

Entrevista Ángel Sanzo

Artículos

**Viaje a la Ultramodernidad con Javier Darías
José de Castro, gran Violonchelista gaditano
La Música contra la desigualdad y el analfabetismo**

Partitura

Prelude pour morceaux choisis

Análisis

Alma de Vidrio. Cuarteto de cuerda.

Suite de Glosas

**II Congreso Ceimus
El Pianista de orquesta
1800: La Música en Cádiz**



SUMARIO



3. EDITORIAL
por Miguel Garrido



4. ENTREVISTA CON...
ANGEL SANZO
por Nuria Aramberri



8. ARTÍCULOS
8. Viaje a la ultramodernidad con Javier Darías
por Ana Coello Casado

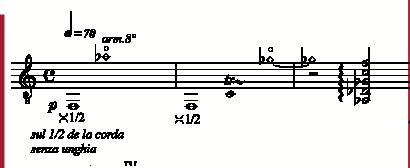
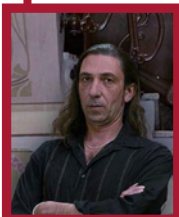
13. José de Castro
por Trino Zurita



16. La música, una herramienta para luchar contra la desigualdad y el analfabetismo.
por Joao de Franca



19. PARTITURA
Prelude pour morceaux choisis
por Jaime Botella



23. ANÁLISIS
Alma de Vidrio
por Paco Toledo

36. NOTICIAS
por Pascual Marchante

39. QUÉ ESCUCHAR... QUÉ LEER... QUÉ TOCAR...
por Cristina Bravo

32. SUITE DE GLOSAS
por Cristina Bravo
por Ángela Moraza
por José María Rodríguez y Marina I. Ramírez





Por Miguel Garrido Aldomar

Director del Real Conservatorio Profesional de Música
"Manuel de Falla"
Cádiz

Llegamos a la sexta edición de la revista del Conservatorio "Manuel de Falla" MINA III, en la que el equipo de redacción se supera revista tras revista en la calidad de la impresión y manteniendo el interés y el magisterio de los diferentes artículos, trabajos pedagógicos, musicológicos, de investigación, etc. que vienen conformando el contenido de esta divulgación cultural. Este número será el último editado desde la actual ubicación del Conservatorio ya que tras prácticamente veinte años en la calle Marqués del Real Tesoro nº 10, ocupando el histórico Palacio de los Marqueses de Recaño, para el próximo curso escolar se prevé que comencemos nuestra actividad en la nueva "Casa de las Artes". Veinte años intentando desarrollar la labor docente en unas instalaciones que en ningún momento fueron, ni por mucho, las más idóneas para un Conservatorio: falta de aulas, nula insonorización, falta de aislamiento térmico (un sistema de calefacción que nunca pudo funcionar) pésimos accesos, problemas con el vecindario, necesidad de compartir aulas con colegios cercanos, imposibilidad de realizar un eficaz plan de emergencia y evacuación por problemas arquitectónicos, falta de un salón de actos adecuado a las necesidades, etc. Problemas que se han ido superando con la profesionalidad y el estoicismo del profesorado, y con la colaboración y comprensión de los alumnos y alumnas y sus progenitores. Afortunadamente, y después de años en los que nuestras enseñanzas han sido las últimas de la fila en la prioridad de la administración, Cádiz va a ser la ciudad de toda Andalucía, y seguramente de toda España, que posea las mejores instalaciones para un conservatorio y sin duda, la única ciudad en la que a modo de "campus artístico" reúna en un mismo lugar danza, música y artes. Una auténtica apuesta que nos lleva a la sabiduría de la antigua civilización griega donde el estudio de estas artes era prioritario sobre cualquier otra, considerando que no sólo formaban el intelecto sino también la mente y el espíritu, formando buenos y cada vez mejores ciudadanos. Asimismo tampoco cabe duda alguna de que todo ello repercutirá en la calidad de la enseñanza que ha de seguir manteniendo, como principal y trascendental destino, la mejor formación de nuestros alumnos y alumnas. Espero que disfruten con la lectura de este número de MINA III.

AGRADECIMIENTO

Quisiera aprovechar estas páginas para agradecer encarecidamente a la viuda de Juan Serrano Enriquez, Susan, la donación a la biblioteca del conservatorio de una colosal colección de discos y libretos: 41 álbumes de óperas completas, con los mejores intérpretes y orquestas de todos los tiempos desde principios del siglo XX, 179 recopilatorios con diferentes autores y cantantes de ópera, 25 discos de zarzuela, 63 discos de música orquestal, 39 discos con diferentes solistas con orquesta y 19 libretos en inglés e italiano de las principales óperas de la historia de la música.

Muchas gracias.

Juan Serrano Enriquez (1942-2009) nació en Chiclana de la Frontera, Cádiz, en 1942. Fue académico y pasó su vida profesional en Inglaterra. Durante 15 años, hasta 2003, fue Director del Departamento de Español en la Universidad de Kingston-upon-Thames, Surrey. Desde 2010 la Universidad de Kingston otorga el premio anual *Juan Serrano Memorial Prize for Spanish*. Las dos pasiones de Juan eran la literatura y la música y, en particular, la ópera. Durante sus años en Inglaterra iba con su mujer casi semanalmente a la ópera de Covent Garden. Juan coleccionó una extensa discografía, entre la cual se encuentran discos excepcionales, de muy pocos ejemplares, discos singulares recopilado por un verdadero amante del bel canto.

MINA III

REVISTA SEMESTRAL
REAL CONSERVATORIO PROFESIONAL
DE MÚSICA "MANUEL DE FALLA"

CÁDIZ

Año III. Número 6
Mayo-Diciembre de 2012

Dirección:

Nuria Aramberrí
Paco Toledo

Redactora jefa:

María José Arenas

Equipo de redacción:

Francisco J. Fernández
Cristina Bravo
Pascual Marchante

Diseño y Maquetación:

Pascual Marchante
Paco Toledo

Fotografías:

María José Arenas

Colaboran en este número:

Rosana Ara
Jaime Botella
Ana Coello
Joao de Franca
Manuela Malia
Ángela Moraza
Marina Ramírez
José María Rodríguez
Trino Zurita

Logotipo:

Miguel Ángel Valencia

Portada:

Manuela Malia
"Reflexiones XII"
John Cage
(Detalle)

Impresión:

Micrapel - Artes Gráficas

Edita:

Real Conservatorio Profesional de
Música

"Manuel de Falla"

C/ Marqués del Real Tesoro 10
11001 Cádiz

revistamina3@gmail.com

www.conservatoriomanueldefalla.es

DL.: SE 6595-2009

ISSN: 2171-1410

Edición:

1000 ejemplares



JUNTA DE ANDALUCÍA

Mina III no se responsabiliza
de las opiniones vertidas por
sus colaboradores en los
contenidos de sus secciones.

Ángel Sanzo

Pianista

Por Nuria Aramberri

Natural de Antequera, Ángel Sanzo es considerado uno de los pianistas más destacados de su generación. Su solvencia y calidad interpretativa le han llevado a ser reconocido a nivel nacional e internacional. Su primer reconocimiento le llega tras conseguir el Primer Premio en el Concurso "Frechilla Zuloaga" de Valladolid en 1998. Posteriormente consigue el Primer Premio de los concursos internacionales "Joaquín Rodrigo" (2004), Concurso Pianístico Europeo "Citta di Taranto" (Italia, 2007), Concurso "Princesa LallaMeriem" (Marruecos, 2000), así como el Segundo Premio en el "José Iturbi" de Valencia (2000) y Medalla por unanimidad en el Concurso "María Canals" de Barcelona (2004). Ha sido invitado a tocar al Festival de Santander, Ciclo "Rafael Orozco" de Córdoba, Ciclo de Jóvenes Maestros Internacionales del Auditorio de León, Ciclo "Esteban Sánchez", Ciclo de conciertos de Bellinzona del Festival de Lugano (Suiza), Ciclo "Don Quijote" de París, "Les soirées d'EAS" (European Artistic Services) en Berlín, actuando en prestigiosas salas como el Teatro Monumental de Madrid, Auditorio "Manuel de Falla" de Granada, Palau de la Música de Valencia, Mozarteum de Salzburgo, Palacio de la Bolsa de Oporto, etc.. Ha ofrecido recitales en Francia, Reino Unido, Austria, Italia, Alemania y Portugal, realizando grabaciones para RNE, RAI, RTSI, RNM y TVE. Asimismo ha actuado como solista con la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, Orquesta Sinfónica de Valencia, Orquestas Sinfónicas de Málaga, Almería y Granada, Orquesta de RTVE y numerosas orquestas de cámara, con los directores Adrian Leaper, Max Bragado, Michael Thomas, Enrique García Asensio, Xavier Puig, Domenico Longo, entre otros. Profesor de piano del Conservatorio Superior de Música de Badajoz, se ha convertido en uno de los pedagogos más solicitados por los Conservatorios y Universidades de España.

MINAIII. ¿Qué recuerdos tienes de tus inicios en la música?

ANGEL SANZO. Mis primeros recuerdos me llevan a mi infancia. A los 6 años mi padre y mi hermana me enseñaban unos acordes y una melodía al piano que, parece ser, yo hacía sin demasiadas dificultades. Más tarde comencé a estudiar en el Conservatorio de Antequera. Recuerdo que no había un horario establecido para las clases de instrumento y los alumnos pasábamos la tarde escuchándonos unos a otros. Esto era algo que me encantaba y que desgraciadamente hemos perdido con el tiempo. Tocar en público era el destino final de todo lo que trabajabas en casa, y cada semana tenías que demostrar que estabas preparado para ello. Sentías una gran responsabilidad con tu profesor, compañeros y con la propia música, y creo que esto es algo indispensable para cualquier alumno que desee dedicarse a la música.

También recuerdo las primeras grabaciones que llegaron a mis manos: los estudios de Chopin de Maurizio Pollini, la sonata en si menor de Liszt y algunas sonatas de Beethoven. Escuchaba estas grabaciones sin parar y me acuerdo muy bien la primera vez que llegó una de estas partituras a mis manos. No creía que aquel papel pudiera estar a mi alcance y me pasaba el día leyendo toda la música que estaba ahí escrita.

MIII. En tu formación están presentes grandes figuras del piano como Joaquín Soriano, Peter Bithell, Ferenc Rados o Alicia de Larrocha. ¿Cómo han influido en tu interpretación?

AS. Supongo que el haber tenido cerca a pianistas y músicos de tanto prestigio me ha motivado a desarrollar un alto nivel de exigencia a la hora de hacer y enseñar música. Cada uno de ellos me ha aportado cosas muy distintas y valiosas para mi carrera.

Así mismo no puedo olvidar a aquellos maestros que, mucho más joven, me enseñaron y me formaron como músico, inculcándome disciplina, seriedad y profesionalidad en mi estudio diario. José Felipe Díaz y Javier Herreros son dos de los maestros que más han influido en mis años de formación. Y por supuesto nombrar a esos primeros profesores con los que di mis primeros pasos y que despertaron mi amor por la música siendo un niño: Paloma Socías y Juan Jesús Peralta. Todos y cada uno de ellos han contribuido de alguna manera a ser el músico que soy hoy, y desde estas páginas les dedico todo mi agradecimiento.

MIII. ¿Cómo sabe un pianista si el profesor con el que estudia es el más adecuado?

AS. Yo cambiaría la pregunta. ¿Cuándo sabe un profesor que está trabajando adecuadamente con su alumno? Me parece más humilde y honesto preguntarlo de esta manera.

El alumno deposita su confianza en el profesor desde el primer día que entra en clase, por lo que pienso que los profesores asumimos una gran responsabilidad y, al igual que muchos padres se preguntan si están educando bien a sus hijos, nosotros debemos preguntarnos si enseñamos bien a nuestros alumnos. No creo que se trate de enseñar muchas cosas, sino de cómo enseñarlas y pienso que la mejor manera de hacerlo es estudiar con el alumno. Ellos son el reflejo de nuestra enseñanza y de nuestro amor por la música, y desde nuestra posición tenemos un importante trabajo que hacer, que no es sólo el de formar a músicos, sino también melómanos.

A un nivel más alto, está claro que los alumnos empiezan a tener un criterio y se acercan a aquello con lo que se sienten más identificados. En mi caso, busqué a aquellos profesores que me alentaban a desarrollar mi propia personalidad, sin imponerme su

forma de tocar o de interpretar.

MIII. Has sido ganador de numerosos concursos nacionales e internacionales. ¿Qué repercusión han tenido en tu carrera como concertista?

AS. Los concursos son importantes para la carrera de un músico joven, ya que ganar un premio de cierto prestigio te ofrece la oportunidad de presentarte en diferentes escenarios y tocar con orquestas que de otra forma no estarían a tu alcance. Pero haciendo balance de esos años de concursos, creo que lo más interesante no ha sido ganar un premio, sino participar en ellos. Cuando nos referimos a un concurso internacional de alto nivel, hablamos de un repertorio muy difícil y extenso, con conciertos de orquesta y repertorio contemporáneo, el cual debes tocar en no más de dos semanas. Éste es un importante entrenamiento para el pianista que desea enfrentarse a una carrera de conciertos, en la que debes compaginar distintos programas al mismo tiempo.

MIII. ¿Cuál ha sido la mayor satisfacción que has tenido en esta trayectoria?

AS. Creo que cada uno de los premios que he ganado ha sido una gran satisfacción. Pero he de reconocer que fue en Valladolid, en el concurso "Frechilla-Zuloaga" en el año 98, donde me sentí más emocionado ya que era la primera vez que ganaba el primer premio de un concurso. Hasta entonces sólo había obtenido segundos premios o había quedado finalista. En esa final interpretaba por primera vez el concierto en mi menor de Chopin.

A día de hoy me siento muy afortunado de poder dedicarme a lo que realmente me apasiona y servir a la música desde lo que humildemente sé hacer mejor, tocar y enseñar. Creo que esa es la mayor satisfacción que puede tener un músico.

MIII. ¿Y el escenario que más te ha impresionado?

AS. En 2008 participé en el Festival de Bellinzona (Suiza). Dos días antes de mi concierto había actuado Lugansky con programa dedica-





do a Liszt, y los conciertos se grababan para la radio clásica de Suiza. Sentí una gran responsabilidad y a la vez, un gran honor de compartir programa con este gran pianista y otros grandes artistas que participaron en este evento.

MIII. Abarcas un amplísimo repertorio. ¿Qué lugar ocupa en él la música española para piano? ¿Y la creación actual?

AS. Para mí la música española no ocupa un lugar aislado en la literatura para piano. Creo que hay grandes obras dentro de este repertorio y las estudio y toco porque me parecen muy interesantes, pero acercándome a ellas desde un punto de vista universal. La suite Iberia de Albéniz, y la obra de Falla y Granados creo que están a la altura de las más importantes obras que se han escrito para nuestro

instrumento.

Actualmente vivimos buenos tiempos para la creación musical en nuestro país, aunque no sin dificultades. Tenemos grandes compositores y muchos de ellos son conocidos y programados fuera de nuestras fronteras. Pero he de reconocer que suelo disfrutar más de la música contemporánea escrita para orquesta u otros instrumentos que la que está escrita para piano solo. Me atrevería a decir que hemos perdido algo de comunicación entre compositores e intérpretes y posiblemente sea el motivo por el que no incluimos este repertorio en nuestros programas con regularidad. Sigue siendo algo excepcional.

Creo que a lo largo de la historia los compositores han buscado, en general, una comunicación con la sociedad, un lenguaje comprensible que transmitiera las inquietudes y curiosidades del tiempo en el que vivían, sin dejar a un lado esa innovación que demanda una nueva creación artística. Por eso pienso que en algún momento habrá que volver a una música de consumo que conecte de nuevo compositor intérprete y público, ya que la audiencia debiera ser el destino final de nuestro trabajo.

MIII. Este año se cumplen 200 años del nacimiento de Liszt. ¿Cómo crees que ha evolucionado la técnica de este instrumento hasta nuestros días?

AS. El piano ha sido el instrumento predilecto de la mayoría de los compositores desde hace más de dos siglos y evidentemente esto ha hecho que su evolución haya sido casi vertiginosa, hasta el punto de parecer que se habían agotado sus recursos. Después de Debussy parecía que no había más que decir, pero durante todo el siglo XX hemos sido testigos de la verdadera versatilidad técnica de este instrumento, otorgándole dimensiones musicales insospechadas



gracias a compositores como Bartok, George Crumb o John Cage. Asimismo otros compositores como Schönberg, Messiaen y Ligeti han hecho evolucionar el piano hacia nuevos lenguajes, desarrollando una visión estética original y única.

Como intérprete debo decir que la evolución de toda esta música nos ha aportado una gran experiencia vital, ya que gran parte de este repertorio requiere del pianista unos medios técnicos y un proceso mental casi ilimitado, y eso exige un tiempo de trabajo muy riguroso y estricto que indudablemente afecta a nuestra vida cotidiana.

MIII. Recital, concierto, música de cámara. ¿En qué terreno musical te encuentras más cómodo?

AS. Sería muy difícil elegir. Me encanta tocar con otros músicos y sobre todo me encanta ensayar con otros músicos. Pasar el tiempo trabajando y compartiendo la música, valorar puntos de vista e intercambiar opiniones, me resulta muy enriquecedor. Aunque he de reconocer que me siento siempre más cómodo cuando toco solo en recital. Por otro lado, tocar con orquesta es una de las experiencias que más me aporta siempre. La mayoría de los conciertos escritos para piano y orquesta son obras magistrales, y la oportunidad de estudiarlas y llevarlas al escenario es de gran satisfacción.

MIII. En la actualidad existen cada vez más pianistas, especialmente asiáticos, muy solventes técnicamente. ¿Cómo se puede distinguir al verdadero músico?

AS. Todo depende de lo que entendamos por tocar el piano. Colocar unas notas escritas en el pentagrama, sobre 88 teclas en un tempo coherente y con unas dinámicas correctas no es más que el principio de una verdadera interpretación. Rigor histórico, estilístico y estético son tres factores fundamentales que un buen intérprete nunca debe olvidar. El verdadero músico es aquel que escucha, que es sensible a la naturaleza sonora del instrumento y que hace suyo el compromiso que conlleva interpretar cualquier obra del repertorio.

Evidentemente, no hay una sola manera de tocar, al igual que no hay un solo modo de enseñar, y gracias a esta diversidad nuestro arte se ve enriquecido enormemente haciéndolo único e irrepetible.

MIII. Tienes una larga y brillante experiencia como docente. ¿Cómo se compagina una vida artística tan activa con esta dedicación pedagógica?

AS. Es una vocación. Siempre he pensado que un artista es un ser generoso y como tal, debe entregarse en cuerpo y alma a su arte. No miras lo que dejas atrás sino lo que está por venir. Myra Hess decía que la mejor manera de aprender es enseñando. Es una gran verdad. Llevo 20 años dedicado a la docencia y cada día aprendo más de mis alumnos y de la experiencia que me han aportado estos años en la enseñanza. Pero hay algo que es indiscutible, enseñas mejor el repertorio que has tocado y estudiado. Y por otro lado, tocas mejor el repertorio que también has enseñado, por lo que para mí las dos disciplinas están unidas de alguna manera. Y es por esto por lo que cada día me animo más a aprender obras nuevas y tocarlas en público. Manuel de Falla decía: " Hay que trabajar para los demás simplemente, sin vanas y orgullosas intenciones. Sólo así el Arte puede cumplir su noble y bella misión social"

Y desde esta perspectiva docente. ¿Cómo ves el panorama en los conservatorios españoles y, en concreto,



en Andalucía?

AS. En los últimos 30 años España ha dado un importante avance en la enseñanza de la música clásica en conservatorios. No sólo por el incremento de centros especializados sino también por la creación de orquestas, auditorios y festivales que poco a poco se han consolidado en nuestras ciudades. Hasta ahí todo está bien. El problema aparece cuando pensamos en el conservatorio sólo como un centro de enseñanza musical.

El conservatorio debe ser un centro de referencia dentro de su entorno. El ciudadano de a pie debe dirigirse allí siempre que quiera algún tipo de información relacionada con nuestra profesión: escuchar música, consultar cualquier documentación, grabaciones, conciertos, prensa especializada, etc... El conservatorio es el museo musical de la ciudad y debe estar abierto a todo tipo de público, no sólo al alumnado.

Por otro lado, el sistema educativo nos proporciona unas directrices muy válidas para el buen funcionamiento de un centro, pero no podemos quedarnos en esto.

El conservatorio debe tener vida propia como entidad musical y sus integrantes deben tener la oportunidad de hacer música dentro y fuera de él, de manera que estimule el desarrollo personal y profesional de cada uno de ellos. Creo que este tipo de actividades se deben estimular desde el mismo centro. En este sentido, países como Alemania, Austria o Reino Unido nos llevan ventaja.

MIII. Por último, ¿cuáles son tus proyectos más inmediatos?

AS. Mis próximos compromisos me llevan a Bruselas en Junio a realizar un recital de la Suite Iberia de Albéniz en el festival Musiq'3, donde también haré un recital de cámara con dos grandes músicos belgas: Shirly Laub (violín) y Benjamin Dieltjens (clarinete). Interpretaremos música de Debussy, Poulenc y Stravinsky.

MIII. Ángel, muchas gracias y desde aquí te deseamos muchísimo éxito. ■

VIAJE A LA ULTRAMODERNIDAD CON JAVIER DARIAS*



Por ANA COELLO CASADO

Profesora de piano del Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla
y Licenciada en Biología.

I) INTRODUCCIÓN

Mi primer acercamiento a la obra de Javier Darías fue en las Jornadas de Música Contemporánea del Conservatorio Profesional de Música Francisco Guerrero de Sevilla, en un concierto monográfico dedicado a él en Abril de 2.009.

En dicho concierto interpreté con él su obra *PROP A VICMAR (1982)*, piano teclado y piano preparado (dos intérpretes). De este encuentro nació la idea de escribir este artículo cuyo objetivo es dar a conocer su obra y su técnica compositiva.

El trabajo de investigación de Javier Darías durante 30 años, cristalizó en la recopilación y clasificación de 1.785 escalas en su libro *LÉPSIS*.

II) PUBLICACIONES SOBRE JAVIER DARIAS

Podemos encontrar diferentes artículos sobre la figura y la obra del compositor alcoyano Javier Darías en varios números de la revista RITMO.

Pedro González Mira se refirió con amplitud a sus dos grandes obras orquestales, *Vicmar* y *Vidres* cuando apareció el disco por la Royal Philharmonic Orchestra, dirigida por Víctor Pablo Pérez. El propio Darías ha escrito diversos trabajos de investigación en esa revista, en torno a los fundamentos matemáticos de la armonía tradicional.

La Consellería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana editó un volumen en el que se analiza la obra de composición y de investigación musical de Javier Darías. Su autor es **Josep Ruvira**, especialista en estética de la música contemporánea, crítico y colaborador en enciclopedias y obras colectivas especializadas, fundador de la Asociación Valenciana de Música Contemporánea.

En dicho volumen, Josep Ruvira comenta que la obra de Darías constituye un buen reflejo de lo que es la composición musical en el ámbito español. En una primera etapa, que llegaría hasta los inicios de los 80, predominan las tendencias conceptuales, con un tipo de pensamiento excéntrico, susceptible de generar una reflexión sobre los lenguajes artísticos, su difusión, función social, contenido ideológico, etc.

En la segunda época, situada en la década de los 80, dentro de un mayor remanso estético, Darías "vuelve" a la música con una visión más incéntrica que implica un trabajo concentrado en los propios códigos musicales. Se determinan más acusadamente todos los parámetros musicales y se consolidan los esquemas formales, lo cual lleva a la imbricación de las relaciones acórdico-escalísticas con su sistema de cuartas.

Por otro lado, **Gonzalo Badenes**, en la *Revista RITMO*, escribe: "Una de las preocupaciones recurrentes en la obra de Javier Darías es la relativa a la forma. *"El discurso musical, para que pueda articularse como tal discurso, ha de contener los elementos básicos de la forma, de la manera en la que la composición aparece, en su estado último, cuando se la somete a la prueba de la interpretación."* Y justamente es en este punto, en el de la música entendida como hecho sonoro-*"la música ha de sonar"*- donde se explica una de las claves de este compositor.

Darías no hace experimentación "per se", sino que su trabajo confluye, a través de las estructuras armónicas y formales que él mismo se ha dado, en un resultado sonoro posible, no en una entelequia experi-

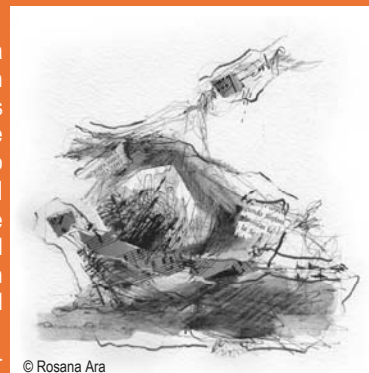
mental.

La música de Darías es aceptada por los intérpretes y el público en una medida poco común entre los autores contemporáneos. Lo que no implica que, para Darías, no exista esa *angustia* inherente al problema de la comunicación entre autor y público. Si le preocupa el público, pero el problema radica en que no puede tener presente al público a la hora de componer.

Dice que "lo que sucede actualmente es que las corrientes de pensamiento, y con ellas las artísticas, cambian a una velocidad vertiginosa y es inevitable que el público quede desplazado. Por eso, aunque cada compositor puede pensar como quiera, es necesario que al menos piense con sonidos, no con letras ó números. Es legítimo teorizar, pero si se trabaja en base a los números, se estaría haciendo otra cosa distinta de la música."

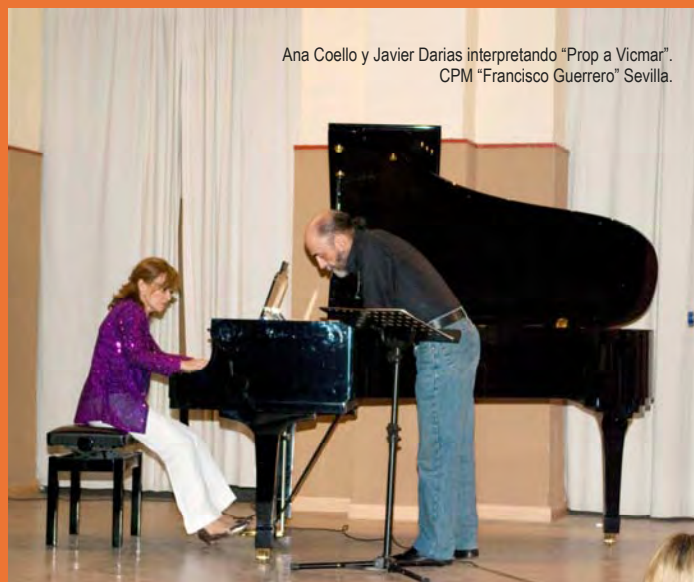
Tomás Marco escribe en *Diario 16*: "Una de las características más esplendorosas de **Javier Darías** es su compromiso profundo con la modernidad, pero con una modernidad entendida como totalidad y como compromiso vital.

Desde luego eso se refleja en su faceta de gran creador que busca caminos y los recorre en todas sus direcciones, desde la conceptualizada a las mejo-



© Rosana Ara

Ana Coello y Javier Darías interpretando "Prop a Vicmar".
CPM "Francisco Guerrero" Sevilla.



res aportaciones postmodernas. Más importante aún es su implicación radical con lo que la modernidad representa en cuanto a la creencia en la posibilidad de progreso, en la responsabilidad individual para la sociedad, en la solidaridad entendida sin ninguna frontera y con un profundo sentido igualitario que no excluye la búsqueda de la excelencia, de elevar y no disminuir el rasero de la comparación.

En Darías es admirable su obra como creador individual, pero también el aliento colectivo que ha sabido dar a multitud de empresas, desde la creación de orquestas a la que es su magna obra, la ECCA, una escuela de composición avanzada, comprometida, solidaria y profundamente humana, un ejemplo de cooperación en un mundo en principio tan doblemente cainita como es el de la música y el de la sociedad ibérica. Esfuerzo de un puñado de creadores, generosamente abierto a todos lo demás, en el que su figura destaca no por ningún ejercicio de autoridad sino por la fuerza de su ejemplar altura moral.

En Darías podemos aprender que no hay diferencias entre la estética y la ética pero tampoco entre la ética y la vida o la vida y la estética.

Un triángulo equilátero que, como en las trinitades dogmáticas, es una única esencia. Sólo que aquí no hay dogma, hay una personalidad humana que crea y se transmite al mundo. Nada más. Nada menos."

III) ESCUELA DE COMPOSICIÓN Y CREACIÓN ARTÍSTICA (ECCA)

Bajo las siglas ECCA, se encuentra el Colectivo de Compositores surgido de la Escuela de Composición y Creación Artística que dirige Javier Darías.

Creada en 1.987 y germen del actual colectivo de compositores de la ECCA, verdadero KÜNSTLERSCHAFT (grupo de artistas) en la que consolidaron su formación todos aquellos que, tras recabar una información exhaustiva de la Armonía (Escuela Francesa al Ciclo de Cuartas), Contrapunto (tradicional y siglo XX), Análisis, Instrumentación y Orquestación de los grandes maestros del pasado a nuestros más recientes contemporáneos, decidieron seguir el proceso evolutivo hacia la composición.

IV) LÉPSIS: acción de coger/ acción de recibir

El compositor Javier Darías (Alcoy, 1946), de padre y abuelos tinerfeños, publica en 2.006 "Lépsis: Técnicas de organización y control en la creación musical", una obra monumental que culmina 30 años de trabajo y en la que, por primera vez, se compilan las mil setecientas ochenta y cinco escalas que existen en Occidente. El libro, en palabras de su autor, se presenta como un auténtico tratado de referencia para expertos y neófitos, que además la profesora de Bellas Artes de la ULL Rosana Ara se ha encargado de ilustrar con sus pinturas. "Lépsis" se desarrolla en casi 600 páginas y cuenta con más de 30 ilustraciones de la pintora canaria, a quien le une una estrecha vinculación. El manual tiene seis capítulos, "algunos especialmente interesantes para los interesados en las novedades, ya que, por primera vez, se reúnen las citadas escalas occidentales, pero no sólo relacionadas, sino con sus códigos, lo que permite que puedan preestablecerse sus posibles relaciones antes de utilizarse", explica Javier Darías. Otro de los capítulos "se dedica a las técnicas armónicas, otro a las contrapuntísticas, y otro establece la posibilidad de clasificar las obras por los elementos motivicos de las que surgen".

El libro se erige como un completo manual de referencia. Ahora quiero exponer la visión (sin pretender transmitir todo el potencial que contienen) de los fundamentos teóricos de las **técnicas de organización y control en la creación musical** de Javier Darías, hasta la compilación de las 1.785 escalas.

Más de treinta años ha dedicado el compositor a la investigación y a la obtención de respuestas que constataran suficientemente los resultados que facilitarían el profundizar en sus posibilidades auténticas en la valoración de respuestas concretas, y con la suficiente experiencia que permitiera anticipar el tipo de proyecto y prever las consecuencias de su planificación, como es aconsejable antes de formular una teoría.

"Ninguna técnica, sistema armónico, escalístico o formal, puede garantizar, por sí misma, unos mínimos resultados que avalen la bondad de la creación musical resultante de su aplica-

ción, pero es una importante herramienta que con la que puede contar el compositor, capaz de coadyuvar a la consecución de una efectiva organización y control de su discurso."

Javier Darías

"Una teoría es una buena teoría siempre que satisfaga dos requisitos: debe describir con precisión un amplio conjunto de observaciones sobre la base de un modelo que contenga sólo unos pocos parámetros arbitrarios, y debe ser capaz de predecir positivamente los resultados de observaciones futuras."

Stephen W. Hawking

Para mí la contradicción es un fenómeno fundamental en la creación. Es decir, el hecho de establecer una regla, por pequeña que sea, me da unas tremendas ganas de buscar razones para romperla. Nunca en mi vida he aplicado un sistema - incluso inventado por mí -sin hacer excepciones que pueden ir hasta la pura contradicción. Lo hago ante todo para crear la mayor dosis posible de riqueza en la obra. Constató que la contradicción es una regla generalizada en la naturaleza."

Luis de Pablo

a) ARMONÍA EN EL CICLO CERRADO DE CUARTAS:

Este trabajo es fruto de la convergencia de una serie de estudios e investigaciones dirigidas a conseguir una técnica armónica capaz de permitir la planificación y establecer el control sobre el resultado de nuevos procesos acórdicos.

Estudiados los antecedentes en las obras de algunos autores de principio del siglo XX, se venía apreciando la tendencia al uso de acordes por cuartas, pero generalmente por cuartas paralelas. El trabajo consistía en buscar para esas secuencias de cuartas, un orden y sistematización que permitiera también la expansión hacia esos movimientos oblicuos y contrarios.

Los trabajos que condujeron al autor al establecimiento de la nueva técnica armónica, a la que denominó **Armonía en el ciclo cerrado de cuartas**, quedaron concluidos en 1.978, lo que le permitió ya su utilización en la obra VIDRES I, II y III (1.978), presentándola posteriormente en distintos cursos, seminarios y conferencias para dar, en principio, a conocer sus singularidades y características esenciales, y divulgar sus fundamentos e implicaciones directas en la composición, siendo referenciada por **Ramón Barce** en el Prólogo al Tratado de Armonía de Alois Haba: "Algunos compositores de principio de siglo, como Scriabin ó Debussy (y también a veces el mismo Schönberg) emplearon esporádicamente acordes de construcción regular evitando las terceras clásicas, pero no hicieron derivar de ello una escala, sino que mantuvieron junto con esos acordes nuevos, escalas modales, diatónicas, cromáticas...."

Es interesante en este sentido el sistema del ciclo de cuartas utilizado por Javier Darías. Se constituye un acorde de siete notas. ... (y expone los principios básicos del sistema).

Hay numerosos ejemplos de sucesiones de cuartas en: Bartók, *Suite de Danzas*; Berg, *Wozzek*; Debussy, *La Catedral Sumergida*,

Génesis y Fundamentos.

El sistema se genera con la superposición a una nota fundamental, de los intervalos de 4ª justa, 4ª aumentada, 4ª disminuida, 4ª aumentada, 4ª disminuida y 4ª aumentada, configurando el acorde de siete notas que se constituirá en el núcleo y referencia de partida.

La disposición horizontal y ordenada del acorde, utilizando las siete notas de que consta, da lugar a una escala heptáfona.

La escala heptáfona generada por este acorde de cuartas, es la escala también conocida como Napolitana Mayor.

Sus doce disposiciones se obtendrán por la transposición de la escala de partida, de modelo de distribución interválica 1222221, a las once alturas restantes.

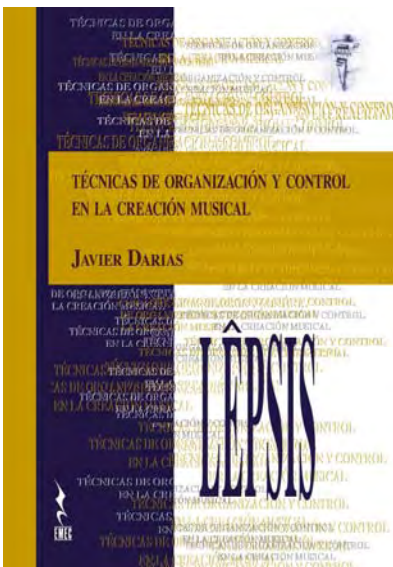
Formación de los acordes de tres sonidos: Acordes de séptima, X.

Su constitución básica será la de acordes de cuarta y séptima, que por transposición del acorde generador del sistema a los distintos grados, dará como resultado cinco tipos distintos de acordes.

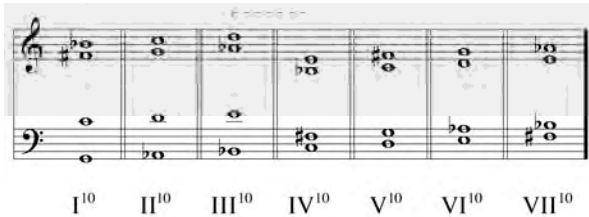


Formación de los acordes de cuatro sonidos: acordes de décima, X¹⁰.

Son el resultado de añadir una nueva cuarta al acorde de tres sonidos. Su constitución básica será la de acordes de cuarta, séptima y décima,

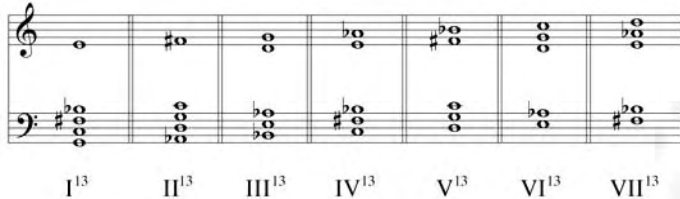


que por transposición del acorde generador del sistema a los distintos grados, dará como resultado seis tipos distintos de acordes.



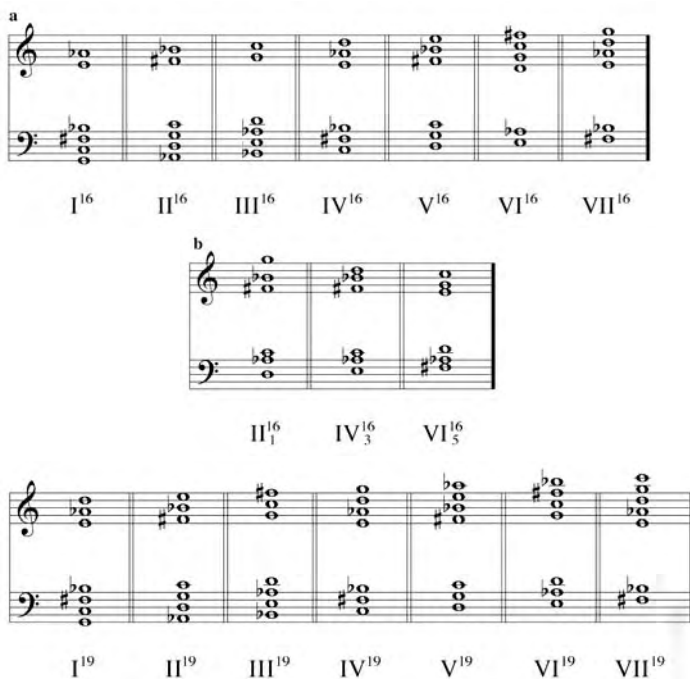
Formación de los acordes de cinco sonidos:

Acordes de trecena, X¹³. Son el resultado de la superposición de una nueva cuarta a la décima del acorde de cuatro sonidos. Su constitución básica, por transposición del acorde generador del sistema a los distintos grados, dará como resultado siete tipos distintos de acordes.



Formación de los acordes de seis y siete sonidos:

X¹⁶ y X¹⁹. Son el resultado de la superposición de una nueva cuarta a los acordes de X¹³ y X¹⁶ respectivamente.



b) ESCALÍSTICA EN VARIANTES DE BASE.

La finalidad del autor al abordar el presente trabajo era, en principio, la investigación escalística dirigida a descubrir la existencia de algún grupo de escalas, implicadas por determinadas leyes comunes que rigieran sus constantes relativas e interrelacionaran sus componentes, de modo que todo ese conjunto acabara perfilándose como un efectivo sistema que permitiera posteriormente ser verificado y corregido por la valiosísima experiencia que aportarían sus respuestas empíricas.

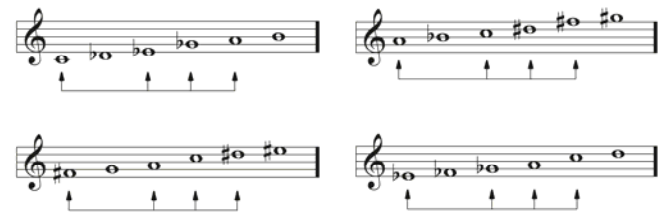
Lo que permitió al autor más tarde confirmar que, realmente, existe al menos un grupo de ellas, a las que denominó “Variantes de Base” cuya acción conjunta se potencia al ser vertebradas en un verdadero sistema, facilitando en consecuencia el conocimiento del control global de sus procesos de interacción, de las propiedades que las singulariza e implica, junto a la existencia de constantes que permiten prever comportamientos concretos. Así las notas en sus distintas funciones por la posición que ocupan según la base (escala y modo) a la que pertenecen, evidenciaban otras particularidades, como que su comportamiento podía matizarse por sus características, según fueran comunes ó específicas, pertenecientes a escalas afines, diferenciales ó conectivas, y reunidas todas ellas en distintos grupos, variantes, conectadas entre sí, hasta constituir un conjunto orgánico

que permite prever las consecuencias de su propia adopción y planificación. En este estudio nos vamos a encontrar: la Escala en Base₆ (escala hexáfona), las Variantes de Base₆, Escalas Afines en las Variantes de Base₆, Escalas Diferenciales y Conectivas entre Variantes de Base₆, los Modos en Variantes de Base (Modo I: escala esencial en Base₆; Modo II: escalas inferidas en Base₇ y Base₇, escalas heptáfona; Modo III: escala expletiva en Base₈), Variantes de Base₈, procesos modulantes, polibases y poliejes.

La Escalística en Variantes de Base, en definitiva, coordina cuatro escalas generadoras, cada una de ellas con doce disposiciones posibles para cada Base, distribuidas en tres modos de doce (B₆), veinticuatro (B₇ y B₇) y doce (B₈) disposiciones distintas de escala.

Ejemplo de escalas afines en las variantes de Base₆

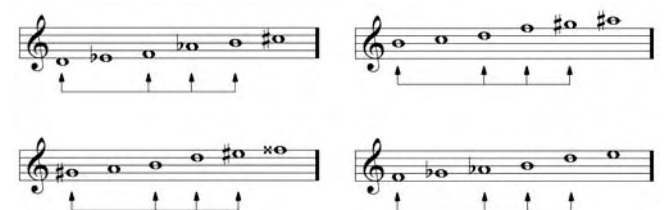
Variante A; Notas comunes, do, mib, solb, la



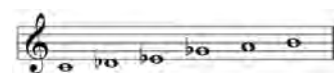
Variante B; Notas comunes, do#, mi, sol, la#



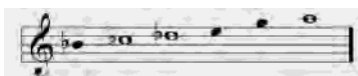
Variante C; Notas comunes, re, fa, lab, si



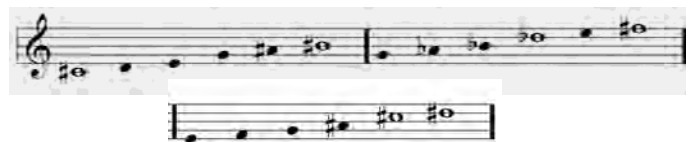
Escalas conectivas y diferenciales, partiendo de una escala dada: Escala de partida:



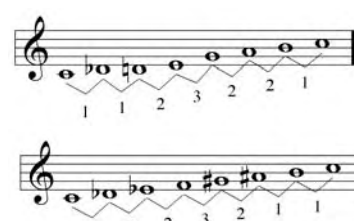
Escala conectiva:



Escalas diferenciales:



Escala heptáfona en B₇: es el resultado de la incorporación de una nueva nota al primer tetracordio de la escala en B₆. A continuación ejemplificamos una escala en B₇, que dispondrá de once transposiciones posibles:



La adición de la nueva nota al segundo tetracordio generará la escala B₇, que permite, igualmente, once transposiciones:

La pira y la clasificación de los modos.

La Pira hace referencia exclusiva a las características propias de la escala, expresadas por las proporciones con las que se cuantifica la presencia de los intervallos que la constituyen; mientras que por

Modo entenderemos el conjunto en el que se reúne a todas las escalas que poseen la propiedad de converger en una misma constante armónica específica.

La *pira* nos permite clasificar los *modos*, como *grupos en los que se reúne a un conjunto de escalas que poseen de forma consustancial la propiedad de crear una misma constante armónica específica*.

Cuando aludimos a la *Pira*, estamos haciendo referencia a las ya comentadas *características propias de la escala, expresadas por las proporciones interválicas que las constituyen, y que serán clasificadas en las tablas con su clave correspondiente*; mientras que como *modo*, entenderemos *el grupo de escalas que poseen una misma Pira*.

La *Pira*, consta de un conjunto de seis números que indican sucesiva y cuantitativamente el *percentil* de la presencia de los intervalos de segunda menor y séptima mayor, segunda mayor y séptima menor, tercera menor y sexta mayor, tercera mayor y sexta menor, cuarta y quinta justas, y por último de tritono: 2m-7M, 2M-7m, 3m-6M, 3M-6m, 4j-5j, 4+.

c) ESTRUCTURA FORMAL ADBEC.

Fue concebida inicialmente como una alternativa a las fórmulas estructurales ya constituidas con las tradicionales organizaciones binarias y ternarias que, en estado de mayor o menor complejidad (suite, sonata, scherzo, rondó, etc...) han venido conformando el esquema básico de la forma musical en cada obra. La inexistencia de la fórmula exigiría la *invención permanente* de un soporte de partida distinto para cada ocasión, impidiendo con ello el conocimiento previo de sus características de actuación al imposibilitar la obtención de la experiencia acumulada necesaria que permite conocer los límites de su adopción.

Javier Darías la denominó Estructura Formal Adbec, publicando finalmente sus fundamentos esenciales en la introducción a la primera edición de la partitura *Suite de Siete Tonos*.

La estructura Adbec hace referencia a que, a la secuencia elemental a b c, le sucede una segunda, por reexposición de unos e inserción de otros nuevos entre ellos:

a d b e c.

Seguirán sucediéndole las posteriores repeticiones e incorporaciones:

a f d g b h e....

d) EXPERIENCIAS DE RECIPROCIDAD DESDE DISTINTAS MANIFESTACIONES PLÁSTICAS.

PLÁSTICAS.

Pintura de Rosana Ara

Es muy interesante la experiencia de reciprocidad desde distintas manifestaciones plásticas, con músicas que partieron de algún modo de sugerencias escultóricas y de ambientes, como *Vidres I, II y III*, para la exposición del escultor Nacho Criado (estructuras de vidrio) en la Bienal de Venecia (1978), y *Le Troisième Mote* acerca de la serie *Pinteu* Pintura de Antoni Miró; y, viceversa, con pinturas que tomaron la música de Javier Darías como referente y recurso indirecto para generar grandes series, con un número importante de obras, como las de la pintora Marisa González y sus exposiciones de *Pinturas Electrográficas* cuyas imágenes son generadas electrográficamente, partiendo de las grafías musicales de las partituras de *Alogías*, *Miclaje*, y *Prop a Vicmar*, y de Pablo del Barco, con sus grabados sobre la *Suite de Siete Tonos*.

El caso más emblemático de reciprocidad, de feed-back, ha sido el establecido con la pintora canaria Rosana Ara, con un importante intercambio de influencias, musicales en sus cuadros (la colección *Vidres-Vicmar*; la serie *El Laberinto de Lorna*, etc.) y plásticos en las composiciones de Darías, además de la frecuente inclusión de sus pinturas y dibujos en sus partituras, libros, y portadas de discos.

e) ESTUDIO Y CLASIFICACIÓN GENERAL DE ESCALAS.

La distribución en *grupos* de las 1.785 escalas es: 305 escalas pentáfonas, 456 hexáfonas, 462 heptáfonas, 330 octófonas, 165 eneáfonas, 55 decáfonas, 11 endecáfonas y 1 dodecáfona. Total: 8 *Grupos*.

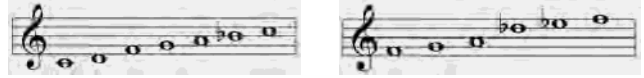
Clasificación de escalas:

Según su *configuración*, atendiendo a las coincidencias en uno o varios elementos constitutivos de su *clave*; y, además por su *organización secuencial*, cuando su análisis revele la posibilidad de ser fragmentado en un número entero de secuencias iguales directas, o directas y retrógradas.

1. Por su configuración:

Escalas homotéticas, correspondientes, puente y equivalentes.

Escalas homotéticas: son aquellas que pertenecen al *mismo grupo* y cuentan, por tanto, con el mismo número de notas.



Escalas correspondientes: son aquellas *homotéticas* que pertenecen al mismo *tipo*; mantienen idéntica *constitución* interválica pero distinto *modelo* de *distribución* interválica.



Escalas puente: son aquellas *homotéticas* que, perteneciendo al mismo *modo* aparecen *posteriormente* en un tipo y subgrupo distintos.



Escalas equivalentes: son aquellas *correspondientes* que pertenecen, además, al mismo *modo*; por lo que poseen idéntica *constitución* interválica, pero distinto *modelo* de *distribución* interválica.



2. Por su organización secuencial (i):

51 Escalas simétricas: son aquellas escalas estructuradas en dos conjuntos de notas, de tal forma que a la secuencia de intervallos del primero se le yuxtapone su secuencia retrógrada, generada por simetría especular bilateral; teniendo en cuenta que el eje de simetría se constituye en la nota central, en el caso de las escalas con número de notas par, y en el intervalo medio, en las escalas con número de notas impar.

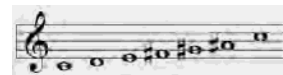


3. Por su organización secuencial (ii):

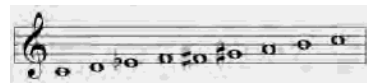
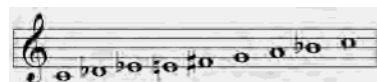
Escalas sintéticas: son aquellas generadas por yuxtaposición/es de un mismo patrón de secuencia interválica, contenida un número entero de veces en la octava.

Existen treinta escalas sintéticas, con transposiciones limitadas:

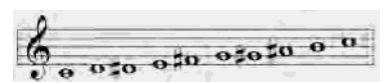
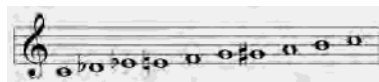
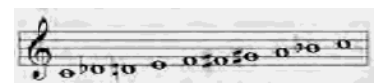
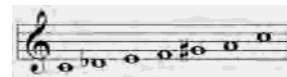
Con una sola transposición



Con dos transposiciones

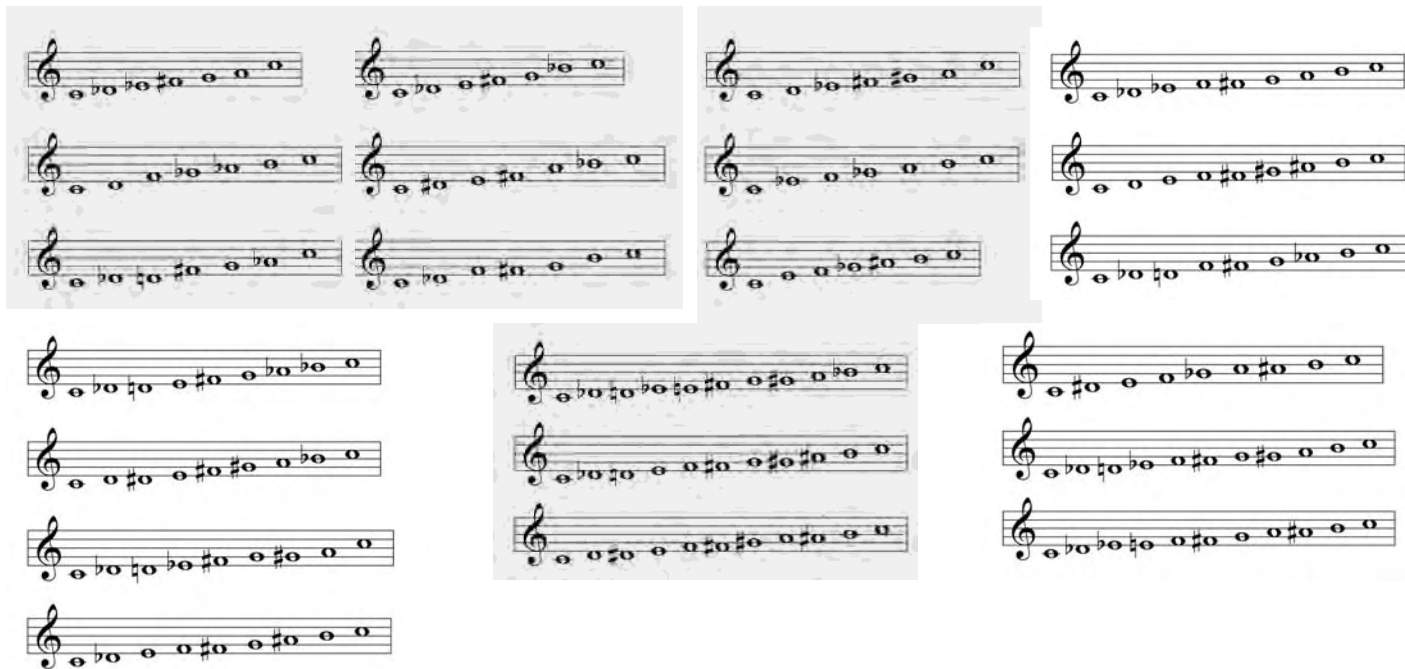


Con tres transposiciones



© Rosana Ara

Con cinco transposiciones



"Ninguna técnica, sistema armónico, escalístico ó formal, puede garantizar, por sí mismo, unos mínimos resultados que avalen la bondad de la creación musical resultante de su aplicación, pero es la única herramienta con la que cuenta el compositor, capaz de posibilitar una cierta organización y control a su discurso"

Más allá de toda referencia, ¡....sólo música!

J. Darías



Sinfonía nº 6 Clanivers Teo. Orquesta Sinfónica de Galicia. Director Víctor Pablo

Bibliografía:

BADENES, Gonzalo: "Un importante trabajo acerca de Javier Darías"
Revista RITMO nº 612. Madrid 1990.
 BARCE, Ramón: Prólogo al "Nuevo Tratado de Armonía" de Alois Haba.
 Editorial Real Musical, Madrid.
 DARIAS, Javier: *Lépsis, técnicas de organización y control en la creación musical*,
 Editorial EMEC, Madrid, 2006.

GONZÁLEZ, Pedro: "La excelente Suite de Siete Tonos"
Revista RITMO nº 802. Madrid,
 MARCO, Tomás: "Javier Darías, 60 años: Música y creación".
Revista RITMO nº 785. Madrid 2006.
 MARCO, Tomás: "Darías y la escuela de Alcoy".
 Diario 16. Madrid 1995
 VOLDER, Piet de: *Encuentros con Luis de Pablo*.
 Madrid, Fundación Autor 1998.

JOSÉ DE CASTRO

GRAN VIOLONCHELISTA GADITANO



Por TRINO ZURITA
Violonchelista

Salvador Viniegra y Valdés es una figura clave en el ámbito musical y artístico de Cádiz de la segunda mitad del siglo XIX. Violonchelista excelente, violinista, compositor, mecenas, protector y promotor de numerosos proyectos musicales, entre los que destacamos la Academia Filarmónica Santa Cecilia (1859), la Sociedad de Conciertos (1866) o la Sociedad de Cuartetos (1877), podemos decir que Salvador Viniegra constituyó asimismo una Escuela de Violonchelo Gaditana, formando a un gran número de violonchelistas, algunos de ellos ilustres: Juan Grasson, Eduardo Ochoa, Ramón Zamorano, José de Castro o Juan Antonio Ruiz Casaux. En la década de 1860 los profesores de violonchelo de la academia fueron dos, Juan Grasson y Ramón Zamorano, y a partir de abril de 1872 Gerónimo Jiménez fue nombrado por la junta directiva profesor de violonchelo del Instituto de Música de la Academia Filarmónica¹. Por lo tanto fueron aquellos primero y este último después quienes probablemente asumieron la formación de José de Castro. Aunque no sabemos si éste estudió en algún momento con Viniegra –queremos creer que sí–, no cabe duda de que fue Viniegra quien guió los pasos del joven virtuoso, estableciendo los contactos necesarios para que prosiguiera los estudios en Dresde y Londres y consiguiendo la financiación que hizo posible que tuviera la formación que le convertiría en uno de los violonchelistas españoles más importantes del siglo XIX.

Este es el primer intento de biografiar al violonchelista gaditano José de Castro y Moreno. Es nuestro objetivo tratar de reunir todos los datos dispersos para poder trazar un perfil de su trayectoria artística. En primer lugar, nos resulta difícil establecer su fecha de nacimiento, que tuvo lugar en Cádiz probablemente hacia 1860. En el listado de matriculaciones para el curso 1870-71 aparece inscrito junto a su hermano Joaquín en el Instituto de Música de la Academia Filarmónica Santa Cecilia de Cádiz.

Salvador Viniegra inmediatamente advinó el gran talento del joven y lo tomó como protegido. Castro participaba anualmente en los conciertos que se celebraban en la academia. Sus progresos fueron tales que su maestro comprendió cuál era el camino que debía seguir el joven talento: organizó una serie de conciertos benéficos y utilizó su influencia en el Ayuntamiento y en la Diputación de Cádiz para garantizarle unos estudios de primer nivel. En septiembre de 1875 tuvo lugar el primero de una serie de conciertos celebrados que fueron “a beneficio del aventajado alumno de violoncello Don José de Castro, a fin de que reuniese los fondos indispensables para pasar a Alemania a proseguir sus estudios con el afamado violonchelista F. Grützmacher quien en la actualidad muestra gran empeño porque su alumno haga honor a su maestro donde quiera que se presente después de terminada su educación en su instrumento².” El 12 de marzo de 1876 se celebró un segundo concierto que tuvo lu-

gar en el Gran Teatro y en el que participaron también las academias de Jerez y del Puerto de Santa María, junto a profesores de Sevilla. Castro seguirá el camino de otros dos gaditanos ilustres que viajaron para perfeccionar sus estudios al extranjero, Ramón Gil y Gerónimo Jiménez, quienes se encontraban por entonces perfeccionándose en París³.

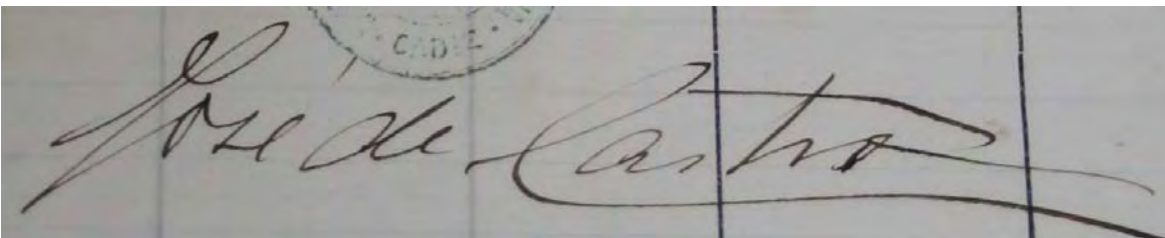
Durante tres años estudió Castro con Friedrich Grützmacher en Dresde (1875-78). A la vuelta de sus estudios Salvador Viniegra organizó un concierto a fin de presentar ante la sociedad gaditana y ante los benefactores los frutos obtenidos por su protegido. Según nos relata Gamborg Andresen en la crónica de la velada: “Su tono, aunque no del todo lleno, ni tampoco proporcional a una ejecución enérgica, tiene una flexibilidad, una blandura insinuante. Juega con las dificultades; y así los pasajes más duros, las ‘florituras’ más recargadas, el severo tecnologismo, se ejecutan con asombrosa facilidad. Es un río de armonía que corre por las cuerdas de un violonchelo, con noble elegancia, con fresca intrepidez, con una gracia seductora, que comunica al arco los impulsos más sublimes⁴.” Entre las piezas que interpretó se destaca en la crítica el *Souvenir de Spa* de A. F. Servais, obra de virtuosismo muy popular entre los violonchelistas de la época “que fue recompensada con numerosísimos aplausos⁵.”

Durante septiembre de aquel año participó en algunos recitales en la Real Academia Santa Cecilia. El día 12 Castro interpretó el *Concierto en sí menor* de Servais y una *Mazurka* de Chopin-Rubinstein, además de otras obras camerísticas junto a Gerónimo Jiménez y José del Hierro. El día 27, incorporado a la Sociedad de Cuartetos, interpretó el primero de una serie de seis conciertos junto a Gerónimo Jiménez, Ramón Gil, Rodríguez Seoane y Alejandro Odero. Muchos de estos conciertos tenían lugar en los salones de la casa de los Viniegra y a ellos acudían lo más granado de la sociedad gaditana. También era lugar de encuentro de estos músicos que tanto debían a su maestro: “Puede decirse que estos tres destacados alumnos, en aquellas temporadas de vacaciones que pasaban en Cádiz, vivían prácticamente en nuestra casa, ya que los tres querían a mi padre como si fuera suyo⁶.” Juan J. Viniegra afirma que Castro, Jiménez y Gil eran los tres predilectos de su padre⁷.

Parece lo más coherente que fuera en 1878, tras el periodo vacacional, cuando José de Castro marchara a continuar sus estudios a Londres con Alfredo Piatti. Dos autores afirman que así lo hizo, Francisco Cuenca y Juan J. Viniegra. Este último, hijo de Salvador Viniegra, conoció a José de Castro personalmente y nos habla de él como un virtuoso del violonchelo⁸. No pudo pasar en Londres más de dos años puesto que en 1880 volvemos a encontrarlo en Cádiz. A pesar de que no hemos podido localizar su nombramiento

como profesor de violonchelo por parte de la junta directiva de la Academia Filarmónica por la fragmentación de los documentos existentes, si podemos hallar su firma en varias actas de exámenes correspondientes al curso 1880-81 y fechadas en julio de 1881⁹. Por lo tanto, suponemos que Castro asumió la enseñanza del violonchelo en la academia y mantuvo su actividad musical como miembro de la Sociedad de Cuartetos y de la Sociedad de Conciertos hasta 1882.

En 1882 José de Castro fue invitado a impartir clases en el Real Conservatorio María Cristina de Málaga. Tal como aparece en el primer acta del Conservatorio de Málaga que contiene la historia



del mismo desde su fundación hasta 1887, “el 1º de enero de 1882, con el fin de que se diése una cátedra de Violonchelo por el Sr. Don José de Castro, que era un distinguido maestro en dicho instrumento, se instituyó una clase superior de Violonchelo¹⁰.” Rafael Corzánego, que venía impartiendo las clases de violonchelo desde la fundación del conservatorio, quedó como profesor auxiliar. Castro obtuvo un contrato anual y fue el profesor mejor remunerado del claustro, con un sueldo de 400 reales, el mismo que tenía asignado el director, Eduardo Ocón. En Málaga participó en numerosos conciertos de la Sociedad Filarmónica. Hemos podido constatar, al menos, ocho, siendo el primero el 29 de enero y el último el 3 de diciembre. El más importante fue sin duda el que tuvo lugar el 12 de mayo de 1882, junto al ya por entonces célebre Isaac Albéniz¹¹. En estos conciertos, amén de su participación en distintas formaciones camerísticas, Castro interpretó sonatas de Beethoven y Boccherini y numerosas piezas Dunkler, Popper, Bargiel, etc.,

No sabemos en qué momento ni por qué causas José de Castro decide marcharse a Barcelona. Tampoco sabemos qué fue de su vida en los años que van desde 1883 a 1892: si tras su estancia en Málaga viajó a alguna otra ciudad o volvió a Cádiz. Puede ser que no pudiera desarrollar su maestría artística o no pudiera conseguir los medios necesarios para vivir de la interpretación del violonchelo, instrumento para el que hemos visto había demostrado cualidades más que sobradas. Las dos opciones parecen coherentes pues para los profesores de Cádiz la situación económica era crítica. Por ejemplo, en julio de 1879, Salvador Viniegra y el Gobernador de Cádiz con el patrocinio de la empresa de gas y el Gran Teatro impulsaron un concierto a beneficio de los profesores de la Sociedad de Conciertos. Los beneficios recayeron “en dignísimos artistas y padres de familia cuya falta de trabajo en esta época les crea mil dificultades¹².” El hecho es que en Barcelona la situación era bien diferente. Era una ciudad que estaba adquiriendo un aire cosmopolita y que se encontraba

en un período de florecimiento. Podemos constatar a través de la prensa que Castro se encontraba en Barcelona a principios de 1893, donde se estableció definitivamente y donde desarrolló su carrera como violonchelista. Juan Puiggarí recoge en una reseña del 30 de mayo de 1893 cómo “interpretó con maestría el profesor de violoncello señor Castro” un *Adagio* de Mendelssohn en un concierto en casa del profesor de piano Canals.¹³

Barcelona vivió en la década de 1880 una época de esplendor y desarrollo económico con motivo de la celebración en 1888 de la Exposición Universal. En 1880 se constituyó la Sociedad de Conciertos por miembros de la Orquesta del Liceo, lo que supuso el inicio de un resurgimiento musical que vino propiciado desde todos los estamentos: desde las iniciativas individua-

les a las numerosísimas asociaciones y empresas de espectáculos públicos. La aparición de nuevas escuelas y academias de música apoyaron y alimentaron dicho resurgimiento de forma significativa. En este contexto nace en 1888 una de las asociaciones musicales más importantes y que más contribuyó a la difusión musical tanto de intérpretes y compositores españoles como europeos: la Asociación Musical de Barcelona. En una primera etapa (1888-94) el objetivo de la asociación fue “el cultivo y el fomento de la música en todas sus manifestaciones artísticas”¹⁴.

La difusión de música sinfónica fue la labor principal si bien también se celebraron conciertos de cámara. Con la creación en 1892 de la Sociedad Catalana de Conciertos, asociación de altos vuelos consagrada a los conciertos sinfónicos, la directiva de la Asociación Musical de Barcelona entiende que la demanda de conciertos de gran formato está cubierta y decide orientar su actividad exclusivamente a la música de cámara “a base de un cuarteto formado por los distinguidos profesores Sres. Pellicer (piano), Iburguren (violín), Puigener (viola) y Castro (violoncello).¹⁵” Para esta nueva etapa la asociación inauguró un nuevo salón más pequeño en el que debutó José de Castro como violonchelista de la Asociación Musical de Barcelona. Hemos podido encontrar una crónica de este concierto, que se celebró el 18 de marzo de 1894: “Ante la distinguida concurrencia, que llenaba por completo los vastos salones del nuevo local de la asociación musical, tuvo efecto en la tarde del domingo la quinta audición íntima de ‘música di camara’. Figuraban en el programa el *Cuarteto* (op. 16) de Beethoven y el hermoso *Quinteto* (op. 44) de Schumann. Esta última pieza pudimos oírla precisamente en el Lírico



y en la Asociación en la misma tarde, y ello nos dio lugar á que pudiéramos convencernos de lo mucho que valen y pueden los señores Pellicer, Iburguren, Puigener, Castro y Torelló, ya que la ejecución que le cupo al quinteto no desmereció de la del Lírico.¹⁶ El concierto del Teatro Lírico al que hace referencia el cronista es el que ofreció Isaac Albéniz junto al Cuarteto Arbós, formado por Enrique Fernández Arbós, José Agudo, Rafael Gálvez y Agustín Rubio.

José de Castro encontró en Barcelona y en la Asociación Musical la estabilidad económica y el entorno adecuado para el desarrollo de su carrera profesional. Son decenas los conciertos que hemos podido constatar a través de los diarios La Dinastía, La Vanguardia o La Renaixensa, siendo el violonchelista más reseñado en la prensa catalana de aquella década después de Pablo Casals. El cuarteto con piano les permitió a los cuatro músicos abordar no sólo el repertorio propio de la formación, sino también tríos con piano y recitales con piano, como el que tuvo lugar el 20 de mayo de 1894, patrocinado por Ida Philippe y por la junta directiva de la asociación, en el que Castro interpretó sonatas de Rubinstein y Beethoven y piezas de Chopin y Schumann.

En la sesión inaugural de la temporada 1896-97 Pablo Casals sustituye a Castro en el cuarteto. Aunque Casals colaborará en más de una ocasión a lo largo de la temporada, Castro sigue apareciendo en la mayoría de los conciertos. En 1897 se incorpora al cuarteto otro andaluz, el violista Rafael Galvez Rubio¹⁷, quien había formado anteriormente un cuarteto en San Sebastián con el violonchelista granadino Alfredo Larrocha. El cuarteto formado por Juan Bautista Pellicer (piano), Domingo Sánchez Deyá (violín), Rafael Gálvez (viola) y José de Castro (violonchelo) se establece a partir de entonces como el grupo estable de la asociación, con colaboraciones del violinista Agustí Torelló para los cuartetos de cuerda. Junto a ellos Castro dio primeras audiciones en Barcelona de cuartetos con piano de Strauss, Fauré, Metzdrorf, Dvorack y otros compositores del XIX. En 1898 aparecía en una crítica: "El interesante programa del concierto fué ejecutado perfectamente, descollando de una manera notable el *Cuarteto* de Ricardo Strauss, que se vió por primera vez en esta ciudad. Los señores Pellicer, Sánchez, Gálvez y Castro, rivalizaron en la interpretación de dicha obra haciendo resaltar las muchas bellezas que contiene. El Scherzo especialmente alcanzó una ejecución superior y fue de los números que más se aplaudieron."¹⁸

Como hemos podido comprobar José de Castro se integró en la élite musical barcelonesa. Esto le permitió no sólo tener una actividad de conciertos regular junto a los mejores músicos de aquellos años, sino también actuar en las principales salas de Barcelona: Ateneo, Sala Estela, Palacio de Bellas Artes, Teatro Lírico, etc., y, como afirma Francisco Cuenca, actuar como solista de la Orquesta del Teatro del Liceo y de la Orquesta de la Sociedad Filarmónica de Barcelona.

La Asociación Musical de Barcelona, que seguiría con su actividad hasta 1924, vivió una situación difícil hacia 1900, afectada por las consecuencias de la honda crisis que sufrió Barcelona a finales del XIX y por el retraimiento del público que asistía a los conciertos: "esta situación sólo pudo sortearse buscando nuevas orientaciones en el terreno artístico¹⁹." En estas circunstancias encontramos que el cuarteto actúa con menos regularidad para la asociación y la temporada 1899-1900 fue la última para Castro. El último concierto que hemos podido constatar fue el 20 de julio de 1900 en la Sala Estela, en el que interpretaron cuartetos con piano de Schumann, Beethoven y Fauré. A partir de la siguiente temporada, aunque se mantiene el grupo, Castro ya no es el violonchelista, en su lugar encontramos a Bonaventura Dini o a José García²⁰.

La última actuación de la que tenemos constancia es del 4 de octubre de 1902, día en que se inauguran en el Gran Café de la Alhambra "una serie de conciertos diarios por el sexteto de Iburguren en el que figuran los reputados profesores P. Carbonell (violín), A. Serret (viola), J. de Castro (violonchelo), J. Jordá (contrabajo) y M.

Cáceres (piano)."²¹

Según escribe Francisco Cuenca, parece ser que los últimos años de su vida José de Castro estuvo dedicado a la docencia y tuvo buenos alumnos que continuaron su escuela²². A este respecto, queremos citar una anécdota que relata Joan Llongueras de una ocasión, siendo estudiante, en la que tuvo que acompañar a un alumno de Castro del que no cita el nombre. Dicho alumno parece ser que idolatraba a su maestro. Llongueras nos cuenta que "a las vísperas del concierto vino el propio maestro Castro a oírnos tocar. Era un hombre muy simpático y serio. Me pareció un hombre bonachón pero agriado. Hizo varias advertencias a su discípulo; cogió el violoncelo y ejecutó varios pasajes para mostrar cómo debían ser interpretados. Tocaba excelentemente, con un sonido impecable y lleno de dulzura. La voz gangosa y nasal que el discípulo atolondrado sacaba del instrumento, desaparecía como por encanto en cuanto lo cogía el maestro."²³

Aquí damos por finalizada la historia de este extraordinario violonchelista gaditano que hemos intentado recuperar hilando los datos dispersos que nos han sido revelados por viejos libros y la prensa histórica. La fecha del fallecimiento de José de Castro también nos queda incierta. Cuenca afirma en 1927 que había fallecido en Barcelona hacía varios años. ■

Notas

1. Libro copiadador de la correspondencia de entrada (1860-1878), Libro 5.512, Archivo Histórico Provincial de Cádiz (AHPC).
2. Acta del 20 de febrero de 1876, Libro de actas de las Juntas Generales de Socios, Libro 5.506, AHPC.
3. Acta de 29 de julio de 1876, Libro de actas de las Juntas de Profesores, Libro 5.510, AHPC.
4. *CÁDIZ*, Revista de Ciencias, Letras y Artes, Año II, nº 9, 30 de julio de 1878, p. 70. Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional (BNE).
5. *Ibidem*, p. 71.
6. VINIEGRA Y LASSO DE LA VEGA, JUAN J.: *Vida íntima de Manuel de Falla*, Ed. Diputación Provincial y Ayuntamiento de Cádiz, Cádiz, 1966, p. 48.
7. *Ibidem*.
8. *Ibidem*.
9. Actas de exámenes del curso 1880-81, Caja 1, AHPC.
10. Actas del Conservatorio Superior de Música de Málaga (Libro I), 20 marzo de 1887.
11. CAFFARENA, ÁNGEL: *La Sociedad Filarmónica de Málaga y su Real Conservatorio de Música María Cristina*, Ed. Librería Antiquaria Guadalhorce, Málaga, 1965, p. 41.
12. *CÁDIZ*, Revista de Ciencias, Letras y Artes, año III, nº 21, 30 de julio de 1979, p. 167. Hemeroteca digital de la BNE.
13. *La vanguardia* (Barcelona), 30 de mayo de 1893, p. 3. (www.lavanguardia.es/hemeroteca/)
14. LAMAÑA, LUIS: *Barcelona Filarmónica*, Imp. Elzeviriana y Lib. Camí, S. A., Barcelona, 1927, p. 193.
15. *Ibidem*, p. 195.
16. *La Dinastía*, año XII, nº 5.040, 21 de marzo de 1894, p. 2. Hemeroteca digital de la BNE.
17. Rafael Gálvez Rubio, padre del violonchelista iliturjitano Bernardino Gálvez Bellido, que fue uno de los violonchelistas españoles más importantes de principios del siglo XX, solista de la Orquesta Pau Casals y miembro de Cuarteto Casals.
18. *La vanguardia*, año XVIII, nº 5284, 18 de enero de 1898, p. 2. (www.lavanguardia.es/hemeroteca/)
19. LAMAÑA, L.: *Barcelona Filarmónica*, op. cit., p. 197.
20. José García fue el profesor de Pablo Casals en la Escuela Municipal de Música de Barcelona (1888-93).
21. *La vanguardia*, año XXII, nº 8187, 3 de octubre de 1902, p. 2. (www.lavanguardia.es/hemeroteca/)
22. CUENCA, FRANCISCO: *Galería de músicos andaluces*, Ed. Cultura, S. A., La Habana, 1927, p. 61.
23. LLONGUERAS, JUAN: *Evocaciones y recuerdos de mi primera vida musical en Barcelona*. Ed. Librería Dalmau, Barcelona 1944, p. 45.

LA MÚSICA, UNA HERRAMIENTA PARA LUCHAR CONTRA LA DESIGUALDAD Y EL ANALFABETISMO



Por Joao de Franca
Profesor de viola Real Conservatorio Profesional de Música
"Manuel de Falla"
Cádiz

Iniciamos nuestra reflexión partiendo de la premisa de que la música pertenece a cada individuo, que la vive y siente de forma muy personal sea cual sea su nivel psíquico, y a la par es universal, alcanzando a toda la biosfera. Y este punto de partida está estrechamente vinculado al hecho de que la práctica musical constituye una de las actividades que más contribuye al desarrollo de la humanidad; según Willems "Los grandes filósofos de todos los países y de todas las razas consideraron el arte como una de las manifestaciones más altas del ser humano" (Willems, 1981, p.23)

En medio de tantos rumores y evidencias, vividos en estos últimos años por los cambios en los mercados financieros y que ha generado una gran crisis a nivel mundial, el mundo musical parece estar viviendo un contexto diferente. No resulta fácil, sin embargo, esgrimir y evidenciar la importancia de la música para el ser humano en estos exactos momentos (no nos referimos aquí a la música efímera y fútil tan en boga en los últimos tiempos y, afortunadamente, ya en descenso; hasta el más ecléctico estaría de acuerdo: no todo es admitido en la música comercial)

La premisa a la que nos referimos recae sobre la verdadera importancia de la música, ya sea como educadores, intérpretes u oyentes. Para Platón y Aristóteles la formación de la persona se daba sobre las bases de un sistema de educación en el que el cuerpo (gimnasia) y la mente (música) jugaban un papel fundamental en el desarrollo del individuo (Grout y Palisca, 2004). En palabras de Edgar Willems sobre la importancia del ejercicio del arte musical, "la música era considerada como un valor humano de primer orden, y la educación musical ocupaba un lugar en el desarrollo y en la conducción de los

pueblos" (Willems, 1981, p.23)

En los últimos decenios del pasado siglo se ha desarrollado un movimiento germinado en Venezuela, pero que avanza a pasos agigantados y alcanza no sólo a varios países de Sudamérica (Patiño, 2008) sino que es epistemizado por los países anglosajones del mismo continente e incluso emulado en Europa (Higgins, 2006). Nos referimos al fenómeno de la socialización por medio del arte, que fundamentalmente se resume en la utilización de la música como una herramienta para erradicar el analfabetismo, la pobreza, la ignorancia y los infortunios de la vida, tan típico de sociedades castigadas (Avelar, 2000) que arrastran consecuencias que se remontan al periodo colonial (Stavenhagen, 1998). Beethoven, citado por Willems, dice: "La música es una revelación más alta que cualquier sabiduría y cualquier filosofía; quien penetre en el todo de la música se verá libre de toda la miseria en la que se arrastran los hombres [...]" (Willems, 1981, pp. 167-176).

No es extraño que proyectos que tienen la música como eje central acumulen tantos éxitos. No hay que confundir trivialmente la música con una varita mágica que de solución financiera a la vida; no estamos hablando en este sentido, el contexto en el que se ha desarrollado este tipo de fenómeno va más allá de lo financiero (França, 2011). Lo que está en juego es el cambio de escenario y esperanza que se genera para el individuo que vive en una sociedad marginalizada. Esta expectativa reside en la educación, que tiene en la música una gran aliada, concediendo formación al individuo para que éste llegue a ser persona de pleno derecho y ciudadano que viva en democracia (Pérez, 2009).

Obviamente los frutos son una realidad ya que son muchos los cosechados a raíz de dichos proyectos, llegando a alcanzar límites insospechados. Uno de estos proyectos más conocidos lo popularizó Gustavo Dudamel, uno de los más grandes directores jóvenes de la actualidad. La labor de Dudamel no es un hecho único ni aislado sino que como muchos otros deriva del megaproyecto venezolano llamado "Sistema" que, apoyado por su gobierno, fue fundado por Jorge Abreu.

La música siempre ha desempeñado un esencial cometido en el aprendizaje un destacado papel en la educación de las más importantes civilizaciones, sobre todo en sus épocas de esplendor; podemos citar naciones que durante mucho tiempo obtuvieron la hegemonía en el conocimiento como China, India y Grecia, que por medio de sus culturas han llegado a influir en costumbres de muchos pueblos (Alsina y Sesé, 2006).

La socialización a través del arte, en este caso de la música, va conquistando cada vez más terreno. Y en este sentido la concienciación del cuerpo es uno de los objetivos primordiales que refuerza el enfoque personal. Enmarcado en este aspecto social, la musicalización integral del niño/a se ve reforzada por valores que van más allá de la técnica instrumental. El éxito de estos proyectos está sobre los auspicios de la motivación. "Cuando la actitud del estudiante ante su propio aprendizaje está construida con determinación, entusiasmo, ansia de aprender, curiosidad [...]. Todo ello activa en el individuo una fascinante y deseable dinámica de autoestimulación cuyos resultados, en términos musicales, pueden llegar a ser espectaculares (Coso, 1992, p.20). Pedagogos, teóricos e instrumentistas proporcionaron y pusieron en práctica sus conocimientos arropados por los estudios de la psicología con enfoques innovadores; sin embargo, como ha comentado Kató Havas, no hay nada nuevo en este planteamiento (Havas, 1991) y en este sentido recurrimos al camino marcado por Willems (1984) que nos recuerda que lo que hay de nuevo es la concienciación del profesorado para puesta en práctica del enfoque que contribuye al desarrollo del individuo.

Si el cuerpo es el medio por el que expresamos los sentimientos, no hay ninguna duda de que la práctica instrumental es una de las actividades que más aporta al ser humano, y el hecho de generar y a la par transmitir sentimientos por la vía musical, se torna muy notoria. Los avances en el estudio del cerebro han proporcionado un mejor conocimiento de cómo la música puede influir en otras actividades, fortaleciendo su papel en casi todas las áreas del ser humano, como afirman Levitin (2008) y Campbell (2001); éste último revela además aspectos sorprendentes del cerebro del niño. Convenimos que la música es portadora de grandes beneficios pero el potencial humano va aún más allá. Recordemos en este sentido a H. Gardner (1999) con *Inteligencias múltiples*, que demuestra el potencial inherente que existe en el niño, y dentro de este amplio y variado potencial también destaca la existencia de una inteligencia musical. El mismo autor, en su libro *Arte, Mente y Cerebro* (2005), deja claro que tanto las contribuciones del profesorado especialista (conservatorios o escuelas de música) como las del generalista (escuelas de primaria

y secundaria) son cuantiosas no sólo para el estudiante sino para la sociedad.

Pero lo inédito de estas iniciativas es el uso de la práctica musical como estrategia para el cambio de vidas integralmente. La música conquista la vida de seres que yacen en un entorno marginalizado, presentando herramientas que proporcionan un alto grado de satisfacción que provocará en el individuo un cambio de hábitos.

No estamos delante de un nuevo modelo porque los recursos utilizados son tradicionales, eso sí, con enfoques de la nueva pedagogía (especialista y generalista), impulsados por distintos autores como Galamian(1998), Menuhin (1971), Dalcroze (1907), Willems (1984), Frega (1996), Gainza (2002), Carmen Martín (2005), entre muchos otros. En el actual contexto, con continuos cambios, la música cobra más importancia en lo social, cultural, tecnológico, económico y político; por ello, la producción artística que desde mediados del siglo XVIII elogiaba las composiciones en masa y el virtuosismo, en muchos casos exagerado, va cediendo terreno al aspecto pedagógico que da mucho más importancia al beneficio de la música en ser humano en lo psíquico y corporal, y no sólo a la mera búsqueda de la técnica como producto final. "Convenimos en que la técnica puede, hasta cierto punto, llevar a la música, como ésta, por otro lado, al arte, y del arte al hombre" (Willems, 1984, p.161).

Veremos de forma sucinta otros proyectos menos conocidos pero con la misma efectividad y éxito que el de Venezuela:

- MUSI: un proyecto promovido por la Fundación Menuhin; en España tiene carácter integrador en los colegios de las zonas marginales.

- Escuela de música de Peixinhos (Olinda-Brasil): estudio de música para niños carentes, desde la década de los 70, y que ha formado a varios instrumentistas, como el oboísta Isaac Duarte de la conocida orquesta Tonhalle de Suiza y el violinista Israel França de la OCG, entre muchos otros.

- Escuela Pracatum: proyecto desarrollado en Salvador de Bahía e impulsado por Carlinhos Brown.

- West Eastern Divan y el EMI: estos proyectos pretenden unir jóvenes en torno a la música, enfocando el papel integrador entre pueblos y rescatando de los valores humanísticos el respeto y la paz.

- Buscando Caminhos Através da Arte: desarrollado en Rio de Janeiro y destinado a llevar el arte a los ancianos sin medios.

- Orquesta infanto-juvenil de violonchelo en la Amazönia, Brasil: busca la inserción social a través de la música instrumental.

- ONGD Leonekin: desde el País Vasco esta organización no gubernamental ayuda a niños carentes de Nicaragua, usando la actividad musical para restaurar vidas.

Por motivo de espacio no podemos extender la lista, pero no cabe duda de que existen muchísimos proyectos, así como un aumento generalizado de artículos e investigaciones cualitativas en este campo. Julio Hurtado (2011), por

ejemplo, nos muestra la progresiva ascensión de actividades corales no sólo en España sino también en países como Canadá, Israel, EEUU, entre otros, que parten del canto coral para contribuir al desarrollo de la persona a nivel personal y social (marginalidad, integración entre culturas, desigualdad entre sexos, reivindicaciones sociales, etc.).

Estos fenómenos destacan no sólo por la efectividad en la formación musical a nivel técnico, sino también por el bagaje emocional a nivel personal y social, concediendo valores trascendentes. Son hechos relevantes que confirman el imprescindible papel de la música más allá de una visión meramente técnica. Muchas veces como docentes nos detenemos demasiado en los datos y conocimientos, y en ocasiones se nos olvida que la transmisión efectiva lleva alto grado de emociones. Corroborando con nuestra visión vemos la siguiente cita:

“La investigación psicosocial de la música en estas últimas décadas viene aportando evidencias del valor de hacer música como un poderoso aliado del desarrollo humano personal y social y una valiosa ayuda en la superación de la dificultad. Cada día vemos emerger nuevas iniciativas musicales que penetran en todos los ámbitos de la vida humana, desde los más subjetivos de la individualidad a los de su presencia más pública, en los que la música ejerce una función importante como factor del desarrollo personal y de la comunidad, del bienestar físico y mental, marcando el pulso del aprendizaje y prestando apoyo al compromiso por el cambio social” (Pastor, 2011, p.12).

El actual currículo musical es bastante completo, y contempla y fomenta muchos valores que se relacionan con estos proyectos; la clave es saberlo usar en función del contexto. Sin embargo, por tratarse de experiencias extraordinarias, estos fenómenos cada día cobran más relevancia, enriqueciendo no sólo el medio académico sino también el social; por lo tanto, al difundirlos, estamos revelando los valores que emanan de la música y reforzando nuestra confianza en la misma. ■

Bibliografía

- Alsina, P. y Sesé, F. (2006) La música y su evolución. (6ª ed.). Barcelona: Graó.
- Barenboim, D. (2011). En la orquesta todos somos iguales: Quien no sabe de integración no puede hacer música. Eufonía. Didáctica de la música. 51, 9-11.
- Campbell, D. (2001). El efecto Mozart para niños. Barcelona: Urano.
- Coso, J. A. (1992). Tocar un instrumento. Metodología del estudio. Psicología y experiencia educativa en el aprendizaje instrumental. Madrid: Música Mundana.

- Dalcroze, J. (1907). Método para el desarrollo del sentido rítmico, del sentido auditivo y del sentido tonal. París: Sanzo.
- França, J. L. (2011). La música, una disciplina que cambia vidas. UGR, p.341. Presentado en la Universidad de Granada para la obtención del Título de Doctor Europeo
- Frega, A. L. (1996). Música para maestros. Barcelona: Graó.
- Galamian, V. (1998). Interpretación y enseñanza del violín. Inglaterra: Pirámide.
- Gainza V. (2002). Pedagogía musical. Madrid: Lamen
- Gardner, H. (1999). Inteligencias Múltiples: la teoría en práctica. Barcelona: Paidós.
- Grout, D. y Palisca, C. (2004). Historia de la música occidental. Madrid: Alianza
- Havas, K. (1991). Nuevo enfoque para tocar el violín. Bueno Aires: Caseros.
- Higgins, C. (24 de noviembre de 2006) Tierra de esperanza y gloria ¿quieres quitar los niños de las chabolas de Caracas de la pobreza? Podemos quitarlos superando como interpretes de música clásica. <http://www.guardian.co.uk/>
- Hurtado, J. (2011). Hacer música para le desarrollo personal y social. Revista Eufonía: Didáctica de la educación musical. 51, 24-33.
- Levitin, D. (2008) Tu cerebro y la música. Barcelona: RBA.
- Martín Moreno, C., Conde, J. L. y Garófano, V. (2002). Las canciones motrices II: Metodología para el desarrollo de las habilidades motrices en la educación infantil y primaria a través de la música. Barcelona: Inde.
- Menuhin, Y. (1971). Seis lecciones con YehudiMenuhin, Madrid: Real.
- Pastor, P. (2011). Hacer Música un valor en muchos sentidos. Revista Eufonía: Didáctica de la educación musical. 51, 12-23.
- Patiño, J. (2008). Al ritmo del sistema. Arcadia. 38, 24-25.
- Pérez, M. P., Latorre, M. J. y Encomienda, F. (2009). Análisis de las creencias que sobre la enseñanza práctica poseen los futuros maestros especialistas en Educación Primaria y en Educación Física. Un estudio comparado. Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado, 12 (1), 85-105.
- Stavenhagen, R. (1998). Consideraciones de la pobreza en América Latina. Estudios Sociológicos. El Colegio de México, 16(46).
- Willems, E. (1981). El valor humano de la educación musical. Buenos Aires: Paidós.
- Willems, E. (1984). Las Bases Psicológicas de la Educación Musical. Buenos Aires: Editora Universitaria.

PRELUDE POUR MORCEAUX CHOISIS PARA GUITARRA

JAIME BOTELLA GUARINOS



Este prelude es el primer movimiento de la suite Morceaux Choisis que reúne piezas tanto para guitarra a solo como en agrupaciones camerísticas con viola y violoncello y se encuentra estructurada para ser interpretada en su totalidad o extrayendo de ella distintas combinaciones de sus movimientos; de ahí el título cuya traducción es "piezas escogidas".

El material generador empleado se basa en la escala pentáfona 5h7/18 y la escala heptáfona 7c25/85, complementaria, en su segunda transposición, para constituir juntas la escala cromática. (ver LEPSIS: Técnicas de organización y control en la Creación Musical. Javier Darías).

La escala pentáfona 5h7/18 es una de las empleadas en algunos ejemplos de la música tradicional nipona y confiere a los diez primeros compases del prelude un carácter evocativo del aire extremo-oriental con el que contrasta la sección inmediata posterior escrita con la escala heptáfona 7c25/85. Por último se va alternando material basado en ambas escalas con frecuente utilización de acordes por superposición de séptimas. La dedicatoria del prelude va dirigida a la memoria del amigo y gran guitarrista fallecido Yukiharu Inoue.

OBRA ENCARGO DE LA REVISTA

Jaime Botella (Alcoi, 18-3-1963), realizó estudios de Composición con Javier Darías en la **ECCE**, asistiendo a cursos monográficos con T. Marco, A. García Abril, T. Murail... Estudió Guitarra con K. Akasaka, D. Rusell, J. L. González y J. Tomás, manteniendo hasta 1991 una importante actividad concertística en España y Japón.

Fue finalista del Premio de Composición Ciudad de Alcoy 1992. Sus obras han sido interpretadas por agrupaciones como la Orquesta Sinfónica de Galicia, Camerana del Gran Teatro Falla de Cadiz, o grupos de cámara como el Florilegium String Quartet, Grupo Barcelona 216, Archaeus Ensemble, Grupo Instrumental de Valencia, Ars Poetica Ensemble, Trio Equinoxe, Dúo Vartolomei-Danceanu, Dúo Eduardo Perol- Silvia Gómez, Ap Art duo, Fred & Marina Hammond, y solistas como Masahiro Aramaki o Carmen Sancho, participando con estrenos de obras encargo en los Festivales Internacionales de Música Contemporánea de Alicante FIMCA (1993, 1997), Bucarest (1996, 1999), ENSEMS de Valencia (1993, 1996, 1999), Bacau (1997), Munich (1998), Spaziomusica de Italia (2000), Festival Internacional des Músiques D'Aujourhui de Marsella (2000), Zilele Muzicii Noi de la República Moldava (2001), Festival Internacional de Música Contemporánea de Madrid COMA(2003), X Temporada de Música y Danza de Andorra la Vella (2003), XX Cicle de Música del Segle XX-XXI de Barcelona (2005), Festival de Música Española de Cádiz (2006) y III Encontre de Percusió de Valencia (2006), además de giras de conciertos en España, Francia e Italia.

Desde 1986 simultanea la composición con la docencia como profesor de Guitarra, Estética, Historia del Arte y de la Música.

Es miembro fundador de la **ECCE**

a Yukiharu Inoue in memoriam

PRELUDE POUR MORCEAUX CHOISIS

Guitarra

JAIME BOTELLA GUARINOS, 2012

♩ = 70 *arm. 8°*

p $\times 1/2$ *sul 1/2 de la corda senza unghia* *mf* *sul tasto* *IV* *IV* *mf*

pp *arm. 8°* *p* *nat* *mp*

mf *cresc.*

f *mp* *mf*

f *sul ponticello* *mp* *sul tasto* *mp* *sub*

mp *sul ponticello* *XII* *XII* *3°*

XII *nat* *p* *cresc.*

f *p sub* *cresc.*

The musical score is written for guitar in a single system with ten staves. It begins with a tempo of quarter note = 70 and an 8-degree armatura. The first staff includes a dynamic of *p* and a marking $\times 1/2$ with the instruction "sul 1/2 de la corda senza unghia". The second staff features a *pp* dynamic and an 8-degree armatura. The third staff has a *mf* dynamic and a *cresc.* marking. The fourth staff starts with a *f* dynamic and includes a *mp* dynamic. The fifth staff includes a *f* dynamic, a *mp* dynamic, and a *mf* dynamic, with the instruction "sul ponticello". The sixth staff has a *mp* dynamic and "sul ponticello" markings. The seventh staff includes a *p* dynamic, a *nat* marking, and a *cresc.* marking. The eighth staff starts with a *f* dynamic and includes a *p sub* dynamic and a *cresc.* marking. The score is filled with various guitar techniques such as triplets, sixths, and natural harmonics, along with specific fingering and breath marks.

Musical staff 1: Treble clef, 8/8 time signature. Starts with a *mf* dynamic. Features a triplet of eighth notes (circled 4) and a quarter note (circled 3). The piece concludes with a *p* dynamic.

Musical staff 2: Treble clef, 8/8 time signature. Starts with a *f* dynamic. Includes a *sul ponticello* instruction. Features a triplet of eighth notes (circled 4) and a quarter note (circled 2). Ends with a *mp* dynamic and a *sub* marking.

Musical staff 3: Treble clef, 8/8 time signature. Starts with a *mp* dynamic. Includes a *sul ponticello* instruction and a *cresc.* marking. Features a triplet of eighth notes (circled 6) and a quarter note (circled 4). Ends with a *mf* dynamic.

Musical staff 4: Treble clef, 8/8 time signature. Starts with a *mp* dynamic. Includes a *nat* marking and a *cresc.* marking. Features a triplet of eighth notes (circled 3) and a quarter note (circled 4). Ends with a *mp* dynamic.

Musical staff 5: Treble clef, 8/8 time signature. Starts with a *f* dynamic. Includes a *nat* marking. Features a triplet of eighth notes (circled 4) and a quarter note (circled 4). Ends with a *f* dynamic.

Musical staff 6: Treble clef, 8/8 time signature. Starts with a *mp* dynamic. Includes a *cresc.* marking. Features a triplet of eighth notes (circled 4) and a quarter note (circled 4). Ends with a *mp* dynamic.

Musical staff 7: Treble clef, 8/8 time signature. Starts with a *dim* dynamic. Includes a *mp* dynamic and a *cresc.* marking. Features a triplet of eighth notes (circled 4) and a quarter note (circled 3). Ends with a *mp* dynamic.

Musical staff 8: Treble clef, 8/8 time signature. Starts with a *f* dynamic. Includes a *sul tasto* instruction and a *mp* dynamic. Features a triplet of eighth notes (circled 2) and a quarter note (circled 4). Ends with a *p* dynamic and a *gliss* marking.

MINAIII



MINAIII

Revista semestral del Real Conservatorio Profesional de Música
"Manuel de Falla"
de Cádiz.

Número 6. Mayo-Diciembre de 2012
Ejemplar gratuito

ALMA DE VIDRIO

CUARTETO DE CUERDA Nº 1 ANÁLISIS FORMAL Y GENÉTICO



Por **PACO TOLEDO**
Compositor

Profesor de Análisis del Real Conservatorio Profesional de Música “Manuel de Falla” de Cádiz

Alma de vidrio es una obra escrita en 2002 para cuarteto de cuerda. Su título hace referencia al destinatario de la partitura: la obra está dedicada a Javier Darías, mi maestro, de quien, en el tercer movimiento, aparece como cita el tema A de su primera sinfonía: *Vidres*. Ha sido grabada en 2005 por Florilegium String Quarter para la discografía de ECCA¹ en su serie de discos colectivos (E-067). Tanto la grabación como la partitura han sido editadas por EMEC, Editorial de Música Española Contemporánea.

A través del presente trabajo trato de hacer un análisis de una composición propia desde la génesis y su posterior proceso de creación, mostrando así los procedimientos concretos, desde el material de partida y su posterior tratamiento hasta llegar a la obra acabada.

ANÁLISIS

La obra se estructura en cuatro movimientos sin solución de continuidad: *Allegro inquieto*, *Adagio sostenuto e cantabile*, *Andante malinconico* y, por último, *Allegro inquieto*. En la composición se integran distintas técnicas de escritura que garantizan zonas de contrastes y que, a su vez, dan unidad al conjunto. Por un lado, las zonas temáticas asumen el papel expresivo, mientras que por otro lado, las zonas de texturas, más o menos complejas, adquieren connotaciones atmosféricas y éstas, a su vez, están diferenciadas por su propio tratamiento.

Antes de mostrar el análisis de cada movimiento sería conveniente situarnos en su macro estructura formal y así ir desarrollando todo el análisis movimiento a movimiento. La obra consta de 213 compases y el ejemplo 1 nos muestra su organización formal:

ALMA DE VIDRIO			
I Movimiento	II Movimiento	III Movimiento	IV Movimiento
<i>Allegro inquieto</i>	<i>Adagio sostenuto e cantabile</i>	<i>Andante malinconico</i>	<i>Allegro inquieto</i>
Comp.: 1 - 75	Comp.: 76 - 123	Comp.: 124 - 182	Comp.: 183 - 213

Ejemplo 1

I MOVIMIENTO

Allegro inquieto (Compases 1 – 75)

El primer movimiento genera el material rítmico sobre el que se desarrollará la obra. El punto de partida para la creación de las distintas células rítmicas es la sucesión numérica de Fibonacci², empleando sólo los cinco primeros elementos de dicha sucesión: 1, 2, 3, 5, 8. El procedimiento es el siguiente: cada célula rítmica se genera al asignarle un número de pulsaciones según su correspondencia con el elemento de la sucesión que le ha sido asignado. En los casos de las células **a**, **b** y **d**, la semicorchea se toma como valor 1 y, por tanto, estas células rítmicas son completadas por silencios siempre dentro del rango de un pulso de negra, siendo utilizado para ello los elementos 1º y 2º de la serie. La célula **d**, al ser el negativo de la célula **a**, el número de la serie que le corresponde es el 3 (lógicamente, donde había silencio ahora hay sonido y viceversa) En el resto de los casos el procedimiento para la obtención del material rítmico es dividiendo el valor

en tantas pulsaciones como contenga el número de la sucesión que le ha sido asignado, creando así, para las células **c** y **e**, grupos de valoración especial, mientras que para la célula **f** el grupo lo forman 8 fusas. Por tanto, para estas tres últimas células se han empleado el tercer, cuarto y quinto elemento de la serie, es decir, 3, 5 y 8.

Partiendo de todo este procedimiento quedan establecidas las células originales que, tal y como muestra el ejemplo 2³, son transformadas por desplazamientos de sus elementos internos por la adición de silencios, por modificaciones rítmicas o por fragmentación de la propia célula, obteniéndose así todo el material rítmico a utilizar en la obra.

Ejemplo 2

El primer movimiento consta de 75 compases y se articula en una estructura ternaria. El ejemplo 3 muestra como se vertebra todo el movimiento:

I Movimiento, Allegro Inquieto		
I Sección Comp.: 1 - 19	II Sección Comp.: 30 - 48	III Sección Comp.: 49 - 75

Ejemplo 3

En este primer movimiento se solapan distintas técnicas de escritura que, sin solución de continuidad, van vertebrando cada sección en entidades más pequeñas. El ejemplo 4 nos muestra los distintos periodos en que se vertebra cada sección así como el número de compases sobre los que se extiende.

I° Allegro inquieto [1-75]									
I Sección [1-29]				II Sección [30-48]			III Sección [49-75]		
I ₁ [1-6]	I ₂ [7-12]	I ₃ [13-19]	I ₄ [20-29]	II ₁ [30-38]	II ₂ [39-48]	II ₃ [49-53]	III ₁ [54-63]	III ₂ [64-73]	III ₃ [74-75]

Ejemplo 4

I SECCIÓN.-
(Comp.: 1-29)

La primera sección consta de 29 compases y se articula en cuatro periodos: I₁, I₂, I₃ y I₄, tal y como muestra el gráfico del ejemplo 5.

I Sección [1-29]			
I ₁ [1-6]	I ₂ [7-12]	I ₃ [13-19]	I ₄ [20-29]

Ejemplo 5

I₁.- (Comp.: 1-6) (CD: 0'0" – 0' 20")⁴ Consta de 6 compases con un dominio en *pizzicati* en base a una interválica de 7^o, 4^a y 2^a. Su discurso se sustenta sobre las células rítmicas **a** y **b**. Progresivamente, en los compases 4 - 6, se van introduciendo trémolos sobre sonidos de armónicos que dominaran el periodo siguiente. El ejemplo 6 muestra el inicio de la obra y la puesta en partitura de la textura de *pizzicati*.

Ejemplo 6

I₂.- (Comp.: 7-12) (CD: 0'20" – 0' 40")

Segundo periodo de la primera sección, nuevamente de 6 compases. A partir del compás 7 y de forma solapada se disuelven los *pizzicati* del primer periodo (I₁) y comienza una textura de sonidos en armónicos en la que progresivamente se alcanza el tutti. Este periodo evoluciona con un dominio de las células **c**, **d** y **e**. Todo el fragmento se desenvuelve con combinaciones de la 5 notas que muestra el ejemplo 7 y que evolucionan en un cluster irregular que *alla punta* como punto de contacto del arco progresa como una textura en el registro sobreagudo.



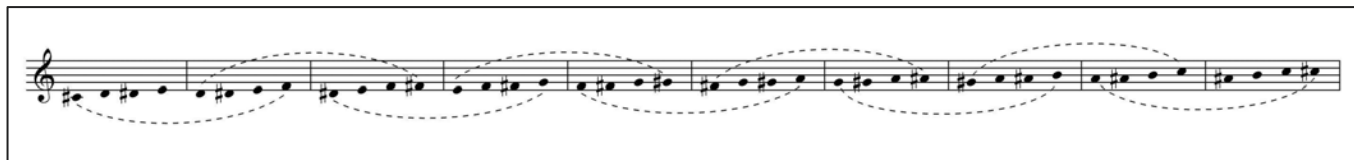
Ejemplo 7

I₃.- (Comp.: 13-19) (CD: 0'40" – 1' 07")

Compases 13 a 19. Tercer periodo caracterizado por la constitución de líneas con las células **c**, **d** y **e** en melodía de timbres. En él se disuelve la textura de sonidos armónicos y se integra la célula **f** como generadora del cluster del periodo siguiente, nuevamente la temática del periodo siguiente hará su aparición de forma solapada. La línea melódica parte del registro grave que lógicamente se le confía al violonchelo, y evoluciona hacia el registro agudo soportándolo el violín 1°.

I₄.- (Comp.: 20-29) (CD: 1'07" – 1' 31")

Cuarto y último periodo de la primera sección. Con una duración de 10 compases (20-29) se divide en dos pequeños fragmentos. En el primero el discurso evoluciona en formación progresiva del cluster que, en el segundo fragmento, evolucionará como cluster móvil. En el ejemplo 8 podemos observar la evolución ascendente del cluster por permutación de la nota grave por una aguda; el bucle de cuatro notas progresa por una interválica interna de 2ª menor.



Ejemplo 8

II SECCIÓN.-

(Comp.: 30-48)

Dividida en tres partes, esta sección se caracteriza por ser una zona temática en la que las líneas protagonistas del discurso evolucionan, nuevamente, en melodías de timbres. El ejemplo 9 muestra su articulación interna:

II Sección [30-48]		
II ₁	II ₂	II ₃
[30-38]	[39-48]	[49-53]

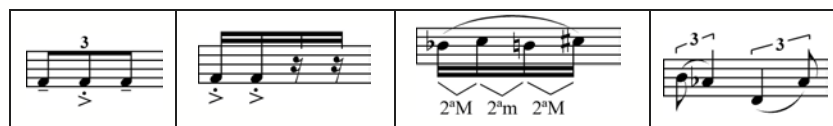
Ejemplo 9

Toda la sección se genera en base a la interválica de 4ª y 7ª como muestra el ejemplo 10:



Ejemplo 10

Con el discurso interválico anterior toda la sección se desarrolla con los elementos rítmicos que constituyen las células **c**, **d** y **e**, aplicándole la articulación que muestra el ejemplo 11.



Ejemplo 11

II₁.- (Comp.: 30-38) (CD: 1'31" – 2'02")

El primer periodo de la segunda sección evoluciona como zona temática en la que las líneas están construidas con las células **c** y **d** en melodías de timbres y con un fondo de acompañamiento que, básicamente, se desarrolla en *glissandi* y con notas en *vibrati* progresivos. Su discurso parte del registro agudo para dirigirse al registro grave, que en una evolución de ida y vuelta alcanza el clímax en el compás 38.

II₂.- (Comp.: 39-48) (CD: 2'02" – 2'33")

El segundo periodo continúa como zona temática con el mismo procedimiento que en el periodo anterior, pero en este caso, aparecen dos elementos secundarios de acompañamiento: por un lado sonidos en armónicos como notas pedales y, por otro lado, sonidos en *pizzicati*. Su discurso evoluciona con un perfil ondulado, partiendo del registro medio para alcanza el registro agudo al final de la sección.

II₃.- (Comp.: 49-53) (CD: 2'33" – 2'54")

Este tercer periodo tiene la funcionalidad de coda y el dominio está en base a la célula **e**. En ella se integran la textura de sonidos armónicos del periodo I₂ para dar paso a la III sección que funcionará como reexposición de elementos anteriores.

El segundo elemento del periodo A está caracterizado por ser un motivo de acompañamiento que evoluciona en sonidos armónicos en choques interválicos de 2ª y que soportan violín II y viola. En el siguiente ejemplo se aprecia el discurso en un esquema sinóptico:

Ejemplo 17

Para su articulación también se emplea la serie de Fibonacci. Así pues, tomando como valor 1 un ritmo de semicorchea, cada instrumento hace su entrada de acuerdo al elemento de la serie que le corresponde, alternándose las entradas ambos instrumentos. El ejemplo 18 nos muestra el fragmento en un esquema rítmico en el se puede apreciar que al llegar al elemento 34 comienza una retrogradación con el fin de que la textura no se paralice. Un vez agotada ésta, comienza de nuevo el proceso hasta que se acaba el fragmento.

Ejemplo 18

El ejemplo 19 nos muestra el fragmento y su puesta en partitura.

Ejemplo 19

PUENTE.-

(Comp.: 83-87.1) (CD: 4'48" – 5'06")

De 137 tiempos de duración, actúa como transición entre A y B. En él se empieza a incorporar el elemento de acompañamiento del Tema B caracterizado por ser un *pizzicato* Bartok en *glissando*.

Ejemplo 20

TEMA B.-

(Comp.: 87.2-94.1) (CD: 5'06" – 5'35")

Con la misma interválica generadora del periodo A, el tema B está constituido un elemento principal derivado de la célula **f** del primer movimiento (ejemplo 21) El segundo elemento característico es el *pizzicato* Bártok en *glissandi* que ha introducido el puente. (ejemplo 20).

	f ₁	f ₂	f ₃	f ₄
Elementos rítmicos f 1º Movimiento				
Elementos derivados de f Tema B II Movimiento				

Ejemplo 21

DESARROLLO.-

(Comp.: 94.2 – 105.2) (CD: 5'35" – 6'15")

El desarrollo consta 34 tiempos de negra y se articula en 8 + 13 + 8 + 5 tiempos de negra. El primer periodo **D** [94.2 – 96] comienza con el elemento de acompañamiento de A, en el que los instrumentos van haciendo su entrada a razón de 1 igual a semicorchea. El segundo periodo **D**₁ [97 – 101.1] se caracteriza por exponer elementos de B modificados. El tercer periodo, **D**₂ [101.2 – 105.2] lo constituye un cluster a distancia de 2ª con una interválica en sentido lineal de 7ª, 4ª y 2ª que, evolucionando hacia el registro grave, se va acortando para desembocar en el periodo **D**₃ [104 – 105.2], constituido por dos compases de *pizzicato* Bartok en *fortissimo*.

REEXPOSICIÓN.-

(Comp.: 87.2-94.1) (CD: 6'15" – 7'31")

Al igual que la exposición, la reexposición consta de 55 tiempos de negras y en ella aparecen los temas intercambiados. En la reexposición se ha omitido el puente en favor de una coda final. El ejemplo 22 expone su articulación y las distintas modificaciones que ha sufrido con respecto a la exposición:

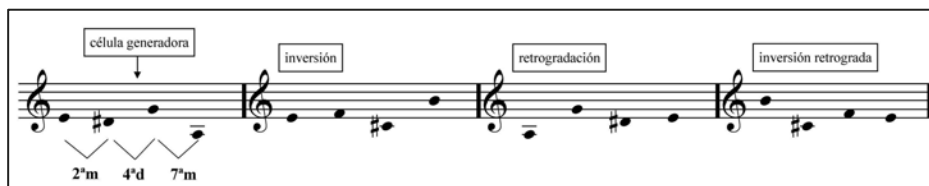
REEXPOSICIÓN [105. 3 - 123] 55		
Tema B [105.2 112] (21)	Tema A [113 119.2] (21)	Coda [119.3 – 123] (13)
Aparece igual que en la exposición, pero su discurso se desenvuelve en instrumentos distintos.	Igual a la Exposición, con la salvedad que aparece invertido y el diálogo lo protagonizan Viola y Violonchelo.	La coda está construida con el elemento de acompañamiento de A, solo que en razón de 1 igual a corchea de tresillo.

Ejemplo 22

III MOVIMIENTO

Andante malincolico (Compases 124 – 182)

Todo el tercer movimiento evoluciona en base a dos elementos importantes: una célula interválica generadora de todo el discurso (ejemplo 23) y un acompañamiento de *glissandi* como continuum. Las células que se muestran a continuación en el ejemplo 23 aparecerán transportadas a diferentes alturas en la evolución de todo el discurso del tercer movimiento.



Ejemplo 23

Formalmente este tercer movimiento se organiza en tres secciones con la articulación que muestra el ejemplo 24; en el mismo ejemplo, a su vez, se aprecia la organización interna de cada sección.

IIIº ANDANTE MALINCOLICO [124-182]									
I Sección [124 - 141]			II Sección [142-161]			III Sección [163-182]			
I ₁	I ₂	I ₃	II ₁	II ₂	II ₃	III ₁	III ₂	III ₃	Coda
[124-128]	[129-137]	[138-141]	[142-149]	[150-153.2]	[153.3-161]	[162-169]	[170-173]	[174-178]	[179-182]

Ejemplo 24

I SECCIÓN.-

(Comp.: 124-141) (CD: 7'31" – 8'40")

Tal y como se puede apreciar en el ejemplo 25, la primera sección consta de 19 compases y se vertebra en tres periodos de 5+10+4 compases respectivamente.

I Sección [124 - 141]		
I ₁	I ₂	I ₃
[124-128]	[129-137]	[138-141]

Ejemplo 25

I₁ .- (Compases 124-128) (CD: 7'31"- 7'48") Periodo en el que se expone a modo de tema y con cierto carácter virtuosístico y solístico el elemento generador del propio movimiento que adquiere carácter temático con sus distintas transformaciones. Éste evoluciona de forma constante sobre un acompañamiento de *glissandi* que será recurrente en todo el movimiento. La rítmica es libre (manos al teclado) aunque existe un dominio de *c* del I movimiento tanto en su estado original como por aumentación (ejemplo 26).

Ejemplo 26

II₂.- (Compases 129-137) (7'48"-8'31") Segundo periodo del I^a sección del III movimiento que funciona como breve desarrollo de los elementos temáticos del periodo anterior, en la que dichos elementos motivicos progresan desde el registro grave hacia el registro agudo en una evolución de ida y vuelta en melodía de timbres. El periodo finaliza con una breve cadencia del violín 1°.

II₃.- (Compases 138-141) La tercera parte de la primera sección es una breve coda de cuatro compases que evoluciona con una célula rítmica de tresillo para concluir con un cluster de cuatro notas en una interválica interna de semitono.

II SECCIÓN.-

(Comp.: 142-161) (CD: 8'40" – 10'09")

La segunda sección también se vertebra en tres partes internas como muestra el ejemplo 27. Esta sección contiene la cita del tema A de la sinfonía Vidres⁸ de Javier Darías. En esta sección se aprecia la evolución de la música en su integración y acercamiento a la cita y su posterior desintegración o alejamiento del tema A de la sinfonía *Vidres*.

II Sección [142-161]		
II ₁ [142-149]	II ₂ [150-153.2]	II ₃ [153.3-161]

Ejemplo 27

II₁.- (Compases 142-149) Textura de *glissandi* que hace de nexo entre la I^a y la II^a sección a la vez que prepara la entrada de la cita de Vidres de manera que ésta adquiera relieve. Esta textura parte del cluster por semitono que dejó la sección anterior evolucionando de manera divergente para crear una acumulación de sonidos en base a cuerdas dobles en cada uno de los instrumentos y, así, llegar a un *fortissimo* culminando el discurso y haciendo evidente la entrada de la cita de la sinfonía *Vidres*. Ejemplo 28.

Ejemplo 28

II₂.- (Compases 150-153.2) Este segundo periodo de la segunda sección lo constituye el breve pasaje de cuatro compases sobre el que se extiende el Tema A de la Sinfonía Vidres de Javier Darías.

II₃.- (Compases 153.3-161) Periodo de transición y coda con la doble funcionalidad de alejarse de la cita y alcanzar la IIIª Sección. Su discurso evoluciona en el mismo estilo que la propia cita para desembocar en cuatro compases en el que con una breve polirritmia concluye la sección IIª reposando en un calderón y nuevamente en *fortissimo* y , por tanto, evidenciando la entrada de la III sección por su carácter reexpositivo.

III SECCIÓN.-

(Comp.: 162-182) (CD: 10'09" – 11'26")

La tercera sección se articula en tres periodo más una coda final tal y como se puede apreciar en el ejemplo 29. De carácter reexpositivo se desarrolla con elementos oídos anteriormente.

III Sección [163-182]			
III ₁ [162-169]	III ₂ [170-173]	III ₃ [174-178]	Coda [179-182]

Ejemplo 29

III₁.- (Compases 162-169) Actúa como reexposición de I₁ pero ampliando en este caso algunos de sus elementos que han sido tomados de la línea de sonidos de *Vidres*. Nuevamente su evolución dirige el discurso en melodías de timbre hacia el registro grave para volver al registro agudo del que partió.

III₂.- (Compases 170-173) Transición tomada del final de desarrollo del II movimiento y que desemboca en sonidos de *glissandi* cortos desde las notas más agudas de cada instrumento. Dicha transición evoluciona en sentido descendente y progresando con un cluster móvil a interválica interna de 2ª variables.

III₃.- (Compases 174-182) Reexposición de la primera parte de la primera sección. A partir del compás 179 comienza la coda con la que finaliza el movimiento. Ésta está construida en base a la textura de *glissandi* que ha dado personalidad al tercer movimiento y que sirve de nexo con el movimiento siguiente. Su discurso culmina con sonidos en armónicos para dar paso a la reexposición con la que se caracterizará el IV movimiento.

IV MOVIMIENTO

Allegro inquieto (Compases 183 – 213) (CD: 11'26" – final")

El IVº Movimiento actúa como reexposición del Iº. Se articula en cuatro secciones que ya han sido oídas al comienzo de la obra y que responde al planteamiento que expone el ejemplo 30º:

IV MOVIMIENTO (183-213)			
IV ₁ 183 - 191	IV ₂ 192 - 198	IV ₃ 199 - 206	IV ₄ 206 - 213

Ejemplo 30

Lo periodos reexpuestos del Iº movimiento son: I₂ , I₄ , I₃ e I₄ por ese orden. El último periodo funciona (I₄) como Coda final. En todos estos periodos que se reexponen existen algunas modificaciones, por un lado la evolución del cluster de la sección IV₂ que se corresponde con I₄ del primer movimiento, (compases 192 – 198) evoluciona en sentido divergente hasta alcanzar un acorde por superposición interválica de 9ª. En el ejemplo 31 podemos apreciar la evolución del cluster y las modificaciones que ha sufrido con respecto al original:

Evolución del cluster

Ejemplo 31

Por otro lado, en el ejemplo 32, se aprecia la evolución del mismo cluster de IV₄ como Coda y final de la obra (compases 206 – 213) y que también se corresponde con la partes I₄ del primer movimiento. En este caso el cluster evoluciona nota a nota en sentido ascendente para a través de un *glissandi*, posicionarse en el registro grave y concluir la obra con un *pizzicato* Bártók sobre la nota Mi a en octavas.

Evolución del cluster

206 - 210 211 212

Ejemplo 32

Las dos secciones restantes, IV₁ y IV₃, son una reexposición de las secciones I₂ y I₃ también del primer movimiento. El ejemplo 33 nos muestra el comienzo de IV₁ y IV₃ respectivamente. ■

IV Allegro inquieto

Ejemplo 33

Notas

¹ Escuela de Composición y Creación de Alcoi. www.ecca.es

² Sucesión de números naturales en la que cada uno de sus elementos es la suma de los dos anteriores. Fue descrita en Europa por Leonardo de Pisa, matemático Italiano nacido en Pisa en 1170 y fallecido en la misma ciudad en 1250.

³ La primera fila de la tabla expone las células originales mientras que el resto son producto de sus propias transformaciones.

⁴ En lo sucesivo, a cada fragmento que se comente le seguirá el minutaje que le corresponde en la grabación. CD: CUM PROLATIONE, E0-67, Editorial EMEC.,

⁵ Como son fragmentos oídos anteriormente, en este caso, se muestra el minutaje de la sección completa.

⁶ Como podemos comprobar 144 es el elemento decimoprimer de la sucesión Fibonacci omitiendo el 0 y el 1, primeros elementos de la sucesión y que, como hemos visto anteriormente, se desechan: 1 . 2 . 3 . 5 . 8 . 13 . 21 . 34 . 55 . 89 . 144.

⁷ Sexto elemento de la serie.

⁸ Vidrios. Esta sinfonía fue compuesta para una exposición de estructuras de vidrio del escultor jiennense Nacho Criado en la bienal de Venecia. La sinfonía de Javier Darías se divide en tres movimientos que aluden a los distintos estadios formales y del material genético en cuanto a influencia (temps de l'influx), reflexión (temps de meditació) y conclusión (temps de cloenda). Libro del Cd monográfico: Javier Darías, Obra sinfónica, Madrid, EMEC, 1999.

⁹ En este caso se ha optado por nombrar las secciones con la numeración romana que le corresponde al movimiento, y así evitar confusión con la parte reexpuesta que corresponde al movimiento primero.



POR Cristina Bravo

Profesora de Lenguaje Musical. Real Conservatorio Profesional de Música "Manuel de Falla", Cádiz

II Congreso de Educación e Investigación Musical (CEIMUS). Innovación, motivación y creatividad en la Enseñanza Musical. Celebrado los días 2 y 3 de marzo de 2012 en Madrid.

El pasado mes de marzo tuvo lugar la celebración del Segundo Congreso de Educación e Investigación Musical, organizado por la SEM-EE (Sociedad para la Educación Musical del Estado Español), por el IEM (Instituto de Educación Musical) y la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, institución en la que se celebró el Congreso.

Resulta especialmente relevante este Congreso por aunar representantes de todos los niveles educativos musicales en un mismo programa. Durante las cuatro jornadas que duró el Congreso, tuvieron lugar comunicaciones y conferencias relacionadas con distintos aspectos de la Enseñanza Musical a todos los niveles: representantes de la Educación Musical en Primaria, de la Educación Musical en Secundaria, de la Educación Musical en las Escuelas de Música, de la Educación Musical en los Conservatorios Elementales y Profesionales de Música, de la Educación Musical en los Conservatorios Superiores de Música, de la Educación Musical para los docentes, y de la Educación Musical en la Universidad.

Las sesiones se organizaron en torno a varios ejes, entre los que cabe destacar la intervención de Luca Chiantore, Maravillas Díaz y Emilio Molina, abriendo el Congreso bajo el lema de la "Creatividad y Motivación en el Proceso de Enseñanza y Aprendizaje de la Música".

Temas tan importantes como la importancia de "la Educación Auditiva en la Actualidad", "los recursos tecnológicos en la Enseñanza de la Música", "las líneas pedagógicas encaminadas hacia una formación integral", y "los nuevos enfoques y resultados dentro de la investigación musical", fueron los ejes fundamentales sobre los que giraron la mayor parte de comunicaciones.



EL PIANISTA DE ORQUESTA. REPERTORIO ORQUESTAL. IGOR STRAVINSKY (Y II)

Por Ángela de la Cruz Moraza Molina

Profesora de Piano

Conservatorio Elemental de Música "Chelista Ruiz Casaux" San Fernando (Cádiz).



Como muestra final de este artículo presentaré algunas piezas de unos de los compositores con más renombre dentro del repertorio orquestal para piano, sus obras se encuentran entre las más temidas y las más deseadas de tocar por los pianistas, debido a los difíciles solos con los que cuentan. Entre estas obras están el Ballet y la Suite de *Petrushka* o de *El pájaro de Fuego*, la *Suite* para pequeña orquesta y la *Sinfonía de los Salmos*, entre otras.

Petrushka

Se trata de unas de las obras más comprometidas para el pianista orquestal. La ejecución de extractos de esta obra es requerida en cualquier prueba de acceso a una orquesta. En el ballet y en la suite orquestal *Petrushka* el piano realiza una función dentro del tutti de apoyo rítmico al conjunto de la percusión, una función efectista, de color, como apoyo a la sección de viento madera -con numerosos trémolos, glissandi, apoyaturas rápidas- así como un papel muy importante de solista. Un ejemplo de esto lo encontramos en el número 64 de ensayo, donde da comienzo la famosa *Danza Rusa*, con uno de los solos más difíciles para el piano orquestal. En este *solo* y durante ocho compases se exige la ejecución muy rápida de acordes de tres notas por grado conjunto en semicorcheas en la mano derecha y a la vez se repiten acordes de cuatro notas en la mano izquierda todo esto a la velocidad de negra = 116.

Posteriormente, es repetido el mismo pasaje en el número 82 de ensayo con la indicación de *ben marcato pero* con acordes de cuatro notas en la derecha, aún mayor dificultad. A éste le sigue un pasaje muy difícil y lioso visualmente, se trata de arpeggios repartidos entre las dos manos, a la vez que la melodía principal es tocada por el quinto dedo de la derecha, todo esto arropado afortunadamente por la orquesta.

Se trata de una pieza de difícil ejecución, aunque bien escrita para las manos del pianista, no hay que olvidar que *Stravinsky* fue un gran instrumentista. Como anécdota y para que se comprenda la dificultad de la partitura del piano, podemos tener en cuenta que el compositor adaptó en 1929 la partitura para piano solo -con prácticamente el mismo texto- en la obra llamada *Tres movimientos de Petrushka*.

Extracto de la danza rusa:

L'Oiseaux de feu (El pájaro de fuego)

En la Suite de 1919, compuesta tras el ballet del mismo nombre, el piano tiene una función constante de apoyo al viento madera

en gran parte de la obra y al viento metal a los que dobla con frecuencia. Esto lo podemos observar en la *Introducción* de la Suite, *Variación del pájaro de fuego*, número 9 de ensayo, donde el piano dobla a la madera en la melodía o en el 12 y 18 de ensayo donde dobla a las flautas con arpeggios rápidos repartidos entre las dos manos y con cruzamiento de éstas.

En la *Danza infernal del rey Katschei* el piano pasa a formar parte del grupo sonoro del viento metal. En el número 10 de ensayo comienza un pasaje en *ff* con octavas paralelas en las dos manos a una velocidad de negra=168 con una figuración de corcheas. Tres compases después del 11 de ensayo pasa a formar parte de la percusión apoyando al xilófono rítmica y melódicamente. Otro efecto importante en esta danza son los glissandi sobre tecla blanca con una intensidad que van del *f* al *fff*, una buena técnica de glisando, sería imprescindible para que no sufrieran demasiado los dedos.

También resulta característico de esta obra los cambios de instrumento que el pianista debe realizar sigilosamente, pasando del piano a la celesta. En la *Berceuse* de la Suite hay un pequeño pasaje de celesta pero sin ninguna dificultad a mencionar.

Sinfonía de los Salmos

En esta gran obra, *Stravinsky* cuenta con dos pianos en la orquesta, siendo la parte del piano I de mayor dificultad que la del piano II. Como curiosidad habría que señalar la indicación del compositor de no arpeggiar acordes de cuatro notas, ejecutados en ambas manos a la vez, que abarcan distancias de décimas. En la partitura del piano I hay que destacar el número 12 de ensayo con un pasaje de octavas en las dos manos al unísono y a gran velocidad. Por lo demás la coordinación y el empaste entre los dos pianistas resultan imprescindibles para sonar como una única cuerda y no como dos solistas.

2º Suite para pequeña orquesta

Se trata de una de las dos suites compuestas en 1927 por *I. Stravinsky*. El piano sólo toma parte en la segunda de éstas, en el primer número *March* y el cuarto el *Galop*. En esta suite el piano forma parte de la sección rítmica de la orquesta doblando a la percusión. En algún momento de la marcha cuando la orquesta toca en

tutti toca la melodía en acordes de cuatro notas en la mano derecha. En el *Galop* el papel de percusión del piano es completado con la melodía que el piano toca en sextas, octavas o acordes doblando a la cuerda. El número 2 de ensayo puede llegar a ser complicado debido a las octavas y acordes de tres notas, en figuración de corcheas y doblando la melodía de la cuerda a la velocidad de negra = 128. En el *Trio*, el piano dobla a las flautas en un registro muy agudo con una articulación muy corta, acompañando un *solo* de trompeta, pero la misión del piano en este pasaje es sólo la de asentar el pulso.

Espero que lo expuesto en estos dos artículos animen al alumnado y al profesorado a probar con el repertorio orquestal en la clase de instrumento. El trabajo con estas obras enriquecerá enormemente la formación musical del alumno/a y ampliará su perspectiva profesional futura. ■



1800: LA MÚSICA EN CÁDIZ AL FINAL DE LA CENTURIA ILUSTRADA

Por José Mª Rodríguez

Doctor en derecho. Miembro de la Asociación Cádiz Ilustrada.

Por Marina I. Ramírez

Pianista en el CPD "Maribel Gallardo", Cádiz. Vicepresidenta de JJMM de Cádiz.



Cádiz año 1800: un siglo llama a las puertas de una ciudad, que ha vivido en el siglo que se marcha, su momento histórico de mayor riqueza y esplendor, donde las minorías nacionales que componen su población han desarrollado ampliamente lo mejor de su espíritu artístico. Pero ahora, en los últimos años del XVIII, no atraviesa por su mejor momento comercial y cultural, cercada por la flota inglesa, la más potente del mundo en su época, al mando de un genio de la lucha en el mar, el Almirante Horacio Nelson. Ya no llegan a su puerto las naves de Indias que traían las riquezas del continente americano, ni las del resto de la Europa, en guerra con su fructífero intercambio de ideas, modas y estilos culturales. La ciudad estaba encerrada en sí misma.

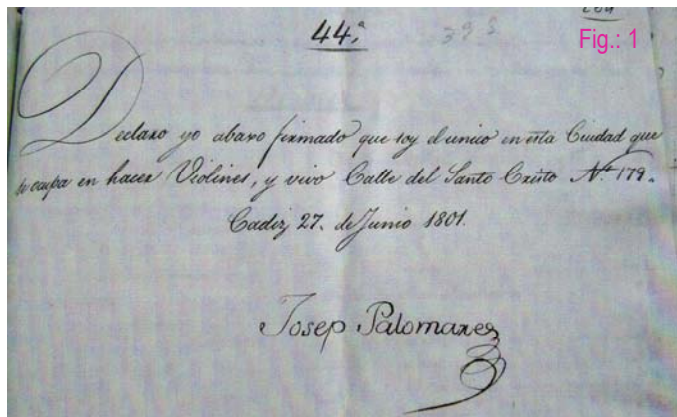
No hacía tanto que se habían apagado las últimas notas de las selectas orquestas que actuaron en el Teatro de la Ópera Italiana y en el Coliseo Francés, obra el primero de las numerosas colonias genovesas y napolitanas, y el segundo de la potente minoría mercantil de habla francesa. En 1778 el teatro francés y algunos años después el italiano, se cerraron sin que las circunstancias adversas de finales del siglo, el miedo de la Corona al contagio de la Revolución Francesa y la crisis comercial originada por la Guerra con Inglaterra, permitieran la reapertura de ambos a pesar de que se intentó.

Para darse cuenta del aumento de la riqueza y del potencial musical de la ciudad de Cádiz en los años que estuvieron funcionando estos teatros, nos habla el Catastro de Ensenada¹ que para 1753 registra a 42 "músicos de voz e instrumentos" y entre los constructores de éstos, encontramos a 8 guitarreros. Para ello haremos uso de los datos que se contienen en el Padrón de Población de la ciudad de 1800².

La vida musical gaditana la sustentaban 52 músicos que ejercían su profesión entre otros lugares, en iglesias, academias privadas y en el Teatro Principal donde José Estruch, Nicolás Giardini y José Durani trabajaban como "músicos de Compañía" por pertenecer a la compañía del Teatro. Mientras, la enseñanza musical religiosa se impartía el Colegio de Santa Cruz para formar a las voces blancas que cantaban en los oficios solemnes de la Catedral.

Pero el dato que nos puede servir para ver la importancia que alcanzó la música en la sociedad gaditana del siglo XVIII, es el número de constructores de instrumentos musicales. El auge mercantil y cultural de Cádiz tiene un espléndido reflejo en los talleres de fabricantes de instrumentos que vendían su producción no solo al mercado español, sino también al mercado americano y al de toda la Europa musical de su época.

En el siglo XVIII no sólo se habían instalado en Cádiz los mejores fabricantes de guitarras españolas de su época, sino los constructores de otros instrumentos como violines, claves o pianos que no desmerecerán en calidad con los producidos por la artesanía del resto de Europa. En cuanto a los guitarreros, los mejores talleres de guitarra española se encontraban en Cádiz, integrados por artesanos sevillanos de origen como



los Benedict o los Pagés que, tras labrarse una buena fama en Cádiz, continuaron años después su trabajo en tierras americanas, vendiendo sus productos en la tienda de Manuel Morera en la calle Plazuela de los Descalzos 36. La siguiente relación inédita de fabricantes de instrumentos está firmada por Juan Martínez de Castro, en Cádiz a 27 de Junio de 1808. Entre otros documentos, se encuentran varios testimonios de los propios constructores citando su profesión y dirección de su taller, por ejemplo. Fig. 1

A principios del siglo XIX se censan estos talleres de fabricantes de instrumentos musicales (Tabla1)

Respecto a los maestros guitarreros, destacan también nombres como la familia de los Benedict, Bonichi y Sala, los Costa, los Castro... Hace algunos años, se encontró una guitarra de Benedict en el Convento de las Carmelitas en Santiago de Chile, aunque se desconocen los motivos por lo cuales llegó allí dicho ejemplar. Esta guitarra fue construida en Cádiz en 1812, lo que viene muy a propósito por el Bicentenario de la Constitución que llevamos festejando a lo largo de estos meses en nuestra ciudad. Al parecer, se trata de una guitarra preclásica de seis órdenes, (ubicada entre la guitarra barroca de cinco órdenes y la versión moderna de 6 cuerdas) para la cual fue escrito el tratado de Juan Antonio de Vargas y Guzmán, manuscrito fechado también en Cádiz en 1773 y conservado en Oviedo, cuyo título es: "EXPLICACIÓN De la guitarra de Rasgueado, Punteado, y haciendo parte de el Baxo repartida en tres Tratados por su orden DISPUESTA Por Don Juan de Vargas, y Guzmán vecino de esta Ciudad de Cádiz. Año de 1773."

La guitarra Benedict tiene características que la acercan a la guitarra moderna, como la utilización de trastes fijos (y no móviles como los de la barroca), incorporando además un sexto orden doble. Es muy curiosa en este hallazgo, la etiqueta interior del fabricante que dice: "Josef Benedict me hizo en Cádiz. Calle de Sn Franco. N.º 61 año de 1812", dirección que precisamente coincide con la

recogida en la relación de arriba, procedente del Archivo gaditano. Una vez más, se ve cómo la ciudad de Cádiz gozaba en la época de un importante auge económico y comercial que acerca la posibilidad de llegada de la guitarra Benedict a Latinoamérica. En *Historia de la Guitarra* de Robert Vidal³, encontramos una referencia interesante para ilustrar la vida de este fabricante de guitarras: "En el último cuarto del siglo XVIII, se modifica la construcción interior de su tapa armónica. Hasta entonces, era una simple tabla sujeta por dos barras transversales interiores.

Maestros y oficiales	Domicilio	Instrumento
Joseph Bravo Palomares	Santo Cristo 179	Violines
Vicente y Antonio Banetti y 1 oficial	Plazuela de las Nieves 114	Flautas
Joaquín y Miguel de los Reyes y 1 oficial	La Palma 197	Flautas
Francisco de Lara, Músico de la Catedral	Capuchinos 19	Flautas
Juan Martínez de Castro	Alameda, 84	"Fortes pianos", claves y otros instrumentos.
Antonio Serrano	Ataúd de Ustáriz, 44	Fortes Pianos
José Francisco del Valle, portugués	Herrón, 78	Fortes Pianos, Claves y salterios
Juan de Cárdenas	Plazuela de las Tablas 29	Fortes Pianos
Francisco Rivera	La Came 6	Guitarras
Juan Pagés y 2 oficiales	Garaicoechea 45	Guitarras
Josef Pagés	Amargura 13	Guitarras
Josef Bedit y un oficial	San Francisco 66	Guitarras
Josef de Frías	Capuchinos 91	Guitarras
Francisco del Castillo	Corralón 109	Guitarras
Dionisio Guerra	San Bernardo 45	Guitarras

José Benedict, un guitarrero español, de Cádiz, inventa en 1786 un varetaje interior en forma de araña, que permitía adelgazar considerablemente el espesor de la tapa, dotándola de gran solidez. Reforzada así, la tapa aumenta su función vibratoria y su fuerza sonora". Otras características de este ejemplar son dos rajaduras en la parte inferior de la cubierta, quedan sólo vestigios de una cuerda de tripa cortada, tiene 6 órdenes de cuerdas y sólo se han conservado dos clavijas de madera posiblemente de ébano; tiene ornamentada la boca y los costados son de una madera más oscura, casi negra, en imitación de la del clavijero y clavijas.

La afinación que Vargas y Guzmán propone en su tratado para la guitarra de seis órdenes tiene la siguiente organización: en los primeros tres órdenes, las dos cuerdas van al unísono y los tres órdenes siguientes tienen los pares de cuerdas a la octava. Aparentemente ésta sería la afinación que correspondería aplicar a la guitarra Benedict. Se debe tener en cuenta que la afinación de estos instrumentos dependía del tipo de música que el intérprete tocaba y por lo tanto la afinación variaba según las inclinaciones musicales del guitarrista. La importancia de esta guitarra Benedict, es que junto con las guitarras de Pagés, son las guitarras que marcan una nueva dirección en la construcción de guitarras españolas. Las anteriores solían tener en el interior de la tapa armónica, una barra a cada lado de la boca, otra a nivel del puente y otra en la parte superior. Este varetaje y el perfil de la caja de la Benedict es el aporte del constructor al desarrollo acústico de la guitarra. Esta guitarra Benedict en el año de su fabricación era de las más novedosas y de las mejores del mercado. Además solo se conoce de la existencia de sólo ocho de estas guitarras en el resto del mundo.

Respecto a los instrumentos de tecla, vemos cómo se encuentra de avanzada la producción de fortepianos en Cádiz, cuando apenas hace un siglo desde el primer modelo de Cristofori en Florencia, en 1709. Desde su invención, el fortepiano convive con claves y clavicordios hasta finales del s. XVIII, pues estos estaban muy extendidos como instrumentos domésticos. Se usaban para componer y para música de cámara. El clave por su potencia sonora, (cuestión de la que carecía el clavicordio), se utilizaba también para hacer el bajo cifrado en los conciertos a la par que dirigía a la orquesta. Pero con la evolución de la escritura cuando las cuerdas empiezan a hacer el divisi, ese soporte armónico podrán hacerlo otras voces, y así deja de estar de moda el clave y de dirigir la orquesta. Pasó entonces a dirigir el violín primero, hasta que en el s. XIX apareció la figura del director de orquesta.

Los principios mecánicos de estos instrumentos eran muy cercanos al pianoforte, por lo que se consideran sus principales antecesores. El clavicordio, típico del Norte de Alemania, era el instrumento favorito de Bach por su capacidad de contrastes dinámicos aunque muy sutiles. Era un instrumento de cuerdas estrechas percutidas por tangentes de latón. El clavecín, más frecuente en Francia, era un instrumento donde el sonido se producía por el pinzamiento de las cuerdas a través de unas piezas de madera delgadas (los martinetes), de los que sobresalían los plectros de pluma de cuervo o de cuero que pinzaban las cuerdas. Además, el clave podía tener más de un teclado, como indica el título original de las Variaciones Goldberg de Bach, "Aria con Variaciones y Ornamentaciones para Clavicembalo de Doble Teclado". En el tratado de C. P. E. Bach de 1753, "II Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen", se recomienda usar los dos instrumentos, el clave para desarrollar los dedos y el clavicordio para una interpretación con color y contrastes dinámicos.

Durante largo tiempo se compuso para estos instrumentos indistintamente, cosa que sin duda enriqueció a los editores, pero poco a poco fueron quedando obsoletos y se fue imponiendo el pianoforte. Parece que Cristofori buscaba reunir las cualidades de estos instrumentos en uno solo, cuando ideó su primer modelo de fortepiano. Se le atribuye también mucha importancia en su invención al uso del Pantaleón, una versión del antiguo Salterio, instrumento de origen persa, donde el ataque de la cuerda era muy similar al de un piano moderno. Llama la atención que quedasen fabricantes de salterios en las puertas del Cádiz del s. XIX, cuando sirvió de modelo para crear el fortepiano un siglo antes, siendo ya entonces un instrumento antiguo.

Las cuatro casas de fabricantes de claves y pianos, refleja el amplio mercado de estos instrumentos en una ciudad tan pequeña y a la vez tan grande culturalmente. Echando una mirada a nuestro paso por las casas del centro de la ciudad, podemos imaginar a la creciente burguesía gaditana reunida en torno a estos instrumentos pasando las típicas veladas románticas: recitando poesía las damas, jugando a las cartas los caballeros y

amenizando la partida frente a un fortepiano adquirido en la Alameda nº 84, esquina con la calle del Ayre, alguna joven casadera alumna de Juan Martínez de Castro (que también era profesor de música). Cabe reseñar, que no solo se exportaban los instrumentos de tecla de Cádiz, sino que aquí también llegaron importantes firmas. Sin ir más lejos en la Diputación de Cádiz, se encuentra nada menos que un pianoforte de la firma de John Broadwood, (ver fotos del Broadwood de Cádiz), nombre de gran prestigio por intro-



ducir a mediados del s. XVIII el mecanismo de gran acción en los pianos ingleses: Los pianos de Broadwood intentaban ganar potencia de ataque lazando el macillo sobre la cuerda por una palanca

intermedia puesta en movimiento por una "falsa escuadra" articulada sobre la tecla. La fuerza de sonido aumentó y se ganó en velocidad, logrando así la potencia sonora característica de la mecánica inglesa, (en oposición a la vienesa), que es bien representada por la escuela de Clementi. Empezó aquí la fabricación de pianos en serie y los pianos de Broadwood se vendieron en toda Europa y empiezan a suplantar a los clavecínes, llegando así a la capital gaditana. ■

Notas

1 "Cádiz 1753 Según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada" Madrid 1990.

Durante el matrimonio de Felipe V con Isabel de Farnesio, creció la presencia de músicos italianos en la corte de Madrid, donde José de Torres era el Maestro de la Capilla Real de Música. Ya en el reinado de Fernando VI, a de Torres le sucede en el cargo Francisco Courcelle, con quien se observa cómo los músicos italianos se relajaron escandalosamente, pues no cumplían unas normas referentes a los trajes y actitud durante los actos del culto. Esto despertó un afán reformista en el Cardenal Mendoza y el Marqués de la Ensenada, (el mismo que realizó el citado catastro), que crearon la plaza de Vicemaestro para José de Nebra, (no confundir con Manuel Blasco de Nebra), en un decidido apoyo a los músicos españoles frente a los italianos. Obsérvese cómo la existencia de músicos italianos no estaba reservada a la corte de Madrid, pues en Cádiz muchos de los fabricantes de instrumentos, eran también italianos.

2 Archivo Histórico Municipal de Cádiz, Libro 1.029

Bibliografía

- L. Chiantore.- "Historia de la Técnica Pianística".
- Denis Matthews.- "La música para teclado".
- H. Ferguson.- "La interpretación de los instrumentos de teclado. Del s. XIV al XIX".
- Antonio Martín Moreno: "Historia de la Música Española, Vol. 4".
- Archivo Histórico Municipal.
- En torno al hallazgo de una guitarra Benedict(Cádiz, 1812) en Chile, por Por María Paz Valenzuela.



Conciertos Didácticos. Concierto día de mujer compositora. Conciertos de la semana de la primavera



1. Concierto didácticos para escolares.
2. Concierto didáctico "Que divertía es la teoría".
3. Concierto día de Andalucía por Andalusian brass quintet.
4. Bach I Love, por Beatriz González.
5. Concierto de Big Bang, director Manuel Calvo.
6. Orquesta de Saxofones, director Miguel Garrido.
7. Dúo de flautas Jiménez-Montes.
8. Dúo de flauta y piano godard.
9. Presentación del disco simetrías de Pedro Cortejosa.
10. Dúo saxofón y piano. Jesús Núñez y Noelia Sierra





Viaje de Estudios a Italia



Ganadores del Concurso de música de cámara



“Casa de las Artes” Jornadas de puertas abiertas



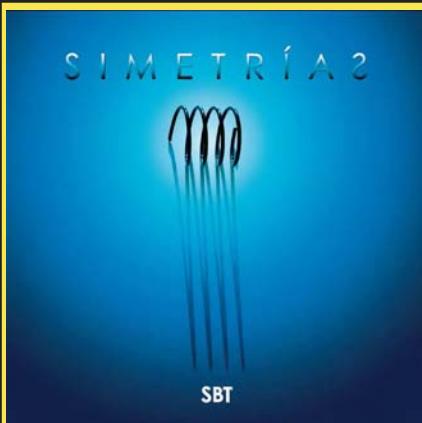
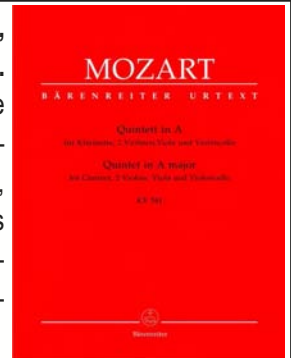


www.imslp.org

A sólo un click, puedes encontrar esta página en la red, International Music Score Library Public, una biblioteca de partituras musicales internacional, de dominio público, en la que puedes encontrar desde las Cantatas de J.S. Bach para coro y orquesta, los preludios para piano de George Gerswin, Pierrot Lunaire, op.21, de Arnold Schoenberg, por poner tres ejemplos, de las miles de posibilidades que quedan a nuestro alcance en esta biblioteca virtual. Resulta un recurso indispensable como complemento de cualquier biblioteca musical doméstica, que es usado cada vez por más profesores y alumnos. Organizado el repertorio en distintas categorías, por género, por compositor, por período, por agrupación, entre otras, su catálogo abarca más de 140.000 partituras.

Quinteto en La Mayor, KV 581, para clarinete, dos violines, viola y violoncello, W. A. Mozart.

Edición Bärenreiter Urtext. Sirva esta recomendación como un ejemplo de editorial de partituras de referencia. Todas las partituras editadas incluyen las partituras generales, particellas por cada instrumento, así como una edición crítica, en la que se detallan aspectos relevantes para la interpretación, sobre todo en cuanto a notas de adorno, y referencias a los distintos manuscritos originales de los compositores, pequeños estudios musicológicos de las obras editadas, etc. En su catálogo tiene publicadas las obras completas de los grandes compositores de la historia de la música como Bach, Berlioz, Händel, Mozart y Schubert, entre otros.



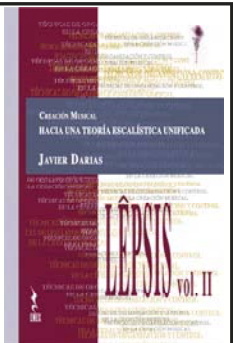
Song Book Trio. CD SIMETRÍAS. 2011

En este proyecto, Pedro Cortejosa realiza una cuidadosa selección de algunos de los temas que se integran en sus cuatro grabaciones como líder: "Mosaico", "Numen", "Trivio" e "Intercambio". Estos diferentes discos, grabados con diversas formaciones, se actualizan ahora en este formato de trío, donde la ausencia de piano o instrumento armónico se complementa con diferentes recursos que van desde la simple y efectiva desnudez del trío hasta el uso de efectos electrónicos o loops grabados. La paleta tímbrica de esta formación gana en rango dinámico desde estas premisas. El trío acústico puede doblarse así en instrumentos, y conseguir, improvisando con estos nuevos elementos, intensidades compactas y nuevas sonoridades. La música de Pedro Cortejosa nace del jazz pero bebe de otras muchas influencias. El lenguaje jazzístico se enriquece con elementos propios de la música pop, lirismo directo y sin ornamentaciones, ritmos contundentes prestados del rock o improvisación colectiva heredada de la "free music".

"Definir lo musical es imponer un punto de vista a la subjetividad que este arte produce en el interior de cada uno de nosotros". Con esta premisa de libertad y búsqueda esencial de lo que debería ser el fenómeno compositivo, tanto en el arreglo como en el desarrollo de la improvisación, se asienta el espíritu exploratorio de la música de este Trío.

Lêpsis, vol. II Editorial Emec, Madrid 2012 Javier Darías.

Javier Darías con este II volumen completa el Tratado Lêpsis, (Lêpsis vol. I, Emec, Madrid 2006) en él nos propone seguir profundizando en las técnicas de composición, mediante el estudio de las relaciones interescalísticas constitutivas del espectro total temperado, conocimiento exhaustivo de las tablas, de los procesos de análisis y síntesis sincrética, y su consecuente aplicación a polibases, poliejes, intermodulaciones y mixturas, acompañándolos de ejemplificaciones pormenorizadas que permiten un seguimiento más directo y selectivo.



Historia del Vibrato. Aplicación práctica en el saxofón. Ed.: Slb, Málaga. 2011 Miguel Garrido.

En el libro aparece, después de una sucinta definición del vibrato desde un punto de vista acústico, una génesis histórica del vibrato que se remonta a los siglos XVI y XVII, y a los instrumentos de cuerda que empezaron a utilizarlos. Igualmente se remonta a los anales históricos sobre la aparición y evolución del vibrato en los instrumentos de viento-madera en general y al saxofón en particular. Un segunda parte aborda una serie de ejercicios y consejos para dominar el vibrato en el saxofón y su aplicación en el contexto musical.

MINIRIII

REVISTA SEMESTRAL
REAL CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA
"MANUEL DE FALLA"
CÁDIZ

Año III, Número 6, Mayo-Diciembre de 2012

JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN



© María José Arenas Martín

Coro Armotium y Orquesta de alumnos y alumnos del
Real Conservatorio Profesional de Música
"Manuel de Falla" Cádiz
Director: José Luis López Aranda.
Réquiem W. A. Mozart.