

Salamanca nº 13 Mayo (2022)



COSCYL Tradición e innovación

ReCOS Vol. 13, nº 1 2022 Conservatorio Superior de Música de Castilla y León COSCYI COSCYL

ReCOS es una publicación anual del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León (Salamanca) fundada en 1989 y editada por el Departamento de Musicología y Etnomusicología. Desde entonces, se ha mantenido abierto un espacio de reflexión, análisis y documentación. Su objetivo es publicar investigaciones originales combinando el rigor académico con la originalidad de los trabajos, y sin olvidar la apertura y pluralidad necesarias en una publicación elaborada por la propia comunidad educativa.

ReCOS es una revista que se dirige a todo aquel que se interesa por el pensamiento musical en sentido amplio, desde las fronteras de la interpretación, la investigación musicológica o la pedagogía musical. En sus páginas, el especialista puede acceder a un espacio donde publicar y contrastar sus ideas; el lector aficionado encontrará artículos, revisiones críticas y reseñas informativas; el alumno, una información de la actividad docente del COSCYL.

Todos los contenidos son de acceso abierto bajo licencia Creative Commons. ISSN: 2529-8577.



EN ESTE NÚMERO

Editorial. 4
INVESTIGACIÓN
Juan Carlos Moñino
Vals Mephisto 2 de Liszt. Consideraciones para la interpretación 6
Óscar Piniella Ruiz
Disputaciones sensuales: Música y Arquitectura16
Imanol Bageneta Messeguer
Silencio de negra. Una práctica de la atención
Estrella Chacón Soto
Pequeña historia de las producciones del Retablo de Maese Pedro 38
Leticia Martínez Goás
Cómo ver la televisión en un violoncello
María Iglesias Pérez
Música para uma galeria: Las técnicas extendidas en la obra de Inés Badalo para clarinete
Daniel Gutiérrez Gómez
La tonada montañesa: Cambio cultural y prácticas musicales
folklóricas
ACTIVIDAD ACADÉMICA
III Jornadas de Investigación Musical (marzo 2022)
Etnomusicología Jornadas de Investigación (mayo 2022)
Conciertos de profesores
Concierto de la Banda Sinfónica
Proyecto COSCyL con el Museo Etnográfico de Castilla y León 98
EXPERIENCIAS ERASMUS
Sergio Martínez Herrero
Amparo Marcilla Sánchez
RECENSIONES
Cómo vivir de la música siendo tu propio manager, de Dan Segura 105
EN CONVERSACIÓN
Estrella Chacón; Leticia Martínez Goás
El Hilo rojo. Entrevista a Nuria Núñez
Ana Fernández; Laura Silva
La técnica rítmica del Solkattu. Entrevista a Noé Gisbert
600 palabras
Pasión doble, pasión par
EDICIÓN CRÍTICA
Raquel Espinosa
Luigi Boccherini _ Edición de La Tiranna 44, nº4 - G 223

Conservatorio Superior de Música de Castilla y León

C/ Lazarillo de Tormes 54-70 37005 Salamanca Tel: 923 282 115 www.coscyl.com

EDITORIAL

Este nuevo número de la revista *ReCOS* llega para seguir fomentando la actividad investigadora dentro del COSCYL y ser a su vez una herramienta de difusión de las actividades del centro, así como de comunicación entre los miembros de la comunidad educativa. Así lo muestra esta variada selección de artículos que van a descubrir en las siguientes páginas: trabajos de investigación a cargo de docentes y estudiantes del Máster de Interpretación Musical, artículos de divulgación redactados por estudiantes de las diferentes especialidades de los estudios de Grado, entrevistas y reseñas de parte de la actividad cultural que se ha venido desarrollando en este curso a punto de concluir. Todo ello, gracias al trabajo de un nuevo equipo editorial, coordinado por Imanol Bageneta, con el que comienza una nueva etapa para esta revista, que confiamos será tan fructífera como la anterior.

Quisiera dejar constancia en este editorial de nuestra perseverancia por mantener y proyectar la ingente actividad del COSCYL con la misma ilusión de siempre. Debo resaltar que, tras la incertidumbre del inicio de curso, se han dado pasos significativos. Quedan por impulsar proyectos apasionantes como, por ejemplo, la incorporación de unas Jornadas de Didáctica Instrumental que desemboquen en una profunda revisión del Plan de Estudios, tan necesitado de actualización urgente.

La posibilidad de consolidación laboral de gran parte del profesorado permitirá darle continuidad en el tiempo a muchos objetivos del COSCYL y, de este modo, materializar un proyecto ambicioso y a la altura de una institución académica única como la nuestra. Esperamos que la Consejería de Educación preste la atención adecuada al único centro de EAS en Música de CYL, para conseguir por fin el crecimiento anhelado por este equipo directivo y por toda la comunidad educativa, con el que se puedan desarrollar nuevas propuestas artísticas y fomentar la creación y la innovación educativa.

María José García López

Directora del COSCYL

ReCOS

Revista del Conservatorio Superior

de Música de Castilla y León

ISSN: 2340-2032 recos@coscyl.com

Año 8, nº 13, mayo 2022

Coordina

Imanol BAGENETA MESSEGUER

CONSEJO ASESOR

Julia Andrés Oliveira
Joseba Berrocal Cebrián
Alberto Cebolla Royo
Eduardo Contreras Rodríguez
Sara Escuer Salcedo
Pedro López López
Lola Pérez Rivera
Óscar Piniella Ruiz

REPOSITORIO CALAMĒO

Antonio Hernández Martín

EN ESTE NÚMERO:

Ana Fernández Ferrer
Dan Segura Boronat
Estrella Chacón Soto
Daniel Gutiérrez Gómez
Imanol Bageneta Messeguer
Juan Carlos Moñino
Laura Silva Huerta
Leticia Martínez Goás
María Iglesias Pérez
Óscar Piniella Ruiz

INVESTIGACIÓN

Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León Nº 13 (mayo 2022), pp. 6-15. ISSN: 2340-2032

Vals Mephisto 2 de Liszt. Consideraciones para la interpretación

Vals Mephisto 2 de Liszt. Consideraciones para la interpretación

Juan Carlos Moñino

Resumen:

Así como el primer Vals Mephisto, se cree que el segundo (publicado en 1881) también tiene el mismo programa. Esto genera un poco de controversia, ya que, si nos ceñimos exclusivamente a las notas que ha dejado Franz Liszt (1811-1886) en cuanto a referencias extramusicales, solo las encontramos si nos referimos al primero. No obstante, al compartir título, ¿podríamos considerar el mismo programa o habría que tratarlas obras como totalmente independientes? Otro punto en común es que ambas obras tienen sus respectivas versiones para piano y para orquesta.

Palabras clave: *Vals Mephisto*, Lizst, piano, orquesta.

Abstract:

As well as the first *Mephisto Waltz*, the second (published in 1881) is also believed to have the same programme. This generates a bit of controversy, since, if we stick exclusively to the notes left by Franz Liszt (1811-1886) in terms of extra-musical references, we only find them if we refer to the first one. However, as they share the same title, could we consider them to be the same programme or should they be treated as completely independent works? Another point in common is that both works have their respective versions for piano and orchestra.

Keywords: Vals Mephisto, Lizst, piano, orquesta

Introducción

El segundo *Vals Mephisto* de Liszt es una obra que tiene tanto versión orquestal como pianística, y está basado en un episodio de *Fausto* de Lenau¹. En esta historia, Fausto hace un pacto con Mephisto en el que le ofrece su alma a cambio de conocimiento sin límites. Según la versión, encontramos diferencias sustanciales en la obra, sobre todo en el final.

1 Nikolaus Franz Niembsch Edler von Strehlenau, fue un poeta que vivió entre los años 1802 y 1850 que firmaba con el nombre de Nikolaus Lenau. De su obra, poco conocida, se puede destacar su versión de la leyenda de *Fausto*. Sobre las diferentes versiones de *Fausto* en la literatura, encontramos un artículo interesante de Renata von Hanffstengel "No solo de Goethe es el Fausto", *Anuario de Letras Modernas*, 1990.

Liszt compuso un gran número de obras relacionadas con la leyenda de Fausto, entre ellas los *Dos episodios del Fausto de Lenau* (1860), cuatro *Valses Mephisto* (1859-60, 1881, 1883 y 1885), la *Polka Mephisto* (1883), y la Sinfonía *Fausto* (1854, revisada y publicada en 1861), una de sus composiciones más importantes (Jensen, 1982). De los valses, el más conocido es el primero, aunque la *Bagatela sin tonalidad* (también considerada un *Vals Mephisto* pese a no llevar el nombre como tal), es bien conocida por sus innovaciones en cuanto a atonalidad. Es una de las obras donde se ve claramente que Liszt comienza a transformar la tonalidad cromática del siglo XIX en un lenguaje tonal más abstracto (Toth, 2016), algo que también es vigente en los otros valses.

En términos de tema, también se ha observado que algunas de las piezas donde encontramos referencias "diabólicas" en Liszt provienen de la última parte de su carrera (normalmente apoyadas en textos que hacen referencia a libros donde el diablo aparece), siendo los cuatro *Valses Mephisto* algunos casos más obvios (Larkin, 2015). En cuanto al programa de estas obras en general, la información más directa de la mano del propio Liszt nos la encontramos en la partitura de los *Dos episodios del Fausto de Lenau*², donde el segundo de ellos, corresponde con la versión orquestada del primer *Vals Mephisto*. En la primera edición de la partitura, se incluye el fragmento de texto exacto del *Fausto* de Lenau en el que está basado el primer vals y en el que se cree que se ha inspirado Liszt para componer el resto.

1. Relación de la obra de Liszt con la leyenda de Fausto

La música de Liszt está constantemente asociada a elementos que están fuera de lo que es la propia música. Por ejemplo, es fundamental leer el poema *Después de una lectura de Dante* de Víctor Hugo para comprender mejor su *Fantasía quasi Sonata* del mismo título.

² Tal como expresa Pieter Johannes Christoffel Grobler en su trabajo Franz Liszt (1811-1886): The Two Episodes from Lenau's Faust as a Unified Work publicado en 2007, Liszt compuso Dos episodios del Fausto de Lenau entre 1856 y 1861. El compositor pretendía representar dos escenas emocionalmente contrastantes del Fausto de Lenau en un conjunto para orquesta, siendo la primera La Procesión Nocturna y la segunda El Baile en la Posada del Pueblo. Liszt creó una versión a dúo del conjunto orquestal junto a una versión para piano solo de "La danza en la posada de la aldea", conocida como el Vals Mephisto nº 1.

Lo primero a considerar en esta obra es la cuestión del programa. Tal como nos explica Gómez-Morán:

desde siempre, Liszt ha sido considerado el padre de la música programática. Él mismo dejó incluso una definición del concepto de programa: "la explicación por parte del autor de los motivos psicológicos que le han llevado a componer la obra". En opinión de Liszt, el conocimiento del programa era indispensable para el correcto entendimiento (y, por tanto, para el disfrute) de la pieza. (2002: 59).

Tal como dijo el propio compositor: "es vital para el entendimiento de la pieza considerar las relaciones que puede tener con elementos fuera de la propia música." Esto en sí es una ventaja y un inconveniente, sobre todo en el caso de las obras en donde la existencia de programa o no, no es tan evidente. Puede ser algo bastante claro en obras como la sinfonía *Fausto*, pero por ejemplo no ocurre lo mismo en otras obras de muchísima envergadura como su famosa *Sonata en Si menor*.

En el caso que nos atañe, no es la primera vez que nos encontramos en Liszt referencias hacia la leyenda de Fausto, aunque curiosamente, de fuentes diferentes. Así, nos encontramos por una parte con la sinfonía *Fausto*, basada en el de Goethe, y, por otra parte, los *Dos episodios sobre Fausto de Lenau*, basados en la versión de este último. Según nos explica Larkin sobre la diferencia literaria entre ambas versiones:

Donde Goethe usó una estructura dramática en toda la obra, Lenau mezcla libremente modos dramáticos y narrativos, con discursos proclamados por personajes que alternan con pasajes descriptivos. Otra diferencia significativa sobre esta versión es que volvió a la conclusión original del cuento de la moralidad, donde el contrato de Fausto con el diablo termina con su condena. (Larkin, 2015: 197)

Todo ello contrasta con la *Sinfonía*, donde nos encontramos la idea de la liberación, ya que Gretchen aparece al final del drama de Goethe y de la sinfonía como el ángel que trae la salvación y la liberación a Fausto.³

ReCOS / Revista del COSCYL Nº 13 (mayo 2022). ISSN: 2340-2032

³ Esta idea nos la expresa Domokos en su artículo "Gretchen's Figure in Liszt's Musical Interpretation" publicado en 2013 en *Studia Musicologica*. En él nos habla sobre la figura

Ahora nos encontramos con el dilema del programa en los *Valses Mephisto*. Por el comportamiento que tiene la música de todos ellos, siempre se ha considerado que todos tienen el mismo, no obstante, la referencia directa del libro de Fausto de Lenau solo nos aparece en uno de ellos: el segundo episodio de los *Dos episodios sobre Fausto de Lenau*, para orquesta. Este corresponde con la adaptación a piano del primer Vals Mephisto, y por extensión se ha considerado que el resto de obras con este mismo nombre tienen la misma influencia extramusical. No son las únicas composiciones que están relacionadas con Fausto: ligadas a los *Valses Mephisto*, encontramos *la Polka Mephisto* y la *Bagatela sin tonalidad*. De ellas también se piensa que tienen el mismo programa.

2. Relación entre los Valses Mephisto 1 y 2 y posibles significados

Ya hemos visto cómo se relaciona la leyenda de Fausto con estos valses, pero, ¿podríamos considerar que las obras están relacionadas o por el contrario debemos tratarlas de manera independiente? Para empezar, en cuanto a la estructura podemos decir que en ambos valses encontramos secciones más agitadas que contrastan con una sección central muy lírica. No sería la primera vez en la que nos encontramos pasajes de melodía con acompañamiento a modo de nocturno en la que Liszt hace alusión a un afecto amoroso. Tal como menciona Gómez-Morán:

El acompañamiento ligero crea una atmósfera apacible mientras que en el registro agudo tenemos una melodía cantabile, que nos traslada al mundo de algunos nocturnos de Chopin, o a los *Sueños de Amor* de Liszt.

De ser así, podríamos considerar esta sección íntimamente relacionada con el personaje femenino que aparece en el fragmento del episodio de Lenau, tal y como nos explica Larkin:

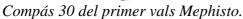
Fausto y Mefistófeles, vestidos de cazadores, llegan por casualidad a una posada del pueblo, donde se celebra una boda. Fausto se enamora rápidamente de una bella chica de ojos negros, pero por timidez sólo puede describir sus encantos desde lejos. Mefistófeles [...] pide prestado un violín a uno de los músicos de la banda, prometiendo hacer bailar la fiesta con una melodía diferente. [...] La música influye en los aldeanos danzantes, y en Fausto en primer lugar, enviándolos a todos a un estado de excitación. Hacia el final del pasaje, Fausto y la chica morena bailan en el

de Margarita en la música de Liszt.

campo, donde los sonidos afrodisíacos del violín se desvanecen y son reemplazados por el igualmente sensual llamado del ruiseñor. Con la naturaleza fomentando los dispositivos del diablo, no es sorprendente que consumen su pasión (2015: 198).

Respecto a las referencias al diablo (en este caso Mephisto), son más que evidentes. El segundo vals empieza con un breve motivo ascendente de grados conjuntos donde es muy evidente el tritono que se forma entre el Si y el Fa⁴.







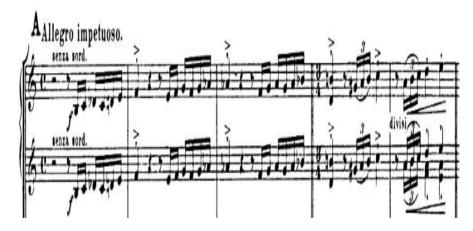
Primer compás del segundo vals Mephisto

Respecto al primer vals, según el extracto del propio Lenau, "Mephisto pide prestado un violín a uno de los músicos de la banda, prometiendo que la fiesta va a ser bailada con otra melodía." Según esto, podemos relacionar que los intervalos con los que empieza el primer vals hacen referencia a la afinación de cuerdas, llevada a cabo por Mephisto al violín. Justo después de esto, encontramos un motivo que nos recuerda al del segundo vals: motivo breve ascendente.

ReCOS / Revista del COSCYL Nº 13 (mayo 2022). ISSN: 2340-2032

⁴ Diablo en música, según el artículo que escribió Berry en 2004, el cual lleva por título "The Meaning[s] of *Without*: An Exploration of Liszt's *Bagatelle ohne Tonart*", y fue públicado en la revista *19th-Century Music*. En él, nos habla de la Bagatela sin tonalidad, aunque también hace breves referencias a otras obras como el resto de *valses Mephisto* o la *Polka Mephisto*.

Este pequeño motivo aparece aquí y lo hace de forma parecida en la Sonata en si menor como cabeza de uno de los motivos principales⁵. En la sinfonía *Fausto*, nos encontramos un motivo en el primer movimiento (que hace alusión a este personaje) que podríamos relacionar con los de los valses Mephisto: un motivo corto ascendente y por grados conjuntos. Tal y como vemos en el ejemplo, este motivo algo más largo, en el cuarto y quinto compases, aparece con una figuración similar.



Allegro impetuoso, inicio. Primer mov sinfonía Fausto.

En el primer vals incluso hay un tema que podemos relacionar al ruiseñor que se nos presenta en la historia. Esto no ocurre en el segundo. Podríamos considerar en este último ciertos elementos como alusión a pájaros en la sección central, pero no son tan evidentes como en el primero.

Respecto a uno de los temas principales en el segundo *Mephisto*, nos encontramos con que el tema diabólico (véase Figura 1) aparece más tarde transformado y con otro carácter, en lo que sería el verdadero comienzo del vals. Esto puede entenderse de diversas maneras: podemos considerar que es el mismo motivo, que después se adapta al vals (Mephisto

⁵ Sobre este motivo en la Sonata hay gran controversia, ya que hay quien defiende que es una obra no programática, y hay quien opina lo contrario. Entre los partidarios del programa de la Sonata, ante este motivo, son muchos los que opinan que tiene connotaciones diabólicas o que puede hacer referencia incluso al personaje de Mephisto por el parecido que tiene con otras obras donde sí que se sabe que el programa hace referencia a este tipo de contenido. Sobre la cuestión del programa y significados en Liszt hay mucho escrito, incluyendo algunos artículos que se detallan en la bibliografía.

influenciando a los aldeanos), o también puede pensarse que el nuevo motivo se trata de Fausto, el cual, también está influenciado por Mephisto.



Compás 27 del segundo Vals Mephisto.

Como curiosidad, ni el primer vals ni el segundo tienen una conclusión en la tonalidad principal. En el segundo, es muy evidente que volvemos a la referencia del inicio (tritonos entre si y fa) después de habernos encontrado principalmente en la tonalidad de Mi b mayor. En el primero tampoco se termina con una cadencia resolutiva. Esto se puede relacionar con el hecho de que estamos basándonos en una versión de Lenau (donde Fausto es condenado), y no en una versión de Goethe (donde Fausto es salvado por el personaje de Margarita).

3. Valses Mephisto 1 y 2: versiones pianística y orquestal

Tanto el primer como el segundo vals Mephisto tienen versiones pianística y orquestal. Curiosamente al escuchar ambas versiones de ambos valses y comparar las partituras, vemos que no son partituras idénticas. Las diferencias parecen ser más evidentes en el primero de los valses que en el segundo. Tal como nos explica Larkin sobre el primero de ellos (2015: 196):

Las versiones tanto orquestal como de piano no son en realidad las copias exactas de cada una como la palabra "transcrita" sugiere. Hay una serie de diferencias significativas entre las dos que van más allá de los

compromisos prácticos necesarios para condensar una gran partitura orquestal en algo que puedan tocar dos manos.

También hay discrepancias sobre qué versión es anterior, si la orquestal o la pianística. Aunque ambas versiones de partituras se han compuesto a la par, se tiene la idea de que la versión de orquesta fue antes que la versión de piano. Al menos, en la portada de la primera edición de piano del segundo vals nos encontramos con que es "un arreglo del compositor para el pianoforte". Además de esta versión, también existe otro arreglo hecho para piano a cuatro manos. Sobre el primer vals la idea más extendida también es esta, aunque encontramos autores como Larkin (2015: 196) que lo ponen en duda:

Además, la prioridad de la versión orquestal del Vals (publicada como la segunda del *Zwei Episoden aus Lenau's Faust*) ha sido puesta en duda en los últimos años, ya que varios académicos de renombre afirman que la versión para piano era la anterior. Dado que ambas fueron escritas más o menos en los mismos años, equivalen a dos tratamientos ligeramente diferentes del mismo material.

Sea de una forma u otra, sí que deberíamos tener en cuenta la versión orquestal para la correcta interpretación de la interpretación pianística: al ser compuestas a la par, es bastante probable que se esté pensando en la orquestación aunque veamos una partitura para piano. Muchas de las diferencias que se ven derivan de la dificultad de trasladar efectos sonoros de la orquesta en el piano, pero curiosamente, se consiguen efectos similares en ambas versiones. Esto se puede traducir en que la idea de sonido que tenía Liszt está por encima de cuestiones de escritura.

Sí que se puede adaptar la forma en la que tocamos para que suene lo más parecido al concepto de orquesta posible, así pues, para lograr un sonido equivalente al de viento metal, necesitaremos un ataque en el piano más compacto y con cuerpo, mientras que, si pensamos en viento madera en comparación con la cuerda, usaremos un ataque más veloz (la proyección de sonido de instrumentos de viento es más directa que la de los de cuerda). De esta forma, sí que podemos acercarnos al concepto sonoro orquestal de una obra que en principio fue pensada para orquesta.

4. Consideraciones finales

Ya vimos de qué manera se relacionaba la obra de Liszt con la leyenda de Fausto. Hay muchas composiciones que tienen como referencia la leyenda de Fausto, ya sea de Goethe o de Lenau. Encontrábamos una referencia directa del programa en lo que sería la versión orquestal del primer *Vals Mephisto*. La pregunta que nos surgió entonces era si realmente el segundo Vals Mephisto compartía programa con el primero o no. Si nos ceñimos puramente a la información que nos proporciona Liszt, no debería ser así, no obstante, es un compositor cuya música está cargada de significado.

Comparando ambos valses, temas y relacionándolo con la historia de Lenau, mi opinión personal es que sí que comparten el mismo programa, ya que encontramos referencias muy parecidas en ambos: un motivo diabólico, una sección lírica que podría asociarse al personaje femenino, la posible relación en el segundo vals entre el motivo diabólico y el principal, y sobre todo, el final no conclusivo de la pieza, el cual nos da una pista de que está muy presente la condena de Fausto, lo que nos puede parecer muy acertado teniendo en cuenta que la inspiración es la historia de Lenau, y no la de Goethe.

Por otra parte, la existencia de versiones orquestales y pianísticas tanto del primer vals como del segundo, nos da una idea mucho más clara del concepto sonoro que tenía el compositor en mente. Independientemente de las diferencias que pueda haber entre las versiones, esto nos puede dar mucha información en cuestión de ideas, balances de sonido y técnicas aplicadas directamente a la forma de tocar.

Bibliografía

- Burkholder, J., Grout, D. y Palisca C. (1984): *Historia de la música occidental* (8^a ed.) Madrid: Alianza Editorial. 751.
- DAWED, Fr. (1975): "Review: Edition and Facsimile", *The Musical Times*, 116, 1585: 256.
- Domokos, Z. (2013): Gretchen's Figure in Liszt's Musical Interpretation, *Studia Musicologica*, 54 (4): 389-396.
- FUERTES, M. (presentadora): *Reflejos en el agua*: Bailando con demonios (primera parte). [Programa radiofónico]. Radio Clásica (RTVE) 15-julio-2020, https://mediavod-lvlt.rtve.es/resources/TE_RREFLEJ/mp3/6/8/1594827915086.mp3 [consultado el 2/12/2020].
- GÓMEZ-MORÁN, M. (2002): "La cuestión del programa en la Sonata en si menor de Franz Liszt", *Quodlibet*, 24: 59-71.
- JENSEN, E. (1982): Liszt, Nerval, and "Faust", 19th-Century Music, 6 (2): 151-158.
- Kregor, J. (2008): Stylistic Reconstructions in Liszt's Late Arrangements, *The Musical Quarterly*, 91 (3/4): 200-239.
- LARKIN, D. (2015): Dancing to the Devil's Tune: Liszt's *Mephisto Waltz* and the Encounter with Virtuosity. *19th-Century Music*, 38 (3): 193-218.
- MERRICK, P. (2011): "*Teufelsonate*: Mephistopheles in Liszt's Piano Sonata in B minor", *The Musical Times*, 152 (1914) 7-19.
- MITSOPOULOU, E. (2013): Liszt's and Genelli's Dante-Symphonie Project, 38 (1-2): 201-211
- TANNER, M. (2000): "The Power of Performance as an Alternative Analytical Discourse: The Liszt Sonata in B Minor", *19th-Century Music*, 24. 2, Special Issue: Nineteenth-Century Pianism: 173-192.
- TOTH, P. (2016): Symmetrical Pitch Constructions in Liszt's Piano Music, *International Journal of Musicology*, 2: 149-164.

Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León Nº 13 (mayo 2022), pp. 16-26. ISSN: 2340-2032

Disputaciones sensuales: Música y Arquitectura

[Transcripción de la conferencia del 23- marzo- 2022, Catedral de Salamanca] SENSUAL DISPUTATIONS: MUSIC AND ARCHITECTURE

[Transcript of conference, Cathedral of Salamanca on 23th March 2022]

Prof. Óscar Piniella Ruiz

Resumen

Las indagaciones estéticas y filosóficas acerca de las diferencias que caben suscitarse entre las artes simultáneas y las artes sucesivas encuentran su eco primero en las distinciones entre los sentidos de la vista y del oído establecidas en el arranque de la *Metafísica* de Aristóteles. Esta conferencia ofrece una síntesis sobre la evolución de la cuestión en las edades moderna y contemporánea a través de notables pensadores españoles y alemanes, a la vez que analogías y terminologías propias que se adecúen al estreno de unas composiciones musicales dentro de la Catedral de Salamanca.

Palabras clave: Francisco Suárez, Ephraim Lessing, Friedrich y August Schlegel, Gustavo Bueno, Ernesto Castro.

Abstract

The aesthetic and philosophical inquiries about the differences that can be raised between simultaneous arts and successive arts find its first echo in the distinction between the senses of sight and hearing stated at the very beginning of Aristotle's *Metaphysics*. This conference offers a synthesis about the evolution of the issue in the modern and contemporary periods through outstanding Spanish and German thinkers, as well as some suitable analogies and terminologies for the premiere of own's musical compositions within the Cathedral of Salamanca.

Keywords: Francisco Suárez, Ephraim Lessing, Friedrich and August Schlegel, Gustavo Bueno, Ernesto Castro.

Señoras y señores

Muchas gracias por estar aquí. Antes que nada me gustaría hacer una indicación sobre el título y sobre el género al que pertenece esta conferencia llamada "música y arquitectura". Tres palabras, como ven; dos de las cuales refieren a disciplinas artísticas y entre las que media una conjunción que parece invitarnos no a la mera yuxtaposición

sino a alguna puesta en relación. Pues bien, quisiera centrarme un momento en cómo debemos entender esa i griega, es decir, de qué maneras podemos dar respuesta a estas interacciones mutuas o a las transferencias que la una pueda ejercer sobre la otra. Un posible enfoque sería que yo produjera aquí ante ustedes un objeto artístico, por ejemplo una obra musical que intersectara con necesidades y procedimientos propios de la arquitectura. Esto no sería ninguna locura: la historia de las obras musicales escritas.



concebidas tantas veces desde el templo y para el templo, se ha visto intersectada por la propia construcción de los espacios en los que estas se expresaban; asimismo en tiempos contemporáneos y, por aludir tan solo a un autor en activo, baste con que echen un vistazo al catálogo de obras del compositor español José María Sánchez Verdú para comprobar que la necesidad de dialogar, desde la música, con la arquitectura es una preocupación constante y que, para él, de hecho, vertebra y da unidad a su producción.

Pues bien, espero no echarles un jarro de agua fría si les digo que nada de eso puedo hacer yo por medio de una conferencia. Por paradójico que pueda parecer, buscar una articulación entre las diferentes artes por medio de la palabra no es algo que pertenezca al terreno de la producción artística sino que entra de lleno en el campo propio de la filosofía. No desalojen la sala: por supuesto, a la conferencia le seguirán una serie de obras musicales –tanto mías como de autores clásicos– que caben ser entendidas también como una respuesta a esta cuestión, pero, por lo pronto, sepan ustedes que esta conferencia previa no pertenece al terreno de la producción artística sino a la filosófica. De hecho, estamos aquí ante una de las grandes interrogaciones de las que se preocupa la filosofía, esto es, cómo se articulan los diferentes géneros de la producción humana.

II

Cuando me invitaron a ofrecer esta conferencia sobre la relación entre música y arquitectura (¿o deberíamos decir arquitectura y música?) dentro de esta serie de eventos conmemorativos al centenario de Sebastián Vivanco, se me antojó pertinente investigar acaso qué ideas al respecto podrían hallarse en la obra filosófica más importante en curso en tiempos de Vivanco, estas son, las *Disputaciones Metafísicas* de Francisco Suárez. No es tarea fácil con la que arrancar una conferencia de media hora, toda vez que las disquisiciones de Suárez, el más grande escolástico después de Santo Tomás, compiten en volumen con la *Suma Teológica*, en este caso bajo la forma de una descomunal glosa actualizadora de la *Metafísica* de Aristóteles.

Como es habitual en la Escuela de Salamanca, otros campos, particularmente la filosofía del derecho, ocupan un lugar mucho más predominante que el concedido a las disciplinas artísticas, tanto así, que, en el caso de Suárez, esta cuestión no ha sido objeto de recuperación en la actualidad, al menos que yo haya podido conocer. Sin embargo, en las *Disputaciones* asoma ya desde el comienzo algo tan pertinente para esta cuestión como son las comparaciones entre los sentidos de la vista y del oído en tanto que puertas de entrada del conocimiento; sepan que esta confrontación entre los modos de ver y oír será de hecho uno de los ejes fundamentales durante esta exposición.

A este respecto merece la pena pararnos a analizar la distinción que establece Suárez entre conocimiento y utilidad, apetencias ambas de nuestra especie. No obstante, los límites entre los saberes prácticos y los saberes universales no nos son presentados como infranqueables; al fin y al cabo ¿no reside acaso un deseo por el conocimiento universal también en las disciplinas artísticas? Afirma Suárez más adelante, siempre en la Disputación Primera, que «esto se confirma porque, si ocurriera lo contrario, [las ciencias prácticas] no serían apetecidas en virtud del apetito de saber, sino que se desearían únicamente como medios inclinados a un fin; de este modo, la música no sería deseada más que por razón del apetito de placer o de lucro pero no por el apetito de ciencia como tal, a pesar de tratarse de una ciencia verdadera y perfecta en su género». Nótese cómo esta formulación coloca de nuevo a la música en la colisión entre la perfección del número y el recreo de las pasiones; una cuestión, como bien es sabido,

verdaderamente *leitmotívica* para la historia de la filosofía, y que se nos aparece de manera periódica y casi inmutable desde Pitágoras hasta Sloterdijk.

Pero volvamos a los sentidos como puerta de conocimiento, conocimiento que puede ser adquirido por la vía del aprendizaje y de la investigación. Que a este respecto resulte vencedor el oído viene a recordarnos que los conceptos son, primeramente, improntas de oralidad antes que arabescos en el espacio. Afirma Suárez que «toda utilidad que tiene la escritura puede percibirse también por el oído, pero no al revés, ya



que la energía, fuerza y claridad que hay en la voz para explicar los propios conceptos, no puede suplirse con la sola escritura o con la vista». Es imposible que, al redactar estas líneas, Francisco Suárez no tuviera en mente a Francisco de Salinas, el gran musicólogo de esta ciudad –ciego, como saben–, y de hecho menciona la sabiduría doctísima que *algunos* llegaron a conseguir pese que carecían de vista; por el contrario, Suárez no *vio* probable que esto pudiese suceder en el caso de un sordo... como ya ven, igual de imposible es que no tuviera en mente a Salinas como que pudiera vaticinar a Beethoven.

III

En cualquier caso, no sorprenderá que el sentido del oído, con el que escucharemos estas composiciones, y el de la vista, con el que nos asombramos bajo el espacio formalizado de esta catedral, sean puestos por delante del sentido del tacto o del gusto. No obstante, ha de notarse la paradoja de que los sentidos sobre los que más hacemos recaer el peso de nuestra interpretación del mundo sean precisamente aquellos sentidos en los que entre el sujeto y el objeto de conocimiento se interponen espacios de vacío.

El eje Aristóteles-Suárez ejercería una enorme influencia en el mayor proyecto filosófico en español de las últimas décadas, esto es, la *teoría del cierre categorial* de Don Gustavo Bueno. Una cuestión central durante el desarrollo de este cierre científico-filosófico es esa característica distinción entre objetos *paratéticos* y *apotéticos* –ahora los explicaremos–; una distinción que sigue resonando en la teoría estética que sigue siendo desarrollada tanto por los seguidores de Bueno como por los disidentes de su escuela –tal es el caso del joven y mediático filósofo Ernesto Castro.

Tanto para Gustavo Bueno como para Ernesto Castro ha resultado reseñable cómo la humanidad ha tendido a tratar con desdén a aquellas manifestaciones que son servidas precisamente por aquellos sentidos que nos ponen en verdadera contigüidad, es decir, de un modo *paratético*, con el objeto de conocimiento. Solo ha sido en tiempos recientes cuando el gusto se ha visto dignificado con el auge del arte gastronómico; y, respecto del sentido del tacto, todavía no existiría una disciplina debidamente constituida, siendo acaso, para Castro, los masajes tántricos o eróticos una mera sombra de lo que podría ser algún día una disciplina netamente artística y debidamente artículada. Nótese que estos autores rechazan una supuesta imposibilidad de conocer al objeto, pero al mismo tiempo remarcan la paradoja de que la mayor parte de la realidad y de nuestras artistificaciones sean colegidas no a través de nuestro contacto literal con las cosas, sino mediante *operaciones* que realiza el sujeto con las apariencias a distancia *–simulacros* diría Lucrecio– que alcanzan apotéticamente a los sentidos de la vista y del oído.

Tanto así, que las nuevas experiencias audiovisuales como el cine y la televisión jugaron un importante papel en la filosofía de Gustavo Bueno en tanto que transubstanciaciones contemporáneas del mito de la caverna: en el fondo de esta caverna las sombras no son *veraces*, o no son *las cosas mismas*, pero, al mismo tiempo, no podemos decir que las sombras no existan o que están desconectadas de la mano real que las produce. Recordemos una vez más a Sloterdijk, quien nos visitó en Valladolid este enero, al preguntarse en su *imperativo estético* no dónde están las cosas mismas sino dónde estamos nosotros cuando atendemos a ellas. En definitiva, ¿en qué plano nos situamos cuando escuchamos música?

Recapitulemos los dos puntos recorridos en esta exposición: a saber, la ventaja del oído y la vista para Aristóteles y para Suárez; y el subrayado por parte de filósofos

contemporáneos españoles de que tales medios comparten la característica de establecer espacios entre los *sujetos operatorios* y los objetos. El tercer punto tratará sobre las diferencias que se establecen entre las disciplinas artísticas que hacen respectivamente uso de estos sentidos; y el cuarto punto se focalizará en aquellos pensadores que establecieron una especial hermanación entre el arte musical y el arquitectónico.

IV

Precisamente esta comparación que aquí buscamos, respecto de los diferentes límites que hallamos en las disciplinas que tienen como cauce bien el sentido del oído o bien el sentido de la vista, fue el punto de partida de una famosa, aunque inacabada, teoría estética. Para Ephraim Lessing, cada tipo de artista se habría enfrentado en la historia a diferentes limitaciones dependiendo del órgano sensitivo al que apelase; dicho de otro modo, son las dinámicas de la vista y del oído las que determinan el contenido, las estrategias de expresión, y en definitiva los baremos mediante los que juzgamos en cada caso si la obra ha logrado la belleza.

Bien, pues aunque todo objeto artístico está constituido por *partes*, este pensador de la Ilustración alemana estableció una división fundamental entre aquellas artes donde los diferentes elementos constitutivos del objeto se nos presentan a la vez, como una totalidad simultánea, frente a aquellas artes cuyos elementos se nos presentan como eventos, es decir, en tanto que una serie de acciones sucesivas. Llegamos así entonces a esta distinción tan fundamental entre artes simultáneas y artes sucesivas, y que yo les propongo pensar como si de un sistema cartesiano se tratara, donde el eje vertical representaría a lo simultáneo mientras que lo sucesivo implicaría un despliegue en el vector horizontal. Pienso que esta visión es útil para seguir las ulteriores disquisiciones que hace Lessing sobre cómo las artes que se despliegan en el tiempo pueden, digamos, intentar llevar a la horizontalidad aquello que se nos presenta de manera simultánea, o bien al revés, cómo las artes simultáneas se enfrentan al reto de verticalizar, fotografiar

-podríamos decir hoy-, o incluso *congelar* -quédense con esta palabra- aquello que en realidad es sucesivo.

El ejemplo paradigmático que ofrece Lessing a propósito de tales *incursiones* es aquel pasaje de la *Ilíada* en el que Homero tiene que describir la arquitectura del escudo de Aquiles. Nótese que el escudo de Aquiles es un objeto simultáneo que el poeta ha de desarrollar bajo una forma de expresión temporal. Homero no puede describir mediante la poesía algo que se nos presenta de forma vertical y, ante ello, lo que hace es introducir al lector dentro de la forja, para describirnos, ahora sí, las sucesivas escenas y símbolos que fueron modelados en el hierro durante su construcción. Diríamos que Homero es consciente de la imposibilidad de describir la arquitectura simultánea de un sólido, y funde el hierro —esto es lo importante— hasta convertirlo en una lava discursiva.

Esta cuestión, que no es fácil pero que espero haber sabido condensar con claridad, se complica cuando tratamos de abordar la problemática que afronta cada tipo de arte ante el reto de crear o conseguir belleza a partir de la representación o de la descripción de acciones a veces cruentas o, cuanto menos, que conllevarían la idea de sufrimiento. Es decir, lo que tenemos aquí en definitiva es cómo convertir en armonioso aquellas escenas que contienen una desestabilización del ánimo. Para este respecto, Lessing toma como ejemplo aquella famosa escultura helénica que representa una instanciación –como suele decirse en ontología moderna— o una verticalización –como estamos diciendo aquí— del famoso ataque por parte de unas serpientes a Laocoonte y a su prole.

Bien, puesto que no hemos podido traer, lógicamente, este conjunto de estatuas hasta aquí con nosotros, pienso que este sea buen lugar para hacer una analogía con las diferentes formas de expresar la muerte de Cristo. El asunto es, recordemos, cómo expresar, de manera incluso bella y armoniosa, un evento que no es agradable. Aquí para Lessing las artes sucesivas partirían con cierta ventaja, ya que la tensión de la escena puede resolverse en el plano temporal: el oyente, o el fiel en nuestra analogía, nos llega en un cierto estado emocional; el texto le conduce a *sintonizar* con la muerte de Cristo excitando los sentimientos de terror y de piedad (baste recordar por ejemplo cómo el Evangelio de San Lucas se recrea especialmente a este respecto, narrándonos incluso cómo Jesús empezó a sudar sangre: «Estando en agonía oraba con más

intensidad, y le sobrevino un sudor como de gotas de sangre que caían hasta el suelo»); todo ello provoca, siguiendo a Aristóteles, una purificación, una catarsis y en definitiva un apaciguamiento de las pasiones del respetable.

Sin embargo, las artes simultáneas no pueden encomendarse a ningún plano temporal que las desborde, por lo que tienen que resolver la tensión entre drama y belleza dentro del propio objeto, de modo y manera que estas imágenes que tenemos aquí delante, si pretenden ser bellas, estarían tratando de conciliar el horror bajo una serenidad de las formas que no renuncie a la simetría y a la euritmia a fin de que, en definitiva, no nos produzcan rechazo. Concluiríamos en consecuencia que Jesucristo Nuestro Señor, igual que el Laocoonte de Lessing, se nos presenta menos sufridor en la escultura que en los textos (especialmente los apócrifos), tal y como podemos apreciar en la serenidad con la que se nos presenta el Cristo de las Batallas de esta catedral.

 \mathbf{V}

Llegamos así por fin al último tramo de la exposición, centrada ahora en aquellos pensadores que establecieron un especial centro de gravedad en torno a este asunto tan específico de la relación entre la música y la arquitectura. Que respondan a esta premisa tan concreta, destacan principalmente dos figuras en toda la historia del pensamiento occidental, a saber, Marco Vitruvio –el arquitecto y tratadista romano del siglo I–y Friedrich Schelling –una de las más distinguidas cimas del primer romanticismo–, empezando por este último.

Poner en diálogo a las diferentes artes era una predisposición ubicua entre los filósofos románticos alemanes. Jamás ha existido una generación de filósofos que se sintiese tan profundamente concernida por el hecho artístico como aquella que va de Goethe a Hegel; tanto así, que muchos de ellos mantuvieron de manera activa la doble condición de filósofo y artista –tal es el caso de Schiller, Novalis, los hermanos Schlegel o el mismo Goethe. Y aquellos que no desempeñaron una actividad artística

paralela tendieron cuanto menos a establecer una jerarquía dialéctica entre las artes que fuera en paralelo o que fuera ilustrando la articulación de su propio sistema filosófico – algo muy evidente por ejemplo en el caso de esas comparaciones artísticas, siempre trinitarias, que circulan por los apuntes de los alumnos de Hegel. Pero todas estas preocupaciones encontraron la más original y articulada formalización en la obra de Friedrich Schelling, a quien debemos por vez primera una así llamada *filosofía del arte*.

Por decirlo de manera tremendamente condensada, el punto central en Schelling es la conexión del arte con lo trascendente y, más concretamente, la concepción del arte como posibilidad de incorporación de lo infinito en lo finito. Schelling mantenía que la vinculación entre música y arquitectura se remontaba a tiempos de Vitruvio, quien, efectivamente, había defendido el uso de las proporciones armónicas universales no ya solo para el diseño de bellos edificios sino incluso para instrumentos de asedio (de hecho, a Vitruvio le debemos suculentas descripciones de cómo las ballestas y las catapultas debían ser calibradas conforme a tales proporciones armónicas universales). Así las cosas, palabras como simetría o euritmia, que siguen estando hoy presentes en los manuales de arquitectura, fueron tomadas prestadas por Vitruvio desde la teoría rítmica de Aristóxeno. Nótese la etimología: cuando nosotros hablamos de la simetría o de la euritmia que tiene esta catedral, estamos usando términos que remiten en primera instancia a términos musicales a cuenta del metro y del ritmo.

Schelling recalca esta conexión puesto que considera que, de entre las diferentes dimensiones de la música, el ritmo sería el principal vehículo en la operación de incorporar lo absoluto en lo finito. Al fin y al cabo (y esto para mí es una cuestión fundamental) la música es un arte ante todo temporal, mucho antes que altural. Leemos en el apartado 77 de la *Filosofía del arte* de Schelling que «la forma necesaria de la música es la sucesión. Pues el tiempo es la forma general mediante la cual lo infinito se incorpora en lo finito, en tanto que forma abstraída de lo real. El principio del tiempo supone en el sujeto su autoconciencia, lo que supone, a su vez, la incorporación de la unidad de la conciencia en la multiplicidad de lo ideal.» Por cierto que estas frases acerca de este aspecto esencial de la música fueron escritas en el mismo año en el que Beethoven estaba dando forma, precisamente, a su rítmica quinta sinfonía.

Como ven, la estructuración del tiempo en ritmo se nos presenta aquí tanto como el elemento primordial que da sustento ontológico a la propia música, como el nexo que subyace históricamente entre la teoría rítmica y esa distribución periódica de los elementos de la arquitectura que hacer tejer en homogeneidad, por ejemplo, una red de columnas discretas de la que a su vez se infieren campos de silencio y de vacío. Según Schelling, el ritmo se expresa en la distribución periódica de lo homogéneo, la armonía en las proporciones o relaciones dentro de sus elementos constitutivos, y la melodía nace de esa relación, vamos a decir, diagonal que se establece entre lo rítmico y lo armónico. Pero nótese cómo este hermanamiento entre música y arquitectura no es simétrico: los filósofos del Romanticismo alemán tendieron a explicar la arquitectura mediante analogías musicales, convirtiendo a la arquitectura en una suerte de música aplicada. Fue de hecho comunísimo en estos pensadores aupar a la música como el arte más excelso, abstracto y elevado mediante el cual las demás artes encuentran su razón de ser por relación de analogía, contigüidad o subsunción. En definitiva, «la arquitectura es música aplicada, ¿no lo son así todas las artes?», tal y como plasmase Schlegel.

La arquitectura se nos presenta en estos autores como una música que se ha transubstanciado en lo visual mediante una operación de solidificación, como una coagulación de los patrones rítmicos en forma de piedra, como una suerte de rítmica que ha devenido sólida y, por consiguiente, recibió una gran cantidad de apelativos siempre en virtud de su relación con la música. Así las cosas, la arquitectura fue considerada como *música enmudecida* (Goethe), *música plástica* (Friedrich Schlegel), *música petrificada* (August Schlegel) y –seguramente la fórmula más famosa– *música congelada* (Schelling).

* * *

A modo de conclusión, permítanme que me despida de ustedes con una poesía que he traducido, de Friedrich Schlegel, de la que no me consta que haya habido antes una traducción al español y que daría buena cuenta de cómo estas preocupaciones fueron abordadas no solo desde el terreno de la especulación sino desde la misma práctica artística a la que apelaban. Como siempre, ha de entenderse que también hay algo de cosecha propia en ese intento por conservar no solo las palabras sino los patrones rítmicos del original.

Con ella me despido.

No confundáis forma con proporción en vuestro nuevo proyecto de arquitectura donde escuchasteis con atención las obras más espléndidas de la natura.

Oh música, tú también, arquéate, a fin de colmar este edificio; deja que las proporciones emanen individuales, libres de vicio.

Que resuenen puras y conjuntas de cristales añiles las cúpulas. Y así, cada una en su altura, las tormentas sacuden y turban aquestas almas de las musas.

Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León Nº 13 (mayo 2022), pp. 28-37. ISSN: 2340-2032

Silencio de negra. Una práctica de la atención*

CROTCHET SILENCE. A PRACTICAL OF THE NON-SOUND

Imanol Bageneta Messeguer

Resumen

Idéntico derecho tienen el silencio y el sonido para situarnos frente a la *inmediatez* de lo temporal. Reflexionamos sobre la experiencia del silencio en la creación musical y la práctica de la meditación zen.

Palabras clave: silencio, presencia, John Cage, Pablo d'Ors, Vicente Simón.



Introducción

No resulta sencillo sumergirnos en el silencio, permanecer en el mutismo o descansando en una quietud absoluta, sin utilizar un lenguaje coloquial; siempre cargado de resonancias poéticas. Algunas veces hemos sentido, en medio de una reunión, «un silencio embarazoso», pensamos que «hay silencios que hablan y silencios que matan» o que «se hizo un silencio sepulcral».

El término «silencio» proviene del latín *silentium*, y éste del verbo *silere*. Estar en silencio es quedarse callado, mantener la boca cerrada y no decir palabra. Cuando nos centramos en esta situación, quedar callados, no podemos olvidar que *callar* y *no decir nada* suponen, a la vez, *escuchar* ("*prestar atención a lo que se oye*"), que es algo diferente a *oír* ("*percibir con el oído los sonidos"*).

^{*} Versión escrita de la video-conferencia celebrada en las *II Jornadas de Investigación Musical* del COSCYL, marzo 2021. Imágenes cedidas por Leire Blanco.

En efecto, ambos términos –escuchar [ascultare] y oír [audire] – se diferencian por su intencionalidad: para escuchar hay que oír con atención; para oír solo es preciso percibir sonidos. Una consecuencia necesaria de la idea a la que acabo de hacer referencia, es que puedo oír los ruidos de la calle, al igual que puedo oír la música de un concierto o los sonidos de un centro comercial; pero solo al escuchar dispongo mi atención completamente.

A escuchar, oír y prestar atención al silencio dedicaremos el contenido de esta reflexión.

1. silencio, provocación

Recordamos perfectamente la obra del autor americano... aunque, en rigor, nunca la hayamos escuchado. La obra tiene tres movimientos, y cada uno está anunciado por medio de cifras romanas (I, II & III); precedidas las tres ocasiones por un TACET¹. Treinta y tres segundos después del inicio de la pieza, el intérprete abre el piano. A continuación, lo cierra y se mantiene en silencio e inmóvil durante 2 minutos y 40" segundos; este es el segundo movimiento de la obra. La tercera y última parte de la pieza dura 1' 20".

Desde que David Tudor colocara la partitura sobre el piano en el *Maverick Concert Hall* de Woodstock en 1973, su título se ha convertido en uno de los tópicos más citados de la contracultura². Estamos habituados a hablar de esta obra, conscientes de la relativa incongruencia que existe en buscar sentido para algo que no expresa nada –nada distinto a ver a un intérprete inmóvil—. ¿A qué tipo de composición musical nos enfrentamos?

A pesar de tratarse de una partitura impresa y editada en papel, durante la ejecución queda prohibido ejecutar ningún sonido. En otras palabras, el concierto lo hace la imagen del intérprete sobre el escenario, a la cual se integran los ruidos de la propia sala. Desde esta perspectiva, bien se puede decir que la obra *se auto-compone*. El autor no ha hecho

¹ Del latín *tacet* 'guarda silencio', 3.ª pers. de sing. del pres. de indic. de tacēre 'guardar silencio, callar'. (RAE, *Diccionario de la Lengua Española*)

² Los artistas visuales de la *Escuela de Nueva York* coincidieron en los años 40–50 con un grupo de compositores encabezados por Cage, Feldman, Brown y Wolff. Junto a ellos, el pianista-compositor David Tudor. Cfr. N. Grandaille, "David Tudor y su influencia en los compositores de la "Escuela de Nueva York", *Quodlibet* 63.3 (2016), pp. 92-109.

otra cosa que estructurar el silencio. Mientras tanto, el intérprete se limita a mantener la atención del público.

La posibilidad de crear una intervención artística en la que propiamente no se escucha, no se ve o no sucede nada –en la que el contenido ha desaparecido–, no es más que un cliché cultural. Determina nuestra respuesta como espectadores; por contra, su desventaja es que nos solicita atender y apreciar una situación hasta que la imaginación se agota y perdemos la atención. Mera extinción de la curiosidad. «No veo nada más que una hoja en blanco, colgada en una amplia pared», escuchamos decir a una persona del grupo de excursionistas que nos acompañana en la visita al museo. Buen momento para sospechar que una obra de arte camuflada es una situación social que llega a identificar, junto al talento, cualquier otro tipo de desgana. «Al no decir nada, no se da a entender nada».

Y basta. ¿Para qué seguir hablando?

O, ¿oor qué no hacerlo? A favor del arte musical, resta decir que una cosa es inventar una partitura en donde no ocurre nada y otra distinta ser el protagonista de un concierto con público (en donde, naturalmente, sigue sin ocurrir nada).

En una de las versiones que circula en Youtube, el intérprete mantiene la mano levantada en el aire. Luego, se escuchan aplausos.

Una primera analogía entre el silencio de la palabra y el musical describe su significado con respecto a *algo que falta*: Se trata de una carencia que estructura y diferencia las unidades del discurso, introduce pausas entre fonemas y está ligada a un funcionamiento significativo. El silencio entrecorta las palabras como si fuera una interrupción necesaria, una respiración que funciona y produce significado. Es importante recordar que la tradición musical de Occidente identifica los silencios como un *reverso* de las figuras musicales: espacios en donde no hay sonido y adoptan valores numéricos. Las figuras

gráficas del silencio (silencio de negra, de corchea...) describen una cantidad de tiempo en donde debemos practicar una modalidad de vacío. En efecto, funcionan dentro de una organización matemática.

2. una música libre de memoria y de imaginación

Determinados artistas han buscado dar sentido a la experiencia silenciosa identificándola como un elemento expresivo fundamental. John Cage, que no era ningún novato en el mundo del arte experimental, había tomado clases de piano desde niño y viajado por Europa entre 1930 y 1931; regresó a California para recibir lecciones de Arnold Schoenberg. Poco tiempo después, escribe un manifiesto (*The Future of Music: Credo*, 1937) en donde habla de su proyecto artístico y de cómo la vida urbana proporciona sonidos, ruidos o aparatos tecnológicos que deberíamos escuchar atentamente. Evidentemente, no cree necesario ordenar o comprender nada; ni siquiera clasificar los fragmentos de una música o imponerles un sistema. Los ruidos no son otra cosa que ruidos, y no es tarea del oyente descubrir una belleza oculta tras el sonido ni adivinar los procesos compositivos. Se trata de perseguir una escucha pura –de idéntica forma a como atendemos a los *ready-mades* que rodeaban a Cage en su entorno artístico. El sonido es un objeto encontrado, trasladado y reproducido ante un público en un contexto en donde se le observa.

En 1945, y tras su divorcio, Cage comienza a interesarse por el pensamiento oriental, los libros de Ananda Coomaraswamy, los cursos de Daisetsu Suzuki en Columbia, o el juego del *I Ching*, y se plantea que las técnicas del azar podrían generar una música libre de memoria y de imaginación. *Imaginary Lanscape No.4* es un ejemplo de esta preocupación, la primera obra aleatoria que compuso en 1951, en el mismo año en que tuvo oportunidad de visitar una cámara acústica absolutamente insonorizada.

Ausencia de sonido. Ausencia de música. Pero resulta que alguien dirige nuestra atención hacia el *silencio*.

4'33" es, en realidad, toda una provocación.

3. la presencia temporal

El tratado que Agustín de Hipona dedica al tiempo en el libro XI de las *Confesiones* ofrece un análisis canónico para la investigación posterior de la temporalidad e interpreta la vivencia del presente como una línea que separa el pasado y el futuro. De esta manera, y dado que toda observación sobre el presente se vuelve de inmediato pasado, el presente se comienza a identificar como un *puente sobre el tiempo* que no se circunscribe, por lo tanto, al *ahora*.

Esta explicación porque se aplica naturalmente a la comprensión de los discursos musicales y verbales. Las conversaciones necesitan articular una sucesión de estímulos verbales, de otra manera, no las dotamos de unidad de significación. Únicamente al recordar las palabras inmediatamente anteriores podemos hacer que el discurso tenga cierta congruencia. Igual sucede al cantar una melodía: no acertamos a entonar un fragmento musical si no ha quedado grabado en la memoria aquello que sonó inmediatamente antes; en principio, es preciso considerar cierta idea de totalidad.

Con todo, la descripción de Agustín de Hipona no nos impide hacer presentes y vivirlas, otro tipo de vivencias intelectuales y afectivas: las del *pasado*, cuando ejercitamos la memoria; las del *futuro*, cuando atendemos a las expectativas y deseos –mezclados, todos ellos, dentro de una amalgama confusa de afectos y deseos. No cuestionaré profundamente la plausibilidad de la siguiente hipótesis, únicamente recordaremos la idea de un *presente sin cambio*, una sensación de eternidad (similar a la que los místicos describen como el *ahora*) o una realidad simultánea que somos incapaces de ver porque atendemos exclusivamente a la sucesión de momentos consecutivos. La cuestión es si esta realidad originaria, propia de experiencias buscadas expresamente, podría acontecer bajo la forma de un arte (*permanecer en silencio*), de una práctica (*quedarse inmóvil* durante horas tal y como se ejercita en el vedanta), de un ejercicio (*contar respiraciones*, en el budismo) o de una manera de enfocar la atención (la propia de mirar con los ojos semi-abiertos aquello que uno tiene enfrente) que es la propia del zen.

4. atender al silencio

En estos tiempos de cursos, talleres y manuales que te enseñan cómo ganar la salvación terrena en un par de meses, conviene recordar cómo muchas experiencias que se introducen en los centros de meditación son herramientas para calmar la mente poniendo la atención en un punto, observando la respiración o visualizando determinada imagen. Estas prácticas ayudan al hombre a entrar en contacto con una «experiencia directa del ser» que en el hinduismo se denomina *Samadhi*, *Satori* en el budismo Zen, o *presencia divina* en la tradición cristiana.



Nos adentramos en el turno del silencio. «Lo único que hay que hacer es atender al silencio», escribe el médicopsiquiatra y catedrático de Psicobiología, Vicente Simón en Vivir con plena atención. De la aceptación a la presencia (2011).

El interés natural de un profesional de la psiquiatría es investigar cómo se reestructura ese ejercicio y plantear experiencias para trabajar de forma práctica con la atención hacia el presente —un ejercicio que, para Simón, nos pone en contacto con un núcleo de *estabilidad dinámica* que describe como una *cualidad del ser*: una experiencia cualitativa que comienza al poner atención a lo que acontece. Esta es la única realidad: vivimos en el tiempo presente; no habitamos otro «lugar» —aún a

sabiendas de que pasamos la mayor parte del tiempo vagando con la imaginación de un tema a otro-.

Si vivimos en el instante, es que nos hemos salido del tiempo. El presente es siempre el mismo; solo sus contenidos cambian. Pero el presente, como tal, permanece. Siempre estamos en él, en esa suerte de eternidad desde la que contemplamos el devenir de las cosas.

¿Por qué identificar este modelo de *presencia* con estar en silencio? Porque cuando la atención se centra plenamente en el silencio nos damos cuenta de que, en ese estado,

solamente podemos permanecer en el presente. En realidad, atender al silencio nos hace sentir que permanecemos en el presente. Si pensamos en un silencio que esté fuera del presente, evocamos el concepto, pero no la experiencia: no es posible

No es posible escuchar un silencio en el pasado o en el futuro.

Cuando pensamos en un silencio fuera del presente, evocamos el concepto, pero no la experiencia.

escuchar un silencio en el pasado o en el futuro. La experiencia de atender al silencio del mundo exterior sería, por tanto, una forma sencilla y eficaz de entrar en un estado de presencia dotado de una cualidad atemporal. La propia de las prácticas meditativas.



5. una práctica de la espera

Palabra de Pablo d'Ors, que escribe *Biografía del silencio*, un ensayo de 49 capítulos y poco más de 100 páginas que ha superado en ventas a cualquier otro best-seller. D'Ors es un sacerdote madrileño –y consejero del papa Francisco– que escribe novelas de éxito y que cada día se sienta (virtualmente) junto a un numeroso grupo de personas que integran la Asociación de los *Amigos del Desierto* para meditar. D'Ors describe la meditación como *una práctica de la espera*.

No es un planteamiento absolutamente original. Al igual que otros autores, también adopta el silencio como

título para sus libros –pensamos en los libros de Thich Nhat Hanh, *Silencio. El poder de la quietud en un mundo ruidoso*; o de Mariá Corbí, *Silencio desde la mente*. La particular de

es que sigue a Carlos de Foucauld, un referente contemporáneo de la *espiritualidad del desierto* canonizado recientemente (15 de mayo de 2022). Foucauld es un aristócrata francés que ingresa en la Academia de Oficiales del ejército y, después de una ajetreada vida como militar, ingresa en una Trapa y adopta la vida eremítica en 1901 para comenzar a vivir entre los tuaregs. Allí muere asesinado.

Al igual que Charles de Foucauld, Pablo d'Ors incide en esta idea: la exclusión de la experiencia y su correlato el silencio tienen un potencial sanador.

¿Pero qué se espera realmente? Nada y todo. Si se esperara algo concreto, esa espera no tendría valor, pues estaría alentada por el deseo de algo de lo que se carece. Por ser no utilitaria o gratuita, esa espera o confianza se convierte en algo neta y genuinamente espiritual. (D'Ors, 2010: 25.)

A menor actividad, mayor realidad. A menor sonido, mejor escucha. Lo relevante del argumento de d'Ors es que no es útil esforzarse porque «más que ayudar a encontrar lo que se busca, el esfuerzo tiene a dificultarlo» (2010: 44). Tampoco conviene empeñarse en nada, sino *vivir en el abandono*. La pregunta es ¿cómo dejar de lado nuestras todas nuestras creencias para encontrar una *certeza tan vaga?* No todo el mundo puede, o quiere, poner en tela de juicio su existencia o perder un ámbito de seguridad vital ya constituido. Dicho de otra forma, ¿cómo ser un apasionado de la vida y, a la vez, practicar tamaño desapego? El silencio comunica, además, algo *inefable*.

¿Uno se sienta y qué hace? Confía. La meditación es una práctica de la espera

6. Conclusión

Cage revisó la versión original de 4'33" en en los años 60, creando una obra diferente: 0' 00" (4'33" No.2). La nueva partitura consiste en una simple sentencia: En una situación provista de máxima amplificación (sin retroalimentación), realice una acción disciplinada³. En la primera ejecución, que data de un viaje de Cage por Japón, solamente escribe este texto. Las acciones del intérprete de 0'00" no están arregladas acordando a un

³ En la producción del autor, 0'00" sigue inmediatamente a *Variations II* y *Atlas Eclipticalis*.

plan o proceso elaborado; llegan sencilla y directamente. Un día después del estreno, Cage añadirá cuatro indicaciones⁴:

El ejecutante debe permitir cualquier interrupción de la acción; la acción debe cumplir una obligación para con los demás; las mismas acciones no deben realizarse en más de una interpretación [...] y finalmente, el intérprete no debe prestar atención a la situación en la que se encuentra, ya sea electrónica, musical o teatral.

Y nos recuerda que solo debemos cumplir con un propósito: la acción no puede repetirse y lo único que cabe hacer al intérprete es respetar una estricta disciplina.

Como vemos, John Cage, Vicente Simón y Pablo d'Ors comparten una premisa común: para salir del tiempo nos proponen entrar de lleno en el silencio. Hay que atreverse a entrar de lleno y sin dejar nada afuera, sin poner atención a otra cosa que roce con lo que no es tiempo. Al igual que el zen, estos tres conceptos apuntan a que la cuestión no es sentir el roce del tiempo, sino «estar dentro de él» para descubrir una presencia plena; a la necesidad de *trabajar sobre la atención*, que es una experiencia que perdemos continuamente. Esta es la teoría, pero en la práctica se vuelve inalcanzable. Nos instan a derrumbar nuestra fortaleza y a una paradoja fundamental: *para salir del tiempo debemos entrar de lleno en él*.

No hay mejor gimnasia para el espíritu que *concentrarse* y hacernos *conscientes* de ese ejercicio. La pregunta que me hago para finalizar es si cabe decir que en nosotros existe algo que pueda *desligarse de sus contenidos*.

La dificultad se encuentra en justificar una experiencia que, tras alcanzar un instante de silencio, nos permite «salir» del tiempo. O en imaginar, envueltos en una suerte de eternidad desde la que se contempla el devenir de las cosas, aquello que «fluye» como un particular estado de presencia.

Este es un precio a pagar para ir más allá del tiempo. Entrar en el silencio.

ReCOS / Revista del COSCYL Nº 13 (mayo 2022). ISSN: 2340-2032

⁴ La partitura de la versión original aparece en *Source* 1-2, pp. 47-54. (Citado en Pritchett, 1993: 138).



Bibliografía

Arroyave, Miriam (2013). "¡Silencio!... Se escucha el silencio", *Calle 14*, 8: 143.

D'Ors, Pablo (2010). Biografía del silencio. Breve ensayo sobre meditación. Madrid, Siruela.

Granés, Carlos (2011). *el puño invisible*. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales. Madrid, Taurus. Premio Internacional de Ensayo Isabel de Polanco 2011.

IBÁNEZ, Andrés (2018). *Construir un alma. Manual de meditación para el siglo XXI*. Barcelona, Galaxia Gutenberg..

PRITCHETT, James (1993). *The Music of John Cage*. New York, University of Cambridge.

Simón, Vicente (2011). *Vivir con plena atención*. Bilbao, Desclée de Brouwer.

THICH NHAT HANH (2015). Silencio. El poder de la quietud en un mundo ruidoso. Barcelona, Urano.

Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León Nº 13 (mayo 2022), pp. 38-50. ISSN: 2340-2032

Pequeña historia de las producciones del Retablo de Maese Pedro

A survey of the productions of Falla's Retablo de Maese Pedro

Estrella Chacón Soto

Resumen

En el siguiente artículo se exponen cuatro producciones inspiradas en la obra de El *Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla. La obra ha sido objeto de análisis y estudios, pero en este caso se realizará una comparación, no de la obra, sino de cuatro producciones que se han llevado a cabo, de entre las cuales cabe discernir las concebidas directamente para la televisión de aquellas grabaciones en directo de producciones realizadas para el teatro.

Palabras clave. Retablo de Maese Pedro; Gonzalo Cañas; Marshall Pynkoski; Klaus Michael Grüber; Enrique Lanz.

Abstract

The following article presents four productions inspired by Manuel de Falla's composition *Master Peter's Puppet Show*. The work has already been object of several analyses and studies. Nonetheless, in this case the focus will not be the composition itself, but the comparison between four different. Among them, we can differentiate between those conceived directly for television and those which are live recordings of theater productions.

Keyworks. Master Peter's Puppet Show; Gonzalo Cañas; Marshall Pynkoski; Klaus Michael Grüber; Enrique Lanz.

Introducción

Es conocido que desde temprana edad el compositor Manuel de Falla (Cádiz, 1876-Alta Gracia, Argentina, 1946) fue uno de esos niños que, en vez de jugar fuera de casa, prefirió pasar el tiempo con un pequeño teatro de títeres creado por él. De este modo, el encargo de la princesa de Polignac de Edmond¹, en 1918, le conectó directamente con su niñez, con los tiempos en los que aún vivía en Cádiz y soñaba jugando con su teatrillo. Por ello, Falla optó por escoger el capítulo XXVI de la segunda parte de la novela caballeresca

¹ Su nombre real es Winnaretta Singer (1865, Yonkers, EEUU-1943, Londres) la cual fue una importante mecenas musical. Una vez se instauró en Europa conoció e invitó a un gran número de compositores, mayoritariamente franceses, a su salón. Además, encargó en numerosas ocasiones piezas entre las cuales se encuentran: *Renard* de Ígor Stravinsky y *El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla.

"antiheroica" por antonomasia, *Don Quijote de la Mancha*, donde el ingenioso hidalgo asiste a una representación de títeres donde se representa el romance medieval *El retablo de la libertad de Melisendra*.

La representación que abordó Falla ha sido fruto de inspiración, posteriormente, de múltiples producciones basadas en esta pieza. De este modo, el objetivo del artículo será comparar una serie de producciones de *El Retablo de Maese* Pedro; en concreto, cuatro. La de Televisión Española dirigida por Francisco Montolío y Gonzalo Cañas en 1976; la realizada por *Opera Atelier* en Canadá por Marshall Pynkoski en 1992; la representación del *Ensemble InterContemporain* dirigida por Klaus Michael Grüber en 2003; y por el de la Compañía *Títeres Etcétera* dirigida por Enrique Lanz en 2009. Estas cuatro producciones se agrupan en dos grupos diferentes, ya que dos fueron concebidas para la pantalla y las otras dos para el directo.

Las producciones plasman los tres planos narrados por Cervantes: la historia que transcurre en el teatro de títeres, la propia historia de Don Quijote, la historia que cree estar viendo Don Quijote a raíz de las marionetas y lo que interpreta la orquesta.

1. Producciones para la televisión

En 1976, Gonzalo Cañas graba para Televisión Española una adaptación de *El Retablo de Maese Pedro*, la cual estuvo dirigida y producida por él. Hay que destacar que Cañas fue el fundador del Teatro Español de Marionetas. Esta producción se enmarca dentro de un proyecto mediante el cual se pretendía llevar a la pantalla televisiva una serie de obras de teatro escritas o adaptadas para marionetas por algunos de los más importantes autores españoles². Posteriormente, en 1986, la misma grabación de *El Retablo* se estrena en el programa de "El carro de la farsa".

La siguiente producción traslada literalmente a la pantalla la escena que Cervantes narra en la novela, con la diferencia de que este capítulo está musicalizado. La grabación se presenta dividida en las diferentes secciones que tiene la historia de los títeres de *El*

² Ayuso, Adolfo. «Gonzalo Cañas: Un actor entre marionetas», en: *Fantoche*, Nº 7 (2013), p. 37.

retablo de la libertad de Melisendra. Por ello, dicha producción encarna el capítulo de la novela cervantina, dejando de lado la concepción que tuvo Falla de la obra.

La producción de Cañas presenta una serie de elementos que rompen con la estética inicial de la obra, ya que el filme da un giro grotesco. Por una parte, la imaginación de Don Quijote se convierte en realidad y se ve a sí mismo vestido dispuesto para el enfrentamiento. En la escena final, la caballería de títeres que va detrás de Melisendra y su amado pasa a convertirse en una secuencia de personas reales. De esta forma, la ficción de los títeres dentro de la ficción del Quijote pasa a ser una realidad. El protagonista de la obra, ciego ante su imaginación, se ve preso de la locura que le hace pensar que la escena es real y, por lo tanto, Melisendra también lo es. Sin embargo, Quijote no ve a Melisendra en esa marioneta, sino que su visión le hace creer que esta es en realidad su Dulcinea. Por ello, este se encuentra decidido a blandir su espada para rescatarla.



Fig. 1- Grabación para TVE, títeres convertidos en personajes reales dentro de la propia ficción

Por otra parte, otro elemento clave que rompe con el comienzo conservador de la obra de esta producción es la eventual disolución de la cuarta pared. En un primer plano, se puede ver como Don Quijote camina hacia una de las cámaras que graban el cortometraje. Se puede hablar de ruptura de la cuarta pared debido a que Don Quijote, o mejor dicho el

personaje que interpreta el papel de éste, es consciente de que está siendo visto y grabado por personas ajenas a la escena ficticia.



Fig. 2 - Grabación para Televisión Española. Aparentemente, Don Quijote rompe el muro entre la ficción y la realidad, donde se dirige directamente a la cámara e incluso se muestra a parte del elenco de rodaje.

En 1992 tuvo lugar la producción canadiense de Opera Atelier dirigida por Marshall Pynkoski. Sin duda, esta puede ser la representación más fiel al estreno absoluto de la obra de Manuel de Falla, en 1923, con un personaje que parecería ser la Princesa Edmond de Polignac. Sin embargo, el productor quiere generar cierta ambigüedad en torno a este personaje. Se puede apreciar cómo el público situado a los pies del escenario va vestido con el atuendo habitual de la época de Cervantes. Hay cierta confusión con este detalle, ya que la Princesa de Polignac debería de ir ataviada con los ropajes del siglo XX. Aun siendo esta la realidad, el productor en contadas ocasiones da entender que esta puede ser vista como ambos personajes: como público y como la Princesa de Polignac.

A estos dos primeros planos se le podrían sumar dos más, aunque no tan obvios de mostrarlos. Este personaje puede ser tratado como la pantomima de la Princesa Melisendra que se ve presa de los moros. En este punto se superpondrán dos personajes, uno haciendo alegoría a alguien real, la Princesa de Polignac, y el ficticio que se refiere a la Princesa Melisendra. Hay una escena que encuadra en primer plano a este personaje, y esta recita, para sí misma, a la vez que el Trujamán, el final del romance de Gaiferos. Este final se refiere a la historia que se vive dentro del teatro de títeres donde se encuentra Melisendra,

conectando y superponiendo a ambos personajes. Otra perspectiva para tratar a esta es tomarla como la pantomima de un personaje que no entra en escena en ningún momento, ya que este se encuentra únicamente en el imaginario del Quijote, y del lector de la novela. Este no puede ser otro que la amada Dulcinea, cuya mujer solo existe en las fantasías de Don Quijote. De esta forma, la actriz llega a encarnar múltiples personajes dependiendo de la visión que se le de.



Fig. 3 - Grabación Opera Atelier. La figura de la Princesa de Polignac, considerada desde múltiples visiones.

Esta muestra todos los planos que se vivieron durante dicho estrenos. Por una parte, es notoria y bastante explícita la historia que cree estar viendo El Quijote, ya que se muestra como los propios títeres se convierten en personas reales para este. Es decir, los títeres aparecen representados tanto por las marionetas como por la pantomima: en suma, el títere ficcional se convierte en persona real a la visión de Don Quijote.





Fig. 4 - Grabación Opera Atelier. Los títeres convertidos en personajes reales dentro de la propia ficción.

De esta forma, él mismo contempla la escena desde un tercer plano, como si sólo hubiese un fino cristal que separa lo real y lo que se cree que es real, asunto abordado por Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*, obra del todo contemporánea a la de Manuel de Falla. Ya años antes, en 1916, el filósofo español había abordado la figura cervantina en *Meditaciones del Quijote* donde plantea como tesis metafísica principal el famoso "yo soy yo y mi circunstancia". Este entiende que la realidad debe de ser entendida como un conjunto de perspectivas. Ante esto, la realidad, la cual se halla fuera de nosotros, sólo puede manifestarse en las mentes del ser como individuo si se multiplica en varias perspectivas. Es decir, el mismo ser está configurado para ser una de estas. En la obra cervantina, el punto de vista del Quijote es una realidad verdadera, ya que esta se mira desde el criterio individual. Por ello, este personaje es la arista donde los dos planos convergen.

Por otra parte, la producción le suma el plano más importante, ya que Falla concibió desde un primer momento que la obra tuviese relación con la Princesa que le hizo el encargo, de modo que esta se sintiese identificada con el personaje de la Melisendra cervantina. Es por esto que se rompe y se disuelve por completo la cuarta pared que separa la historia del teatro de títeres con el público que asiste a la representación. Debido a que esta producción pretende ofrecer como tuvo que ser el estreno absoluto de *El Retablo* con

la Princesa Edmond de Polignac presente. Seguramente, al igual que la actriz que la representa esta se vio identificada con el personaje de Melisendra.

Aunque ambas producciones se hayan concebido para la pantalla, presentan una característica diferenciadora. La producción de Cañas, a diferencia de la de Pynkoski, rompe totalmente la cuarta pared, ya que como se ha explicado anteriormente Quijote se da cuenta, aparentemente, de que está siendo grabado y, por ende, visto. Aunque, claramente, el recorrido panorámico que se hace del elenco de rodaje ayuda a que el muro entre ambas realidades se rompa. En cambio, la grabación de Pynkoski es más reveladora en cuanto a la cantidad de puntos de vista que se le puede atribuir a un personaje, el cual alude a cuatro: a un persona más del público, a la Princesa de Polignac, a Melisendra e incluso a Dulcinea.

2. Producciones para el teatro

En 2003, la agrupación parisina Ensemble Intercontemporain llevó al escenario la obra de *El Retablo* bajo la dirección escénica de Klaus Michael Grüber y musical de Pierre Boulez. Esta producción tomó parte en el festival de Aix-en-Provence, donde se llevó a cabo la actuación, sin interrupción de *El Retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla; *Renard*, de Ígor Stravinski; y *Pierrot Lunaire*, de Arnold Schönberg; todo ello con las *Tres piezas para clarinete solo* de Stravinski a modo de hilo conductor³.

En lo concerniente a la puesta en escena, aparecen una serie de animales que no son descritos en la historia narrada por Cervantes. Aparentemente, no tienen nada que aportar a la obra, pero, además de aportar unos trazos pintorescos a la historia, estos forman parte de algo más elevado. Como se ha dicho, el *Retablo* es una pequeña sección dentro de una representación más amplia. Los animales que se hacen más notorios son un carnero y un gallo, que justamente coinciden con los personajes de *Renard*⁴. Los mismos, aunque en un segundo plano en el *Retablo*, sufren una metamorfosis durante el cambio de sección.

³ El País (15.05.2004).

[«]https://elpais.com/diario/2004/05/15/espectaculos/1084572014 850215.html»



Fig. 5 - Ensemble InterContemporain, animales en El Retablo de Maese Pedro.



Fig. 6 - Ensemble InterContemporain, animales en Renard.

Renard propone un cuento burlesco cantado, cuyos protagonistas son los animales de una granja. En el transcurso de la obra el zorro secuestra al gallo en dos ocasiones, por lo que el carnero y el gato corren en ayuda de este para salvarlo. Alrededor de este suceso se puede establecer una analogía respecto a la obra cervantina. En el plano de la visión de Don Quijote, este debe de ir en busca de la Princesa Melisendra, que para él es su Dulcinea, para salvarla de las manos del moro junto a Sancho Panza. Esta idea se puede

⁴ Los personajes de esta ópera-ballet en un acto: un carnero, un gallo, un gato y un zorro. Los dos primeros animales coinciden con los aparecidos en esta historia. Además, cabría destacar que el zorro es el enemigo de los otros tres animales.

extrapolar perfectamente a la historia de *Renard* donde los amigos del gallo van a salvarlo de las fauces del zorro y consiguen castigar a este.

Sin embargo, la razón por la que ambas aparecen entrelazadas en la caracterización del Ensemble es debido a que presentan el mismo origen, ambas encargadas por la Princesa de Polignac. Las dos fueron encargadas por la Princesa de Polignac para ser interpretadas en su propio salón. Sin embargo, en 1916, Stravinski terminó de componer *Renard*, pero esta no fue estrenada en el salón de esta Princesa, sino que el estreno tuvo lugar en 1922 por la compañía de los Ballets Rusos en el Teatro de la Ópera de París.

La siguiente, y última, producción en cuestión ha sido llevada a escena por la Compañía Títeres Etcétera, promovida por el Teatro Real, bajo la dirección de Enrique Lanz, en 2009. Cabe destacar que Lanz fue premiado por la crítica operística de Barcelona como mejor director de escena por este trabajo⁵. Esta representación es todo lo contrario a las anteriores representaciones realizadas de la obra. En primera instancia la obra se pensó para ser representada a todo tipo de público, aunque criticaron a Lanz porque esta no era una historia para niños. Sin embargo, él mismo admite que "evidentemente no lo es, pero he querido que estas referencias profundas lleguen también a ellos. Que puedan ser tema de trabajo en clase una referencia de épocas y estéticas pasadas⁶". Lanz puede ser una de las personas con parientes que tuvieron contacto con el propio Falla, como es el caso de su abuelo Hermenegildo Lanz. Este fue el encargado de diseñar las marionetas y la escenografía para el estreno absoluto de la obra⁷.

La obra producida por Enrique pretende crear literalmente un teatro dentro de otro teatro, una historia dentro de otra historia. Donde la historia del Quijote es, a los ojos, una

ReCOS / Revista del COSCYL Nº 13 (mayo 2022). ISSN: 2340-2032

⁵ Asociación de Cine Documental «<u>https://docma.es/sociosdocma/enrique-lanz/</u>» [consulta: 28.04.2022]

⁶ Villanueva, Jaime. *El País* (21.01.2016)

«https://elpais.com/elpais/2016/01/19/album/1453220848 239366.html#foto gal 1» [consulta: 11.04.2022]

⁷ *Títeres Etcétera*. «https://titeresetcetera.com/espectaculos/el-retablo-de-maese-pedro/ » [consulta: 11.04.2022]

es irreal. La escena total representada se plasma directamente desde el punto de vista del lector que lee la obra de Cervantes. Es decir, al tratarse de marionetas en su totalidad se puede distinguir la ficción. De este modo, tanto el plano de Don Quijote y el teatro de *El Retablo de la libertad de Melisendra* son realizados por títeres. A todo esto, Lanz introduce una capa más dentro de esta producción, establece un plano donde solo se podrán distinguir sombras. De esta forma, el espectador se sumergirá en la representación a medida que las capas se van superponiendo y mezclándose entre sí.



Fig. 7 – El Retablo de Maese Pedro. Títeres Etcétera, foto por Enrique Lanz.

Son claramente visibles las descomunales dimensiones, midiendo entre tres y siete metros, de los títeres que se encuentran tanto en el plano de la realidad de Don Quijote como en el del teatro de marionetas. Hasta diez manipuladores han sido necesarios para dar vida a los personajes de la obra⁸. Algunas escenas del teatro de marionetas están inspiradas en la visión del compositor, ya que Lanz tuvo acceso al archivo donde se conserva la correspondencia entre su abuelo y Falla. Por ejemplo, es reseñable "que la torre de Melisendra estuviese inspirada en el salón de frescos de la Alhambra⁹" o que los rasgos y

⁸ *Granada Hoy* (11.01.2009) «https://www.granadahoy.com/ocio/Retablo-Lanz-Maese-Pedrotangible_0_222278187.html» [consulta: 15.04.2022]

⁹ *El País* (21.01.2016)

«https://elpais.com/elpais/2016/01/19/album/1453220848_239366.html#foto_gal_1» [consulta: 11.04.2022]

los ropajes de los títeres estuviesen inspirados en pinturas y esculturas del barroco español, destacando a Diego Velázquez o Juan Martínez Montañés entre otros.



Fig, 8 – El Retablo de Maese Pedro. Títeres Etcétera, fotografia de Enrique Lanz.



Fig, 9 – El Retablo de Maese Pedro. Títeres Etcétera, fotografia de Enrique Lanz.

Ambas producciones tienen diferentes características, acordes al público para el que iba a ser expuesto. El principal elemento diferenciador entre éstas es la escenografía, una guardando una línea más tradicional y otra más provocativa. En cambio, la primera producción da un giro a la temática llegando a ser provocativa la mezcla entre obras, mientras que la segunda sigue la línea de un teatro de marionetas tradicional.

Conclusiones

A raíz de todo lo expuesto anteriormente, se puede comprobar cómo las dos producciones que fueron realizadas para la pantalla, ambas a finales del siglo XX, pueden mostrar con mayor facilidad y verosimilitud los diferentes planos que presenta la obra. Podría decirse que estas dos guardan cierto gusto por intentar ser lo más fiel posible o guardar más las semejanzas con el pensamiento original mediante el cual Falla concibió *El Retablo*. Aunque cada una de ellas presenta una característica que las diferencia por completo: la producción de Grüber se enfoca en diferenciar cada plano, mientras que la de Cañas rompe la cuarta pared. En cambio, las producciones de principios del siglo XXI han abordado la representación de la obra para otros fines, entre los que guardar el modelo para el que fue pensado no era una posibilidad. Por un lado, la producción de Pynkovski se sitúa firmemente en el lado vanguardista en el cual llevar a escena la obra tal y como se concibe es poco habitual. Dan un paso más allá y realizan una obra nueva, entrelazando a esta más obras, interconectando personajes y, a la vez, hilando todo mediante una pieza netamente instrumental. Por el lado contrario, el concierto didáctico de Lanz arraiga la idea tradicional de un teatro de marionetas.

El ya obsoleto material tecnológico de finales del siglo XX no se puede comparar con las posibilidades de los avances existentes hoy día. Por ello, si las producciones grabadas se volviesen a realizar con los medios actuales estas podrían presentar una mayor riqueza. Es curioso cómo las representaciones más recientes han sido llevadas a cabo para ser interpretadas con público en directo en vez de ser grabaciones. Sin embargo, las funciones en directo tienen un largo recorrido desde la Antigua Grecia hasta la actualidad, siempre adaptándose a las necesidades y posibilidades de cada época.

BIBLIOGRAFÍA

- Ayuso, Adolfo. «Gonzalo Cañas: Un actor entre marionetas», en: *Fantoche*, N° 7 (2013), pp. 14 47.
- CARPINTERO, Helio. «Ortega, Cervantes y las Meditaciones del Quijote», en: *Revista de Filosofía*, Vol. 30, N°2 (2005), pp. 7 34.
- Lanz, Enrique; Martínez, Victoria. «Compañía Etcétera: Respeto y libertad», en: *Intramuros*, Nº 35 (2011), pp. 18 19
- OLIVER GARCÍA, J. Antonio. «Ortega en el debate entre romanticismo y nueva música», en: *Revista digital para profesionales de la enseñanza*, N° 20 (2012).

WEBGRAFÍA

Asociación de Cine Documental «https://docma.es/sociosdocma/enrique-lanz/» [consulta: 28.04.2022]

Centro Virtual Cervantes.

«https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap26/default.htm» [consulta: 15.04.2022]

Granada Hoy (11.01.2009) «https://www.granadahoy.com/ocio/Retablo-Lanz-Maese-Pedro-tangible_0_222278187.html» [consulta: 15.04.2022].

Historia Hoy (28.03.2019) «https://historiahoy.com.ar/princesa-moderna-al-servicio-del-arte-n856» [consulta: 23.04.2022]

El País (21.01.2016)

«https://elpais.com/elpais/2016/01/19/album/1453220848_239366.html#foto_gal_1» [consulta: 11.04.2022]

__ (21.01.2016)

«https://elpais.com/elpais/2016/01/19/album/1453220848_239366.html#foto_gal_5» [consulta: 11.04.2022]

Títeres Etcétera. «https://titeresetcetera.com/espectaculos/el-retablo-de-maese-pedro/» [consulta: 11.04.2022]

FUENTES MUSICALES

Ensemble InterContemporain «https://www.youtube.com/watch?v=dXcWVm-dnRU»

Opera Atelier «https://www.youtube.com/watch?v=7cuUvzKzqsY»

Televisión Española «https://www.youtube.com/watch?v=uqkozJh9S2g»

Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León Nº 13 (mayo 2022), pp. 51-63. ISSN: 2340-2032

Cómo ver la televisión en un violoncello

HOW TO WATCH TELEVISION ON A CELLO

Leticia Martínez Goás

Resumen

Durante la segunda mitad del siglo XX, el arte conceptual prioriza la realización material de la obra y el proceso por encima del objeto terminado, idea de la que se nutre el movimiento internacional Fluxus, constituído a principios de la década de 1960 y que carece de límites artísticos y temporales. Fluxus se caracterizó por estar en contra del objeto artístico como mercancía que se extendió por todo el mundo. En el colectivo, el concepto era la fusión de todas las prácticas artísticas pero no crear un un derivado de todas ellas. Multitud de artistas participaron de manera más o menos activa en la corriente, de diferentes nacionalidades, géneros y prácticas artísticas y performativas.

Palabras clave. Fluxus; antiarte; George Maciunas; performance; arte contemporáneo.

Abstract

During the second half of the twentieth century, conceptual art prioritised the material realisation of the work and the process over the finished object, an idea from which the international Fluxus movement, formed in the early 1960s and lacking in artistic and temporal limits, drew its inspiration. Fluxus was characterised by its opposition to the art object as a commodity, which spread throughout the world. In the collective, the concept was to merge all artistic practices but not to create a derivative of all of them. A great multitude of artists participated more or less actively in the current, of different nationalities, artistic genres and and performative practices.

Keywords. Fluxus; antiart; George Maciunas; performance; contemporary art.

A principios de la segunda mitad del siglo XX, la fusión progresiva de las distintas disciplinas artísticas fue canalizada con la entrada de los Estados Unidos en las corrientes hacia 1960. La música en el entorno Fluxus es entendida como creación artística, contando con la aproximación del espacio y de superación de los límites sonoros, con intención de potenciar su expresión a través de la acción del intérprete y el público. El resultado de todo aquello fue un conjunto de imágenes y conceptos de una gran importancia en el panorama artístico internacional de los años sesenta.



Fluxus (palabra latina que significa flujo) es un movimiento internacional de las artes visuales pero también de la música y la literatura. Forjó una comunidad internacional de artistas, poetas y compositores que, durante las décadas de 1960 y 1970, dedicaron su trabajo a la realización de performances artísticas experimentales en las que anteponían el proceso artístico sin buscar la materialización de un producto final. Es movimiento mundialmente un contribuciones reconocido por sus experimentales en diferentes disciplinas

artísticas y escenarios y por generar nuevas formas de producto artístico. Se declaró contra el objeto artístico tradicional como mercancía y se proclamó a sí mismo como antiarte. Por ello, muchos de los artistas Fluxus comparten sensibilidades anticomerciales y antiartísticas. Como su nombre indica, es un arte fluido, lo cual dificulta la delimitación artística de sus trabajos y obras. Muchos de los artistas que pertenecen al movimiento han creado productos de géneros muy diversos, relevantes en todo caso para el desarrollo y evolución de este movimiento. Sin embargo, Fluxus nunca pudo reducirse a un denominador común, principalmente debido a la determinación de sus autores, así como a la amplitud de sus horizontes y multitud de nacionalidades. Fluxus no se dejó delimitar ni encasillar dentro de ninguna concepción, a pesar de haber sido paralelas a la vanguardia musical; es la confluencia de todas las ramas artísticas y apuesta por la fusión de los géneros.

Fluxus fue informalmente organizado en 1961 por George Maciunas, a quien se le considera, en gran medida, fundador de este movimiento. Contrarios a la tradición artística, este movimiento busca ante todo la fusión y la mezcla de todas las prácticas

artísticas: música, acción, artes plásticas. 10 Una vez elegido el nombre del movimiento, Maciunas edita una antología vanguardista elaborada por Young y proyecta una publicación que refleja el estado de flujo en que se funden las artes. Ante la propuesta de dicho manifiesto para la corriente, algunos consideraron la veracidad de Fluxus como un auténtico movimiento, mientras que el manifiesto se quedó en una tentativa del mismo pues no se llegó a adoptar en su totalidad. En su lugar, una serie de festivales celebrados en grandes ciudades de todo el mundo, como Estocolmo, Ámsterdam, Londres o Nueva York, dieron lugar a una comunidad, la cual se expandió rápida y fácilmente, con creencias y hábitos artísticos muy similares. Fluxus se colocó como principal foco de experimentación e investigación artística y desempeñó un papel fundamental en la ampliación de productos y resultados de lo que hoy en día consideramos arte contemporáneo.

Varios de los artistas que participaron en el movimiento Fluxus han sido pioneros en la utilización de video y aparatos de televisión en sus obras, dando comienzo a nuevas formas de producto artístico como el videoarte, los videos objetos, las video performances, el_happening y las instalaciones. Produjeron performances que incluían eventos al completo, contando con representaciones de partituras, poesía concreta, arte visual, arquitectura, diseño o literatura: una síntesis de las artes que hacía uso de todas o de muchas formas de arte a la vez, a modo de respuesta contemporánea a la Gesamtkunstwerk wagneriana.

Muchos artistas de la década de 1960 participaron en las actividades de Fluxus y podemos enmarcarlos en el corazón del movimiento, como Joseph Beuys, John Cage, Dick Higgins, Wolf Vostell, Nam June Paik, Yoko Ono, George Bretch o La Monte Young. Algunos de ellos se mantuvieron activos dentro del movimiento desde los orígenes y, en cierta manera, dichos artistas conformaron parte de las raíces de Fluxus, como fueron Maciunas o La Monte Young. No obstante, haciendo hincapié en la falta de limitación de

10 GONZÁLEZ ROMÁN, C..: «La escala subvertida: La imagen... p. 217.

la corriente, muchos otros miembros lo fueron de manera parcial o se unieron más tarde a Fluxus, a pesar de que continuaron creando vanguardia perteneciente a otros géneros, como Vostell, Ono o Moorman. No sólo eran una comunidad diversa de artistas que se nutrían y se influían unos con otros, sino que también eran conocidos y contaban con colaboraciones artísticas juntos, a pesar de que los participantes tenían ideas muy diferentes sobre Fluxus y la corriente.

Las ideas y prácticas del compositor John Cage influyeron mucho en los orígenes de Fluxus. En él se encuentran muchos de los conceptos explorados por el compositor en su música experimental de mediados del siglo XX. Cage impartió un conjunto de clases de composición experimental en la década de 1950 en la New School for Social Research de Nueva York. En ellas exploraban la música y el azar y las delimitaciones en el arte. Algunos de los artistas que se involucraron en Fluxus asistieron a estas clases. Cage consideraba que la obra debía considerarse como un lugar de interacción entre el artista y el público y que el proceso de creación artística primaba sobre el producto acabado, nociones que fueron aplicadas en las obras Fluxus. Entre otras influencias, el Dadá y la evolución de Fluxus hacia un Neo-Dadaísmo; los temas neo-dadaístas más importantes representados en las obras de los artistas de Fluxus incluyen la oposición a los valores sociales, el desarrollo con el objetivo de explorar los límites de la experiencia artística, la creación de un vínculo entre el arte y la vida o la reducción de distancia entre el artista y el público. Otra influencia notable se encuentra en la obra de Marcel Duchamp. El término antiarte fue acuñado por Duchamp a principios del siglo XX cuando creó sus primeros ready-mades; estos desafiaban la noción del arte, ya que se trataban piezas creadas a partir de la unión y/o reconstrucción de varios objetos, cotidianos o no, "encontrados" por el artista. Una serie de eventos contemporáneos anticiparon y gestaron características de Fluxus. Asimismo, contaron con la influencia directa Allan Kaprow, inventor del happening, convirtió las experiencias vividas que permitían la intrusión de la realidad en el arte, bajo un concepto que trataba de agrupar vida y arte. 11 12

^{11 &}lt;a href="http://artestetica20.blogspot.com/2014/07/happenings-acciones-y-fluxus.html">http://artestetica20.blogspot.com/2014/07/happenings-acciones-y-fluxus.html [consulta: 12.04.2022]

¹² Allan Kaprow fue un pintor estadounidense, ensamblador y pionero en el establecimiento de los conceptos del arte de la performance. Ayudó a desarrollar el *Environment* y el *Happening* a finales de los años 50 y 60, así como su teoría.

Veo necesario mencionar la figura de Mauricio Kagel pues, a pesar de que no esté directamente vinculado con Fluxus, su obra es producida paralelamente en el tiempo y mantiene puntos de simpatía: "El mejor compositor europeo que conozco es argentino", declaró Cage. Kagel había estudiado música, historia de la literatura y filosofía en la Universidad de Buenos Aires, asimismo era asesor artístico de la Agrupación Nueva Música desde los 18 años, además de cofundador de la Cinemateca Argentina y crítico de cine y fotografía, antes de trasladarse a Europa por motivos políticos en 1957. Su obra musical comprende piezas instrumentales, vocales, teatro, filmes de música experimental, así como diferentes creaciones en las que ha contado con la colaboración de diversos autores vanguardistas, además de haber compuesto la música para más de veinte películas. Realizó incluso versiones cinematográficas de algunas de sus propias obras además de haber fundado el teatro musical. Fue de los primeros que supo valorar la importancia de lo paramusical: el cine, la radio, la escena, las variedades, el circo... Match for three players, compuesta en 1964 por Kagel es una pieza compuesta conjuntamente por elementos teatrales y musicales. Kagel estuvo muy influenciado por figuras como Karlheinz Stockhausen y John Cage, aunque Kagel es totalmente paralelo a su creación. El teatro en el que Kagel ha estado tan presente, juega un papel crucial en la obra. Match for three players es una de las obras maestras más desconocidas de la vanguardia de posguerra. La obra puede ser entendida como un partido entre dos violonchelistas que juegan al de pingpong musical, mientras el percusionista actúa como árbitro oficioso. 13

Por su parte, George Maciunas, lituano nacido en 1931 y fundador de Fluxus, obtuvo formación de artista, arquitecto, musicólogo e historiador de arte. En 1944, él y su familia tuvieron que huir de Lituania para escapar del avance de las tropas en la Segunda Guerra Mundial para, cuatros años más tarde, establecerse en Long Island, Nueva York. Allí estudió arte, diseño gráfico y arquitectura en Cooper Union, posteriormente arquitectura y musicología en el Instituto Tecnológico Carnegie y, por último, historia del arte en el Instituto de Bellas Artes de la Universidad de Nueva York. A través de sus estudios

¹³ HEILE, B: *The Music of...* p. 133.

descubrió que sus intereses artísticos abarcaban tanto la arquitectura, la literatura, la escultura, los gráficos como la música, y esto se manifestaba a menudo en su creación, en la que entremezclaba y superponía diferentes temas artísticos y culturales a través de la experimentación. Para Maciunas, el arte y la educación, debían ser un estado de ánimo, y no un conjunto de materiales individuales separados de la vida cotidiana.

Después de graduarse en 1960, Maciunas abrió la Galería AG en la Avenida Madison. Allí conoció a muchos de los músicos y artistas neoyorquinos que se revelarán decisivos en la conformación de Fluxus. Comenzó a plantearse la posibilidad de crear un movimiento que reuniera a artistas de distintas disciplinas con objetivos artísticos similares para producir un arte de colectivo que difuminara los límites de expresión, creación y vida creativa: un experimento en la que la vida se convirtiera en arte y el arte en vida.

Con esta idea en mente, Maciunas se trasladó a Wiesbaden, Alemania. Allí reunió a sus contactos neoyorquinos y organizó el que sería el primer festival Fluxus en 1962. Ese mismo año, Maciunas organizó una gran "Gira Fluxus", la cual perduró hasta 1964, pasando por Moscú, Tokio y Berlín. Diferentes artistas del movimiento realizaron giras por todo el mundo, ofreciendo las mismas actuaciones que se realizaron en Wiesbaden, una serie de los llamados Fluxfests¹⁴. Dichos eventos iniciados en Wiesbaden, posteriormente continuaron en París, Copenhague y Düsseldorf y, aunque no atraían mucho público ni obtenían buena prensa o publicidad, acabarían sembrando el origen de Fluxus que posteriormente permitiría la aparición de todo un nuevo parnorama artístico y escénico novedoso en la década de 1960.¹⁵

Consiguieron mezclar la alta cultura con la popular, el arte, el juego, lo insignificante y un inexistente valor mercantil del producto o las acciones realizadas. Maciunas explicó que Fluxus-Arte-Diversión debía ser simple, entretenido y sin pretensiones y tratar de temas triviales sin dominar técnicas y ensayos ni aspirar a valor institucional o comercial.

¹⁴ Entre otros; en Japón, Yoko Ono o Takako Saito. En Francia, Robert Filliou. En Estados Unidos, George Brecht, John Cage, Dick Higgins, George Maciunas o La Monte Young. En Alemania, Joseph Beuys, Nam June Paik, Wolf Vostell o Benjamin Patterson).

Fluxus no es pintura ni escultura, teatro, cine o música: es la confluencia de esos medios, fue el primer movimiento posterior al Dadaísmo que apostó por la fusión de los géneros artísticos.

En realidad, más que un movimiento, deberíamos hablar de un fenómeno singular por su carácter internacional. Sus acciones acústicas y visuales sencillas, llamadas actos o actividades, se podían realizar ante un público participante o no. Como ya mencioné, Maciunas concibió el nombre "Fluxus" para una publicación sobre la cultura lituana ideada durante una reunión de emigrantes lituano pero, pronto, se convirtió en un movimiento de vanguardia caracterizado por la subversión lúdica de las tradiciones artísticas anteriores, respaldado bajo la opinión de que el arte no debe ser algo enrarecido o comercial, manteniendo un firme compromiso por difuminar las distinciones entre arte y vida.

Una de las obras más representativas de Maciunas dentro del movimiento Fluxus fue *Piano Piece*, un conjunto de doce pequeñas piezas para piano dedicadas a Nam June Paik compuestas en enero de 1962, año en el que se estrenó en el Festival de Wiesbaden. Estas piezas consistían en una serie de instrucciones en las que intervenía un piano, varios intérpretes y una serie de acciones ya prescritas. Durante la representación de la obra, se pintan diferentes partes del piano, se martillean, se serran o directamente se eliminan mientras el público observa. Nótese cómo los títulos de las piezas aluden a la posibilidad de reordenación y mutación de la partitura. Las instrucciones no eran rígidas e inamovibles, sino marcos en los que podían desarrollarse nuevas y diferentes actividades, algo que encaja a la perfección con la idea de Fluxus.

Otra de las artistas que perteneció a este movimiento fue Yoko Ono, nacida en Tokio en 1933. Artista y músico, se le considera una importante influencia dentro del arte conceptual y de la performance en la década de 1960. En 1952, Ono se convirtió en la primera mujer admitida en el programa de filosofía de la Universidad Gakushūin de Tokio, pero, tras un año allí, se reunió con su familia en Nueva York, donde su padre había sido trasladado. Durante los tres años siguientes, continuó con sus estudios musicales en el Sarah Lawrence College de Bronxville, aunque nunca se graduó. Cuatro

años más tarde, Ono se casó con Ichiyanagi Toshi, un estudiante de composición japonés a través del cual empezó a entablar conexión con el mundo artístico vanguardista de la ciudad. A finales de esa década, comenzó a codearse con figuras importantes del panorama artístico neoyorquino y se organizó, en el propio loft de Ono y con La Monte Young, un escenario con actuaciones inspirándose en la obra zen de John Cage. Asimismo, con artistas como Alan Kaprow se inició en la disciplina de los *happenings* y las performances.

Muchas de las obras que esta japonesa creó durante esa época figuraban como instrucciones escritas para que otras personas las llevaran a cabo. Interesada en la integración del arte con la vida cotidiana, Ono se asoció al colectivo Fluxus en Nueva York en la década de 1960 sorprendiendo al acudir a un encuentro junto a Marcel Duchamp y, en 1961, Maciunas, le proporcionó su primera exposición individual en una galería. El trabajo artístico de Ono giró en torno a la música, el lenguaje y la filosofía, en el cual incluyó videoarte, performance, minimalismo y rock experimental. *Cut Piece*, compuesta en 1964, fue una de sus grandes obras performativas; años más tarde, fue internacionalmente reconocida como un hito del arte feminista. Ella misma se sentó en el centro del escenario mientras invitó al público asistente a acercarse a ella y utilizaran unas tijeras para cortar partes del vestido negro que llevaba puesto.

Fluxus ejerció una gran influencia sobre la obra del padre del videoarte, Nam June Paik. Compositor y artista coreano nacido en 1932, estudió arte, filosofía, música y estética en Japón. Posteriormente se mudó a Alemania, donde tenía intención de profundizar en su interés por la música y la composición. Allí conoció a John Cage y a George Maciunas, con quienes Paik colaboró regularmente además de otros artistas Fluxus.

A Paik se le ha considerado el creador del videoarte de la cultura contemporánea en tanto que pionero de la performance, del arte basado en la tecnología y de la videoinstalación a principios de la década de 1960. Asimismo, fue el primer artista en

¹⁶ Toshi Ichiyanagi es un compositor y pianista japonés de vanguardia. Uno de los principales compositores de Japón durante la posguerra, Ichiyanagi ha trabajado en diversos géneros, componiendo óperas de estilo occidental y obras orquestales y de cámara, así como composiciones con instrumentos tradicionales japoneses.

mostrar formas abstractas en un televisor utilizando un imán para distorsionar la imagen, así como el primero en utilizar una pequeña cámara de vídeo portátil, siempre invitando al público a interactuar tocando las piezas y experimentar el sonido, olor y movimiento que las acompañaba. A mediados del siglo XX, él ya vislumbraba una plataforma como Youtube en la que, en un futuro, todos los interesados podrían tener su propio espacio de televisión. Como artista, llevó a cabo diversas instalaciones manipulando pequeños monitores de televisión cambiando totalmente la posición tradicional y, durante sus últimos años de carrera, en la década de los 90, llegó a incorporar la tecnología láser en sus esculturas e instalaciones. Paik invitaba al público a interactuar tocando las piezas y experimentar el sonido, olor y movimiento que las acompañaba.

Ópera Sextronique de 1967 fue una experiencia de la cual se habló durante mucho tiempo. La violonchelista Charlotte Moorman, con quien comenzó a colaborar en 1964 tras su regreso a Nueva York, se presentó en el escenario para la interpretación de la pieza y, mientras tocaba, se fue desnudando. Tanto el autor como Moorman fueron arrestados por la policía tras la actuación. Sin embargo, esta no fue su única colaboración, puesto que en 1976, Paik fue invitado junto a su colaboradora, Moorman, a crear un proyecto de arte público en Kaldor, en Australia. En esta nueva composición, Moorman interpretaría un *TV Cello*, así llamado por estar fabricado con tres televisores desmontados, que dejaban entrever su funcionamiento interno, así como un puente, un cordal y unas cuerdas colocadas de manera análoga a la de un violonchelo.

Sin olvidar el panorama artístico español desarrollado en plena dictadura, cabe mencionar al grupo **Zaj**, fundado en Madrid en 1964. Este conjunto de artistas fue

ZAJ contó con la participación de Esther plena dictadura, cabe mencionar al Ferrer, Tomás Marco, José Luis Castillejo, Ramón grupo Zai, fundado en Madrid en Barce, Manolo Millares y Manuel Cortés.

pionero en el ámbito nacional en las prácticas del *happening* y la performance. Bajo la influencia y estela de John Cage, con unas propuestas que ponen en práctica el arte contemporáneo, lenguaje y espacio, al ámbito de la experiencia y lo experimental, Juan Hidalgo y Walter Marchetti fundan Zaj como un colectivo abierto a artistas plásticos,

ReCOS / Revista del COSCYL Nº 13 (mayo 2022). ISSN: 2340-2032

músicos y poetas, bajo la influencia de la música contemporánea y utilizando la composición como proceso. El grupo también contó con la participación de Esther Ferrer, además de otros muchos como Tomás Marco, José Luis Castillejo, Ramón Barce, Manolo Millares o Manuel Cortés.

En un primer momento Zaj estuvo vinculado con el movimiento Fluxus, con quienes comparten la urgencia de la creación sin la necesidad de manifestarlo dentro de los límites específicos de cada disciplina artística. De esta manera, Zaj reconoce sus influencias directas de Eric Satie, Marcel Duchamp o John Cage. Además, Zaj se califica por la precisa descripción de sus acciones, de manera que exploran en menor medida la participación del espectador. Zaj estuvo presente en uno de los grandes momentos de Fluxus, que se vivió en el ya mencionado Festival de Wiesbaden, donde conquistó *Composition 1960 #10 to Bob Morris* de La Monte Young, compuesta en octubre de ese mismo año, y que consistía en "trazar una línea recta y seguirla". Asimismo, participaron en proyectos internacionales de especial relevancia en el panorama del arte Fluxus y otorgaron un especial protagonismo al lenguaje, llevándolo también al terreno de lo visual. Por ello, en la actualidad, pueden y suelen citarse conjuntamente.

Sus piezas de teatro musical llevan lo visual y lo sonoro al campo de la metáfora, entre lo cotidiano y lo simbólico, y apelan a la relación de literalidad entre objeto y lenguaje. Dada la naturaleza experimental y conceptual de sus trabajos, estos se extienden a distintos soportes: libros, textos, partituras, obras musicales, fotografías y objetos readymades duchampianos. A día de hoy, Zaj continúa presente al hablar de los límites del arte musical y de las líneas que separan un arte de otro, así como Fluxus hace hincapié, pues el grupo nunca llegó a disolverse.

A pesar de que es complejo trazar una historia unificada de Fluxus, podemos considerar que su evolución continúa a día de hoy. Este movimiento nunca quiso mantenerse encasillado ni delimitar el arte, pues así ha de ser también a la hora de marcar un fin al mismo. Aún así, a partir de la segunda mitad de la década de 1970 el colectivo comenzó a disgregarse y, con ello, el movimiento, a diluirse. Si bien algunos miembros virarían hacia otras posturas artísticas, algunos de sus artistas principales —como Yoko Ono o Nam June Paik— han hecho que el arte Fluxus se prolongue hasta el presente siglo.

BIBLIOGRAFÍA

- ArtEstética (08.07.2014). «http://artestetica20.blogspot.com/2014/07/happenings-acciones-y-fluxus.html» [consulta: 12.04.2022].
- BARBER, Llorenç: Zaj. Historia y valoración crítica. Murcia, Cendeac, 2019.
- González Román, Carmen: «La escala subvertida: La imagen de la música en las creaciones Fluxus» en *Revista Internacional de Ciencias Humanas*, 1, 2, (2012), pp. 215-219.
- HEILE, Björn: The Music of Mauricio Kagel. Oxfordshire, Routledge, 2017.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (23.01.1996). «https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/zaj» [consulta: 08.04.2022].
- Rodríguez Hernández, Rosa Mª: «La creación Zaj de Ramón Barce formulada desde la Memoria» en *ITAMAR*. Revista de Investigación Musical: territorios para el arte, 3 (2010), pp. 208-235.
- RIVIÈRE Ríos, Henar: «Papeles para la historia de Fluxus y Zaj: entre el documento y la práctica artística» en *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario, (2011), pp. 421-436.
- SARRIUGARTE GÓMEZ, Íñigo: «Fluxus: entre el Koan y la práctica artística» en *Cuad. Art. Gr.*, 43, (2011), pp. 193-214.
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. Fluxus y Beuys: de la acción de arte a la plástica social (05.08.2009). «https://www.homines.com/arte_xx/fluxus_y_beuys/index.htm» [consulta: 10.04.2022].
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. «Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus» en *Nomads. Mediterranean Perspectives*, 37 (2013), pp. 171-190.

Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León Nº 13 (mayo 2022), pp. 63-76. ISSN: 2340-2032

Música para uma galeria. Las técnicas extendidas en la obra de Inés Badalo para clarinete

Música para uma galeria. Extended techniques through the work of Inés Badalo for clarinet

María Iglesias Pérez

Resumen

La obra para clarinete solo de la compositora Inés Badalo sirve como elemento conductor para explicar su lenguaje compositivo, los procedimientos que lleva a cabo y cómo son utilizadas las técnicas extendidas. En el presente artículo se analiza *Música para uma galeria* y se estudian aquellos recursos que debe conocer el clarinetista para poder interpretarla. A través de una entrevista con la compositora, conocemos cómo define su música e indagaremos acerca del proceso compositivo, los recursos y símbolos que emplea, y la relación del compositor con el intérprete.

PALABRAS CLAVE: Música para uma galeria, técnicas extendidas, clarinete, Inés Badalo.

Abstract

The work for solo clarinet of the composer Inés Badalo serves as a conductive element to explain the current compositional language, and how extended techniques are used. In this paper an analysis of *Música para uma galeria* will be carried out, and we will study the resources that the clarinetist must know in order to perform the piece. Through an interview with the composer, we learn how she defines her musicand we will inquire about the compositional process, the resources and symbols used and the relationship between the composer and the performer.

KEYWORDS: Música para uma galeria, extended techniques, clarinet, Inés Badalo.

Introducción

A partir de la segunda mitad del s. XX y debido a las nuevas exigencias y puntos de vista de compositores e intérpretes, se generan una serie de recursos sonoros que conocemos como técnicas extendidas. Nos encontramos con que no existe una definición exacta del término, y algunos autores incluso defienden que los adjetivos utilizados para

definir esta cuestión son "imprecisos, poco convencionales o poco ortodoxos".¹ Si seguimos indagando, nos encontramos con que el *New Grove* nombra este tipo de técnica como "*special effects*".²

Las técnicas extendidas no solo demandan nuevas habilidades instrumentales por parte del intérprete sino que además, requieren métodos de notación nuevos o modificados que no están completamente estandarizados. Los compositores a menudo incluyen instrucciones escritas de los símbolos utilizados en sus composiciones para ayudar al intérprete a comprender el efecto deseado. Sin embargo, no todas las obras contienen tal guía. Según Hoeprich (2008)³, dentro de la familia de viento, el clarinete ha sido uno de los instrumentos que ha experimentado un mayor desarrollo dentro de su repertorio, y podemos considerar la versatilidad del mismo como una de las razones principales que han favorecido esta circunstancia.

El siglo XX ha sido testigo de un renovado interés compositivo hacia el clarinete. Pronto se consideró que el instrumento era capaz de satisfacer las necesidades de los compositores de música nueva, gracias a su rango dinámico, flexibilidad y aptitud general para expresar un amplio abanico de efectos musicales

1. Inés Badalo

Antes de proceder al análisis de la obra de la extremeña Inés Badalo (1989-), queremos ahondar en su biografía, para poder contextualizar mejor su trabajo. Inés realiza estudios de piano, guitarra y composición en el Conservatorio Superior de Música "Bonifacio Gil"

¹ VAES, Luk: "Extended piano techniques: In theory, history and performance practice", (Doctoral Thesis). Leiden, University Leiden, 2009, p. 6.

² DAVIES, Hugh: "Instrumental modifications and extended performance techniques.", *The new Grove dictionary of music and musicians*. Stanley Sadie (ed.). London, Macmillan, [e.o. 1980], 2001, vol. 12, pp. 399–405.

³ HOEPRICH, Eric: The Clarinet. New Haven, Yale University Press, 2008, p. 218: "The twentieth century witnessed a renewed interest in composing for the clarinet. The instrument was quickly found to suit the needs of composers of "new" music, due to its dynamic range, flexibility and general ability to express a wide range of musical effects." [Traducción propia].

de Badajoz. Posteriormente, se traslada a la *Escola Superior de Música de Lisboa* (ESML) para proseguir sus estudios de composición y guitarra, donde obtiene ambos títulos superiores, finalizando también los mismos estudios en España.

En su faceta como compositora ha recibido los consejos de compositores como Franck Yeznikian, Christopher Bochmann, Luís Tinoco y José Manuel López López. Es ganadora de diversos concursos nacionales e internacionales y ha recibido encargos del Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM), Sociedad Filarmónica de Badajoz, Radiotelevisión de Portugal (RTP) – Antena 2, *Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa* o Festival Ensems entre otros. Además, sus obras han sido programadas como obligatorias en concursos nacionales e internacionales como en la "31ª *Edição do Prémio Jovens Músicos*" y el "VIII Festival Internacional de la Guitarra de Sevilla".

Sus composiciones han sido estrenadas por el Trío Arriaga, Ensemble Sonido Extremo, Neopercusión, Orquesta de Extremadura, Plural Ensemble, Orquesta Gulbenkian, Ensemble vocal Soli-Tutti, Ensemble Kuraia, Grupo de Música Contemporânea de Lisboa entre otros. En diciembre de 2019, ha sido galardonada en la XXV edición del Premio de Composición Musical del Colegio de España de la *Cité Internationale Universitaire de París* - INAEM. Se suma así a la lista de galardonados, entre los que se encuentran nombres de compositores españoles actuales como José María Sánchez-Verdú, Jesús Rueda o Gabriel Erkoreka.

Dentro de su música, cabe destacar la escrita para agrupaciones de cámara entre la que se incluye al clarinete, con piezas como: *Gird* (2021) para flauta, clarinete y violoncello; *Glosas* (2019) para flauta en sol, clarinete bajo, vibráfono, piano y violoncello; *Cartografía volátil* (2018) para oboe, clarinete, violín, viola y contrabajo; *Música para uma galeria* (2018) para clarinete solo en Sib y una versión para clarinete bajo.

Para distintas formaciones de ensemble encontramos obras como: *Iridiscencia* (2018/2019) para flauta, clarinete, saxofón soprano, percusión, piano, violín, viola y violoncello; *Evanescente Latir* (2018) para flauta en sol, clarinete bajo, saxofón tenor, percusión, piano, violín y violoncello; *Terra Ignota* (2017) o *Estelas translúcidas* (2017). Como obra orquestal en la que está incluido el clarinete *Entropía* (2017).

2. Su música

La propia Inés define su obra dentro de un estilo creado "a grandes rasgos, focalizado en lo textural y lo tímbrico". Admite que le gusta trabajar con fenómenos continuos por medio de texturas que van modulando progresivamente a través de micro variaciones, creando estructuras dúctiles, maleables. Según palabras de la compositora, que nos traslada en la primera parte de la entrevista que realizamos:

Me apasiona explorar tímbricamente las obras, todas las posibilidades que ofrece, el sonido global, la síntesis resultante de esas combinaciones, así como las transiciones tímbricas, el cómo transformar un sonido en otro de manera progresiva, a través de micro variaciones.⁴

Por tanto, uno de los recursos que utiliza es la hibridación tímbrica, es decir, fundir timbres de distinta naturaleza, homogeneizarlos, creando un sonido global fruto de esa síntesis junto a las múltiples posibilidades que ofrece.

Además, en algunas de sus obras se inspira en "ideas extramusicales", como la pintura, la poesía o magnitudes físicas, como en el caso de *Entropía* (2017), escrita para orquesta, que representa el grado de desorden y caos existente en la naturaleza. La compositora explica que se trata de un concepto directamente relacionado con el orden, que permite distinguir lo similar de lo diferente, lo que está agregado de lo segregado, la armonía del contraste.

En cuanto a sus influencias compositivas, en su entrevista argumenta que para ella todo influye. Los distintos compositores con los que ha trabajado o de los que ha recibido consejo le han aportado un gran enriquecimiento en su carrera, y la capacidad de compresión de los distintos lenguajes que convergen en la música de actual creación. Esto es de gran importancia puesto que en el siglo en el que nos encontramos no hay una corriente estética que predomine y unifique, lo que permite un acercamiento desde distintas perspectivas, y este hecho ha contribuido al desarrollo de su propio lenguaje.

4 Inés Badalo, en la entrevista personal realizada en Febrero de 2019.

Por tanto, la herencia musical del pasado para Inés es algo que no debe ser obviado, puesto que todo de una forma u otra deja huella:

El entorno siempre influye, ya que es la realidad donde crecemos y, evidentemente, el arte siempre ha sido una manifestación de ello. El compositor debe canalizar toda esa información, pulirla y buscar un lenguaje propio, una identidad, basta recordar la célebre frase de Ligeti: Estoy en una prisión: una pared es la vanguardia, la otra pared es el pasado, y yo quiero escapar.⁵

En una entrevista concedida a la revista digital "SulPonticello"⁶, la compositora habla de la importancia de tener una perspectiva histórica, y comenta que entre sus referentes se encuentran compositores desde J.S. Bach, hasta Haas, Czernowin o Saariaho, pasando por Mozart, Beethoven, Mahler, Stravinsky, Lutoslawski, Berio o Ligeti, entre otros muchos. También valora positivamente la música actual o del "nuevo siglo", puesto que nos encontramos con multiplicidad de estilos que convergen.

Admite que en la actualidad hay compositores desarrollando planteamientos estéticos realmente distintos, algunos verdaderamente interesantes; no solo en lo puramente musical, sino también en relación con los medios empleados. Desde la música instrumental a la electroacústica, donde los avances tecnológicos permiten su constante expansión, pasando por aquellos que se acercan a la música desde una perspectiva multidisciplinar. Estamos en una época en la que no hay límites entre los distintos lenguajes, ni una corriente que predomine y unifique, lo cual convierte el periodo en el que nos encontramos en algo mucho más interesante y creativo y piensa que será la propia historia la que juzgue la música actual con perspectiva.

⁵ Inés Badalo, en la entrevista personal realizada en Febrero de 2019.

⁶ Recuperado el 02/01/2020 de https://sulponticello.com/iii-epoca/entrevista-a-ines-badalo/

3. Música para uma galería

Música para uma galería (2018) para clarinete solo, fue seleccionada dentro de la Mostra Nacional Jovens Criadores 2018 en la que se presentan diversos proyectos no solo musicales, sino relacionados con la danza, el teatro, el cine, la arquitectura o la literatura entre otros. c



El clarinetista portugués Miguel Costa en el estreno de *Música para uma galeria* (Galeria Foco, Lisboa 2018)

Su estreno tuvo lugar dentro del ciclo "Proximidades" de la temporada 2018-2019 del "Movimiento Pela Música Portuguesa"7. Este ciclo está pensado para explorar, en contextos especialmente sugerentes habituales, la relación entre espacio, música y público. El concierto fue en la "Galería Foco" de Lisboa, el 14 de Diciembre de 2018 y fue interpretada por el clarinetista portugués Miguel Costa, junto con otras obras para clarinete solo. El público circulaba por sala concierto, la durante el permitiendo así un acercamiento público-intérprete, un concepto diferente, más informal y próximo, y en el cual al mismo tiempo que se tenían en cuenta las particularidades

del espacio donde se desarrollaba. Fue programada posteriormente dentro del mismo ciclo,

⁷ Movimiento Pela Música Portuguesa: https://mpmp.pt/

el 22 de febrero de 2019, en la "*Universidade Nova*" de Carcavelos e interpretada por el mismo clarinetista que la estrenó.

Según palabras de la propia compositora, *Música para uma galería* (2018) es una pieza que no está basada en una idea extramusical sino que parte de un concepto de música absoluta o pura. Su finalidad es que el público no esté condicionado por ningún elemento externo y que en cierto sentido se vuelva intérprete de la pieza, ya que para cada persona va a tener un significado diferente.

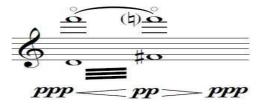
La obra indaga acerca de los límites sonoros del clarinete, a través de una continua exploración tímbrica, recurriendo de manera constante a técnicas extendidas. En cuanto al ritmo, es flexible, sin rigor, por lo que el intérprete tiene cierta libertad para desarrollar los distintos elementos sonoros que configuran la obra. En la primera sección, de mayor dinamismo, se crean sonoridades por momentos casi estridentes, y trazos que transforman y convergen en una sección más estática, donde el clarinetista funde el timbre del instrumento con el de su propia voz. La pieza está formada por gestos recurrentes que se van a expandir o a difuminar a lo largo de la pieza, según palabras de la propia compositora. Todas las grafías empleadas para cada técnica extendida son expuestas a continuación en la ficha-resumen, además de una serie de digitaciones que propone la compositora y que aparecen encima de cada elemento en la partitura.

NUEVAS GRAFIAS UTILIZADAS SIMBOLOS Y ABREVIATURAS SIGNIFICADOS SONOROS Calderón corto, normal, largo Aire; aire-sonido; sonido 0 Bishigliando hish Dientes en la caña - Sonidos aleatorios por encima de la nota indicada - Sonido más agudo posible Sonido de aire Vibrato integular www Crescendo desde la nada (njente) Diminuendo a la nada (niente) Transición gradual de un sonido al siguiente Efecto de pedal, con las llaves que no estén involucradas en la digitación de Tan rápido como sea posible (detached) Exultata

Ficha resumen Música para uma galeria [Elaboración propia]

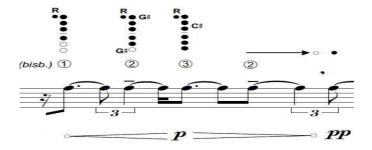
4. Análisis

La obra consta de un solo movimiento, y no hay escrito compás. La indicación agógica que aparece, indica *senza rigore*, *flessibile*, junto con la marca metronómica de Negra ≈ 45 . En cuanto al análisis por elementos, el primero al que hemos llamado "A" es el que inicia la pieza, y consiste en un trémolo desde *ppp* que crece hasta *pp* y vuelve al inicio. Además, tiene la indicación de "aire" sobre la nota, simbolizado con un círculo vacío.



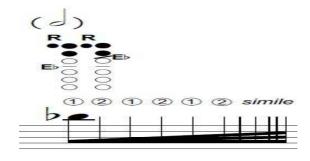
Elemento A

El segundo elemento ("B") está formado por una misma nota (Fa4), sobre la que hay que realizar un *bisbigliando*. Esta vez el sonido debe salir de la nada como indica el símbolo de *niente*, para realizar un *crescendo* hasta p y volver a desaparecer. La compositora propone la digitación para el trino de color sobre la figura que debe realizarse, y designa mediante un número a cada digitación para las veces en las que aparece.



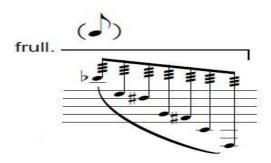
Elemento B

Hemos denominado tercer elemento ("C") a la sucesión rápida de notas para producir trinos, con una duración de blanca. En ocasiones combina dos digitaciones para una misma nota, sonando así un *bisbigliando* y otras veces alterna posiciones reales con armónicos o bien posiciones a distancia de cuarto de tono. Siempre aparecen indicadas las digitaciones encima de cada nota.



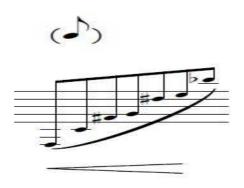
Elemento C

El cuarto elemento ("D") consiste en un descenso de siete notas desde Sib_4 hasta el registro grave, con una duración de corchea y en *frullato*. La primera vez que aparece es con sonidos reales, y las tres veces siguientes es con sonido de aire. Una de las veces que aparece va acompañado de un gesto de *decrescendo*, pero en otras ocasiones se mantiene en ff y después el siguiente elemento va acompañado de un pp súbito.



Elemento D'

Podemos encontrar un motivo derivado, al que llamaremos D', puesto que consiste en el elemento D en espejo, una sucesión de siete u ocho notas con duración de corchea pero sin ningún efecto. Esta vez al ser un motivo ascendente va acompañado del gesto contrario, un *crescendo*.

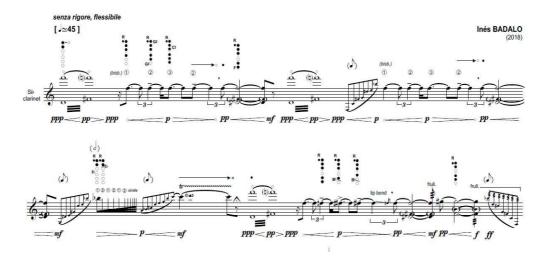


Elemento D'

Estos son los elementos que consideramos temáticos por el número de veces que aparecen, pero existe más material derivado del mismo y que surge debido a las relaciones que se establecen y las modificaciones entre los distintos parámetros. A continuación

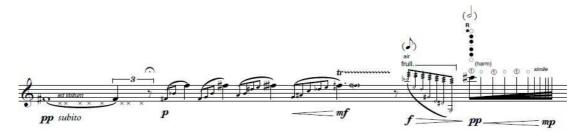
analizamos de forma breve la pieza formalmente, con las secciones que hemos identificado que pretenden servir de guía para el intérprete.

En la primera sección la compositora presenta el material, y el sonido se va transformando hasta llegar al punto de máxima sonoridad hasta el momento, con un ff que da paso a una transición que se inicia con un contraste dinámico extremo.



Primera sección. Música para uma galeria (2018)

La transición comienza con un *pp* súbito y un nuevo elemento con efecto de nota pedal. Los elementos que habían aparecido hasta ahora van desarrollándose y haciendo que la tensión aumente para dar comienzo a la segunda sección.



Transición

La segunda sección vuelve a presentar el elemento "A", al igual que al inicio de la obra pero no le sigue el elemento "B" sino que empieza a desarrollarse el material presentado hasta el momento y poco a poco se va generando mayor actividad. Esto ocurre

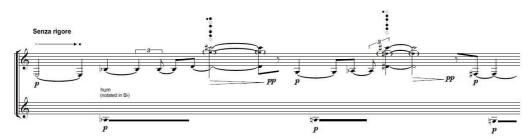
a través de la variación rítmica de los elementos y el aumento progresivo de la dinámica. Aparecen texturas nuevas que van creando más tensión cada vez y la tesitura comienza a ampliarse hacia el agudo, llegándo al punto culmen de la pieza con el efecto de "dientes en la caña" produciendo el sonido más agudo posible y llegando al mayor rango dinámico, fff.



Fragmento de la segunda sección, punto culmen de la pieza

Tras esto, aparece el mismo elemento de la transición anterior, pero una cuarta aumentada por debajo y con disminución rítmica que nos conducen al final de la obra.

La última sección o epílogo da comienzo cuando vuelve a aparecer la indicación de "Senza rigore", junto con el pentagrama desdoblado para indicarnos una segunda voz que el clarinetista debe cantar mientras toca.⁹



Epílogo, inicio de la última sección

En ella aparecen elementos como "B" combinados con multifónicos muy sutiles en *pp* y poco a poco los gestos se van difuminando hasta desaparecer.

^{8 &}quot;Teeth-on-reed". Véase Rehfeldt, Phillip: New Directions for Clarinet. London, Scarecrow Press, 1994, p.64.

⁹ Efecto conocido como "Vocal sounds" o "hum and play" (Rehfeldt, 1994, p.68).

Conclusiones

Una vez realizada la entrevista con Inés Badalo y tras analizar una de sus obras para clarinete, podemos concluir que su música está muy bien escrita en cuanto a claridad interpretativa se refiere. La compositora utiliza nuevos símbolos, si los comparamos con las grafías de Stone (1980) o Villa-Rojo (2003), pero siempre bien explicados, intuitivos y que permanecen a lo largo de sus distintas obras. Es decir, ha creado su propio código y trata de que el intérprete no tenga dudas a la hora de descifrar la partitura y por lo tanto, tenga más libertad para centrarse en hacer su propia versión a la vez que respeta las ideas propuestas por el compositor.

Esto nos lleva a hablar de la relación entre ambos, sobre la cual hemos indagado al respecto en la entrevista personal llevada a cabo con la compositora. Para Badalo es fundamental una escucha activa de las distintas obras de un mismo compositor antes de interpretarlas, puesto que esto nos acerca a su forma de comprender las ideas y tiene como consecuencia un resultado sonoro acorde con su propio pensamiento musical.

A su vez, es importante que el intérprete, además de conocer el lenguaje y las técnicas extendidas, tenga un papel activo en el sentido adaptar dichas técnicas para poder obtener el resultado sonoro que más se acerque a la idea compositiva propuesta. Además, cabe destacar la importancia de realizar previamente un análisis de la pieza que nos permita tener una visión global, de principio a fin, para poder darle un sentido unitario. En el caso de "Música para uma galeria" la dificultad para el clarinetista, además de consistir en trabajar con técnicas extendidas, reside en transmitir al oyente el concepto de música pura, sin ningún tipo de referencia o idea extra musical, sino el simple hecho de estar asociada a un espacio, en este caso una galería. De esta forma el público no está condicionado por elementos externos y se vuelve también intérprete al otorgar el significado de su propia percepción a la obra.

Bibliografía

ABELLA, Héctor: "Multifónicos en el clarinete Boehm: análisis interválicoperformativo, clasificación y secuenciación didáctica". (Tesis Doctoral). Valladolid, Universidad de Valladolid, 2016.

BARTOLOZZI, Bruno: New sounds for woodwind. London, Oxford University Press, 1967.

Berkowitz, Adam. Advanced Contemporary Techniques for Clarinet, 2010.

Вок, Henri: New Techniques for the Bass Clarinet. París, Editions Salabert, 1989.

DOLAK, Frank. J. Contemporary techniques for the clarinet: a selective, sequential approach through prerequisite studies and contemporary etudes. Lebanon, Studio P/R, 1980.

ELLSWORTH, Jane: A Dictionary for the Modern Clarinetist. Lanham, Scarecrow Press, 2014.

GIBSON, O. Lee: Clarinet Acoustics. Bloomington, Indiana University Press, 1998.

HOEPRICH, Eric: The Clarinet. New Haven, Yale University Press, 2008.

LAWSON, Colin: The Cambridge Companion to the Clarinet. Cambridge Un Press, 1995.

LOCATELLI DE PÉRGAMO, Ana María: *La notación de la música contemporánea*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1973.

Rehfeldt, Phillip: New Directions for Clarinet. London, Scarecrow Press, 1994.

Sparnaay, Harry: *The Bass Clarinet: A Personal History*. Barcelona, Periferia Sheet Music, 2012.

Stone, Kurt: Music Notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook. New York, W. W. Norton, 1980.

VILLA-ROJO, Jesús: *El clarinete y sus posibilidades: estudio de nuevos procedimientos* (2ª ed.). Madrid, Editorial Alpuerto, 1984.

VILLA-ROJO, Jesús: *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Madrid, Iberautor, 2003.

Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León Nº 13 (mayo 2022), pp. 77-88. ISSN: 2340-2032

La 'tonada montañesa': cambio cultural y prácticas musicales folklóricas

The 'tonada montañesa' (mountain tune): cultural change et musical folkloric practices

Daniel Gutiérrez Gómez¹

Resumen: La 'tonada montañesa' es un género musical folklorístico que ya en las últimas décadas del siglo XX se constituyó como característico de la Comunidad Autónoma de Cantabria. Su relevancia social sumada al abandono al que ha sido sometido por parte de la comunidad académica hace necesario un estudio de todos los aspectos que lo definen. Esto incluye tanto parámetros formales como procesos sociales, políticos e históricos que han dado lugar a lo que hoy se entiende como 'tonada' o 'tonada montañesa'. Esto implica hablar de cambio cultural y prácticas musicales.

Abstract: The 'tonada montañesa' (mountain tune) is a folkloristic musical genre which in the last decades of the 20th century became characteristic of the Autonomous Community of Cantabria. Its social relevance, together with the neglect to which it has been submitted by the academic community, makes it necessary to study all the aspects that define it. This includes both formal parameters and the social, political and historical processes that have given rise to what is today understood as 'tonada' or 'tonada montañesa'. This implies talking about cultural change and musical practices.

Introducción

Cuando desde la etnomusicología nos enfrentamos al estudio de prácticas musicales folklorizadas, se añade a la ya de por sí esquizofrénica paleta de enfoques y metodologías propia de la disciplina, el enfoque histórico, que por razones que no cabe comentar en este artículo, ha sido uno de los más cultivados en el contexto de la etnomusicología española.

¹ Este artículo parte de la investigación realizada en el marco del Trabajo Final de Estudios del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León, que culminó con la redacción del trabajo titulado "Propuesta metodológica para el estudio del repertorio de 'tonada montañesa' desde un punto de vista cultural, histórico y formal".

Sin dejar de lado consideraciones de tipo sincrónico, será la pauta diacrónica la que guiará el análisis cultural que aquí tratará de exponerse con el fin de desenmarañar el conjunto de procesos que definen y rodean a este género musical. En última instancia, lo que aquí se presenta no es otra cosa que un resumen del cambio cultural que conduce a lo que hoy se entiende por 'tonada montañesa'.

1. Consideraciones previas

La 'tonada montañesa' se ha establecido en Cantabria como uno de los géneros folklóricos más representativos de la región. Se trata de un tipo de canto genuinamente cantado a capella y con ritmo libre (es decir, de estructuración heterócrona, marcada por la prosodia del texto), generalmente interpretado con una rica profusión de ornamentos melódicos y cuyas letras suelen tratar temas relativos al amor, las labores del campo o el orgullo local. El regionalismo post-transición, que desembocó con la constitución del Estatuto de Autonomía para lo que hasta entonces era conocido oficialmente como provincia de Santander, se sirvió de determinadas prácticas musicales que venían estableciéndose como particulares de la identidad regional para apoyar el proyecto político de autonomía para Cantabria. Es por esto que podemos fijar el periodo de establecimiento de esta práctica musical como parte indiscutible de la identidad cántabra en torno a los años 80 y 90. Por supuesto, el género venía ganando un gran reconocimiento social y, por tanto, sentando las bases de sus características musicales, sociales y performativas desde incluso antes del franquismo.

Actualmente, la 'tonada montañesa' es un género musical que, como parte de la música folklórica, es portador de valores ligados a la expresión de la identidad regional, construida sobre lo que las tesis sobre el folklorismo de Martí y Moser definen como "valor folklórico", esto es: la posesión de atributos como la antigüedad, la etnicidad y la ruralidad. Estos valores, que enarbolan la música del pueblo, sirven, en última instancia para justificar la salvaguarda de tradiciones como la que nos ocupa. Es la 'tonada montañesa', por tanto, un género musical folklorístico, en tanto en cuanto se trata de una práctica a la que se le atribuye un valor folklórico y se le adscribe a un territorio definido, que

descontextualiza un repertorio dado y lo modifica de acuerdo a los estándares del espectáculo artístico.

Una de las características más importantes de la 'tonada montañesa', es la espontaneidad en la interpretación. Dentro de ciertos límites, la 'tonada' permite que cada cantante imprima su propio sello en el repertorio. Se trata de cantos tan sumamente bellos, desde una perspectiva *emic*, que no sólo está bien visto, sino que se espera que cada intérprete deje algo de sí mismo en la tonada. Es un género para cuya transmisión no basta con imitar lo que se ha oído. A esta libertad en la interpretación, en el ritmo y en la expresión de los sentimientos que pretende transmitir la letra, responden los ornamentos, o "retorneos", que cada cantante le coloca a la melodía. Es por esto que, aunque a veces se habla de estilos diferentes según los valles o comarcas, lo cierto es que las diferencias en la interpretación dependen mucho más del/la cantante que de modas locales. Además, desde que se origina el género a principios de los años 20, los intérpretes van a cantar tonadas de todas partes de la provincia, lo que complica la localización de constantes estilísticas ligadas al territorio.

2. Contexto, uso y función originarias

Este sentido de la espontaneidad, al menos en el momento de la interpretación, y de la individualidad o personalidad en la ejecución, sí parece ser común a los cantos de los que parte la mayoría del repertorio actual de 'tonada montañesa'. No así los valores asociados mencionados anteriormente. En origen, se trata canciones ejecutadas, al menos hasta finales del siglo XIX, en momentos proclives a la espontaneidad de la vida rural de Cantabria. Son principalmente cantos de entretenimiento interpretados durante reuniones sociales y festivas, cantos de amor (para "rondar", que románticamente se tiende a decir) y cantos de trabajo² que compartían unas características socio-musicales que les hacían susceptibles de ser sustituidos los unos por los otros. De este modo, la misma canción podía ser interpretada en una taberna o durante la realización de labores domésticas. Los contextos en los que se daba lugar al canto podían ser diferentes entre sí, pero compartían

² Especialmente los cantos *durante* el trabajo y *sobre* el trabajo, más que cantos *para* el trabajo, habitualmente de estilo silábico y ritmo de estructuración isócrona.

la posibilidad de lucimiento y/o entretenimiento personal. En la Tabla 1 se resume la relación entre contexto, uso que se le daba y función del canto de este tipo de repertorio.

Tabla 1. Contextos, usos y funciones originarias de la 'tonada montañesa'. (Elaboración propia).

Contexto	Uso (concepto <i>e mic</i>)	Función (concepto <i>etic</i>)
Taberna	Lucimiento / entretenimiento	Adquisición de estatus social
Vuelta de la romería		
Ronda de calle	Lucimiento / cortejo	Reproductiva (perpetuación del grupo biológico)
Romería	Lucimiento / ofrenda	Ritual
Labores campesinas	Amenizar / entretenerse / optimizar el trabajo	Supervivencia del grupo (familia)

En base a este fenómeno de traslación de repertorios de un contexto a otro, se puede decir que la música desbordaba la función. Era más importante expresar algo espontáneo y musicalmente interesante que la conveniencia del canto en el contexto social. Estamos ante una especie de canción que diversos autores han convenido, de una manera u otra, en agrupar dentro de categorías como "de uso indeterminado" (Martínez [1920] 2005) o "diversas para cualquier ocasión" (Manzano 2001) o, directamente como 'rondas' (reconocida la naturaleza ambivalente del repertorio rondeño). Se trata, concretamente, de rondas de tipo individual y, como tal, es un tipo de repertorio que es común a todo el territorio español. Procesos como el regionalismo político o el folklorismo serán cruciales para constituir y entender el género tal y como es hoy. Parece que existe una constante en torno a la cornisa cantábrica de rondas individuales patrimonializadas - folklorizadas -(tonada montañesa, tonada asturiana), emulada en zonas de Aragón y Valencia (albadas, jota de estilo, y albaes y cants d'estil, respectivamente). Así puede verse en el mapa de la Figura 1, donde en colores verdosos se han marcado las provincias con un género de ronda individual que ha sufrido un proceso de patrimonialización. Además, en sombreado naranja encontramos la zona geográfica de acción aproximada de lo que se ha visto a bien

denominar 'tonada lírica cantábrica', que pone en relación estilística al canto rondeño de ritmo libre del noroeste de la península.

Por tanto, ni la ronda individual ni su patrimonialización son fenómenos exclusivos de Cantabria. Sin embargo, la 'tonada montañesa' se hará eco de dinámicas específicas de esta provincia, derivadas, eso sí de estos procesos político identitarios y de otros, como pueda ser el contacto con las (ex)colonias y el avance de la globalización.

3. Reconfiguración de contextos: cambio estético y performativo

El fin del siglo XIX trae consigo el avance de la industrialización y la modernidad en Cantabria, lo que genera la paulatina desaparición de los contextos rurales que daban abrigo a estas músicas. Como reacción a este proceso, el folklore, tanto como disciplina asociada a la antropología, como idea ligada a ideologías políticas, como producto artístico surgido de esta consciencia, va a encargarse de salvaguardar este repertorio apresurando a los posibles profesionales implicados a documentarlo, estudiarlo y usarlo para alimentar estéticas artísticas regionalistas.

Todo este repertorio ambivalente va a converger en lo que hoy conocemos como "tonada montañesa" (de acuerdo al topónimo popular para referirse a Cantabria: "La Montaña"). Este proceso, que hemos definido como folklorismo adaptará el repertorio a nuevos contextos performativos que mutarán su semántica y su función: hablamos de la espectacularización³. La inclusión de este repertorio en arreglos corales por los primeros compositores regionalistas de principios del siglo XX y más tarde en los coros-ronda (coros folklóricos) que nacen en los años 20 y que proliferarán durante el franquismo, así como la organización de concursos de solistas de 'tonada', han conducido a que se produzcan cambios en la concepción estética del género y se diversifique la performatividad y la puesta en escena. Además, influencias sobre todo en la interpretación y técnica vocal de músicas urbanas como la copla (que trae consigo la jota aragonesa, el bolero o el pasodoble), las habaneras y rancheras que llegan de Cuba y México y, más

³ Se puede ver en el siguiente link cómo esta noción sigue vigente en la segunda década del siglo XXI, sirviendo absolutamente como ejemplo de lo que se comenta una actuación en 2011 de Esther Terán: https://www.youtube.com/watch?v=53aBIngUKmQ

tarde, la música pop, han tenido un rol importantísimo a este respecto. La industria musical y discográfica entra pronto también en la ecuación, siendo enorme la producción durante las últimas décadas del franquismo y muy habitual la actuación de coros y solistas en Cuba y México desde antes de los años 30. Es posible que esto fundamente el hecho de que a día de hoy pocos cantantes de tonada no incluyan en su repertorio también alguna ranchera o habanera.

Es en este contexto que comienza a consolidarse lo que hoy se conoce como 'canción montañesa', para lo que coros folklóricos de inicios de los años 20 como Sabores de la Tierruca, empezaron a sentar las bases. Estos incluyen repertorio de 'tonada montañesa' (solista) en agrupaciones polifónicas, lo que elimina el ritmo libre y la mayoría de los ornamentos (el estilo se vuelve más bien silábico). No obstante, la polifonía es moderada. Añaden a la línea principal una segunda voz a distancia de tercera y un bajo o bordón. Esta formación grupal tiene una dinámica a veces responsorial, con la intervención de un solista, que suele ser una persona cuya capacidad, virtuosismo y gusto al cantar son reconocidas por el grupo y el público. El ensamblaje de canciones, incluso de géneros distintos, o la presencia de instrumentos como el pitu (clarinete requinto), la gaita y la caja para dar variedad al espectáculo o incluso para doblar a la voz principal (generando una heterofonía), serán elementos establecidos también en esta primera etapa⁴. Después del éxito de la fórmula de los coros-ronda durante el franquismo, para lo que el trabajo e iniciativa de Pepín del Río y el Coro Ronda Garcilaso de Torrelavega será fundamental, así como el éxito de determinados/as solistas, pequeños grupos de 3, 4 ó 5 personas que trasladan el concepto de los coros-ronda a un formato reducido empiezan a proliferar sobre todo después del advenimiento de la democracia. Ejemplo de ello son, más recientemente, el grupo Alegría Cántabra⁵.

⁴ Un ejemplo es la canción *Escúrrelas arriba* que puede escucharse en Spotify interpretada por el coro Ronda Garcilaso de Torrelavega.

https://open.spotify.com/track/4tGo10Q6cmtyVQ6OMdmH29?si=3d5748c683f542af

La adecuación a los estándares del espectáculo artístico y la actividad de la industria musical ha provocado que el repertorio de 'tonada montañesa', sobre todo a través de este



formato de pequeñas agrupaciones de 'canción montañesa', haya sido adaptado también a estéticas cercanas al género de cantautor, a la música de salón, como las habaneras, o incluso la música folk (ya en los años 90 y 2000), con influencias diversas como el country, el folklore latinoamericano, el rock, la electrónica, etc. Así puede comprobarse en propuestas como #Tradicional, de Nando Agüeros⁶, Echar el campanu, de Saltabardales⁷, o en el single recientemente estrenado por Casapalma, que lleva por título "Morenuca" y adereza una 'tonada' bien conocida con samples, sonidos y ritmos electrónicos.

4. La 'tonada' hoy

Esta diversificación en la performance y, como hemos visto, la génesis de un nuevo género musical (la 'canción montañesa') o los nuevos enfoques artísticos desde los que acercarse a este repertorio, ha tenido dos consecuencias principales. Por un lado, la 'canción montañesa' de tipo polifónico y de estilo silábico ha acabado popularizándose y

⁵ Escúchese la canción "Ganadero de Cantabria" del álbum *De pureza regional*: https://open.spotify.com/track/2xVHKsEm1rCNWbNNf8YYkv?si=13184d847532446e

⁶ Se recomiendan las pistas número 5, 8 y 12.

⁷ Váyase directamente a la pista número 3.

⁸ https://open.spotify.com/track/2OcMt5ytgf4Oh5I2ZIAnfT?si=0517e5aad36549bc

hoy no es extraño encontrarse con grupos de alrededor de cuatro hombres cantando en un bar incluso en la ciudad de Santander, de una manera totalmente espontánea (sin organización previa de espectáculo alguna).

Por otro lado, se han generado dos maneras diferentes de comprender la 'tonada montañesa' (que aún sigue interpretándose a solo en algunos contextos festivos de manera espontánea y en concursos y festivales específicos). Podemos bautizar estas dos visiones como *corriente artística* y *corriente democrática*. La primera es más cercana a la estética atlética promovida por los concursos, que tienen una idea del género espectaluraizada y sinónimo de oficio artístico. Se caracteriza por dos aspectos principalmente: 1) la utilización de una técnica vocal cercana a la del canto lírico, influenciada por la práctica coral, y 2) el uso de vibratos muy amplios. Además, suelen cantar con una dinámica fuerte y una tesitura alta, forzada, lo que se conoce como tesitura "obligada". La otra corriente es más próxima a una idea populista del género, en tanto en cuanto comprende que la práctica del canto debe ser reavivada y volver a la vida cotidiana de la gente. La técnica vocal es más natural, de pecho, y la principal preocupación musical es la correcta realización de los

ornamentos melódicos, "con gusto". Evitan los golpes de voz, las tesituras forzadas y las dinámicas excesivas. Arrastrar las notas es un recurso también apreciado por la *corriente democrática* y rechazada por la *corriente artística*, ya que para ésta es sinónimo de imprecisión.

La existencia de estas dos corrientes, que además tienden al enfrentamiento, representa en la actualidad la vigencia del género, tal y como muestran actos como la Jornada "El canto en la tradición oral de Cantabria: la canción montañesa y la tonada", celebrado el 5 de mayo de 2022 o el festival de tonada celebrado en Cóbreces el 26 de julio de 2021.



Apendice: breve comentario sobre los aspectos formales de la 'tonada montañesa'

Por supuesto, un análisis del género netamente etnomusicológico debiera incluir un análisis de los aspectos formales (música y texto) que nos llevara a encontrar constantes en el repertorio que permitieran definirlo no solo desde un punto de vista estilístico, histórico y performativo sino también formal, y poder poner en relación aspectos de todas las dimensiones del fenómeno. En la propuesta metodológica presentada para la convocatoria de Trabajo de Fin de Estudios se dedicó un extenso capítulo al análisis formal, en el cual se exponía y testeaba un modelo de análisis que recogía parámetros musicales (incisos melódicos, movimiento melódico, perfil melódico, reposos, sistemas melódicos, lugares de ornamentación, estilo melódico, ritmo y tipo de práctica), textuales (versos, métrica y rima) y mixtos (estructura y relación música-texto). Además, la plantilla de análisis ofrecida incluía datos sobre el intérprete, la fecha de la grabación, lugar de origen de la tonada, título de la tonada, así como una propuesta de numeración (contemplando variantes) y de generación de signaturas para crear puentes entre el análisis, el material transcrito, trabajado y analizado y las referencias discográficas y documentales en general.

Tras la aplicación de la metodología de análisis a 20 tonadas, las constantes más relevantes que se han podido observar son: 1) el movimiento melódico conjunto, 2) el contraste de tesituras entre secciones melódicos, 3) la costumbre de ornamentar elaboradamente en los valores largos y en los momentos previos al final de la tonada, 4) uso de textos de versos hexasílabos y otras estructuras textuales poco comunes en el repertorio español, 5) ámbitos melódicos amplios y 6) preponderancia del unísono como intervalo inicial. Aspectos algunos que nos llevan a pensar que el conservadurismo creativo en torno a la 'tonada montañesa' ha estado mucho más presente a nivel formal que a nivel estilístico y performativo.

Bibliografía

Bustos, Roberto. 2004. "Patrimonialización de valores territoriales: Turismo, sistemas productivos y desarrollo local". *Aportes y Transferencias*. Año 8, vol. 2. nulan.mdp.edu.ar/id/eprint/287 (consulta: 16 de mayo de 2022).

Calleja, Rafael. 1901. *Cantos de la Montaña*. Madrid: Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón.

- CÓRDOVA, S. 1980. Cancionero popular de la provincia de Santander. Libro II Cantos de labores y ronda. 2ª ed. Santander: Diputación Provincial. [edición original: 1949].
- Córdova, S. 1980. Cancionero popular de la provincia de Santander. Libro III Cantos romeros, marineros, de quintos, nupciales y de cuna. 2ª ed. Santander: Diputación Provincial. [edición original: 1952].
- GARCÍA, Manuel. 1959. Antología del Folklore Musical de España. Madrid: HISPAVOX S. A.
- Myanzano, Miguel. 2001. *Cancionero popular de Burgos*. Madrid: Excma. Diputación Provincial de Burgos.
- Martí, Josep. 1996. *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel Editorial.
- Martínez, E. [1920] 2005. *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. [Madrid: Establecimiento tipográfico Nieto y compañía]. Facsímil. Asturias: Maxtor.
- Porro, Carlos. 2011. *Cancionero Musical de la lírica y costumbres populares de la Montaña Palentina*. Palencia: Diputación Provincial de Palencia.

Discografía

Canciones Montañesas de Cantabria. Recopilatorio. [CD] OK Records, 2007.

De Pureza Regional. Alegría Cántabra. [CD] Oca Records, 2011.

Echar el campanu. Saltabardales. [CD] FOLKA RECORDS, 2002

Morenuca. Casapalma. [CD single]. Restless Music, 2022.

#Tradicional. Nando Agüeros, cantante. [CD] Musicando 10 S.L., 2015.

ACTIVIDAD ACADÉMICA

- 1. Jornadas de Investigación Musical
- 2. Jornadas de Etnomusicología
- 3. Conciertos del profesorado
- 4. Concierto de la Banda Sinfónica

INVESTIGACIÓN MUSICAL

COSCYL Departamento de Musicología 14, 15 Y 16 MARZO 2022

JIM2022

JORNADAS DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

LUNES 14

16:30 h

Sesión 1. Música religiosa y profana en el s. XVIII (moderadora: Josefa Montero

12:00 h

García)

Toledo»

Soledad Sánchez Palomo (COSCYL). «El canto de órgano en el s. XVIII: presencia en

el cantoral polifónico nº 1 de la Catedral de

Daniel Cardiel Manso (COSCYL). «El bajo continuo en España a principios del s. XVIII»

Alejandro Caballero Alba (COSCYL). «Reutilización de textos de villancicos en la Catedral de Salamanca durante el s. XVIII»

Isabel Echarri Myers (COSCYL). «Obras dedicadas a D. Francisco de Paula de Borbón y a D^a. Luisa Carlota de Borbón-Dos Sicilias dentro de su colección de música».

Sesión 2. Mesa redonda: «¿A qué suena la guitarra?» (moderador: Daniel Gago)

Alumnos de Pedagogía Musical (COSCYL)

Jorge Valdés Bernardo Mario Hernández Quintana Marta González Tojo

18:00 h

Sesión 3. Técnicas compositivas y repercusión artística en el s. XIX (moderador: Pedro López)

Estrella Chacón Soto (COSCYL). «*Siete Palabras de Jesucristo en la Cruz* de Pedro de Castro Barrientos (s.XVIII *ex.*–1814)»

Xabier Amatria Barral (COSCYL). «Fantasía para flauta sobre temas de Guillermo Tell al estilo de Paul Taffanel (1844–1908): la composición para flauta a través del estudio de técnicas compositivas de Paul Taffanel en sus fantasías operísticas»

Henar Valle Fernández (COSCYL).«La vida de Clotilde Cerdà i Bosch (1861 – 1926) a través del análisis de fuentes hemerográficas»

INVESTIGACIÓN MUSICAL

MARTES 15

9:30 h

Sesión 4. Análisis y composición en el s. XX (moderador: Imanol Bageneta)

Santiago Suárez Canón (COSCYL). «*Trapos y Harapos en el Ragtime*: aplicación del método de análisis de Schenker a tres rags de William Bolcom»

Ramón Viejo Peláez (COSCYL). «Multifónicos en el trombón: tipos y su función en *Keren* de Xenakis»

Rubén Prades Cano (COSCYL). «Salvador Brotons i Soler: trayectoria y análisis del *Concert per a trombó i orquestra Op. 70* (1995)»

11:30 h

Sesión 5. Música y liturgia (moderador: Alberto Cebolla)

Mireia Andreu Calzado (USAL). «Los manuscritos musicales del s. XIV en el Archivo Histórico Municipal de Sueca»

Vicente Urones Sánchez (USAL). «Procesión y misa del Domingo de Ramos en el monasterio de San Millán de la Cogolla (s. XI *ex.* – s. XV): música, liturgia y espacios»

Chiara Mazzoletti (UAB). «Problemi di metrica e di paleografia negli inni in canto fratto con strofa saffica»

Alessandro de Lillo (Conservatorio della Svizzera Italiana, Lugano). «Canto romano-antico (storia, forme e notazione): appunti per una ridefinizione funzionale degli strumenti operativi»

16:30 h

Sesión 6. Mesa redonda: «La guitarra y sus diferentes expresiones» (moderador: Andrés Cabrera)

Alumnos de Pedagogía Musical (COSCYL)

Aarón Zamorano Gil

Samuel Sánchez Bardera

Enrique Jiménez Sánchez

18:00 h

Sesión 7. Interpretación histórica (moderadora: Sara Olleros)

Laura Granero (Universidad de la Música y las Artes Escénicas de Viena). «"Si supieran cuánta belleza se pierden": la tradición de Clara Schumann a través de las grabaciones y rollos de piano de sus alumnas»

Miriam Gómez-Morán (COSCYL). Trinos y trémolos en la práctica interpretativa de Liszt.

INVESTIGACIÓN MUSICAL

MIÉRCOLES 16

10:00 h

Sesión 8. Gestión musical (moderador: Joseba Berrocal)

Maite Castells Alonso (USAL). «Getxo Jazz: cinco décadas de gestión musical»

Dan Segura Boronat (COSCYL). «Presentación del libro: *Cómo vivir de la música siendo tu propio manager*»

Enrique Valverde Tenreiro (Odradek Records). «Crea tu propia profesión dentro de la música»

13:00 h

Sesión 9. Sobre bailes y danzas (moderador: Samuel Maíllo de Pablo)

Lucía Urones Sánchez (investigadora independiente). «Bailes con venia: comparativa entre las danzas de Venialbo y Sanzoles»

Pilar Montoya Chica (COSCYL). «Presencia del baile "el villano" en fuentes históricas españolas»

16:30 h

Sesión 10. Mesa redonda: «¿Con expresividad musical, se nace o se hace?» (moderadora: Paula Alba)

Alumnas de Pedagogía Musical (COSCYL)

Belén Olivares Vázquez Marta Bles Baena Noelia Fernández González Esther Yagüez Bausela

18:00 h

Sesión 11. Músicas de los ss. XX-XXI (moderador: Óscar Piniella)

Leticia Martínez Goás (COSCYL). «Cómo ver la televisión en un violoncello»

Alberto Hortigüela Hortigüela (COSCYL). «Composición a partir del ajedrez: una aproximación»

Javier Castro Villamor (COSCYL). «*Minatchi* de Antonio José: reviviendo una ópera olvidada»



Estudia Musicología en Salamanca



También: doble especialidad con Interpretación

Inscripciones hasta el 14 de junio

Infórmate en coscyl.com



Conservatorio Superior de Música de Castilla y León



INVESTIGACIÓN MUSICAL

Especialidad de Etnomusicología

Sala de Cámara

3 y 4 MAYO 2022

MARTES 3 de Mayo

Mañana

10:30 PRESENTACIÓN

11:00 Marina Pérez, Mauro Portela, Carolina Monreal y Ana Fernández. Salamanca, un tejido intercultural.

11:30 **Juan Delgado Serrano**. De agua te pedimos a *Ad petendam pluviam*.

12:30 DESCANSO

12:45 Ana Fernández Ferrer. Análisis de la recopilación musical en España y Portugal de Kurt Schindler.

13:15 Laura Silva Huerta. Propuesta académica para la inclusión de música tradicional en el repertorio de violonchelo en las enseñanzas elementales.

Tarde

16:00 Sergio Gutiérrez Rodríguez. 10 Tonadas del Cancionero PALLANTIA de A.Guzmán Ricis. Estudio, reedición y arreglos por S. Gutiérrez Rodríguez.

16:30 Carmen Teresa García Arroyo. Folkloreando 2022: una propuesta didáctica para alumnos de conservatorio basada en materiales del cancionero PALLANTIA de Guzmán Ricis

17:00 Lola Pérez Rivera y Julia Andrés Oliveira. Catalogando bailes y danzas en la Biblioteca Nacional.

17:30 **Daniel Gutiérrez Gómez**. El modo de DO# en la música de tradición oral española. Localización, análisis y estudio de la evolución modal.

18:00 DESCANSO

18:15 Sergio de la Ossa. Taller de transcripción.



INVESTIGACIÓN MUSICAL

Etnomusicología

MIÉRCOLES 4 de Mayo

- 10:00 **Eduardo Contreras Rodríguez**. Etnomusicología y el cambio de paradigma en las enseñanzas artísticas superiores.
- 10:30 **Sergio Portales Domínguez**. Beca JAE Intro-CSIC. Experiencia y trabajo con el Fondo de Música Tradicional de la Institución Milà i Fontanals: la incorporación del catálogo de Schindler y otras tareas.
- 11:30 DESCANSO
- 11:45 Maravilla Cañizal Tello. La copla española: banda sonora de una posguerra.
- **12:45 Diogo Araújo**. Trabajo de campo: caminos y anotaciones sobre la interculturalidad en Salamanca.
- 13:15 DESCANSO
- 13:30 Concierto **PRACTICUM** y cierre de las Jornadas



CONCIERTOS DE PROFESORES

2021-2022

Martes 16 DE NOVIEMBRE a las 19:30 h. Auditorio del COSCYL

Concierto de Música de Cámara: Dúo Lorenzo Meseguer (violonchelo) y José Felipe Díaz (piano)

Obras de Beethoven y Brahms

Martes 18 DE ENERO a las 19:30 h. Auditorio del COSCYL

Concierto de Música de Cámara: Trío Karolina Michalska (violín), Amat Santacana (violonchelo) y Alberto Rosado (piano)

Obras de Arensky y Smetana

Viernes 28 DE ENERO a las 19:30 h. Auditorio del COSCYL

Concierto de Música de Cámara: Dúo Abenaguara Graffigna (canto) y José Felipe Díaz (piano)

Obras de Beethoven, Schubert, Strauss, Debussy y Granados

Martes 1 DE FEBRERO a las 19:30 h. Auditorio del COSCYL

Concierto de Música de Cámara: Sebastián Gimeno y Juan Manuel Urbán (oboes), Álvaro Prieto (fagot), Amat Santacana (violonchelo) y Samuel Maíllo (clave)

Obras de Fasch y Zelenka

Lunes 14 DE MARZO a las 19:30 h. Auditorio del COSCYL

Concierto de Música de Cámara: Dúo Angelo Montanaro (clarinete) y Dimitri van Halderen (guitarra)

Obras de Rebay, Pfister y Larsen

Jueves **17 DE MARZO** a las 19:30 h. Auditorio del COSCYL **Concierto de Percusión:** Noé Rodrigo y ensemble de percusión Obras de Reich, Rodríguez, Silva, Vallejo y Marinissen

Sábado 19 DE MARZO a las 18:00 h. Auditorio del COSCYL

Concierto de Música de Cámara: Dúo Marc Oliu (violín) y Alberto Rosado (piano) Obras de Beethoven

Domingo 3 DE ABRIL a las 12:30 h. Auditorio del COSCYL

Concierto de Música de Cámara: Dúo Angelo Montanaro (clarinete) y Alberto
 Rosado (piano)

Obras de Horovitz, Schoenfield, Muzcynski, D'Rivera, Torres, Widmann y Del Puerto

Martes 5 DE ABRIL a las 19:30 h. Auditorio del COSCYL

Concierto de Piano: Miriam Gómez-Morán

Obras de Liszt

Lunes 2 DE MAYO a las 19:30 h. Auditorio del COSCYL

Concierto de Música de Cámara: Dúo Amat Santacana (violonchelo) y Dimitri van Halderen (guitarra)

Obras de Franz Peter Schubert y Johann Kaspar Mertz

Miércoles 25 DE MAYO a las 19:30 h. Auditorio del COSCYL

Concierto de Piano: Brenno Ambrosini

Obras de Chopin y Liszt





Concierto de la Banda Sinfónica del COSCYL

Director: Roberto Pascual Bodí López Solista: Rubén Prades Cano



16 de noviembre 2021



ReCOS

Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León Nº 13 (mayo 2022), pp. 98-99. ISSN: 2340-2032

La voz de Kurt Schindler

Proyecto Coscyl-Mecyl sobre la obra Folk Music And Poetry Of Spain And Portugal

A casa de Rosa han venido gente de fuera. Uno de ellos habla un español raro, cuesta entenderle al principio, pero después se abren los oídos a ese acento lejano. Quiere canciones -dice- canciones de esas que cantan por aquí, qué se yo...rondas, romances. Trae un aparato para atrapar la voz... Es amable y dicen que paga bien por cantar...pues échale un baile.

(Sejas de Aliste, Zamora)



Entre 1929 y 1932, con las ciudades en pleno crecimiento y los pueblos, aún latentes, sumergidos en un proceso de abandono paulatino, Kurt Schindler, musicólogo alemán, visita España y Portugal y anota cerca de un millar de documentos pertenecientes al repertorio de música de tradición oral. Animado por su profesor Federico de Onís y auspiciado por una beca de la Junta de Ampliación de Estudios, realiza grabaciones que formarán parte de una recopilación de 160 discos de aluminio de doble cara y la edición

del cancionero: Folk Music and Poetry of Spain and Portugal (Nueva York, 1941). Schindler no llegará a conocer esta publicación, fallece en 1935, y en relación a la colección de grabaciones, antes de abandonar España, deposita una copia de los discos y el aparato de grabación empleado durante las tareas de campo el Centro de Estudios Históricos.

A través de la asignatura optativa Prácticas externas en Centros de Documentación que se imparte en el COSCyL, se establece un marco de colaboración con el Museo Etnográfico de Castilla y León, centro que alberga parte de esta colección sonora a través de una copia digitalizada. Los alumnos y alumnas de la especialidad de etnomusicología inscritos en la asignatura llevan dos años desarrollando una investigación en torno a este archivo sonoro, cuyo principal objetivo busca relacionar los audios con las transcripciones contenidas en la compilación de 1941 y aportar una ficha de análisis sobre la naturaleza musical del repertorio reunido por Schindler.

El pasado 17 de mayo se presentaron los materiales trabajados en un acto público que tuvo lugar en la sede del Museo, ubicada en Zamora, bajo el título *Informe Kurt Schindler*.

El contenido de esta investigación es de libre acceso y permanece alojado en la propia página web del Museo a la espera de ser reubicado en una sección dedicada íntegramente a los fondos propios relacionados con el patrimonio inmaterial denominada: Etnoesfera.

Coordinación: MECyL-Biblioteca (Emilio Ruiz Trueba); COSCyL (Julia Andrés Oliveira)

Equipo de investigación COSCyL-Etnomusicología:

Julia Andrés Oliveira/ Ana Fernández Ferrer/ Carmen

Teresa García Arroyo/ Sergio Gutiérrez Rodríguez/ Lola Pérez Rivera.

Traducción: Diogo Silva y Eduardo Contreras.



Consulta de materiales: https://museo-etnografico.com/schindler.php?code=22

Experiencias Erasmus

Sergio Martínez Herrero

Amparo Marcilla Sánchez

Sergio

Martinez

Herrero

muchos temas que me

han encantado pero me quedaré solo con unos pocos.

Gdansk

Clarinete

(Polonia)



- 1. La mejora del nivel de inglés una vez estás fuera.
- 2. La relación que entablas con gente que está en la misma situación Erasmus que tú.
- 3. Académicamente aprender nuevas técnicas de enseñanza te ayuda a mejorar.

Obviamente no todo es de color rosa y hay momentos duros pero, en general, la experiencia es "cien por cien recomendable".

*Estoy completando estudios en el extranjero (Hannover, al norte de Alemania) gracias al programa ERASMUS+.

Recuerdo el momento en el que decidí salir a estudiar al exterior con mucho cariño, ya que lo planeé a causa de una Masterclass que recibí en Berlín en marzo de 2020 (estando en 2º curso), justo antes de que la pandemia de COVID-19 afectara al mundo entero. En aquella clase conocí al que es uno de mis profesores en la Hochschule für Musik, Thetaer und Medien de Hannover. Jan Schulte-Bunert (saxofón solista y miembro titular de Berliner Philharmoniker). Tras haber mandado mi solicitud dentro de los plazos establecidos, recuerdo que la espera para saber si había sido aceptada o rechazada se me hizo casi insoportable, pero por fin, en mayo recibí el e-Mail con la noticia más esperada: había sido aceptada para cursar los dos semestres en Hannover, con Jan Schulte-Bunert.

Amparo

Marcilla

Sánchez

La noticia era maravillosa y estaba muy feliz. Recuerdo que llamé a mi profesor de saxofón Pablo Sánchez para darle la buena noticia y enseguida la compartí con todos mis compañeros. Una Saxofón vez terminado el curso y el verano llegado a su fin, debía empezar a prepararme para mudarme a Hannover.

En cuanto al aula de saxofón, tengo dos profesores: Jan Schulte-Bunert, que también da clase a los alumnos de máster y Adrian Tully -que es el segundo saxofón de Berliner Philarmoniker; ambos tienen su respectivo cuarteto de saxofones. La dinámica de las clases de saxofón es cada semana la misma Hannover

Alemania

ReCOS / Revista del COSCYL Nº 13 (mayo 2022). ISSN: 2340-2032

aunque a veces hay algunos cambios. Los martes es el día de "saxofón" todo el martes.

Desde la mañana hasta las nueve horas de la tarde estamos todos los alumnos de saxofón juntos, ya que tenemos hasta las seis, cada uno, clase individual. Mientras, tenemos el ensayo con nuestro magnífico pianista acompañante Thomas Haberlah. A las 18, tenemos audición sólo de clase *Klassenstunde* en alemán, y cada uno de los compañeros tocamos una obra, algún movimiento, un estudio, etc..., con el acompañamiento del pianista en ese momento o no; y seguidamente, tras la *Klassenstunde* tenemos el ensayo de ensemble, dirigido por Adrian Tully.

Para concluir con mi experiencia que está siendo tan buena, invitaría a participar en el programa ERASMUS+ a todo aquel que quiera salir de España a conocer cómo funcional las cosas más allá de nuestras fronteras, a todo aquel que quiera ganar experiencia con otros profesores, otras músicas, culturas, otra gente...realmente es enriquecedor en todos los aspectos de la vida de una persona y realmente sé que, esta experiencia, todos los momentos vividos y sobretodo, la diversión, el aprendizaje y todas las personas maravillosas que he conocido las llevaré conmigo para siempre".



RECENSIONES

ReCOS

Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León Nº 13 (mayo 2022), pp. 105-109. ISSN: 2340-2032

RECENSIÓN

Dan Segura (2021). Cómo vivir de la música siendo tu propio manager

MCF Textos. Con ilustraciones de Víctor Moreno Sánchez. ISBN: 978-84-947154-8-8 Versión Kindle 9,95 €/ Tapa Blanda 19,95 €

Encontramos en el sector editorial una amplia oferta de libros y textos de autoayuda que inciden sobre el desarrollo de las capacidades humanas y el emprendimiento empresariales. Conceptos como *management*, innovación y flexibilidad, emprendizaje, creatividad y redes neuronales acaban modelando realidades simbólicas –también sistemas de valores– que buscan promover los aspectos más creativos de la personalidad. Es justo reconocer que estas publicaciones están viviendo sus mejores años.

En este horizonte se enmarca la publicación de Dan Segura, profesor de <u>Autogestión artística</u> del



Master de Interpretación del COSCYL: Cómo vivir de la música siendo tu propio manager (2021), un texto ilustrado por Víctor Moreno Sánchez que desarrolla el Sistema de Auto Gestión Artística (S.A.G.A.) propio del autor. Consta de cuatro partes: I Autoconocimiento, II Gestión y productividad, III Ambiente-entorno, IV Sistema.

Ya en las primeras páginas se indica cómo el proyecto inicial –que consistía en redactar tratado con el que facilitar una estructura de negocio en la industria artística– pasó a ser un *manual de gestión emocional para artistas* dirigido, en especial, a músicos profesionales. Los 41 capítulos de que consta el texto son relativamente breves, y sus títulos reflejan con

acierto y sentido del humor su contenido (2º "El problema del Oso Blanco"; 3º "El emperador caprichoso"). Para finalizar, tras la Conclusión y bajo la forma de Anexos, se nos ofrecen documentos útiles para el emprendedor que quiere iniciar un proyecto.

La lectura del libro es amena; utiliza un lenguaje claro y en ningún momento satura al lector con datos que no son relevantes. Nos encontramos con una reflexión sobre aspectos de gestión empresarial, musical o emocional entremezclada con anécdotas y lecturas que el autor ha recogido durante su carrera. Progresivamente, pasa a estudiar aspectos de gestión administrativa, de pasivos y activos, ingresos y gastos, etc.

La perspectiva del profesor Dan Segura se sustenta en el diálogo interno y en la

capacidad de interpretar aquello que nos ocurre. Para los que reconocemos este estilo de escritura –cercana a la literatura de crecimiento personal—su postura es clara: la mayor parte de los resultados que uno obtiene a lo

No vendas lo que tú quieres. Céntrate en averiguar qué necesita tu interlocutor e intenta aportar valor desde ahi.

largo de su vida, tanto personal como profesionalmente, es resultado de la forma en la que enfocamos y pensamos la realidad. Bien se puede decir que nos vemos influidos (mejor dicho, limitados) por las experiencias y procesos de *atención selectiva* con los que atendemos a la realidad. Lo que defiende el texto es que, a pesar de que nuestras imágenes no siempre muestran una consideración acertada, podemos reproducir imaginariamente otras situaciones, pensamientos y reacciones con los que identificar estas limitaciones personales. En definitiva, podemos recrear voluntariamente nuestros propios mecanismos de superación y autodescubrimiento; tenemos una facultad imaginativa (no sé si estrictamente individual) con la que reestructurar la realidad y conectar nuestros sueños e inquietudes.

Como se puede ver, el libro está centrado en la psicología positiva y utiliza distintos recursos de la literatura de autoayuda. No por ser relativamente conocidos, pierden su utilidad. Así se describen, a partir de la página 41, distintas formas de *entrenar la felicidad* (conectar con personas, cultivar la salud emocional, mirar a tu alrededor, aprendizaje

continuo); a partir de la página 79, *actividades de recarga* (hacer deporte, terminar algo cada día de tu lista de tareas).

Los autores que acompañan el libro son figuras emblemáticas del coaching y los programas motivacionales. Anthony Robbins, Víctor Kuppers; Ken Robinson... o los españoles Emilio Duró y Eduardo Punset. Estas referencias identifican la cosmovisión propia del autor –quien añade, al final de todos los capítulos, una selección de libros y videos con los que ampliar la información; por lo general, ha resultado una información accesible. No obstante, echamos de menos una referencia más detallada a la fecha de edición original de los libros o a las páginas de donde extrae la información (p. ej., el texto de Anthony Robbins citado en pág. 22). También nos gustaría profundizar en las descripciones teóricas; al menos, que se facilitara más pistas a las que aplicar nuestro sentido crítico (que es menos optimista que el del autor) a cuestiones como, por ejemplo, lo que significa la PNL como procedimiento terapéutico.

Resulta de particular interés la lectura del capítulo 25. El título ("Quien quiera peces, que aprenda a pescar") y la selección de láminas no hacían prever su contenido: ingresos (honorarios, patrocinador y subvenciones) / costes (alojamiento y dietas, transportes, marketing, alquiler de espacios y material, gastos de producción y seguros, contingencias imprevistas, administración): por último, en la parte **IV**: *Sistema*, en donde se describe el portafolio del artista (Portada, currículum, proyecto artístico o programa, Galerría fotográfica, Web, blogs y redes, CD y trabajos audiovisuales, necesidades técnicas y su estimación económica).

Una lista de agradecimientos completa el volúmen (pp 251-256). Los Anexos del libro facilitan algunos materiales que un profesional debería comenzar a redactar: documento de Precontrato, contrato artístico, descripción de responsabilidades del artista y del promotor, viajes, traslados, y contrato de actuación. Por último, *Itinerario* presenta una Tabla de roles profesionales en donde podemos identificar las responsabilidades propias de todo el proceso de producción (Agencia, Artistas, Producción, Giras de Orquesta, etc...). Añadimos a esta reseña, el capitulo introductorio.

[De la *Introducción*, págs. 11-12]

Cuando surgió la idea de publicar este libro, pensé en escribir un tratado para ayudarte a crear tu estructura de negocio en la industria artística, pero la cantidad de contenidos a tratar eran realmente inabarcables en un solo libro. Además, el negocio del arte está en continuo movimiento, y las fórmulas actuales puede que no funcionen en unos años. Así que, cuando volqué en él todo lo que consideré como "lo importante", me di cuenta de que había terminado escribiendo un manual de gestión emocional para artistas, y especialmente para músicos. Una autobiografía novelada que cuenta mis venturas y desventuras en la gestión cultural. En cada capítulo encontrarás elementos de gestión empresarial, musical y emocional, todo ello entremezclado con vivencias y anécdotas que me han ido sucediendo durante mi carrera.

Durante mi camino por el negocio de la música me he hecho muchas preguntas y he encontrado algunas respuestas. He aprendido más de lo que hubiese imaginado, y me he dado cuenta de que la visión que tenía al principio sobre el mundo musical se ha ido transformando hasta no tener nada que ver con cómo entiendo ahora mismo esta industria. Este libro pretende ser un diario de a bordo de estas vivencias y conclusiones a las que he llegado en todos estos años de carrera, primero como músico y luego como agente internacional, muchas de ellas contraintuitivas, que te servirán para abrir la mente y descubrir un mundo por explorar.

Cuando empecé en esto de la música, hubiese sido un gran regalo que alguien me hubiera contado lo que te escribo en este libro. Y por ello me dirijo a ti, lector, lectora, como si fuese yo mismo, mi yo recién salido del conservatorio superior. Seguramente, mi yo joven, no hubiese asimilado todo de lo que aquí escribo, pero seguro que me hubiese generado una buena dosis de curiosidad para seguir creciendo y aprendiendo.

Los acontecimientos producidos por la pandemia mundial del año 2020 pusieron de manifiesto la necesidad de que los artistas

incorporasen cambios en la manera de autogestionarse, ya que el "háztelo tu mismo" se convirtió en una opción óptima para evitar quedarse inmovil.

- Puedes leer este libro de principio a fin, o acercarte a él como cuando exploras una página web, saltando por el menú de aquí para allá, para ir creando tu propio mapa del sitio. Por tanto, si consideras que lo que te cuento en algún capítulo ya lo has vivido, puedes pasar al siguiente con tranquilidad.
- Si acabas de salir al mundo profesional y sientes que no has tenido tiempo más que para centrarte en tus partituras y tu instrumento, puede ayudarte leerlo íntegramente. Esto te puede mover a hacerte preguntas muy necesarias para el viaje que vas a emprender.
- Puede que ya hayas hecho incursiones en la vida profesional y lleves tiempo buscando tu lugar en el mercado musical, en cuyo caso, puedes comenzar directamente desde la sección de gestión y productividad.
- Quizá llevas tiempo nadando en aguas abiertas y te apetece explorar nuevas estrategias, en cuyo caso puedes saltar a la sección de sistemas, y usar de referencia los recursos que te comparto.
- Si ya eres un maestro en las artes de la gestión, enhorabuena. Te sugiero que adoptes una mirada curiosa. Cuando estoy habituado a hacer las cosas de una manera determinada, me funciona muy bien acercarme a nueva información desde la curiosidad voraz que tienen los niños.

He distribuido los capítulos del libro según una metodología que he llamado S.A.G.A., siglas de Sistema de Auto Gestión Artística.

Los bloques están constituidos de la siguiente forma:

Autoconocimiento Gestión Ambiente Sistema

[P.D. Al acabar de escribir esta reseña, comprobamos que al libro le ha salido "un compañero travieso", un libro titulado igual [*Cómo vivir de la música*] de Jesus Fernández]. No conocemos al autor, pero el contenido es obviamente distinto: redes sociales, máxima visibilidad, estrategia para conseguir superfans, cómo financiar un proyecto musical o colocar tu música en las listas de reproducción de Spotify].

EN CONVERSACIÓN

Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León Nº 13 (mayo 2022), pp. 111-118. ISSN: 2340-2032

El Hilo rojo. Entrevista a Nuria Núñez

Estrella Chacón Soto y Leticia Martínez Goás

Resumen

Escalera de color en el Taller de Música Contemporánea del Conservatorio Superior de Castilla y León. El joven director invitado Asier Puga ha sido el responsable, en la presente edición de 2022, de la dirección de un buen número de composiciones de reciente factura: obras de José Manuel López López (1956), Voro García (1970), Eneko Vadillo (1973), Manuel Rodríguez Valenzuela (1980) y Nuria Núñez Hierro (1980), disponible en nuestro canal de COSCYL TV. Desde la asignatura de Estética y Filosofía de la música contemporánea hemos entrevistado a la autora jerezanoberlinesa Nuria Núñez, de entre cuyas composiciones más recientes destacan las obras orquestales Unvollendete Wege y Rapaukes Sommernachtstraum,

Abstract

Straight flush in the 2022 Contemporary Workshop of Salamanca Conservatory of Music. Asier Puga, as young guess conductor, has been responsible for a good number of new compositions in the ongoing edition: works by José Manuel López López (1956), Voro García (1970), Eneko Vadillo (1973), Manuel Rodríguez Valenzuela (1980) and Nuria Núñez Hierro (1980), available on our COSCYL TV channel. Moreover, from the course on Aesthetics and Philosophy of Contemporary Music we have interviewed the spanish-german artist Nuria Núñez, whose most recent compositions include the orchestral works Unvollendete Wege and Rapaukes Sommernachtstraum.

Estrella Chacón: Antes que nada, muchas gracias por concedernos un rato de tu tiempo para la realización de esta entrevista. Como primera pregunta, estamos interesadasen conocer los autores que te han servido o que siguen siendo una fuente de inspiración durante el proceso de creación de tus obras.

Nuria Núñez: Es difícil responder a esa pregunta con exactitud, ya que mis referentes han ido cambiando y evolucionando conmigo. Todos partimos de aquellos compositores que estudiamos durante las enseñanzas profesionales, donde se hace hincapié en los siglos XVIII, XIX y, teniendo suerte, en la generación de Schönberg. Por ello, fue durante mis años en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba cuando el abanico de referencias se amplió. Fue entonces cuando empecé a conocer a otros autores y a

identificarme con un tipo de estética; por ejemplo, recuerdo que conocí la música de José María Sánchez Verdú cuando estudiaba el Título Superior y, a través de este, conocí a Salvatore Sciarrino, lo que a su vez me llevó a interesarme por Helmut Lachenmann, autores todos ellos hoy clásicos de la música contemporánea. Asimismo uno acaba acudiendo también a los alumnos de esos maestros que te llaman la atención.

Muchos referentes míos tienen raíces comunes. Recuerdo haber conocido la música de Olga Neuwirth, la cual me ha acompañado hasta la actualidad, o la de Rebecca Saunders. El primer contacto con ellas fue a través de trabajar su música, analizando y extrayendo elementos de sus partituras, a las que tenía acceso en formato digital, pero una vez viajé a Alemania y tuve la oportunidad de conocerlas, el horizonte se expandió. Estudié además en la Universidad de las Artes de Berlín, donde conocí obras del nuevo teatro musical, un género que en España se aborda en menor medida. A través de esto conocí a George Aperghis, quien me ha servido de inspiración para tratar obras escénicas en la actualidad.



Leticia Martínez Góas y Nuria Núñez

Leticia Goás: Como estudiante de composición, encuentro que al principio es muy fácil caer en la copia de otros compositores y obviar la búsqueda de un lenguaje propio. ¿Podrías considerar que a día de hoy tienes un estilo compositivo propio o que todavía te encuentras descubriéndolo? ¿Te costó mucho encontrarlo?

N.N.: A mí me gusta pensar que todavía sigo descubriéndolo, aunque ya tengo muchas cosas claras que antes no tenía. Me gustaría establecer una diferencia entre lo que es copiar y lo que es imitar: una cosa es copiar una fuga de Bach y poner tu nombre, aunque de ahí también se aprende, y otra diferente es imitar el proceso musical, los timbres o el objeto sonoro de un compositor con tus propios materiales. Esto te va a ofrecer una serie de respuestas diferentes a las de dicho compositor porque, debajo de todo ese proceso, te encuentras tú. En el fondo, todos somos una especie de filtro de esas influencias, de todas esas imitaciones, pues no hay nada absolutamente original y todos tendemos a imitar la música que queremos oír y que nos interesa, pero siempre pasándola por el prisma de nuestra propia personalidad, trabajándola en soledad. Así es como uno acaba tomando caminos y decisiones diferentes a las de otros compositores. Con la experiencia, comienzas a cruzar procedimientos de compositores diferentes y los resultados son algo que no tienen nada que ver. Al final nos quedamos con nuestros propios tópicos: te vas dando cuenta de que hay cosas que funcionan y que quieres seguir explorando, y cosas que no funcionan y abandonas, pero creo que es verdaderamente importante imitar y tomar prestado, siempre buscando nuevas soluciones. A día de hoy, a la hora de comenzar a escribir una pieza trato de mantenerme virgen; es decir, antes analizaba y bebía de todas las obras y compositores que me interesaban, pero ahora, y cada vez más, puedo abandonar eso y directamente comenzar a escribir.

E.C.: Respecto a tu música, ¿cómo encuentras que ha sido acogida tu obra en España respecto de Alemania?

N.N.: Yo creo que este país necesita, para valorar lo que tiene, que sea primeramente reconocido fuera de sus fronteras. Entonces, cuando ven que tienes actividad fuera de España es cuando te prestan atención y, a su vez, creo que también ha pasado a la inversa. Todos los proyectos que uno realiza sirven para ir abriendo camino. Creo que también depende de las sinergias que uno mismo establezca con otras personas, encontrar gente que apoye y confíe en los proyectos que uno realice. Al final, si uno solo se plantea cómo le perciben los demás, uno acaba escribiendo para la gente en vez de escribir para uno mismo, y realmente eso no es honesto. Hay que tener mucho cuidado con la valoración externa, ya que eso te puede conducir a sitios de los que te puedes arrepentir.

L.G.: Como mujer y compositora, ¿en algún momento te has sentido menos valorada o apoyada dentro del gremio de composición en España por tu género?

N.N.: Siento que cuesta mucho que te tomen en serio. Las instituciones, los ensembles y la política han tomado conciencia de llevar mujeres a los escenarios y dentro de las programaciones se intentan realizar encargos tanto a hombres como a mujeres, de manera equitativa. Por un lado parece que nadie espera nada de mí siendo la "cuota", lo que me permite trabajar con libertad, pero cuando respondemos a eso con obras originales, que agradan al público y bien trabajadas, se nos juzga con un cierto tono de paternalismo cuestionando el origen de nuestras influencias. Lo cierto es que cuesta mucho llegar al mismo nivel que los hombres en algunos aspectos. En el campo de la enseñanza es más difícil entrar en seminarios, cursos o cátedras. No obstante, aún rodeada de figuras masculinas en el mundo de la composición, pude encontrar la música de Elena Mendoza y me fui a estudiar con ella a Berlín. En su persona encontré además una sororidad que es muy necesaria hoy en día. Me ha mentorizado y ayudado incluso cuando no he sido alumna suya. Ese comportamiento es el que a mí me gustaría poder ofrecer a las alumnas porque creo que entre nosotras es verdaderamente importante apoyarnos.

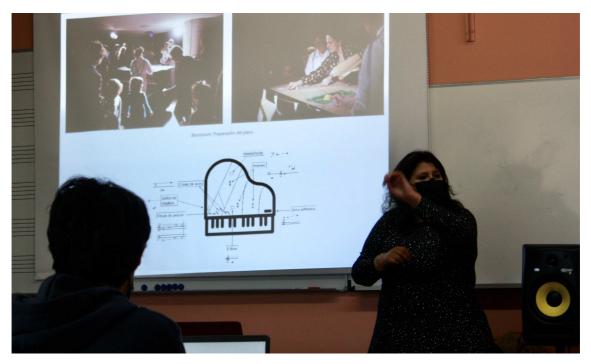
E.C.: Respecto a tus dos proyectos pedagógicos para niños, ¿desde qué perspectiva fueron concebidos? ¿Hay semejanzasy diferencias entre ambos?

N.N.: Se parecen en cuanto a que ambos han sido proyectos autoproducidos. Siempre tiene que haber alguien que lleve las riendas del proyecto promoviendo y organizando, y en ambos fui yo la encargada. *Bestiarium* fue un proyecto que pude llevar a cabo gracias a una beca de dos años de postgrado que me otorgó la Universidad de las Artes de Berlín. El fondo permitía una mensualidad para mí y otra que iba destinada a la producción, dando lugar a la posibilidad de contar con un equipo y un lugar donde desarrollar el proyecto. Cuando la beca finalizó teníamos muchas cosas avanzadas de la producción que fueron retomadas, posteriormente, por el ensemble, quienes se encargaron de recaudar fondos. Así las cosas, pude centrarme únicamente en la composición.

En el segundo caso, con *La Isla* no hubo tantas facilidades en un principio. Yo empecé como en Bestiarium: mi idea inicial era hacer unos pocos encuentros con intérpretes e ir desarrollando las ideas conjuntamente, pero no tuvo lugar. Si bien disponíamos de los fondos de la beca Leonardo otorgados por la Fundación BBVA, no

contábamos con el apoyo de ninguna institución donde producir el proyecto, por lo que acabé trabajando sobre un método de producción aditivo, según el cual yo trabajaría sobre un libreto y posteriormente, una vez terminada mi parte, alguien realizaría la escena. Más tarde entró el festival Ensems de Voro García en el proceso, quienes aportaron buena parte de la infraestructura necesaria, por ejemplo, un teatro y técnicos. Además, nos ofrecieron las instalaciones durante diez días para realizar pruebas y desarrollar la idea en más profundidad, aunque partíamos de que el trabajo sobre el libreto y la música ya estaban hechos.

En definitiva, creo que lo que comparten ambos proyectos es que, aunque empecé yo sola, supe rodearme de gente que le dio al proyecto otra vida y otros elementos que yo no tenía en la cabeza inicialmente. Los procesos de trabajo colectivo son así, uno debe saber dar un paso atrás y dejar que otras personas aporten sus ideas. Es como una especie de matrimonio a cuatro o cinco personas, con todos sus dramas, pero muy gratificante.



Nuria Núñez en un momento de su exposición

L.G: Con respecto a tus proyectos pedagógicos, ¿de dónde te nació la ilusión? ¿Es algo que ya tenías en mente que querías hacer?

N.N.: Ya en 2011 estaba latente mi interés. Tuve la oportunidad de trabajar mi obra orquestal *Donde se forjan las quimeras* con la Joven Orquesta Nacional de España y fue maravilloso trabajar con gente de edad similar a la mía, de manera individual con tanta energía, ilusión y ganas durante encuentros en los que puedes estar físicamente allí y trabajar desde dentro. Yo ahí me di cuenta de que, rodeada de jóvenes músicos de entre

18 y 24 años, la música contemporánea no tiene por qué ser elitista ni estar asociada a gente mayor seria. Por esa misma época, asistí a una representación de la *Caperucita*

Roja de George Aperghis, una pieza de teatro musical para público a partir de seis años. Allí se ven familias que acuden en masa a ver ese tipo de producciones y que realmente tienen planos de entendimiento tanto para adultos como para los niños, los cuales también pueden disfrutar de ellas. Ahí me dí cuenta de que existe una vía que nos permitiría convertir la escena en un campo de exploración sin las ataduras y

recibí un encargo de deutsche Oper para hacer una ópera de cámara para niños de 2 a 4 años, Kleines Stück Himmel (Pequeño trozo de cielo)

los requisitos de la ópera de gran formato la cual, aparte de ser muy cara, tiene unos tiempos de montaje absolutamente rígidos que no permiten realizar ningún tipo de exploración. Yo quería poder contar y experimentar tanto con los músicos, el escenario, las luces, o la dramaturgia, lo cual no es posible en estas producciones de gran formato, concebidas desde esa gran maquinaria que, anclada en la tradición, es difícil de mover tanto en cuanto a tiempos como en cuanto a lo económico.

En Alemania recibí un encargo de *Deutsche Oper* para hacer una ópera de cámara para niños de 2 a 4 años, *Kleines Stück Himmel (Pequeño trozo de cielo)*, ya que ellos poseen un segundo escenario para la producción contemporánea y jóvenes audiencias; de hecho, dentro de la programación para jóvenes audiencias, esa temporada había siete espectáculos de las cuales cinco eran música de nueva creación. Allí es bastante habitual que se creen obras y piezas de teatro musical nuevas, al fin y al cabo no hay que tratar a los niños como público del mañana sino como público de hoy y se puede ofrecer una experiencia estética y artística de calidad sin tener que recurrir a reescenificaciones de una hora de duración, resumidas con un narrador. Así que empecé a visitar este tipo de producciones en Berlín y aprendí mucho de ello: es un campo de experiencia para los compositores en el que se podrían crear cosas fantásticas y perfectamente asumibles sin que nuestro lenguaje sonoro o estética se viesen comprometidos.

E.C.: Enhorabuena por el reciente galardón, el Premio Reina Sofía de Composición Musical, que has recibido por tu obra *Enjambres*. ¿Cuálescrees que han sido los elementos técnicos o estéticos que han podido ser decisivos?

N.N.: Depende mucho, por supuesto, del tribunal que va a valorar, el cual puede tener modos de ver muy diversos. Considero que *Enjambres* es una obra que ha sido muy trabajada: había empezado en ella en 2015, así que ha habido tiempo suficiente para pulirla. Es muy precisa en cuanto a los timbres y lo que quiero en cada momento. Personalmente, yo intento cuidar no solo lo que está escrito sino también el aspecto de la partitura. Al final es una suma de todo. Yo he tenido la oportunidad de participar como jurado en algunas ocasiones. Personalmente, yo me fijo en que las piezas sean practicables, es decir, que estas sean orgánicas para llevar a cabo su interpretación, de forma que la escritura se adecúe a los tiempos de ensayos y a las bases que están estipuladas. Lo primordial en una obra es que esté bien escrita, que haya habido trabajo detrás de ella, y que se note que la persona conoce bien el oficio, más que una opción estética determinada.

L.G: ¿Crees que existe la inspiración o que el proceso creativo es más mecánico cuandose trata de encargos?

N.N.: Depende del proyecto. El tipo de plantilla a mí me aporta ganas y empuje a la hora de sentarme a escribir, al igual que trabajar para proyectos o instrumentos que me creen ilusión. Uno de mis próximos proyectos, el ciclo Rapauke macht Musik (Rapauke hace música), es también pedagógico y está compuesto por cinco pequeñas piezas orquestales para niños de 3 a 7 años y que están en diálogo con Sueño de una noche de verano de Mendelssohn. El impulso partió del director de la orquesta, Steffen Task, que quería trabajar esta obra. A pesar de ser una obra muy conocida, la ves de otra manera al tener que interactuar con ella desde la composición, lo cual me dió el empuje necesario para hacerlo. Otras veces te llegan encargos cuya formación en este momento concreto no deseas, pero aceptas porque los necesitas. El vivir de la composición implica tomarla como un trabajo, en donde uno se encuentra con proyectos que ilusionan más y otros que ilusionan menos, aunque hay veces que los proyectos tienen personas fantásticas detrás y la motivación aparece de nuevo. En general, si tu pasión es escribir, siempre aparece la ilusión. Recuerdo que, cuando estudiaba en Córdoba, me resultaba deprimente escribir piezas que se quedaran en el cajón, pues el sistema educativo de los conservatorios obligaba a realizar ciertos trabajos con poco margen de modificación; combatí esta realidad llevando una doble vida escribiendo para cursos y amigos. Creo que para mantener la motivación hay que buscar que se toquen las piezas porque eso es lo que da vida a un creador: no debemos conformarnos con que se queden las cosas en el cajón.

E.C.: De nuevo te damos las gracias por haber podido sacar estos minutos entre los ensayos de *Der Rote Faden I* que hoy interpretaremos en el Taller de Música Contemporánea. Nos gustaría que nos pudieras hablar de esta obra y, a modo de cierre, que nos

adelantaras alguna cita musical señalada en tu agenda a corto o medio plazo.

N.N.: Muchas gracias a vosotras, he estado muy a gusto. Esta obra que los alumnos del COSCYL van a interpretar fue concebida en 2012 dentro de la Cátedra de Manuel de Falla, como encargo para el Ascolta Ensemble, que tiene su sede en Stuttgart. Es una formación poco común, cuya plantilla está conformada por una trompeta, un trombón, una guitarra eléctrica, dos percusionistas, un piano y un violonchelo. La pieza trata de la exploración de los bucles. Para mí, el bucle se entiende como un ideal de repetición que solo tiene sentido si esta última genera un tránsito, el cual se produce a través de microvariaciones internas dentro del bucle; por ejemplo, una serie de pequeños cambios muy sutiles de adición de una corchea, de resituación de un elemento del bucle en otro sitio o de ínfimos cambios de altura pueden acabar generando bucles nuevos. Me interesa poder ver este tránsito, cómo se genera un bucle B a partir de un bucle A, de ahí que la idea mecánica y repetitiva de su escucha, durante el proceso de audición de la obra, tenga algo de maquinario. Dentro de estos bucles hay adheridas partes lentas y otras que funcionan como estabilizador para volver otra vez a tomar fuerza, para que el bucle pueda volver a empezar. En definitiva, el sentido de la obra puede verse como la exploración de la repetición como generador del proceso de transición hacia otra cosa.

En cuanto a los proyectos que tendré este año me gustaría señalar en primer lugar el concierto que se celebra este 4 de junio en Santiago de Compostela con los ensembles de la Joven Orquesta Nacional de España, donde se interpretará mi obra *Migraciones*. Unos pocos días más tarde, el 6 de junio, Mario Prisuelos interpretará mi obra para piano *Der Rote Faden III* en el Teatro de la Zarzuela. A la semana siguiente, el 19 de junio se llevará a cabo el ciclo *Rapauke macht Musik* en la Casa de la Radio de Berlín a cargo de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Entre mis citas más importantes de este año figura asimismo el estreno absoluto de la obra de *Enjambres* por la Orquesta Nacional de España durante el mes de octubre. Estas son algunas de las fechas señaladas de mi agenda musical.

Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León Nº 13 (mayo 2022), pp. 119-127. ISSN: 2340-2032

La técnica rítmica del *Solkattu*. Entrevista a Noé Gisbert

Ana Fernández Ferrer y Laura Silva

Resumen

Noè Rodrigo Gisbert (Altea, Alicante, 1992) es un percusionista especializado en música contemporánea que compagina su carrera como solista con la docencia. En noviembre de 2021 impartió un curso para profesores sobre el Solkattu indio.

¿Qué es el solkattu para ti?

(R.) Suena un poco frío, pero realmente la función que tiene a día de hoy para mí es de herramienta, una herramienta muy útil que utilizo a diario, toque lo que toque. Desde que estuve en contacto con el Solkattu, he adquirido una perspectiva distinta de lo que es el ritmo y de lo que es solfear, y mi concepción de las frases ha aumentado mucho, ya no sólo en la percusión, sino en



general. Ya no miro tan en pequeño, miro más grande, y eso en música contemporánea es muy importante. Si por ejemplo tengo delante un pasaje lleno de silencios con figuras pequeñas como semicorcheas, ya no lo veo como notas sueltas, pulso a pulso, sino que lo pienso como una frase más grande, y esto es gracias al Solkattu. Por eso creo que por una parte es una herramienta fundamental en mi trabajo, tanto como intérprete como

profesor, pero, por otra parte, me ha influido tanto que ha cambiado la forma en la que planteo y en la que toco cierto repertorio, así que también diría que forma parte de mi fraseo, de mis interpretaciones como músico solista y de cámara.

¿Cuál es tu vínculo con el solkattu?

(R.) Estudié grado en Zaragoza. Al terminarlo, cuando me fui a Ámsterdam, donde hice el máster en percusión solista. Allí había un máster de especialización en música contemporánea, que era la opción que yo quería tomar. Existía la asignatura de Advanced Rythm, asignatura era la iniciación. Además de esa, estaba de Contemporary Music



through non-Western Techniques, que era el nivel avanzado, donde trabajábamos en ensemble un repertorio más interesante y siempre teníamos que tocar una obra a final de curso. Yo no tenía ni idea de solkattu, lo único que conocía era por el director de orquesta Nacho de Paz porque la Academia de la Nueva Música, que era como el TaCoS de Zaragoza, lo dirigía él y siempre decía tadekina. Eso en el conservatorio era una risa porque no entendíamos nada y era curioso ya que solo lo usaba él. Esa era mi única relación con el solkattu, escuchárselo a él en los ensayos, pero me interesó en seguida. Cuando vi que estaba la opción en Ámsterdam de hacer estas optativas, las cogí las dos. El departamento es bastante grande, es donde está Rafael Reina, que es la persona que, con su libro, ha acercado de una forma sencilla a todo el mundo.

Desde tu experiencia como alumno en estas asignaturas que has mencionado, ¿cómo crees que fue recibido el programa de música carnática entre músicos que en su día a día estudiaban música clásica?

(R.) Claro, ahí lo que pasaba siempre era que la mayoría de los de la clase éramos percusionistas. El problema es que no puedo responder a vuestra pregunta porque no había una representación de todos los instrumentos. Éramos percusionistas en la mayor parte, luego había pianistas y solía haber instrumentos raros, de repente te encontrabas una flauta de pico porque tocaba música contemporánea, o había saxofonistas o una violinista, y decías "¿tú qué haces aquí?¿Te has perdido?". Era muy raro, no encajaba mucho. Respondiendo a tu pregunta, sí que se acogió bien y creo que a los que estábamos ahí nos interesaba y aprendimos mucho, y yo es una herramienta que utilizo a diario. Entonces creo que la acogida es muy buena, y ya te digo, es muy útil si te dedicas a la interpretación de la música contemporánea. El único problema era este, que acabábamos siendo los percusionistas y pianistas los que estábamos en la clase. Luego estaban los *frikis* de la música contemporánea que les interesaba por esos motivos. Pero en todo caso, la acogida fue buena. Los que estábamos allí estábamos a gusto con la asignatura y todo lo que aprendíamos.

En una entrevista a Rafael Reina dice que a nivel creativo casi todo el mundo que utiliza las karnáticas va por el jazz, los clásicos a menudo quieren ser muy ellos mismos, muy personales, con miedo a que les etiqueten como "influenciados por las técnicas carnáticas" o con cualquier otra etiqueta. ¿Por qué crees que pasa esto?

(R.) No estoy muy seguro porque no sé si estoy del todo de acuerdo. Entiendo que él tiene más experiencia que yo porque lleva años y años dando clase, y esto no lo he contado pero es verdad que en Ámsterdam había tres modalidades de esta asignatura: para compositores, para los de jazz y para los de clásica. Pero no estoy del todo de acuerdo porque yo lo he usado siempre públicamente, lo utilizo en clase, y es verdad que siempre tengo que aguantar alguna risita, pero bueno porque es lo novedoso, te encuentras con alumnos que tienen 18 años pero para algunas cosas es como si estuvieran en la ESO, lo digo con todo el cariño del mundo. Entonces, yo lo he utilizado siempre y no tengo ningún miedo a que me etiqueten de nada. Supongo que entiendo a

lo que se refiere Rafa en esa entrevista, que es verdad que quizá los músicos clásicos somos un poco reacios a lo diferente y a lo nuevo y, por lo tanto, a que nos etiqueten. Quizá viene un poco de ahí, pero tengo que decir que en mi caso no es así, no me preocupa en absoluto, y porque además, en Ámsterdam estaba rodeado de gente que usábamos eso y ensayábamos cuarteto de percusión o trío y utilizábamos solkattu para resolver un montón de pasajes.

Relacionado con esto, ¿hasta qué punto crees que es posible la implementación del solkattu en la educación musical superior occidental?

(R.) Creo que es posible. Yo hice tres años aunque en realidad duraba cuatro porque al cuarto tenía demasiado trabajo como para tener la obligación de ir una vez a la semana al conservatorio, porque te podías matricular solo de esa asignatura, que fue lo que hice en el tercer año. Además, el nivel que al que llegaba la asignatura en el cuarto año era mucho más complejo de lo que me he encontrado yo tocando, pero todo lo que hice en los dos primeros cursos me lo encuentro continuamente. Respondiendo a la pregunta, creo que sí que se podría normalizar, por lo menos los primeros materiales, creo que se podrían implementar sin ningún problema. Obviamente habrá gente que lo utilice más y gente que lo utilice menos. Eso es muy curioso, aunque no se llamara solkattu y lo llamásemos de otra forma. Actualmente en el grado superior en España no hay asignatura de solfeo pero en Ámsterdam sí que había. Por lo tanto, implementar de alguna manera el solfeo como asignatura, ya sea con raíces indias o simplemente trabajando ritmos, creo que sería fundamental para el centro educativo.

Sería más interesante, yo creo, implementarlo en el grado profesional, para que ya desde pequeños lo tengamos normalizado. Ya vimos en el curso que venimos tan occidentalizados que era imposible.

(R.) Sí, claro. Sería ideal. Estas cosas cuanto más pequeños, más fácil es de interiorizar. También es verdad que si en vez de aprender a solfear "ta ti-ti ta", aprendiésemos con las técnicas carnáticas, sería más musical. Esto ya lo comenté en el curso. De la otra

manera son unos y ceros, es prácticamente lenguaje informático, si lo piensas bien. Entonces, con la música carnática haces música desde el principio, y ya no estás solfeando sino que es música per se. El problema es, por una parte, formar a esa gente que en grados medios pudiese dar clases de ello. Incluso en superior el tema de la formación es un problema que sigues teniendo, ya que no es algo que esté muy extendido, pero si se implementase en grado medio sería fantástico.

En relación a lo que comentas ahora, en el curso criticaste un poco el método Kodály y defendiste el solkattu frente a otros métodos pedagógicos.

(R.) No estoy muy familiarizado con ningún método en realidad. Podríamos hablar mucho de ello pero es que en el superior no se hace nada de pedagogía. La pedagogía no existe. Todo lo que sé de dar clase lo he aprendido fuera, por mi propia experiencia y por mis profesores pero nadie me ha enseñado las posibilidades, métodos con nombres como el Kodály o el Orff. Supongo que las críticas que haya podido hacer serían en relación a mi propia experiencia, cómo yo aprendí solfeo y cómo veo que la gente aprende solfeo, que para aprender a hacer tresillos se usa "mé-di-co". No sé si exactamente lo critico, sino que es más hacer música sin música y estoy en contra de eso, no de los métodos. Me parece que es como en el instituto, que aprendes cosas de las que ya no te acuerdas, como por ejemplo las derivadas y es absurdo. Si nos hubiesen enseñado algo más práctico y con utilidad para lo que vais a estudiar o para lo que os vayáis a dedicar, lo sabríais hacer. En música pasa lo mismo: el solfeo se enseña como algo aislado.

Es que incluso ya sería más interesante aplicarlo con niños que entren en elemental. Antes de que empiecen a tocar o a solfear como tal, empezasen con solkattu, que es como se hace en la India, sería más fácil.

(R.) Sí pero hay una diferencia crucial entre el solkattu y lo que es nuestro solfeo, que es que el solfeo es solo una herramienta, pero el solkattu no. El solkattu se canta por sí solo y es performativo. Mientras uno hace solkattu, otros lo acompañan. Ese puede ser el motivo de por qué los niños pequeños en la India saben hacerlo. Supongo que no sería fácil traer esto a Occidente, tiene una influencia muy cultural y sería muy forzado traer lo mismo. De hecho yo creo que lo mismo no se puede traer, no tiene sentido.

Sería como pegarlo con silicona y pensar que va a funcionar mágicamente. Creo que las herramientas se pueden usar ya en elemental, pero no sé si eso se ha probado ni los resultados que haya tenido. No sé si es algo que ayuda a los niños o si dicen "me estás mareando". La verdad es que no sé si existe precedente en esto, si se ha trabajado en Europa, pero quizá es interesante para que lo investiguéis.

¿Te has animado alguna vez a tocar música karnática o solo lo aplicas al ámbito de la música académica occidental?

(R.) No me he animado como tal. He tocado música escrita por compositores occidentales como si fuese música carnática. Pero claro, eso no vale. Si fuese a la India y lo conociese más, supongo que sería más fácil. Sí que es verdad que la tabla no la toco y que para mí el solkattu es principalmente una herramienta. Por ejemplo, ahora en unas semanas en el Festival de Música Contemporánea de a Coruña vamos a tocar Pleyades de Xenakis, que tiene muchas polirritmias y básicamente lo estoy trabajando todo con Takedimi. Lo utilizo para que lo que toco tenga más luz o más sentido musical, que los ritmos no sean ritmos sino que sean música. Es muy importante. Si pensamos las polirritmias como las concibe Ferneyhough, no lo critico, ¿eh?, la nueva complejidad creo que tiene una parte muy interesante, es muy matemático. Es curioso que en la obra de Xenakis, pese a ser arquitecto y ser muy matemático, existe una linealidad un poco más grande. El objetivo no es la complejidad por la complejidad. Ahí hay muchas líneas en su música. En ese sentido, el aplicarlo con una perspectiva carnática me ayuda a eso precisamente, a enfatizar la parte musical y no la matemática y arquitectónica de Xenakis, que en un sexteto eso ya sucede por sí solo, no hace falta que me esfuerce en enfatizarla.

¿Nos podrías explicar cómo es tu proceso estudiando para aplicar el solkattu a lo que tengas que estudiar?

(R.) Sí, claro. Esto es una de las cosas que trabajábamos en *Contemporary Music through non-Western Techniques*. Teníamos una parte práctica y hacíamos un examen

en el que uno de los ejercicios era buscar pasajes de alguna obra y teníamos que contestar precisamente a la pregunta que tú me has hecho. El profesor nos corregía y nos daba otras opciones para enfocar estos pasajes. Cada pasaje es un caso concreto, ahí está la gracia. Tienes que ver en cada caso lo que te va a ayudar a resolver la dificultad.

¿Por qué el curso estaba enfocado a profesores y no a alumnos?

(R.) Estos cursos de profesores están coordinados por el CFIE, pero si fuese para alumnos tendría que organizarse de una forma distinta, se tendría que establecer como asignatura o hacer un seminario. Yo hago todos los años una clase colectiva con mis alumnos en la que trabajamos y les explico un poco la base del Solkattu, y la verdad es que me encantaría hacerlo para más alumnos y no descartaría plantearlo como optativa. Es algo que me gusta mucho, que considero muy importante, y que me gusta transmitir. ¿Creéis que habría interés por parte del alumnado de que existiese una optativa con estas características?

Lo vemos mucho más útil tanto para percusionistas como para pianistas que tengan la asignatura de contemporánea, pero también puede ser muy interesante para alumnos matriculados en TaCos. En nuestro repertorio puede que no encontremos ritmos tan complejos, pero en el taller de contemporánea quizás sería más rentable hacer un seminario previo en el que aprendamos a medir ritmos a los que no estamos acostumbrados.

(R.) Es una buena idea, de esa forma el seminario podría estar enfocado a la obra que se va a trabajar, y a solucionar problemas específicos que se plantean. Muchas veces hay una forma más sencilla de solfear una partitura y no lo sabes, te vuelves loco buscando una forma de medir fusas aisladas, por ejemplo, cuando en realidad puede que haya una conexión que te hace tocarlo como si nada.

600 palabras

Soy músico. No les resultará extraño que me preocupe comprobar que pongo excesiva energía en repetir movimientos y rituales, gestos que realmente carecen de sentido.

Echo de menos que no se tomen en consideración los problemas que me acarrea esta costumbre --cuestión de nervios y estrés, me digo hacia mis adentros, pero no es suficiente--. Repetir palabras en silencio, encadenar melodías obsesivas, ordenar las cosas incansablemente... o comprobar si he dejado guardado el instrumento en la maleta a pesar de haberla cerrado cuidadosamente con la llave.

Conductas no deseadas que repito involuntariamente (o, lo que es lo mismo: tensión emocional). A pesar de los esfuerzos que hago por deshacerme de ellas, vuelven una y otra vez. Incluso cuando algo me permite aliviar parcialmente ese estrés, lo hace a costa de introducir nuevos rituales que me impedirán salir de este círculo vicioso. Lo más que consigo es encadenar una larga lista de comprobaciones.

¿Lo entienden? ¿Alguno de ustedes se ha descubierto mirando repetidamente la forma de las cosas o haciendo movimientos absurdos? ¿No le sitúan directamente en la frontera de la psiquiatría?

El pabellón del instrumento es redondo, no necesito comprobarlo todos los días. Redondo y brillante, como la familia del metal. Para entenderlo mejor pasé largo tiempo investigando sobre la construcción de instrumentos (repasé sus medidas, el croquis del diseñador, la minuciosidad con la que se trazaba el círculo). Sigo buscando *el círculo perfecto*, por eso vuelvo la campana hacia mí, miro hacia adentro y sitúo la nariz en el centro de la campana. Bizqueo: está bien orientada. No me importa realizar la comprobación en medio de un ensayo, pensarán que estoy examinando la humedad.

Un círculo perfecto. El pomo. Hay un pomo redondo en la puerta de acceso de la calle. Metálico y rosáceo, pulido por el contacto de todas las manos que lo han tocado. Aunque la cancela se abre hacia la izquierda, siempre la tomo con la

PA

SIÓN

DO

BLE,

PA

SIÓN

PAR

mano que no le corresponde. Tiro del pomo con el brazo opuesto. Equilibrio de fuerzas. *Pares sí, juego sí*.

Apoyo un si bemol en el pistón del instrumento y lo palpo varias veces con el dedo índice para equilibrarme y hacerlo más ligero. Dos nuevos toques para comprobar si desciende, uno con el dedo medio, otro con el anular... como si con ello quedara mágicamente engrasado. Sonrío al ver a mi lado a una persona que hizo algo parecido: tocar dos veces el atril utilizando ambas manos. Dos veces. Dos. Dos.

Todas estas conductas equivalen a un gesto total, redondo y equilibrado. Pertenecen a una sociedad de *gestos duplicados* que no es ajena a quienes toman tantas precauciones frente a la contaminación o la suciedad; quienes toleran tan mal la incertidumbre que vuelven a revisar la cerradura del coche antes de dar por acabada la maldición; o quienes colocan las partituras sobre el atril y las levantan, ordenan y centran dando dos golpecitos en el metal —pensando que es peor ejercer ese control obsesivo luego, cuando te encuentras justo en medio del concierto—.

Como comprenderán, me siento atrapado entre tantos movimientos injustificados. Aportan seguridad mas, a la vez, hacen visible el carácter inconsistente de toda existencia. Se trata de una forma venial del *trastorno obsesivo-compulsivo* (TOC), vivencias poco controladas de las que puedes no darte cuenta. Lo habitual es evaluarlas como irracionales, hasta que las sensaciones que experimentas ocupan tanto espacio que llegan a interferir en tu entorno.

Hasta que te encuentras asediado por un sinfin de conductas y por reglas caprichosas que acaban bloqueando buena parte de las imágenes que se te presentan".



EDICIÓN CRÍTICA

Boccherini

LA TIRANNA

QUARTETTINO

Op. 44 n°4 G 223

RAQUEL ESPINOSA (Ed.)

SALAMANCA 2019

CONSERVATORIO SUPERIOR DE CASTILLA Y LEÓN

uigi Bocc ini Lucc 1743 - M drid 1805), vivió n Españ desde os 25 años, por o que la m yor parte d su labor compositiva la realizó en dicho país. Aunque hoy en día Boccherini s conocido por sus sonatas y conciertos para violonchelo, fueron sus 124 quintetos y los 90 cuartetos de cuerda los que consolidaron su fama como composito entre sus contemporáneos. La presente edición recoge el *quartettino* op. 44 nº 4, G.223, conocido como *La Tiranna*.

La Tirana era el sobr nombre con el que se conocía a María del Rosario Fernández Ramos, actriz de orig n sevi lano del siglo XVIII. Trabajó en la comp ñía de José Clavijo y Fajardo en la corte n Madrid desde los dieciocho años. Fue actriz de comedia, aunqu también encarnó a personajes de tragedias clásicas.

Del cuarteto s conserv n las particellas manuscritas en la Bib ioteca Nacional d Francia, *département Bibliothèque-musée de l'opéra*, bajo la signatura RES-507 (10). Disponibles desde internet en el enlace permanente: ark:/12148/btv1b525026043. L fuente es clara y con pocas erratas.

La presente edición pret nde uniformar criterios y corregir rr tas de forma cauta. Boccherini es creativo y, a menudo, el mismo pasaje lo trata de forma diferente en las distintas partes. Algunas de as decisiones quedan abiertas, como 1 caso del compás 62 del *Presto* inicial, donde la fuente recoge una octava disminuida ntre la viola y e violonchelo. En la presente edición está modificada a octava just aunque serán los intérpretes quienes tengan la última palabra.

Respecto a las notas d adorno, en la presente edición s h n plasmado como acciaccatura, quedando siempre abierta su interpretación como apoyaturas d semicorcheas.¹



¹ Relativo al tema, véase la tesis de Loukia Myrto Drosopoulou *Dynamic, Articulation and Special Effect Markings in Manuscript Sources of Luigi Boccherini's String Quintets.* PhD. University of York, 2008. Disponible en línea a través del enlace http://etheses.whiterose.ac.uk/14119/

uigi Bocc ini Lucc 1743 - M drid 1805) lived in Spain from the g of 5, so most of his compositional work was done in that country. Although tod y Boccherini is known for his sonatas and cello concerts, it was his 1 4 quintets and 90 string quartets that consolidated his fame as a compos r among his contemporaries. This edition collects the *quartettino* op. 44 no. 4, G. 23, which is known as *La Tiranna*.

La Tirana was the nickname given to María d l Rosario F rnánd z Ramos, an 18th century actress from Seville. She worked in the company of José Clavijo y Fajardo at the court in Madrid from the age of 18. She was a comedy actress, althoug s e also played characte s from classic t agedies.

The parts are pres rv d in the National Lib ary in France, *département Bibliothèque-musée de l'opéra*, under the signature RES-507 (10), avail ble from the Internet at the p rmanent link: rk:/12148/btv1b525026043. The sourc is cle and with few errata.

This edition aims to standardize criteria and cautiously correct errata. Boccherini is creative, and e often treats the same passage diversely in the diffe ent voices. Some of the editorial decisions remain open, as in the case of measure 62 of the initial Presto, where the source picks up a diminished octave between the viola nd the c llo. In the present edition it is modified to a perfect octave but the choice is up to the pe former.

About t e ornamental notes, in this edition t ey have b en presented as acciaccatura, their interpretation always remaining open as semiquaver.



P R TO CRÍT CO

PR TO

- C. la.- ñadido staccato, vide l. y lc.
- C. 9 y 10. l. .- ñadido staccato, vide la y lc.
- C. 11. la.- ñadido staccato, vide lc.
- C. 13 y 14. l. y la.- ñadido staccato, vide lc.
- C. 3. la.- Orig. corchea.
- C. 9. 1. y la.- ñadido staccato, vide lc.
- C. 30. la.- ñadido staccato, vide la y lc.
- C. 34. 1.1.- ñadida ligadura, vide c. 41.
- C. 34. lc.- ñadida ligadura hasta c. 3, vide l. y la.
- C. 3 . l.1.- ñadida ligadura, vide l. .
- C. 3 . la.- Orig. negra y silencio de semicorchea.
- C. 39. lc.- ñadido sostenido.
- C. 4 y 43. l.1.- ñadida ligadura, vide l. .
- C. 3. 1.1.- ñadido becuadro de cortesía.
- C. 6 . lc.- Orig. ol semicorcheas sostenidos, eliminado para evitar la octava disminuida con el ol natural de la la
- C. 73. la.- ñadida ligadura, vide 1.1.
- C. 83 l. .- Orig. negra.
- C. 83 la.- Orig. negra.
- C. 8, 87 y 89. la.- ñadido staccato, vide lc. c. 84, 86 y 88.
- C. 90. la.- Orig. ligadura de cuatro semicorcheas.
- C. 11 . la.- ñadidos staccati, vide lc.
- C. 1 3. la.- Orig. corchea.
- C. 134. la.- liminada ligadura.
- C. 1 6 lc.- Orig. negra.
- C. 161. l.1.- ñadida ligadura, vide l., la. y lc.
- C. 16 -166. l. ñadida ligadura, vide c. 169-171 l.1.
- C. 178. 1.1.- ñadidas dobles cuerdas.
- C. 183. la.- ñadida ligadura, vide 1.1, 1. y lc.
- C. 18 y 189. la.- ñadidos staccatos, vide c. 186 y 190.
- C. 187. la.- ñadido staccato, vide lc.
- C. 193. l. .- ñadido poco cresc, vide 1.1, la y lc.
- C. 196. l. .- ñadido pianissimo, vide 1.1, la y lc.
- C. 1 . l.1.- ñadido pianissimo, vide 1. .
- C. 13. lc.- ñadido piano, vide la.
- C. 14. la.- ñadida ligadura, vide 1.1, l. y lc.
- C. 17, 18 y 0. la.- ñadido staccato, vide lc.
- C. y 6 l.1.- ñadida ligadura, vide c. 3.
- C. 7 la.- Orig. corchea.
- C. 31. l. .- ñadida ligadura, vide 1.1.
- C. 36. la.- ñadidos staccati, vide l. .
- C. 36. la.- ñadido pianissimo, vide l. y lc.
- C. 4, 47, 49 y 1. la.- ñadida ligadura, vide lc.
- C. 61. la.- ñadida ligadura, vide 1.1.
- C. 94. l. .- ñadida ligadura, vide c. 90 y 9 .

T MPO DI MINU TTO

- C. 13. Vl.1.- Añadida ligadura, vide c. 1.
- C. 13. Vla.- Añadido staccato, vide Vl.2 y Vlc.
- C. 14. Vlc.- Orig. creccendo c. 13.
- C. 15. Vl.1.- Orig. *forte* en el segundo tiempo.
- C. 15. Vla.- Añadido forte, vide Vl.1, Vl.2 y Vlc.
- C. 15. Vlc.- Orig. forte c. 14.
- C. 19. Vlc.- Añadida ligadura, vide Vla.
- C. 21. Vl.1.- Añadida ligadura, vide Vla.
- C. 21. Vlc.- Añadido staccato, vide c 22-24.
- C. 25. Vlc.- Añadido staccato, vide Vl.2 y Vla.
- C. 28. Vl.2.- Añadida ligadura, vide Vla.
- C. 31. Vl.1.- Orig. silencios de corchea y semicorchea.

TRIO

- C. 1. Vl.1.- Añadido con simplicita, vide Vl.2, Vla y Vlc.
- C. 5. Vl.2.- Añadida ligadura, vide Vla.
- C. 10, 11 y 13. Vl.1.-Añadido staccato, vide Vl.2.
- C. 10 y 11. Vla.- Añadido staccato, vide Vl.2.

QUARTETT NO Op. 44 nº 4 G 223

LAT RANNA



Raque ESP NOSA J MÉNEZ (Ed.)

Dpt . de Music g a, C nservat ri Superi r de Casti a y León, (España), 2019





















Boccherini

LA TIRANNA

QUARTETTINO

Op. 44 n°4 G 223

VIOLINO PRIMO

RAQUEL ESPINOSA (Ed.)

SALAMANCA 2019

CONSERVATORIO SUPERIOR DE CASTILLA Y LEÓN

LA TIRANNA

Quartettino Op. 44 nº 4, G.223







Boccherini

LA TIRANNA

QUARTETTINO

Op. 44 n°4 G 223

VIOLINO SECONDO

RAQUEL ESPINOSA (Ed.)

SALAMANCA 2019

CONSERVATORIO SUPERIOR DE CASTILLA Y LEÓN

LA TIRANNA

Quartettino Op. 44 nº 4, G.223







Boccherini

LA TIRANNA

QUARTETTINO

Op. 44 n°4 G 223

VIOLA

RAQUEL ESPINOSA (Ed.)

SALAMANCA 2019

CONSERVATORIO SUPERIOR DE CASTILLA Y LEÓN

LA TIRANNA

Quartettino Op. 44 nº 4, G.223



Raquel ESPINOSA JIMÉNEZ (Ed.)







Boccherini

LA TIRANNA

QUARTETTINO

Op. 44 n°4 G 223

VIOLONCELLO

RAQUEL ESPINOSA (Ed.)

SALAMANCA 2019

CONSERVATORIO SUPERIOR DE CASTILLA Y LEÓN

LA TIRANNA

Quartettino Op. 44 nº 4, G.223



Raquel ESPINOSA JIMÉNEZ (Ed.)

Dpto. de Musicología, Conservatorio Superior de Castilla y León, (España), 2019





Después de cada guerra alguien tiene que limpiar.
No se van a ordenar solas las cosas, digo yo.

Alguien debe echar los escombros a la cuneta para que puedan pasar los carros llenos de cadáveres.

> Alguien debe meterse entre el barro, las cenizas, los muelles de los sofás, las astillas de cristal y los trapos sangrientos.

Alguien tiene que arrastrar una viga para apuntalar un muro, alguien poner un vidrio en la ventana y la puerta en sus goznes.

Eso de fotogénico tiene poco y requiere años. Todas las cámaras se han ido ya a otra guerra.

> A reconstruir puentes y estaciones de nuevo [...]

> > **Después de cada guerra...**De Fin y principio, 1993 (fragmento)

Wislawa Szymborska