para Columbia (*Monk Alone*, 1962-1968). Se trata de un tema con forma AABA de treinta y dos compases plagado de movimientos II-V-I, algo atípico en la música de T. Monk. Es uno de los tres temas que Bernstein graba a guitarra sola en su disco *Monk*. Limitándose únicamente a tocar la melodía, Bernstein reproduce con bastante fidelidad la versión de T. Monk, incorporando algunos elementos que se describen a continuación:

- Líneas clichés: suele comenzar en la novena del menor importante y acabar en la séptima del mismo o en la tercera del acorde de dominante si se trata de un movimiento II-V-I (compases 15, 23 y 25).
- Acordes disonantes: Bernstein, al igual que T. Monk, busca crear intervalos disonantes en muchas de las disposiciones de acordes. En el siguiente ejemplo Bernstein utiliza una disposición para el acorde de Ebmaj7 en la que la nota más grave es la séptima mayor, ésta crea un intervalo disonante (segunda menor) con la fundamental que viene dispuesta a continuación. (Ejemplo extraído de la interpretación de Bernstein del tema *Ruby My Dear* en el disco *Monk*).



Fig. 10. Ejemplo de disposición de acorde disonante.

- Acorde suspendido formado por dos intervalos de quintas seguidas a modo de sustitución tritónica (compases 9 y 17). Esta disposición de acorde suspendido provoca cierta ambigüedad momentánea, ya que finalmente es definido melódicamente como un acorde mayor. T. Monk lo toca mayor con novena desde

el primer momento del ataque. A continuación, se expone un ejemplo del acorde de A suspendido, tocado por Bernstein en la interpretación de la melodía de *Ruby My Dear* del disco *Monk*.

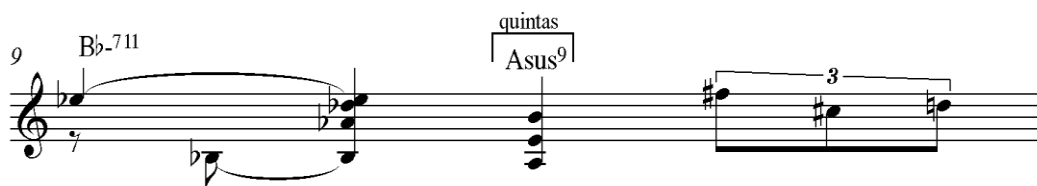


Fig. 11. Ejemplo de acorde por quintas sin tercera.

- Fragmento de melodía pentatónica creada con intervalos de cuartas al comienzo de la parte B del tema (compás 19).



Fig. 12. Ejemplo de melodía pentatónica por cuartas.

DESARROLLO MOTÍVICO EN LOS SOLOS DE BERNSTEIN

Motivo 

Repetición 

Transporte 

Desplazamiento Rítmico 

Inversión 

Retrogradación 

Retrogradación de la inversión 

Disminución 

Aumentación 

Variación melódica 

Fig. 13. Posibles variaciones de un motivo.

Cuando Bernstein improvisa en cada uno de los temas del disco *Monk*, la melodía nos resuena constantemente. No alejarse de ella parece ser la premisa principal para tocar un solo coherente dentro de este estilo. En la mayoría de los casos, la melodía es un motivo a modo de *riff*²⁶ fácilmente recordable. Bernstein logra aferrarse a él y darle forma usando alguna de las técnicas de variación melódica, o simplemente citando algún fragmento tal cual. Es frecuente el uso del desarrollo motivico como primer recurso para comenzar sus improvisaciones.

A continuación, vamos a analizar las posibles variaciones motivicas que utiliza Bernstein. Para ello, vamos a centrarnos en el comienzo de sus solos:

1. *Blues Five Spot*. Un blues de 12 compases basado en un motivo de seis notas a modo de *riff*, el cual se transforma por medio del transporte, la variación melódica y el desplazamiento rítmico, para adaptarse a los cambios armónicos que le suceden. A continuación, se exponen el motivo original de la melodía y el desplazamiento rítmico del motivo.



Fig. 14. Ejemplo de motivo a modo de *riff* en Bb7.



Fig. 15. Ejemplo de desplazamiento rítmico del motivo en los últimos compases de la melodía original.

En cuanto al comienzo del solo, Bernstein parte de un fragmento del motivo original

²⁶ Repetición de un motivo rítmico o melódico simple que suele abarcar pocos compases. En la mayoría de los casos lo ejecuta la sección rítmica.

compuesto por cuatro notas (motivo a). Este motivo se repite variado melódicamente y desplazado rítmicamente, para más adelante acabar reducido a dos notas (motivo b). Durante el desarrollo del solo, estos dos motivos se repiten con bastante frecuencia, llegando incluso a aparecer armonizados.

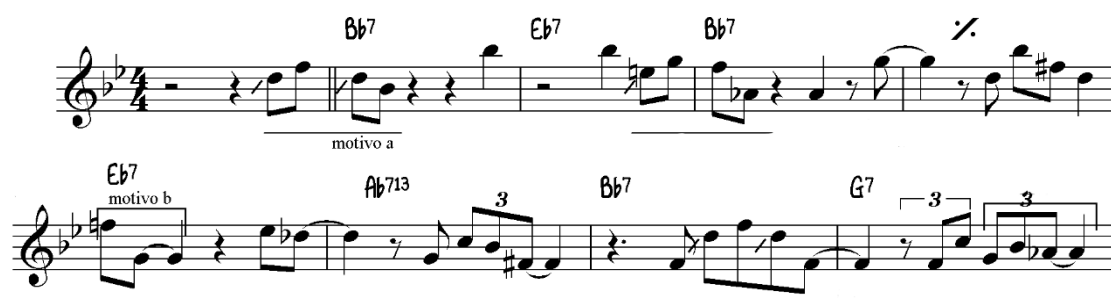


Fig. 16. Fragmento del comienzo del solo de Bernstein en el tema *Blues Five Spot*.

2. *Well You Needn't*. En este tema nos encontramos con un desarrollo motivico más claro que en el tema anterior. Esto es debido a que Bernstein permanece más tiempo con un mismo motivo, el cual pasa por diferentes variaciones como la repetición, la inversión, la disminución, la aumentación y el transporte. Este motivo, al igual que en *Blues Five Spot*, pertenece a la melodía original, más concretamente a las últimas dos notas. A medida que el solo avanza, va añadiendo líneas de corcheas que difuminan el motivo momentáneamente hasta que vuelve a aparecer, variado o incluso armonizado.

Otro dato importante a señalar, relacionado con el desarrollo de un motivo, son los puntos de resolución de frase. En los compases 47 y 55 Bernstein resuelve la frase en el mismo compás que la melodía original. Este dato apunta a la constante presencia de la melodía durante los solos de Bernstein.

(41) SOLO F

(49)

(53)

(65)

Fig. 17. Solo de Bernstein en el tema *We'll You Needn't*.

INTERVÁLICA DISONANTE

1. Segundas mayores y menores. A menudo utiliza las cuerdas al aire de la guitarra para provocar este tipo de intervalos. En los siguientes ejemplos se observa la utilización de este recurso.

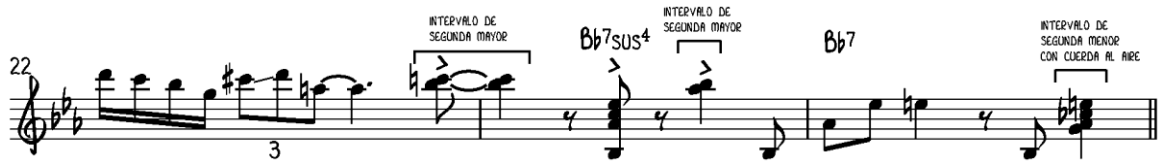


Fig. 18. Ejemplo de voicings e intervalos disonantes extraído del solo *Let's Cool One*.



Fig. 19. Ejemplo de intervalo disonante con cuerda al aire extraído del solo *Blues Five Spot*.

2. Novenas bemoles. En este caso resulta del intervalo creado entre la 3ª y la 11ª de un acorde de dominante.



Fig. 20. Ejemplo de voicings disonantes extraído de la melodía de *Let's Cool One*.

3. Séptimas mayores. A menudo resulta del intervalo creado entre la 7ª y la 3ª en acordes de dominante.



Fig. 21. Ejemplo de intervalo disonante extraído del tema *Pannonica*.

CONCLUSIONES

Se ha realizado un análisis de algunas melodías del disco *Monk*, con idea de mostrar cómo Peter Bernstein lleva la música de T. Monk a la guitarra de jazz. Manteniendo la esencia y aportando un toque más personal, Peter Bernstein introduce cambios en el ritmo, los *voicings* o incluso en el compás, como ocurre en *Well You Needn't*, que lo toca en 5/4 y armonizado con cuartas.

En cuanto al desarrollo motivico, cabe destacar que sea el primer recurso que usa Bernstein para comenzar la mayoría de sus solos en este disco y, además, casi siempre de la misma manera: tomando un fragmento de la melodía y desarrollándolo.

Otro elemento muy presente en la música de T. Monk son las disonancias. Bernstein incorpora intervalos de novenas y séptimas mayores a sus *voicings* para crear este tipo de sonoridad tan particular, ayudándose en muchos casos de las cuerdas abiertas de la guitarra (E A D G B E) que facilitan este tipo de disposiciones.

La notable influencia de T. Monk fue confirmada por el propio Bernstein vía telefónica. Más allá de citar elementos concretos de su lenguaje, como disposiciones de acordes o tipos de escalas a usar, hablaba de aspectos más profundos, como el espacio y la esencia de la música. Bernstein quería llevar el espacio que hay en la música de T. Monk a la formación de trío de guitarra, donde parece haber encontrado el equilibrio entre melodías y auto-acompañamiento, entre disonancia y consonancia, entre fraseo por grado conjunto y saltos interválicos, provocando una mezcla de texturas que resultan muy atractivas al oyente.

BIBLIOGRAFÍA

CARLES, P., Clergeat, A. y Comolli, J.L. *Diccionario del jazz*. Madrid: Grupo Anaya S. A., 1996.

CHAPMAN, C. *Interviews with the Jazz Greats...And More*. Mel Bay Publication, 2001.

KELLEY, Robin. *Thelonious Monk: The Life and Times of an American Original*. The Free Press; Reprint edition, 2010.

KERNFELD, G. Bernstein, P. En Kernfeld, B. (Ed). *The New Grove Dictionary of Jazz*

(2ªed.) (vol 1, p. 205). Londres, McMillan Publishers Limited, 2002.

RUHLMANN, W. *Peter Bernstein. Biography* (2010). Consulta, 15 de diciembre de 2020. En línea en <https://www.allmusic.com/album/monk-mw0001686463>

VV.AA. *Peter Bernstein Discography of CDs* (2008). Consulta, 15 de diciembre de 2020. <http://www.cduniverse.com/search/xx/music/artist/Bernstein,+Peter/a/Peter+Bernstein.htm>

WOODARD, Josef. Monk: Peter Bernstein Trio. *Jazztimes America's Jazz Magazine* (2009). Consulta, 6 de marzo de 2021. En línea en <https://jazztimes.com/reviews/albums/monk-peter-bernstein-trio/>

ZIMMERMAN, Brian. «Charlie Christian – Solo Flight». *Jazziz* (2019). Consulta, 6 de marzo de 2021. En línea en <https://www.jazziz.com/charlie-christian-solo-flight/>

DISCOGRAFÍA DE REFERENCIA

Peter Bernstein: Monk. (CD). Xanadú, B001MW0J3I (2009).

Monk Alone. The Complete Solo Studio Recordings of Thelonious Monk 1962-1968. (CD) Original recording remastered. Columbia, B000007NAC.

The Best of Thelonious Monk: The Blue Note Years. Monk. (CD). Blue Note Records (1991), 000005HGN.

PÁGINA WEB DE INTERÉS SOBRE EL TRABAJO

<https://www.peterbernsteinmusic.com/>

ANEXO: Entrevista vía telefónica a Peter Bernstein.

- 1) *Juan Santaolalla. Como tengo entendido, Monk es su primer disco a trío de guitarra. ¿Por qué decidió que su primer trabajo en formato de trío debía de basarse en la música de Monk?*

Peter Bernstein: Sí, yo simplemente siento que tocar la música de Monk lleva consigo algo diferente. En la música de Monk hay mucho espacio, trasladar su música a la guitarra, sobre todo al formato de trío, tuvo sentido para mí ya que en el trío hay bastante espacio y quería explorar en la guitarra la manera de tocar de Monk, ya que Monk es un pianista especial y a veces hace cosas, no muy pianísticas. No es que quisiera tocar como Monk, pero quería trasladar el espacio que hay en su música al formato de trío de guitarra. Monk tiene mucha música. Quise hacer una selección de temas con los cuales yo me sintiera satisfecho y pudiera darle al disco una identidad propia.

2) *J.S. ¿Qué elementos concretos del lenguaje y la estética de Monk han sido de su interés para construir su lenguaje propio?, ¿qué le ha influenciado?*

P.B. Yo comencé tocando el piano y, después, la guitarra. Pianísticamente es interesante Monk porque es diferente a todos los pianistas, ahonda en la esencia del piano, tiene su propio estilo. Yo creo que hay que tratar de conseguir que tu instrumento sea secundario a tu personalidad, hasta el punto de que este desaparezca y, como resultado, transmitas tu propia esencia. Es como cuando un niño pequeño toca algo en el piano; Monk es como un niño, pero al mismo tiempo es muy sofisticado y hace mucho énfasis en crear un sonido específico. Tiene una manera muy fundamental de tocar el piano y eso es lo que yo busco en la guitarra: encontrar cosas en mí, no en el instrumento y llevarlas a él, aunque no sean típicamente guitarrísticas. Esa fue una de las inspiraciones que me ha dado Monk, al igual que Jim Hall, porque Jim Hall no era un guitarrista típico, tocaba de una manera diferente a todos los guitarristas. Monk es lo mismo, es toda una personalidad, toda una fuerza, es un grande utilizando todos los elementos de la música: armonía, ritmo, melodía, articulación, dinámica y textura. Tiene su propia manera de utilizar todos estos elementos y por eso ha sido una inspiración para mí.

3) *J.S. ¿Hay un antes y un después en su fraseo desde que conoció la música de Monk?*

P.B. En realidad, yo comencé a escuchar a Monk casi al mismo tiempo que comencé a

interesarme por el jazz. Desde que comencé en el jazz me interesé por los guitarristas, y luego pasé a escuchar muchos pianistas, instrumentistas de viento, etc. Realmente es difícil decir si existe un antes y un después, simplemente he tratado de aprender de Monk y aproximarme a él, no es que yo tocara de una manera antes de conocer a Monk y después de conocerlo tocara de otra. Hay muchas cosas que me han influenciado en el fraseo. Yo simplemente trato de escuchar su manera de tocar el piano y trasladarlo a la guitarra. Es difícil de decir, siempre me ha gustado Monk y mientras pueda tocar la guitarra voy a tocar Monk. Y tratar de tocar nuevos temas y entrar en la esencia de la música de Monk, pero también ser yo mismo. Toda la gente que yo he admirado en el mundo del jazz ha tocado Monk: Charlie Rouse, Johnny Griffin, John Coltrane, Sonny Rollins, Thad Jones. Yo destaco la forma en que ellos interpretan la música de Monk, pero al mismo tiempo son ellos mismos. Es importante conocer bien los temas, memorizárselos, entrar en ellos y a la vez entrar en ti mismo a través de ellos. Esta es la esencia y el reto para mí.

4) *J.S. En un artículo leí que le interesaba mucho el fraseo de viento metal.*

P.B. Sí, me encantan los instrumentos de viento metal, su fraseo suele ser más natural. El pensar en respirar cuando uno toca es algo que me gusta trabajar y al mismo tiempo tratar de ser muy lírico.

5) *J.S. Muchos guitarristas encuentran complicado tocar en una banda sin la compañía de otro instrumento armónico ¿qué consejo podría darme cuando nosotros nos encontramos en una situación como la de tocar en formación de trío?*

P.B. Es muy difícil, para mí lo cierto es que es una situación muy fría por toda la libertad que tienes. Me gusta tocar con pianistas y con organistas, pero cuando estas en trío, ciertamente tienes que llenar más el espacio, ese es el reto. No es que vayas a llenar todo el espacio, pero lo que toques tiene que ser muy importante, debes ser muy claro con la armonía, sonar bien y encontrar un equilibrio entre tocar melodías y acompañar. Pero sí, definitivamente es un reto. Algo que también es muy divertido es tocar con algún instrumento de viento sin piano, tú solo, para hacer tú el rol del piano.

Y en una situación de trío, pues definitivamente está todo en ti. Debes de estar ahí, al frente de la formación, es un buen reto. Tienes que ser muy comedido con la libertad y con el espacio.

LA PIANISTA Y COMPOSITORA CARMEN PÉREZ GARCÍA (1895-1978) UNA ANDALUZA INTERNACIONAL

María Teresa García Molero

Universidad de Granada

Conservatorio Superior de Música de Málaga

Resumen

Carmen Pérez García (1895-1978), pianista y compositora gaditana, comenzó sus estudios en la Academia Filarmónica de Santa Cecilia con Teresa Colomer Benítez, cuando solo tenía cinco años. Condíscipula de José Cubiles, fue una niña prodigio que consiguió logros inimaginables para una pianista femenina de su época con sus primarios medios económicos. Su talento la llevó a ser pensionada por la Infanta Isabel para estudiar en Madrid y posteriormente en París. Premiada en ambos conservatorios y enaltecida por la prensa, Carmen Pérez tuvo una intensa actividad interpretativa internacional que la llevó a rodearse de relevantes personalidades de la sociedad musical. Además de sumergirse en el campo del folklore –acompañó a artistas como *La Argentina* durante más de diez años–, se interesó por la composición, publicando su *Impromptu en si bemol* y escribiendo otras piezas que aún se encuentran perdidas. La gran cantidad de notas periodísticas sobre Pérez advierten su talento y profesionalidad y la ubican como una pianista de necesaria referencia.

Palabras clave: Carmen Pérez García, Academia Filarmónica de Santa Cecilia, Teresa Colomer, pianista, compositora.

Abstract

Carmen Pérez García (1895-1978), pianist and composer from Cádiz, began her studies at the Academia Filarmónica de Santa Cecilia with Teresa Colomer Benítez, when she was only five years old. Classmate of José Cubiles, she was a prodigy who achieved unimaginable achievements for a female pianist of her time with her primary financial means. Her talent led her to receive a pension from the Infanta Isabel to study in Madrid and later in Paris. Awarded in both conservatoires and praised by the press, Carmen Pérez had an intense international interpretative activity that led her to surround herself with relevant personalities of musical society. In addition to immersing herself in the folklore field –she accompanied artists like *La Argentina* for more than ten years–, she became interested in composition, publishing her *Impromptu en si bemol* and composing other pieces that are still lost. The large number of journalistic articles about Pérez show her talent and professionalism and place her as a pianist of necessary reference.

Keywords: Carmen Pérez García, Academia Filarmónica de Santa Cecilia, Teresa Colomer, pianist, composer.

Recepción: 10-01-2021

Aceptación: 30-03-2021

CARMEN PÉREZ GARCÍA (1895-1978) EN CÁDIZ

Carmen Pérez García, nacida en Cádiz en 1895²⁷, fue matriculada por su madre en la Academia Filarmónica de Santa Cecilia cuando tenía aproximadamente cinco años. En un principio, la junta de la Academia se negó por la corta edad de la alumna, pero accedió ante la precocidad de aquella²⁸. Obtuvo las más altas calificaciones²⁹ mientras estudiaba piano con Teresa Colomer Benítez, una notable y querida profesora de la Academia, compositora de obras como la mazurca *Carmela*, que estrenó la propia Carmen Pérez³⁰. Al poco de comenzar sus estudios, la prensa ya empezaba a hacerse eco de la pianista y de sus éxitos:

[...] la precoz niña de seis años y pico Carmencita Pérez, que causó verdadera admiración en el público, por su incomprensible instinto artístico, pues no habiendo cursado más que el segundo año de solfeo, supo imprimir las notas que arrancó al «clave», el verdadero sentimiento que solo pueden comunicar los artistas de corazón³¹.



Fig. 1. Carmen Pérez. Fotografía tomada de la Revista musical hispano-americana, año VI, n. 4, abril de 1914, p. 13.

27 Aunque algunas investigaciones han datado erróneamente la fecha de su nacimiento en 1897, la gran cantidad de notas periodísticas sobre la pianista –los comentarios sobre su edad en estas incluidos– y la reseña que realiza Cuenca Benet en su estudio sobre músicos andaluces, certifican que Carmen Pérez García nació en 1895: Cuenca Benet, Francisco. *Galería de músicos andaluces contemporáneos*. La Habana, Cultural S. A., 1927, p. 240.

28 «Una artista precoz», *La Publicidad, diario de avisos, noticias y telegramas*, año XXV, n. 6708, 13-12-1905, p. 1.

29 «Oposiciones», *La correspondencia de Cádiz*, año XXX, n. 62121, 13-9-1905, p. 2.

30 «En el círculo de la amistad», *Diario de Córdoba, de comercio, industria, administración, noticias y avisos*, año LV, n. 16290, 17-8-1904, p. 1.

31 «Mis noticias», *La Correspondencia de Cádiz*, año XXVI, n. 7008, 31-7-1901, p. 2.

Mientras estudiaba en la Academia, y siendo compañera de José Cubiles, Carmen Pérez participaba en los recitales que ofrecía el centro³² y en diversas veladas musicales, algunas celebradas en el Casino Gaditano³³. A propósito de una de estas veladas en la Sociedad Filarmónica de Córdoba, la prensa la calificaba como un prodigio musical y decía de ella:

Una preciosa niña gaditana, de nueve años de edad, Carmen Pérez García, que tocó en el piano con seguridad, delicadeza y maestría asombrosas el difícil capricho titulado *Despertar del ruiseñor*, la mazurka *Carmela* y el wals *Arabesco*. Solo oyendo a esta pequeña artista puede concebirse que una niña de tan corta edad tenga la ejecución, el dominio absoluto del piano y el sentimiento que han de hacer de Carmelita Pérez una profesora notabilísima cuando el estudio complete sus maravillosas aptitudes y adquieran sus manos primorosas el desarrollo suficiente para abarcar las octavas del teclado³⁴.



Fig. 2. Carmen Pérez con diez años. En: Cuenca Benet, Francisco. Galería de músicos andaluces contemporáneos. La Habana, Cultural S. A., 1927, p. 241.

³² «Teatro Principal», *La Correspondencia de Cádiz*, año XXV, n. 7174, 8-2-1902, p. 3.

³³ «Apuntes de mi carnet», *La Correspondencia de Cádiz*, año XXXI, n. 6516, 10-1-1906, p. 1.

³⁴ «Gacetillas», *Diario de Córdoba, de comercio, industria, administración, noticias y avisos*, año LV, n. 16287, 14-8-1904, p. 2.

Con solo diez años Carmen ya había ofrecido recitales por toda Andalucía: en Cádiz y en diversos municipios como San Fernando o Puerto Real, en Málaga capital y Antequera, Córdoba o Sevilla; y otras provincias como Madrid. Precisamente en la capital tocó para la infanta Isabel, la cual se mostró dispuesta a apadrinar su carrera para que pudiera continuar sus estudios con el profesor de piano José Tragó³⁵. Así lo hizo, y Pérez García marchó a la Madrid en enero de 1906³⁶.

SU EVOLUCIÓN EN MADRID Y PARÍS

En poco tiempo la pianista se vio inmersa en el ambiente aristocrático de la ciudad madrileña, tocando para los duques de Santa Lucía, los marqueses de Peñaflor, Arenal, Garantía, Altavilla o la duquesa de Bailén en el Palacio de Portugaleta³⁷, la cual regaló un piano a Pérez García tras su interpretación³⁸. En 1910, bajo la enseñanza musical de José Tragó, esa «[...] preciosa niña gaditana de ojos grandes, negros y hermosos, sencilla, afable y llena de gracia»³⁹, consiguió el primer premio de la Escuela Nacional de Música y Declamación. El propio Tomás Bretón, comisario regio de dicha institución por aquel entonces, había compuesto una pieza para la prueba de repentización que realizaría Pérez García ante el tribunal. Bretón quedó sorprendido con el talento de la pianista y, además de dar un discurso lamentando que el conservatorio solo dispusiera de un premio ordinario y no de uno extraordinario, «[...] para otorgarlo a una alumna que tanto honra a la Escuela como a su sabio maestro»⁴⁰, le dedicó la composición:

Dedicada a la señorita María del Carmen Pérez y García, no solo porque la leyó admirablemente, sino porque fue tan asombroso el mérito que demostró en todo el ejercicio de concurso, que el que suscribe, interpretando el deseo unánime del Jurado, que tenía el honor de presidir, hubo de pronunciar breves, pero sentidas palabras, lamentando que el Conservatorio no pueda conceder a la señorita Pérez mayor premio que el ordinario y felicitándola calurosamente, así como a su ilustre profesor, D. José Tragó. – *T. Bretón*⁴¹.

35 «Artista precoz», *La Correspondencia de España*, año LVI, n. 17450, 20-11-1905, p. 2.

36 «Gacetillas», *El Guadalete: periódico político y literario*, año LII, n. 15696, 21-1-1906, p. 2.

37 «Gran mundo», *La Correspondencia de España: diario universal de noticias*, año LVII, n. 17537, 16-2-1906, p. 1.

38 «Hojas Sueltas», *La Dinastía (Segunda Época:xxxx)*, año XXI, n. 7217, 29-3-1906, p. 2.

39 «Artista eminente», *La Correspondencia de España*, año LXI, n. 19150, 18-7-1910, p. 5.

40 «Noticias generales», *La Correspondencia de España: diario universal de noticias*, año LXI, n. 19132, 30-6-1910, p. 6.

41 «Artista eminente», *La Correspondencia de España*, año LXI, n. 19150, 18-7-1910, p. 5.

La «petit-Mozart», como la llamaba la prensa⁴², siguió cosechando éxitos en Madrid. Entre el repertorio que acostumbraba a interpretar en escenarios como el Teatro Príncipe Alfonso se incluían variadas piezas: sonatas de Beethoven, *Andante y fuga* de Bach-Busoni, *Andante appassionato y gran polonesa* de Chopin o *Triana* de Albéniz⁴³. Además de obtener el premio del conservatorio, Carmen se presentó a otros concursos como los Estela y Ortiz y Cussó, compitiendo junto a José Cubiles y alcanzando el primer premio:

Al concurso del piano Estela solo se presentó una niña, Carmen Pérez y García, un temperamento musical extraordinario, una artista ya hecha y ya formada, que ojalá no se desgracie y pueda convertir algún día en realidades las grandes esperanzas, las grandes ilusiones que a todos nos hace concebir. Con ella luchó en el concurso al piano Ortiz y Cussó, otro muchacho que no le va en zaga, ni como temperamento, ni como disposición, ni como trabajo ya dado. Fue un verdadero pugilato entre estos dos artistas, Carmen Pérez, discípula de Tragó, y Pepito Cubiles, discípulo de la señorita Mora, pugilato que muy acertadamente resolvió el tribunal calificador, considerando a ambos como de la misma fuerza y del mismo mérito, adjudicando el premio a Carmen Pérez y proponiendo a Pepito Cubiles para una recompensa extraordinaria⁴⁴.

La prensa, además de recalcar los éxitos de la pianista, señalaba la labor tan protectora que habían ejercido la Infanta Isabel y otras damas de la aristocracia cuando Carmen llegó a Madrid con su madre y sus dos hermanos. Aunque su talento era más que considerable, no era suficiente para que una familia con sus escasos medios económicos pudiera permitirse tales gastos. Estos se vieron paliados gracias a la pensión que la Infanta otorgó para sus estudios en la capital, ampliándola posteriormente para que la pianista prosiguiera en el Conservatorio de París⁴⁵:

No tenían su madre y sus hermanos recursos para vivir y únicamente les alentaba una esperanza, que pronto se convirtió en hermosa realidad: la esperanza de hallar la protección de S. A. la Infanta doña Isabel que, pródiga siempre con los artistas y los desdichados, señaló a Carmencita Pérez una pensión, que ha durado hasta el término de su carrera en España y que aumentará para que perfeccione sus estudios en París, en cuyo Conservatorio aspirará al primer premio. Lograrlo es su mayor ilusión. [...] Para llegar a Madrid aprovechó la familia de Carmencita Pérez los billetes a precio reducido que motivó la visita oficial de M. Loubet a S. M. el Rey D. Alfonso XIII. [...] La marquesa de Squilache ayudó en sus necesidades a la pobre familia. La duquesa viuda de Bailén regaló a la artista el primer piano en que estudió⁴⁶.

42 «De sociedad. *Una artista en miniatura*», *El Imparcial*, año XL, n. 13973, 17-2-1906, p. 5.

43 «Del gran mundo», *La Mañana: diario independiente*, año III, n. 498, 20-4-1911, p. 3.

44 «El Año musical», *La España moderna*, año 23, n. 267, marzo de 1911, p. 21.

45 «Carmencita Pérez», *La Correspondencia de España*, año LXII, n. 19426 (de la mañana), 20-4-1911, p. 4.

46 *Ibid.*

Carmen fue admitida en el Conservatorio de París en octubre de 1911, siendo la única española que ingresaba aquel año en el centro⁴⁷. En la ciudad francesa no dejaba de ofrecer recitales en los que incluía piezas de compositores españoles como Manuel de Falla, Mateo e Isaac Albéniz, Turina o Granados, siendo además muy aplaudida por la prensa del país⁴⁸. También en el Conservatorio de París obtuvo el primer premio, consiguiendo gran renombre internacional⁴⁹, pero, a pesar de todos sus logros, «[1]a guerra europea obligó a la notable pianista a regresar a Madrid»⁵⁰.



Fig. 3. Extracto de *La Mañana* (Madrid, 1909). 22-10-1911, año III n 682, p. 1

VUELTA A ESPAÑA

A su regreso, Carmen Pérez retomó la actividad concertística en España, demostrando sus progresos musicales e interpretando obras como el vals *Mephisto* de Franz Liszt o la transcripción por Tausig de la *Fuga en re menor* de J. S. Bach⁵¹. Ofreció una serie de conciertos en el Conservatorio de Madrid y la Residencia de Estudiantes⁵², en el Hotel Ritz⁵³, en el Casino⁵⁴ o en el Centro Gallego de Madrid⁵⁵, en el Teatro Real⁵⁶ y el Teatro de la Zarzuela⁵⁷, en algunos salones aristocráticos como el de los señores de

47 «Una alumna española», *La Mañana* (Madrid, 1909), año III, n. 682, 22-10-1911, p. 1.

48 «Bloc-Notes du Mélomane», *Paris-Midi: dernières nouvelles de la matinée*, año IV, n. 1139, 19-3-1914, p. 2.

49 «Gran artista española», *La Correspondencia de España*, año LXV, n. 20594, 1-7-1914, p. 7.

50 «Concierto en la Princesa», *La Época*, año LXVII, n. 23110, 23-2-1915, p. 2.

51 «Dos conciertos», *El Imparcial*, año XLIX, n. 17252, 27-2-1915, p. 3.

52 «La Música en España. Pianistas», *Revista Musical Hispano-Americana*, II Época, año VII, n. 13, febrero de 1915, p. 15.

53 «Noticias generales», *La Época*, año LXVII, n. 23175, 30-4-1915, p. 3.

54 «Noticias generales», *El Heraldo de Madrid*, año XXVI, n. 8923, 7-5-1915, p. 5.

55 «Los Teatros. Gacettillas. El Centro Gallego», *La Correspondencia de España*, año LXVI, n. 20821, 13-2-1915, p. 6.

56 «Ayer, hoy y mañana. Mañana», *El Globo*, año XLI, n. 13544, 25-2-1915, p. 2.

57 «Noticias», *Arte musical* (Madrid), año I, n. 19, 15-10-1915, p. 6.

Laiglesia⁵⁸, en diversas provincias de Andalucía⁵⁹, Galicia⁶⁰ o en Valencia, cosechando rotundo éxito en todas las ocasiones⁶¹. Su notabilidad iba en aumento y el mismo Benito Pérez Galdós tuvo unas palabras de alabanza para la pianista:

Carmencita Pérez, pianista excelsa en la edad en la que las doncellitas más avisadas apenas logran una superficial confianza con las teclas esquivas, es un prodigioso temperamento músico, que todo lo encuentra hecho y todo se lo sabe en el laborioso curso de su educación artística. Su pasmoso arte, su gracia y su belleza, cautivan a cuantos la oyen y tratan⁶².

En enero de 1918 Carmen interpretó el *Concierto en mi bemol* op. 73 de Beethoven bajo la dirección del maestro Pérez Casas⁶³ pero, además de su actividad como solista, recurría asiduamente a la música de cámara. Sus múltiples contactos españoles y franceses la llevaban a tocar con músicos como la violinista Jeanne Gautier, también primer premio del Conservatorio de París, o el violinista Fernández Arbós. Fue así como conoció al que sería su marido, Domingo Taltavull, coincidiendo en escenarios como el Salón Aeolian de Madrid en 1915⁶⁴. Desde aquel momento sus carreras y sus vidas se unieron, participando juntos en diversos conciertos, como en el Teatro Princesa⁶⁵, hasta que unos años después, en 1920, se casaron, siendo apadrinada la boda por la propia Infanta Isabel⁶⁶:

Carmencita Pérez se casa. Ya sabéis quién es. La admiráis como mujercita gentil y de lindo palmito y como artista excepcional en el piano. Es una maravilla. Y como lo ha pulsado muchas veces en salones aristocráticos y ha escuchado regios aplausos, su nombre os es familiar. Pues esta Carmencita Pérez se nos casa. Su mano, esa mano nacarada que corre y aletea sobre el teclado, ha sido pedida para otro artista joven y brillante: Domingo Taltavull, un gran concertista también y primer violoncello de la orquesta Filarmónica y del Cuarteto Español. Se casarán, serán muy felices y... ¡para qué pensar en otras cosas! Hasta ahora –como nos dice Carmencita– hay mucha miel y... esperamos que dure. Y durará, durará –pensamos nosotros– porque tienen el panal en casa⁶⁷.

58 Los señores de Laiglesia eran aficionados a la música y solían organizar fiestas en las que intervenían algunos artistas de renombre: [«Gran mundo», La Correspondencia de España, año LXVI, n. 20910, 13-5-1915, p. 4.](#)

59 [«Por el mundo musical», Lira española, año II, n. 27, 15-4-1915, p. 11.](#)

60 [«En los Antonianos», La Correspondencia Gallega: diario de Pontevedra, año XXVIII, n. 8102, 15-8-1916, p. 3.](#)

61 [«Movimiento musical de provincias y extranjero. Valencia», Revista musical hispano-americana, IV Época, año IX, n. 7, 31-8-1917, p. 11 \(p. 15\).](#)

62 Programa de mano de Carmen Pérez, del concierto del día 2-12-1917. Citado en: [Sapena Martínez, Sergio. La Sociedad filarmónica de Valencia \(1911-1945\): origen y consolidación. Tomo 1º. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2007, p. 141.](#)

63 [«El taller de Santiago. Concierto benéfico», La Correspondencia de España, año LXIX, n. 21883, 11-1-1918, p. 6.](#)

64 [«La Música en España. Otros conciertos», Revista musical hispano-americana, II Época, año VII, n. 16, mayo-junio de 1915, p. 9.](#)

65 [«Princesa. Carmen Pérez – Taltavull», La Acción: diario de la noche, año I, n. 84, 31-5-1916, p. 2.](#)

66 [«Noticias de sociedad. Capítulo de bodas», La Correspondencia de España, año LXXI, n. 22694, 20-4-1920, p. 10.](#)

67 [«De sociedad», El Heraldo de Madrid, año XXX, n. 10708, 17-4-1920, p. 4.](#)



Fig. 4. Foto cedida por los descendientes de Carmen Pérez

Tras su boda, Carmen Pérez y Domingo Taltavull ofrecieron algunos conciertos en Cádiz⁶⁸, marchando posteriormente a México, donde las alabanzas también fueron múltiples⁶⁹. La pareja tuvo dos hijos pero el matrimonio fracasó y terminó en separación⁷⁰. Carmen volvió a tocar con Gautier en algunas ocasiones, a partir de 1924⁷¹, y reanudó sus conciertos en Francia, en los cuales incluía sobre todo música de compositores españoles⁷². Sus grabaciones se escuchaban a menudo en la Radio de París⁷³ y los periódicos franceses la anunciaban junto a pianistas como Ricardo Viñes, Eduardo del Pueyo o Joaquín Nin⁷⁴. Precisamente, Joaquín Nin había calificado a Carmen como «[...] esa chiquilla veinte veces artista»⁷⁵.

68 «Notable concierto musical», *El correo de Cádiz*, año XII, n. 4124, 28-8-1920, p. 1.

69 «Carmencita Pérez y Taltavull», *El bien público*, año XLVIII, n. 14362, pp. 2-3.

70 Información aportada por los descendientes a la autora de este trabajo.

71 «Concierto en la Comedia», *La Libertad*, año VI, n. 1458, 26-11-1924, p. 2; «En la filarmónica», *Región: diario de la mañana*, año IV, n. 1103, 29-12-1926, p. 13.

72 «Salle Erard», *Comoedia (París. 1907)*, año XX, n. 4857, 12-4-1926, p. 3.

73 «T. S. F. Radio-París», *L'Ouest-Eclair: journal républicain du matin*, año XXXIII, n. 12720, 4-9-1931, p. 11 (p. 13).

74 «Les interpretes que l'on pourra entendre cette semaine», *La Semaine a Paris*, año VI, n. 203, 16-4-1926, p. 41.

75 «La Música en España. Santander», *Revista Musical Hispano-Americana*, II Época, año VI, n. 8, agosto de 1914, p. 8.

INMERSIÓN EN EL FOLKLORE Y ÚLTIMA ETAPA

La pianista gaditana no estuvo solamente inmersa en la interpretación de música clásica. También se introdujo en el campo folklórico, sobre todo a partir de su dúo junto a *La Argentina*, Antonia Mercé, una formación que se mantuvo activa, al menos, desde 1917 hasta 1929⁷⁶. Realizaron giras por varios continentes, actuando en el Teatro Imperial de Tokyo⁷⁷, en el Teatro de los Campos Elíseos de París o el Town Hall de Manhattan, donde «[...] la pianista Carmencita Pérez, anunciada como solista de la Corte Real Española [...]», le puso música al debut de *La Argentina*⁷⁸. Aunque Luis Galve tomó su puesto como acompañante de Antonia Mercé en 1929⁷⁹, Carmen Pérez continuó tocando junto a bailarinas y castañuelistas. En 1931, en el Teatro de los Campos Elíseos, acompañó al piano a una artista llamada Teresina⁸⁰. Posiblemente se trataba de Teresina Boronat⁸¹, calificada como «la inolvidable» por el periódico *La prensa*⁸².

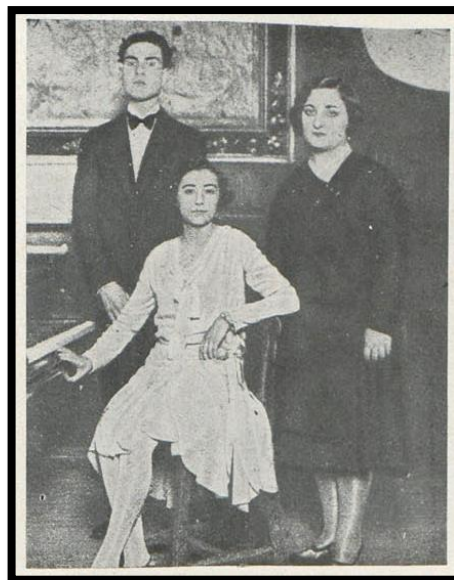


Fig. 5. Carmen sentada al piano junto a Rosa Palencia y J. Andrade, todos premiados por la Sociedad Económica de Amigos del País, Sevilla. En: *Música. Ilustración Ibero-americana*, año I (diciembre 1929), n. 4, p. 123

A partir de la década de 1930, de manera menos habitual, la pianista aparecía en determinados conciertos anunciados en la prensa francesa⁸³ y en algunos recitales organizados en España⁸⁴, acompañando a otras artistas como Ana de Pombo⁸⁵ en el

76 DEVORAH BENNAHUM, Ninotchka. *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española*. Barcelona, Global Rhythm Press, 2009, pp. 108-109.

77 Datos aportados por sus descendientes.

78 MORA, Miguel. *La voz de los flamencos: retratos y autorretratos*. Madrid, Ediciones Siruela, 2008, p. 387.

79 DEVORAH BENNAHUM, Ninotchka. *Antonia Mercé...*, op. cit., p. 109.

80 «Théâtres. *Les concerts*», *Les Temps*, año 61, n. 25461, 10-5-1931, p. 6.

81 «La Música española en Extremo Oriente», *Ritmo: revista musical ilustrada*, año VII, n. 112, 15-6-1935, p. 3.

82 «Crónica de la actualidad madrileña», *La prensa: diario republicano*, año XXIV, n. 8947, 6-5-1933, p. 1.

83 «Musique», *Figaro: journal non politique*, año 112, n. 342, 8-12-1937, p. 4.

84 «Música. Novedades de la semana. Concursos "Ritmo"», *Hoja Oficial del lunes*, tercera época, n. 86, 11-11-1940, p. 2.

85 Ana de Pombo, es una de las artistas a la que Rocío Espada nombra como impulsora del concierto con castañuelas, aunque Carmen Pérez ya había realizado recitales de este tipo junto a otras intérpretes: Espada, Rocío. *La danza española: su aprendizaje y conservación*, Madrid, Librerías Deportivas Esteban Sanz, 1997. p. 357.

Teatro María Guerrero de Madrid⁸⁶. Su rastro periodístico se fue perdiendo y, aunque sabemos que estuvo bastante tiempo viviendo en Mónaco gracias a información otorgada por sus familiares y por algunas notas de prensa del Principado⁸⁷, su gloriosa popularidad en la prensa había acabado.

Carmen Pérez falleció en la Residencia Francisco Franco de Arganda del Rey en 1978⁸⁸. Como nos contaron sus familiares, le proporcionaron un piano para que pudiera tocar durante el tiempo que estuviera en la residencia. Alberto Taltavull Sánchez, su nieto, nos contó que cuando tenía unos catorce años visitó a su abuela, la cual seguía practicando en un piano sordo y ejercitando sus manos con una pelota de tenis. Le asombraron sus grandes y huesudas manos, pero, sobre todo, le sorprendió escucharla tocar el piano, entender que había algo tan especial en su música que nunca olvidaría ese momento.

Fig. 6. Esquela de Carmen Pérez García.
En: *ABC Madrid*, n. 22453, 28/03/1978,
p. 102. Disponible en:
<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19780328-102.html>



ACTIVIDAD COMPOSITIVA

Además de haber logrado popularidad como intérprete en España y en diversos continentes, también alcanzó legítimo y gran renombre como compositora⁸⁹. A la edad de catorce años, Carmen Pérez ya había ejercido la composición e incluía piezas de su autoría en algunos de sus conciertos. Una de las crónicas sobre la gaditana señalaba que esta había compuesto varias obras para piano de mérito indiscutible, entre ellas

⁸⁶ Noguères, Louis. *Le véritable procès du Maréchal Pétain*, París, Librairie Arthème Fayard, 1955, p. 31.

⁸⁷ «La grande pianiste espagnole Carmen PEREZ qui a composé une “Gavotte” pour le prince Albert se propose de fonder le “Prix Albéniz”», *Nice-matin*, 17-5-1958.

⁸⁸ Su muerte ha sido a veces datada erróneamente en el año 1974, pero fue realmente en 1978: «Doña Carmen Pérez García», *ABC Madrid*, n. 22453, 28/03/1978, p. 102.

⁸⁹ «Notas de arte. Músicos y conciertos», *ABC*, 20-10-1915, p. 15.

*Aires andaluces*⁹⁰ –asimismo llamada *Caprichos andaluces*⁹¹. Buscando información en archivos digitales y páginas de internet en las que se ponen a la venta partituras antiguas, pudimos encontrar una revista en cuya portada aparecía una fotografía de la gaditana. La revista en concreto, de octubre de 1919, era *Mundial Música*, editada en Barcelona. En ella se albergaba una composición de Pérez, el *Impromptu en si bemol*, dedicado a S. A. R. la Serenísima Señora D^a Isabel de Borbón, Infanta de España y, además, aparecía una pequeña reseña sobre la compositora y algunos aspectos de la partitura:

Si trazáramos la semblanza de la genial pianista Carmencita Pérez, poniendo de relieve su personalidad artística en el arte de tocar el piano, nada nuevo diríamos que sorprendiera al público que habitualmente dedica su atención al concurso de música clásica, porque este público conoce perfectamente la labor constante y meritoria de tan extraordinaria artista; la sigue, fervoroso, en sus audiciones y le consagra respetuoso cariño, el cariño que merece quien como ella logró alcanzar premios y distinciones fuera de su patria, con los cuales enaltece y eleva nuestro nivel artístico. [...] Este es el arte del piano y esta es la extraordinaria Carmencita, y... –digámoslo de una vez– esta es la mejor pianista española contemporánea. [...] Carmencita Pérez es autora de varias obras para piano de indiscutible mérito. La que publicamos hoy en nuestras páginas es una de sus primeras composiciones, interpretada por la gentil artista en sus conciertos con gran aplauso; en sus programas figuraba con el nombre “En el abismo” y su descripción es la siguiente: «La aventura que Carmencita Pérez intenta representar musicalmente en su obra «En el abismo» es fruto de una imaginación de ocho años. Intenta evocar su autora en pequeños trazos cromáticos los pensamientos taciturnos de una persona a quien agobian los pesares, la inquietud y la duda. Poco a poco, su pesimismo llega a la más profunda desesperación, al mismo tiempo que el cuadro en que se encuentra situada esa persona se hace cada vez más tétrico y oscuro. Sopla el viento con creciente fuerza, el cielo se cubre de densas nubes, y se desencadena la tormenta. La persona en quien hacen presa los tenebrosos pensamientos va errante por caminos desconocidos, sin rumbo fijo, desafiando el viento y la tempestad. Un relámpago ilumina un tremendo abismo que se abre a sus pies. Se detiene un momento con horror; pero, comprendiendo que aquel precipicio le ofrece el remedio para las dudas que le atormentan, se arroja en él»⁹².

La anterior referencia autentifica que el *Impromptu en si bemol* es la misma pieza que la llamada *En el abismo*⁹³, y la única partitura que se conserva hasta el momento de la compositora. La obra, cargada de una atmósfera *liztiana* en un continuo aumento de dificultad, consta de once páginas de música que reflejan la extensión de las manos de Carmen Pérez.

90 «Zaragoza», *Revista musical (Bilbao)*, año III, n. 6, 11-6-1911, p. 146 (p. 18).

91 «Carmencita Pérez», *La Correspondencia de España*, año LXII, n. 19427, 21-4-1911, p. 5.

92 «Carmencita Pérez», *Mundial Música*, año IV, n. 46, octubre de 1919, p. 169.

93 Espinosa Guerra, Juan José. «Pérez García, Carmen», en Casares Rodicio, Emilio et al. (eds.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, SGAE, vol. 8, p. 646.



Fig. 7. Portada de *Mundial Música* en la que se conserva el *Impromptu* de Carmen Pérez

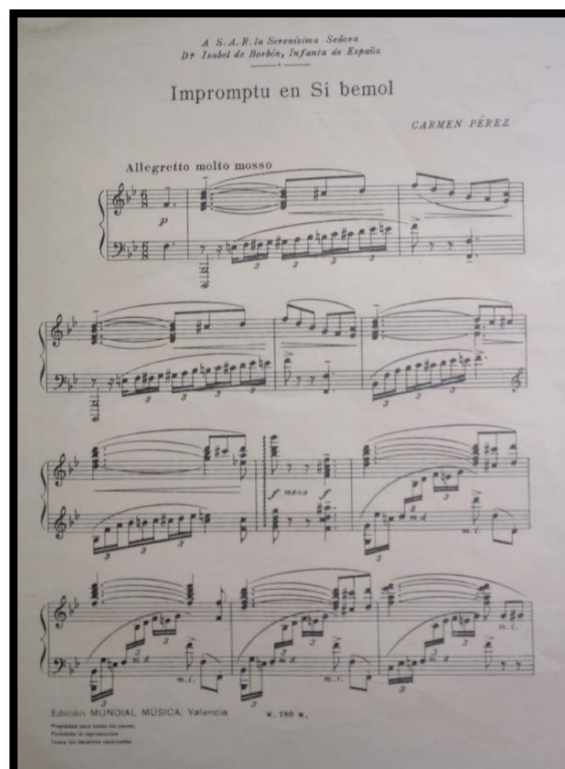


Fig. 8. Primera página del *Impromptu en si bemol*

Por otra parte, los descendientes de la gaditana nos informaron de que la pianista estuvo viviendo durante un tiempo en Mónaco, hacia 1960. En una labor de búsqueda e investigación sobre este período, pudimos contactar con una de las responsables del Archivo del Palacio de Mónaco, Olivia Antoni, la cual nos permitió acceder a una nota de prensa que decía:

[...] Carmen Pérez compuso dos encantadoras piezas : una «Gavotte» para el Príncipe Alberto, Marqués de Baux, y una «Philippine» para su hermana, la Princesa Carolina, por lo que me alegró conocer mejor a la compositora, que no sólo escribió las dos obras, sino que también las grabó en un disco para los dos hijos de Sus Serenísimas Altezas el Príncipe Rainiero III y la Princesa Grace de Mónaco [...]⁹⁴. [Traducción propia]

94 «Carmen Pérez avait composé deux charmantes pièces: une «Gavotte» pour le prince Albert, marquis des Baux, et une «Philippine» pour sa sœur, la princesse Caroline, aussi ai-je été heureux de faire plus ample connaissance avec le compositeur qui a non seulement écrit les deux œuvres mais les a aussi enregistrées sur disque, à l'intention des deux enfants de LL. AA. SS. Le prince Rainier III et la princesse Grace de Monaco). En : «La grande pianiste espagnole Carmen PEREZ qui a composé une "Gavotte" pour le prince Albert se propose de fonder le "Prix Albéniz"», *Nice-matin*, 17-5-1958.

La reseña al completo otorga información importante sobre la pianista, como sus giras por París, México, Bruselas, Ámsterdam, Budapest, Estocolmo, Berlín, Madrid, Washington y Tokio. Además, apunta que fue designada por el rey Alfonso XIII para guiar los estudios musicales de las infantas Beatriz y Cristina de Borbón⁹⁵. Las composiciones que realizó para los príncipes de Mónaco en 1958 –Carolina y Alberto, el cual era un recién nacido entonces–, *Gavotte* y *Philippine*, fueron grabadas en un disco que, según sus descendientes, se encuentra en el archivo familiar. Aunque todavía no hemos podido acceder a esta grabación, hallamos un registro sonoro en la Biblioteca Nacional de Francia, atribuido a la compositora Carmen Pérez García, que incluye una composición llamada *A la gavotte*⁹⁶. El disco también comprende *La vida breve* de Falla interpretada por la pianista, siendo ambas obras acompañadas por las castañuelas de Soledad Agnes. *A la gavotte* debe ser, con mucha probabilidad, la composición nombrada en la prensa de Mónaco, *Gavotte*. Ello supone una relevante fuente de información que permite conocer algunos aspectos de la técnica interpretativa y compositiva de Carmen Pérez García.



Fig. 9. Imagen del periódico *Nice-matin*, en el que se menciona a Carmen Pérez y sus composiciones

CONCLUSIÓN

Como menciona Pérez Colodrero en su interesante investigación «De la gaditana Eloísa d'Herbil a la almeriense Remedios Martínez Moreno. Siete mujeres andaluzas dedicadas a la música en la época de la Restauración», Carmen Pérez García tuvo una extraordinaria formación y una impresionante carrera musical que fue resaltada

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ «A la gavotte [Enregistrement sonore] / Carmen Perez, comp.; Soledad Agnes, castagnettes; Carmen Perez, p. La vie brève. Première danse / Manuel de Falla, comp.; Soledad Agnes, castagnettes; Carmen Perez, p». Biblioteca Nacional de Francia. Registro n. FRBNF38004770.

siempre con gran devoción por la prensa⁹⁷.

Pero en determinadas ocasiones, algunas críticas periodísticas de la época calificaron algunos aspectos de sus habilidades como masculinos. Desde pequeña ya habían atribuido rasgos viriles a sus interpretaciones, explicando así su limpia técnica: «[...] una pulsación enérgica y varonil, un modo de sentir y de expresar impropios de tan tierna edad [...]»⁹⁸. También en la prensa francesa, a raíz de un concierto que ofreció Pérez García en la Sala Erard, su «interpretación varonil» se mencionaba de nuevo⁹⁹. Quizás ello reafirma también el talento de la pianista y compositora, que necesitaba ser excusado por una parte de la crítica social a través de dichas cualidades o atributos masculinos.

La carrera musical de Carmen Pérez García, sus logros profesionales y su condición internacional, ubican a la pianista y compositora en una posición de merecido reconocimiento, siendo su labor compositiva también un campo por descubrir. Gracias a la cantidad de notas periodísticas, que advierten de múltiples datos o composiciones aún no localizadas, y a la información aportada por sus descendientes, en especial por su nieto Alberto Taltavull Sánchez, puede reconstruirse parte de la trayectoria musical de la gaditana, de la cual queda mucho por descubrir.

BIBLIOGRAFÍA

CASARES RODICIO, Emilio et al. (eds.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols. Madrid: SGAE, 2002.

CUENCA BENET, Francisco. *Galería de músicos andaluces contemporáneos*. La Habana: Cultural S. A., 1927

DEVORAH BENNAHUM, Ninotchka. *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española*. Barcelona: Global Rhythm Press, 2009, pp. 108-109.

ESPADA, Rocío. *La danza española: su aprendizaje y conservación*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz, 1997.

⁹⁷Pérez Colodrero, Consuelo. «De la gaditana Eloísa d'Herbil a la almeriense Remedios Martínez Moreno: Siete mujeres andaluzas dedicadas a la música en la época de la Restauración», en Vázquez, I. (coord.). *Logros y retos: Actas del III congreso universitario nacional "Investigación y género"*. Sevilla, Unidad de Igualdad Universidad de Sevilla, 2011, p. 1536.

⁹⁸ «Zaragoza», *Revista musical (Bilbao)*, año III, n. 6, 11-6-1911, p. 146 (p. 18).

⁹⁹ «Théâtres. Carnet musical. Concert Carmen Pérez», *Journal des débats: politiques et littéraires*, año CXXXVI, n. 40, 10-2-1924, p. 5.

GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Francisco J. «¡Mala Copla!» Partituras de Teatro Lírico en publicaciones periódicas españolas de principios del siglo XX». En: *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela*. José Ignacio Suárez García, Ramón Sobrino Sánchez y María Encina Cortizo Rodríguez (eds.). Oviedo: Universidad de Oviedo, 2018, pp. 321-329.

MORA, Miguel. *La voz de los flamencos: retratos y autorretratos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2008.

NOGUÈRES, Louis. *Le véritable procès du Maréchal Pétain*. París: Librairie Arthème Fayard, 1955.

PÉREZ COLODRERO, Consuelo. «De la gaditana Eloísa d'Herbil a la almeriense Remedios Martínez Moreno: Siete mujeres andaluzas dedicadas a la música en la época de la Restauración». En: *Logros y retos: Actas del III congreso universitario nacional "Investigación y género"*. Isabel Vázquez (coord.). Sevilla: Universidad de Sevilla, 2011, pp. 1523-1543.

SAPENA MARTÍNEZ, Sergio. *La Sociedad filarmónica de Valencia (1911-1945): origen y consolidación*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2007.

PERIÓDICOS Y REVISTAS

ABC (Madrid. 1850)

Arte musical. Revista iberoamericana (Madrid. 1915-1918)

Comoedia (París. 1907-1944)

Diario de Córdoba de comercio, industria, administración, noticias y avisos (1849-1938)

El bien público (Mahón. 1873)

El correo de Cádiz (Cádiz. 1909)

El Globo (Madrid. 1875-1932)

El Guadalete: periódico político y literario (Jerez de la Frontera. 1852-1936)

El Heraldo de Madrid (Madrid. 1890-1939)

El Imparcial (Madrid. 1867-1933)

Figaro: journal non politique (París. 1854)

Hoja Oficial del lunes (Madrid. 1930-1986)

Journal des débats: politiques et littéraires (París. 1814-1944)

L'Ouest-Eclair (Francia. 1912-1944)

- La Acción: diario de la noche (Madrid. 1916-1924)*
- La correspondencia de Cádiz (Cádiz. 1877-1910)*
- La Correspondencia de España (Madrid. 1925)*
- La Correspondencia Gallega: diario de Pontevedra (Pontevedra. 1874)*
- La Dinastía: órgano del Partido Liberal-Conservador de la provincia (Cádiz. 1885)*
- La Época (Madrid. 1849-1936)*
- La España moderna (Madrid. 1889)*
- La Libertad (Madrid. 1919)*
- La Mañana (Madrid. 1909)*
- La prensa: diario republicano (Santa Cruz de Tenerife. 1910-1939)*
- La publicidad: diario de avisos, noticias y telegramas (Granada. 1881)*
- La Semaine a Paris (París. 1922-1944)*
- Les Temps (París. 1861-1942)*
- Lira española (Madrid. 1914)*
- Mundial Música (Valencia. 1916-1921)*
- Música: ilustración ibero-americana (Barcelona. 1929-1931)*
- Nice-matin (Nice. 1945)*
- Paris-midi: seul journal quotidien paraissant à midi (París. 1911-1944)*
- Región: diario de la mañana (Oviedo. 1923-1983)*
- Revista musical (Bilbao. 1909-1913)*
- Revista Musical Hispano-Americana (Madrid. 1914)*
- Ritmo: revista musical ilustrada (Madrid. 1929)*

LAS ASOCIACIONES ESCÉNICOS-MUSICALES EN ALMERÍA (1878-1892)

Carmen Ramírez Rodríguez
Real Conservatorio Profesional de Música de Almería

Resumen

Las carencias académicas del teatro en España a lo largo del siglo XIX no frenaron el entusiasmo de la afición por promocionarlo con iniciativas privadas de sociabilidad recreativa, artística y educativa. La ausencia de comunicaciones peninsulares convirtió a Almería en una ciudad insular hasta 1895 con la apertura de la línea férrea a Guadix. Su aislada localización geográfica y la crisis económica finisecular disuadieron la contratación de elencos teatrales profesionales e incitaron a la burguesía a construir escenarios y a agruparse para representar producciones escénico-musicales cuyas ganancias destinaban a sufragar los establecimientos de beneficencia.

La sociología española de la música ha polarizado los resultados de sus investigaciones hacia el desempeño del asociacionismo filarmónico de concierto. Este artículo recupera los antecedentes del teatro musical aficionado en esta ciudad, el repertorio y la actividad de *La Armonía*, *La Sociedad Lírico-Dramática* y *Rafael Calvo*, redactadas en la prensa diaria durante el periodo comprendido entre 1878 y 1892.

Palabras clave: Almería, siglo XIX, asociaciones musicales, teatro aficionado, música escénica en la prensa

Abstract

The academic shortcomings of the theatre in Spain throughout the 19th century didn't stop the enthusiasm of the fans to promote it with private initiatives of recreational, artistic and educational sociability. On account of the peninsular incommunication Almería become an island city until 1895 with the opening of the railway line to Guadix. Its isolated geographical location and the end-of-century economic crisis discouraged the hiring of professional theatrical casts and encouraged the bourgeoisie to build theatres and to group together to perform stage-musical productions whose profits were used to support charitable establishments.

The Spanish sociology of music has polarised the results of its research towards the performance of philharmonic associations in concert. This article discusses the background of amateur musical theatre in this city, the activity and repertoire of *La Armonía*, *La Asociación Lírico-Dramática* and *Rafael Calvo* written in the daily press during the period between 1878 and 1892.

Keywords: Almería, nineteenth century, musical associations, amateur theatre, scenic music in the press

Recepción: 05-02-2021

Aceptación: 20-03-2021

INTRODUCCIÓN: INTÉRPRETES Y ESPECTADORES

Mientras Europa asistía al maridaje del bufón cortesano con la juglaría marginal que se obstinaba por hacer reír al omnipresente mester de clerecía, manuscritos y legajos confiesan que, desde los albores del Medievo, congregaciones religiosas y comunidades monásticas españolas aprovechaban la altura de cúpulas, púlpitos y bóvedas abuhardilladas así como la decoración suntuaria, el ambiente litúrgico y los pórticos de templos y claustros conventuales para recordar episodios bíblicos laudables, biografías de santos y los misterios de la Pasión de Cristo, reviviéndolos durante los Oficios con la participación de frailes y feligreses. Data de tiempos paralelos a estas representaciones públicas, la celebración de un *particular*. Era una diversión privada donde nobles y hacendados solían convidar fiestas palaciegas *a la italiana*, alojando en sus estancias a galanes, músicos, cantantes, literatos¹⁰⁰, damas, meninas u otras personas ajenas al arte del teatro y bajo la estela de la corriente costumbrista dieciochesca fueron asunto y trasunto de piezas escenificadas en las tablas de corrales y maderámenes¹⁰¹. Unos y otros, diletantes y artistas, intercambiaban papeles en tanto que condes, reinas, marqueses y duquesas patrocinaban e incluso llegaron a rivalizar la explotación y mecenazgo de las actrices, instrumentistas, galanes e *ingenios* de su predilección.

Aquella tradición subsistió y, con el paso del tiempo, acogió a comerciantes de la burguesía venidera importando la generalizada instauración de casinos y liceos decimonónicos -similares a las *Assembly Rooms* inglesas del siglo XVIII- en cuya esfera, sapiencia y solaz tuvieron campo abonado. De ahí, que la tendencia entre los individuos patrios a innovar comedias, sainetes, monólogos y diálogos en momentos de asueto para luego protagonizarlos en espacios privados de agrupaciones de sociabilidad recreativa, teatros y teatrillos hogareños improvisados, absorbiera las prácticas de un buen número de proles almerienses. Después de todo, el teatro -manifiesta Jan Doat- ha nacido de la necesidad que una comunidad siente de expresarse a sí misma y la

¹⁰⁰ La representación de la *Primera Égloga de Navidad*, de Juan del Encina, tuvo lugar la noche de Navidad de 1492 en la casa de los duques de Alba. Lope de Rueda mantuvo una importante actividad teatral en la estancia del duque de Medinaceli entre 1545 y 1551 así como Diego Sánchez de Badajoz en la morada de los duques de Feria.

¹⁰¹ Ramón de Mesonero Romanos. «Los cómicos en Cuaresma», *Escenas y tipos matritenses* <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/escenas-y-tipos-matritenses_from_html/ff1a8f8c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_4> (Consultado 3-2-2021).

vocación teatral, a juicio de Charles Garnier¹⁰², es innata y la más natural del género humano dando pábulo al deseo de relacionarse y conversar con los demás, adonde cada uno, cuando entabla pláticas o pronuncia disensiones, asume con sus argumentos y refutaciones el papel de intérprete y espectador¹⁰³.

Pacificada la tercera y última contienda civil carlista, en 1876, proliferó este hábito en obediencia a una realidad: el teatro no era en España una profesión porque el Estado no lo protegía ni lo atendía en su desenvolvimiento. Era un recreo sin trascendencia alguna, un arte elemental, exento de pautas y cánones, cuya única orientación se encomendaba al mayor o menor atrevimiento, aplomo, memoria y audacia personal. Apenas existían artistas formados académicamente en escuelas de declamación y conservatorios. Por regla general, mantenían con perseverancia derroteros arcaicos y no conocían la estética, la literatura, la historia, la indumentaria, desatendiendo el gesto, la caracterización y el maquillaje¹⁰⁴. Muchos de aquellos brotaron de manera espontánea y el aspirante a cómico se afiliaba al gremio sin más bagaje que la ignorancia del neófito actor que pidiera recomendación a *Fígaro*¹⁰⁵. Era una profesión especialmente inestable, sometida a las exigencias caprichosas de los públicos. Ganaban poco dinero y si su mérito hubiese sido distinto al de servir a otros por oficio, lo cual, denotaba estar dispensado de ostentar poderío, erudición y pundonor, habría sido la ocupación de una infinidad de sujetos adinerados con una intuición teatral decidida. Dignos de las mejores rentas, renunciaron a sus auténticas inclinaciones sin dejar por ello de exhibir en ambientes de camaradería sus habilidades personales. Entregados en cuerpo y alma a la escena, con o sin escolta de profesionales y en calidad de aficionados, cualquier pretexto era válido para participar en comedias, dramas y zarzuelas.

PRECEDENTES

La primera aportación documentada en prensa se remonta al 6 de mayo de 1874. Hubo

¹⁰² Isidoro de Fagoaga, *El teatro por dentro*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1971, p. 8.

¹⁰³ Charles Garnier, *Le Theatre*, París, Librairie Hachette et Cie, 1871, p. 1.

¹⁰⁴ «Una clase necesaria», *Nuevo Mundo* n° 1002, Madrid, 20 de marzo de 1913, p. 6.

¹⁰⁵ Seudónimo del que hizo uso Mariano José de Larra en sus artículos periodísticos. El 1 de marzo de 1833, *La Revista Española* publicó uno de ellos bajo el título de *Yo quiero ser cómico*, donde nos muestra el espíritu español en el marco de una época en la que los oficios se consiguen por recomendaciones, a través de un joven que quiere dedicarse al teatro.

una función en el *Teatro Principal* con la intención de reforzar la suscripción nacional abierta por *El Imparcial* para socorrer a heridos y allegados de las víctimas en la campaña bélica del norte. Todos cuantos trabajaron, hicieron donación de sus estipendios. En el programa, figuró el acto tercero de la ópera *Hernani*, de Giuseppe Verdi, y *Marina*. La composición de Emilio Arrieta, como bien asintió Matilde Muñoz, era «el *Don Juan Tenorio* de las zarzuelas»¹⁰⁶, y al igual que le ocurrió al drama de Zorrilla, su infiltración en las masas fue absoluta. En lo sucesivo, jamás sobrepasó una temporada en la cartelera almeriense hasta 1928¹⁰⁷ sin que se mostrase alguna vez, siendo en su originaria versión de zarzuela, con libreto del poeta Francisco Camprodón, obra de referencia obligada y una de las que por su contenido marítimo-popular, pintorequismo orquestal con inclusión de una pequeña rondalla de bandurrias y guitarras, comicidad, calidez dramática, corrección, espontaneidad e italianismo melódico¹⁰⁸, resultara a menudo ser elegida para las funciones de *amateurs*. Tomaron parte en su desempeño: el barítono Ramón Mendizábal junto a las voces de Carmen Gómez, Andrés Díaz Saldaña¹⁰⁹, así como los hermanos Alfredo (Almería, 1849-1906)¹¹⁰ y Horacio (Almería, 1844-1909) Pérez del Villar¹¹¹.

En mayo de 1875, los teatros cerraban sus campañas. El día 12 lo hacía el *Apolo* con *La Cola del diablo* y la tonadilla *El Trípili Trápala*. El *Delicias* escenificó el 31 con la intervención de la tiple Rosa López, *El loco de la guardilla*, a beneficio del tenor cómico,

¹⁰⁶ *Historia de la zarzuela y el género chico*, Madrid: Tesoro, 1946, p. 110.

¹⁰⁷ Carmen Ramírez Rodríguez, *El teatro lírico almeriense durante la época de la Restauración (1874-1931)*. Tesis doctoral. Universidad de Almería, 2006, p. 522.

¹⁰⁸ María Encina Cortizo, *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, Madrid: ICCMU, 1998, pp. 219-228.

¹⁰⁹ Fue admitido como cantor de la Catedral el 1 de abril de 1867 con la gratificación de seis reales diarios. Tras superar la prueba, el Maestro de Capilla, Nicolás Jiménez de Albendín, expidió un informe acerca de su voz, en el cual, apunta: «aparece dicho señor con una extensión de quince puntos, o sea desde el Fa-Re grave hasta Fa agudo, con buena, clara y afinada entonación, siendo sus medios de bastante cuerpo, y teniendo todas las cualidades de verdadero bajo, faltándole sólo dos puntos de gravedad, para ser profundo». Catedrático de Filosofía y Letras, bachiller en Sagrada Teología y Sagrados Cánones, le fue concedida la Encomienda de Isabel la Católica, el 18 de enero de 1883. Dejó escritos varios estudios de Gramática Latina que sirvieron de texto en el Instituto Provincial, donde fue secretario. Mantuvo relaciones con el mundo masónico, ostentando un alto cargo y graduación en la logia *Amor y Ciencia n.º 15*. Paralelamente, fue algún tiempo concejal y teniente alcalde de este municipio, elegido por los republicanos. Fallece el 17 de febrero de 1897. (Citado en Archivo de la Catedral de Almería, Actas Capitulares, Libro 72, fol. 54v, «Almería hace 45 años», *La Crónica Meridional* n.º 22.342, 18 de enero de 1928, p. 1; María Pinto Molina: *La Masonería en Almería a finales del siglo XIX*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1990, p. 120 y *La Crónica Meridional* n.º 11.152, 19 de febrero de 1897).

¹¹⁰ Inspector Jefe del Orden Público.

¹¹¹ Director-gerente de *La Libertad*: órgano de expresión de los Fusionistas en Almería.

Cristóbal Galván. Al paso, se barajaba la posibilidad de realizar una función de Teatro Bufo, en provecho de los indigentes capitalinos por un grupo de jóvenes. Este género, exportado a España con el espíritu desenfadado que libró *La Gloriosa*, en 1868, por el actor, cantante y empresario portugués Francisco Arderius y Bardán había surgido en un teatro, al cual, el compositor Jacques Offenbach intituló *des Bouffes Parisiens*, donde breves comedias musicales, entreveradas con los provocativos contoneos de hileras femeniles al son de vertiginosos bailes y arias preñadas de descomedidas letras, satirizaron la política napoleónica del Segundo Imperio galo. Idea que estremeció de inmediato a la vecindad, haciendo posible que el quinto día de junio, las puertas del *Principal* colocaran el cartel de «completo». A la hora anunciada, se alzó el telón y al compás del pasodoble de la zarzuela *Pan y Toros*, los aficionados fueron recibidos con aplausos y honores de la repetición. *Canto de ángeles*, *Juan el Perdío* y *Los estanqueros aéreos* se sucedieron, sobresaliendo en la primera, Cristóbal Galván que, en su papel de *Soleá*, «estuvo admirable pues al cantar entre bastidores, con su voz fina y atiplada se le hubiera confundido con cualquiera de las *prima donnas* más distinguidas a no saberse de antemano quién era». En suma –señala la prensa– tuvimos una *Chata*, una *Tía Canaria*, una *Lola* y un *Tío Caracoles*, encarnados respectivamente por Eustaquio de los Ríos Zarzosa, José Álvarez, Angelina López y Ángel Castañedo, como pocas veces hemos visto sin olvidar los bien caracterizados tipos del *Tío Berrinche*, *Juan el perdío*, *Pepe Nargas* y *Mr. Chuleta*. No escasearon las ovaciones y abundaron flores, composiciones poéticas, aves de tejado y de corral, comestibles y otros excesos¹¹².

LA ARMONÍA

Mientras Granada y Murcia prometían a sus pobladores fabulosas campañas teatrales para la temporada de 1877, en Almería no hubo indicio alguno de ofrecerlas. De los dos mil cuatrocientos asalariados contratados en los años cuarenta, quedaron algo más de setenta y siete en aquel año¹¹³. Ausencia de carreteras y ferrocarril hasta el 25 de julio de 1895 con la apertura de la línea a Guadix. Cultivos castigados de continuo. Sequía demoledora con los recursos de los propietarios que veían agostados en flor sus frutos

¹¹² «Como teníamos anunciado», *La Crónica Meridional* n° 4.620, 8 de junio de 1875, pp. 2-3.

¹¹³ Donato Gómez Díaz, *Actividad, empleo y renta en Almería 1787-1910*. Almería: editorial Donato Gómez Díaz, 1994, p. 92.

y cosechas. Según las estadísticas, entre 1860 y 1878, dejaron de ser propietarios 13.431 individuos¹¹⁴. Más de cinco mil cepas vitícolas aniquiladas por plagas de filoxera¹¹⁵. Minería a la baja y víveres en alza. Paro. Emigración a Orán cada vez que el *Numancia* o el *Victoria* levaban anclas. Viviendas desalquiladas. Hambre. Atravesar el embarazo, el parto y la infancia de los hijos era a menudo un camino de profundo sufrimiento y angustia. De cuatro a cinco bajas infantiles diarias en la *Casa de Expósitos* menguan el padrón muy por debajo al de 1857, devolviendo una lamentable realidad para las empresas teatrales que, amedrentadas por las evidentes pérdidas, rehusaban cálculos inciertos a sus especulaciones.

Era una industria, y como tal, si no quería fracasar, debía compensar unas exigencias. No obstante, esta práctica no se limitaba a la «temporada oficial», rendida por elencos itinerantes de actores ceñidos a intereses económicos. Los aficionados se reunían en agrupaciones con la intención de divertirse por cuenta propia, montar y llevar a escena una obra determinada o una serie de ellas. Precisamente de una de aquellas, a la que Barbieri denominó *de los Siete pecados capitales*, nació el *Teatro de la Zarzuela* en Madrid¹¹⁶. La terminología de la época solía sacarlas a relucir como Sociedades Líricas o Dramáticas y, según testimonia Arroyo y Reina, en 1902, se computaron 1.296, de las cuales, 1.061, estaban fuera de las capitales de provincias¹¹⁷.

Con sus ofrecimientos pecuniarios, organizaban una compañía, alquilaban el teatro y actuaban públicamente disfrutando a cambio de una estima más o menos extendida pero siempre de raigambre popular. Para la consecución de sus fines, estas agrupaciones debían soportar fatigas y contratiempos, vencidos por asombrosas dosis de ánimo, ilusión y esfuerzo humano a la hora de abordar dicho empeño. Cánones extrínsecos a vocablos como gastos, pérdidas, costes y otros similares, llegando a depender más de su altruismo que del objetivismo comercial.

En mayo de 1878, prescindiendo de apoderado ajeno al teatro y alentados por el

¹¹⁴ Sixto Espinosa, «Los propietarios y la vega de Almería», *Revista de Almería*, julio de 1884, p. 412.

¹¹⁵ «Plaga espantosa», *La Crónica Meridional* n° 5.528, 19 de julio de 1878, p. 3.

¹¹⁶ Se distribuyeron atendiendo a las singularidades de cada uno: Olona-soberbia, Salas-avaricia, Oudrid-lujuria, Gaztambide-ira, Hernando-gula, Inzenga-envidia y Barbieri-pereza. De esta forma, el presidente era Luis Olona, Gaztambide el director de orquesta, Barbieri el director de coros, Hernando el contable, Inzenga el archivero, el cantante Francisco Salas el primer actor y director de escena, y Oudrid sin puesto determinado por ocupar la dirección de orquesta de otro teatro.

¹¹⁷ Carlos Arroyo y Herrera, *Enciclopedia teatral*, Madrid, R. Velasco, 1902, pp. 137-159.

profesor Laureano Campra Mosquera (Figueras, 1837-Almería, 1893)¹¹⁸, tomaron el *Principal* y constituyeron *La Armonía* con sede en el número 5 de la *calle Talía*, al propósito de «proporcionar algunos ratos de recreo», cuyas ganancias se destinarían a sufragar establecimientos de beneficencia¹¹⁹. Se distribuyeron los cargos, eligiendo presidente a Joaquín Ramón García (Almería, 1835-1915)¹²⁰, vicepresidente primero a José Litrán, vicepresidente segundo a José Agea, tesorero a Miguel Morcillo, consiliarios a José Pujol, Manuel Eraso, José Vázquez, Eduardo Cobos y Joaquín Vivas, secretario contador a Ramón Barroeta y archivero a Antonio Ledesma Hernández¹²¹. Bajo la dirección de Francisco Bedmar y Pradal¹²² al frente de los coros, Laureano Campra a la de la orquesta y Javier Jiménez Delgado (1849-1910) a la de la escena, hicieron su primera y penúltima demostración, el 9 de julio, con *Martha*, exitosa ópera del compositor alemán, Friedrich von Flotow, con elementos de la ópera cómica alemana y la *opéra-comique* francesa, a la que la melodía popular irlandesa *The last rose of summer* sirve de leitmotiv¹²³.

Tomaron parte en el reparto: Concepción Muñoz Bouvier (*Martha*), Carmen Alcaraz Puig-Samper (Nancy), Trinidad Jiménez Aviragnet (1849-1922)¹²⁴ (Lyonel), Horacio

¹¹⁸ Hijo de Francisco Campra –músico mayor del *Regimiento de América*– y Josefina Mosquera, aprendió con su padre armonía y composición, a la vez que se adiestraba en el aprendizaje del flautín y el violín. Como su hermano Filiberto (cornetín, bombardino y después músico mayor de la agrupación municipal) ingresó como meritorio, sin recibir por ello gratificación alguna en la capilla de música de la Catedral, conjugando sus obligaciones con las que con posterioridad le impuso la Banda, la orquesta del teatro, la enseñanza y su participación en diversas agrupaciones camerísticas. Al género sacro aportó la composición de un *Stabat Mater* y *Los Siete Dolores de María Santísima* para orquesta, cuarteto y coros.

¹¹⁹ «La Armonía», *La Crónica Meridional* n.º 5.516, 4 de julio de 1878, p. 3.

¹²⁰ Prestigioso abogado y orador almeriense. En 1860 formó parte de la redacción de *El Porvenir*: órgano de expresión del *Liceo*. En los ochenta, ingresó en el Partido Demócrata-Dinástico en compañía de Antonio Ledesma, Francisco Maresca y Pablo Martos. (Citado por Antonio José López Cruces: *Introducción a la vida y obra de Antonio Ledesma Hernández (1856-1937)*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1991, p. 17). Presidió el *Ateneo*, el *Centro Mercantil*, el *Círculo Reformista* y el comité que en 1889 impulsó la creación del *Monte de Piedad y Caja de Ahorros*.

¹²¹ «Elecciones», *La Crónica Meridional* n.º 5.513, 2 de julio de 1878, p. 3.

¹²² Profesor de piano, su vida estuvo ligada a la de la capilla de música de la Catedral, a la cual se incorpora como seise en octubre de 1854. Once años después, tras reiteradas peticiones ocupó la plaza de contralto segundo. En 1875, sucedió interinamente al segundo organista Miguel Pradal; y, en 1884, en idénticas condiciones, pasó a dirigirla. Por mediación suya y la del organista Juan Domínguez avivaron el espíritu musical religioso de aquel templo, cuando atravesaba momentos deplorables, tocándose en la festividad de la Asunción de ese año, la Misa de Hilarión Eslava; en la de Santa Cecilia, la Misa de Palancar; y en la de la Concepción y San Esteban, la de Mercadante. (Cf. ACA, Actas Capitulares, Libro 70, fol. 59v, Solicitudes y Comunicaciones 12, leg. 16 y 242).

¹²³ Véase C. Ramírez Rodríguez, «Semblanza biográfica, criterios pedagógicos y aproximación al pianismo de Javier Jiménez Delgado (1849-1910)», Madrid, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 27, 2014, pp. 131-156.

¹²⁴ Banquero.

Pérez del Villar (*Plumkett*) y Andrés Díaz Saldaña (*Lord Tristan*). Pese a realizar cuantos esfuerzos estuvieron a su alcance, a contar con un público comprensivo, generoso a la hora de prodigarles muestras de aprobación, el montaje, en condiciones precarias, con escasos medios y un instrumental mediocre, sustituido por Eduardo Muñoz al piano en algunos de los números, frenó su evolución e, irremediablemente, se dispersó. La hipótesis de su disgregación, por elemental, resulta innecesaria señalarla. Si apenas pudieron ofrecer un espectáculo tampoco podrían verse secundados de una concurrencia técnica.

LA SOCIEDAD LÍRICO DRAMÁTICA

Aconteció el Carnaval de 1879 con un Ayuntamiento endeudado, pocas máscaras, pocas o ningunas comparsas y pocas andanzas teatrales. Al regresar la Semana Santa, el *Principal* cerró sus puertas el lunes, accediendo a la pausa habitual que el mundo devoto imponía. El actor Pedro Delgado y compañía¹²⁵ se despidieron. Con el adiós, dejaron durante los meses sucesivos a los adeptos almerienses sin cobijo ni ilación con el espectáculo escénico ante la reiterada ausencia de peticionario.

El panorama declinó en junio. Subsistía el ominoso impuesto de guerra. Desconcierto. Destituciones. Juan de Oña –dos veces concejal, y ocho, alcalde– renuncia¹²⁶. Insalubridad. Inexistencia de alcantarillado. La tuberculosis agota la existencia del guitarrista Juan Pujol Cassinello¹²⁷. El *Ateneo* en decadencia. Cesa la banda municipal¹²⁸. Serenos, empleados de consumos, amas de cría, profesores y demás asalariados sin sueldo. En tales circunstancias, al aflorar las primeras tardes otoñales, varios integrantes de la disuelta *Armonía* en unión a otros nuevos formaron un elenco lírico-teatral, revelándose en poco tiempo el esmero de aquellos individuos, entre cuyos componentes, reparamos a Joaquín Gómez y sus hermanas, Carmen y María –las *Taquilleras*–, Horacio y Alfredo Pérez del Villar, Francisco Pérez Ibáñez, Enrique de

¹²⁵ «Teatro Principal», *La Crónica Meridional* n° 5.708, 28 de febrero de 1879, p. 3.

¹²⁶ «Se nos asegura» y «Plaga terrible», *La Crónica Meridional* n° 5.790, 5.805 y 5.992, 10, 28 de junio de 1879 p. 3 y «Teatro», 12 de febrero de 1880, p. 3.

¹²⁷ «Tenemos el sentimiento de», *La Crónica Meridional* n° 5.803, 26 de junio de 1879, p. 3.

¹²⁸ «Noticias frescas», *La Crónica Meridional* n° 6.034, 4 de abril de 1880, p. 3.

Oña Quesada (Almería, 1843-1906).¹²⁹, Andrés Díaz Saldaña, Felipe Burgos Tamarit, Enrique Romero, Federico Morcillo Laborda¹³⁰, Dolores Arellano, Pedro Taramelli, Trinidad Jiménez Aviragnet, Antonio González Amores y Juan Ledesma Benete. De sobra conocidos por ser líderes políticos, sus voces se oían en las distintas solemnidades religiosas oficiadas en los templos locales, en particular, el tradicional Miserere¹³¹ de Vicente Palacios (1777-1836) que anualmente entonaban en la Catedral las noches del Miércoles y Jueves Santo¹³².

La *Sociedad Lírico-Dramática* se constituyó bajo la presidencia de Fulgencio García encomendando a Laureano Campra la dirección de la orquesta, a Antonio Iribarne Fernández de Beloy (Almería, 1816-1896)¹³³ la de la escena y a Francisco Bedmar la del coro. Movidos por el afán de ofrecer distracción a las ocupaciones cotidianas, arrendaron el *Principal* y formaron un grupo de canto con un cuadro de declamación. Después de liquidar los gastos de alquiler del coliseo, a los profesores de la orquesta del teatro, dependientes, material y otros enseres, las ganancias se destinarían a dulcificar el desabrigo de los más necesitados.

A mediados de octubre, las tormentas descargaron en algunos pueblos de la provincia y sierras inmediatas a la urbe causando insondables víctimas, destrozos y desperfectos. Ultimados los trabajos preparatorios, la nueva sociedad hizo públicos sus planes con la siguiente nota: «Varios aficionados de esta capital, han organizado una función para el lunes, diez de noviembre, con el fin de distribuir sus productos entre las viudas y huérfanos pobres de la provincia que hayan venido a ese estado por efecto de las

¹²⁹ Hermano de Juan, alcalde que sustituyó a Onofre Amat, durante los primeros años de la Restauración, el letrado Enrique siguió sus pasos como secretario de la Junta de Defensa, diputado provincial, juez municipal, concejal y primer teniente del consistorio.

¹³⁰ Autor de dos piezas tituladas *Mercedes* y *Esperanza* que se tocaban en las reuniones de los círculos filarmónicos de la corte. (Cf. «Muchas gracias», *La Crónica Meridional* n° 6.735, 12 de agosto de 1882, p. 3).

¹³¹ El Miserere es el Salmo 50 de David. «Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam». Contiene una de las más profundas expresiones del alma pecadora. Reconoce su culpa y pide perdón por ello a la misericordia de Dios. Se asigna en el rito romano a los Laudes del Jueves Santo, el Viernes Santo, el Sábado Santo y el Oficio de Difuntos.

¹³² «Stabat Mater», *La Crónica Meridional* n° 5.744, 15 de abril de 1879, pp. 2 y 3.

¹³³ Jefe de Hacienda, cultivó el arte dramático consiguiendo ruidosas ovaciones en el escenario del Liceo de Almería, a cuya presidencia se encomendó durante algún curso. Autor del drama *Cada loco con su tema*, *El desengaño o Un episodio de la inundación de Murcia* y del juguete cómico *Un cuarto con dos camas*, dirigió varias publicaciones, entre las cuales, *La Piquivana* -revista mensual de cacería- salió al mercado, el 15 de febrero de 1874.

inundaciones de los días catorce y quince del mes anterior». Anunciaron *Marina*¹³⁴ y *El hombre es débil*¹³⁵. Llegaron a recaudar cerca de cinco mil reales e instaron por reponer la actuación¹³⁶.

En sus primeros ocho meses de vida, ya fuese jueves o domingo, consumaron treinta funciones. A modo de introito obligado, una sinfonía precedía a la interpretación del cuerpo principal formado por una obra de tres o cuatro actos; y de dos o tres zarzuelas, si el número de actos no excedía de dos, en cuyo caso, intercalaban con algún diálogo o juguete cómico. En vísperas de un estreno, la ciudad se iba interesando por los preparativos y todos se ilustraban a la par, pues en definitiva, eran parte de la misma. La tertulia de adictos al mundo lírico, encabezada por Rafael Campos, frecuentaba el ensayo general y llegó a cobrar tal magnitud que cuando anunciaban la primera representación casi sabían de memoria la obra a poner en escena, obligándoles a interceptar la entrada¹³⁷.

A lo largo de su biografía (1879-1883) el conjunto adquirió solidez y se gestó, sin duda, la agrupación de aficionados más relevante de aquellas calendas, debido a la intensa labor académica desplegada por Laureano Campra, a la fidelidad de la concurrencia y a la protección de sus asociados. El hecho de emprender grandes montajes, de forjar una temporada con un repertorio versátil, de ser objeto de crítica ocupando espaciosas planas en la prensa y de captar la confianza ciudadana con un seguimiento masivo – salvo motivaciones supeditadas a los agentes meteorológicos– prestan un fundamento favorable de ratificación a su afianzamiento. Equiparada a todos efectos a una sociedad industrial, al igual que las de homónima categoría, estaba sujeta al pago de unos tributos. La prensa, imbuida por rastros utópicos proclives a la equidad, reprochó a la Administración el estigma acarreado a personas que, destinando sus ganancias a la filantropía no reglamentada, debían al mismo tiempo contribuir al Tesoro: «Nos referimos a la contribución de setenta y tres pesetas por patente por lo que resta de año

¹³⁴ Reparto y personajes: *Marina*, Carmen Gómez de Ledesma; *Teresa*, Srta. Garrido; *Jorge*, Enrique de Oña; *Roque*, Horacio Pérez del Villar; *Pascual*, Andrés Díaz Saldaña; *Alberto*, Francisco Pérez Ibáñez; *Un marinero*, Sr. Roura. Con acompañamiento del cuerpo de coros.

¹³⁵ Reparto y personajes: *Tecla*, Dolores Arellano; *Luciano*, Enrique Oña y Quesada; *Pascual*, Alfredo Pérez del Villar.

¹³⁶ «Teatro», *La Crónica Meridional* n° 5.920, 12 de noviembre de 1879, p. 3.

¹³⁷ Testimonio personal del poeta y editor, Fernando Salvador Estrella, «Recuerdos del Teatro Principal», *El Radical* n° 1.374, Almería, 2 de febrero de 1907, p. 1.

económico. Pase (porque así está dispuesto) que todo el que ejerza una industria con la cual obtenga o pueda obtener beneficios contribuya a sostener las cargas públicas. Pero, ¿se halla en este caso la *Sociedad Lírico-Dramática*? No. Antes bien, al contrario, lejos de percibir, contribuye directamente al alivio de los que sufren»¹³⁸. En un total de ciento veintinueve funciones, interpretaron:

Nº	Títulos	1879/80	1880/81	1881/82	1882/83	Total
1	<i>El juramento</i>	5	1	2	3	11
2	<i>Pan y Toros</i>		6	1	3	10
3	<i>Entre mi mujer y el negro</i>	3	3	2	1	9
4	<i>Picio, Adán y compañía</i>		3	3	2	8
5	<i>Marina, zarzuela</i>	4	3	1		8
6	<i>El barberillo del Lavapiés</i>		4	2	1	7
7	<i>El relámpago</i>	3	1	3		7
8	<i>El anillo de hierro</i>			7		7
9	<i>Campanote</i>		4	1	1	6
10	<i>Los Magyares</i>	2	2	1	1	6
11	<i>Un caballero particular</i>	4	1			5
12	<i>La gallina ciega</i>	3		1	1	5
13	<i>La Marsellesa</i>		3	1		4
14	<i>El tío Caniyitas</i>				4	4
15	<i>Catalina</i>			4		4
16	<i>El tributo de las cien doncellas</i>				3	3
17	<i>Tercer acto de Hernani</i>	3				3
18	<i>Un cocinero</i>		2			2
19	<i>La soirée de Cachupín</i>		2			2
20	<i>El amor y el almuerzo</i>		2			2
21	<i>El hombre es débil</i>	2				2
22	<i>El barón de la castaña</i>	1			1	2
23	<i>Luz y sombra</i>				2	2
24	<i>Quien manda, manda</i>				2	2
25	<i>El lucero del alba</i>				2	2
26	<i>El grumete</i>				2	2
27	<i>Torear por lo fino</i>				1	1
28	<i>Pascual Bailón</i>			1		1
29	<i>Los carboneros</i>				1	1
30	<i>¡Ya somos tres!</i>				1	1
	Total	30	37	30	32	129

Tabla 1. Títulos y números de funciones por temporadas. Fuente: Elaboración propia

Estos datos arrojan algunas claves respecto a las peculiaridades de este teatro. La antología propuesta tiene claros matices conservadores, de apego a producciones ya conocidas. A pesar de la fuerte tendencia a emular los hábitos de Madrid, representar la novedad no es labor prioritaria.

¹³⁸ «Los Madgyares», *La Crónica Meridional* n° 6.106, 27 de junio de 1880, pp. 2-3.

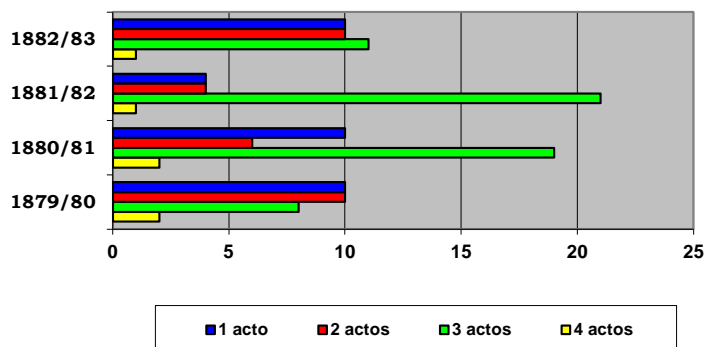


Fig. 1. Número de actos de las composiciones por temporadas (1879-1883).
Fuente: Elaboración propia

Mientras allí crece el interés por insertar obras ligeras y cortas, aquí, casi la mitad de ellas son del repertorio antiguo: de diez obras en tres actos o más, cuatro son posteriores a 1870; de seis en dos actos, una es posterior a ese año; y de catorce en un acto, seis lo fueron.

Durante cada campaña programaron de diez a dieciocho producciones diferentes a lo máximo, siendo las más representadas las producciones de Barbieri, y las menos, las creaciones foráneas, de las cuales, fueron exponentes el tercer acto verdiano de *Hernani*, y las ya adaptadas a la escena española, *Campanone*, *La soiréé de Cachupin* y *El barón de la Castaña*.

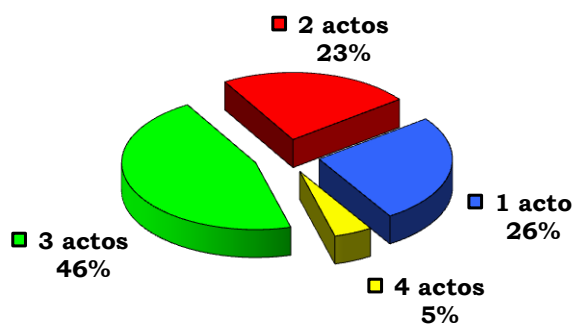


Fig. 2. Repertorio en porcentajes (1879-1883)

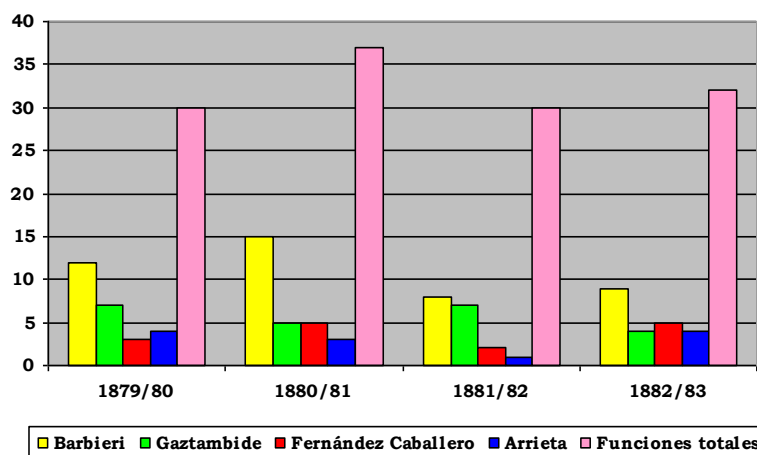


Fig. 3. Repertorio por temporadas (1879-1883). Fuente: Elaboración propia

Entre aquellas actuaciones, podemos recopilar la función del 16 de enero de 1880, donde hizo su debut como *Baronesa de Agua-fría*, María Gómez, en la representación de *El Juramento*¹³⁹, sobre la que el cronista apuntó: «Posee una circunstancia especial sobre las muchas que le adornan; tal es el timbre sonoro de su voz de contralto y la admirable limpieza con que emite las notas del diapason que recorre; si a esto unimos su robusta voz en los graves, perfecta afinación en el canto, buen gusto y delicadeza en las modulaciones, y talento en fin para hallar la verdadera creación del autor e identificarse con ella lo mismo en el canto que en la declamación»¹⁴⁰. Éxito intensificado con creces en *El Relámpago*¹⁴¹. Elogios el 12 de febrero para Trinidad Jiménez y Alfredo Pérez del Villar en sus respectivas interpretaciones del tercer acto de la ópera *Hernani*¹⁴² y *La gallina ciega*¹⁴³. Aplausos a Horacio Pérez del Villar la noche del domingo 28 de marzo cuando cantó en el segundo acto *Marina* las siguientes seguidillas:

¹³⁹ Reparto y personajes: *María*, Carmen Gómez de Ledesma; *La Baronesa de Agua-fría*, María Gómez de Taramelli; *El Marqués de San Esteban*, Enrique de Oña; *Don Carlos*, Francisco Pérez Ibáñez; *El Conde*, Horacio Pérez del Villar; *El cabo Peralta*, Andrés Díaz Saldaña; *Sebastián*, Juan de Ledesma y Benete, *Notario*, Luis Hernández. Coro de hombres: 30 individuos. Orquesta compuesta de 22 profesores.

¹⁴⁰ *La Crónica Meridional* n.º 5.974, 20 de enero de 1880.

¹⁴¹ Reparto y personajes: *Enriqueta*, Carmen Gómez de Ledesma; *Clara*, María Gómez de Taramelli; *León, teniente de marina*, Enrique de Oña; *Jorge*, Federico Morcillo y Juan Ledesma.

¹⁴² Reparto y personajes: *Carlos V*, Trinidad Jiménez; *Hernani*, Antonio González Amores; *Silva*, Andrés Díaz Saldaña; *Don Ricardo*, Francisco Sánchez; *Elvira*, Carmen Gómez de Ledesma.

¹⁴³ Reparto y personajes: *O*, Dolores Arellano; *Circuncisión*, María Gómez de Taramelli; *Serafín*, Antonio González Amores; *Don Venancio*, Horacio Pérez del Villar; *Don Cleto*, Alfredo Pérez del Villar.

«Aunque estamos en Pascuas,
sé de un marido
para el cual la Cuaresma
no ha concluido.
Pues hay casados
que están a todas horas
crucificados.

Hemos cantado juntos
el *Miserere*
y a cantar, según dicen,
vamos a Terque.
Y yo sospecho,
que cantaremos pronto
en los entierros.

Se le darán de hallazgo
cuatro doblones
al que encuentre los fondos
de inundaciones,
pues hay *confines*
donde se halla la gente
sin calcetines.

La Torre de la Vela
se halla irritada,
pues hizo su expediente
como inundada.
Y el campanero
dice, que no le han dado
ningún dinero.

Basta de seguidillas
que me mareo,
al ver de tantas niñas
el rostro bello.
Y es necesario
comprender que yo tengo
mi *alma* en mi *almario*»¹⁴⁴.

A comienzos de junio, la sociedad cobraba otro cariz: nuevo presidente, Enrique de Oña; nuevo director de escena, Carlos Jiménez Troyano; nuevas voces, Gracia Salas, Manuel Moreno y Arturo Álvarez; y nuevo coro de voces mixtas. La incorporación de ocho féminas venía a llenar aquel vacío y a posibilitar la representación de otras obras. Con estos cambios y sin reparar en gastos –algo más de 11.000 reales– representaron *Los Madgyares*¹⁴⁵, los días 16 y 24, de la cual –reconoció la prensa– jamás se ha presentado esta zarzuela en el teatro de Almería con el lujo, aparato escénico y la

¹⁴⁴ «Tener el alma en el almarío» es una expresión común, en la que el *almario* es una alegoría del cuerpo. Estas seguidillas se insertaron el 31 de marzo de 1880, p. 3 en *La Crónica Meridional* nº 6.030.

¹⁴⁵ Reparto y personajes: *Marta, pastora*, María Gómez; *Alberto, labrador*, Enrique de Oña; *Coronel Kelsen*, Francisco Pérez Ibáñez; *Magyar Georgey*, Horacio Pérez del Villar; *Conde Roberto*, Andrés Díaz Saldaña; *Fray José, lego*, Juan de Ledesma y Benete; *Isabel, arrendadora*, Gracia Salas; *M^a Teresa de Austria*, Carmen Gómez; *Capitán Enrico*, Manuel Moreno; *Alfárez*, Fernando Salvador Estrella; *Beltrán, mercader*, Arturo Álvarez; *Granero Raf*, Indalecio Góngora.

riqueza que ahora se ha llevado a cabo. De igual forma, abundó en elogios para cada uno de los actuantes, destacando las grandes facultades de Juan Ledesma (el lego de *Los Madgyares* y el sacristán de *La Marsellesa*): «la naturalidad de sus maneras, su vis, la expresión de su fisonomía, todo en él contribuye en el ánimo del público la más favorable impresión hacia su persona, produciendo la hilaridad de la concurrencia, el detalle de huir de su eterno espía por una de las plateas de proscenio»¹⁴⁶.

El 4 de julio del 80 concluyó su primera campaña¹⁴⁷. Una semana antes, Antonio González –mayoral del coche-correo de esta ciudad a Vera– murió víctima del accidente que sufrió su vehículo. Ni la orquesta y empleados de sus dependencias recibieron estipendio alguno. Ni el dueño del teatro, Esteban Maezo, cobró el arriendo; ni la imprenta de la viuda de Cordero lo hizo por los carteles y ediciones; y Mariano Álvarez, como representante de las empresas editoriales dramáticas cedió los derechos de propiedad de *El Juramento*, valorados en noventa reales, traduciendo así los sentimientos de sus autores. Recaudaron una suma superior a los cuatro mil reales en beneficio de la viuda y huérfanos¹⁴⁸.

En la temporada de 1880-81, sobresalieron *Campanone*¹⁴⁹, con la cual, iniciaron el ciclo, el 29 de septiembre clausurándolo el 30 de junio con *Pan y Toros*, a beneficio de las familias procedentes de África. A lo largo de la referida, cierto sector del público porfiaba a los cantantes exhortándoles a repetir hasta cinco y seis veces una misma pieza, especialmente una tirana con estrofas alusivas a asuntos locales que María Gómez y Enrique Romero cantaban en *El Barberillo de Lavapiés*¹⁵⁰. Para la primera de aquellas, Eloy Marín confeccionó veintinueve pelucas acondicionadas a la época¹⁵¹. Fue repuesta en cuatro fechas hasta el 13 de febrero. La celebrada el día 22 de octubre,

¹⁴⁶ «Teatro», *La Crónica Meridional* n° 6.098, 18 de junio de 1880, pp. 2-3.

¹⁴⁷ El día 29 de junio en que se escenificó *Entre mi mujer y el negro* y *Un caballero particular* con el siguiente reparto y personajes: *Juana*, Carmen Gómez; *Amparo*, María Gómez; *Don Rufo*, Alfredo Pérez del Villar; *Ginés*, Eugenio Duimovich.

¹⁴⁸ *La Crónica Meridional* n° 6.107, 6.108, 6.111 y 6.112, correspondientes al 29 de junio, 1, 4 y 6 de julio de 1880, respectivamente.

¹⁴⁹ Reparto y personajes: *Corila Tortolini*, primera tiple, Carmen Gómez; *Violante Pescareli*, comprimaria, María Gómez; *Alberto Mordente*, primer tenor, Enrique de Oña y Quesada; *Campanone*, maestro compositor, Horacio Pérez del Villar; *Don Fastidio*, empresario, Andrés Díaz Saldaña; *Don Pánfilo*, poeta, Alfredo Pérez del Villar; *Don Sandalio*, maestro de coros y apuntador, Joaquín Gómez.

¹⁵⁰ Reparto y personajes: *Paloma*, María Gómez; *Marquesa*, Carmen Gómez; *Lamparilla*, Enrique Romero.

¹⁵¹ «Función», *La Crónica Meridional* n° 6.176, 19 de septiembre de 1880, p. 2.

correspondió a una función regia y la banda municipal solemnizó el natalicio de la infanta heredera, interpretando fragmentos musicales durante los entreactos a las puertas del teatro. Sin embargo, *Pan y Toros*, con trajes de corte, manolas y frailes, confeccionados por el sastre Luis Hernández, alcanzó celebridad. Tomó parte una banda compuesta de seis bandurrias y ocho guitarras; las niñas María y Magdalena Eraso¹⁵² junto a Federico Benítez bailaron manchegas y seguidillas¹⁵³.

Dio comienzo la tercera temporada, el 12 de octubre de 1881, con *La Marsellesa*¹⁵⁴. La orquesta fue aumentada con un contrabajo y la inexistencia de arpa fue reemplazada por el piano, prestándose a tocar Manuel Maher, hijo. En su transcurso, debutó Felipe Burgos en el papel de *Cabo Peralta* de *El Juramento* y ofrecieron, el 24 de noviembre, el estreno en Almería de *El anillo de hierro*¹⁵⁵. Sin embargo, los primeros síntomas patentes de postración ya asomaban por doquier. La aparición de nuevas sociedades, la apertura de dos teatros –el *Calderón* y *Apolo*– y con ellos, la consecuente venida a la ciudad de los elencos profesionales de Manuel Catalina, Victoriano Tamayo y Rafael Calvo debilitaba su campo exclusivo de actuación. El 2 de abril de 1882, Enrique de Oña viajó a Madrid. La rumorología difundía que se había deshecho la sociedad y tras haberse vendido el vestuario y los muebles, gestionaba lo mismo con el repertorio de música¹⁵⁶, vaticinándose su etapa terminal.

La compañía acometió sus últimos trabajos con la convicción inicial, el 23 de noviembre de 1882, pero sin la respuesta del público a las intenciones de sus fundadores. Pusieron en escena *El tributo de las cien doncellas*. La prensa se encargó de atestiguar el resto: «Las entradas no son muy favorables. La causa de esto deber ser el haber más teatros abiertos de los que permite el vecindario de nuestra ciudad, pues hay noches que se dan función en los de *Apolo*, *Calderón*, *Principal* y en el *Circo ecuestre*, sin contar tres o cuatro bailes. Esperamos que en las funciones que se pongan en las pascuas venideras pueda resarcir esta corporación de los gastos que lleva hechos hasta

¹⁵² Dueño de la *Cervecería Inglesa*, en la *calle Real* esquina a la del *Arco*.

¹⁵³ «Pan y Toros», *La Crónica Meridional* n° 6.248, 14 de diciembre de 1880, p. 3.

¹⁵⁴ Reparto y personajes: *Magdalena*; Carmen Gómez; *Flora*, María Gómez; *Marquesa*, Ángela Jerez; *Renard*, Alfredo Pérez del Villar; *San Martín*, Juan Ledesma; *Rouguet*, Enrique de Oña.

¹⁵⁵ Reparto y personajes: *Margarita*, Carmen Gómez; *Rodolfo*, Enrique Oña; *El conde*, Alfredo Pérez del Villar; *Tiburón*, Horacio Pérez del Villar; *Ledia*, María Gómez; *Ermitaño*, Francisco Ledesma; *Rutilio*; Joaquín Gómez.

¹⁵⁶ «Circula el rumor de haberse», *La Crónica Meridional* n° 6.635, 5 de abril de 1882, p. 2.

el día, que asciende a una cantidad importante»¹⁵⁷.

A la postre, los estrenos de *Los carboneros*¹⁵⁸, el 1 de diciembre de 1882, *Torear por lo fino* o el de *El lucero del alba*, el 7 y el 10 de ídem, respectivamente; ni tampoco el de *¡Ya somos tres!*, el 20 de enero de 1883 o el reclamo de *El Tío Caniyitas*¹⁵⁹, ni la rebaja de precios propuesta a partir de febrero, pudieron impedir su desmantelamiento.

SOCIEDAD RAFAEL CALVO

A comienzos de los noventa, se reanimaron las aficiones lírico-dramáticas, conciliándose en menos de tres meses, tres sociedades: *Rafael Calvo* –en ofrenda del eminente actor dramático–, *Peral* –a la del joven teniente de la armada, Isaac Peral, que donó al Estado su proyecto de submarino– y *La Montaña*, poniendo respectivamente a prueba sus denuestos en el *Principal*, *Apolo* y *Novedades*.

La primera, fundada por Andrés López¹⁶⁰, emprendió su cometido el 22 de febrero de 1891, poniendo en escena el drama, *Cura de la aldea* y la pieza cómica, *Echar la llave*, en cuyos entreactos, se leyeron poesías en memoria del actor que daba atributo al conjunto¹⁶¹. Fueron semblantes vitales: Francisco Mora, Fernando Ruiz, José Tendero, Carmen López, Matilde y Pepita Griñel, José Alonso, los hermanos José, Manuel e Isabel Chalons Berenguer y Luis G. Huertos Rull¹⁶². Salían al proscenio los domingos y amenizaban los intermedios con secciones de literatura y canto siendo sus mejores escenificaciones: *Música clásica*, *El lucero del alba*, *Los postres de una cena*, de Francisco

¹⁵⁷ «Sociedad Lírico-dramática», *La Crónica Meridional* n° 6.840, 20 de diciembre de 1882, p. 3.

¹⁵⁸ Reparto y personajes: *Simona*, María Gómez; *Onofre*, Alfredo Pérez del Villar; *Saturio*, Joaquín Gómez.

¹⁵⁹ Reparto y personajes: *Catana la Lagartija*, María Gómez; *Pepiyo*, Juan Ledesma; *Tío Caniyitas*, Horacio Pérez del Villar; *Mister Frich*, Felipe Burgos.

¹⁶⁰ Fueron cargos de la junta directiva: Presidente, Luisa Arigo; Vicepresidente, Rafael de Soria; Directores de escena, Andrés López y Braulio Moreno; Secretario, David Esteban; Vicesecretario, José Chalons; Tesorero, Juan Ruiz; Vicetesorero, Felipe Burgos; Vocales, Andrés López, José Cisneros, Ramón Blasco Segado y Francisco García Peinado. (Cf. «Rafael Calvo», *La Crónica Meridional* n° 9.546, 3 de marzo de 1893, p. 2).

¹⁶¹ «Sociedad», *La Crónica Meridional* n° 9.539, 24 de febrero de 1892, p. 2.

¹⁶² Fundador de la revista *El Partenón*, cuyo primer y último ejemplar, se publicó el 15 de septiembre de 1909. Autor del poemario, *Hidalguía* (1911), colecciones de cuentos, las novelas *Hampa* (1905), las tres contenidas en *Rerum* (1908), *La tristeza de amar* (1910), *Miseria errante* (1910), *Los ojos de la esfinge* (1911), *Ansias de vida* (1911), *Los adioses trágicos* (1913), *Los cuervos* (1914) y *La última singladura* (1949); el diálogo en un acto y en prosa, *Magdalena* (1906), las comedias en dos actos, *Allende el deber* (1911) y *El amor pasa cantando* (1921).

Macarro, *Maruja*, *Casa de campo*, *Las orejas del lobo* de José Campo Arana; *Fábrica de embustes*, de Julio de las Cuevas; *La cáscara amarga* de José Estremera; *El hijo de mi amigo*, *El original del retrato*, *Es una malva*, *La ducha*, *El maestro de baile*, *Carambolas*, *Los inconvenientes*, *Perro 3*, *3º izquierda*, *De vuelta del otro mundo*, *El Álbum* y *Conspiración femenina*, *El doctor Gómez*, *El señor Gobernador*, *Los valientes*, *Un vaso de agua*, *Nuestra señora*, *Por una novia* o *Las codornices* y *De tiros largos*, últimas producciones de Vital Aza.

En la segunda temporada, celebraron su quinta velada el 24 de abril de 1892. Anunciaron las comedias *Los incasables*, *El frac nuevo*, *Un cero a la izquierda* y el estreno del juguete cómico-lírico en un acto y en verso que lleva por título, *Mudarse de casa*. El responsable del libro era José Chalons Berenguer, y el de la música, su hermano Manuel, ausente durante el ofrecimiento. No era almeriense y presumimos que el periodo de residencia en la ciudad fue corto. El futuro compositor de *El pillo de la playa* y *La molinera*, había nacido en Zaragoza veinticuatro años antes e inició sus estudios en el Conservatorio de Madrid donde obtuvo los primeros premios de solfeo, piano, armonía y composición¹⁶³, teniendo como maestro de esta última materia, al compositor de *Marina*¹⁶⁴.

De la composición la prensa dijo: «fue un juguete muy gracioso, con efectos teatrales, y sobre todo con música muy original, chispeante y agradable. En cuanto a la instrumentación, excelente». Tomaron parte el *Sexteto Sánchez*, el pianista Eduardo Villegas, las señoritas Alonso y Carabia, así como Luis G. Huertos, Carlos Giménez, José Alonso, Eduardo Moreno y Felipe Burgos, distinguiéndose la hermana de los anfitriones de la noche, Isabel Chalons, al demostrar «poseer relevantes condiciones para la escena»¹⁶⁵.

CONCLUSIONES

Es apreciable la supervivencia cosmopolita de la afición a la música a lo largo de la historia cuando las diferentes coyunturas adversas han sorprendido a la humanidad.

¹⁶³ Ricardo Ruiz y Benítez de Lugo, *Gente de bastidores*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1899, p. 423.

¹⁶⁴ Emilio Arrieta.

¹⁶⁵ «En el Teatro Principal», *La Crónica Meridional* n° 9.587, 26 de abril de 1892, p. 2.

A raíz de la Real Orden del 28 de febrero de 1839 que autorizó el asociacionismo, los sucesivos gobiernos decimonónicos no fraguaron un proyecto sin nombrar un órgano corporativo y, tanto en lo político, agrario, mercantil, literario, obrero, educativo o musical, invadió a los habitantes de Almería durante la Restauración.

La sociología española de la música ha acaparado la atención de sus investigaciones al ámbito del asociacionismo profesional¹⁶⁶. Salvo los estudios de Juan Manuel López Marinas¹⁶⁷ y Gemma Pérez Zalduondo¹⁶⁸ que centran sus análisis en las actuaciones de afamados grupos y solistas coetáneos nacionales e internacionales, organizadas por la sede local de la *Asociación de Cultura Musical* entre 1923 y 1933, Almería carece de estudios sobre el asociacionismo escénico-musical precedente.

Con escasa población flotante, acuciosas circunstancias se imponían a los comportamientos de los artistas profesionales en el estudio de la obra del teatro comercial. Dedicaban poco tiempo a los ensayos porque siempre les empujaba el estreno de una obra, y apenas nacía, ya estaba en curso otra. En cambio, los aficionados, actuaban sin afán de lucro. Su intención no era la de «hacer taquilla» y al no estar sujetos a apresuramientos, disponían del tiempo necesario para medir el terreno. No iban a ganarse la manutención con dicha pretensión y en un ambiente de compañerismo centraban su interés en el conjunto de la obra sin menosprecio de directrices en germen. De hecho, algunos actores y cantantes como Luis Iribarne¹⁶⁹, Amalia Díaz o Pedro Barreto abordaron así sus carreras y, con el tiempo, llegaron a ser grandes figuras del proscenio. Sin embargo tenían muy pocas posibilidades de subsistir a las trabas económicas que se interponían en su camino: *Talía, Cervantes, Los Veinte, La Amistad, Romea, La Unión, Peral, La Montaña, Vital Aza, Jacinto Benavente* y otras tantas innominadas por obra y omisión de la prensa, aparecieron en sus páginas y con homónima premura desaparecieron para siempre.

¹⁶⁶ Véase AA.VV., *El asociacionismo musical en España. Estudios de caso a través de la prensa*. Carolina Queipo y María Palacios (editoras). Logroño: Calanda ediciones musicales, 2019.

¹⁶⁷ Juan Manuel López Marinas, «La Asociación de Cultura Musical». *Papeles del Festival de Música de Cádiz* IV, 2009, pp. 291-319, <<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas/articulos-pfmecc/la-asociacion-de-cultura-musical.html>> (Consultado 5-2-2021).

¹⁶⁸ Gemma Pérez Zalduondo, «Las sociedades musicales en Almería, Granada y Sevilla». *Cuadernos de Música Iberoamericana* vol. 7-8, 2001, pp. 323-335.

¹⁶⁹ Véase al respecto C. Ramírez Rodríguez, *Luis Iribarne (1828-1868). Un cantante en la escena lírica universal*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2010.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.: *El asociacionismo musical en España. Estudios de caso a través de la prensa*. Carolina Queipo y María Palacios (editoras). Logroño: Calanda ed. musicales, 2019.

ARROYO Y HERRERA, Carlos: *Enciclopedia teatral*. Madrid: R. Velasco, 1902.

CORTIZO, María Encina: *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998.

ESPINOSA, Sixto: «Los propietarios y la vega de Almería», *Revista de Almería*, julio de 1884.

FAGOAGA, Isidoro de: *El teatro por dentro*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1971.

GARNIER, Charles: *Le Theatre*. París: Librairie Hachette et Cie, 1871.

GÓMEZ DÍAZ, Donato: *Actividad, empleo y renta en Almería 1787-1910*. Almería: editorial Donato Gómez Díaz, 1994.

LARRA, Mariano José de: *Artículos*. Introducción, selección, notas y propuestas didácticas de Magdalena Velasco Kindelán. Barcelona: editorial Casals, 1998.

LÓPEZ CRUCES, Antonio José: *Introducción a la vida y obra de Antonio Ledesma Hernández (1856-1937)*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1991.

LÓPEZ MARINAS, Juan Manuel: «La Asociación de Cultura Musical». *Papeles del Festival de Música de Cádiz IV*, 2009, pp. 291-319, <<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas/articulos-pfmec/la-asociacion-de-cultura-musical.html>> (Consultado 5-2-2021).

MESONERO ROMANOS, Ramón de: *Escenas y tipos matritenses*. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/escenas-y-tipos-matritenses--0/html/ff1a8f8c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_4> (Consultado 3-2-2021)

MUÑOZ, Matilde: *Historia de la zarzuela y el género chico*. Madrid: Tesoro, 1946.

PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: «Las sociedades musicales en Almería, Granada y Sevilla». *Cuadernos de Música Iberoamericana* vol. 7-8, 2001, pp. 323-335.

PINTO MOLINA, María: *La Masonería en Almería a finales del siglo XIX*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1990.

RAMÍREZ RODRÍGUEZ, Carmen: *El teatro lírico almeriense durante la época de la Restauración (1874-1931)*. Tesis doctoral. Universidad de Almería, 2006.

RAMÍREZ RODRÍGUEZ, Carmen: *Luis Iribarne (1828-1868). Un cantante en la escena lírica universal*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2010.

RAMÍREZ RODRÍGUEZ, Carmen: «Semblanza biográfica, criterios pedagógicos y aproximación al pianismo de Javier Jiménez Delgado (1849-1910)», Madrid, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 27, 2014, pp. 131-156.

RUIZ Y BENÍTEZ DE LUGO, Ricardo: *Gente de bastidores*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1899.

LA TROMPETA EN MÁLAGA DESDE 1880 HASTA NUESTROS DÍAS

Francisco Marín Ordóñez
CEIP La Peña de Cartaojal

Resumen

En este artículo se propone un análisis cronológico, a lo largo del último siglo, de los estudios de trompeta en Málaga desde sus inicios documentados hasta la actualidad. En el desarrollo del mismo se pretende ofrecer una visión amplia, ya que se extiende más allá del ámbito estrictamente académico u oficial, mostrando, de forma periférica, todos los ambientes donde la trompeta ha tenido y tiene presencia en la actualidad. De este modo, se aborda la realidad de la mayoría de las manifestaciones de formaciones musicales en las que se ha constatado la presencia de este instrumento en Málaga, desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. De esta forma, nuestra investigación se ha remontado a los inicios de la Sociedad Filarmónica de Málaga, su posterior desarrollo y al importante momento que supuso la creación del conservatorio. Además, de forma paralela, hemos considerado oportuno incluir las biografías musicales de notables trompetistas que, de una u otra forma, han realizado sus estudios o parte de ellos en Málaga, y que cuentan en la actualidad con una proyección destacada en el campo que nos atañe, tanto a nivel nacional como internacional.

Palabras clave: trompeta, trompetistas malagueños, conservatorio, Málaga, Sociedad Filarmónica.

Abstract

In this article we carry out a chronological analysis, over the last century, of trumpet studies in Malaga from its documented beginnings to the present day, constituting the hub of it. It shows a fairly broad vision, as it extends beyond the strictly academic or official field, showing, peripherally, all the environments where the trumpet has had and has a presence today. In this way, it has been intended to address the reality of most expressions of musical formations in which the presence of this instrument has been found in Malaga, from the end of the nineteenth century to the present day. In this way, our research has gone back to the beginnings of the Malaga Philharmonic Society, its subsequent development and the important moment that involved the creation of the music academy. In addition, in parallel, we have considered it appropriate to include the musical biographies of notable musicians and trumpeters who, in one way or another, during the study period, have carried out their studies or part of them, in Malaga, and who currently have a prominent projection in the field that concerns us, at national and international levels.

Keywords: trumpet, Malaga trumpet players, music academy, Málaga, Philharmonic Society.

Recepción: 27-01-2021

Aceptación: 26-03-2021

CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL EN LA MÁLAGA DECIMONÓNICA HASTA LA CREACIÓN DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA.

En la segunda mitad del siglo XIX, España estaba sumida en una situación un tanto convulsa. Se proclamó la Primera República, se propuso la nunca aprobada Constitución de 1873 y continuaban las guerras Carlistas, dimisiones de presidentes, etc. Se puede decir que el Sexenio Revolucionario (1868-1874) había instaurado el caos en nuestro país, situación que provocaría el inicio de la Restauración, con la vuelta de la dinastía borbónica, al ser proclamado rey de España Alfonso XII. Todos estos hechos contribuyeron al retraso de nuestra nación en su proceso de industrialización, ya que en otros países como Gran Bretaña ya había empezado con anterioridad¹⁷⁰. Progresivamente, esta realidad se fue implementando en España, siendo el sector agrario uno de los motores económicos en Andalucía, llegando a ser el vino uno de los principales productos que hicieron que Málaga comenzara su industrialización.

En este período, la ciudad andaluza pasó por varias etapas en las que los vaivenes económicos hicieron que sufriera importantes fluctuaciones de población. En la última parte del siglo se computaban 50.000 habitantes, aproximadamente. Entre ellos, había un número importante de burgueses, llamados por algunos autores “la oligarquía de la Alameda”¹⁷¹, que tenían el control de la economía, la política y la cultura de la ciudad. Años antes, sobre 1842 se había creado en el Liceo Artístico, Científico y Literario que tenía como finalidad la difusión de la literatura, la ciencia y las bellas artes, situado en los antiguos terrenos del convento e iglesia de los franciscanos¹⁷². Fue allí donde se empezaron a dar los primeros conciertos y a representar algunas óperas¹⁷³. Años más tarde, se creó en 1868 la Sociedad de Conciertos Clásicos, primeramente, y al año siguiente, la Sociedad Filarmónica de Málaga¹⁷⁴, vigente hasta nuestros días¹⁷⁵.

¹⁷⁰ VV. AA, *Geografía e Historia 4º de ESO*, Madrid, Editorial Cidead, 2010, p. 15.

¹⁷¹ Vicens Vives citado por Carmen Sanchidrián Blanco, Carmen. *Política educativa y Enseñanza Primaria en Málaga durante la Restauración (1874-1902)*, Málaga, Universidad de Málaga, 1986, p. 79.

¹⁷² María Pepa Lara, “Así era el antiguo Liceo Artístico, Científico y Literario de Málaga.” 19 de octubre de 2019. <<https://www.diariosur.es/sur-historia/antiguo-liceo-artistico-20190923121837-nt.html>> (Consultado 05-11-2019).

¹⁷³ Pedro Rodríguez Oliva, *Un busto en bronce del “Pseudo-Vitelio” de la antigua colección de el retiro de Churriana*, Málaga, Baetica UMA, 2013, pp. 176-177.

¹⁷⁴ En adelante, y en algunos casos, haremos referencia a esta entidad como “Filarmónica”.

¹⁷⁵ Manuel del Campo del Campo, *Cien años del Conservatorio de Málaga. Conferencia pronunciada en el Conservatorio Superior de Música de Málaga el 15 de enero de 1980*, Málaga, 1985, pp. 19-20.

LA SOCIEDAD FILARMÓNICA DE MÁLAGA: PROMOTORA DE LA CREACIÓN DEL CONSERVATORIO EN LA CIUDAD.

El estudiante de música malagueño, Antonio J. Cappa, volvió a su localidad natal en 1868 después de su periplo por Europa. Además de componer y dirigir algunas óperas, Cappa tuvo la idea de promover la actividad musical malacitana, creando la Sociedad de Conciertos Clásicos. En ella se incluyó una orquesta sinfónica que, con sus recitales, daría a conocer el repertorio clásico a los aficionados malagueños¹⁷⁶. Al año siguiente, en 1869, se creó la Sociedad Filarmónica de Málaga, ejerciendo la dirección facultativa este mismo maestro. El estamento surgió de las tertulias musicales que tenían lugar en unos almacenes donde se alquilaban y vendían pianos. Desde el 14 de marzo de ese mismo año se celebraron los primeros conciertos, que corrieron a cargo de jóvenes malagueños y, poco a poco, se fueron profesionalizando y las actuaciones aumentaron de nivel, hasta tal punto, que el éxito obligó a la Sociedad a adquirir un local más grande¹⁷⁷.

El propio Antonio Cappa intervino en los conciertos como intérprete, pero su mentalidad soñadora y un cambio en la presidencia, lo llevaron a Madrid, por lo que se tuvo que buscar un nuevo director. En esta ocasión, se lo propusieron a otro gran ilustre malagueño que acababa de regresar de París, Eduardo Ocón Rivas¹⁷⁸. Este músico puso una condición para hacerse cargo de la dirección facultativa de la Filarmónica: crear una escuela de música dentro de la Sociedad donde se pudiera enseñar a los jóvenes de la localidad. De esta forma, la labor de la Filarmónica no sólo sería la de mostrar conciertos a sus socios, sino la de educar musicalmente a la población. La Filarmónica aceptó sus pretensiones y en abril de 1871 comenzaron las primeras clases instrumentales y vocales. Estas fueron anunciadas en el diario *El Avisador Malagueño* donde se hacía hincapié en dos requisitos indispensables para ser admitido: saber leer y escribir¹⁷⁹.

Se hicieron cargo de las clases Eduardo Ocón y Regino Martínez, siendo este el encargado de las de violín. Martínez fue un importante violinista, discípulo del ilustre

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Manuel del Campo del Campo, *Locales de conciertos para una Filarmónica centenaria. Boletín de información municipal*, Málaga: San Andrés, S. A., Tercer trimestre de 1970.

¹⁷⁸ Manuel del Campo del Campo, *Historia del conservatorio de música de Málaga*, Málaga: Conservatorio Profesional de Música y Escuela de Arte Dramático de Málaga, 1970, p. 12.

¹⁷⁹ Ibid., pp. 42-47.

Jesús de Monasterio, y tal fue su repercusión en la ciudad que es considerado como el padre de la escuela malagueña de violín. Ocón, a pesar de ser un excelente pianista, se encargó de las clases de solfeo y posteriormente de armonía¹⁸⁰. Años más tarde, en 1873, se incluyeron nuevas especialidades en la escuela, como flauta, oboe, clarinete y fagot. En 1876 se ampliaron las clases de solfeo y de violín, haciéndose cargo de ellas don Emilio Soto y don Antonio Pérez¹⁸¹.

Tal fue la buena aceptación que tuvieron las clases impartidas en la Filarmónica que el número de alumnos incrementó notablemente, por lo que decidieron darle forma a la idea que perseguían desde esta fundación: dotar a la docencia musical de la importancia que merecían, dándoles el carácter de conservatorio. De esta forma, se redactó un reglamento que fue aprobado por la Sociedad Filarmónica y luego por el Gobernador Civil de la provincia, don Fernando de Gabriel y Ruiz de Apodaca, siendo él mismo el que inaugurara el conservatorio el día 15 de enero de 1880¹⁸².

LA TROMPETA EN EL CONSERVATORIO DE MÁLAGA

El conservatorio quedó instaurado en el antiguo convento franciscano de San Luis del Real. Tras la desamortización de 1836 se construyeron, en lo que quedó del edificio, desde casas hasta una plaza de toros, siendo ocupado años más tarde por la Sociedad Filarmónica¹⁸³. Días antes de su inauguración, desde la propia Filarmónica, se solicitó a S. M. la Reina Doña María Cristina poder utilizar su nombre para ponérselo al conservatorio. Pero no fue hasta abril de 1880 cuando recibieron la respuesta por parte del Mayordomo Mayor de su Majestad, pasando de llamarse simplemente Conservatorio a Real Conservatorio de Música María Cristina de Málaga¹⁸⁴.

Los primeros años de vida del centro educativo fueron difíciles, sobre todo para su director, Eduardo Ocón, teniendo que lidiar no sólo con profesorado y alumnado, sino con la junta de la Filarmónica. Las arcas de la sociedad en ese momento no destacaban

¹⁸⁰ Javier Claudio Portales, *La escuela malagueña de violín del s. XIX (1871-1971)*. *Hoquetus*, 12 (2014), pp. 11-13.

¹⁸¹ M. Del Campo del Campo, *Cien años del Conservatorio...*, p. 24.

¹⁸² M. Del Campo del Campo, *Historia del conservatorio de música...*, pp. 14-16.

¹⁸³ “El convento de la música” (31 de mayo de 2009). (<https://www.laopiniondemalaga.es/malaga/2009/05/31/convento-musica/263118.html>) (Consultado 15-11-2019).

¹⁸⁴ M. Del Campo del Campo, *Cien años del Conservatorio...*, p. 24.

por su abundancia y dependían también de ayudas de terceros¹⁸⁵. No fue hasta 1894 cuando los estudios realizados en el Conservatorio María Cristina de Málaga tuvieron carácter oficial, una vez fue certificado por la Dirección General de Instrucción Pública que en Málaga se impartían los mismos planes de estudios que en Madrid¹⁸⁶.

El conservatorio siempre dependió de la Filarmónica en todos los ámbitos, hasta que en julio de 1931, el Consejo de Ministros incluyó al centro como institución estatal, por lo que pudo independizarse de la citada sociedad, solicitándole a esta la entrega de los fondos, aunque por diferentes causas tardaron en llegar. Por este motivo, se creó inclusive un patronato para resolver la problemática económica a la que hemos hecho referencia. Gracias a ello se dictaminó que la Filarmónica abonaría al conservatorio 1000 pesetas anuales para la compra de instrumentos y mobiliario. A partir de este momento pasó a llamarse Conservatorio Oficial de Música. En el año 1942, nuevamente, cambió de nombre tras la reforma de la enseñanza musical, adquiriendo la denominación de Conservatorio Profesional de Música y Declamación, aunque en 1954 se sustituyó el término “Declamación” por “Arte Dramático” y, posteriormente, por “Danza”¹⁸⁷.

Centrándonos en la trompeta como eje conductual de nuestro estudio, volvamos al primer día de clases en el conservatorio, el 16 de enero de 1880, donde el número de especialidades creció de forma significativa. Hasta doce profesores había en la plantilla, ofreciendo clases de piano, solfeo, armonía, violín, viola, violonchelo, oboe, flauta, etc. En este mismo año se dieron por primera vez clases de viento metal, más concretamente de trompa y cornetín, siendo el profesor de esta incipiente especialidad José Fernández¹⁸⁸. En aquellos años pasaron por el conservatorio profesores ilustres de reconocimiento nacional e internacional, como es el caso de Isaac Albéniz, José Castro o Teobaldo Power, pero ninguno de ellos relacionados con el viento metal ni la trompeta¹⁸⁹. La difícil situación económica y la falta de alumnado para algunas especialidades provocaron que en el curso 1883-1884 se suprimieran las plazas de algunos profesores, entre ellas la de José Fernández, por lo que desapareció la especialidad de cornetín. También se suprimió la de trompa, quedando el viento metal

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ Gonzalo Martín Tenllado, *Eduardo Ocón: el nacionalismo musical*, Málaga, Seyer, 1991, p. 578.

¹⁸⁷ M. Del Campo del Campo, *Cien años del Conservatorio...*, pp. 42-43.

¹⁸⁸ Ibid., p. 10.

¹⁸⁹ Ibid., p. 10.

en el abismo¹⁹⁰.

Pasarían varios años hasta que se volviera a tener noticias sobre las clases de viento metal y trompeta en Málaga. Concretamente, entre los años 1946 y 1947 y bajo la dirección de Pedro Mejías, se ampliaron las especialidades, haciéndose cargo del metal el trombonista Jesús Vilar Tos. Durante los años 1947 y 1949, el maestro Escalera impartió clases de trompa y trompeta, y José Muñoz Fernández de trompeta y, presumiblemente, de cornetín. Asimismo, durante la última parte de los años cuarenta se creó la Orquesta del Conservatorio y, en 1950 se establecieron las clases de fliscorno¹⁹¹. En el año 1971 se trasladó el conservatorio al enclave actual, una construcción diseñada por el arquitecto Enrique Atencia Molina, en el Campus Universitario de El Ejido¹⁹². A partir de entonces, comenzaron a llegar nuevos profesores al centro, entre ellos Francisco Martínez Santiago, profesor de trombón que también se haría cargo de las clases de trompeta. Además de llevar a cabo su labor pedagógica, la compaginó con la dirección de la Orquesta Sinfónica Provincial y de algunas bandas de la ciudad.

No sería hasta el curso 1989-1990 cuando llegó al conservatorio el primer profesor especialista en trompeta: Jesús Rodríguez Azorín. Años antes, como hemos mencionado anteriormente, se hacían cargo de las clases los profesores de la especialidad de trompa o trombón. A pesar de este hecho, el nivel del alumnado que se encontró este joven profesor era bastante elevado. Su antecesor había realizado un buen trabajo y como ejemplo podemos destacar a dos de sus alumnos más brillantes: los hermanos San Bartolomé, Ángel y José Miguel, solista de la Orquesta Filarmónica de Málaga y profesor del Conservatorio Arturo Soria de Madrid, respectivamente. El final de la década de los ochenta fue una época con mucha actividad musical en la ciudad. Los alumnos tenían la oportunidad de formar parte de la Orquesta Sinfónica de Málaga o de hacer música de cámara con quintetos o cuartetos.

Es cierto que, en aquel momento, el estudio técnico del instrumento estaba muy acotado. Prácticamente se basaba en los libros clásicos como los de Arban o Clarke, pero, poco a poco, Jesús Azorín introdujo otros tantos como *Schollssberg* o *Embouchure*

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Pilar Flores Núñez, *Conservatorio de Música de Málaga: Proceso Pedagógico, Historia y Género (1869-1959)*, Málaga, Publicaciones y Divulgación Científica, Universidad de Málaga, 2016, p. 209.

¹⁹² <https://conservatoriosuperiormalaga.com/pages/historia-del-conservatorio> (Consultado 10-11-2019).

builder para la parte técnica, y métodos de estudio como *Charlier* o *Chavanne* para el ámbito interpretativo. En lo que atañe a las obras, hasta entonces se limitaban al repertorio habitual formado por los conciertos de Haydn, Hummel, Hubeau o Arutunian, a los que se fueron añadiendo piezas como el *Concierto en fa menor* de Oscar Böhme para trompeta o el *Concierto en re* de Giuseppe Tartini para pícolo. Estas inclusiones en la programación fueron un punto de inflexión en los estudios de trompeta en la ciudad. Desde entonces han cambiado mucho las guías docentes, hasta el punto en el que nos encontramos hoy en día, donde el alumno que termina los estudios debe realizar un recital de entre cuarenta y cincuenta minutos, abarcando obras de todos los estilos y épocas. La actualidad es muy distinta en contraposición con 1989, donde al alumno sólo se le exigía como obra obligatoria y final el *Concierto en mi bemol mayor* de Haydn.

El estudio del repertorio orquestal para trompeta también comenzó a cambiar paulatinamente. Azorín, aprovechando que había sido alumno de Douglas Prosser (en aquel momento solista de la Orquesta Ciudad de Barcelona), introdujo en el plan de estudios pasajes orquestales más novedosos que podían ser estudiados desde un punto de vista más profesional, orientando las enseñanzas también al apartado orquestal, no solo al concertista. Tras tres cursos de ilusionante trabajo en el conservatorio, Jesús Azorín Rodríguez dejó su plaza de Málaga para incorporarse al Conservatorio Superior de Córdoba “Rafael Orozco”, donde ocupa actualmente la plaza de catedrático de trompeta. De sus aulas salieron alumnos que hoy día son profesores, como Antonio Portillo González o José Antonio Aragón, otros son trompetistas de orquesta como Fernando Rey (Orquesta de Córdoba) o Juan Carlos Jerez (Orquesta Filarmónica de Málaga) e incluso algunos son músicos militares, como es el caso de Antonio Muñoz. En los años siguientes pasarán por el centro al menos una decena de profesores especialistas en trompeta, entre los que destacamos los siguientes: Francisco Escobar García, Bartolomé Viedma Moreno, Manuel Calvo López, José Mefre González, José Manuel Fernández, Juan Carlos Rodríguez Cobos, Antonio Portillo González (2005-2011), Santiago Rosales Gomera (2011-2012), Amador Sabido Álvarez (2014-2016/2017-2019), Juan Carlos Carrasco Moreno (2016-2017/2018-2019), Alejo Garzón Carrascal (2019-2020/2020-2021), José David Guillén Monje (2012-2018/2019-2021, actual catedrático del centro).

Es conveniente destacar que, en el año 1988, el aula de extensión del Conservatorio Superior de Música de Málaga se convirtió en Conservatorio Elemental de Música, denominándose, en 1992, Conservatorio Elemental de Música “Manuel Carra”. Años más tarde, concretamente en el 2000, se incluye la especialidad de trompeta en sus aulas, contribuyendo así a que el nivel técnico e interpretativo de los trompetistas de la provincia mejore considerablemente. Entre los docentes que han pasado por el claustro de este centro realizaremos una breve reseña de los mismos, puesto que en veinte años son muchos los profesores que han rotado por el centro. Entre ellos, señalamos a Antonio González Portillo, José Antonio Aragón Cortés, Francisco Escobar García, José Mefre González, Santiago Rosales Gomera, José Luis Cueto, Germán Romero Bellido, Juan Carlos Rodríguez Cobos o Manuel Fernández Valdivia

Siguiendo con nuestro recorrido histórico de la trompeta en Málaga debemos centrarnos ahora en las formaciones que han sido, y actualmente lo son, cuna de grandes trompetistas. Nos referimos a la Banda Municipal de Málaga, la Orquesta Filarmónica de Málaga o la Orquesta Sinfónica, además de otras agrupaciones que con su labor musical han contribuido en el desarrollo y formación de muchos músicos de la localidad, y de las que hablaremos a continuación.

LA TROMPETA EN LA BANDA MUNICIPAL DE MÁLAGA

En torno a 1859 un grupo de amigos, encabezados por Francisco Hernández, se reunía en la Plaza de la Merced para tocar serenatas y amenizar los paseos de los malagueños. A mediados del siglo XIX, el interés por la cultura y el arte musical había experimentado un cambio en la ciudad, por ello Francisco Hernández propuso al Ayuntamiento crear una agrupación musical subvencionada por el consistorio¹⁹³. Es así como surge la Banda Municipal de Málaga, siendo una de las más antiguas de España, creada incluso antes que la Sociedad Filarmónica.

Por la agrupación musical han pasado decenas de músicos y directores de tan alto nivel como Perfecto Artola, desde 1945 a 1979, además de Isidro Belmonte, Francisco Soler, Antonio Palanca, Salvador García Sánchez, Antonio Sánchez Pérez, Francisco Vallejo

¹⁹³ <http://www.guateque.net/bandamunicipal.htm> (Consultado 12-11-2019).

Amaro y actualmente, Francisco Miguel Haro Sánchez¹⁹⁴. La función principal de la banda siempre ha sido la de “fomentar el arte musical como una de las distintas bases de la cultura, amenizar los paseos públicos, dar el mayor esplendor a los actos que el Ayuntamiento determine y acompañar a éste en los oficios que así lo acuerde o sea necesario” según reza en su reglamento de 1930¹⁹⁵. Por otro lado, es preciso indicar que la vida de la banda ha estado unida a la del conservatorio, puesto que se ha nutrido de músicos del mismo y, desde que existe la figura del becario, aún más. Son muchos los trompetistas que han pasado por la Banda Municipal de Málaga y, a continuación, haremos una breve reseña de los más destacados¹⁹⁶:

-Juan Sánchez Luque. Ingresó en la banda en 1947 como educando y diez años más tarde como profesional, pero ya en la Banda Municipal de Madrid. Comenzó sus estudios de solfeo en la Banda del Ave María de Málaga y en el conservatorio de la ciudad, recibiendo clases de trompeta y piano. Asistió a clases de fuga, contrapunto y dirección en el Real Conservatorio de Madrid. Colaboró con diferentes orquestas como la Nacional de España, Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquestas de Juventudes Musicales y Grupo “Koan”. Fue miembro fundador, como trompeta ayuda de solista, de la Orquesta de Radio Televisión Española hasta su prejubilación en 1992. Dentro de ella creó, junto a otros compañeros, el Grupo de Metales de la Orquesta, desde 1972 hasta 1977 (GMRTVE). A finales de la década de los setenta era considerado uno de los mejores trompetistas de España¹⁹⁷.

-Fernando Medida. Fue primer trompeta de la Banda Municipal, miembro de una estirpe de músicos malagueños (1959).

-Antonio Artola Prats. Aunque no es malagueño ni estudió en Málaga, también destacó como trompeta en la banda. Fue hermano del director, Perfecto Artola.

-Antonio Escalera. Formó parte de la Banda Municipal como fliscornista junto a su hermano, sobre el año 1960.

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ <http://www.guateque.net/bandamunicipal.htm> (Consultado 12-11-2019).

¹⁹⁶ Los datos de los trompetistas que se insertan a continuación se ofrecen gracias a la conversación mantenida con don Antonio Guerra Montoya, clarinete jubilado de la Banda Municipal de Málaga.

¹⁹⁷ Celestino Luna Maso, *Música de concierto para grupo de metales en España: estudio y análisis del repertorio en torno al Grupo de Metales de Radiotelevisión Española (1972-1981)*, Granada, Universidad de Granada, 2017, pp. 78-79.

-Carlos Rodríguez. Más conocido como Carlitos, fue otro de los trompetistas de la agrupación malacitana. Con 18 años opositó a brigada del ejército en Madrid, llevando una carta de recomendación de Perfecto Artola en la que se pedía que tuvieran la amabilidad de escucharlo, ya que poseía dotes sobresalientes para la interpretación. Aprobó y fue destinado a Huelva. Este músico también destacó en el jazz alrededor de 1970.

-Francisco Martín Pino. Trompetista malagueño que formó parte de la Banda Municipal bajo la dirección de Perfecto Artola. Comenzó sus estudios musicales en la Banda de las Escuelas del Ave María. Pasó por el ejército y por varias orquestas de baile con las que recorrió gran cantidad de países hasta conseguir su plaza en la Banda Municipal. Asimismo, fue fundador de la Banda de Música de Churriana.

-Carlos Díaz García. Fue trompeta en la Banda Municipal y también guitarrista del grupo “Los Dalí”.

-Juan José Cortés. Fue de los primeros becarios de la Banda Municipal, anteriormente conocidos como meritorios, ya que aún no percibían honorarios y debían hacer méritos para hacerlo. Opositó a la Banda de la Guardia Civil como trompeta y contrabajo, obteniendo la plaza. Posteriormente lo hizo en la Banda Municipal de Málaga como fliscorno. Siempre ha sido un gran aficionado al jazz¹⁹⁸.

-Gonzalo Martín Tenllado. Nació en Málaga y estudió trompeta y composición en esta misma ciudad, además de ser licenciado en Geografía e Historia (especialidad de Arte) y doctor en Musicología por la Universidad de Granada. Ocupó la plaza de primer fliscorno de la Banda Municipal durante varios años, así como la de trompeta en la Orquesta Sinfónica Provincial. Participó activamente en la creación, junto al alcalde Pedro Aparicio, de la Orquesta Filarmónica de Málaga. Asimismo, Tenllado dio clases en la universidad y en el conservatorio, además de dirigir la cátedra “Rafael Mitjana”. Este trompetista fue un gran ponente y orador que centró parte de su carrera a la divulgación de la figura de Eduardo Ocón. Desde hace más de diez años existe en la ciudad un conservatorio profesional con su nombre¹⁹⁹.

-Ernesto Martos Fernández. Natural de Peñarroya-Pueblo Nuevo (Córdoba) se trasladó a Málaga y estudió la carrera de trompeta y violín en nuestro conservatorio.

¹⁹⁸ Datos obtenidos de una entrevista mantenida con el propio Juan José Cortés.

¹⁹⁹ G. Martín Tenllado, *Eduardo Ocón: el nacionalismo musical...*, contraportada.

En 1982 obtuvo la plaza de trompeta en la Banda Municipal que compaginaba con su labor como solista de los violines segundos en la Orquesta Sinfónica de Málaga (1968-2007). Es de admiración y destacable el recital que dio junto a la Orquesta Sinfónica, en noviembre de 1982, en la Sala Falla del Conservatorio Superior de Música donde interpretó el *Concierto en Mi bemol* de F. J. Haydn. Asimismo, pasó varios años como trompetista en la Orquesta de Antonio Machín²⁰⁰.

-Francisco Cobos Ortega. Opositó a la Banda Municipal en 1982²⁰¹, procedente de la Banda de Música de la Guardia Civil, obteniendo plaza de fliscorno. Posteriormente lo hizo su hijo Francisco Cobos Cedillo, como becario.

-José Almahado Campos. Este músico, hoy en día, ocupa la plaza de fliscorno 1º, tomando posesión de su cargo en mayo de 1989.

-José Antonio Moreno Palomo. Es el actual trompeta solista, ingresando en la banda por oposición en el año 2006.

-Santos Flores Martí. Trompetista de la banda hoy en día con puesto de interinidad.

Por otro lado, son muchos los becarios que han pasado por la banda y que son, o han sido, alumnos del Conservatorio Superior, como por ejemplo: Alejandro Gómez Peralta, Óscar Ranea, Ana Díaz Delgado, Sergio de la Palma Martín Quirós o Sergio Martín Rebollo (fliscorno), entre otros. También debemos destacar el paso por la banda de trompetistas de alto nivel como José Miguel San Bartolomé y su hermano, Ángel San Bartolomé, Benjamín Moreno, Antonio González Portillo o Antonio José Vera Escribano.

LA TROMPETA EN LAS ORQUESTAS DE MÁLAGA

Actualmente en la ciudad de Málaga hay dos orquestas. Por un lado está la Orquesta Sinfónica de Málaga, una de las más antiguas de España, y por otro la Orquesta Filarmónica de Málaga.

Con respecto a la Orquesta Sinfónica de Málaga²⁰², fue creada en el seno del Conservatorio Superior de la ciudad en el año 1945 por el maestro Pedro Gutiérrez

²⁰⁰ Joaquín Claudio Kraus, *La Orquesta Sinfónica de Málaga. Memoria de los primeros 50 años*. Málaga, Arguval, 2012, pp. 328-329.

²⁰¹ <https://www.boe.es/boe/dias/1982/02/24/pdfs/A04834-04835.pdf> (Consultado 22-11-2019).

²⁰² J. Claudio Kraus, *La Orquesta Sinfónica de Málaga. Memoria de los primeros 50 años...*, pp. 17-36.

Lapuente. Justo al año siguiente y en el mes de febrero dio su primer concierto, contando con el pianista Leopoldo Querol. Otros solistas que actuaron con la agrupación fueron Manuel Carra, Martín Imaz, Horacio Socias, Alfredo Kraus o Montserrat Caballé, entre otros músicos de renombre²⁰³. En 1965 asumió la dirección el maestro Artola, quien estuvo al frente de la orquesta doce años. Después de este periodo, en 1977, retornó su fundador y convirtió a la agrupación en la Sociedad Orquesta Sinfónica de Málaga, siendo esta una etapa de bastante inestabilidad económica. Esta desafortunada situación fue solventada en parte gracias a la Excelentísima Diputación, que colaboró fervorosamente con la entidad para que la difusión musical en la provincia de Málaga fuera una prioridad. En el año 1980, tras la llegada a la dirección de Octav Calleya, el Ayuntamiento volvió a apoyar a la orquesta junto con la Diputación y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. No obstante en 1989 el consistorio volvió a dar un paso hacia atrás y dejó de sustentar a la agrupación.

El repertorio de la orquesta ha sido principalmente clásico, aunque en los últimos años el espectro artístico que trata abarca desde el flamenco sinfónico, compartiendo escenario con Estrella Morente o Vicente Amigo, hasta el pop con cantantes como Laura Pausini o Vanesa Martín. Destacan también las giras realizadas con el cantante Raphael y las actuaciones en el *Starlite* de Marbella. En lo que atañe a los trompetistas que han pasado por sus filas destacamos a los siguientes: Salvador Alcácer, Antonio Artola Prats, Joaquín Elejar Moratilla, Antonio Escalera Ferrys, Francisco Escobar García, Francisco Martín Pino, Fernando Medina Morales, José Muñoz Fernández, Jesús Rodríguez Azorín, Juan Sánchez Luque, José Miguel San Bartolomé Cortés, Ángel San Bartolomé Cortés, Benjamín Moreno Fernández (entre 1985 y 1990), Gonzalo Martín Tenllado, Francisco Cobos Ortega, Francisco Cobos Cedillo, Jorge Madrid, Antonio González Portillo (a partir de 1991, aproximadamente), José Antonio Montes.

En 2012, con el último cambio de gerencia, participan en la cuerda de trompetas los siguientes músicos: Antonio González Portillo, Alejandro Gómez Peralta, Ángel Martín Ruiz, José Francés, José María Muñoz, Ángel Chinchilla o Alejandro Gómez Hurtado. Todos estos músicos son malagueños y ex-alumnos del conservatorio.

²⁰³ *Ibíd.*, pp. 35-36.

Por otra parte, la ciudad también dispone de la Orquesta Filarmónica de Málaga, fundada a principios de los noventa y dando su primer concierto el 14 de febrero de 1991. Primero se denominó Orquesta Ciudad de Málaga, para posteriormente adoptar el nombre actual, siendo esto un acuerdo adoptado entre el Ayuntamiento y la Junta de Andalucía²⁰⁴.

En sus casi treinta años de historia ha tenido cinco directores titulares: Octav Calleya, Odón Alonso, Alexander Rahbari, Aldo Ceccato y Edmon Colomer. En la actualidad, la dirección titular y artística corre a cargo del director mallorquín José María Moreno Valiente, sucediendo así al maestro Manuel Hernández Silva²⁰⁵. La Orquesta Filarmónica de Málaga ha recibido números reconocimientos, entre los que destaca el concedido por la SGAE por la labor desarrollada en pro de la música española contemporánea o el “Premio Málaga” otorgado por el Ayuntamiento a la mejor labor musical del año 2001. Actualmente cuenta con una plantilla de casi ochenta profesionales de diferentes nacionalidades. Es de admirar que de los cuatro trompetas de la cuerda, dos son malagueños y han estudiado en Málaga. Nos referimos a Ángel San Bartolomé y Juan Carlos Jerez, acompañados por David Llavata y Steven Craven. La Orquesta Filarmónica ha pasado por varias etapas en las que ha tenido diferentes trompetistas. Exceptuando a Ángel San Bartolomé, que lleva desde sus inicios, los demás han sido los siguientes: Primera etapa (Gonzalo Martín Tenllado y Francisco Cobos Ortega); Segunda etapa (Steven Craven); Tercera etapa –actualidad– (David Llavata, Steven Craven y Juan Carlos Jerez)²⁰⁶.

LA TROMPETA EN LA SOCIEDAD MALACITANA Y EN LA BANDA

El músico malagueño no solo se ha nutrido de la Sociedad Filarmónica o del conservatorio para su formación –consideradas estas instituciones como impulsoras de educación o formación académica reconocida– sino que, además, ha bebido de otras fuentes que han favorecido a su formación musical e integral. Hablamos de las bandas de música, sin contar con la municipal de la que ya hemos hablado. Estas agrupaciones no solo cumplen con el objetivo de hacer disfrutar a los oyentes o a los propios

²⁰⁴ https://es.wikipedia.org/wiki/Orquesta_Filarm%C3%B3nica_de_M%C3%A1laga (Consultado 26-10-2019).

²⁰⁵ <http://orquestafilarmonicademalaga.com/conocenos/historia/> (Consultado 3-11-2019).

²⁰⁶ A. González Portillo, *La trompeta en Málaga...*, p. 26.

músicos, sino que su labor principal es la de difundir la cultura musical, así como la de transmitir valores y ofrecer alternativas a los jóvenes para ocupar su tiempo de ocio. Son muchos los intérpretes, directores o solistas de orquestas los que comenzaron su formación musical en bandas de música distintas a la municipal. A continuación, destacamos varias agrupaciones malacitanas como las principales canteras para la formación de futuros talentos:

Banda de Música de las Escuelas del Ave María

Las Escuelas del Ave María se fundaron en Granada para dar una educación integral a los niños y niñas más desfavorecidos, impartiendo enseñanza gratuita²⁰⁷. En Málaga se creó esta agrupación en 1906, siendo Diego López Linares uno de los principales artífices para su formación. Con el paso de los años se creó primero la banda de cornetas y tambores y posteriormente, sobre 1944, la homónima de música. Todo ello, gracias a la llegada al centro escolar de la Banda del Frente de Juventudes, de la mano del oboísta valenciano José Albelda, contratado por la Falange Española²⁰⁸. La banda realizó actuaciones por varios puntos de España, dando la oportunidad a estos jóvenes de viajar. Además, con el dinero recaudado se ayudaba a la escuela, lo que hacía más interesante la labor de estos educandos.

Tras la marcha de José Albelda, se hizo cargo de la dirección de la banda Perfecto Artola que elevaría el nivel musical de la agrupación. De esta época, desde la banda surgieron profesores y catedráticos como José María Puyana, Manuel Aragú o Francisco Martínez Santiago.

Como trompetistas destacados que comenzaron en la banda cabe resaltar a Juan Sánchez Luque, Francisco Martín Pino, José Fúnez Benítez o Carlos Díaz García, haciendo los cuatro de la trompeta un medio de vida laboral y profesional²⁰⁹. De la banda no solo salieron músicos profesionales sino que, también, se animó a los jóvenes a estudiar otras carreras como Magisterio, Derecho o Medicina. Todos ellos siempre se sintieron orgullosos del paso por la banda y convencidos de que la formación musical

²⁰⁷ <http://orquestaflarmonicademalaga.com/conocenos/historia/> (Consultado 3-11-2019).

²⁰⁸ *Ibíd.*

²⁰⁹ Los datos sobre los trompetistas mencionados, son obtenidos tras una conversación mantenida con don José María Puyana Guerrero. Catedrático de clarinete y director- fundador de la Banda de Música de Miraflores.

les cambió la vida²¹⁰.

Banda Juvenil de Música Miraflores-Gibraltar

Como segunda cantera influyente a la hora de formar musicalmente a jóvenes subrayamos la Banda Juvenil de Música Miraflores-Gibraltar. Fundada en 1975 por Perfecto Artola ha sido dirigida desde su creación por José María Puyana y por Manuel Aragú, ambos alumnos de la Banda del Ave María. La agrupación, desde sus inicios, estuvo respaldada por la Sociedad Cultural Musical “Ntra. Sra. De los Ángeles” y apoyados económicamente por la Caja de Créditos del Sur aunque, actualmente, se sostiene por las subvenciones y cuotas que pagan los socios de la asociación creada para su sustentación²¹¹. La banda de Miraflores posee una dilatada carrera, actuando por toda la geografía española y obteniendo numerosos reconocimientos. Actualmente son más de 150 los alumnos que se están formando en este conjunto y que siguen constituyendo la inagotable cantera de la que han surgido intérpretes que forman parte de bandas profesionales, orquestas y/o conservatorios de todo el país. De entre ellos, destacamos a los siguientes trompetistas: José Miguel San Bartolomé (profesor del Conservatorio Arturo Soria de Madrid), Benjamín Moreno Fernández (solista de la Orquesta de RTVE), Ángel San Bartolomé (solista de la Orquesta Filarmónica de Málaga), Fernando Rey (solista de la Orquesta de Córdoba), Juan Carlos Jerez Gómez (trompeta de la Orquesta Filarmónica de Málaga), Antonio González Portillo (catedrático de trompeta del Conservatorio Superior de Granada)²¹².

La banda de música que tratamos fue pionera en su época y animó a la población malagueña a la constitución de otras agrupaciones de este tipo, siendo en la actualidad más de una decena las bandas que, a su vez, nutren a los conservatorios de nuestra ciudad de futuros profesionales de la música. Cada vez, muestran más calidad artística y son más las escuelas de música que poseen dichas agrupaciones, contratando a profesionales de la provincia para que se hagan cargo de la formación de los jóvenes.

Banda Militar del Campamento Benítez

²¹⁰ Carmen Sanchidrián Blanco, *Las Escuelas del Ave María de Málaga. Cien años de Educación Social*, Málaga, Gráficas Urania, 2009.

²¹¹ <http://tabernacofrade.net/web/banda-miraflores-gibraltar-malaga/> (Consultado 24-11-2019).

²¹² Datos obtenidos tras mantener una conversación con don José María Puyana Guerrero. Catedrático de clarinete y director- fundador de la Banda de Música de Miraflores.

La Banda Militar del Campamento Benítez llegó a Málaga procedente de Ronda en 1985. Dicho campamento fue un acuartelamiento militar desde el año 1928 hasta 1997, cuando el cuerpo de la Legión que lo ocupaba fue desplazado a Almería. La banda tuvo siempre una relación simbiótica con Málaga, puesto que tanto aquella se nutría de músicos y estudiantes de la propia localidad, como otras agrupaciones de la ciudad se nutrían de la misma. Fueron varios los trompetistas que continuaron sus carreras paralelamente al ejército, entre los que podemos distinguir a Raúl de Bruchard, Ricardo Palop Cuenca, Juan Sánchez Vázquez, Carlos Rodríguez o Luis Gotó²¹³.

TROMPETISTAS MALAGUEÑOS DESTACADOS

Por la evolución de los estudios de trompeta en Málaga, y desde que se implantaron de forma oficial en el conservatorio, han destacado varios trompetistas que han alcanzado un nivel alto profesional. Algunos de ellos forman parte de conjuntos musicales de primera línea y otros han llegado al más alto escalafón en cuanto a docencia se refiere. Seguidamente veremos unas notas de las biografías y currículums de estos importantes trompetistas malagueños.

Benjamín Moreno Fernández

Comenzó a estudiar trompeta a los 9 años en la Banda de Música Juvenil Miraflores-Gibraltar. Muy pronto pasó a formar de la parte la Joven Orquesta Nacional de España, la cual le otorgó una beca para estudiar en el Real Conservatorio Superior de Madrid con José María Ortí donde finalizó sus estudios, consiguiendo el Premio Extraordinario de Honor²¹⁴.

Ha recibido clases de maestros como Maurice André, Pierre Thibaud y Hakan Hardenberger. También, ha participado en las siguientes orquestas: Sinfónica de Málaga, de Euskadi, Madrid, Filarmónica de Gran Canarias, Principado de Asturias, Cámara 'Reina Sofía', Cadaqués, Cámara 'Johann Sebastian Bach', Virtuosos de Moscú, Nacional de España y Sinfónica de RTVE, consiguiendo en esta última la primera plaza de trompeta solista por concurso-oposición en 1990, ejerciendo actualmente

²¹³ Conversación telefónica mantenida con Manuel Pintás Gómez. Teniente en la reserva de la Brigada de Infantería ligera II "Rey Alfonso XII" de la legión de Almería.

²¹⁴ <https://stomvi.com/es/stomvi/staff-stomvi/1052-benjam%C3%ADn-moreno> (Consultado 2-12-2019).

como ayuda de solista.

Benjamín Moreno también ha sido reclamado para formar parte del jurado de prestigiosos concursos internacionales de trompeta, como el de Toulon (Francia), Benidorm (España) o Porcia (Italia). En su faceta como docente, ha pasado por los conservatorios superiores de Córdoba y Madrid.

Ángel San Bartolomé Cortés

Inició sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música de Málaga, prosiguiéndolos en el Real Conservatorio de Madrid. Ha recibido clases de importantes trompetistas como Maurice André, P. Thibaud, Adolph Herseth y Arturo Sandoval.

Desde 1991, y por concurso, es trompeta solista de la Orquesta Filarmónica de Málaga. Anteriormente, entre 1985 y 1991, lo fue de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León “Ciudad de Valladolid”. Ha colaborado con numerosas orquestas como la Sinfónica de Euskadi, Sinfónica de Córdoba, Nacional de Cataluña y la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla. Mantiene una dilatada carrera como concertista, destacando la interpretación del *Concierto n.º de Brandemburgo* de J. S. Bach y el *Concierto en do mayor* de M. Haydn con la Orquesta de Cámara Ciudad de Málaga.

Antonio González Portillo

Comenzó sus estudios musicales en la Banda de Música Juvenil Miraflores-Gibraltar para posteriormente continuar su formación en el Conservatorio Superior de Música de Málaga. Obtiene las mejores calificaciones y premio fin de grado al terminar sus estudios²¹⁵.

En 1993 ganó por concurso oposición una plaza para el cuerpo de profesores de trompeta de la Consejería de Educación. Desde ese momento, alterna su actividad docente con la de concertista, impartiendo cursos de perfeccionamiento y dando conciertos por todo el territorio nacional y el extranjero. Ha realizado colaboraciones puntuales con la Orquesta Filarmónica de Málaga, Orquesta Sinfónica de Cádiz, Orquesta Sinfónica del Liceo, Orquesta Sinfónica de Minsk y San Petersburgo.

Ha recibido clases de Eric Aubier, Pierre Thibaud y Maurice André. Además de ser licenciado, es diplomado en informática y doctor por la UMA. Es también miembro y

²¹⁵ www.antonioportillo.es (Consultado 3-12-2019).

participante del Grupo de Investigación en Contenidos Audiovisuales Avanzados (*innovcom*) de la Universidad de Málaga. En la actualidad es catedrático numerario de trompeta del Real Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia de Granada y alterna la docencia externa (impartiendo cursos por conservatorios, orquestas y escuelas de música) con la actividad concertista de manera regular, así como la investigación en la Universidad de Málaga, con la realización de conferencias en diferentes universidades.

Antonio José Vera Escribano

Nació en localidad malagueña de Antequera, en 1986, donde se inició musicalmente en la Banda Municipal a la edad de 6 años. Cuando accedió al Conservatorio Profesional de Música “Manuel Carra” estudió bajo la tutela de José Antonio Aragón Cortés y Antonio González Portillo, siendo este también su profesor durante el grado superior. Finalizó esta etapa en 2009, obteniendo Matrícula de Honor y las más altas calificaciones. Durante el curso siguiente consiguió el título de Postgrado Experto Universitario en Interpretación Instrumental en la especialidad de Trompeta (UNIA). Desde los doce años recibe clases de Benjamín Moreno y desde 2012 es alumno de la *Brass Academy* de Alicante con Rudi Korp. Ambos profesores influyen directamente en su carrera profesional. Además, ha sido alumno de un gran elenco de maestros que destacan a nivel nacional e internacional, entre los que resaltamos los siguientes: Rainer Auerbach, Gábor Tarkövi, Luis González, Reinhold Friedrich, Martín Baeza, Alejandro Gómez Hurtado, Jorge Giner o Hakan Hardenberger, entre otros. En su etapa de estudiante ha pertenecido a la Joven Orquesta Nacional de España, Orquesta Juvenil Iberoamericana, Orquesta Joven de Andalucía y la Orquesta de la Academia de Estudios Orquestales *Barenboim-Said*.

A nivel profesional ha realizado colaboraciones con diferentes orquestas como: Filarmónica de Bergen, Filarmónica de Oslo, Sinfónica y Coro de Radio Televisión Española, Filarmónica de Málaga o la Sinfónica Provincial de Málaga, entre otras.

En el año 2016 obtuvo la plaza de trompeta solita en la Orquesta de la Ópera y el Ballet Nacional de Noruega. Ha estado bajo la batuta de directores de la talla de Gustavo Dudamel, Daniel Barenboim o Adrian Leaper. Con el quinteto *Málaga Brass Quintet* consigue numerosos premios y reconocimientos, realizando giras por toda

España. En el año 2010 se incorporó al cuerpo de profesores de música y artes escénicas de la Junta de Andalucía, y en 2016 consiguió plaza de trompeta y director del grupo de metales de la Escuela Universitaria de *Barratt Due Institute of Music* de Oslo (Noruega). También participa como profesor invitado en el “Brass Festival” de Alicante.

Ha impartido cursos y clases magistrales en diferentes ciudades y conservatorios, participando en congresos y cursos, como las Jornadas de Investigación de la Trompeta celebradas recientemente en Málaga y Sevilla.

Fernando Rey García

Nació en Málaga en 1974 y comenzó sus estudios musicales en la Banda de Miraflores Gibralfaire con Antonio Portillo y Juan Carlos Jerez. Posteriormente, en el Conservatorio Superior, lo hizo con Jesús Rodríguez Azorín y de forma privada con Ángel San Bartolomé, Douglas Prosser, Maurice Benterfa y Bernard Soustrot.

Finalizó grado medio obteniendo el premio fin de etapa, al igual que en el Conservatorio Superior de Córdoba obtuvo el Premio Fin de Carrera.

En el año 1990 consiguió el primer premio en el Concurso de Jóvenes Intérpretes de Málaga y en 2003 el segundo premio en el Concurso Internacional de trompeta de Calvià (Mallorca). En el año 1992 obtuvo la plaza de trompeta solista de la Orquesta de Córdoba.

Durante toda su carrera ha realizado numerosas colaboraciones con diferentes agrupaciones, entre las que destacan la Orquesta Filarmónica de Málaga, Orquesta Sinfónica de Gran Canarias, Orquesta de RTVE, Orquesta Nacional de Cataluña o la Orquesta Sur Sinfónica. Ha participado como ponente en innumerables clases magistrales y ha realizado recitales para pícolo y órgano en iglesias y catedrales de diferentes puntos de la geografía española.

CONSIDERACIONES FINALES

Es importante realzar la labor que ha tenido y tiene la Sociedad Filarmónica de Málaga, puesto que de ella ha emanado prácticamente toda la cultura musical de la ciudad desde mediados del siglo XIX. El panorama musical malagueño del siglo XX y la última parte del anterior, ha sido bastante prolífero y productivo, en gran parte

gracias a dicha sociedad.

En cuanto al ámbito trompetístico se ha de decir que los comienzos a nivel académico no eran muy halagüeños, debido en gran parte a la falta de profesorado especialista en el instrumento. A pesar de ello, algunos alumnos han llegado a ser solistas de importantes orquestas, lo que añade aún más valor a esta hazaña. En la última década del siglo XX se producen avances importantes en las enseñanzas de trompeta cuando llegan profesores de la especialidad y comienzan a dar otro rumbo a la carrera del trompetista.

Aunque en nuestro artículo solo hemos podido reflejar las biografías de cinco profesionales que han estudiado en Málaga, nos consta que son muchos los ex-alumnos de este conservatorio que, hoy en día, viven de la trompeta, principalmente dedicados a la docencia. Lo que denota que se está trabajando adecuadamente.

Concluiremos añadiendo que conocer la historia da al ser humano no solo conocimientos, sino que nos permite construir una identidad, la cual es básica para ser buen músico y encontrarse consigo mismo.

BIBLIOGRAFÍA

Monografías

CLAUDIO KRAUS, J. *La Orquesta Sinfónica de Málaga. Memoria de los primeros 50 años*. Málaga: Arguval, 2012.

DEL CAMPO DEL CAMPO, Manuel. *Cien años del Conservatorio de Málaga. Conferencia pronunciada en el Conservatorio Superior de Música de Málaga el 15 de enero de 1980*. Málaga, 1985.

DEL CAMPO DEL CAMPO, Manuel. *Historia del conservatorio de música de Málaga*. Málaga: Conservatorio Profesional de Música y Escuela de Arte Dramático de Málaga, 1970.

DEL CAMPO DEL CAMPO, Manuel. *Locales de conciertos para una Filarmónica centenaria. Boletín de información municipal*. Málaga: San Andrés, S. A., Tercer trimestre de 1970.

MARTÍN TENLLADO, Gonzalo. *Eduardo Ocón: el nacionalismo musical*. Málaga: Seyer, 1991.

RODRIGUEZ OLIVA, Pedro. *Un busto en bronce del "Pseudo-Vitelio" de la antigua colección de el retiro de Churriana*. Málaga: Baetica UMA, 2013.

SANCHIDRIÁN BLANCO, Carmen. *Las Escuelas del Ave María de Málaga. Cien años de Educación Social*. Málaga: Gráficas Urania, 2009.

VICENS VIVES *citado por* SANCHIDRIÁN BLANCO, Carmen. *Política educativa y Enseñanza Primaria en Málaga durante la Restauración (1874-1902)*. Málaga: Universidad de Málaga, 1986.

Webgrafía

<https://.antonioportillo.es> (Consultado 3-12-2019).

<https://boe.es/boe/dias/1982/02/24/pdfs/A04834-04835.pdf> (Consultado 22-11-2019).

<https://conservatoriosuperiormalaga.com/pages/historia-del-conservatorio>
(Consultado 10-11-2019).

<https://diariosur.es/sur-historia/antiguo-liceo-artistico-20190923121837-nt.html>
(Consultado 2-12-2019).

https://es.wikipedia.org/wiki/Orquesta_Filarm%C3%B3nica_de_M%C3%A1laga
(Consultado 26-10-2019).

<http://filosofiadelmusica.es/bio/vchu.htm> (Consultado 16-11-2019).

<http://www.guateque.net/bandamunicipal.htm> (Consultado 12-11-2019).

<https://www.laopiniondemalaga.es/malaga/2009/05/31/convento-musica/263118.html> (Consultado 15-11-2019).

<http://orquestafilarmonicademalaga.com/conocenos/historia/> (Consultado 3-11-2019).

<https://stomvi.com/es/stomvi/staff-stomvi/1052-benjam%C3%ADn-moreno>
(Consultado 2-12-2019).

<http://tabernacofrade.net/web/banda-miraflores-gibraljaire-malaga/> (Consultado 24-11-2019).

Fuentes primarias/orales

Entrevista a Antonio Guerra Montoya. Clarinetista jubilado de la Banda Municipal de Málaga.

- Entrevista a Juan José Cortés. Fliscorno jubilado de la Banda Municipal de Málaga.
- Entrevista con José María Puyana Guerrero. Catedrático de clarinete y director-fundador de la Banda de Música de Miraflores.
- Entrevista con Manuel Pintas Gómez. Teniente en la reserva de la Brigada de Infantería ligera II “Rey Alfonso XII” de la legión de Almería.
- Entrevista con Manuel del Campo del Campo. Catedrático del Conservatorio Superior de Música de Málaga, pedagogo, compositor y crítico musical.
- Entrevista con Benjamín Moreno Fernández. Trompeta de la Orquesta de Radio Televisión Española.
- Entrevista con Antonio González Portillo. Catedrático de trompeta en el Real Conservatorio Superior de Granada.
- Entrevista con Ángel San Bartolomé Cortés. Trompeta solista de la Orquesta Filarmónica de Málaga.
- Entrevista con Antonio Vera Escribano. Trompeta solista de la Orquesta de la Ópera y el Ballet Nacional de Noruega.
- Entrevista con Fernando Rey García. Trompeta solista de la Orquesta de Córdoba.

Otras

Artículos revistas e internet:

CLAUDIO PORTALES, Javier. “La escuela malagueña de violín del s. XIX (1871-1971)”. *Hoquetus*, 12 (2014), pp. 11-13.

GONZÁLEZ PORTILLO, Antonio. “La trompeta en Málaga”. *Alnafir*, 7 (noviembre 2011), pp. 25-27

PEPA LARA, María. “Así era el antiguo Liceo Artístico, Científico y Literario de Málaga.” 19 de octubre de 2019. <https://www.diariosur.es/sur-historia/antiguo-liceo-artistico-20190923121837-nt.html> (Consultado 05-11-2019)

Tesis doctorales:

FLORES NÚÑEZ, Pilar. *Conservatorio de Música de Málaga: Proceso Pedagógico, Historia y Género (1869-1959)*. Málaga: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga, 2016.

LUNA MASO, Celestino. *Música de concierto para grupo de metales en España: estudio y análisis del repertorio en torno al Grupo de Metales de Radiotelevisión Española (1972-1981)*. Granada: Universidad de Granada, 2017.

FRANCISCO MARTÍNEZ SANTIAGO: EL IMPULSOR DE LA ESCUELA TROMBONÍSTICA MALAGUEÑA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Alfonso Ortega Carrera

Director de la Banda Municipal de Música de Alhaurín de la Torre
Instituto de Educación Secundaria Torre Almenara, Mijas

Resumen

El presente artículo narra la vida de Francisco Martínez Santiago (1940-2017), trombonista, pedagogo, compositor y director de orquesta malagueño. En el texto se muestra su desarrollo en la música desde sus inicios, como estudiante en las bandas juveniles de posguerra ligadas a las Escuelas del Ave María, continuando con su formación reglada en el Conservatorio Superior de Música de Málaga. En el ámbito interpretativo se describe la relación que tuvo el maestro Martínez Santiago con las dos instituciones más importantes del momento en Málaga: la Banda Municipal de Música y la Orquesta Sinfónica. Igualmente se aborda la figura docente de nuestro protagonista, que fue profesor titular del aula de trombón en el Conservatorio Superior de Música de Málaga durante más de treinta años. Para finalizar, se señala su desempeño como director de orquesta, tanto en formaciones profesionales malagueñas, como la Orquesta Sinfónica Provincial o la Banda Municipal de Música, como en bandas amateurs de la ciudad durante la década de 1990. Además, el artículo se completa con una breve referencia al legado compositivo de nuestro protagonista.

Palabras clave: Francisco Martínez Santiago, trombón, Conservatorio Superior de Música de Málaga, Banda Municipal de Música de Málaga, Orquesta Sinfónica Provincial de Málaga.

Abstract

This paper is an overview of the life of Francisco Martínez Santiago, who was a trombonist, pedagogue, composer and orchestra conductor from Malaga. The text shows his development in the music world from his beginnings as a student in youth bands linked to Ave María Schools, and then moves onto his instruction in the conservatory. We are also going to refer to his relationship with “maestro” Martínez Santiago in both the most important institutions at the time: Malaga’s local band of music and its’ symphonic orchestra. Next, we are dealing with his teaching career and the years he dedicated to teaching in the conservatory, where he taught trombone for over thirty years. After that, we are going to make reference to his work as a conductor, both in professional musical ensembles like Malaga’s Symphonic Orchestra and amateur ones during the 1990’s. This article is then completed by means of a summary of the legacy that our protagonist left us as a composer.

Keywords: Francisco Martínez Santiago, trombone, Conservatorio Superior de Música de Málaga, Banda Municipal de Música de Málaga, Orquesta Sinfónica Provincial de Málaga.

Recepción: 7-02-2021

Aceptación: 19-03-2021

INTRODUCCIÓN

El presente artículo es una reelaboración parcial de lo que constituyó el primer capítulo del Trabajo Fin de Máster, *Francisco Martínez Santiago, la transición del trombón de pistones al trombón de varas en Málaga desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días*, presentado en la Universidad Internacional de Valencia en julio de 2019 por el autor que firma las siguientes líneas. Con la publicación del siguiente fragmento en forma de artículo se pretende ensalzar y dar visibilidad a la figura de uno de los ejes centrales del trabajo anteriormente citado, Francisco Martínez Santiago.

FRANCISCO MARTÍNEZ SANTIAGO: INICIOS Y FORMACIÓN

Francisco Martínez Santiago nació el 4 de junio de 1940 en Málaga. Durante su niñez, las bandas juveniles de posguerra fueron los lugares habituales en los que los jóvenes malagueños podían iniciar su aprendizaje musical con instrumentos de viento y percusión, para más tarde acceder al conservatorio. Estas bandas estuvieron ligadas a las Escuelas del Ave María, aunque no todas perteneciesen a la institución religiosa. Dadas las pocas comunicaciones publicadas sobre este tipo de agrupaciones, y con vistas a la recolección de datos sobre los inicios musicales de nuestro protagonista, se hubo de recurrir a la inestimable ayuda de antiguos compañeros de estudios de Martínez Santiago que, más tarde, fueron colegas de profesión. Estos aportaron una información de incalculable valor para entender el contexto educativo musical de la posguerra malagueña. Especialmente relevante fueron las aportaciones brindadas por dos ex-componentes de la Banda Municipal de Música de Málaga (en adelante BMMM): Antonio Daza González, tubista y trombonista desde 1951 hasta 2001 y Antonio Sánchez Pérez, saxofonista y director desde 1950 hasta 2005.

Entre los años 1938 y 1939 se instauró en Málaga la Banda de Flechas Navales, siendo su director Gonzalo Gil, trompetista de la BMMM. La agrupación apenas duró un año y, tras su desaparición, se creó la Banda de Cadetes del Frente de Juventudes, teniendo esta una corta vida ya que se disolvió entre 1942 y 1943. A finales del año 1943 comenzó la relación de las bandas juveniles malagueñas con las Escuelas del Ave María. José Albelda, oboísta de la BMMM, suscribió un acuerdo con el Frente de Juventudes y creó la Banda del Frente de Juventudes. Esta ya no era una banda de

cadetes, debido a que sus integrantes eran más jóvenes que los de las bandas predecesoras. La relación de la banda con el colegio del Ave María se basaba en dos aspectos principales: en las instalaciones de la propia escuela se desarrollaban las clases y ensayos, y los miembros de la formación eran alumnos del propio centro. Además, la banda pagaba la educación escolar de sus componentes²¹⁶.

En febrero de 1945 la Banda del Frente de Juventudes realizó su primera actuación fuera de Málaga, concretamente en Madrid. Al siguiente año, el colegio del Ave María declinó alojar a la agrupación, por lo que se vio obligada a trasladarse al Colegio de la Misericordia, manteniéndose en esta ubicación hasta finales de la década de los 50. Con la creación de la Organización Juvenil Española (OJE) en 1960, la banda pasaría a ser competencia de esta institución, cambiando de nuevo el lugar de ensayos a sus propias dependencias, ubicadas en la calle Tejón y Rodríguez²¹⁷. Fue en el seno de estas bandas donde a finales de 1940 Martínez comenzó sus estudios musicales.

El contexto de estas agrupaciones amateurs es de vital importancia para entender los inicios musicales de Martínez Santiago, ya que era habitual que los jóvenes malagueños pudiesen aprender a tocar instrumentos de viento y percusión ajenos a la formación reglada del Conservatorio Superior de Música de Málaga (en adelante CSM Málaga). A la edad de ocho años, en 1948, Martínez comenzó sus estudios en la Banda del Frente de Juventudes con Perfecto Artola²¹⁸. Años más tarde, en el curso 1953-1954 se formó en solfeo en el conservatorio. En 1955 inició sus estudios con el trombón de pistones y en 1957 se produce su primer encuentro con el de varas, a partir de lo que se deriva desde la información académica oficial²¹⁹. El curso en el que Martínez comenzó sus estudios musicales, el conservatorio de Málaga tuvo dos denominaciones: en 1953 se llamó Conservatorio Profesional de Música y Declamación, pasando en enero de 1954 a Conservatorio Profesional de Música y Escuela de Arte Dramático²²⁰.

²¹⁶ Entrevista a Antonio Sánchez Pérez, 17/5/2019. En: Alfonso Ortega, *Francisco Martínez Santiago. La transición del trombón de pistones al trombón de varas en Málaga desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días*, Valencia, Universidad Internacional de Valencia, 2019, pp. 65-67.

²¹⁷ Entrevista a Antonio Sánchez, 17/5/2019. En A. Ortega, *Francisco Martínez Santiago...*, pp. 65-67.

²¹⁸ La fuente de esta información es un CV manuscrito del propio Francisco Martínez Santiago. Archivo de la familia de Francisco Martínez Santiago.

²¹⁹ Véase Ilustración 1.

²²⁰ Manuel del Campo. *Historia del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, Málaga, Ediciones

ESTUDIOS DE MÚSICA APROBADOS						
Asignatura	Curso	Clase Enseñanza	Convocatorio	Calificación exámenes ordinarios	Calificación exámenes extraordinarios	OBSERVACIONES
1º Solfeo	1953-54	Oficial	Junio	Notable	—	
2º "	54-55	"	"	Sobte	—	
3º "	55-56	"	"	Sobte	—	
1º Trombón	" "	"	"	Sobte	—	
2º "	" "	"	"	Notable	—	ampliación
3º "	56-57	"	"	Sobte	—	
4º Solfeo	" "	"	"	Notable	—	
Galelica	" "	"	"	apdo	—	
Hª Música	" "	"	"	No presentado	—	
1º Trombón V	57-58	"	"	Notable	—	Trombón de Varas
4º " P	" "	"	"	Sobte	—	" de Pistones
1º Armonía	" "	"	"	Sobte	—	Beca 300 Ptas
1º Cultura	" "	No Oficial	"	apdo	—	
2º Trombón	" "	Oficial	"	Notable	—	de Varas Ampliación
5º " P	58-59	"	"	—	—	Beca 4000 Ptas

Ilustración 1. Ficha del expediente académico de Francisco Martínez Santiago, cursos 1953-1959. Archivo CSM Málaga.

Es preciso indicar que el profesor que impartió ambas especialidades a Martínez Santiago, las de trombón de pistones y trombón de varas, fue Jesús Vilar Tos. Este maestro siempre había tocado de manera preferente el trombón de pistones, y aunque tenía ciertas nociones de trombón de varas no era especialista del mismo²²¹. Vilar Tos nunca se desempeñó con el trombón de varas en la BMMM (de la que formó también parte), pero, ocasionalmente, cuando tenía conciertos con las orquestas de zarzuela en el teatro, sí usaba ese instrumento²²². Esta información, extraída de las entrevistas con antiguos componentes y compañeros de la BMMM, evidencia la necesidad por parte de los intérpretes de trombón de conocer y dominar el sistema original del instrumento, el de varas, relegado a un segundo plano durante la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX. En este citado periodo, el trombón de pistones se convirtió en el principal de la familia trombonística²²³.

En la siguiente ilustración 2 se puede entrever que los alumnos de trombón recibían nociones básicas en las bandas amateurs anteriormente mencionadas y antes de llegar al conservatorio, pudiéndose ver a Martínez Santiago con 14 años, en 1954, un año antes de comenzar sus estudios trombonísticos con Jesús Vilar Tos. En la citada

Conservatorio Superior de Música de Málaga, 1970, p. 151.

²²¹ Entrevista a Antonio Daza González, 7/4/2019. En A. Ortega, *Francisco Martínez...*, pp. 63-64.

²²² Entrevista a Antonio Sánchez Pérez, 17/5/2019. En A. Ortega, *Francisco Martínez...*, pp. 65-67.

²²³ Trevor Herbert. *The Trombone*, New Haven, Yale University Press, 2006, p. 9.

imagen nos encontramos de perfil y con trombón de pistones a Martínez Santiago (aunque no se aprecia con claridad el mecanismo de su instrumento, por la forma del cuerpo del trombón, podemos afirmar que sí es de pistones), desfilando detrás de él, con trombón de varas, su compañero Ginés Ruiz Espinosa. Por lo que esta fotografía testimonia que el trombón de pistones y el de varas coexistían en Málaga a mediados del siglo XX. Esta información se reafirma a nivel nacional, tal y como comenta el que fuera durante tres décadas catedrático de trombón del Conservatorio Superior de Música de Madrid, José Chenoll Hernández, quien indica que no fue hasta finales de la década de los 80 cuando el trombón de pistones desaparece de las enseñanzas superiores en España²²⁴.

Actualmente no encontramos al trombón de pistones en las enseñanzas regladas, pero, no obstante, algunas bandas de música, agrupaciones musicales y bandas de cornetas de Málaga siguen usando este tipo de instrumento. Por lo tanto, el trombón de pistones no ha desaparecido, pero encontramos una clara hegemonía del sistema de varas en la familia trombonística²²⁵. Esta situación, analizada en el contexto de la provincia de Málaga, es el reflejo de lo que ocurre en el panorama nacional.



Ilustración 2. Banda del Frente de Juventudes en Santoña (Cantabria), año 1954. Martínez es el segundo de la fila izquierda. Archivo fotográfico de la familia de Francisco Martínez Santiago.

A la edad de quince años, Martínez Santiago comenzó a colaborar con la Orquesta

²²⁴ José Chenoll, *El trombón, su historia, su técnica* Madrid, Real Musical, 1990, p. 26.

²²⁵ A. Ortega, *Francisco Martínez Santiago...*, p. 57.

Sinfónica de Málaga (en adelante OSM)²²⁶. Del mismo modo, el 8 de agosto de 1956, poco después de terminar segundo curso de trombón de pistones en el conservatorio, ingresó como becario en la BMMM²²⁷. En 1963, Martínez finalizó los estudios de trombón de pistones y en 1969 los de trombón de varas. Además de las titulaciones de trombón, también concluyó los estudios de piano en 1966 y los de composición en 1973. Asimismo, finalizó el primer curso de órgano en 1981 y primero de dirección de orquesta en 1984, siendo todos sus estudios realizados en el CSM Málaga²²⁸.

FRANCISCO MARTÍNEZ SANTIAGO Y SU EJERCICIO COMO TROMBONISTA EN LA BANDA MUNICIPAL DE MÚSICA DE MÁLAGA Y LA ORQUESTA SINFÓNICA DE MÁLAGA

Como hemos mencionado, la relación de Martínez Santiago con la BMMM comenzó en el año 1956, entidad de la que fue trombonista durante once años. En ese tiempo, su situación laboral pasó por diferentes etapas: desde el 8 de agosto de 1956 hasta el 30 de septiembre de 1958 su contrato era de músico de segunda en calidad de funcionario de empleo interino; desde el 11 de noviembre de 1959 hasta el 31 de diciembre de 1959 su contrato fue de músico en calidad de funcionario de empleo eventual; desde el 1 de noviembre de 1961 hasta el 31 de diciembre de 1967 mantuvo la misma relación que en su primer contrato con el Ayuntamiento de Málaga, es decir músico de segunda²²⁹.

En 1967, aprobó por concurso-oposición una plaza para trombón de pistones en la administración local, obteniendo la máxima nota entre todas las especialidades ofertadas²³⁰. Martínez Santiago perteneció a la BMMM hasta el 30 de marzo de 1985²³¹, año en que hubo de abandonar su puesto debido a la Ley 53/1984, de 26 de diciembre, de Incompatibilidades del Personal al Servicio de las Administraciones Públicas. Como abordaremos en el siguiente epígrafe, esto fue así porque en 1982 Francisco Martínez aprobó la plaza de profesor de trombón en el CSM Málaga. La Ley fue publicada el 4 de enero de 1985 y, en las disposiciones finales, encontramos un

²²⁶ La fuente de esta información es un CV manuscrito del propio Francisco Martínez Santiago. Archivo de la familia de Francisco Martínez Santiago.

²²⁷ Certificación de servicios de Martínez al Ayuntamiento de Málaga, Archivo del CSM Málaga.

²²⁸ Expediente académico de Francisco Martínez Santiago. Archivo de la familia de Francisco Martínez.

²²⁹ Certificación de servicios de Martínez al Ayuntamiento de Málaga, Archivo del CSM Málaga.

²³⁰ La fuente de esta información es un CV manuscrito del propio Francisco Martínez. Archivo de la familia de Martínez Santiago.

²³¹ Certificación de servicios de Martínez al Ayuntamiento de Málaga, Archivo del CSM Málaga.

plazo de tres meses desde la entrada en vigor de la misma para anular todas las concesiones de compatibilidad anteriormente concedidas²³². Aunque en el currículum al que hemos hecho referencia, Martínez Santiago afirmaba que trabajó en la BMMM hasta 1987, en su certificación de servicios encontramos que su relación oficial finalizó dos años antes.



Ilustración 3. De izquierda a derecha: Francisco Jerez Gómez, Cristóbal Ortiz, Francisco Medina Morales y Francisco Martínez, 1977. Archivo fotográfico de la familia de Francisco Martínez.

Aun aprobando Francisco Martínez la plaza de trombón de pistones en la BMMM, durante su desempeño profesional en la misma también utilizó el de varas. Prueba de ello es la ilustración 3 donde se muestra un atisbo de la situación vivida en Málaga a final de la década de los 70: el trombón de varas comenzaba a tomar de forma y protagonismo progresivamente en la sociedad trombonística. Desde que Jesús Vilar Tos llegase a la BMMM en la década de 1930, todos los trombonistas habían usado el trombón de pistones, hasta que Martínez Santiago comenzó a tocar el de varas²³³. En la mencionada fotografía encontramos a Francisco Medina Morales (con un trombón de pistones), Francisco Jerez Gómez (que, aunque no se aprecia con claridad, por el sistema que utiliza podemos afirmar que estaba tocando un trombón de pistones) y Francisco Martínez Santiago (con un trombón de varas): presente y futuro, en ese momento, de la BMMM. Aunque no es el tema que nos ocupa en el artículo, podemos afirmar que nuestro protagonista fue sin duda uno de los elementos esenciales para que

²³² Ley 53/1984 de 26/12 de Incompatibilidades del Personal al Servicio de las Administraciones Públicas.

²³³ Entrevista a Antonio Sánchez Pérez, 17/5/2019. En A. Ortega, *Francisco Martínez...*, pp. 65-67.

el trombón de varas se impusiese en Málaga como el principal de la familia trombonística, tras años de hegemonía del instrumento con sistema de pistones.



Ilustración 4. Concierto Orquesta Sinfónica de Málaga Cuevas de Nerja. Archivo fotográfico de la familia de Francisco Martínez Santiago, ca.1960.

Junto con la BMMM, la OSM fue la otra gran institución musical en la que podían desarrollarse profesionalmente los instrumentistas malagueños y, Martínez comenzó a colaborar con la misma en 1955²³⁴. La orquesta, a partir de su cincuenta aniversario (1995), pasó a denominarse Orquesta Sinfónica Provincial de Málaga, (en adelante OSPM). La sección de trombones era la misma que en la BMMM, algo habitual en los primeros años de la orquesta. Pedro Gutiérrez Lapuente, quien fuera profesor de solfeo del CSM Málaga, además de secretario por Orden Ministerial de 18 de agosto de 1954 y más tarde subdirector del mismo por Orden Ministerial de 21 de noviembre de 1957²³⁵, se puso en contacto con los instrumentistas de viento de la BMMM y la banda militar de la ciudad de Málaga para completar esta sección de la nueva orquesta que él mismo había impulsado²³⁶. En la ilustración 4 se puede observar la sección de trombones de la OSM: de izquierda a derecha, Francisco Martínez Santiago, Francisco Medina Morales y Jesús Vilar Tos, trombonistas de la BMMM.

Dado que en este momento los músicos de viento de la orquesta eran

²³⁴ La fuente de esta información es un CV manuscrito del propio Francisco Martínez. Archivo familiar.

²³⁵ M. del Campo, *Historia del Conservatorio...*, apéndices IV y V.

²³⁶ Joaquín Claudio, *La Orquesta Sinfónica de Málaga, memoria de los primeros 50 años*, Málaga, Editorial Arguval, 2012, p. 25.

mayoritariamente los mismos que en la BMMM, podemos deducir que podían coincidir en esos atriles los dos instrumentos, el trombón de varas y el de pistones. No obstante, es evidente que la mayor parte del repertorio sinfónico que se interpretaba con la OSM, y con cualquier orquesta, estaba pensado para ejecutar la línea del trombón con el instrumento de varas.

Otro aspecto importante que podemos destacar, en relación con el trabajo de nuestro protagonista en el seno de la OSM, fue la proyección que dio a los instrumentos de viento metal. En 1978 Martínez Santiago creó el conjunto de metales de la Orquesta Sinfónica de Málaga²³⁷. Aunque él afirma en su nota autobiográfica que esto ocurrió en 1978, encontramos un programa de mano que demuestra una actuación anterior de la agrupación, concretamente el 28 de octubre de 1976²³⁸, por lo tanto podemos afirmar que la actividad del conjunto comenzó dos años antes de la referencia del currículum citado. En este programa, así como en el de otros conciertos, comprobamos que el conjunto se dedicó principalmente al estudio y difusión de repertorio barroco. La actividad de este grupo, que tuvo en Martínez Santiago a su fundador y coordinador, finalizó a comienzos de la década de los 90.

En la temporada 2000-2001, después de casi cincuenta años colaborando con la orquesta malagueña, Martínez Santiago abandona la OSPM para desarrollar su actividad profesional únicamente en el CSM Málaga. La orquesta comenzó a tener una gran cantidad de conciertos y Martínez creyó conveniente dedicar sus últimos años en activo a la formación de los trombonistas del conservatorio que lo vio crecer.

LA LABOR DOCENTE DE FRANCISCO MARTÍNEZ SANTIAGO EN EL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MÁLAGA

La faceta docente de Martínez Santiago estuvo ligada durante toda su vida laboral al CSM Málaga, específicamente, al aula de trombón y música de cámara para instrumentos de metal. A este respecto, es necesario remontarse al nacimiento de la citada aula de trombón del CSM Málaga, ya que fue en el seno del mismo donde

²³⁷ CV manuscrito del propio Francisco Martínez Santiago encontramos esta información. Archivo de la familia de Francisco Martínez Santiago.

²³⁸ Programa de mano: Concierto en la Catedral de Málaga, jueves 28/10/1976, a las 20:30 horas. Conjunto de Metales de la OSM y Órgano, Christian Baude. Archivo personal de la familia de Francisco Martínez.

Martínez Santiago se educó y, posteriormente, formó a varias generaciones de trombonistas.

Podemos afirmar, según la información de la que se dispone hasta el momento, que la primera clase de trombón de Málaga fue creada en 1948 con Jesús Vilar como profesor. Esta documentación la podemos encontrar en el libro de actas de reuniones del claustro del CSM Málaga, concretamente, la del 23 de octubre de 1961²³⁹, en la que se recoge que Jesús Vilar Tos, trombonista de la BMMM, era profesor interino de la asignatura viento metal, trombón, desde 1948. En este mismo documento se solicitaba que una vacante de profesor auxiliar en la especialidad de solfeo fuese convertida en vacante de la especialidad de viento metal (trombón), para que Vilar Tos pudiese opositar, después de catorce años de docencia en el centro. No se ha encontrado ninguna otra evidencia de que el trombón existiese como oferta formativa antes de la fecha mencionada en un conservatorio malagueño.

Martínez tuvo diferentes contratos con la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía: desde el 1 de octubre de 1972 hasta el 31 de diciembre de 1976 trabajó en calidad de asimilado al cuerpo A20EC²⁴⁰; del 1 de enero de 1977 hasta el 1 de enero de 1983 pasó a ser interino asimilado al A20EC, y desde el 1 de junio de 1983 en adelante fue profesor auxiliar²⁴¹. Asimismo, obtuvo mediante concurso oposición restringido convocado por Orden Nacional de 26 de abril de 1982²⁴², la plaza de Profesor Auxiliar de Conservatorio de Música, Declamación y Escuela Superior de Canto, con efectos económicos y administrativos a partir del 1 de junio de 1983. La denominación exacta de su puesto fue la de Profesor Auxiliar de Trombón y similares del Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático y Danza de Málaga²⁴³.

En lo referente a las primigenias noticias de Francisco Martínez en el CSM Málaga, la

²³⁹ Acta de reunión del claustro de 23 de octubre de 1961. Libro de actas de reuniones del claustro del CSM Málaga, del tomo 2, libro 6, páginas 133-136.

²⁴⁰ La denominación A20EC hace referencia al Cuerpo de profesores auxiliares de conservatorios de música y escuelas de arte dramático.

²⁴¹ Certificado laboral Martínez Santiago, el certificado es del 6 de junio de 1989. Por ello indica la relación laboral de Martínez Santiago hasta ese momento. Archivo de la familia de Francisco Martínez Santiago.

²⁴² Boletín Oficial del Estado de 8 de mayo de 1982.

²⁴³ Nombramiento Francisco Martínez Santiago como funcionario de carrera, 25 de mayo de 1983. Archivo del CSM Málaga.

primera vez que aparece en un acta fue el 28 de octubre de 1972²⁴⁴. El 17 de noviembre de 1973 Martínez, junto a otros profesores del claustro, recibió una prórroga en su contrato²⁴⁵. El 1 de marzo de 1975 aparece por primera vez como miembro de pleno derecho en una reunión del claustro y, desde ese día, consta en el libro de actas como Sr. Martínez²⁴⁶. A partir del 2 de octubre de 1978, el músico que tratamos aparece en el libro de actas como Sr. Martínez Santiago²⁴⁷.

En sus primeros años en el centro, Francisco Martínez no era el titular del aula de trombón, ya que todavía continuaba en el conservatorio su profesor y compañero en la BMMM y OSM, Jesús Vilar Tos. En 1976, tras la jubilación de este último como titular del aula de trombón, Francisco de Gálvez, director en esos momentos del CSM Málaga, en una carta dirigida al Ilmo. Sr. Delegado Provincial del Ministerio de Educación y Ciencia propuso a Martínez Santiago para ocupar su plaza²⁴⁸. Tras la carta anteriormente mencionada, Martínez se hizo cargo de las clases de Vilar Tos con confirmación del Ministerio de Educación y Ciencia a efectos de 1 de enero de 1977²⁴⁹. Pero ya con anterioridad, desde el 3 de abril de 1976²⁵⁰, Jesús Vilar Tos, por primera vez desde que se estrenara como profesor en el centro, deja de aparecer en el libro de actas del CSM de Málaga. En los contratos de Martínez aparecen las siguientes funciones: curso 1973/1974²⁵¹ piano y archivo musical; curso 1974/1975²⁵² piano y archivo musical; 1975/1976²⁵³ trombón. Por lo tanto, parece que un curso antes de ser nombrado titular del aula de trombón, ya impartía clases de dicha asignatura.

Durante la etapa de Martínez Santiago como profesor del centro encontramos la enseñanza del trombón de pistones y de varas, pero su voluntad siempre fue abogar

²⁴⁴ Acta de reunión del claustro de 28 de octubre de 1972. Libro de actas de reuniones del claustro del CSM Málaga, del tomo 2, libro 6, pp. 226-228.

²⁴⁵ Acta de reunión del claustro de 17 de noviembre de 1973. Libro de actas de reuniones del claustro del CSM Málaga, del tomo 2, libro 6, pp. 234-239.

²⁴⁶ Acta de reunión del claustro de 1 de marzo de 1975. Libro de actas de reuniones del claustro del CSM Málaga, del tomo 2, libro 6, pp. 258-259.

²⁴⁷ Acta de reunión del claustro de 2 de octubre de 1978. Libro de actas de reuniones del claustro del CSM Málaga, del tomo 2, libro 6, pp. 281-284.

²⁴⁸ Carta del CSM Málaga de 17 de diciembre de 1976. Archivo del CSM Málaga.

²⁴⁹ Diligencia del Ministerio de Educación y Ciencia al CSM Málaga de 20/1/1977. Archivo del CSM.

²⁵⁰ Acta de reunión del claustro de 3 de abril de 1976. Libro de actas de reuniones del claustro del CSM Málaga, del tomo 2, libro 6, pp. 266-268.

²⁵¹ Contrato Martínez Santiago curso 1973-1974. Archivo del CSM Málaga.

²⁵² Contrato Francisco Martínez Santiago curso 1974-1975. Archivo del CSM Málaga.

²⁵³ Contrato Francisco Martínez Santiago curso 1975-1976. Archivo del CSM Málaga.

por el instrumento de varas. Lo habitual era comenzar con trombón de pistones y, una vez finalizado el primer curso, los alumnos comenzaban con el instrumento de varas, aunque lo más frecuente era que las programaciones para cada tipo de instrumento fuesen parcialmente diferentes. Desde el curso 1983/1984, el trombón de varas se impuso como opción principal frente a su homónimo con sistema de pistones²⁵⁴.



Ilustración 5. Alumnos de viento metal en la cafetería del CSM Málaga, 25 de mayo de 1985, Archivo fotográfico de la familia de Francisco Martínez Santiago.

Además de la asignatura de trombón, Martínez siempre mostró mucho interés por la música de cámara para instrumentos de viento metal, del mismo modo que lo hizo en el grupo de metales de la OSM. En la ilustración 5 encontramos algunos de los alumnos de metal del CSM Málaga en el año 1985. La influencia de Martínez Santiago, además del resto de profesores que hayan intervenido en la formación de los fotografiados, ayudó a los educandos a conseguir un gran nivel tras sus estudios en el centro, consiguiendo desarrollar su actividad profesional en diferentes conservatorios, bandas y orquestas. En el reverso de la fotografía de la ilustración 5 podemos encontrar la siguiente cita: “Alumnos que actuaron en el concierto de metales, 25-5-85”. En la imagen encontramos a Francisco Martínez Santiago al fondo y a su derecha, hasta completar el círculo que rodea la mesa, se organizan los siguientes músicos: Francisco Javier Ruiz Muro (trombón bajo de la Orquesta de Córdoba), Juan Manuel Pamblanco Cerverá (trombón de la Banda Municipal de Música de Granada), Benjamín Moreno (trompeta solista de la Orquesta de Radio Televisión Española), Jesús Fernando Lloret

²⁵⁴ Entrevista a José Luis Arias Bermúdez, 27/5/2019. En A. Ortega, *Francisco Martínez...*, pp. 71-72.

González (ex profesor de trombón del CSM Málaga), Francisco Bergillos Castillo (trombón de la BMMM), Cristóbal Cortés García, José Luis Arias Bermúdez (profesor de trombón del Conservatorio Profesional de Música Manuel Carra), Juan Carlos Jerez Gómez (trompeta de la Orquesta Filarmónica de Málaga), Antonio González Portillo (catedrático de trompeta del Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia de Granada), Francisco Miguel Haro (bombardino de la BMMM y actualmente director).

La plaza de Martínez Santiago estuvo adscrita al CSM Málaga desde su nombramiento, el 1 de junio de 1983, hasta el 31 de agosto de 2001, fecha en la que su vacante fue trasladada al Conservatorio Profesional de Música Manuel Carra, con efectos administrativos desde el 1 de septiembre de 2001²⁵⁵. Aunque su destino definitivo estuviese en este último centro, Martínez no llegó a ejercer como profesor del mismo, ya que encontramos la toma de posesión del puesto de profesor de trombón del CSM Málaga con fecha de 6 de octubre de 2001²⁵⁶. Del mismo modo, tomó posesión de nuevo como profesor de trombón del CSM el 1 de septiembre de 2002²⁵⁷. No se ha podido encontrar la toma de posesión del curso 2003-2004, pero sí la de cese del mismo, con fecha de 31 de agosto de 2004²⁵⁸, por lo que podemos afirmar que Martínez también estuvo destinado en el CSM el curso 2003-2004. Asimismo, el 1 de septiembre de 2004 tomó posesión de la plaza de profesor de trombón de mismo centro²⁵⁹. Con los datos expuestos, se puede afirmar que desde el traslado de la plaza de Martínez al CPM Manuel Carra, y tras la aprobación de la Ley orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de ordenación General del Sistema Educativo, hasta su jubilación, siempre obtuvo la comisión de servicios para ocupar la cátedra de trombón en el CSM Málaga²⁶⁰.

Francisco Martínez Santiago recibió el 25 de enero de 2005 la propuesta de jubilación

²⁵⁵ Resolución de adscripción con carácter definitivo por traslado de enseñanzas y modificación de plantillas en centros docentes públicos, con efectos administrativos desde 1 de septiembre de 2001, Francisco Martínez Santiago. Archivo del CSM Málaga. En adelante, CPM Manuel Carra.

²⁵⁶ Diligencia de toma de posesión en puesto de servicio de 6/10/2001. Archivo del CSM Málaga.

²⁵⁷ Diligencia de toma de posesión en puesto de servicio de 30/9/2002. Archivo del CSM Málaga.

²⁵⁸ Diligencia de cese en puesto de servicio de 31/8/2004. Archivo del CSM Málaga.

²⁵⁹ Diligencia de toma de posesión en puesto de servicio de 1/9/2004. Archivo del CSM Málaga.

²⁶⁰ La LOGSE determinaba en su Disposición adicional decimocuarta que los funcionarios del cuerpo de Catedráticos de Música y Artes Escénicas “impartirán las enseñanzas correspondientes al grado superior de música y danza y las de arte dramático.” (BOE núm. 238, de 4 de octubre de 1990, p. 28939).

forzosa²⁶¹. El músico malagueño presentó un requerimiento a la Consejería de Educación solicitando que, debido a que se encontraba desde el 22 de marzo de 2004 en situación de baja por incapacidad laboral, se paralizara cualquier actuación en referencia a su jubilación hasta que no fuera aclarada su situación²⁶². Finalmente, Martínez Santiago se jubiló el 4 de junio de 2005, el día que cumplía 65 años²⁶³.

FRANCISCO MARTÍNEZ SANTIAGO Y LA DIRECCIÓN DE ORQUESTA

Martínez formó parte de la OSM-OSPM desde 1955 hasta 2001. Fue trombonista de la agrupación durante 46 años, actividad interrumpida sólo en dos temporadas, las de 1994-1995 y 1997-1998, debido a que ocupó el puesto de director titular de la misma.

El 8 de junio de 1994 se celebró la Asamblea General de la Sociedad Orquesta Sinfónica de Málaga y, en el 5º punto del orden del día se adjuntó la presentación de candidatos a director. Martínez Santiago fue uno de ellos y en su turno de presentación mostró sus respetos a los otros dos candidatos, Sr. Guerra y Sr. De Alva, proponiendo, en caso de ser elegido, una mayor responsabilidad en los programas de la siguiente temporada para los jefes de cuerda. En primera ronda, la votación arrojó el resultado siguiente: Sr. de Alva, 21 votos, Sr. Martínez Santiago 27 votos, Sr. Guerra 1 voto, además de 2 votos en blanco. No habiendo conseguido ninguno de los candidatos las dos terceras partes de escrutinio se pasó a una segunda ronda, con el siguiente cómputo final: Salvador de Alva 25 votos y Francisco Martínez Santiago 27 votos. Así pues, Martínez Santiago fue elegido director titular de la OSM desde el 28 de junio de 1994, siendo la duración de su mandato de un año²⁶⁴.

Ya durante las temporadas 1995-1996 y 1996-1997 Salvador de Alva fue elegido director titular de la OSPM. En la Asamblea General de la Sociedad Orquesta Sinfónica Provincial de Málaga (es reseñable que cambia el nombre de la orquesta, respecto a la anterior acta mencionada, incluyendo el término “Provincial”, que pervive en la denominación actual de la orquesta) el 23 de junio de 1997, Martínez Santiago volvió a ser elegido director titular de la OSPM durante una temporada. La votación

²⁶¹ Propuesta de jubilación forzosa de Martínez de 25 de enero de 2005. Archivo del CSM Málaga.

²⁶² Requerimiento Consejería de Educación de 7 de febrero de 2005. Archivo del CSM Málaga.

²⁶³ Resolución de jubilación forzosa de 4 de junio de 2005. Archivo del CSM Málaga.

²⁶⁴ Acta OSM de 8 de junio de 1994.

fue la siguiente: en primera ronda, Salvador de Alva 22 votos, Francisco Martínez Santiago 20 votos y 8 votos en blanco. En segunda ronda, en la que se estimaron los votos por correo, se llegó al siguiente resultado: Salvador de Alva 23 votos, Martínez Santiago 24 votos y 5 votos en blanco²⁶⁵.

La OSPM no fue la única formación profesional que dirigió nuestro biografiado, dirigiendo ocasionalmente también la BMMM. Muestra de ello es un programa de la última temporada de Perfecto Artola como director titular, en la que nos encontramos dos conciertos, uno dirigido por Martínez, el día 19 de noviembre de 1978, y otro por Artola el 26 de noviembre de 1978, ambos recitales en el Recinto Eduardo Ocón²⁶⁶.

MARTÍNEZ SANTIAGO: RELACIÓN CON LAS BANDAS JUVENILES DE LA CIUDAD DE MÁLAGA Y LEGADO COMPOSITIVO

Además de dirigir la OSPM, en la década de 1990 Martínez realizó una gran labor pedagógica en bandas juveniles amateurs de la capital malagueña. En 1992 se hizo cargo de la Banda de Música Las Flores, titularidad que ocupó hasta 1997. Esta agrupación fue creada en 1987 en el seno del colegio público Las Flores, siendo su primer director Francisco Cobos Ortega, quien solicitó a la organización que su sucesor fuera el propio Francisco Martínez²⁶⁷.

En junio de 1998 Martínez afrontó un gran reto: crear una banda amateur en el seno de la Hermandad de la Amargura Coronada, conocida como Zamarrilla²⁶⁸. Los instrumentos llegaron en julio y para tal fin contó con niños desde los 7-8 años hasta jóvenes de 23. En tan solo siete meses preparó a los componentes de la banda para realizar su concierto de presentación²⁶⁹, debutando el 29 de enero de 1999 en el Real Conservatorio de Música María Cristina de Málaga, siendo Martínez Santiago su titular hasta el año 2001²⁷⁰.

Debido a la relación que tuvo con la Semana Santa malagueña, primero con la BMMM,

²⁶⁵ Acta OSPM de 23 de junio de 1997.

²⁶⁶ Programa de mano. BMMM Temporada de conciertos 1978-1979, Recinto Musical "Eduardo Ocón". Archivo de la familia de Francisco Martínez Santiago.

²⁶⁷ Recuperado de <http://www.bandalasflores.es/historia.html> (Consultado el 1/2/2021).

²⁶⁸ Recuperado de <https://www.zamarrilla.es/historia-banda/> (Consultado el 1/2/2021).

²⁶⁹ Entrevista realizada a Francisco Martínez Santiago en el diario SUR, publicada el 1 de abril de 1999.

²⁷⁰ Recuperado de <https://www.zamarrilla.es/historia-banda/> (Consultado el 1/2/2021).

y después con la Banda de Música Las Flores y con la Banda de Música Zamarrilla, nuestro protagonista compuso tres marchas procesionales: *Cristo de los Milagros* (1994), *Plegarias al Cristo de la Sangre* (1996) y *Virgen de la Caridad* (1997). No encontramos ninguna fuente que precise el año en el que fue escrita la marcha *Cristo de los Milagros*, pero un programa de 1994 muestra que ya fue interpretada ese año, por lo que la podemos considerar la primera marcha procesional del maestro Santiago²⁷¹. Esta es una pieza dedicada a la Real y Excelentísima Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Santo Suplicio, Santísimo Cristo de los Milagros y María Santísima de la Amargura Coronada, conocida como Hermandad de Zamarrilla. *Virgen de la Caridad*, también denominada *Nuestra Señora de la Caridad*, data de 1997 y se trata de una marcha dedicada a la Real Cofradía del Santísimo Cristo del Amor y Nuestra Señora de la Caridad²⁷². Por último, *Plegarias al Cristo de la Sangre*, de 1996, está dedicada a la Real, Muy Ilustre y Venerable Archicofradía del Cristo de la Sangre, María Santísima de la Consolación y Lágrimas, y del Santo Sudario (Hermandad de la Sangre)²⁷³.

CONCLUSIONES

El polifacético maestro malagueño Francisco Martínez Santiago fue una figura profundamente implicada en el desarrollo de la cultura musical de su ciudad, testigo y agente activo al mismo tiempo de muchas de las transformaciones que en los planos interpretativo, pedagógico y de gestión, caracterizaron la segunda mitad del siglo XX. Se educó en el seno de las bandas juveniles de posguerra para acceder más tarde al conservatorio de la ciudad, donde tras finalizar sus estudios se convirtió en el máximo exponente, en los ámbitos pedagógico e interpretativo. Martínez fue el principal protagonista de la modernización de la escuela trombonística de la ciudad de Málaga, impulsando la estandarización del trombón de varas en las enseñanzas regladas, así como un fiel defensor de los instrumentos de viento metal.

Sin duda, el gran trabajo que realizó con las bandas amateurs anteriormente mencionadas propició que muchos jóvenes malagueños tuvieran la oportunidad de

²⁷¹ Programa de concierto Banda Las Flores, 28 de marzo de 1994.

²⁷² Carta de agradecimiento de la Real Cofradía del Stmo. Cristo del Amor y Nuestra Señora de la Caridad, Málaga, por el estreno de la marcha Nuestra Señora de la Caridad, 4/4/1997. Archivo de la familia.

²⁷³ <https://paliodeplata.com/clave-musical/estrenos-musicales-de-la-cuaresma-2019-parte-i-de-ii/> (Consultado el 1/2/2021).

acercarse a la música. Su posición privilegiada en las tres instituciones musicales más importantes de la ciudad, al menos hasta la aparición en 1991 de la Orquesta Filarmónica de Málaga, como son el Conservatorio Superior de Música, la Orquesta Sinfónica Provincial y la Banda Municipal, hacen de Martínez Santiago un eje central en la historia del trombón, y de la música en general en Málaga durante la segunda mitad del siglo pasado.

BIBLIOGRAFÍA

CHENOLL HERNÁNDEZ, José. *El trombón, su historia, su técnica*. Madrid: Real Musical, 1990.

CLAUDIO KRAUS, Joaquín. *La Orquesta Sinfónica de Málaga, memoria de los primeros 50 años*. Málaga: Editorial Arguval, 2012.

DEL CAMPO DEL CAMPO, Manuel. *Historia del Conservatorio Superior de Música de Málaga*. Málaga: Ediciones Conservatorio Superior de Música de Málaga, 1970.

HERBERT, Trevor. *The Trombone*. New Haven: Yale University Press, 2006.

ORTEGA CARRERA, Alfonso. *Francisco Martínez Santiago. La transición del trombón de pistones al trombón de varas en Málaga desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días*. Valencia: Universidad Internacional de Valencia, 2019.

Referencias legales

Ley 53/1984, de 26 de diciembre, de Incompatibilidades del Personal al Servicio de las Administraciones Públicas.

Ley orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de ordenación General del Sistema Educativo.

Fuentes primarias

Archivo de la familia de Francisco Martínez Santiago

Archivo del Conservatorio Superior de Música de Málaga.

Libro de actas de la Orquesta Sinfónica Provincial de Málaga.

Libro de actas del Conservatorio Superior de Música de Málaga.

NORMALIZACIÓN DEL SISTEMA BOEHM EN LA ESCUELA FRANCESA DE FLAUTA TRAVESERA

David Martínez Casañ
Conservatorio Superior de Música de Málaga

Teresa Cháfer Bixquert
Universitat Politècnica de València²⁷⁴

Resumen

A mediados del s. XIX, la escuela francesa de flauta travesera era un referente mundial en la formación de grandes intérpretes. La ciudad de París, manifestaba su protagonismo cultural en entornos como la literatura o las artes plásticas, y se había convertido en un espacio de comunicación donde se daban cita los diferentes lenguajes artísticos de referencia. Por otra parte, las nuevas oportunidades que ofrecía su desarrollo urbano favorecieron la reunión de un número importante de artesanos-constructores del norte del país, convirtiendo la ciudad en la sede de los fabricantes de instrumentos de viento-madera mejor valorados a todos los niveles. Con relación a la flauta travesera, la búsqueda de un modelo óptimo dio lugar a la convivencia de diversos sistemas de digitación, contando cada uno de ellos con partidarios y detractores. Estas circunstancias convirtieron la estandarización del instrumento en un proceso largo y lleno de dificultades, donde participaron de una forma decisiva importantes constructores de flautas francesas y reputados intérpretes.

Palabras clave: T. Boehm, flauta travesera, escuela francesa de flauta, artesanos-constructores de flautas, sistemas de digitación.

Abstract

In the middle of 19th century, French flute school was a big reference where the most important musicians wanted to train. The city of Paris was showing the cultural prominence in areas like the literature and the arts, and became a place where the artists of reference could meet. On the other hand, the new opportunities offered by the development of the culture, favoured the meeting of an important number of builders from the north of the country, making the city the place with the most valued woodwind instrument builders. With the transverse flute, they looked for an optimal fingering model, giving place to the coexistence of different fingering systems, with supporters and not supporters of each of them. These circumstances made the standardisation of the instrument a long and difficult process, where the most important French flute builders and renowned flute players, played a decisive role.

Keywords: T. Boehm, transverse flute, French flute school, flute builders, flute digitation system.

Recepción: 22-12-2020

Aceptación: 18-03-2021

²⁷⁴ Colaboración en material bibliográfico.

Desde finales del s. XVIII, las exposiciones industriales realizadas en Francia se plantearon como una forma de mostrar la producción nacional y de apoyar la industria a todos los niveles. La documentación generada, en relación con los constructores de instrumentos de viento-madera, nos permite situar los principales artesanos de la época y recibir referencias sobre los sistemas de digitación comercializados.

La exposición industrial realizada en París en el año 1839, fue una de las más importantes en cuanto a participación de fabricantes de instrumentos²⁷⁵, y la primera en la que fueron expuestas flautas del sistema Boehm²⁷⁶. A partir de la entrada de este nuevo sistema en el mercado francés, se generó en posteriores exposiciones, un aumento de participantes que ampliaron su producción incluyendo este modelo. El camino hacia la homogeneización de los diferentes tipos de digitación, se apoyó en gran parte, sobre una manufactura de primera calidad, que produjo a principios del s. XX algunos de los instrumentos de viento-madera más valorados a nivel mundial.

Los cambios tecnológicos y sociales acaecidos en la segunda mitad del s. XIX, provocaron importantes transformaciones en la producción artesanal y en las relaciones de distribución comercial de los instrumentos musicales. Los artesanos-constructores se habían ocupado hasta principios de este siglo, tanto de la fabricación, como del comercio de los instrumentos. Se trataba de un oficio proveniente de una sólida tradición, en muchos casos familiar, que inicialmente se realizaba en el ámbito domiciliario o en pequeños talleres, con una producción limitada.

En la manufactura francesa de la flauta travesera, la mayoría de los principales constructores procedían de La Couture-Boussey, a orillas del río Eure, en la Alta Normandía. Uno de los linajes más importantes en la construcción de instrumentos de viento-madera, originarios de esta zona, fue la familia Hotteterre, que se remonta al s. XVII; es miembro de esta familia Jacques Hotteterre, compositor y flautista de cámara de Luis XIV. En 1830, de los cuatrocientos habitantes que tenía el pequeño pueblo de La Couture, ciento cincuenta trabajaban en la fabricación de instrumentos de viento,

²⁷⁵ Malou Haine, *La participation des facteurs d'instruments de musique aux expositions nationale. Music in Paris in the Eighteen-Thirties. La musique à Paris dans les années mil huit cent trente*, Coll. Musical Life in 19th-Century France/La vie musicale en France au XIXe siècle, vol. IV, Stuyvesant, N.Y. (USA), Pendragon Press, 1987, p. 366.

²⁷⁶ Charles Dupin, (Vol. n° 2) *Rapport du Jury Central sur les Produits de l'Industrie Française*, Paris, Chez L. Bouchard-Buzard, 1839, pp. 364-365.

además de estos, también estaban empleados entre cincuenta y sesenta más de los pueblos vecinos²⁷⁷. Otros importantes apellidos de constructores de La Couture, perduraron durante diferentes generaciones, estableciendo incluso, vínculos familiares conocidos al menos desde 1760. Se trata de las familias Noblet, Godofroy (también citada como Godefroy, o Godfroy), y la familia Lot²⁷⁸. En esta tradición encontramos miembros que, con el aumento en la comercialización y la producción, pasaron de apellidos artesanos de La Couture, a importantes marcas con sede en París. A pesar de que en Francia el nombre comercial estaba fijado por ley desde finales de julio de 1824, no es hasta junio de 1857 cuando se reglan de forma estable las ordenanzas sobre la aplicación de las marcas²⁷⁹.

La exposición realizada en 1839, contó con la participación de descendientes de artesanos tradicionales y, además, con una serie de flautistas-constructores que aportaron instrumentos de reconocida calidad. De todos ellos, solo dos expositores mostraron flautas con el sistema Boehm, ambos con apellidos originarios de La Couture: Buffet Jeune, situado en Rue du Bouloy, 4 de París, que también expuso clarinetes con el mismo sistema, y Godefroy Aîné con sede en Rue Montmartre, 67 de París, los dos fueron premiados con una medalla de bronce²⁸⁰. En estos eventos, los participantes además de dar a conocer sus productos se veían inmersos en una significativa competencia, ya que un jurado compuesto por personalidades destacadas en la materia, calificaba las distintas piezas y otorgaba galardones a los mejores profesionales de cada categoría.

Durante la primera mitad del s. XIX convivían diversos sistemas de digitación en la flauta travesera. Los constructores, ante esta variedad de modelos, fabricaban diferentes tipos de instrumentos. En un escenario en constante evolución, Theobald Boehm había presentado un primer modelo en 1829, y un nuevo sistema en 1832, este último supuso un importante paso en la evolución del instrumento. El jurado de la exposición industrial de 1839, afirmó de forma categórica, que las flautas construidas

²⁷⁷ Malou Haine, *La participation des facteurs...*, p. 375.

²⁷⁸ Tula Giannini, *Great flute makers of France: the Lot and Godfroy families, 1650-1900*, London, Bingham, 1993, p. 56.

²⁷⁹ Malou Haine, *Les marques de fabrique des facteurs d'instruments de musique déposées au greffe du Tribunal de Commerce de Paris de 1860 à 1914*, 2014, p. 1.

²⁸⁰ Charles Dupin, (Vol. n° 2) *Rapport du ...*, pp. 364-365.

según los principios de T. Boehm poseían sonidos más puros, más nerviosos e intensos que los de la flauta común y además, contaban con una digitación más simple²⁸¹.

La búsqueda constante, característica de este periodo, propiciaba que la construcción de instrumentos de viento-madera viviera inmersa en una carrera por adaptarse a las exigencias de los compositores e intérpretes que, con un alto nivel técnico, favorecían continuados cambios en el instrumento. La diversidad de embocaduras y sistemas de digitación en las flautas presentadas para la exposición de 1839 fue tal, que la dificultad de dominar todos los instrumentos obligó a desestimar la comparación de los distintos modelos por un mismo artista. A pesar de esto, en el estudio por parte del jurado de las propuestas presentadas, se destacaron por encima del resto los dos constructores mencionados: Buffet Jeune y Godefroy Aîné, calificando los cambios realizados en la mejora del sistema Boehm, como los más notables de los últimos años²⁸². En esta misma disertación sobre las diferentes flautas a concurso, el jurado dedicó unas líneas a otro sistema que denominó *flûtes ordinaires*, otorgando el primer lugar a Jean-Louis Tulou, y el segundo a Godefroy Aîné.

J. L. Tulou, profesor en el Conservatorio de París, compositor, y reputado intérprete, representaba el modelo estético e interpretativo de la escuela francesa. Ocupó el primer ariel desde los inicios de la *Société des concerts du Conservatoire*, y su influencia en la docencia de flauta parisina, se evidencia al observar el dominio de sus composiciones, desde 1832 hasta 1860, en las piezas de concurso exigidas para flauta en el Conservatorio de París²⁸³. En su posición como docente, J. L. Tulou, elaboró en 1835 un método de estudio para su modelo de flauta, que posteriormente incluyó como texto oficial en los estudios de flauta travesera.

T. Boehm nacido en Múnich, hijo de orfebres y conocedor del oficio, había construido su primer modelo en 1810, a la edad de 16 años, y dos años después entró como flautista principal en el Teatro Real de Múnich. Desde sus inicios, armonizó su trabajo como músico con una búsqueda constante en el perfeccionamiento de la flauta

²⁸¹ Charles Dupin, (Vol. n° 2) *Rapport du ...*, p. 362.

²⁸² *Ibid.*, p. 363.

²⁸³ Nancy Toff, *The flute book: a complete guide for students and performers*, Oxford University Press, 2012, p. 253.

travesera, aportando un nuevo tipo de resortes, zapatillas, y corchos en las articulaciones²⁸⁴. En la búsqueda de un instrumento que ofreciera una óptima calidad en el sonido y una correcta afinación, se dio cuenta de que el espacio adecuado de los agujeros, requería una extensión demasiado grande para poder taparlos con los dedos, y vio la necesidad de idear un sistema de digitación completamente nuevo²⁸⁵. Estableció su propia fábrica en 1828, asegurando la patente de una flauta cónica de madera al año siguiente, y continuando al mismo tiempo, con su labor como concertista por diversos países.

Después de visitar Inglaterra en 1831, T. Boehm tuvo la oportunidad de conocer a Charles Nicholson, solista con un poderoso sonido, que había modificado su instrumento. En referencia a este solista, T. Boehm se mostró sorprendido por el volumen de su sonido, así como por el tamaño de los orificios de su flauta. Desde su óptica de intérprete-constructor, señaló la habilidad de Nicholson para enmascarar la falta de precisión en la afinación, debida según Boehm, a una posición equivocada de los orificios de su instrumento²⁸⁶. También en Inglaterra conoció a J.C. Gordon, un soldado e intérprete amateur que, en un intento de mejora del instrumento, había utilizado anillos unidos a ejes de varillas que permitían cerrar los orificios a partir de teclas más alejadas²⁸⁷. Gordon en ese momento necesitaba algún constructor que realizara su modelo, y en su búsqueda estableció una relación profesional con el flautista y constructor alemán.

A partir de estas experiencias, T. Boehm se planteó una nueva reforma de la digitación del instrumento, y construyó un sistema utilizando anillos para mover las llaves con ejes de varilla interconectados. Este nuevo mecanismo, le permitió colocar orificios de diversos tamaños en posiciones acústicamente correctas, obteniendo importantes

²⁸⁴ Theobald Böhm, *An Essay on the Construction of Flutes: Giving a History and Description of the Most Recent Improvements, with an Explanation of the Principles of Acoustics Applicable to the Manufacture of Wind Instruments*, London, Rudall, Carte & Company, 1882, p. 11.

²⁸⁵ Theobald Böhm y Dayton Miller, *The flute and flute playing*, Cleveland, Dayton C. Miller, 1908, pp. 1-2.

²⁸⁶ Christopher Welch, *History of the Boehm Flute: With Illustrations Exemplifying Its Origin by Progressive Stages, and an Appendix Containing the Attack Originally Made on Boehm, and Other Papers Relating to the Boehm-Gordon Controversy*, London, Rudall, Carte & Company, 1883, pp. 20-21.

²⁸⁷ Theobald Böhm, *An Essay...*, p. 12.

mejoras en la afinación y en la claridad del sonido²⁸⁸.



Fig. 6. Modelos Boehm de 1829 y 1832²⁸⁹.

Las demostraciones de T. Boehm sobre la viabilidad de este sistema, fueron llevadas a cabo, desde 1833 a 1836, mediante sus conciertos virtuosísticos, despertando un gran interés entre los aficionados, así como un éxito significativo ante el público. Sin embargo, a pesar del asombro que causaba su modelo, la mayoría de los intérpretes no se decidían a cambiar a un instrumento completamente nuevo y continuaban utilizando los modelos establecidos. Para los fabricantes, por otra parte, resultaba poco rentable elaborar un nuevo mecanismo apenas demandado por los intérpretes. Estas razones dificultaron la comercialización del nuevo sistema.

Con la finalidad de consolidar su modelo, T. Boehm se propuso su popularización en Francia, para ello buscó su adopción en la enseñanza oficial del Conservatorio de París. La importancia de la escuela francesa de flauta y París como centro cultural, propiciaban un entorno fundamental para su estandarización.

Las intenciones de Boehm se encontraron con un importante impedimento, la posición del sistema fabricado por J. L. Tulou, que estaba siendo impartido de forma oficial en la

²⁸⁸ Dorothy Ellen Glick, *Paul Taffanel and the Construction of the French Flute School*, 2014, Tesis doctoral, University of Kansas, p. 29.

²⁸⁹ Ilustración procedente de Boehm, T., & Miller, D. C. (1908), p. 3.

labor docente del conservatorio. Conocedor del interés que estaba despertando el nuevo sistema, J. L. Tulou hizo referencias a la flauta Boehm en la introducción de su método, comentando que había sido diseñada sobre los datos de J.C. Gordon, y manifestando de forma crítica la baja calidad del sonido en ambos modelos, así como su gran similitud al timbre del oboe²⁹⁰. Empujado por la necesidad de mejora de su instrumento y por la competencia con el sistema Boehm, fabricó en 1837 un nuevo modelo que llamó *flûte perfectionnée*, desarrollado junto a su colaborador J. Nonon, virtuoso flautista y constructor de instrumentos. En su construcción utilizó, al igual que T. Boehm, ejes de varilla y resortes de agujas, aunque conservó la forma cónica y las proporciones acústicas de la flauta francesa habitual.

En esta rivalidad no toda la docencia parisina participaba del modelo fabricado por J. L. Tulou. Entre los contrarios a este sistema se encontraba Victor Coche, profesor adjunto de J. L. Tulou en el Conservatorio de París. Mediante la correspondencia de V. Coche con T. Boehm, fechada en París el 26 de noviembre de 1836, manifestó una gran admiración por su sistema, informándole que el constructor Clair Godofroy Aîné había hecho una copia exacta de su instrumento, registrándolo como propio y le notificó que iba a tomar medidas al respecto. En esta carta mostró un claro interés por su modelo, comunicándole que estaba llegando a acuerdos con Cherubini, Paër, Auber, y Berton, para que adoptaran su instrumento de forma oficial en el Conservatorio de París, proponiéndole llegar a un entendimiento²⁹¹. De una forma velada V. Coche estaba proponiendo a Boehm distribuir su instrumento desde París, con sus modificaciones y con una clara insinuación de beneficios económicos.

En 1938 V. Coche presentó un documento titulado: *Examen critique de la flute ordinaire comparée a la flute Boehm*, dirigido a exponer las ventajas del nuevo sistema a los miembros de la Academia de Bellas Artes - Sección de Música, (órgano de decisión sobre el modelo de instrumento a adoptar en el Conservatorio de París). La apuesta de V. Coche a favor del sistema Boehm se planteó como un ataque frontal al sistema de J. L. Tulou. Con este propósito, presentó una obra dividida en dos partes, en la primera parte se presentaban los defectos del modelo de flauta de uso habitual (modelo Tulou). Se destacaban los problemas de afinación, el Do y el Do sostenido de la segunda

²⁹⁰ Jean Louis Tulou, *Metode de flute*, Mainz, B. Schott's Söhne, 1852, p. 2.

²⁹¹ Christopher Welch, *History of the ...*, pp. 112-113.

octava, el Mi, Fa sostenido, Sol, La bemol y La natural de la tercera octava, que tendían a caer²⁹², además de diversos trinos defectuosos. También hizo un repaso por las tonalidades con dificultades de afinación, y finalizó con una selección de pasajes de distintas obras, señalando en cada uno los problemas que presentaba. En la segunda parte de esta obra, explicó el proceso de la flauta Boehm, el establecimiento de la perforación según proporciones exactas, el cálculo de los sonidos temperados y la aplicación de un nuevo mecanismo. Llegado a este punto expuso la necesidad de hacer modificaciones al sistema y proceder a la restauración de la llave de Sol sostenido cerrada, posición habitual en la flauta francesa de uso ordinario. El cambio en la posición de Sol sostenido, supuso una cesión de T. Boehm a los flautistas franceses, de la que no participaba. En sus escritos²⁹³ comentó su preferencia por el Sol sostenido abierto y la alteración hecha en París al fabricar el Sol sostenido cerrado, refiriéndose a esta llave como llave de Sol sostenido Dorus.

El examen presentado por V. Coche trató en su última parte de la discrepancia creada con relación a la autoría del invento. Algunas voces atribuían la invención a J.C. Gordon, y aunque durante la redacción del informe se habló del sistema Boehm, el autor del escrito adjuntó mediante cartas la solicitud de aclaraciones a los mencionados Gordon y a Boehm.

La respuesta a la demanda de la esposa de Gordon, incluida en el examen de V. Coche, informó que este había sufrido una enfermedad mental, insinuando que fue debida a la apropiación por parte de Boehm, de un invento que le pertenecía a su marido. Por otra parte, en la respuesta de T. Boehm al requerimiento de V. Coche con fecha del 2 de junio de 1838, le señaló su autoría del sistema, explicando que Gordon estuvo trabajando en su taller durante nueve meses junto a un trabajador que puso Boehm a su disposición, y que después de varios intentos, construyó una flauta con cierta semejanza a su modelo, pero con proporciones erróneas. Como demostración, T. Boehm ofreció la documentación de su modelo de 1832, apuntando que los hechos

²⁹² Victor Coche, *Méthode pour servir à l'enseignement de la nouvelle Flûte inventée par Gordon, modifiée par Boehm et perfectionnée par V. Coche et Buffet Jeune Op. 15*, Paris, Schonenberger, 1839, p. 4.

²⁹³ Theobald Böhm y Dayton Miller, *The flute ...*, pp. 35-36.

referidos sobre la construcción del modelo de Gordon correspondían a 1834²⁹⁴.

En la conclusión de su estudio, V. Coche situó a M. Buffet Jeune (uno de los constructores que exponen modelos de flauta Boehm en la exposición de 1839), como el artesano que iniciaría la construcción en Francia de estos nuevos modelos.

T. Boehm había intentado por medio del flautista P. Camus, hacer llegar su instrumento para que pudiera analizarlo la Academia de Bellas Artes, sin poder conseguirlo. Sin embargo V. Coche, utilizando sus influencias, logró mostrar a los miembros una copia del modelo de Boehm, con unas pequeñas reformas, fabricada por Auguste Buffet. Con esta gestión pasó a mostrarse como el perfeccionador del sistema²⁹⁵. Así, a partir de estas pequeñas aportaciones, planteó su modelo como una evolución que, partía de Gordon, continuaba con Boehm, y finalizaba con el modelo Coche, fabricado por M. Buffet Jeune. En la divulgación de su propuesta, publicó en la primera edición de su método para flauta, un grabado representando tres flautas, la invención se la adjudicó a Gordon, la modificación a Boehm y el perfeccionamiento a V. Coche. En este mismo grabado, se puede observar, la similitud entre el sistema Boehm y el presentado por V. Coche.

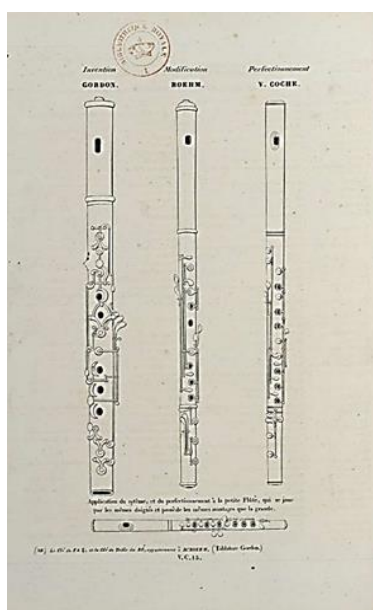


Fig. 7. Evolución del modelo según V. Coche²⁹⁶.

²⁹⁴ Victor Coche, *Examen critique de la flûte ordinaire comparée à la flûte de Böhm*, Paris, Chez l'Auteur, 1838, pp. 27-29.

²⁹⁵ Christopher Welch, *History of the ...*, p. 64.

²⁹⁶ Victor Coche, *Méthode pour servir à ...*, p. 24.

En 1833, T. Boehm abandonó la construcción de instrumentos en un momento en que su modelo atraía a flautistas y constructores, que buscaban perfeccionar su propuesta presentada en 1832. A pesar de que diversos constructores estaban haciendo réplicas de este instrumento, y V. Coche se había erigido como el creador del modelo definitivo, T. Boehm no estaba totalmente satisfecho con los resultados. Esto le llevó a un nuevo periodo de experimentación y a la búsqueda de nuevos materiales.

Tras un proceso dedicado al estudio y la investigación, en 1847, T. Boehm mostró su modelo definitivo, un nuevo sistema que se basó según explica²⁹⁷, en encontrar las proporciones precisas, mediante la investigación de los principios de algunos instrumentos existentes. En este proceso, realizó un estudio de los materiales adecuados para obtener un sonido óptimo, experimentando con una serie de tubos cilíndricos y cónicos de distintos metales y distintos tipos de madera. En el resultado de este estudio destacaron como más apropiados, una selección de maderas muy duras y la plata²⁹⁸, y descubrió que cuanto menor fuera el peso del instrumento, menor sería el esfuerzo para la producción de sonido.

El desarrollo del modelo de 1847, contó con una aportación fundamental, su formación sobre los principios de la acústica realizada en la Universidad de Múnich, bajo la dirección de Dr. Carl von Schafhüttl, a quien había conocido en 1827²⁹⁹. Estos conocimientos teóricos, le permitieron diseñar un esquema basado en el monocordio, donde reprodujo gráficamente la base de todos sus cálculos en las medidas de longitud.

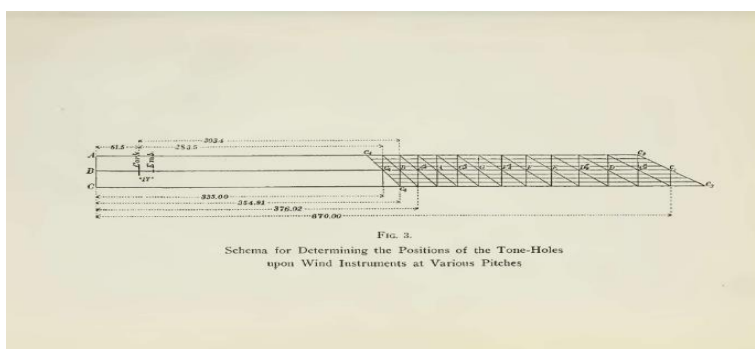


Fig. 3. Esquema para determinar de las posiciones de los orificios según T. Boehm³⁰⁰.

²⁹⁷ Theobald Böhm y Dayton Miller, *The flute ...*, p. 6.

²⁹⁸ Ibid. pp. 29-30.

²⁹⁹ Christopher Welch, *History of the ...*, p. 396.

³⁰⁰ Theobald Böhm y Dayton Miller, *The flute ...*, p. 21.

Con las líneas horizontales y verticales, reflejadas en su esquema, representó las proporciones geométricas de las longitudes de una cuerda correspondientes a los números de vibración de la escala temperada, mientras que, con las líneas diagonales, indicó la progresión geométrica en que pueden variar las medidas de longitud para situar los orificios en los instrumentos de viento.

Según expuso T. Boehm, a partir de estos cálculos encontró las proporciones más adecuadas para los sonidos fundamentales, mostrando que la calidad en estos sonidos es proporcional al volumen de aire puesto en vibración. También señaló como propio un descubrimiento fundamental, el estrechamiento de la parte superior del tubo para favorecer la afinación de las octavas. Hasta entonces, esto se había resuelto mediante la forma cónica del instrumento, sin embargo, el nuevo instrumento pasó a ser cilíndrico, con el taladro interior de la cabeza ligeramente cónico. Estableció las dimensiones adecuadas de este nuevo modelo en 606 mm. de longitud y 20 mm. de diámetro, y una nueva aportación, la utilización de un corcho móvil como tapón en el extremo superior de la flauta, situándolo a una distancia de 17 mm. del centro de la embocadura³⁰¹. Estudió también la forma del orificio de la embocadura, que en los constructores anteriores era ovalado o redondo. A partir de las recomendaciones de T. Boehm, se realizaron en forma de rectángulo alargado con esquinas redondeadas. En su consolidación determinó también la posición y el tamaño adecuado de los orificios. Una vez establecidos estos principios, adaptó el mecanismo de llaves con anillos unidos a ejes, en base al que había utilizado anteriormente en el modelo de 1832.

El nuevo modelo de 1847, recibió los más altos galardones en la Exposición Universal celebrada en Londres en 1851, la gran medalla conmemorativa en la Exposición Industrial Alemana de Múnich en 1854 y la primera medalla de oro en la Exposición Universal de París de 1855. Sin embargo, a pesar del éxito y reconocimiento mundial de su trabajo, surgió de nuevo el conflicto sobre su autoría en la invención del sistema, que se mantendría incluso después de su muerte. Uno de los componentes del jurado en la Exposición Universal de Londres de 1851, fue el compositor Héctor Berlioz quien, a pesar de destacar las excelentes cualidades del nuevo modelo, anunció como

³⁰¹ Theobald Böhm y Dayton Miller, *The flute ...*, pp. 7-9.

verdadero autor del invento a Gordon³⁰².

Para reafirmar la atribución de su creación, T. Boehm envió en 1847 a la firma Rudall & Rose, fabricantes de su patente en Inglaterra, los principios sobre los que se construyó su flauta. Estos escritos fueron publicados después de su muerte con el título: *An Essay on the Construction of Flutes*. Ese mismo año T. Boehm, vendió su patente en Francia a los constructores Louis Lot e Hypolite Godfroy, ambos de familias emparentadas procedentes de La Couture y socios en ese momento³⁰³. Esta sociedad llamada Godfroy fils et Lot, en sus primeros nueve años, de 1836 a 1845, había producido bajo la marca Clair Godofroy Aîné, algunos modelos cónicos de flauta Boehm³⁰⁴. En el escrito realizado por T. Boehm sobre el perfeccionamiento de su instrumento, publicado en Francia en 1848, además de un gran reconocimiento al flautista Louis Dorus, señala la calidad del trabajo realizado en las flautas de su primer sistema, por los constructores de la sociedad Godfroy fils et Lot³⁰⁵. A partir de estas afirmaciones se constata que el modelo de 1832 con la marca Clair Godofroy Aîné, mencionado por V. Coche en su carta fechada en París el 26 de noviembre de 1836, donde señalaba que iba a tomar medidas por esa copia, se estaba fabricando y utilizando con el consentimiento de T. Boehm. Esto se reafirma cuando comprobamos que fue a esta misma sociedad, a quien T. Boehm vendió los derechos de fabricación de su modelo definitivo de 1847.

En agosto de 1854 se disolvió la sociedad Godfroy fils et Lot. A partir de este momento M. Hypolite Godfroy y Louis Lot fabricaron por separado la patente de T. Boehm de 1847. La evolución de la flauta travesera había llegado a un modelo estandarizado muy cercano al actual³⁰⁶ venciendo las dificultades que habían impedido la popularización de este sistema. Este proceso estuvo acompañado de un alto estándar de calidad en los instrumentos, que procedía del conocimiento y la profesionalidad de estos constructores.

³⁰²Alban Framboisier y Florence Gétreau, Textes sur les Expositions Universelles de Londres (1851-1852) et de Paris (1855, 1867, 1878, 1889), études et documents en ligne de l'IRPMF, p. 6.

³⁰³ Tula Giannini, *Great flute ...*, p. 134.

³⁰⁴ Ibid, p. 106.

³⁰⁵ Theobald Böhm, *De la fabrication et des derniers perfectionnements des flûtes: Notice traduite de l'allemand*, Paris, Chez M. Clair Godefroy Aîné, 1848, presentación y p. 46.

³⁰⁶ Podemos observar un instrumento de Louis Lot, fabricado en 1857 de la colección Dayton Miller en: <www.loc.gov/resource/dcmflute.0091.0> (Consultado el 20/12/2020).

BIBLIOGRAFÍA

BOEHM, Theobald y MILLER, Dayton. *The flute and flute playing*. Cleveland: Dayton C. Miller, 1908.

BOEHM, Theobald. *An Essay on the Construction of Flutes: Giving a History and Description of the Most Recent Improvements, with an Explanation of the Principles of Acoustics Applicable to the Manufacture of Wind Instruments*. London: Rudall, Carte & Company, 1882.

BOEHM, Theobald. *De la fabrication et des derniers perfectionnements des flûtes: Notice traduite de l'allemand*. Paris: Chez M. Clair Godefroy Aîné, 1848.

COCHE, Victor. *Examen critique de la flute ordinaire comparée à la flute de Böhm*. Paris: Chez l'Auteur, 1838.

COCHE, Victor. *Méthode pour servir à l'enseignement de la nouvelle Flûte inventée par Gordon, modifiée par Boehm et perfectionnée par V. Coche et Buffet Jeune Op. 15*. Paris: Schonenberger, 1839.

DAVIS, Nathan. *The development of the Boehm system on the virtuosic Flute and its impact on modern Flute music*. Tesis Doctoral. California State University, Northridge, 2014. <<http://scholarworks.csun.edu/bitstream/handle/10211.3/121325/Davis-Nathan-thesis-2014.pdf;sequence=1>>(Consultado 19-12-2020)

DUPIN, Charles.(Vol. n° 2) *Rapport du Jury Central sur les Produits de l'Industrie Française*. Paris: Chez L. Bouchard-Buzard, 1839.

FRAMBOISIER, Alban y GÉTREAU, Florence. *Textes sur les Expositions Universelles de Londres (1851-1852) et de Paris (1855, 1867, 1878, 1889)*. Études et documents en ligne de l'IRPMF. < <https://www.iremus.cnrs.fr/fr/publications/textes-sur-les-expositions-universelles-de-londres-1851-1852-et-de-paris-1855-1867-1878> > (Consultado 19-12-2020)

GIANNINI, Tula. *Great flute makers of France: the Lot and Godfroy families, 1650-1900*. London: Bingham, 1993.

GLICK, Dorothy Ellen. *Paul Taffanel and the Construction of the French Flute School*. 2014. Tesis Doctoral. University of Kansas.

<<http://kuscholarworks.ku.edu/handle/1808/1487>> (Consultado 19-12-2020)

HAINÉ Malou. *Les marques de fabrique des facteurs d'instruments de musique déposées au greffe du Tribunal de Commerce de Paris de 1860 à 1914*. 2014, <http://iremus.humanum.fr/marques-instruments-musique/> (Consultado 19-12-2020)

HAINÉ, Malou. *Participation des facteurs d'instruments de musique français aux expositions nat. Musique, images, instruments*. París: Musique, images p. 76-83,1995.

HAINÉ, Malou. *La participation des facteurs d'instruments de musique aux expositions nationale. Music in Paris in the Eighteen-Thirties. La musique à Paris dans les années mil huit cent trente*, Coll. Musical Life in 19th-Century France/La vie musicale en France au XIXe siècle, vol. IV. Stuyvesant, NY (USA): Pendragon Press. p. 365-386,1987

TOFF, Nancy. *The flute book: a complete guide for students and performers*. Oxford University Press, 2012.

TULOU, Jean Louis. *Metode de flute*. Mainz: B. Schott's Söhne,1852

WELCH, Christopher. *History of the Boehm Flute: With Illustrations Exemplifying Its Origin by Progressive Stages, and an Appendix Containing the Attack Originally Made on Boehm, and Other Papers Relating to the Boehm-Gordon Controversy*. London: Rudall, Carte & Company, 1883.

APROXIMACIÓN FILOSÓFICA A LAS RELACIONES ENTRE ARTE PICTÓRICO Y MÚSICA

Rubén Díez García

Conservatorio Superior de Música de Málaga

Resumen

El pensamiento filosófico aborda los diferentes aspectos relacionales entre dos ámbitos artísticos y creativos que por su propia naturaleza confluyen. Presentando aquellos puntos en común y nexos creativo-representativos a lo largo de la historia, la filosofía ahonda en los elementos básicos y fundamentales de las dos ramas artísticas aportando un sustento y argumentario específico que permita su expresión y comprensión. Los dos lenguajes creativos confluyen y conviven de forma consubstancial gracias a los contextos socio-culturales que aportan singularidad y la creación de un lenguaje único. Arte pictórico y música convergen en la obra creativa de muchos autores permitiendo estrechar lazos y ampliar los horizontes de dichas disciplinas sin menoscabo de ninguna de ellas. La sinestesia, como fenómeno neurológico ha sido fuente de creación artística permitiendo transformar y decodificar los sonidos en imágenes visuales, fundamentado y sostenido bajo un intrincado sistema de relaciones de temporalidad, especialidad, percepción, emoción, significado, semántica y expectativa.

Palabras clave: filosofía, música, arte pictórico, sinestesia, creación artística.

Abstract

Philosophical thought addresses the different relational aspects between two artistic and creative spheres that by their very nature converge. Presenting those points in common and creative-representative links throughout history, the philosophy delves into the basic and fundamental elements of the two artistic branches, providing support and specific argumentation that allows their expression and understanding. The two creative languages converge and coexist consubstantially thanks to the socio-cultural contexts that provide uniqueness and the creation of a unique language. Pictorial art and music converge in the creative work of many authors, allowing for closer ties and broadening the horizons of these disciplines without prejudice to any of them. Synesthesia, as a neurological phenomenon, has been a source of artistic creation, allowing the transformation and decoding of sounds into visual images, founded and sustained under an intricate system of relationships of temporality, specialty, perception, emotion, meaning, semantics and expectation.

Keywords: philosophy, music, pictorial art, synesthesia, artistic creation.

Recepción: 10-02-2021

Aceptación: 10-03-2021

MÚSICA Y PINTURA

El mundo es imagen y su lenguaje propio la música. Absolutamente todo lo que percibimos de nuestra realidad se traduce en nuestra mente como una imagen compuesta por su forma, contenido, profundidad, color. Nuestro idioma son palabras concatenadas con un significado propio, acompañadas de intensidad, altura, timbre y duración. De tal manera, el hombre ha querido perpetuar sus emociones y recuerdos dejando su huella en las creaciones artísticas.

La realidad se detiene en la pintura rupestre, en un lienzo o en un sencillo garabato. La música es pintura transcrita en grafismos que la permiten ser interpretada y reinterpretada cada vez que esta se lee. Llega a nuestro conocimiento gracias a las ondas que son reconocidas y traducidas por nuestro cerebro, siendo transformadas en sentimientos, recuerdos e imágenes. Música y pintura son dos lenguajes artísticos que superan sus propias fronteras creativas y que se funden como la luz en un espectro muy amplio.

Para adentrarnos en este campo de relaciones entre ambas artes proponemos tres puntos que sirvan de punto de origen en nuestra reflexión:

a) manifestación consubstancial³⁰⁷: toda obra de arte tiene una intencionalidad expresiva y comunicativa que responde a lo más íntimo del ser humano. Es parte de su propia esencia, tiene un carácter innato. El hecho musical es indisociable a la vida humana. Como expresa Hargreaves, el entorno ejerce una influencia sobre el desarrollo de determinadas capacidades y habilidades, lo cual llamamos enculturación. La música es un elemento expresivo y comunicativo común a todas las culturas humanas y a todas las épocas. Permite comprender la cultura y el papel que la música tiene dentro de ella. Jorgensen acuña esta relación mutua con el término enculturación musical. Partiendo del análisis e interpretación musical se han de tener en cuenta los diferentes contextos sociales, políticos, económicos, filosóficos, artísticos, religiosos y familiares donde una obra artística ha surgido de la interacción de dichos elementos³⁰⁸.

³⁰⁷ David Hargreaves, *Música y desarrollo psicológico*, Barcelona, Graó, 1998.

³⁰⁸ Estelle Jorgensen. *In Search of Music Education*, Urbana, University of Illinois Press, 1997, p.25.

b) lenguaje socializador: el contexto social determina absolutamente el significado y el valor propio de la música, «no puede haber comunicación musical si no es en un contexto social en el que existen una serie de convenciones que dan valor a determinadas combinaciones sonoras»³⁰⁹. Hargreaves compila las diferentes posturas y aportaciones en un cuadro de significación de la música:

SIGNIFICADO ABSOLUTO	Concepción según la cual el significado es un hecho intrínseco en los sonidos.
SIGNIFICADO FORMALISTA	Nivel de percepción y de comprensión de que dispone el oyente respecto de la estructura formal de la música.
SIGNIFICADO EXPRESIONISTA	Ámbito en el que surgen las emociones y sentimientos que los elementos estructurales de la obra musical provocan en el oyente.
SIGNIFICADO REFERENCIALISTA	Asociaciones musicales y contextuales de los sonidos con experiencias anteriores respecto de los mismos.

Tabla 1. Significados de la música según Hargreaves³¹⁰.

c) aptitudes musicales³¹¹: el avance en los estudios sobre las capacidades musicales del ser humano se vieron avaladas por los profundos adelantos en los estudios psicológicos que con posterioridad se plasmaron en los diferentes test psicométricos de Seashore (1960) y Gordon (1965) sobre aptitudes musicales; Gaston (1958) y las preferencias musicales; Colwell (1970), Lacárcel (1995) y Hargreaves (1998), sobre ejecución musical.

Adorno introduce el elemento de la teoría crítica, presentando las relaciones entre

³⁰⁹ John Blacking, *Fins a quin punt l'home és músic?*, Vic, Eumo, 1994, p. 29

³¹⁰ D. Hargreaves, *Música y desarrollo psicológico...*, pp.21-22.

³¹¹ Los primeros estudios psicológicos se centraron en las aptitudes musicales y en el talento musical como resultado de la herencia biológica y una acción educativa especializada.

música y pintura dentro de un estudio de objetos estéticos de análisis común³¹². La cuestión sociológica y filosófica permite ofrecer dos enfoques diferentes de la música. El enfoque estético entiende la música como la organización de sonidos y sus posibles combinaciones en el tiempo. La música se convierte en un enigma que es percibido a través de la escucha lingüística de la música, siendo esta su razón de ser. El enfoque funcional es la obra musical en sí misma. Atiende a la concepción de la música en su contexto cultural y social, teniendo presente las diferentes funciones que en la sociedad desempeña a través de actividades, momentos e instancias. Surge el inconveniente del uso de la música y el residuo estético en el cual la música docta se convierte para una sociedad funcional y de consumo³¹³.

La música se presenta para el hombre como un enigma. Mediante un lenguaje propio dice algo, pero a su vez lo oculta. Es un lenguaje que es interpretable pero no traducible, desentraña lo que oculta y da sentido a la misma. Su esencia lingüística se articula mediante sonidos que dicen algo exclusivamente humano, dando su razón de ser, el enfoque estético. La analogía del enfoque estético convierte a la música en el objeto de sí misma imitando en su composición estructural a la pintura. Esto permite codificar aportes visuales al lenguaje musical y estructurar la obra musical bajo un dominio en el espacio.

El ámbito creativo, la relación obra y autor son una ecuación que se complementa pero no es equivalente. El autor mediante su pensamiento y creatividad deja su impronta en la obra que, a su vez, significa el desvelo de la interioridad del artista. Aunque su proximidad sea evidente, autor y obra no son la misma cosa.

RETROSPECTIVA INICIAL

A lo largo de toda nuestra historia, las relaciones entre pintura y música han sido abundantes y muy sugerentes, permitiendo así profundizar en la proximidad y estrecha

³¹² Theodor Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Taurus, 1971.

³¹³ Lorena Valdebenito, *Las relaciones entre la música y la pintura en el pensamiento de Theodor Adorno*.
Revista Neuma,

<<http://musica.otalca.cl/DOCS/neuma/20111/LAS%20RELACIONES%20ENTRE%20LA%20M%3%20%9ASICA%20Y%20LA%20PINTURA%20EN%20EL%20PENSAMIENTO%20DE%20THEODOR%20ADORNO.pdf>> (Consultado el 16-12-2020)

relación entre ambas. Son muchos los autores que han estudiado este campo de conocimiento, encontrando los primeros vestigios en la Grecia Clásica (ss.IV-V a.C.) en obras de autores tan insignes como Platón, Aristóteles o Plotino³¹⁴. Los modos griegos sirvieron como nexo entre la música y los sentimientos que, con el paso del tiempo y llegados al Barroco³¹⁵, se consolidaron en la *Teoría de los afectos* o *Affektenlehre*³¹⁶.

La filosofía romántica mostró interés por el arte queriendo consolidar así una filosofía del arte. La música se convirtió en la expresión artística por excelencia que a su vez se interrelaciona con el resto de las artes por afinidad. El poder de expresión musical atrae a la pintura hacia el ámbito de interioridad propio del lenguaje musical y sus construcciones que trascienden la propia semántica. Hegel, Schelling, Schopenhauer y Nietzsche profundizan en la concepción filosófica de la música.

El lenguaje musical tiene y posee la capacidad de trascender el lenguaje común, alcanzando otros parámetros más elevados como el mundo de las ideas, el campo de lo espiritual y lo infinito. La música instrumental pura es aquella que más se aproxima a la idea de música absoluta.

Sin querer obviar todos los acontecimientos, disputas y reflexiones que a lo largo de la historia precedente se han hecho al respecto, la bibliografía moderna concerniente a este asunto es muy abundante y permite obtener una visión completa de la realidad compleja a la que nos enfrentamos. Souriau³¹⁷ atiende en su obra «*La correspondencia de las artes*» al estudio relativo entre diferentes disciplinas, éstas se complementan a través

³¹⁴ Anthony Stoor, *La música y la mente*. Barcelona: Editorial Paidós, 2002.

³¹⁵ En el siglo XVII los teóricos alemanes habían establecido el primado de la gramática de la composición sobre la estética musical. La música es una forma de lenguaje que, bajo la intención del compositor establece en relación a un destinatario. Johannes Matheson en su obra *Vorrede a Der vollkommene Capellmeister* afirma que la música es una oración en notas que busca conmover al público, igual que hace un orador. La retórica asume así su verificación de la transmisión del sentido. La mayoría de los tratados de la época tratan casi exclusivamente de gramática musical como son los de Bononcini, Picerli, Martini, Marpurg, Playford, Koch, Klein, Rosseau, Mercadier o Mersene.

En la retórica, a través de los afectos generados, se enseñan los conceptos. Para ello es necesario provocarlos, reside el arte de la persuasión, base del arte poético, significación del periodo medieval, y arte de la invención. El significado y el uso derivan del cambio a través de los siglos, especialmente desde el siglo XVII y la metodología que tiene como fin capturar la atención del que escucha. Provocar dichos afectos pone en relación la dimensión y el contenido, sonido-significado, y la facultad productiva-estética. Johann Adolph Scheibe (1737-1740) testimonia en su obra *Der kritische Musicus* el paso de una retórica literaria a la musical.

³¹⁶ Valentina Sandu-Dediu, *Common Subjects in Musical Rhetoric and Stylistics. Aspects and Proposals*, New Europe College Yearbook, n°1, 1996.

³¹⁷ Étienne Souriau, *La correspondencia de las artes*, México: Fondo de Cultura Económica de España, 2004.

de un nexo común, el arabesco³¹⁸.



Fig. 1. Arabesco. Tomada de <http://www.fondsecran.eu/>

Scruton³¹⁹ propone como campo de estudio la experiencia estética que permita adquirir el conocimiento pleno de la obra de arte. Denizeau en sus diversos trabajos: *Musique et arts, Le visuel et le sonore, Peindre la music, Musique et arts visuels*, presenta la correlación entre los aspectos psicológicos y las razones estéticas que conectan a la música y la pintura.

Todo este recorrido intelectual culmina en uno de los conceptos más actuales e innovadores que potencian la estrecha relación entre música y pintura: la sinestesia³²⁰. La audición musical de un sonido produce una sensación luminosa acompañada de color que se repite y perdura mientras que la sensación auditiva perdura.

Los orígenes de este concepto son muy amplios y no corresponden a este trabajo. Indicamos como referente las obras de Córdoba Serrano y Riccó (2014), *Alfayete de la Iglesia* (2013) y Riera (2011), en las cuales se desarrolla ampliamente los albores científicos y los numerosos estudios llevados a cabo en el ámbito de la ciencia y

³¹⁸ La RAE recoge las siguientes acepciones de este término: *adorno pintado o labrado compuesto por figuras geométricas y motivos florales que se entrelazan de forma complicada y diversa; es característico de la ornamentación arquitectónica árabe. Posición de equilibrio, utilizada en danza, gimnasia y otras modalidades artísticas o acrobáticas, en la que el ejecutante mantiene los brazos extendidos y una pierna levantada hacia atrás.*

³¹⁹ Roger Scruton, *La experiencia estética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

³²⁰ María José de Córdoba Serrano y Dina Riccó, *Sinestesia. Los fundamentos teóricos, artísticos y científicos*. Granada: Fundación Internacional Artécittà, 2014.

neurociencia³²¹, junto con aquellos relativos a aspectos más concretos entre tonalidades, percepción, gamas. Las relaciones entre color y música son muy complejas y difíciles de definir ya que son dependientes de la propia experiencia particular de cada individuo.

Esta correspondencia directa entre pintura y música atrajo sobremanera a muchos pintores que quisieron profundizar en el estudio y praxis de esta nueva concepción artística. Una nueva manera de proyectar sus aspiraciones creativas. Paul Klee, Vasilyi Kandinsky y Frantisek Kupka son algunos ejemplos paradigmáticos en este sentido. El color se convierte en un medio creativo que a través de sus diferentes tonos, gamas y combinaciones de sí mismo permiten transmitir sensaciones hermanadas con la música. El color es un elemento sensorial del cual se parte como germen de creación artística.

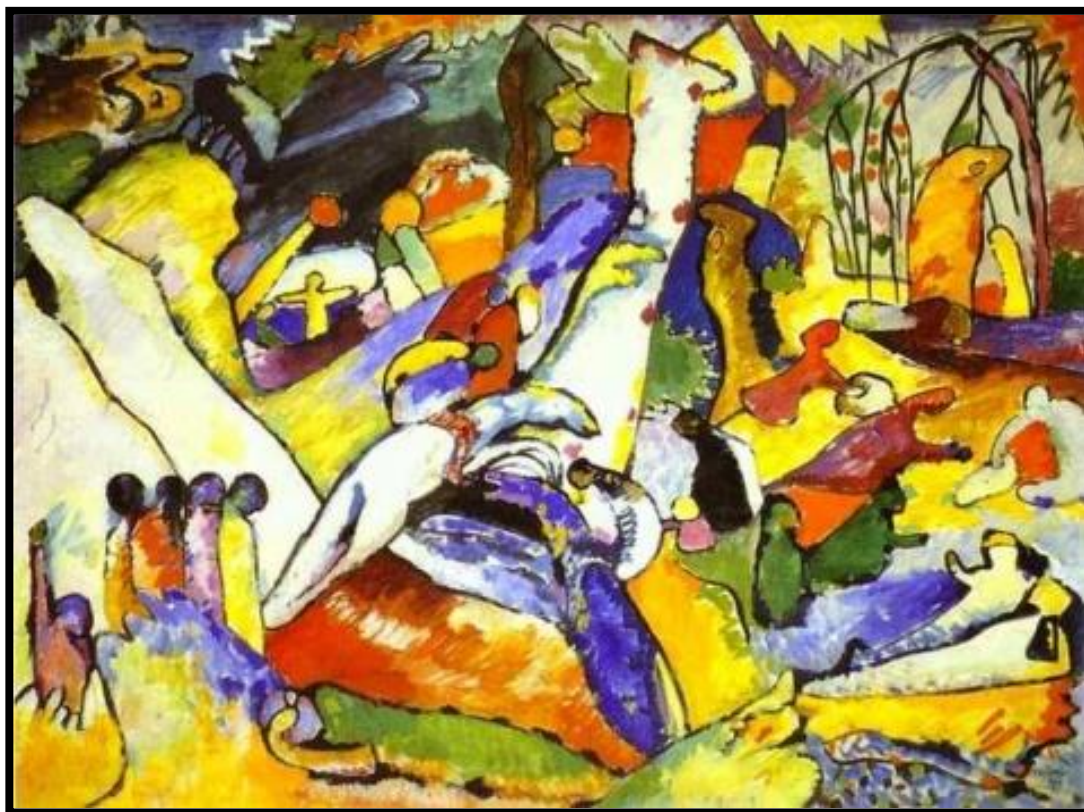


Fig. 2. Composición II. Kandinsky. Tomada de la colección de acuarelas de Solomon del Museo Gugenhiem de New York.

³²¹ Alicia Callejas y Juan Lupiáñez, *Sinestesia. El color de las palabras, el sabor de la música, el lugar del tiempo*, Madrid: Alianza Editorial, 2012

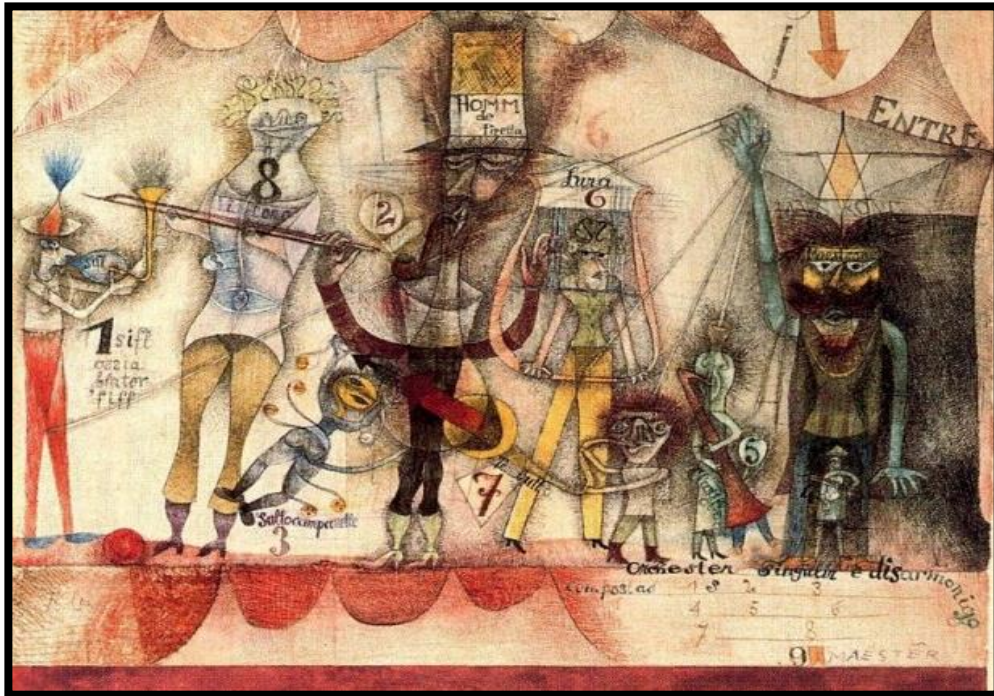


Fig. 3. *Music at the fair*. Paul Klee. Tomada de <http://www.rz100arte.com>

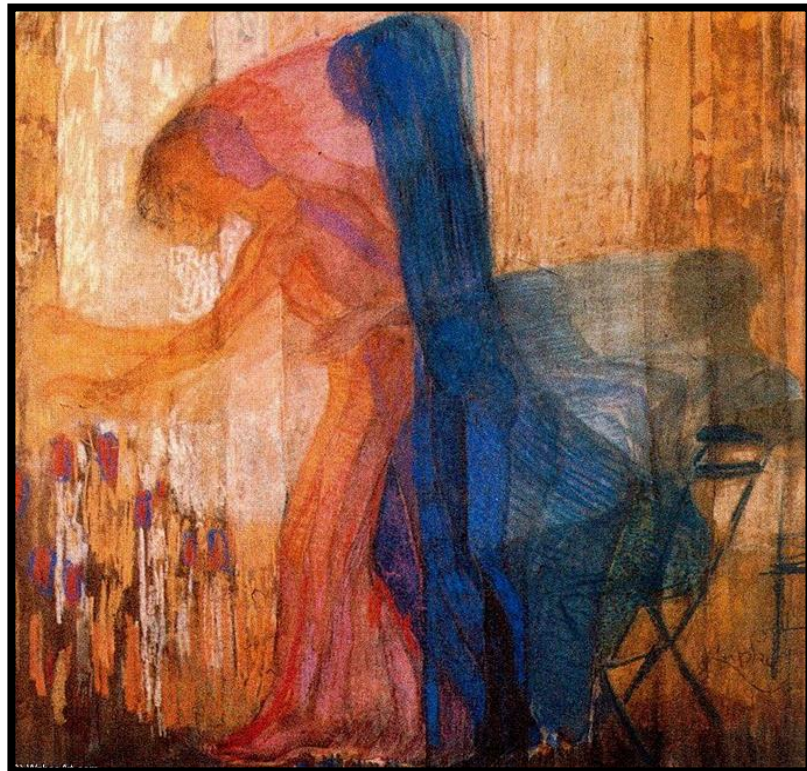


Fig. 4. *Frau Blumen zu pflücken*. Kupka. Tomada de <http://www.de.wahooart.com>

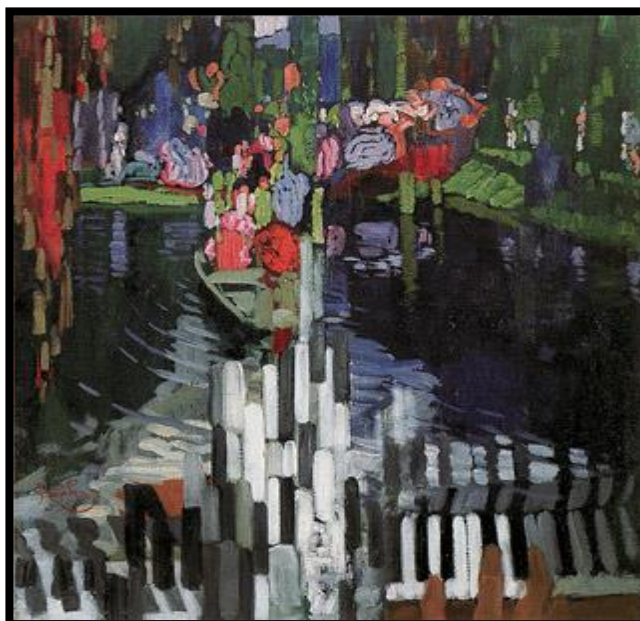


Fig. 5. Teclado de piano sobre lago. Kupka. Tomada de <http://www.sbirky.ngprague.cz>

Kandinsky establece en su obra «*De lo espiritual en el Arte*»³²² la correlación directa entre los colores y el timbre de los sonidos. Se presenta a continuación un resumen de dichas relaciones, relacionando cada color con una sensación, un estado de ánimo y los instrumentos musicales con los cuales, por su carácter y timbre están más ligados³²³.

ROJO:	Fuerza. Energía. Impulso. Suenan a trompetas acompañadas de tubas.
AMARILLO:	Excéntrico. Agresión. Agudo y penetrante como una trompeta tocada con toda la fuerza.
AZUL:	Concéntrico. Introverso. En su tonalidad más clara corresponde a la flauta, azul medio al violoncello y el oscuro al contrabajo.
VERDE:	Tranquilo. Sin matices. Tonos tranquilos de violín.
NARANJA:	Campana llamando al ángelus. Barítono potente. Viola interpretando un largo.
VIOLETA:	Corno inglés. Gaita. Cuando es profundo es un fagot.
BLANCO:	Frío. Infinito. No-sonido. Pausa musical.
NEGRO:	Silencio eterno. Musicalmente una pausa completa y definitiva.

Tabla 2. Correspondencia entre colores y timbre de los instrumentos.

³²² Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Paidós, 2020.

³²³ Amelia Alonso Ruiz, *El color de los sonidos*. Madrid: Visión Libros, 2012.

El referente inverso a este fenómeno es amplio. Compositores como Debussy en *Preludio a la siesta de un fauno* o *La mar*; Ligeti con *Apparitions*, *Atmospheres*; Skriabin en sus obras *Prometeo*, *Clavier à Lùmières*; Messiaen con *Chronochromie*, *Couleurs de la cité céleste*; Liszt y sus *Poemas sinfónicos*; Wagner en sus óperas *El anillo del Nibelungo* y *Parsifal* o Mussorgsky en los *Cuadros de una exposición*.

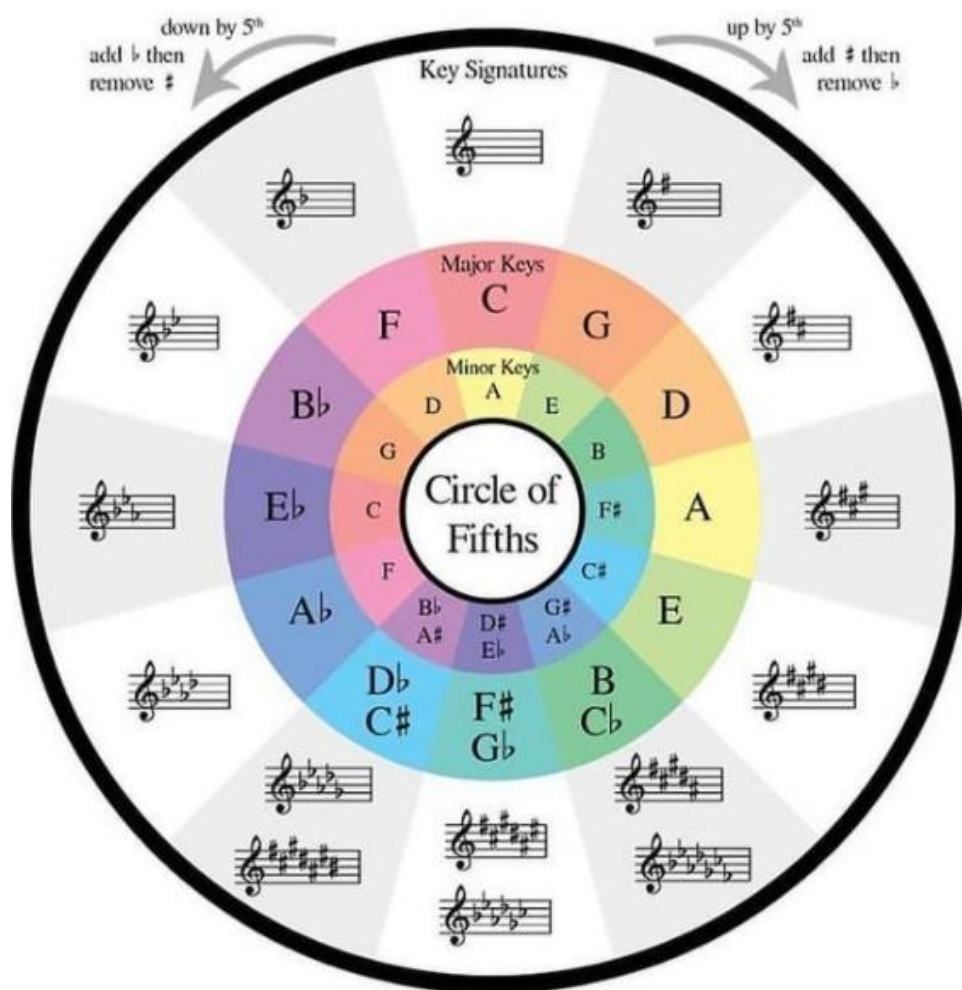


Tabla 3. Sinestesia y círculo de quintas. Tomada de [@classicalmusic.daily](https://www.classicalmusic.daily)

Uno de los ejemplos más clarividentes y paradigmáticos es el pianista y compositor ruso Alexander Nicolayevich Skriabin quien se propuso desarrollar en su obra musical las conexiones entre los sentidos del oído y la vista. Para ello, organizó un plan de trabajo compositivo que denominó una obra de arte total, titulada *Misterio*, que contendría todas las artes:

- Arquitectura: diseño de un teatro circular donde el público formaría parte de la obra.
- Pintura: un gran teatro adornado con unos decorados gigantescos.
- Escultura: escribiría un texto en el cual se hablaría del más allá y del sentido de la vida. La música reuniría el conjunto de elementos restantes en una obra monumental.

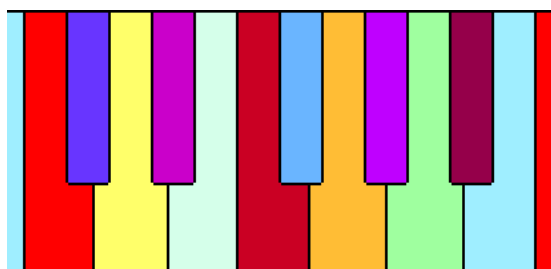


Fig. 6. Asociación entre notas y colores de Scriabin.

Otro personaje significativo en el ámbito musical y la relación con la pintura es Richard Wagner³²⁴. Con la concepción de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) Wagner persigue dos propósitos: integrar a todas las arte en una única obra total y superar la celebración religiosa, convirtiéndose el arte en religión. Esta idea atrajo a muchos artistas europeos y generó una influencia en la concepción artística, llegando a consolidarse la estética wagneriana como movimiento simbolista. Ortiz de Urbina (2005) explica como el poeta Charles Baudelaire en 1861 estableció un sistema de correspondencias entre pintura y música, teniendo como grandes referentes la música de Wagner y la pintura de Delacroix. Los colores sugieren sonidos y los sonidos, colores. Surge así el movimiento simbolista frente al movimiento realista. La fusión de pintura y música, colores y sonido es capaz de generar e interpretar ideas. El simbolismo revaloriza lo misterioso como principio y fundamento de lo bello, recogiendo así parte de la filosofía schopenhaueriana, que establece la total supremacía de la música por encima de todas las artes. Siguiendo esta corriente filosófica, el poeta

³²⁴ Günther Pöltner, *La idea de Richard Wagner de la obra de arte total. Comentarios sobre el programa de una superación de la religión en el arte*, pp. 171-185.
<<http://institucional.us.es/revistas/themata/30/11%20polther.pdf>> (Consultado el 20-12-2020).

Mallarmé postula la finalidad del arte como la sugerencia del objeto sin ser este nombrado.

Fig. 7. Fausto y Wagner conversando.
Delacroix. Tomada de la web de
<http://www.commonsond.edu>



ESTRUCTURA MUSICAL-PICTÓRICA. PRINCIPIOS BÁSICOS

Son muchos y diversos los elementos que nos permiten interrelacionar la música y la pintura. Los conceptos propios de cada especialidad se convierten en conceptos comunes que posibilitan determinar los componentes y parámetros que se convierten en principios básicos generales de nuestro campo de estudio.

MÚSICA	PINTURA
Armonía	Armonía
Dinámica	Fuerza-Tamaño
Agógica	Movimiento
Timbre	Timbre
Tesitura	Tesitura
Color	Color
Melodía	Melodía
Ritmo	Ritmo
Velocidad	Velocidad
Intensidad	Intensidad
Densidad	Densidad
Profundidad	Profundidad
Perspectiva	Perspectiva
Textura	Textura
Silencio	Silencio
Glissando	Glissando

Tabla 4. Conceptos pares entre música y pintura³²⁵.

³²⁵ Octavio de Juan Ayala, *La interrelación música-pintura: un análisis comparativo actualizado de sus principales fundamentos técnicos y expresivos*, pp. 22-23.

<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=93943>> (Consultado 20-12-2020)].

Añadimos a estos conceptos pares entre música y pintura cuatro categorías estructurales de interrelación músico-pictórica según las presenta de Juan Ayala:

- Proceso de interconexión: herramienta práctica que sirve como mecanismo para entablar paralelismos técnicos y expresivos.
- Temporalidad y espacialidad: la música es el arte de la relación de los sonidos dentro de un marco temporal. La pintura es la representación artística de la realidad que se plasma en un espacio bidimensional.
- Percepción y emoción: en el plano psicológico, las emociones afectan y alteran la atención que fisiológicamente se organizan en diferentes respuestas de los sistemas biológicos. Éstas se concretan en las diferentes conductas que sirven para establecer una respuesta y toma de postura respecto a nuestro entorno.
- Significado, *semanticidad* y expectativa: los diferentes estímulos musicales y pictóricos se relacionan con lo emotivo, presentando una triple vertiente perceptiva: cognitiva, afectiva e intelectual.

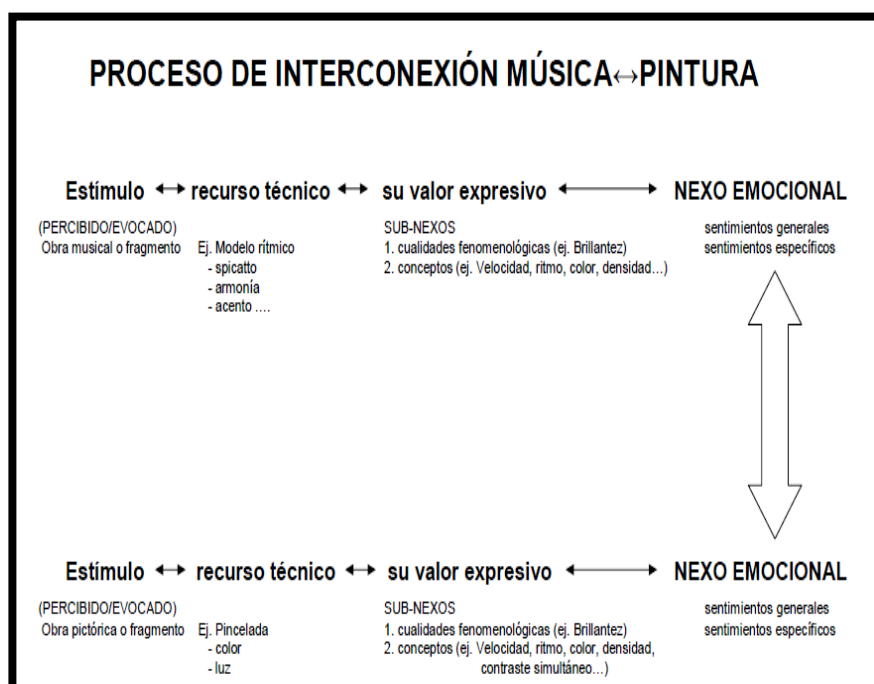


Tabla 4. Esquema del proceso de interconexión³²⁶.

³²⁶ O. de Juan Ayala, *La interrelación música-pintura...*p. 97.

BIBLIOGRAFÍA:

ADORNO, Theodor. *Teoría Estética*. Madrid: Taurus, 1971.

ALFAYETE DE LA IGLESIA, Daniel. *Sinestesia: música y color*. Valencia: Universidad Politécnica, 2013.

FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1992.

KANDINSKY, Vassili. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Editorial Paidós, 2020.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1983.

VILAR I MONMANY, Mercé (2014). «Acerca de la Educación Musical». *Revista Electrónica de LEEME*, 13, 1-23.

<<http://www.musica.rediris.es/leeme/revista/vilar04.pdf>> (Consultado 10-1-2021)

¿QUÉ SIGNIFICA INTERPRETAR? REFLEXIONES SOBRE LA ACCIÓN INTERPRETATIVA

Ona Cardona Curcó

Conservatorio Superior de Música de Aragón

Resumen

La interpretación musical es una acción creativa que adquiere muchos matices y que presenta diversas implicaciones según los numerosos puntos de vista existentes. El objeto de este artículo es reflexionar acerca de los diferentes significados que se le pueden otorgar al verbo interpretar, tanto al estudiar su sentido semántico, y el de otros términos similares, como a nivel de comprensión conceptual. La acción interpretativa se encuentra enmarcada en un contexto tridimensional, en el cual el intérprete actúa como intermediario o vehículo entre el compositor y el público para convertir las ideas musicales en una realidad sonora presente. Aceptando las limitaciones de la notación, el músico tiene que trascender la partitura para conectar con el mensaje original que en ella se oculta, comprenderlo, hacerlo suyo, para así poder comunicarlo a través de su arte y que otros puedan disfrutarlo. Observaremos que, tras el enfoque desigual de compositores e intérpretes en cuanto a la labor interpretativa, existen multitud de visiones que enriquecen la percepción de la interpretación, hasta el punto de considerarla un acto de re-creación.

Palabras clave: Interpretar, comunicar, recrear, trascender, intermediario.

Abstract

Musical performance is a creative action that acquires many nuances and that has diverse implications depending on many existing points of view. The purpose of this article is to reflect on the different meanings that can be given to the verb to perform, both when studying its semantic meaning, and that of other similar terms, and at a conceptual understanding level. The performing action is framed in a three-dimensional context, in which the performer acts as an intermediary or vehicle between the composer and the audience to turn musical ideas into a present sound reality. Accepting the limitations of notation, the musician has to transcend the score to connect with the original message that is hidden in it, understand it, make it his own, in order to communicate it through his art so others can enjoy it. We will observe that, after the unequal approach of composers and performers regarding the performing task, there are a multitude of visions that enrich the perception of performance, to the point of considering it an act of re-creation.

Keywords: Perform, communicate, recreate, transcend, intermediary.

Recepción: 10-02-2021

Aceptación: 14-03-2021

¿QUÉ SIGNIFICA INTERPRETAR?

En el contexto del arte sonoro, interpretar es, según la Real Academia Española, «Ejecutar una pieza musical mediante canto o instrumentos» (sexta acepción)³²⁷. Si consultamos en el mismo diccionario, ejecutar significa «Tocar una pieza musical» (cuarta acepción). Y también en semejante fuente, tocar equivale a «Hacer sonar³²⁸ según arte cualquier instrumento» (tercera acepción) e «Interpretar una pieza musical» (cuarta acepción). Llama la atención que las definiciones forman un círculo vicioso entre interpretar-ejecutar-tocar, algo poco esclarecedor³²⁹.

Como introduce Antonio J. Berdonés, en castellano «interpretación» puede significar, según el contexto, desde la mera acción de tocar un instrumento musical (no así el inglés *interpretation*) hasta la realización, por parte del músico, de su personal versión de una obra (tras un elaborado trabajo técnico e intelectual)³³⁰. Sin embargo, en el ámbito en el que nos hallamos, consideramos que los términos interpretar y ejecutar adquieren un significado diferente. Según Dunsby, interpretar música es una actividad tan positiva que implica tantos tipos de atención y reflejos humanos, que no puede definirse como «simplemente tocar» (y «simplemente cantar»): «es evidente que se necesita un extra para ir más allá de la mera ejecución»³³¹. La clasificación de socios intérpretes y ejecutantes de la AIE (Artistas Intérpretes o Ejecutantes, Sociedad de Gestión de España), detallada en sus estatutos, pone de relieve la distinción de las dos nociones³³². Deschaussées se acoge a una desacertada acepción de ejecutar para

³²⁷ Consultas en línea: <https://dle.rae.es/> (Consultado 20-7-2020).

³²⁸ Según la RAE, sonar es: «Tocar o tañer algo para que suene con arte y armonía» (undécima acepción). La definición de tañer es: «Tocar un instrumento musical de percusión o de cuerda, en especial una campana» (primera acepción).

³²⁹ Consideramos pertinente citar aquí a Watts: «El mismo diccionario es circular: define las palabras remitiendo a otras palabras». Según el filósofo, se olvidó que las palabras (y pensamientos) son convenciones, siendo nocivo tomar a estas con seriedad excesiva, cuando una convención es una conveniencia social. Alan Watts, *La sabiduría de la inseguridad*, Kairós, Barcelona, 2001, pp. 32 y 29.

³³⁰ Thurston Dart, *La interpretación de la música*, Madrid, A. Machado Libros, 2002, p. 11. El título original del libro, *The interpretation of music*, es un encabezamiento no tan llano como aparenta y que sugiere de entrada alguna reflexión en la introducción en relación a su traducción. Cabe matizar que la obra se ocupa principalmente de la música antigua.

³³¹ Jonathan Dunsby, «Performers on performance», en: *Musical Performance. A Guide to Understanding*, John Rink (editor), New Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 226.

³³² Intérpretes: pertenecen al grupo de los intérpretes, los que con carácter relevante representen, canten, lean, reciten, declamen o interpreten, en cualquier forma, una obra literaria o artística, un fonograma, una grabación audiovisual, una expresión del folklore o cualquier otro acto que sea objeto de derechos. Los solistas y el director de orquesta se incluyen en este grupo.

diferenciar lo que la autora califica de «ejecuciones-destrozo» de las ejecuciones aparentemente perfectas³³³. No obstante, afirma que estas últimas constituyen excelentes realizaciones técnicas pero no pueden ser llamadas interpretaciones pues carecen de profundidad³³⁴: «¿Por qué esa admiración se queda en el lindero de una cierta frialdad? ¿Por qué no nos sentimos incorporados? ¿Por qué no participamos en lo que tendría que ser una profunda recreación, la celebración de un misterio?»³³⁵. Por otro lado, Godlovitch distingue entre «interpretar» y «tocar» (como símil de «ejecutar»), entendiendo que el primer concepto es una subcategoría del segundo³³⁶:

«Tocar» se refiere a una actividad más aproximada y genérica que la «interpretación», más especializada y formal. Aunque todos los casos de interpretación implican tocar, uno puede lograr tocar sin haber logrado interpretar. «Interpretar» invoca la ocasión y el ritual; «tocar» deja abiertas tales imputaciones contextuales. La lectura a primera vista por diversión, por ejemplo, también es tocar pero no interpretar en la mayoría de los casos. «Tocar» captura de forma neutral las ocasiones de creación de sonido musical. «Interpretar» se aplica de manera más restringida como una variedad de tocar³³⁷.

De lo anteriormente expuesto, se deduce que la interpretación no es la única especie del género «tocar», que engloba otras acciones determinadas como la lectura a vista, la práctica, el ensayo, la improvisación, etc. Según el filósofo, términos como «concierto», «recital» y «espectáculo» se refieren normalmente a ocasiones de interpretación

Ejecutantes: pertenecen al grupo de los ejecutantes, los que acompañen con sus actuaciones a uno o varios intérpretes, mediante la representación, canto, lectura, recitado, declamación o ejecución en cualquier otra forma de una obra literaria o artística, un fonograma, una grabación audiovisual, una expresión del folklore o cualquier otro acto que sea objeto de derechos. Los integrantes de una orquesta o coro se incluyen en este grupo (artículo 4º de los estatutos de 2019, <https://www.aie.es/wp-content/uploads/Estatutos-AIE-2019-06Mar20-PI.pdf> [Consultado 12-10-2020]).

³³³ En el idioma original de la fuente, el término francés *exécuteur* es sinónimo de matar, fusilar, por lo que un ejecutante sería un «asesino musical». Según la segunda acepción de la RAE, ejecutar significa «ajusticiar, dar muerte al reo».

³³⁴ «En la actualidad la mayor parte de los instrumentistas se encuentran en posesión de una técnica que sobrepasa con creces todo lo que tienen que decir. Decenios atrás, la técnica permitía a los grandes maestros expresarse con naturalidad, sin más: ni entraba en competencia con el intérprete ni constituía un fin en sí misma. Todavía no había tenido lugar la confusión entre el deporte y el arte; la música continuaba siendo fuente y expresión de la vida» Monique Deschaussées, *El intérprete y la música*, Madrid, Ediciones Rialp, 1998, p. 11.

³³⁵ *Ibid.*, p. 10.

³³⁶ Stan Godlovitch, *Musical Performance. A philosophical study*. London, Routledge, 1998, p.15. En realidad, no siempre que se interpreta se toca, como se muestra en la obra 4'33" de John Cage, compuesta para enfatizar la igual importancia del sonido y el silencio en la música. Estrenada por David Tudor en Woodstock, Nueva York, el 29 de agosto de 1952, en ella se requiere todo lo que normalmente aparece en una actuación: sala, público, intérpretes, instrumentos. Esta pieza solo funciona en contraste con un paradigma anterior que involucraba sonido, estamos pues, ante una obra que se interpreta sin tocar.

³³⁷ *Ibid.*, p. 12.

relativamente destacadas y especializadas, más limitadas que los ensayos, el estudio o tocar de forma recreativa³³⁸.

Para ahondar en la noción de la interpretación es interesante fijarse en otras acepciones de la RAE que no sean estrictamente musicales. Por ejemplo, podemos destacar la primera, «Explicar o declarar el sentido de algo, y principalmente el de un texto», porque implica la necesidad de que lo que se comunica tenga un sentido³³⁹. Mantel expone que, si bien la música no narra historias comprensibles desde un punto de vista semántico, el flujo de energía emocional provocado por las asociaciones puede percibirse precisamente de un modo extraordinariamente fuerte; las más importantes relaciones transversales entre la obra y la interpretación surgen a través de asociaciones lingüísticas, narrativas, físico-energéticas y mímico-gestuales³⁴⁰. De hecho, Fischer-Diskau relaciona el arte sonoro con el de las palabras: «La música y la poesía tienen un dominio común, del que se inspiran y en el que operan: el paisaje del alma»³⁴¹. En el campo lingüístico, interpretar significa «traducir, descifrar», un concepto aplicable a la música si entendemos que el intérprete «traduce» los signos escritos a sonidos³⁴². Así lo siente Teresa Berganza: «Existen distintos caminos para relacionarse con el arte. Yo nací para interpretar lo que otros ya gestaron; mi aportación al genio consiste en traducir al lenguaje humano la belleza de lo ya escrito»³⁴³.

Por otra parte, Okiñena introduce el concepto de «reproducción» como antagonista a la interpretación:

Interpretar una composición musical no es reproducir una obra que previamente se ha estudiado. Es mucho más: exige otro proceso que se inicia con el conocimiento de una obra y culmina con la expresión creativa del propio intérprete³⁴⁴.

³³⁸ *Ibid.*, p. 11.

³³⁹ Juan Mari Ruiz, *El aprendizaje de los instrumentos de viento madera. Técnicas de estudio y ejercicios para flauta, oboe, clarinete, fagot, saxofón...* Barcelona, Redbook, 2017, p. 190.

³⁴⁰ Gerhard Mantel, *Interpretación. Del texto al sonido*. Madrid: Alianza Editorial, 2007, pp. 183 y 197.

³⁴¹ Dietrich Fischer-Diskau. *The Fischer-Diskau Book of Lieder: The Texts of Over 750 Songs in German Chosen and Introduced*. London: Gollancz, 1976, pp. 27-28. Citado en J. Dunsby, «Performers on performance», p. 229.

³⁴² T. Dart, *La interpretación de la música*, p. 11.

³⁴³ Gloria Ruiz Ramos, *Amo hacer música. Yogaterapia específica para los profesionales de la Música*, Madrid, Mandala Ediciones, 1999, p. 14.

³⁴⁴ Josu Okiñena, «La experimentación del intérprete». *L'Esmuc Digital. Revista de L'Escola Superior de Música de Catalunya*, 25 (2014), <<http://www.esmuc.cat/esmuc.digital/Esmuc->

Según el pianista, este proceso pasa por diferentes fases que tienen, como denominador común, una inquietud personal en el intérprete, un deseo de explorar. Esta visión es compartida por Fischer-Diskau, que tiene claro desde el principio que la interpretación es más que dar las notas en el orden correcto, si se quiere transmitir el valor compositivo percibido: «la necesidad de expresar el sentimiento humano, de comunicarse y renunciar a la mera reproducción del sonido»³⁴⁵. Mantel define la interpretación como «una – bien entendida – exposición inspirada del texto»³⁴⁶, en la cual se debe conseguir una comunicación convincente de la música. Según Gordon, la interpretación contempla la recreación de la obra musical como un todo en un acto que expone la belleza, el entusiasmo, la emoción, el humor y la complejidad de la música³⁴⁷.

La necesidad de la interpretación proviene de la tipología artística a la que nos estamos refiriendo. Como expone Dart, existen numerosas formas de clasificar las artes según diferentes criterios, pudiéndose dividir entre las que se crean de una sola vez para siempre y las que necesitan una re-creación cada vez que se quieren materializar³⁴⁸; así, cada interpretación de una obra teatral, de una danza o de una pieza musical es un fenómeno único que puede ser similar a otras interpretaciones de la misma obra, pero del que nunca se puede decir que sea idéntico a ellas. Estas artes tienen en común que dependen de una forma u otra de un conjunto de signos visuales que transmiten las intenciones del autor al intérprete, y mediante éste, al oyente o espectador³⁴⁹. Dart las denomina artes re-creativas, o del tiempo³⁵⁰, aunque hoy normalmente suelen ser

digital/Revistes/Numero-25-febrer-2014/Espai-de-recerca2/La-experimentacion-del-interprete> s. p. (Consultado 4-10-2020).

³⁴⁵ D. Fischer-Diskau, *The Fischer-Diskau Book...*, p. 11. Citado en J. Dunsby, «Performers on performance», p. 229.

³⁴⁶ G. Mantel, *Interpretación. Del texto al sonido*, p. 24.

³⁴⁷ Stewart Gordon, *Mastering the Art of Performance. A Primer for Musicians*, New York, Oxford University Press, 2006, p. 3.

³⁴⁸ Por ejemplo, se puede hacer una división cabal entre las artes visuales (pintura, escultura, arquitectura, mímica), las artes auditivas (música, declamación), y las que dependen de la combinación de ambas para realizarse (retórica, teatro, ópera, ballet).

³⁴⁹ T. Dart, *La interpretación de la música*, p. 21.

³⁵⁰ «La música no deja de ser eterna por el hecho de que deje de percibirse: es eterna desde el instante en que se escribió, como perdurable es el hombre, y es fugitiva en su interpretación como lo es la existencia de todo ser que nace, vive y muere. ¡Qué sorprendente analogía entre la música y la vida! ¿No estará ahí la diferencia esencial entre la música y el resto de las artes, en que éstas se muestran accesibles a otros sentidos aparte del alma? ¿No radicará en eso, acaso, su superioridad espiritual haciéndonos calibrar mejor el tiempo humano respecto a la eternidad?» M. Deschaussées, *El intérprete y la música*, p. 22.

nombradas artes performativas. «Performativo» es un anglicismo³⁵¹ que, pese a su cacofonía, parece evitar confusiones académicas con la interpretación hermenéutica y otras «interpretaciones» que podríamos llamar «no artísticas»³⁵².

Para profundizar en el significado de las palabras, es relevante observar cómo en inglés, según los autores y el contexto, se utiliza el término *performance* como interpretación, actuación o representación, mientras *interpretation* se reserva exclusivamente para interpretación, aunque son poco comunes, en el ámbito musical, el verbo *to interpret* y el sustantivo *interpreter*. En cambio, *to perform* (ejecutar, interpretar o actuar) y *performer* (como sinónimo de artista o intérprete) son vocablos de uso frecuente. Al mismo tiempo, *performance*, tanto en inglés como castellano, también adquiere la significación de rendimiento («proporción entre el resultado obtenido y los medios utilizados»), un concepto que también se aplica al arte sonoro en un entorno competitivo y de productividad. Realmente, en inglés, *to perform* tiene multitud de significados³⁵³, y entre ellos el de desempeñar una tarea o actividad, es decir, una actuación. En este sentido, Gordon expone una serie de ejemplos no musicales de la vida cotidiana para afirmar que, en verdad, actuar es algo corriente:

Para los músicos, actuar sugiere estar en un escenario, ante un público o frente a una cámara o un micrófono. En realidad, la actuación está mucho menos encopetada y se encuentra mucho más frecuentemente. De hecho, actuamos todo el tiempo³⁵⁴.

Ciertamente, puede comprenderse así.

AGENTES IMPLICADOS

En toda acción interpretativa se pueden diferenciar tres roles: el compositor, el intérprete y el público. Si bien es patente que tradicionalmente las figuras de compositor e intérprete eran a menudo compartidas, hoy en día es habitual encontrar

³⁵¹ Término todavía no recogido por la RAE, mientras sí figura *performance*, cuya segunda acepción es: «Actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador».

³⁵² Álvaro Zaldívar Gracia, «Las enseñanzas musicales y el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior: el reto de un marco organizativo adecuado y la necesidad de la investigación creativa y preformativa», *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, 52 (2005), p. 121.

³⁵³ Realizar, llevar a cabo, practicar, cumplir con, desempeñar, celebrar, interpretar, actuar, tocar, cantar, bailar, funcionar, responder, rendir, comportarse, desarrollar, tener éxito, ser competitivo, satisfacer, etc.

³⁵⁴ S. Gordon, *Mastering the Art of...*, p. 4.

una distinción bien definida³⁵⁵. Por consiguiente, podemos hablar de la tridimensionalidad de la interpretación: «La música es fundamentalmente plural, triangular. El músico toca, interpreta una música escrita por otro – el compositor, para otro – el público. El compositor concibe una música que no toca, que será interpretada por otros, para otros»³⁵⁶.

Como expone Cook, las actividades de componer, interpretar y evaluar representan una secuencia cronológica que pasa a ser de algún modo una jerarquía de valores³⁵⁷: «El escalafón de la musicalidad eleva a los creadores de música – los autores, si queremos decirlo así – por encima de aquellos otros cuyo papel es de mera reproducción, en otras palabras, los intérpretes»³⁵⁸. Según el musicólogo, esta clasificación responde a un sistema de valores de nuestra cultura que coloca la innovación sobre la tradición, la creación sobre la reproducción, y la expresión personal sobre el mercado. Por ejemplo, en los libros de música clásica se evidencia la distinción entre autores y reproductores: en su mayor parte se refieren a «música», pero en realidad tratan de compositores y de sus obras³⁵⁹. El autor menciona, entre otras suposiciones interrelacionadas que se han incorporado al lenguaje básico que utilizamos de la música, que las personas clave de la cultura musical son los compositores que generan lo que podría denominarse el producto esencial³⁶⁰, estableciendo un curioso paralelismo entre la «obra» y la economía capitalista³⁶¹. Esta

³⁵⁵ Podríamos establecer una analogía con la música improvisada, en la cual la creación e interpretación ocurren de forma sincronizada e instantánea, aunque si pensamos en una interpretación grupal, entonces la autoría sería compartida. Una cuestión interesante para reflexionar en otro contexto, por ahora se aleja demasiado de nuestro objetivo.

³⁵⁶ Edith Lecourt, «Apertura hacia un enfoque metapsicológico de la música», en *La música como proceso humano*, Patxi del Campo (coordinador edición), Salamanca, Amarú Ediciones, 1997, p. 92.

³⁵⁷ No puede interpretarse algo hasta que no se haya compuesto, y la mayoría de la gente no puede valorarlo hasta que no se ha interpretado, exceptuando los concursos de composición.

³⁵⁸ Nicholas Cook, *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 25.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 28.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 32.

³⁶¹ Hacia comienzos del siglo XIX se veía la cultura musical como un proceso de creación, distribución y consumo que pasó a conocerse como «obras» de música. Uno de los principios básicos del capitalismo es, en efecto, que puede almacenarse trabajo, bien acumulando productos del trabajo, bien acumulando alguna otra cosa (dinero es la opción más obvia) que pueda intercambiarse por trabajo. Del mismo modo, la «obra» musical otorgó a la música una forma permanente; dejó de pensarse en la música como algo puramente evanescente, una actividad o experiencia que se desvanece en el pasado tan pronto como concluye. Porque mientras tienen lugar en el tiempo las interpretaciones de obras musicales, la obra como tal perdura. De este modo, la música se convierte en algo que podemos almacenar o acumular, una

superioridad del compositor es destacada por Deschaussées, que opina que el intérprete debe adoptar siempre una actitud humilde ante el compositor, reconociéndole como creador que es y «aceptar que sirve a alguien que es más grande que él»³⁶². Sin embargo, el intérprete tiene que ser re-creador, engendrar nuevamente la vida de una partitura, lo que exige unas facultades inmensas y ese «don privilegiado de la acogida», de la recepción, de la comprensión de la obra, que transforma en comunión el conocimiento³⁶³. La autora considera que solo de la compenetración, de la fusión, de la ósmosis que se generarán entre el intérprete y el compositor surgirá la creación, creando un paralelismo con el nacimiento de un hijo como una vida nueva: «solo cuando se da un encuentro humano o espiritual entre un compositor y un intérprete brota la creación o la re-creación con posibilidades de transmitirlas al mundo»³⁶⁴. La pianista considera que un auténtico intérprete tiene el deber de conseguir dos encuentros, primero con el compositor, ante todo, y después con la partitura³⁶⁵.

Acerca del soporte en el que se escriben los signos que indican parámetros musicales, Mantel distingue entre la partitura y la idea: «Una partitura no puede interpretarse. Primero hay que leerla correctamente y después describirla de diversas maneras. De este modo puede desarrollarse la idea de una configuración. Esta idea es lo que puede interpretarse»³⁶⁶. El autor sustituiría la indicación «Toca lo que pone ahí» por «¡Toca de tal manera que se escuche y se entienda *por qué* pone ahí lo que pone!»³⁶⁷, pues valora que no es equiparable la fidelidad al texto que a la música. Como dijo Pau Casals, «El arte de la interpretación consiste en *no* tocar lo que está escrito»³⁶⁸, o en otras palabras, Gustav Mahler declaró: «Todo está escrito en una partitura, menos lo Esencial»³⁶⁹. Liszt también opinaba que la notación tiene ciertas limitaciones: «La notación nunca puede ser suficiente, ni siquiera con la escrupulosidad más minuciosa (...) Ciertas características, incluidas las más importantes, no pueden ser reflejadas por

forma de lo que podría denominarse «capital estético», que normalmente llamamos «el repertorio». N. Cook, *De Madonna...*, p. 30.

³⁶² M. Deschaussées, *El intérprete y la música*, p. 22.

³⁶³ *Ibid.*, p. 23.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 32.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 42.

³⁶⁶ G. Mantel, *Interpretación. Del texto al sonido*, p. 36.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 62.

³⁶⁸ David Blum, *Casals y el arte de la interpretación*, Madrid, Ideamúsica Editores, 2000, p. 81.

³⁶⁹ M. Deschaussées, *El intérprete y la música*, p. 44.

escrito»³⁷⁰. Adorno compartía esta visión: «Ningún texto musical, tampoco el texto minuciosamente tildado de moderno, es tan inequívocamente legible como para forzar su interpretación adecuada de forma inmediata»³⁷¹. Casals afirmaba que la nota escrita, cuya capacidad a la hora de expresar el significado real de la música es muy limitada³⁷², supone una camisa de fuerza, mientras la música, como la vida misma, es movimiento constante, espontaneidad continua, libre de toda restricción³⁷³. Al respecto, Deschaussées sugiere que el intérprete haga tal lectura exhaustiva del texto que le permita captar la expresión, más allá de las notas: «Olvidar, trascender las notas – que no son otra cosa que las letras del alfabeto musical – para penetrar en un universo de sonidos, de aliento, de ritmo, de imaginación, en una palabra: de VIDA»³⁷⁴.

Atendiendo a estas consideraciones, debemos diferenciar entre la partitura y la música, aun cuando a menudo se utilizan los términos a modo de sinónimos, como también ocurre en inglés, empleando *music* para designar la «partitura»³⁷⁵. Hill considera incorrecta esta asociación, pues «las partituras establecen información musical, parte exacta, parte aproximada, junto con indicaciones de cómo se puede interpretar esta información. Pero la *música* en sí es algo imaginado»³⁷⁶. En efecto, Deschaussées expone que la insuficiencia de la notación conlleva un recorrido inverso al seguido por el autor³⁷⁷: «El compositor parte de la vida para llegar a los signos. El intérprete debe partir de los signos para llegar a la vida»³⁷⁸. De aquí la importancia de la calidad personal del intérprete, su grado de evolución, su cultura, sus conocimientos musicales, porque solo una aproximación lógica y auténtica del texto permitirá que éste sea captado en sus múltiples formas de expresión y de vida³⁷⁹. Para ello, el intérprete debe

³⁷⁰ D. Blum, *Casals y el arte...*, p. 82.

³⁷¹ Theodor Adorno. W. *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*. Nachgelassene Fragmente: Frankfurt, 2001. Citado en G. Mantel, *Interpretación. Del texto al sonido*, p. 159.

³⁷² «¡No den las notas, den el significado de las notas!» D. Blum, *Casals y el arte...*, p. 63.

³⁷³ *Ibid.*, p. 82.

³⁷⁴ M. Deschaussées, *El intérprete y la música*, p. 42.

³⁷⁵ T. Dart, *La interpretación de la música*, p. 11. Las expresiones propias son *sheet music* y *score*.

³⁷⁶ Peter Hill, «From score to sound», en: *Musical Performance. A Guide to Understanding*, John Rink (editor), New Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 129.

³⁷⁷ «Imaginemos lo que eso supone: meter el Infinito entre rejas, lo Impalpable en un lenguaje codificado... ¿Y nos percatamos de cuánto puede perderse en el camino, en ese proceso imposible de transcribir lo Imponderable?» M. Deschaussées, *El intérprete y la música*, p. 47. Blum expone que existe un adagio que afirma, no sin cierta verdad, que «la música muere cuando está escrita» D. Blum, *Casals y el arte...*, p. 81.

³⁷⁸ M. Deschaussées, *El intérprete y la música*, pp. 43-44.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 47.

rehusar la apropiación y vivir el encuentro desde la motivación de servir una partitura, y por medio de ella a un compositor, que sin él no habría recuperado la vida³⁸⁰.

En relación con la partitura, Dart destaca la figura del editor como eslabón anterior al intérprete, en la cadena entre el compositor y la audiencia. El musicólogo opina que «la obra del editor no es más que una simple capa de barniz protector a través de la cual la pintura del autor resplandece sin sombras»³⁸¹, dedicando un apartado de «consejos a los editores». En esencia, expone que su labor debe mostrar qué caracteres del texto son las órdenes directas del compositor, y cuáles son sus propias sugerencias subordinadas, añadidas conforme a sus conocimientos sobre las mejores y las peores prácticas de la época, para que el intérprete pueda saber qué partes de la página impresa son las que le proporcionan los datos que necesita para su interpretación³⁸². Como contraposición, Mantel afirma que «al oyente le resulta indiferente saber de qué fuente se nutre una interpretación convincente»³⁸³.

Pasamos ahora a presentar los receptores del proceso interpretativo: «Una interpretación puede ocurrir con o sin gente escuchando, pero la esencia de la interpretación es compartir la música con alguien más»³⁸⁴. Godlovitch expone que las interpretaciones no son actividades reflexivas saboreadas por sus agentes en soledad, se «ofrecen» a los demás a diferencia de otras acciones centradas en el músico (ensayos, lectura a primera, práctica recreativa, etc.): «las interpretaciones están específicamente y directamente dirigidas, diseñadas o destinadas al público. Como actividades con un propósito, su *telos*³⁸⁵ debe ser experimentado por aquellos para quienes el intérprete las prepara»³⁸⁶. Sin embargo, Csikszentmihalyi expresa que, en la mayoría de los casos, una experiencia puede ser a su vez autotélica (tiene un fin en sí misma) y exotélica (se lleva a cabo solo por razones externas)³⁸⁷, por lo que sería posible afirmar que la

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 33.

³⁸¹ T. Dart, *La interpretación de la música*, p. 26.

³⁸² *Ibid.*

³⁸³ G. Mantel, *Interpretación. Del texto al sonido*, p. 15.

³⁸⁴ Gerald Klickstein, *The Musician's Way. A Guide to Practice, Performance, and Wellness*, New York, Oxford University Press, 2009, p. 154.

³⁸⁵ Término griego que viene a significar «finalidad, objetivo».

³⁸⁶ S. Godlovitch, *Musical Performance...* p. 28.

³⁸⁷ Mihaly Csikszentmihalyi, *Fluir (Flow). Una psicología de la felicidad*, Barcelona, Editorial Kairós, 2014, pp. 109-110.

interpretación es una acción con doble recompensa para el intérprete, personal y compartida.

Ahora bien, otra cuestión es cómo se recibe la interpretación: «La percepción pública o profesional de la interpretación ha sido, es y siempre será notoriamente inestable e impredecible. La impresión duradera que queda en cualquier individuo o grupo a menudo surge de algún detalle aleatorio»³⁸⁸. Debussy plasmó remarcablemente en uno de sus artículos la antipatía del público y la conveniencia de su asistencia:

¿Se ha fijado usted alguna vez en la hostilidad de un público de sala de conciertos? ¿Contempló esos rostros grises de aburrimiento, de indiferencia, e incluso de estupidez? ¿Participan alguna vez del puro drama que se representa a través del conflicto sinfónico, donde se avista la posibilidad de alcanzar la cima del edificio sonoro y respirar en ella una atmósfera de completa belleza? (...) si no se marchan es porque es necesario que se les vea a la salida; ¿por qué habrían de venir, si no es por eso?³⁸⁹

La realidad es que la predisposición de cada miembro del público es algo que no está al alcance del intérprete, que no se puede controlar. Ya en 1800, en el *Musick Plan* del clarinetista Anton Stadler³⁹⁰, se hace referencia de forma irónica a las circunstancias personales como elemento que afecta al estado de ánimo particular y, por tanto, a la receptividad de la audiencia³⁹¹. Cook distingue entre diferentes tipos de «evaluadores», que van desde los críticos musicales y educadores profesionales a los amantes de la música y de los oyentes «normales», refiriéndose a los que no son músicos³⁹². De Alcantara define como «público voyerista» aquél que se deja impresionar y responde con entusiasmo a un intérprete exhibicionista; en cambio, un público capaz de apreciar la modestia de un gran músico hará coincidir el éxito de la recepción con el éxito

³⁸⁸ S. Gordon, *Mastering the Art of...*, p. 196.

³⁸⁹ Claude Debussy, *El Sr. Corchea y otros escritos*, Madrid, Alianza Música, 2003, p. 46.

³⁹⁰ Documento de 50 páginas elaborado por encargo del conde Georg Festetics para sentar la base de una escuela de música en Hungría, en su estado de Keszthely. El *Musick Plan* actualmente se encuentra en *Országos Széchényi Könyvtára*, la Biblioteca Nacional Széchényi, en Budapest.

³⁹¹ «Por ejemplo, ayer las cartas fueron desfavorables para esta señora [en el público], este joven caballero fue dejado por su amada, este funcionario fue ignorado por adelantado... el banquero ha ganado solo el 99% [interés], el denunciante malicioso no ha podido atrapar a su presa, el oficial subalterno que ha servido solo 24 horas no es todavía un general de brigada [y] de tal humor en gran parte, el público condena al autor, compositor, actor, artistas escénicos» Pamela L. Poulin, «A View of Eighteenth-Century Musical Life and Training: Anton Stadler's "Musick Plan"», en: *Music & Letters*, Vol. 71 (2), 1990, p. 220.

³⁹² N. Cook, *De Madonna...*, p. 32.

artístico³⁹³. Según Deschaussées, el público está ávido «de otra cosa», de belleza, de lo absoluto³⁹⁴, pese a que Debussy cuestiona el aplauso ante la belleza: «¿No sabe que una auténtica impresión de belleza solo puede tener el silencio como consecuencia?... En fin, ¿ha sentido usted alguna vez deseos de aplaudir cuando asiste a esa hechicería cotidiana que es una puesta de sol?»³⁹⁵.

EL INTÉRPRETE COMO INTERMEDIARIO

Como expone Lecourt, la música, que no posee una significación fija y estable, recrea de alguna manera una situación de dependencia: queda siempre por interpretarla. Es decir, no hay una relación directa entre el músico y la música, entre la música y el oyente, por lo que siempre hay necesariamente una mediación interpretativa³⁹⁶. Esta situación es cuestionada por Schoenberg, que opina que el intérprete es totalmente innecesario, «excepto cuando sus interpretaciones hacen que la música resulte comprensible para una audiencia lo bastante desgraciada como para no ser capaz de leer la partitura impresa»³⁹⁷. Godlovitch expone la analogía de la música como arte literaria comunicativa, según la cual «escuchar una secuencia de instancias de sonidos no es más estrictamente necesario para familiarizarse con una obra musical que escuchar una lectura oral lo es para familiarizarse con una obra literaria»³⁹⁸; el filósofo rebate esta noción de «lectura en silencio» por parte del receptor, en una interesante reflexión sobre si la interpretación es necesaria. Los argumentos son diversos, tal como la limitación para crear sonidos internos, como por ejemplo en una obra con partes simultáneas, o la imposibilidad de formarse una imagen sonora de un instrumento del cuál no se tiene experiencia previa. La opción de escuchar mentalmente una actuación

³⁹³ Pedro De Alcantara, *Indirect Procedures. A Musician's Guide to the Alexander Technique*, New York, Oxford University Press, 1997, p. 215.

³⁹⁴ M. Deschaussées, *El intérprete y la música*, p. 33.

³⁹⁵ C. Debussy, *El Sr. Corchea y...*, p. 46.

³⁹⁶ E. Lecourt, «Apertura hacia un...», p. 92. Con estas palabras se expone en el Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación: «La música es un arte que en medida parecida al arte dramático necesita esencialmente la presencia de un mediador entre el creador y el público al que va destinado el producto artístico: este mediador es el intérprete» (p. 27).

³⁹⁷ N. Cook, *De Madonna...*, p. 106.

³⁹⁸ Thomas Carson Mark. «Philosophy of Piano Playing: Reflections on the Concept of Performance». *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 41, 1981, pp. 302-304. Citado en S. Godlovitch, *Musical Performance...*, p. 90.

imaginaria no es controvertida, aunque se perdería la puesta en escena: «que lo que uno oye sustituya a una actuación es tan extraño como decir que el sabor y el olor imaginarios de un plato leídos en una receta satisfacen el hambre»³⁹⁹. Asimismo, opina que si familiarizarse con la obra en la cabeza implica las mismas exigencias que conocerla en público, presumiblemente uno se puede equivocar y/o la puede malinterpretar, lo que tiene ciertas implicaciones filosóficas⁴⁰⁰. Atendiendo a estas consideraciones, tomaremos como punto de partida la necesidad de la figura del intérprete.

Como indica Deschaussées, en el sentido etimológico del término – *inter-prestare* – el intérprete, por su propia definición, es un vínculo, un intermediario, un transmisor. Su misión consiste en hacer inteligible un texto que, sin él, sería letra muerta, del mismo modo que los traductores-intérpretes nos permiten comprender una lengua desconocida, extraña, ambos son lazos indispensables para la comunicación⁴⁰¹. Para Mantel, interpretar es «aclarar», de modo que el músico realiza una «mediación» entre el compositor y el oyente⁴⁰². Según Ruiz Ramos, el intérprete «es el vehículo totalmente abierto por el que el arte se manifiesta»⁴⁰³, mientras Bruser utiliza el concepto de canalización: «el trabajo del intérprete es (...) abrirse completamente a la música, dejarla entrar, física y mentalmente, y convertirse en un canal sin obstáculos para su transmisión a otras personas»⁴⁰⁴.

Es importante remarcar que no todos los compositores han estado cómodos con el concepto de «interpretación». Como expone Walls, es célebre que Ravel proclamó: «no pido que mi música sea interpretada, sino solo que se toque»⁴⁰⁵, un comentario que Stravinsky repite cuando escribe: «la música debe transmitirse y no interpretarse,

³⁹⁹ S. Godlovitch, *Musical Performance...*, p. 90.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, pp. 90-91.

⁴⁰¹ No nos hace falta intermediario alguno para establecer comunicación con una cuadro, una forma arquitectónica, con un texto literario si está escrito en lengua conocida. M. Deschaussées, *El intérprete y la música*, pp. 21-22.

⁴⁰² G. Mantel, *Interpretación. Del texto al sonido*, p. 28.

⁴⁰³ Gloria Ruiz Ramos, *Amo hacer música. Yogaterapia específica para los profesionales de la Música*, Madrid, Mandala Ediciones, 1999, p. 101.

⁴⁰⁴ Madeline Bruser, *The Art of Practicing. A Guide to Making Music from the Hear*, New York, Three Rivers Press, Random House, 1997, pp. 14-15.

⁴⁰⁵ Marguerite Long, *At the Piano with Maurice Ravel*, London: Dent, 1973, p. 16. Citado en Peter Walls, «Historical performance and the modern performer», en: *Musical Performance. A Guide to Understanding*, John Rink (editor), New Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 17.

porque la interpretación revela la personalidad del intérprete en lugar de la del autor, y ¿quién puede garantizar que tal ejecutante reflejará la visión del autor sin distorsión?»⁴⁰⁶. Parece ser que su queja fue, claramente, con interpretaciones intencionales en las que el capricho de los artistas, injustificado por cualquier cosa en la partitura, es notorio. Nadia Boulanger afirma que es el intérprete quien tiene la función de arrojar luz sobre una obra, prefiriendo la palabra «transmitir» a «interpretar» porque considera que define mejor la actitud que debe tener el músico; la compositora opina que cuando el intérprete queda a cargo de la obra, ésta pierde «una interpretación sublime es esencialmente aquella que me hace olvidar al compositor, olvidar al intérprete, olvidarme de mí mismo; olvidarlo todo menos la obra maestra»⁴⁰⁷. Como apunta Ritterman, los compositores clásicos ya defendían que sus ideas fueran el objetivo de toda interpretación. Cuando Quantz reiteraba el consejo de autores anteriores de que un intérprete necesita cultivar el buen gusto, lo relacionó con la capacidad de identificarse con las diversas «pasiones» en la música y ajustar la interpretación en consecuencia: «solo así hará justicia a las intenciones del compositor, y a las ideas que tenía en mente cuando escribió la pieza»⁴⁰⁸. Para C. P. E. Bach, como para Quantz, el intérprete debe ser capaz de «hacer que el oído sea consciente del verdadero contenido y afecto de una composición»⁴⁰⁹, enfatizando así la necesidad de identificarse con las intenciones del compositor.

Sin embargo, Walls opina que «interpretación» debería ser una buena palabra para lo que quieren los compositores, pues el *Oxford English Dictionary* ofrece una definición de «interpretar» como «resaltar el significado de» una composición musical mediante la actuación. En este sentido, podría considerarse paralelo a la responsabilidad de los intérpretes de lenguas extranjeras de no tergiversar el significado del material que han

⁴⁰⁶ Igor Stravinsky. *Autobiography*. New York: Simon and Schuster, 1936. Citado en P. Walls, «Historical performance...», p. 17.

⁴⁰⁷ Bruno Monsaingeon. *Mademoiselle: Conversations with Nadia Boulanger*. Manchester: Carcanet Press, 1985, p. 95. Citado en P. De Alcantara, *Indirect Procedures...*, p. 213.

⁴⁰⁸ Johann Joachim Quantz. *On Playing the Flute*. London: Faber and Faber, 1985 (2ª ed. Trad. Edward R. Reilly [1752]), pp. 124-125. Citado en Janet Ritterman, «On teaching performance», en: *Musical Performance. A Guide to Understanding*, John Rink (editor), New Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 76.

⁴⁰⁹ Carl Philipp Emanuel Bach. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* [*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*]. London: Eulenberg, 1949 (Trad. y ed. William J. Mitchell [1753, 1762]), p. 148. Citado en J. Ritterman, «On teaching...», p. 77.

de traducir⁴¹⁰. Por otro lado, Mantel postula que distintas interpretaciones personales de la música pueden ser consideradas «correctas», puesto que «todo individuo puede aclarar una cosa únicamente como él mismo la entiende»⁴¹¹. El autor nos recuerda que, aunque pueda parecer obvio, la música fue escrita por seres humanos y para seres humanos, siendo el mediador de nuevo un ser humano⁴¹², dando a entender que existe un grado de variabilidad en la realización de la tarea⁴¹³. De hecho, si el intérprete fuera únicamente un vehículo o canal neutro, las interpretaciones resultantes serían todas iguales, y la experiencia demuestra claramente que no es así, por lo que podemos hablar de cierta identidad individual⁴¹⁴. De lo contrario, deberíamos referirnos al concepto de «reproducción», que queda descartado por Okiñena: «para comunicar en cada obra que interpreto, debo implicarme personalmente y conocerla en profundidad; pero sobre todo debo saber cómo introducir el rasgo creativo que surge al comprometerme y querer transmitir mi significado de la obra que interpreto»⁴¹⁵. Mantel defiende que cada intérprete integre en la obra su propia personalidad, afirmando que «no puede existir una interpretación definitiva y perenne de una obra; nos atreveríamos a decir incluso que no debe existir»⁴¹⁶ porque la voluntad emocional y la capacidad intelectual de cada intérprete es individual. Ahora bien, encontramos opiniones diversas acerca de qué es lo que debe transmitir el intérprete, entrando en un terreno polémico en el cual podemos distinguir diferentes tendencias desde los que defienden la transmisión pura del mensaje del compositor a quienes respaldan la intervención emocional del intérprete. A continuación repasaremos distintos puntos de vista.

Deschaussées opina que el intérprete, «indispensable para poder penetrar en el misterio impalpable del lenguaje musical y transformar el silencio que envuelve una

⁴¹⁰ P. Walls, «Historical performance...», p. 17.

⁴¹¹ G. Mantel, *Interpretación. Del texto al sonido*, p. 28.

⁴¹² Hoy en día, los intérpretes no son siempre de carne y hueso, pues podemos encontrar hologramas musicales y músicos-robot.

⁴¹³ G. Mantel, *Interpretación. Del texto al sonido*, p. 187.

⁴¹⁴ Es interesante observar cómo en el estudio de Repp y Knoblich diversos pianistas reconocen su identidad de acción al percibir correctamente sus propias versiones auditivas, tras haberlas tocado meses atrás en un teclado silenciado. Bruno H. Repp y Günter Knoblich, "Perceiving Action Identity. How pianists Recognize Their Own Performances", *American Psychological Society*, Vol. 15, 9 (2004), pp. 604–609.

⁴¹⁵ J. Okiñena, «La experimentación...», s. p.

⁴¹⁶ G. Mantel, *Interpretación. Del texto al sonido*, p. 27.

partitura en una fuente sonora y expresiva»⁴¹⁷, es el «depositario absoluto de esta vida que brotará e irradiará de allí o que no llegará a nacer»⁴¹⁸, comprendiendo por vida «el espejo del alma del compositor, de sus visiones imaginarias o vividas, de sus reacciones al mundo»⁴¹⁹. Fischer-Diskau entiende el intérprete «como una especie de constructor de puentes hacia lo nuevo que está por venir... se queda con la gloriosa tarea de preservar, mediante una interpretación inmaculada, las creaciones existentes de los maestros»⁴²⁰. Según Bruser, que el intérprete se convierta en un vehículo no significa que deba ignorar los sentimientos propios o restringir la autoexpresión, sino expandir la capacidad de sentir al volverse receptivo a la riqueza de detalles en una composición⁴²¹. Al mismo tiempo, implica renunciar a visiones distorsionadas y tomar la pieza tal y como es para que los oyentes reciban el artículo genuino, una buena obra musical desvelada en las notas escritas; sin embargo, también se responde con la propia comprensión y energía corporal, por lo que el músico se convierte en el agente que da vida a la música y crea una interpretación única en ese sentido⁴²².

Walls expone que la mayoría de los intérpretes piensan en términos de ser fieles a la obra, de explorar su contenido emocional e intentar honrar las intenciones del compositor⁴²³. Si bien es cierto que la audiencia valora la imaginación y la originalidad en los intérpretes, debemos reconocer que, normalmente, esto sirve a la música que interpretan, ayudando a iluminar su carácter o hacer palpable su contenido emocional. Cuando la inventiva de un intérprete distorsiona o disfraza la música, el resultado no es tan satisfactorio⁴²⁴. Yehudi Menuhin así lo cree, considera que la música, carente de los límites de la palabra, deja una esfera de acción entre el intérprete y el público para transformar la concepción y la recepción de la obra del compositor según sus

⁴¹⁷ M. Deschaussées, *El intérprete y la música*, p. 22.

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁴²⁰ D. Fischer-Diskau, *The Fischer-Diskau Book of Lieder...*, p. 27. Citado en J. Dunsby, «Performers on performance»..., p. 229.

⁴²¹ M. Bruser, *The Art of Practicing...*, p. 221.

⁴²² *Ibid.*, p. 225.

⁴²³ «Cuando estoy en el escenario, no vengo para que me escuchen a mí, Rostropovitch; estoy aquí para defender la música de Haydn, de Dvorak, del compositor que interpreto» Guy Dangain, *À propos de... la clarinette*, Cahors, Gérard Billaudot, 1991, p. 79.

⁴²⁴ P. Walls, «Historical performance...», p. 17. Cook expone que en el siglo XIX se decía de las interpretaciones que hacía Hans von Bülow de la música para piano de Beethoven que, como intérprete, trataba de pasar inadvertido. Se decía (y hoy en día todavía sigue viéndose así por algunos) a modo de gran alabanza, como si los mejores intérpretes fueran aquellos en los que ni siquiera reparamos. N. Cook, *De Madonna...*, p. 42.

naturalezas y necesidades⁴²⁵, si bien «los músicos no deben distorsionar o deformar una gran obra simplemente para satisfacer sus gustos o preferencias»⁴²⁶. Bruser opina que las visiones a menudo distorsionadas sobre las obras originales provienen de la creencia de que el intérprete debe tener ideas imaginativas sobre una pieza en las que nadie más pensaría y que harán que su interpretación sea válida como un fenómeno único⁴²⁷. De Alcantara considera problemático «cuando la personalidad de un músico oculta o subyuga la obra de arte»⁴²⁸, puesto que el sentimiento debe surgir por sí solo, a través de la libertad de la técnica y la sustancia de la misma música. Deschaussées se muestra tajante acerca de «quienes se sirven de una partitura para fines personales, para hacer valer su “ego”, satisfacer su vanidad e intentar auparse de modo artificioso, consiguiendo apenas el sabor de una gloria efímera»⁴²⁹. Según la pianista, esta clase de personas no merecen el nombre de intérpretes puesto que lo desfiguran y lo traicionan en la raíz misma de su acepción. Werner expone que se ha encontrado con muchos músicos sinceros pero atestados de ego: «están derrotados por el egocentrismo y carecen de visión y propósito (...) no saben qué es la música, quiénes son y qué están haciendo realmente aquí»⁴³⁰. El jazzista hace hincapié en que el ego constituye un obstáculo en la manifestación de la música: «la forma más honesta de tocar es mantenerse fuera del camino»⁴³¹. Sugiere que el intérprete sienta que no está involucrado, que es solo un observador del fluir de la música que se manifiesta a través suyo como un vehículo⁴³². Así pues, podríamos decir que para que un intérprete actúe como intermediario es necesario trascender el ego o su personalidad⁴³³.

⁴²⁵ «Cuando uno entra en ese estado de gracia donde uno comparte totalmente la intención del compositor con un sentimiento de admiración, amor y beatitud. Es el ojo interno o la mirada interior la que transforma el objeto en sujeto, lo que crea el interior para que brille el exterior» Patxi del Campo (coordinador edición), *La música como proceso humano*, Salamanca, Amarú Ediciones, 1997, p. 143.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 142.

⁴²⁷ M. Bruser, *The Art of Practicing...*, p. 225.

⁴²⁸ P. De Alcantara, *Indirect Procedures...*, p. 212.

⁴²⁹ M. Deschaussées, *El intérprete y la música*, p. 30.

⁴³⁰ Kenny Werner, *Effortless Mastery. Liberating the Master Musician Within*, New Albany, Jamey Abersold Jazz Inc., 1996, p. 26.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 156. «Dejar el ego fuera de la interpretación eliminará el drama de intentar tocar lo que *te gustaría poder tocar* (...) te sentirás libre como un pájaro mientras tocas, pero tendrás una gran disciplina en todos tus estudios» *Ibid.*, p. 133.

⁴³² *Ibid.*, p. 146.

⁴³³ «Solo un “ego” transcendido permite una constante evolución. Un hombre que ha realizado su unidad – una unidad rica y armoniosa en todas sus diversidades – puede irradiar en su plenitud de ser; no tiene ya nada que le preocupe y su vida es libre y sin barreras» M. Deschaussées, *El intérprete y la música*, p. 25.

Esta idea no es compartida por Brendel, quien refuta rotundamente la noción de que una obra «hablará por sí misma mientras el intérprete no interponga su personalidad», recordando a los intérpretes que «las notas musicales solo pueden sugerir, que los signos de expresión solo pueden confirmar lo que debemos, ante todo, leer del propio rostro de la composición»⁴³⁴. Para el pianista, la interpretación demanda «las propias emociones involucradas, el propio sentido, el propio intelecto, los propios oídos refinados»⁴³⁵. Dicho de otro modo, el artista afirma que «comprender las intenciones del compositor significa traducirlas a la propia comprensión»⁴³⁶. En este sentido, Okiñena plantea que el intérprete debe conocer no solo lo que se pretende comunicar sino también determinar cómo comunicar la percepción personal de la obra⁴³⁷. Clarke afirma que, por supuesto, existen límites en cuanto a la medida en que se espera o permite que los artistas «se desvíen» de las normas o de la partitura, pero dentro de esta frontera todavía hay un margen enorme para que los intérpretes adopten diferentes enfoques. Según el autor, una perspectiva general sobre la expresión es que una interpretación busca la transparencia entre la concepción y la acción⁴³⁸, de modo que cada aspecto de la comprensión de la música por parte del intérprete encuentre un medio en la interpretación misma⁴³⁹.

Ahora bien, deberíamos plantearnos por qué se da por hecho que la interpretación óptima es la que se da cuenta en la mayor medida posible de las intenciones, deseos, hipótesis y sugerencias tentativas del compositor. Al respecto, Kivy plantea una interesante reflexión acerca de la autoridad de la intención, que parece predicada por dos axiomas, a veces declarados y defendidos explícitamente, pero con mayor frecuencia no expresados, inexplicados e implícitos: «el compositor sabe mejor» y el «equilibrio delicado». La primera proposición responde a la idea de que al ser el compositor el creador de la obra, es quién más íntimamente la conoce en todos sus

⁴³⁴ Alfred Brendel. «Notes on a complete recording of Beethoven's piano works», *Musical Thoughts and Afterthoughts*. London: Robson, 1976, p. 23. Citado en J. Ritterman, «On teaching...», pp. 83-84.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 25. Citado en J. Ritterman, «On teaching...», pp. 83-84.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 25. Citado en J. Dunsby, «Performers on performance», p. 232.

⁴³⁷ J. Okiñena, «La experimentación...», s. p.

⁴³⁸ En otras palabras, «nos hallamos ante la tarea de generar un equilibrio entre la obra de arte y nuestra expresión personal, es decir, nuestra comprensión absolutamente individual de la obra de arte» G. Mantel, *Interpretación. Del texto al sonido*, p. 200.

⁴³⁹ Eric Clarke, «Historical performance and the modern performer», en: *Musical Performance. A Guide to Understanding*, John Rink (editor), New Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 63-64.

detalles y, por tanto, está en la posición más favorecida para saber cuál es la mejor forma de ponerla a disposición auditiva para una audiencia. No obstante, componer requiere un tipo de habilidad e interpretar otro distinto, «¿por qué debería alguien pensar que el talento o la experiencia en uno debería implicar ambos en el otro?»⁴⁴⁰. La segunda creencia está basada en que toda obra de arte es una disposición de partes en un equilibrio y ajuste de interrelaciones tan delicado que incluso el más mínimo cambio en cualquier lugar alterará su equilibrio y empeorará el conjunto⁴⁴¹. Aunque el filósofo sostiene que no hay ningún argumento o evidencia convincente a favor de ninguno de ellos, no intenta demostrar su falsedad en absoluto, puesto que sería una tarea imposible⁴⁴².

Hasta ahora nos hemos referido en todo momento al intérprete como agente intermediario, pero sin embargo, podemos encontrar enfoques que, por el contrario, lo consideran un creador (y no un re-creador) del arte sonoro⁴⁴³. Godlovitch afirma que la interpretación es más que la subordinación del intérprete al compositor porque «exige una colaboración entre la partitura de la obra y el músico, cuyos detalles están constreñidos por varios acuerdos limitantes que determinan los lindes externos de la discreción»⁴⁴⁴; según el autor, hablar de colaboración puede incluso sugerir una interacción demasiado mutua entre el intérprete y la obra, sugiriendo que la partitura es más bien un «socio silencioso». Kivy hace una extensa y profunda reflexión alrededor de las preguntas «¿Son los intérpretes artistas? ¿Son las interpretaciones sus obras de arte?»⁴⁴⁵, rebatiendo la enunciación de Thom⁴⁴⁶ de que las interpretaciones, al no ser cosas, no pueden ser obras de arte. En su razonamiento, Kivy concluye que

⁴⁴⁰ Peter Kivy, *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*, New York, Cornell University Press, 1995, pp. 162-163.

⁴⁴¹ Una noción palpablemente romántica que, en esencia, es, después de todo, uno de los preceptos filosóficos más antiguos que poseemos sobre las artes, habiendo tenido una afirmación muy madura y muy influyente en la Poética de Aristóteles. *Ibid.*, p. 162.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 163.

⁴⁴³ «Un instrumentista trabaja todas las técnicas posibles, yendo de la armonía al análisis y a la expresión de una obra por medios físicos, sin dejar nada oculto, para pasar luego a la fase de superior de la re-creación, de tratar de expresar lo inefable. En ese momento tiene lugar una mutación de naturaleza psíquica o espiritual y se produce el *salto* (...) se opera entonces el milagro, esa suerte de vendaval interior que empuja hacia una dimensión superior y se convierte la interpretación en una verdadera recreación viva y hasta fascinante con frecuencia» M. Deschaussées, *El intérprete y la música*, p. 18.

⁴⁴⁴ S. Godlovitch, *Musical Performance...* p. 91.

⁴⁴⁵ P. Kivy, *Authenticities...*, p. 128.

⁴⁴⁶ Se refiere a la obra: Paul Thom. *For an audience: A Philosophy of the Performing Arts*. Philadelphia: Temple University Press, 1993.

podemos entender los intérpretes como artistas y sus interpretaciones como obras de arte, siendo un subconjunto importante de ellas duraderas⁴⁴⁷. De hecho, Cook constata como la industria musical clásica comercializa a los grandes intérpretes en su papel de creadores, o «autores», y no como simples reproductores de música⁴⁴⁸, preservando así los mismos valores de autenticidad que se encuentran en la música popular⁴⁴⁹. Esto contrasta con la creencia de que «los intérpretes son en esencia nada más que intermediarios, excepción hecha de esos intérpretes excepcionales que adquieren una especie de estatus honorífico de compositor»⁴⁵⁰. Para Godlovitch, los intérpretes son artistas creadores en un sentido primario: «los que despliegan un sonido organizado no muy diferente de la forma en que los pintores usan pigmentos preparados pero modificables»⁴⁵¹; por extensión, las interpretaciones se convierten en obras de arte independientes y autónomas, pero totalmente continuas con sus creadores.

BIBLIOGRAFÍA

BLUM, David. *Casals y el arte de la interpretación*. Madrid: Ideamúsica Editores, 2000.

BRUSER, Madeline. *The Art of Practicing. A Guide to Making Music from the Heart*. New York: Three Rivers Press, Random House, 1997.

CLARKE, Eric. «Historical performance and the modern performer», en: *Musical Performance. A Guide to Understanding*. John Rink (editor). New Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 59-72.

COOK, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

⁴⁴⁷ Tras la siguiente argumentación deductiva: 1. las cosas no tienen por qué durar; 2. los eventos son cosas; 3. algunos eventos perduran; 4. algunas obras de arte no perduran; 5. algunas interpretaciones perduran; 6. algunas interpretaciones son obras de arte; y 7. algunas (pero no todas) las interpretaciones son obras de arte que perduran.

P. Kivy, *Authenticities...*, p. 128.

⁴⁴⁸ Mientras tanto, los libros de música clásica (donde la distinción entre autores y reproductores puede encontrarse en su forma más literal) en su mayor parte se refieren a «música» pero en realidad tratan de compositores y de sus obras. N. Cook, *De Madonna...*, p. 28.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 27. Ross expone que, con la llegada de la cinta magnética, las artistas pudieron inventar su propia realidad en el estudio, iniciándose el gran debate sobre la autenticidad del rock. Alex Ross, "The record effect: How technology has transformed the sound of music", *The New Yorker*, 2005, <<https://www.newyorker.com/magazine/2005/06/06/the-record-effect>>, s. p. (Consultado 25-7-2020)

⁴⁵⁰ N. Cook, *De Madonna...*, p. 32.

⁴⁵¹ S. Godlovitch, *Musical Performance...*, p. 51.

- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Fluir (Flow). Una psicología de la felicidad*. Barcelona: Editorial Kairós, 2014.
- DANGAIN, Guy. *À propos de... la clarinette*. Cahors: Gérard Billaudot, 1991.
- DART, Thurston. *La interpretación de la música*. Madrid: A. Machado Libros, 2002.
- DE ALCANTARA, Pedro. *Indirect Procedures. A Musician's Guide to the Alexander Technique*. New York: Oxford University Press, 1997.
- DEBUSSY, Claude. *El Sr. Corchea y otros escritos*. Madrid: Alianza Música, 2003.
- DEL CAMPO, Patxi (coordinador edición). *La música como proceso humano*. Salamanca: Amarú Ediciones, 1997.
- DESCHAUSSEES, Monique. *El intérprete y la música*. Madrid: Ediciones Rialp, 1998.
- DUNSBY, Jonathan. «Performers on performance», en: *Musical Performance. A Guide to Understanding*. John Rink (editor). New Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 225-236.
- GODLOVITCH, Stan. *Musical Performance. A philosophical study*. London: Routledge, 1998.
- GORDON, Stewart. *Mastering the Art of Performance. A Primer for Musicians*. New York: Oxford University Press, 2006.
- HILL, Peter. «From score to sound», en: *Musical Performance. A Guide to Understanding*. John Rink (editor). New Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 59-72.
- KIVY, Peter. *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*. New York: Cornell University Press, 1995.
- KLICKSTEIN, Gerald. *The Musician's Way. A Guide to Practice, Performance, and Wellness*. New York: Oxford University Press, 2009.
- LECOURT, Edith. «Apertura hacia un enfoque metapsicológico de la música», en: *La música como proceso humano*. Patxi del Campo (coordinador edición). Salamanca: Amarú Ediciones, 1997, pp. 67-96.

- MANTEL, Gerhard. *Interpretación. Del texto al sonido*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- OKIÑENA, Josu. «La experimentación del intérprete». *L'Esmuc Digital. Revista de L'Escola Superior de Música de Catalunya*, 25 (2014). <http://www.esmuc.cat/esmuc_digital/Esmuc-digital/Revistes/Numero-25-febrer-2014/Espai-de-recerca2/La-experimentacion-del-interprete> (Consultado 4-10-2020).
- POULIN, Pamela L. «A View of Eighteenth-Century Musical Life and Training: Anton Stadler's "Musick Plan"». *Music & Letters*, Vol. 71, 2 (1990), pp. 215-224.
- REPP, Bruno H. y KNOBLICH, Günter. "Perceiving Action Identity. How pianists Recognize Their Own Performances". *American Psychological Society*, Vol. 15, 9 (2004), pp. 604-609.
- RITTERMAN, Janet. «On teaching performance», en: *Musical Performance. A Guide to Understanding*. John Rink (editor). New Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 75-88.
- ROSS, Alex. "The record effect: How technology has transformed the sound of music". *The New Yorker*, 2005, <<https://www.newyorker.com/magazine/2005/06/06/the-record-effect>> (Consultado 25-7-2020).
- RUIZ, Juan Mari. *El aprendizaje de los instrumentos de viento madera. Técnicas de estudio y ejercicios para flauta, oboe, clarinete, fagot, saxofón...*, Barcelona: Redbook, 2017.
- RUIZ RAMOS, Gloria. *Amo hacer música. Yogaterapia específica para los profesionales de la Música*. Madrid: Mandala Ediciones, 1999.
- WALLS, Peter. «Historical performance and the modern performer», en: *Musical Performance. A Guide to Understanding*. John Rink (editor). New Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 17-34.
- WATTS, Alan. *La sabiduría de la inseguridad*. Kairós: Barcelona, 2001.
- WERNER, Kenny. *Effortless Mastery. Liberating the Master Musician Within*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz Inc., 1996.
- ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro. «Las enseñanzas musicales y el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior: el reto de un marco organizativo adecuado y la

necesidad de la investigación creativa y preformativa». *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, 52 (2005), pp. 95-122.

BENEFICIOS PARA EL APRENDIZAJE MUSICAL USANDO LA IMPROVISACIÓN LIBRE: UN ESTUDIO CON ALUMNADO DE CONSERVATORIO

Mar Rodrigo Fernández
Universidad Rey Juan Carlos, Madrid

Resumen

Este artículo muestra la potencia que tiene la eliminación de la partitura, a través de la improvisación libre, para lograr que los alumnos mantengan el foco de atención sobre ellos mismos durante la interpretación musical. Para ello se diseñó un taller de improvisación libre el cual se realizó con 10 estudiantes de dos conservatorios profesionales y un superior de Madrid a lo largo de diez sesiones con una frecuencia semanal. Para la recogida de datos se realizó un pretest y posttest a través del cuestionario MSLQ (*Motivated Strategies for Learning Questionnaire*). Como herramienta didáctica durante las sesiones se producían debates y se realizaron entrevistas semiestructuradas al finalizar el taller para conocer la valoración de los sujetos. Las respuestas de los alumnos a las entrevistas fueron incluidas en el análisis, a posteriori, por la riqueza que aportaban al objeto de este estudio. Los resultados muestran cambios en la ansiedad escénica, gestión de los errores, autoeficacia, autorregulación, aprendizaje entre iguales, y en procesos cognitivos como la escucha, la conciencia corporal, el pensamiento crítico y la creatividad, entre otros.

Palabras clave: Improvisación libre, escucha, miedo escénico, autoeficacia, aprendizaje constructivo.

Abstract

This article shows the power of the elimination of the score, through free improvisation, to achieve that the students keep the focus of attention on themselves during the musical performance. To do this, a free improvisation workshop was designed which was carried out with 10 students from two professional conservatories and higher in Madrid over ten sessions with a weekly frequency. To collect data, a pretest and posttest were performed using the MSLQ (*Motivated Strategies for Learning Questionnaire*) questionnaire. As a didactic tool during the sessions, debates were held and semi-structured interviews were carried out at the end of the workshop to know the assessment of the subjects. The students' responses to the interviews were included in the analysis, a posteriori, due to the richness that they contributed to the object of this study. The results show changes in stage anxiety, error management, self-efficacy, self-regulation, peer learning, and in cognitive processes such as listening, body awareness, critical thinking and creativity, among others.

Keywords: free improvisation, listens, stage fright, self-efficacy, constructive learning.

Recepción: 8-02-2021

Aceptación: 26-03-2021

INTRODUCCIÓN

El *modelo conservatorio* que impera en las aulas está centrado principalmente en la lecto-escritura y en el virtuosismo instrumental⁴⁵². Algunas de las consecuencias de este modelo son: foco centrado en la partitura, ansiedad escénica y falta de expresividad⁴⁵³. Ante la necesidad de conseguir que los estudiantes focalicen la atención en sus propios procesos, la improvisación puede ser una estrategia para promover el foco atencional sobre el propio individuo. En cambio, la improvisación es la gran olvidada en las aulas de los conservatorios y en los programas de enseñanza de los mismos⁴⁵⁴ ocupa un puesto secundario considerándose, a menudo, como un complemento en la formación de los músicos, no siendo imprescindible dominarla para alcanzar el éxito en estos estudios. No obstante, la improvisación ha jugado históricamente un gran papel en la música y es, a partir del siglo XIX como punto de inflexión cuando el virtuosismo técnico se impone en la práctica instrumental.

Ahora bien, en la actualidad la improvisación representa un campo de estudio muy interesante debido a las características propias de esta forma de creación y a las habilidades que desarrollan los músicos improvisadores. En este sentido, encontramos en Pressing⁴⁵⁵ los aspectos que se han utilizado para el diseño de test de creatividad en improvisadores, extraídos de Guilford y Hoepfner⁴⁵⁶, los cuales son: fluidez, flexibilidad, originalidad y elaboración. Además, desde la neurociencia y la musicoterapia, la improvisación musical se ha convertido en objeto de estudio recientemente, poniendo el foco sobre los mecanismos cognitivos que lo diferencian de

⁴⁵² Kenny Werner, *Effortless mastery. Liberating the master musician within*, Jamey Aebersold Jazz, 1996; Orlando Musumeci, *Hacia una educación de conservatorio humanamente compatible*. Actas de la Segunda Reunión Anual de SACCoM, 2002; José Antonio Torrado, *Las concepciones de profesores de instrumento sobre el aprendizaje de la música. Un estudio sobre la enseñanza de instrumentos de cuerda en los conservatorios profesionales*. Madrid: Tesis doctoral inédita. Universidad Autónoma de Madrid, 2003; Juan Ignacio Pozo, Alfredo Bautista y José Antonio Torrado, El aprendizaje y la enseñanza de la interpretación musical: cambiando las concepciones y las prácticas, *Cultura y Educación*, 1(20), 2008, pp. 5-15. Ligia Ivette Asprilla, *Educación en la música: una aproximación crítica al talento y la educación musical*. *Aula*, 21, 2015, pp. 63-83.

⁴⁵³ Juan Ignacio Pozo, José Antonio Torrado y María Puy Perez-Echeverría, Aprendiendo a interpretar música por medio del Smartphone: la explicitación y reconstrucción de las representaciones encarnadas. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 2019, pp. 237-260

⁴⁵⁴ Isis Pérez Villán, *Análisis de los métodos de iniciación a la improvisación en el piano en el contexto educativo de las enseñanzas*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Valladolid, 2015.

⁴⁵⁵ Jeff Pressing, *Improvisation: Methods and models*. En J. Sloboda, *Generative processes in music*. Oxford: Clarendon Press, 1988, pp. 129-178.

⁴⁵⁶ Citado en Pressing, *Improvisation...*, 1998.

otras producciones musicales⁴⁵⁷, puesto que está demostrando que facilita el desarrollo de habilidades ínter-intrapersonales, de comunicación no verbal, el desarrollo de la creatividad y de habilidades perceptuales y cognitivas⁴⁵⁸. Por su parte, según Després y Dubé⁴⁵⁹ el hecho de que la percepción de los errores y su gestión en el contexto de la improvisación implique una aptitud positiva y receptiva a los mismos contribuye a desarrollar estrategias positivas de presencia en el escenario. Además, la práctica de la improvisación facilita los estados de fluidez⁴⁶⁰. Algunos autores⁴⁶¹ se centran en el desarrollo de la creatividad a través de la improvisación. Koutsoupidou y Hargreaves⁴⁶² evaluaron el pensamiento creativo a través de la improvisación en una investigación con niños de seis años, comprobando que la práctica de la improvisación afectaba significativamente al desarrollo del pensamiento creativo, promovía la flexibilidad musical, la originalidad y la sintaxis en la creación musical. Por otra parte, Azzara⁴⁶³ se interesó por el rendimiento musical de los alumnos formados a través de la improvisación, concluyendo que aquellos alumnos que recibieron clases de improvisación realizaban interpretaciones de mayor calidad que aquellos que no las recibieron. Según Higgins y Mantie⁴⁶⁴ la improvisación contribuye al desarrollo de cualidades como la asunción de riesgos, la reflexividad, la espontaneidad, la exploración, la participación y el juego.

⁴⁵⁷ Veronika Abraham, y Nadia Justel, La Improvisación Musical. Una Mirada Compartida entre la Musicoterapia y las Neurociencias. *Psicogente*, 18 (34), 2015, pp. 372-384.

⁴⁵⁸ Kenneth E Bruscia, *Musicoterapia. Métodos y prácticas*. México: Editorial Pax México, 1998.

⁴⁵⁹ Jean-Philippe Després y Francis Dubé, Marco conceptual para ayudar al maestro de instrumento a integrar la improvisación musical en su práctica pedagógica. *Revista Internacional de Educación Musical* (2), 2014, pp. 24-35.

⁴⁶⁰ Nachmanovitch, Stephen. *Free Play: La improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires: Paidós, 2004; J. Pressing, *Improvisation...*, 1998.

⁴⁶¹ Johannella Tafuri, Gabriela Baldi y Roberto Caterina, Beginnings and endings in the musical improvisations of children aged 7 to 10 years. *Musicae Scientiae*, 7(1_suppl), 2003, pp. 157-174; Johannella Tafuri, Improvisación musical y creatividad. Investigaciones y fundamentos teóricos. En *Creatividad en educación musical*. Santander: Universidad de Cantabria, 2007, pp. 37-46; Webster, Peter R. Creative thinking in music: Advancing a model, en: *Creativity and music education*. Toronto: Canadian Music Educator's Association, 2002, pp. 16-34.

⁴⁶² Theano Koutsoupidou y David Hargreaves, An experimental study of the effects of improvisation on the development of children's creative thinking in music. *Psychology of Music*, 37(3), 2009, pp. 251-278.

⁴⁶³ Christopher D Azzara, Audiation-Based Improvisation Techniques and Elementary Instrumental Students' Music Achievement. *Journal of Research in Music Education*, 4(41), 1993, pp. 328-342.

⁴⁶⁴ Lee Higgins y Rogers Mantie, Improvisation as Ability, Culture, and Experience. *Music Educators Journal*, 2 (100), 2013, pp. 38-44.

MÉTODO

La investigación, que forma parte de mi tesis doctoral, tiene como objetivo conocer si la utilización de la improvisación libre como estrategia de aprendizaje promueve un cambio de foco en los alumnos y qué repercusiones tiene para el aprendizaje musical. Para ello se diseñó un estudio pre-experimental de un solo grupo con pretest y posttest con intervención. Ésta consistió en diez sesiones de improvisación libre —una sesión por semana—, de dos horas de duración cada una, representando un total de veinte horas de intervención realizadas a lo largo de dos meses y medio. La herramienta de recogida de información es el cuestionario MSLQ (*Motivated Strategies for Learning Questionnaire*). Posteriormente se analizaron también los datos recogidos con una entrevista individual que se realizó al finalizar el taller con la intención de conocer las valoraciones de los sujetos acerca de la intervención.

La hipótesis de trabajo era que, tras la intervención, los sujetos experimentarían un aumento del foco atencional sobre sí mismos, así como una rebaja del nivel de ansiedad escénica, aumento de autoeficacia percibida, mejora de la escucha activa y un desarrollo en las habilidades de gestión grupal y aprendizaje entre iguales.

La intervención: el taller de improvisación

El taller representó un acercamiento a las diferentes técnicas cercanas o directamente vinculadas a la improvisación libre, con el objeto de que sirvieran de estímulo para la reflexión sobre la práctica interpretativa.

Las sesiones se planificaron con un contenido de trabajo específico cada una y con una estructura similar en todas ellas: comenzaban con unos minutos dedicados a situar en el contexto a los sujetos y compartir metas sobre lo que se iba a trabajar en la sesión, a través de distintas dinámicas. Algunas dinámicas estaban enfocadas a fortalecer la cohesión del grupo, mientras que otras eran ejercicios de relajación, meditación, atención plena o *mindfulness*. Después se continuaba con ejercicios improvisatorios preliminares que proporcionaban la oportunidad de probar cosas nuevas, diferentes, a modo de laboratorio, experimentando con las técnicas y los sonidos. A partir de estos ejercicios, comenzaban las series de improvisaciones que fueron produciéndose con los temas propuestos para cada sesión, y con distintas agrupaciones de instrumentos,

desde improvisación en solitario a improvisaciones colectivas con dúos, tríos, cuartetos, incluyendo improvisaciones entre todo el grupo. Tras cada una de las improvisaciones se abría un intenso debate o momento de reflexión compartida, que supuso un pilar esencial en la comprensión del propio proceso de aprendizaje. No obstante, en la acción se hicieron ajustes sobre la misma en función del desarrollo de la propia sesión, siempre teniendo como meta activar un proceso metacognitivo de los alumnos. La estructura del taller es la siguiente:

SESIÓN	OBJETIVOS
1. Atención a los sonidos.	Activar la atención focalizada en los sonidos a través de la escucha activa.
2. Paisajes sonoros.	Analizar los sonidos del entorno y reflexionar acerca de su utilización con una función expresiva.
3. Música descriptiva: poner música a imágenes.	Activar la atención focalizada sobre en uno mismo (la interpretación propia) y sobre un elemento concreto (seguir a otro músico). Relacionar el contenido emotivo que subyace a una imagen con la expresión musical.
4. La interpretación solista. Música a una narración o historia.	Fomentar el autoconocimiento. Elaborar un discurso musical coherente con la secuencia de hechos narrados.
5. <i>Soundpainting</i> : improvisación con conducción.	Adquirir una conciencia corporal que favorezca la interpretación musical. Reflexionar sobre la libre creación y la conducción/dirección.
6. Improvisación con pautas.	Favorecer el desarrollo de habilidades sociales y comunicativas, así como de trabajo en equipo y colaborativo. Crear piezas musicales coherentes en formatos colectivos.
7. Improvisación temática: el silencio.	Reflexionar sobre la utilización del silencio en la música como recurso expresivo.
8. Partituras gráficas.	Analizar el uso de las partituras en la interpretación del músico. Comprender la dificultad de codificar en signos los sonidos y la expresión.
9. Desarrollo imitativo.	Entrenar la atención focalizada y la escucha activa.
10. Improvisación libre en conjunto orquestal.	Reflexionar sobre la libertad y la responsabilidad en la improvisación colectiva. Fomentar la toma de decisiones.

La muestra

Los sujetos que formaron parte del taller de improvisación —que se llevó a cabo entre los meses de enero, febrero y marzo de 2018— eran alumnos de dos conservatorios profesionales y uno superior de Madrid. Para la selección de la muestra se siguieron los siguientes criterios de inclusión:

- Que tuvieran disponibilidad de horario para asistir a las sesiones grupales.
- Sujetos sin experiencia con la improvisación libre.
- Con formación musical previa de como mínimo 5 años, que les permita haber adquirido una cierta competencia musical.
- Alumnos de conservatorio profesional/superior de música de cualquier especialidad.

En este trabajo, el tamaño de la muestra era necesariamente bajo puesto que la intervención que se llevaría a cabo requería no más de 15 alumnos para que se pudieran gestionar correctamente las prácticas musicales, siguiendo las pautas propuestas por Alonso⁴⁶⁵. Finalmente, la muestra fue N=10.

VARIABLES

Variable independiente (de control): Intervención (sesiones de improvisación).

Variables dependientes:

- Subescalas del cuestionario MSLQ: Orientación a meta intrínseca, orientación a meta extrínseca, valor de la tarea, creencias sobre el control del aprendizaje, autoeficacia, ansiedad, ensayo, elaboración, pensamiento crítico, organización, autorregulación, tiempo y ambiente de estudio, regulación del esfuerzo, aprendizaje entre iguales, búsqueda de ayuda.
- Categorías de observación del análisis de las entrevistas: trabajo colaborativo, procesos cognitivos, pensamientos/construcciones mentales, miedos, gestión emocional, gestión del estudio, autoconcepto y aspectos musicales e instrumentales.

⁴⁶⁵ Chefa Alonso, *Improvisación libre: la composición en movimiento*, Pontevedra: Dos Acordes, 2008.

Instrumento

El cuestionario MSLQ

Para la recogida de datos se utilizó el cuestionario MSLQ (*Motivated Strategies for Learning Questionnaire*)⁴⁶⁶, adaptado y validado por Burgos Castillo y Sánchez Abarca⁴⁶⁷.

El cuestionario MSLQ mide (1) procesos cognitivos y metacognitivos, acerca de las estrategias de aprendizaje que los alumnos despliegan durante el proceso de adquisición y construcción del conocimiento, y (2) cuestiones psicoafectivas, como la motivación o el locus de control. La estructura del instrumento está compuesta por dos escalas: de motivación y de estrategias de aprendizaje. La escala de motivación, que se constituye en base a tres componentes (valoración, expectativas, afectivo), está compuesto de 31 ítems. Por su parte, la escala de estrategias de aprendizaje está dividida en dos componentes: estrategias cognitivas y metacognitivas, y estrategias de gestión de recursos. El primero de ellos se compone de 31 ítems mientras que el segundo contiene 19 ítems. Todos los ítems están repartidos de forma aleatoria. En total hay 81 ítems.

La entrevista individual semiestructurada

Para conocer la opinión de los sujetos sobre la intervención, como herramienta didáctica, durante el taller se realizaron debates y entrevistas individuales semiestructuradas una vez finalizado el mismo. El contenido que se recogió en esos momentos resultó tan interesante que se decidió, a posteriori, hacer un análisis del contenido de las entrevistas.

La estructura inicial de la entrevista contenía un total de siete preguntas a las que, finalmente se sumaron otras cinco —a partir de la pregunta ocho— que surgieron de las mismas conversaciones con los sujetos. La estructura definitiva de la entrevista:

⁴⁶⁶ Paul Pintrich, David Smith, Teresa Duncan y Wilbert McKeachie, *A Manual for the Use of the Motivated Strategies for Learning Questionnaire (MSLQ)*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan, 1991.

⁴⁶⁷ Eric Burgos Castillo y Paulina Sanchez Abarca, *Adaptación y validación preliminar del cuestionario de motivación y estrategias de aprendizaje (MSLQ)*. Universidad del Bío Bío, Chillán, Chile, 2012.

1. ¿Qué te ha parecido el taller?
2. ¿Qué cosas crees que te ha aportado?
3. ¿Has descubierto algo de ti mismo que no sabías?
4. ¿Cuál crees que es la mayor aportación de la improvisación libre para un músico?
5. ¿Consideras a la improvisación libre una herramienta válida para el aprendizaje musical?
6. De todas las cosas que hemos hecho, ¿cuál es, para ti, la más importante para un músico?
7. ¿Recomendarías la práctica habitual de la improvisación libre a tus compañeros del conservatorio? ¿Por qué?
8. Respecto al concierto del final del taller, ¿qué tal la experiencia, antes, durante y después del concierto?
9. ¿Has notado que hayas modificado algo en tu manera de estudiar?
10. ¿Has notado diferencias en las audiciones o conciertos que hayas tenido posteriores al taller, con respecto a las anteriores?
11. ¿Crees que las cosas que te ha aportado el taller tienen impacto en otros aspectos de tu vida que no sean solo estrictamente musicales?
12. ¿Trabajas ahora con la partitura igual que antes?

PROCEDIMIENTO

El diseño de la investigación se basó en un pre-post con intervención. Se aplicó el cuestionario MSLQ antes de la intervención, en la primera semana de enero de 2018, para tener un registro de la situación inicial de los participantes. Posteriormente se realizó la intervención, que consistió en el taller de improvisación realizado a lo largo de diez sesiones, de una duración de dos horas por sesión, y que se desarrolló a lo largo de dos meses y medio. Transcurridos tres meses desde la aplicación del primer cuestionario, y finalizado el taller de improvisación, en la última semana de marzo de 2018, se vuelve a aplicar el cuestionario, para comprobar si ha habido cambios respecto a la medida inicial.

Para acometer el análisis estadístico se utilizó el programa estadístico *SPSS* versión V19 y se realizó la prueba de *Wilcoxon* para comprobar los rangos de medias de dos muestras relacionadas, con la intención de ver si en los sujetos se producen cambios entre la primera y la segunda aplicación, determinando si la intervención supuso cambios en ellos en los aspectos estudiados. También se realizó una distribución de frecuencias por cada ítem, comparando su pre y su post, para conocer cuáles eran los ítems con mayor cambio entre ambas aplicaciones.

Por otra parte, se decidió analizar el contenido de las entrevistas individuales que se realizaron dos semanas después de la finalización del taller, que tenían como objetivo recoger las valoraciones de los sujetos acerca de la intervención.

Se utilizó un método inductivo para el análisis de datos donde las variables de estudio son todas las categorías y subcategorías que emergieron del texto, por tanto, las categorías no estaban previstas inicialmente pues fueron surgiendo del propio análisis. En primer lugar, se transcribieron todas las entrevistas para, posteriormente, realizar el proceso de codificación a través del software para el análisis cualitativo *Atlas.ti* (Versión 8.4.4). Tras el análisis surgieron 42 códigos (nivel 3 de análisis) que fueron agrupados en forma de redes semánticas (categorías: nivel 2 de análisis), estableciendo así ocho categorías: trabajo colaborativo, procesos cognitivos, pensamientos/construcciones mentales, miedos, gestión emocional, gestión del estudio, autoconcepto y aspectos musicales e instrumentales. El nivel más molar del análisis lo representan las preguntas de la entrevista.

RESULTADOS DEL MSLQ

Se realizaron análisis descriptivos por ítems, por componente, por subescala y por escalas. En primer lugar, se abordó el análisis más general, que es el referente a los ítems, para observar en cuáles se producían los mayores cambios y cuáles no implicaban ningún cambio tras la segunda aplicación del instrumento. Cada ítem fue comparado con su pre y su post entre las respuestas de todos los sujetos, para comprobar qué ítems eran los más valorados y cuáles menos (el que representó mayores cambios fue el ítem 36, perteneciente a la subescala «Autorregulación»).

Después se abordó el análisis por componente. Observando las puntuaciones obtenidas a través del *SPSS* con la prueba *Wilcoxon* por componente (Tabla 1), se comprobó que el mayor cambio, que además se produjo en positivo, era el perteneciente a la subescala «Ansiedad», del componente *Afectivo*. Posteriormente, se realizó el análisis de las subescalas de cada componente.

Observando los resultados que arrojaron las subescalas con los valores de la primera medición se estableció un perfil de los sujetos antes de comenzar la intervención. Este perfil nos muestra un alumnado con motivación intrínseca alta, que da un gran valor a las tareas que realiza, con un locus de control interno, es decir, considera que el control del éxito y logro de sus tareas depende de ellos y no de factores externos, y con una buena autoeficacia percibida (se consideran competentes en sus tareas). También muestran altos niveles de ansiedad. Además, abordando el componente *Estrategias cognitivas y metacognitivas*, en el perfil inicial de los participantes ya presentan un alto nivel en cuanto a elaboración. Siguiendo con la descripción del perfil de alumnado, respecto a la autorregulación, los sujetos parten de una posición relativamente buena, es decir, es un alumnado que presenta buenos niveles de autorregulación.

Observando las respuestas dadas por los sujetos a la subescala «Elaboración», se contemplan pocos cambios, al menos, poco significativos, entre las dos mediciones. Lo mismo sucede con la subescala «Ensayo»; no obstante, se observa que los sujetos, antes de la intervención, manifiestan un tipo de estudio basado en la repetición mientras que, tras la misma, modifican esta práctica, lo cual es más propio de un enfoque constructivista del aprendizaje⁴⁶⁸.

Por último, se abordó el análisis descriptivo de cada subescala perteneciente al componente *Estrategias de gestión de recursos*. En dos subescalas —«Regulación del esfuerzo» y «Tiempo y ambiente de estudio»— no se registran cambios tras la intervención (que, de nuevo, muestran un perfil de alumnado dotado de buenas estrategias para gestionar su estudio), mientras que en «Búsqueda de ayuda» y, sobre todo, en «Aprendizaje entre iguales» se produce una mejora significativa respecto a la situación inicial de los sujetos. Por su parte, respecto a la «Búsqueda de ayuda»,

⁴⁶⁸ Juan Ignacio Pozo, Alfredo Bautista y José Antonio Torrado, El aprendizaje y la enseñanza de la interpretación musical: cambiando las concepciones y las prácticas. *Cultura y Educación*, 1(20) (2008), pp. 5-15.

aunque la diferencia es pequeña entre ambas mediciones, sí es interesante en tanto en cuanto marca una tendencia.

Finalmente, se realiza el análisis por escala: escala de motivación y escala de estrategias de aprendizaje.

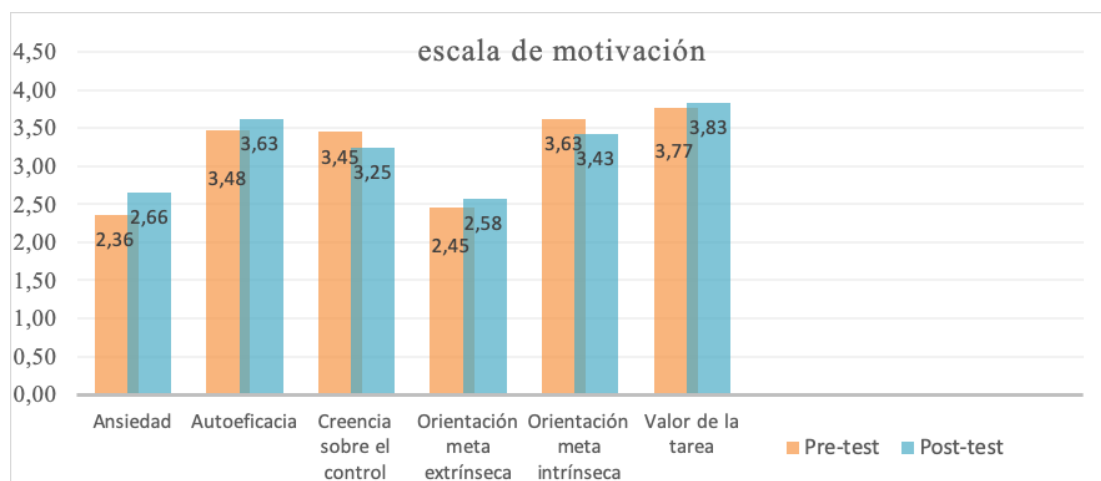


Fig. 1. Resultados del análisis de la escala de motivación y sus subescalas.

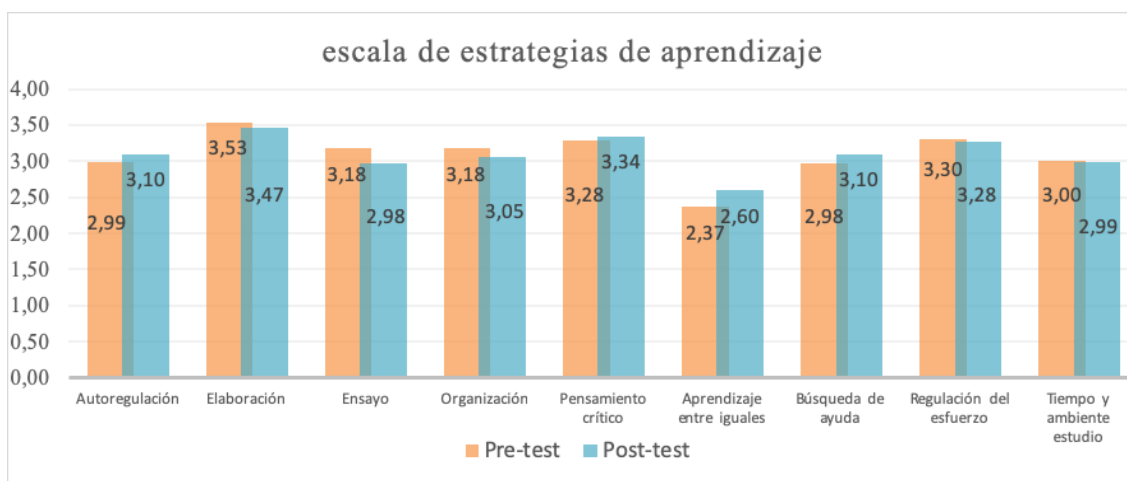


Fig. 2. Resultados del análisis de la escala de estrategias de aprendizaje y sus subescalas.

Componentes

	Valoración	
	Pre-test	Post-test
Orientación meta extrínseca	2,45	2,58
Orientación meta intrínseca	3,63	3,43
Valor de la tarea	3,77	3,83

	Expectativas	
	Pre-test	Post-test
Autoeficacia	3,48	3,63
Creencia sobre el control	3,45	3,25

	Afectivo	
	Pre-test	Post-test
Ansiedad	2,36	2,66

Estrategias de gestión de recursos

	Pre-test	Post-test
Aprendizaje entre iguales	2,37	2,60
Búsqueda de ayuda	2,98	3,10
Regulación del esfuerzo	3,30	3,28
Tiempo y ambiente estudio	3	2,9875

Estrategias cognitivas y Metacognitivas

	Pre-test	Post-test
Autoregulación	2,99	3,10
Elaboración	3,53	3,47
Ensayo	3,18	2,98
Organización	3,175	3,05
Pensamiento crítico	3,28	3,34

Tabla 1. Resultados del análisis por componente del MSLQ.

Las subescalas «Pensamiento Crítico» y «Autorregulación» son las que presentan mayores cambios en positivo (mejoran respecto a la medición inicial) del componente *Estrategias cognitiva y metacognitivas*. Los resultados del análisis de la escala de motivación, presentados en la Figura 1, indican que el mayor cambio en positivo lo

refleja la subescala «Ansiedad». También se muestra un cambio significativo en positivo en la subescala «Autoeficacia».

En la escala de estrategias de aprendizaje (Figura 2) destaca como la subescala con mayor cambio en positivo «Aprendizaje entre iguales». Aunque también obtienen mejores resultados en la segunda medición las subescalas de «Autorregulación», «Pensamiento crítico» y «Búsqueda de ayudas».

RESULTADOS DEL ANÁLISIS DEL DISCURSO DE LAS ENTREVISTAS

En primer lugar, se abordó el análisis por pregunta, comparando las respuestas dadas a cada pregunta por todos los sujetos de la investigación. En las respuestas recogidas observamos hacia dónde han dirigido su atención los sujetos, es decir, qué aspectos les han parecido relevantes y destacables de la intervención, los cuales se convirtieron en las categorías y códigos de análisis. Cada respuesta se organizó en torno a códigos que fueron agrupándose, posteriormente, en redes semánticas o categorías.

En la Figura 4 se recogen el número absoluto de citas que obtiene cada uno de los códigos de las respuestas entre todas las preguntas. La aparición de cada uno de ellos representa los aspectos que han valorado los sujetos de la intervención y, por tanto, todos son significativos a la hora de evaluar la intervención. Al agrupar los códigos en categorías (Figura 3) se perciben con mayor claridad los aspectos que los sujetos han considerado de mayor valor de la intervención y que, principalmente, están vinculados a la gestión emocional y a aspectos psicológicos.

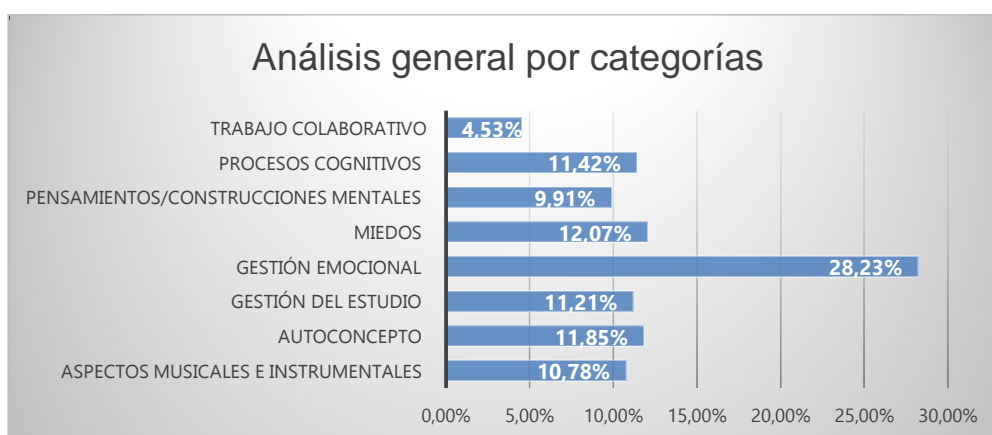


Fig. 3. Resultados del análisis del contenido de las entrevistas. Categorías.

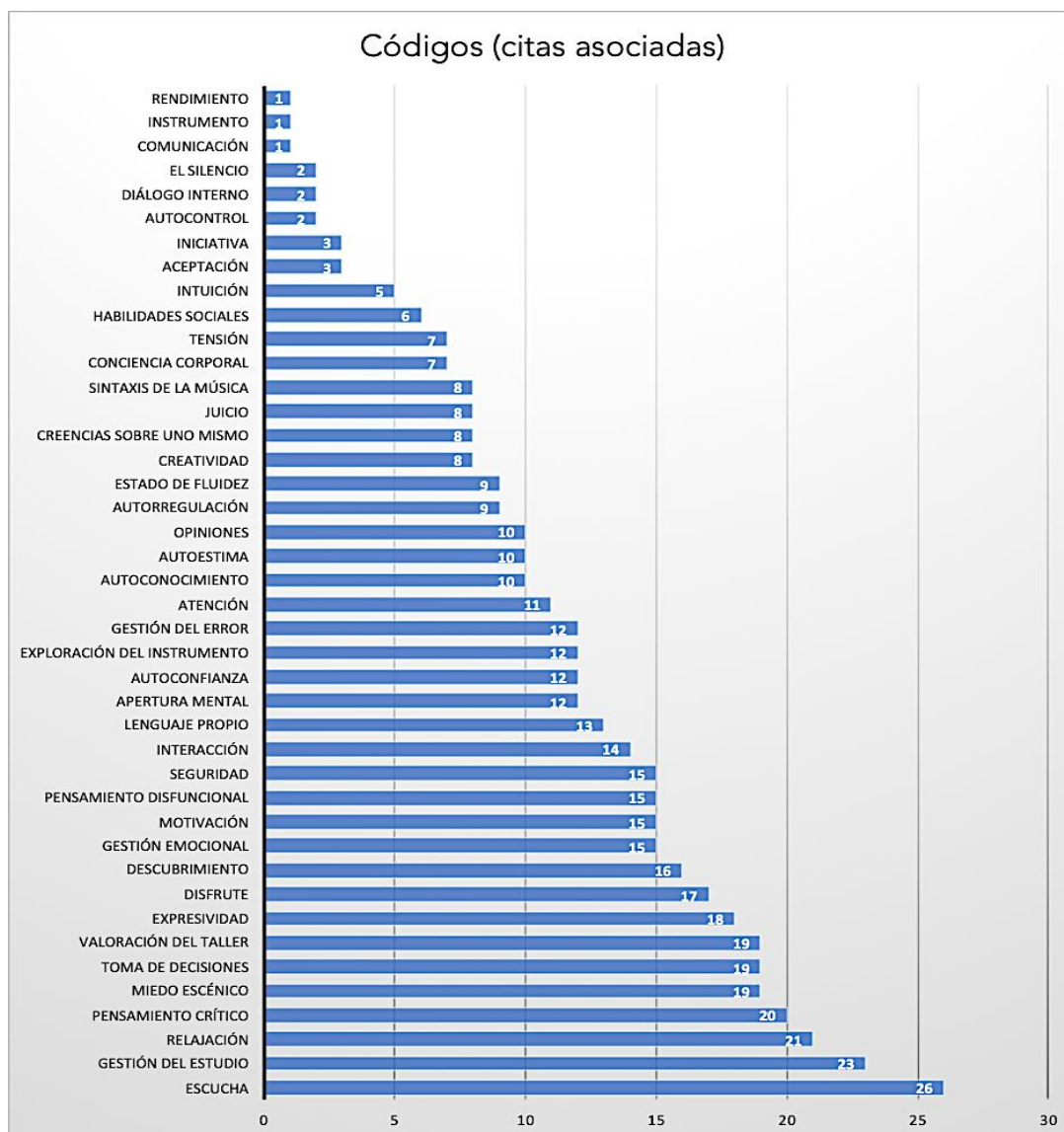


Fig. 4. Resultados del análisis del contenido de las entrevistas. Codificación.

Respecto a los resultados obtenidos en el análisis por categoría se observa la tendencia clara de estos a ofrecer respuestas relacionadas con la gestión emocional, puesto que es la categoría que ha obtenido una mayor representación en las respuestas.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

El estudio ha puesto de manifiesto que cuando los alumnos abandonan el foco de atención sobre la partitura y la centran sobre sí mismos logran rebajar sus niveles de ansiedad escénica, activan mecanismos atencionales que facilitan la escucha activa, la

eliminación de pensamientos intrusos, aumenta la relajación y la sensación de disfrute. Las mediciones de los sujetos en el pretest y el postest muestran que la intervención ha tenido impacto en cuatro aspectos fundamentalmente: la ansiedad, la autoeficacia, la autorregulación y el aprendizaje entre iguales. Respecto a los datos revelados por la entrevista se observa que las cuestiones relativas a la gestión emocional son aquellas a las que más valor han dado los sujetos, así como procesos cognitivos como la gestión del estudio, el pensamiento crítico o la escucha.

Al observar los resultados que señalan a los factores emocionales como aquellos que han representado mayor cambio tras la intervención, consideramos que ésta ha sido útil precisamente para aquello de lo que adolece el sistema de enseñanzas regladas de música. Como exponen muchos autores⁴⁶⁹, las prácticas docentes en las aulas de los conservatorios tienen unas consecuencias de alto coste emocional para los alumnos (ansiedad, estrés, baja percepción de eficacia, pobre autoestima...) que, en muchos casos, da lugar a la deserción de los estudios⁴⁷⁰.

Otro aspecto muy valorado por los sujetos en las entrevistas tiene que ver con la toma de decisiones, el desarrollo de un lenguaje propio y la expresividad con el instrumento, algo que concuerda con lo expuesto por Matthews⁴⁷¹ quien defiende que «para el libre improvisador el desarrollo de la técnica instrumental coincide con el lenguaje musical», lo que le lleva a explorar con el instrumento más allá de los límites conocidos e impuestos por la tradición. Esta búsqueda con el instrumento lleva a los improvisadores a construir nuevas relaciones con él. En este sentido, la improvisación

⁴⁶⁹ Orlando Musumeci, *Hacia una educación...*, 2002; José Antonio Torrado, Amalia Casas-Mas y Juan Ignacio Pozo, *Cultures in music education: Learning to play an instrument*. *Estudios de Psicología*, 26(2), (2005), pp. 259-169; José Antonio Torrado y Juan Ignacio Pozo, *Del dicho al hecho: de las concepciones sobre el aprendizaje a la práctica de la enseñanza de la música*. En Juan Ignacio Pozo, Nora Scheuer, María Puy Pérez Echevarría, Elena Martín, & Montserrat De la Cruz, *Nuevas formas de pensar la enseñanza y el aprendizaje: Las concepciones de profesores y alumnos*. Barcelona: Graó, 2006, pp. 205-230; Juan Ignacio Pozo, Alfredo Bautista y José Antonio Torrado, *El aprendizaje y la enseñanza de la...*, 2008; Peter Dunbar-Hall y Kathryn Wemyss, *The effects of the study of popular music on music education*. *International Journal of Music Education*, (2000), pp. 22-34; John Sloboda, *Emotion, functionality and the everyday experience of music: Where does music education fit?* *Music Education Research*, 3 (2), (2001), pp. 243-253; Keith Swanwick, *Music, mind and education*. Londres: Routledge, 2003; Lucía H Torres, Guillermo J. Manjon y Oswaldo Quiles, *L. Ansiedad escénica musical en alumnos de flauta travesera de conservatorio*. *Revista Mexicana de Psicología*, 32(2), (2015). pp. 169-181.

⁴⁷⁰ Ana García-Dantas, Juan González y Francisco González, *Factores psicológicos relacionados con la intencionalidad de abandonar las enseñanzas profesionales de rendimiento musical*. *Cuadernos de Psicología del Deporte*, 14(1), (2014), pp. 39-44.

⁴⁷¹ Wade Matthews, *Improvisando. La libre creación musical*. Madrid: Turner Música, 2012, p.133.

libre puede ayudar a mejorar la relación de los músicos con su instrumento, puesto que, a pesar de la cantidad de años que pasan con él, la relación que mantienen, en ocasiones, resulta negativa debido a la alta demanda del virtuosismo como método de aprendizaje⁴⁷². Además, en la improvisación libre la técnica instrumental se construye por necesidad y está siempre al servicio de la expresión musical.

Asimismo, los sujetos también estimaron como valores importantes dos dimensiones relacionadas con el autoconcepto: la capacidad de cuestionar las creencias sobre uno mismo y el autoconocimiento —lo cual repercute también en el establecimiento de un lenguaje musical propio, más genuino y legítimo—. Como señala Alonso⁴⁷³ la improvisación libre representa un contexto muy favorable para el autoconocimiento, e invita a que la improvisación se utilice al comienzo de los estudios musicales como medio de aprendizaje porque fomenta competencias no solo musicales, sino intra e interpersonales. Y, precisamente, apuntando en esta línea, los sujetos de la investigación también consideraron muy importante la interacción entre los músicos y valoraron que el taller promovió el trabajo colaborativo. Este es, de hecho, uno de los aspectos en el que puntuaron más bajo en la medición inicial del MSLQ y que mayor cambio representó en el posttest.

Dos dimensiones que también han recibido un gran impacto por la intervención, según muestran los resultados, son la escucha y la creatividad. Los sujetos manifiestan la facilidad de “dejarse llevar”—haciendo alusión al estado de fluidez⁴⁷⁴— cuando estaban improvisando, lo que les permitía conectar con el conocimiento intuitivo y focalizar su atención en lo que escuchaban. Luego, según se extrae de los resultados de este trabajo, el uso de la improvisación libre puede promover un tipo de aprendizaje constructivo y encarnado⁴⁷⁵ que ponga en valor el conocimiento implícito de los alumnos y promoviendo, asimismo, una mayor conciencia corporal.

Además, el taller de improvisación libre puede representar el contexto más apropiado

⁴⁷² Guillermo Dalia, *Cómo ser feliz si eres músico o tienes uno cerca*. Madrid: Mundimúsica, 2008.

⁴⁷³ Chela Alonso, *Improvisación libre: la composición en movimiento*. Pontevedra: Dos Acordes, 2008.

⁴⁷⁴ Mihály Csikszentmihalyi, *Aprender a fluir*. Barcelona: Editorial Kairós, 1998.

⁴⁷⁵ Juan Ignacio Pozo, *Aprendices y maestros: la psicología cognitiva del aprendizaje*. Alianza Editorial, 2008; Guy Claxton, *Inteligencia corporal: Por qué tu mente necesita el cuerpo mucho más de lo que piensa*. Barcelona: Plataforma editorial, 2016; Antonio Damasio, *El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano*. Barcelona: Ediciones Destino, 2011.

para trabajar la creatividad en los conservatorios. Como señala López Martínez⁴⁷⁶, la promoción de la creatividad requiere un esfuerzo específico a través de programas y metodologías dedicados a dicho fin, por lo que consideramos que la improvisación libre podría configurarse como un programa dedicado a su fomento de manera sistemática y concienzuda.

Tras el análisis e interpretación de los resultados concluimos que el taller de improvisación libre, siguiendo la metodología y la planificación propuesta, supuso una valiosa herramienta de aprendizaje para los sujetos, todos ellos con formación clásica. Estos resultados avalan la propuesta que hacemos de implementar en los conservatorios el modelo de intervención propuesto, basado en la improvisación libre, bien a través de las aulas de instrumento, bien a través de asignaturas específicas, para lograr que los alumnos centren su foco sobre sí mismos. Para estudios posteriores sería interesante analizar si los sujetos logran mantener el foco sobre sí mismos cuando interpretan una partitura, tras un entrenamiento con la improvisación libre.

BIBLIOGRAFÍA

ABRAHAN, Veronika y JUSTEL, Nadia. La Improvisación Musical. Una Mirada Compartida entre la Musicoterapia y las Neurociencias. *Psicogente*, 18 (34) (2015), pp. 372-384.

<https://search.proquest.com/openview/598e559a110120ee48ed35c9d4981cf9/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2042894> (Consultado el 9-03-2021)

ALONSO, Chefa. *Improvisación libre: la composición en movimiento*. Pontevedra: Dos Acordes, 2008.

ASPRILLA, Ligia Ivette. Educar en la música: una aproximación crítica al talento y la educación musical. *Aula*, 21 (2015) pp. 63-83.

<https://revistas.usal.es//index.php/0214-3402/article/view/aula2015216383>
(Consultado el 9-03-2021) DOI: <http://dx.doi.org/10.14201/aula2015216383>

AZZARA, Christopher D. Audiation-Based Improvisation Techniques and Elementary

⁴⁷⁶ Olivia López Martínez, Enseñar creatividad. El espacio educativo. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*. Universidad Nacional de Jujuy, (2008), pp. 61-75.

- Instrumental Students' Music Achievement. *Journal of Research in Music Education*, 4(41) (1993) pp. 328–342. <https://doi.org/10.2307/3345508> (Consultado el 9-03-2021)
- BRUSCIA, Kenneth E. *Musicoterapia. Métodos y prácticas*. México: Editorial Pax México, 1998.
- BURGOS CASTILLO, Eric y SANCHEZ ABARCA, Paulina. Adaptación y validación preliminar del cuestionario de motivación y estrategias de aprendizaje (MSLQ). Universidad del Bío Bío, Chillán, Chile, 2012. <http://repopib.ubiobio.cl/jspui/handle/123456789/1544> (Consultado el 9-03-2021)
- CAMPBEL, Patricia shehan. Learning to improvise music, improvising to learn music. En Gabriel Solis y Bruno Nettle, *Musical improvisation: Art, Education, and Society*. Illinois, EEUU: University of Illinois Press, 2009, pp. 119-142.
- CASAS-MAS, Amalia. Culturas del aprendizaje musical: Concepciones, procesos y prácticas de aprendizaje en clásico, flamenco y jazz. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 2013.
- CLAXTON, Guy. *Inteligencia corporal: Por qué tu mente necesita el cuerpo mucho más de lo que piensa*. Barcelona: Plataforma editorial, 2016.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihály. *Aprender a fluir*. Barcelona: Editorial Kairós, 1998.
- DALIA, Guillermo. *Cómo ser feliz si eres músico o tienes uno cerca*. Madrid: Mundimúsica, 2008.
- DAMASIO, Antonio. *El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano*. Barcelona: Ediciones Destino, 2011.
- DESPRÉS, Jean-Philippe y DUBÉ, Francis. Marco conceptual para ayudar al maestro de instrumento a integrar la improvisación musical en su práctica pedagógica. *Revista Internacional de Educación Musical* (2), (2014), pp. 24-35.
- DUNBAR-HALL, Peter y WEMYSS, Kathryn. The effects of the study of popular music on music education. *International Journal of Music Education*, (2000), pp. 22-34. <https://doi.org/10.1177/025576140003600104> (Consultado el 9-03-2021)

GARCIA COLLAZOS, Juan. Desarrollo, aplicación y evaluación de un programa de aprendizaje de la motivación autodeterminada en el entorno de conservatorios profesionales de música de aragón. Tesis doctoral: Universidad de Zaragoza, 2019.

GARCÍA-DANTAS, Ana, GONZÁLEZ, Juan, y GONZÁLEZ, Francisco. Factores psicológicos relacionados con la intencionalidad de abandonar las enseñanzas profesionales de rendimiento musical. *Cuadernos de Psicología del Deporte*, 14(1), (2014), pp. 39-44. Disponible en: <http://scielo.isciii.es/pdf/cpd/v14n1/art04.pdf> (Consultado el 9-03-2021)

HIGGINS, Lee y MANTIE, Rogers. Improvisation as Ability, Culture, and Experience. *Music Educators Journal*, 2 (100), (2013), pp. 38-44.

<https://doi.org/10.1177/0027432113498097> (Consultado el 9-03-2021)

KOUTSOUPIDOU, Theano, y HARGREAVES, David. An experimental study of the effects of improvisation on the development of children's creative thinking in music. *Psychology of Music*, 37(3), (2009), pp. 251-278.

<https://doi.org/10.1177/0305735608097246>

LÓPEZ MARTÍNEZ, Olivia Enseñar creatividad. El espacio educativo. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*. Universidad Nacional de Jujuy, (2008), pp. 61 - 75. Disponible en:

<http://revista.fhycs.unju.edu.ar/revistacuadernos/index.php/cuadernos/article/view/454>

MATTHEWS, Wade. *Improvisando. La libre creación musical*. Madrid: Turner Música, 2012.

MUSUMECI, Orlando. Hacia una educación de conservatorio humanamente compatible. Actas de la Segunda Reunión Anual de SACCoM, 2002. Disponible en: <http://sacom.org.ar/v2016/sites/default/files/Orlando%20Musumeci%20-%20Hacia%20una%20educaci%C3%B3n%20de%20conservatorio%20humanamente%20compatible.pdf>

NACHMANOVITCH, Stephen. *Free Play: La improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

PÉREZ VILLÁN, Isis. Análisis de los métodos de iniciación a la improvisación en el piano en el contexto educativo de las enseñanzas. Tesis doctoral inédita. Universidad de Valladolid, 2015. Disponible en:

<https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=TPmHG5Rzzrg%3D>

PINTRICH, Paul, SMITH, David, DUNCAN, Teresa, y MCKEACHIE, Wilbert. A Manual for the Use of the Motivated Strategies for Learning Questionnaire (MSLQ). Ann Arbor, Michigan: University of Michigan, 1991.

POZO, Juan Ignacio, BAUTISTA, Alfredo y TORRADO, José Antonio. El aprendizaje y la enseñanza de la interpretación musical: cambiando las concepciones y las prácticas . *Cultura y Educación*, 1(20) (2008), pp. 5-15.

<https://doi.org/10.1174/113564008783781495>

POZO, Juan Ignacio, TORRADO, José Antonio y PEREZ-ECHEVERRIA, María Puy. Aprendiendo a interpretar música por medio del Smartphone: la explicitación y reconstrucción de las representaciones encarnadas. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (2019), pp. 237-260. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi89.3811>

POZO, Juan Ignacio. *Aprendices y maestros: la psicología cognitiva del aprendizaje*. Alianza Editorial, 2008.

PRESSING, Jeff. Improvisation: Methods and models. En J. Sloboda, *Generative processes in music*. Oxford: Clarendon Press, 1988, pp. 129-178.

SLOBODA, John. Emotion, functionality and the everyday experience of music: Where does music education fit? . *Music Education Research*, 3(2), (2001), pp. 243-253.

<https://doi.org/10.1080/14613800120089287>

SWANWICK, Keith. *Music, mind and education*. Londres: Routledge, 2003.

TAFURI, Johannella. Improvisación musical y creatividad. Investigaciones y fundamentos teóricos. En *Creatividad en educación musical*. Santander: Universidad de Cantabria, 2007, pp. 37-46.

TAFURI, Johannella, BALDI, Gabriela, y CATERINA, Roberto. Beginnings and endings in the musical improvisations of children aged 7 to 10 years. *Musicae Scientiae*,

7(1_suppl), (2003), pp. 157-174. <https://doi.org/10.1177/10298649040070S108>

TORRADO, José Antonio, CASAS-MAS, Amalia, y POZO, Juan Ignacio. Cultures in music education: Learning to play an instrument. *Estudios de Psicología*, 26(2), (2005), pp. 259-169.

TORRADO, José Antonio, y POZO, Juan Ignacio. Del dicho al hecho: de las concepciones sobre el aprendizaje a la práctica de la enseñanza de la música. En Juan Ignacio Pozo, Nora Scheuer, María Puy Pérez Echevarría, Elena Martín, & Montserrat De la Cruz, *Nuevas formas de pensar la enseñanza y el aprendizaje: Las concepciones de profesores y alumnos*. Barcelona: Graó, 2006, pp. 205-230.

TORRADO, José Antonio. Las concepciones de profesores de instrumento sobre el aprendizaje de la música. Un estudio sobre la enseñanza de instrumentos de cuerda en los conservatorios profesionales. Madrid: Tesis doctoral inédita. Universidad Autónoma de Madrid, 2003. Disponible en:

<https://repositorio.uam.es/handle/10486/6331>

TORRES, Lucía H., MANJON, Guillermo J., y QUILES, Oswaldo. L. Ansiedad escénica musical en alumnos de flauta travesera de conservatorio. *Revista Mexicana de Psicología*, 32 (2), (2015). pp. 169-181. Disponible en:

<https://www.redalyc.org/pdf/2430/243045364007.pdf>

WEBSTER, Peter R. Creative thinking in music: Advancing a model. En *Creativity and music education*. Toronto: Canadian Music Educator's Association, 2002, pp. 16-34.

WERNER, Kenny. *Effortless mastery. Liberating the master musician within*. Jamey Aebersold Jazz, 1996.

Hoguet