

AV Notas

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

Nº 4

Enero 2018

I.S.S.N. 2529-8577

Notas históricas de la enseñanza profesional de la música en Jaén: de la catedral al conservatorio

La música en el tratamiento de patologías físicas y psíquicas

Reinventando géneros, cánones y estéticas en la música ligera de la primera mitad del siglo XX. El archivo de Ramiro Ruíz "Raffles" (1888-1962) en el Departamento de Música y Audiovisuales de la Biblioteca Nacional de España

El solo de viola en la obra *Don Quijote op.35* de Richard Strauss

El comportamiento digital de los museos frente a las exigencias del turista 2.0

El saxofón en la música clásica nipona

Krzysztof Penderecki y su pieza para violonchelo solo *Per Slava*

El proceso de internacionalización de la enseñanza desde la perspectiva de los conservatorios superiores de música en Andalucía. Revisión normativa

Aproximación fenomenológica a la obra *Armenia* de Juan Amador Jiménez

Estudio analítico de la obra para trompeta sola *Times op. 39* de Frank Campo

AV Notas, Revista de investigación musical y artística del Conservatorio Superior de Música “Andrés de Vandelvira” de Jaén.

Dirección: Calle Compañía nº 1. 23001 Jaén.

Teléfono: 953 365610

Dirección Web: www.csmjaen.com

Director del centro: *Pedro Pablo Gordillo Castro*

Equipo de la revista

Dirección: *Sonia Segura Jerez*

Comité editorial, N° 4:

- *Luis Báez Cervantes*
- *Rocío García Sánchez*
- *Inés Musso Buendía*
- *Jeremías Sanz Ablanado*
- *Sonia Segura Jerez*
- *Ibon Zamacola Zubiaga*

Dirección Web: <http://publicaciones.csmjaen.es>

Administrador del sitio web: Alejandro Gómez Lopera

Contacto: csmjrevista@mail.com

Plataforma editorial: OJS, Open Journal System

ISSN: 2529-8577

Indexación: PKP Index, OAIIndex, Latindex, Electra (Publicaciones Andaluzas en la Red. Biblioteca de Andalucía, Repositorio de publicaciones de Averroes.

Consejo Editorial

- *Dña. Elsa Calero Carramolino. Universidad de Granada*
- *D. Albano García Sánchez, Universidad de Córdoba*
- *Dña. M^a del Rosario Hernández Iznaga, Universidad de las Artes de Cuba*
- *Dña. Eva María Jiménez Rodríguez. Conservatorio Profesional de Música Ángel Barrios de Granada*
- *D. Sergio Lasuén. Conservatorio Profesional de Música Maestro Chicano Muñoz de Lucena*
- *Dña. M^a Paz López-Peláez Casellas, Universidad de Jaén*
- *D. Víctor Padilla Martín-Caro, Universidad Internacional de la Rioja*
- *D. Juan Miguel Moreno Calderón. Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco de Córdoba*
- *D. Jose Manuel Rubia Pliego. Conservatorio Profesional de Música Ramón Garay de Jaén*
- *D. Enrique Rueda Frías, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*
- *Dña. Sonia Segura Jerez. Conservatorio Superior de Música Andrés de Vandelvira de Jaén. Universidad de Jaén*

AV Notas. Revista de Investigación Musical.

Nº 4. Enero de 2018

JAÉN

ÍNDICE

- § 9. *Notas históricas de la enseñanza profesional de la música en Jaén: de la catedral al conservatorio.*
PEDRO JIMÉNEZ CAVALLÉ
- § 23. *La música en el tratamiento de las patologías físicas y psíquicas.*
ANA MARÍA GUTIÉRREZ MARTÍNEZ
- § 34. *Reinventando géneros, cánones y estéticas en la música ligera de la primera mitad del siglo XX. El archivo personal de Ramiro Ruíz "Raffles" (1888-1962) en el Departamento de Música y Audiovisuales de la Biblioteca Nacional de España.*
ELSA CALERO CARRAMOLINO
- § 52. *El solo del viola en la obra Don Quijote Op. 35 de Richard Strauss.*
IRENE BUENO ZORRILLA
- § 75. *El comportamiento digital de los museos frente a las exigencias del turista 2.0.*
NAIARA DÍAZ DE MENDÍVIL
- § 100. *El saxofón en la música clásica nipona.*
LUIS R. MAZZA RIQUELME. NORBERTO LÓPEZ NÚÑEZ
- § 112. *Krzysztof Penderecki y su pieza para violonchelo solo Per Slava.*
NAZARET NAVEA EXPÓSITO
- § 129. *El proceso de internacionalización de la enseñanza desde la perspectiva de los conservatorios superiores de música en Andalucía. Revisión normativa.*
INÉS MUSSO BUENDÍA
- § 140. *Aproximación fenomenológica a la composición musical Armenia del compositor Juan Amador Jiménez.*
JAVIER MIRANDA MEDINA
- § 158. *Estudio de la obra Times Op. 39 para trompeta sola de Frank Campo.*
JOSE MANUEL MESA CAÑEVERAS

NOTAS HISTÓRICAS DE LA ENSEÑANZA PROFESIONAL DE LA MÚSICA EN JAÉN: DE LA CATEDRAL AL CONSERVATORIO¹.

Pedro Jiménez Cavallé

Universidad de Jaén. Catedrático de Música jubilado
pjimenez@ujaen.es

RESUMEN

El artículo analiza las relaciones existentes entre el Colegio de Seises de la catedral y el Conservatorio de Música y las plantea como dos fases de un mismo proceso, el de la enseñanza profesional de la música en Jaén; aunque se trata de dos instituciones distintas, la crisis de la primera propició la creación de la segunda (1933) y algunos de sus dirigentes las compartieron.

Palabras Clave: *Colegio de Seises, Maestro de Capilla, Catedral, Conservatorio, Enseñanza de la música*

ABSTRACT

The article analyzes the relations existing between the Sixes School of the cathedral and the Conservatory of Music and poses this relation as two phases of a same process; the professional education of music in Jaén; although these are two different educational institutions, the crisis of the first led to the creation of the second (1933) as well as some leaders shared both.

Keywords: *Sixes School, Chapel Teacher, Cathedral, Conservatory, Education of music.*

INTRODUCCIÓN

Cuando recibí la invitación para estar hoy presente en este solemne acto del Conservatorio Superior de Música “Andrés de Vandelvira” de Jaén y se me pidió que eligiera un tema relacionado con el Conservatorio, tras las naturales vacilaciones, más por el contenido que por la voluntad de hacerlo, pensé en la enseñanza profesional de la música (razón de ser de estos centros) y en toda actividad relacionada con ella en el pasado; mientras reconocía que para mí, y así lo confieso, sería un verdadero honor el estar aquí entre las personas que lo hago, observé la existencia de una institución con un largo recorrido, pues prácticamente se había iniciado en el primer tercio del siglo XVI

¹ El artículo fue presentado como Lección Inaugural del Curso 2017-2018 en el Conservatorio Superior de Música “Andrés de Vandelvira” de Jaén el pasado mes de octubre. Aquí, para su publicación, se le ha dotado del aparato crítico propio de una revista como la presente.

languideciendo en los primeros años del XX, o sea, que tenía en su haber una historia de cuatro siglos. Me estoy refiriendo a las Escuelas de música catedralicias o Colegios de Seises que tuvieron una organización parecida a los modernos conservatorios y que, en cierto modo, se pueden considerar las precursoras de éstos, como ahora veremos.

Este medio de educación musical, a través de la capilla de música de una iglesia o de alguno de sus componentes de forma privada (la enseñanza particular), era el más extendido en el territorio español y en gran parte de Europa; existiendo como alternativa la de efectuarlo en un centro cortesano o de la realeza que no estaba al alcance de cualquiera, ni extendido por toda la geografía española. Estas circunstancias de acceso restrictivo y el valor que la persona cultivada musicalmente había adquirido ya en el Renacimiento, como prototipo del caballero de la época, hicieron que la educación musical estuviese tradicionalmente vinculada a las clases altas y con unas connotaciones que la identificaban como un símbolo de distinción y status social.

Del prestigio de estos centros son testimonio “vivo” las grandes figuras de la historia musical que se han formado así, en sus capillas musicales, o han ejercido su profesión en ellas brillando como compositores, maestros, organistas, violinistas...

Este es un hecho incontestable como lo expresa Rodrigo Madrid, entre otros, al afirmar que

Durante varios siglos la enseñanza de la música fue patrimonio de la iglesia y su magisterio; dentro de las denominadas capillas musicales religiosas, cimentó la educación de amplias capas sociales hasta buena parte del s. XIX. La iglesia, heredera de una larguísima tradición escolástica, disponía de los medios humanos y musicales más avanzados de su tiempo y era, por entonces, el mayor centro musical en cuanto a la creación de puestos de trabajo (Madrid, Rodrigo, s. f., p. 358).

Ella, por sí sola, suponía toda una red organizativa para la enseñanza de la música, si bien su preparación estuvo demasiado orientada al culto y poco a otros géneros como el teatro.

Este importante foco de producción y consumo musical, autónomo en su desarrollo, brillaba no sólo en las celebraciones religiosas, sino también en las civiles. En las visitas de personajes regios como la del Conde Artois, hermano de Luis XVI, en 1782, por La Carolina, en las realizadas por los monarcas españoles Carlos IV y la reina por Andújar, en 1796 (Jiménez Cavallé, 1991, p. 135), o en la del rey José I, dada en Jaén, en 1810², en todas ellas la capilla de música catedralicia llevó las mejores obras musicales (sonatas y oberturas) para obsequio de los mismos.

Y así lo subraya Ana Fontestad al asegurar que:

(...) los principales enclaves durante siglos de la instrucción y de las audiciones musicales fueron las capillas de música existentes desde antaño en iglesias y catedrales. La democratización de ella se inició en el siglo XIX y fue paralela a la pérdida progresiva del poder y control que la Iglesia había ejercido durante siglos en la educación musical (Fontestad Piles, 2006, pp. 29-30).

A partir de su decadencia comenzarán a funcionar los conservatorios, como vamos a ver, y tardíamente el Conservatorio de Jaén.

Nuestra hipótesis de trabajo será estudiar la relación entre la catedral y nuestro conservatorio, fijándonos en su origen, en el relevo de uno por otro y en las circunstancias que lo crearon, y aunque exista una clara disparidad en muchos aspectos, pronto observaremos analogías entre ambas instituciones, tanto en la estructura como en su funcionamiento.

Daremos en principio algunas pinceladas que *grosso modo* nos introduzcan en el tema: indicándonos cómo funcionaban estas sociedades musicales y cuál ha sido su camino en la

² Archivo Histórico de la Catedral de Jaén (AHDCJ), *Acta Capitular (AC)*, 15-III-1810.

historia. En ello vamos a dedicar el suficiente espacio tanto a la descripción de la enseñanza catedralicia, como a las notas históricas sobre ella y el nacimiento del conservatorio.

En ambos centros existe una organización parecida, que comienza con la existencia de un responsable directo: si en uno es el maestro de capilla de la catedral, en el otro lo será el director del conservatorio. No se nos escapa que el primero, además de las funciones de enseñar, tenía la de dirigir la capilla musical y componer para ella, mientras el segundo no es obligado a ejercerlas, teniendo, en cambio, unas especiales de pura gestión y responsabilidad que no puede eludir³.

En uno y otro existen unos profesores que pueden tener una doble función: la enseñanza y la interpretación con su voz o instrumento; siendo mayor el tiempo dedicado a esta última en los centros religiosos, dado su diario y servicio al culto de la catedral. Por último, las personas sobre las que recae la labor docente de los músicos o profesores es distinta; en la iglesia es reducida y está dirigida especialmente a los niños o seises, sin eliminar por ello a otros miembros o ministros de la catedral y siempre con la contrapartida de servir a la iglesia, mientras que en los conservatorios la cantidad de alumnos no está tan limitada, ni en el número ni en la edad.

Resumiendo: en la catedral los colegiales están ejerciendo una profesión desde los primeros meses de ingreso sirviendo al culto como seises, primero, con su roja y larga vestimenta, y después, como cantores, ministriles, organistas...al mismo tiempo que van iniciando o completando su formación. Además de aprovecharse de esta ventaja educativa recibían un salario que se iba incrementando con los años al tiempo que promocionaban de un puesto a otro de mayor responsabilidad. De esta manera un seise entraba como tal a los siete u ocho años y podía acabar como organista o maestro de capilla de una catedral poco antes de cumplir la veintena. Parece extraño, pero en 1711 se presentaron en la iglesia jiennense a una plaza de maestro (donde la composición era fundamental), entre otros, tres seises procedentes de la iglesia de Toledo: uno de ellos obtuvo la plaza y los otros dos la consiguieron en otras catedrales.

Sin embargo, la labor de éstas en materia musical tiene un valor añadido que, muchas veces, no se cuenta, ni aparece documentado, sino en determinados casos y épocas: el que tenía lugar fuera de la iglesia, impartido por músicos catedralicios a personas ajenas, a veces, a la vida religiosa y de manera totalmente particular. Ésta es su verdadera dimensión y la que la sociedad también echaba de menos en los tiempos en que se reducía; en este aspecto la mujer no estuvo totalmente ausente⁴.

Aunque estos centros imprimen carácter, ya que están obligados a la práctica del repertorio religioso, podían interpretar, en ciertos momentos, música profana en forma de villancicos, cantatas, sonatas, sinfonías...fuera y dentro del culto. De la misma manera que los grupos de Conservatorio practican en sus actuaciones la llamada con cierta ironía BBC (Bodas, Bautizos y Comuniones) para obtener fáciles beneficios, los músicos de la catedral de Jaén también lo hacían siendo advertidos, en alguna ocasión, como la de 1571, por ir muchas veces a casas de particulares con el fin de celebrar desposorios y bautismos⁵.

Esta situación se ha dado en diversas épocas y en distintos lugares, como aconteció en Valencia cuando los alumnos del Conservatorio tocaban en cafeterías para obtener un rendimiento económico; ello obligó al centro a tomar la determinación de prohibir en los años 1892 y 1895 la participación en conciertos celebrados fuera del centro, excepto los que estipulara la Diputación, el Ayuntamiento o los que se destinasen a algún fin benéfico,

3 El maestro de capilla tenía por encima de él al Cabildo que tomaba sus propias decisiones, como ocurrió, en 1571, cuando acuerda despedir a dos mozos de coro porque son inútiles para el servicio de la iglesia y le comunica al maestro que los dé por despedidos; este último le responde que no es quien para despedirlos una vez que ellos los han despedido (AHDCJ, AC, 20-X-1570).

4 Las monjas maestras de capilla y organistas de un convento se formaban en canto, instrumentos y composición en su lugar de origen a través del organista o maestro correspondientes. Los organistas y maestros enseñaban de forma particular a las monjas, niñas aspirantes a novicias y otras mujeres.

5 AHDCJ, AC, 7-VII-1571.

siempre con el permiso de la Junta Directiva, previo informe del Director y del profesor (Fontestad Piles, 2006, p. 548).

Hemos dicho que por el nombre de Colegio de Seises es como normalmente se le conoce, sobre todo cuando contaban con un edificio especial donde realizar el proceso de enseñanza-aprendizaje; se trata de una enseñanza musical impartida por miembros de la iglesia, seglares o no, y dirigida no sólo a niños, como el nombre de seises apostilla, sino a ministros mayores de la misma e incluso personas ajenas a la institución religiosa⁶. A estos centros entraban niños que, a medida que aprendían música, aportaban su voz a las ceremonias litúrgicas; el aprendizaje musical necesario consistía en la lectura e interpretación del gregoriano, estudio de la polifonía y también el propio de los instrumentos que con el tiempo formarían la orquesta.

Hay que decir que, aunque aquí estemos simplificando las cosas, había, por ejemplo, voces de muchos tipos; además de las clásicas de tiple, contralto, tenor y bajo, dado que sólo se admitían voces de niño o de hombre (no de mujer) para cubrirlas, existían contratenores y *castrati* o capones. La catedral de Jaén fue pionera en este sentido, de las primeras en contar con este tipo de voces no comunes, pues ya, en 1565, se habla cariñosamente del capadico de Castilla⁷, escamoteando, como en este caso, el nombre del sujeto que la poseía, por todo lo que suponía, y, en ocasiones, el propio tipo de voz calificándola disimuladamente de tiple perpetuo⁸. También fue protagonista nuestra iglesia en el uso del violín, pues tempranamente, en 1628⁹, se contrata al primer músico encargado de hacerlo, casi un centenar de años antes de lo que lo hicieran otras iglesias de la importancia de la de Toledo.

VIVENCIAS MUSICALES DE VANDELVIRA EN RELACIÓN CON JAÉN

En nuestra Seo la organización de la música y la de su enseñanza existía prácticamente, como hemos apuntado, desde los inicios del siglo XVI, o sea, que cuando el gran arquitecto Andrés de Vandelvira estuvo en la iglesia jiennense, en 1548¹⁰, allí pudo cruzarse con el joven veinteañero Francisco Guerrero, uno de los primeros maestros de capilla, en la época en que compuso el célebre *Prado verde* de tantos conocido; no era mal compañero de viaje, ni el uno ni el otro, pues ambos tenían intereses parecidos: uno se preocupaba de que la música propia de iglesia encontrara en sus arcos y bóvedas la sonoridad y el eco necesarios, que por tradición conocía, aunque sólo fuera de manera práctica y quién sabe si a través de los tratados italianos, mientras que el otro aprovechaba los recursos ofrecidos por las características arquitectónicas a la hora de interpretar con la capilla musical sus motetes y demás obras polifónicas. Ahí está como ejemplo la magnífica acústica de la sacristía, obra personal de Vandelvira, que todos celebramos, señal de que algo sabría del tema, de la misma manera que el maestro indicaba donde tenían que colocarse sus músicos para obtener el mayor efecto posible; por no hablar de los templetos de madera encargados al arquitecto para colocación de la música en las iglesias de la Magdalena y San Bartolomé, o de la corona de la cúpula del Salvador de Úbeda donde debían hacerlo la “músycas de órganos o menestres altos” según expresa en las condiciones de dicha iglesia (Chueca Goitia, 1971, p. 373). Incluso el órgano del Hospital y Capilla de Santiago fue tallado por el propio Vandelvira (Jiménez Cavallé, 1991, pp. 60-61).

⁶ En 1591 se le recuerda al maestro de capilla la obligación que tenía cada día de “tener ejercicio de mussica y dar lición a los músicos y ministros” de esta iglesia y a las demás personas que lo quisieren aprender teniendo “ejercicio” por la mañana dos horas y por la tarde otras dos horas de canto de órgano y de canto llano” (AHDCJ, AC, 22-I-1591).

⁷ AHDCJ, AC, 13-VI-1565.

⁸ En 1553, o sea doce años antes, se recibió al cantor tiple Miguel Pérez, clérigo, calificado de tiple perpetuo, lo que nos hace sospechar que éste sería el primer castrado documentado en la catedral (AHDCJ, AC, 4-IX-1553).

⁹ AHDCJ, AC, 15-II-1628.

¹⁰ Galera, P. (2009). *La Catedral de Jaén*, Madrid: Lunwerg Editores, p. 32.

Arquitectura y Música han estado en el pasado más unidas de lo que parece y más condicionadas, la una por la otra, de lo que algunos creen; la idea de asociar el gregoriano con el estilo románico y la polifonía con el gótico no es ningún descubrimiento moderno, mientras que el nacimiento en Venecia del *estilo concertante* propio del Barroco no hubiera sido tan fácil y espontáneo sin la existencia de iglesias como la Basílica de San Marcos que permitían con sus tribunas enfrentadas y los órganos que las ocupaban todo tipo de experimentos y juegos musicales a compositores como los Gabrielli.

El célebre arquitecto no sólo se encontraba durante su estancia en Jaén con el maestro sevillano citado, sino con otros músicos que formaban parte de la capilla catedralicia, no en vano en las cuentas de 1560 aparece el salario de 341.694 maravedís, a repartir entre los seises, cantores, maestro capilla y el propio Vandelvira¹¹.

La hora de la enseñanza musical que estaba reglamentada de forma especial para los seises y otros ministros es posible que no le pasara desapercibida, de la misma forma que la de los correspondientes ensayos musicales. La enseñanza no era sólo obligación del maestro con especial atención a la polifonía y del sochantre a la del gregoriano, sino que, además, colaboraban en ello la mayoría de los músicos fuera o no su especialidad. Hasta los propios ministriles se encargaban no sólo de transmitir los conocimientos teórico-prácticos referentes a la ejecución de sus instrumentos, sino que, además, lo hacían dando clases de canto gregoriano o de polifonía. El horario de las clases durante esta época y a lo largo de esta primera centuria estaría totalmente organizado, como lo fue a principios del siglo XVII, cuando, en 1615, se ordenaba que en invierno den lección a los clerizones y seises una en cada día, desde las una y media hasta la entrada en vísperas (6 de la tarde), el maestro un día y el sochantre otro; mientras que en verano se hacía algo más tarde, al salir de vísperas, y el jueves recibían la lección los músicos cantores¹².

El incumplimiento de estos deberes se castigaba de varias maneras que iban desde la multa hasta la expulsión de su cargo, como le ocurrió al propio Guerrero. Tenemos que decir que el maestro, como el sochantre, tenían la obligación, no sólo de enseñar música, sino la de convivir con algunos seises (cuatro para cada uno en los siglos XVI y XVII)¹³, cuidar de ellos, vestirlos, calzarlos, darles de comer y todo esto, que no es poco, para un joven de 20 años. El hecho sería más que sonado, hasta tal punto que el propio arquitecto pudo tener noticia tanto de ello, como de su posterior readmisión. Añadamos, como detalle, que el maestro debía tener en su casa una habitación con dos camas para los cuatro seises y “que cada cama debía tener sus bancos, dos colchones, un jergon de paja y uno de lana y quatro sauanas y dos almohadas y una manta basta y otra frecada”, como se ordena en 1565¹⁴.

Después de este breve homenaje al titular del Conservatorio Superior, Andrés de Vandelvira, nos centramos en el tema, no sin antes comentar que dentro de los actuales conciertos del *Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza* existe un ciclo creado con motivo del aniversario de la muerte de Vandelvira y se celebra en los monumentos del genial arquitecto dentro de la provincia de Jaén.

DEL COLEGIO DE SEISES AL CONSERVATORIO DE MÚSICA

La organización temprana de la enseñanza y de la práctica musical iría evolucionando con el correr de los tiempos pasando por los distintos estilos musicales, entre ellos el estilo italiano, el estilo moderno del siglo XVIII, época en la que se estableció el llamado Colegio de Seises con su propio edificio. Ello ocurrió primeramente, en 1719, con una duración limitada en el tiempo (hasta 1743), y más tarde, a partir de 1792 (Jiménez Cavallé, 1991, p.

¹¹ AHDCJ, Libro de Fábrica que empieza en 1546 y termina en 1594. Descargo de 1560.

¹² AHDCJ, AC, 25-X-1615.

¹³ También tenía la obligación de convivir y cuidar de los seises algún capellán cantor, como el caso de Alonso Gil, en 1571, quien, después de buscarlos, tanto dentro como fuera de la ciudad, debía hacerlo con 6 u 8 niños (AHDCJ, AC, 8-II-1571).

¹⁴ AHDCJ, AC, 4-VI-1565.

109); en esta última se hizo con el nombre de Colegio de San Eufrasio con una estructura y funcionamiento (problemas incluidos) parecidos a los de un moderno conservatorio, pero con menos soluciones y limitados recursos a la hora de conseguir, por ejemplo, la insonorización de las clases.

Este Colegio, el centro musical profesional de mayor prestigio en su época, tuvo una dilatada duración de más de siglo y medio. En él se aprendía el lenguaje musical para leer a primera vista el gregoriano, la polifonía, tanto en forma de partitura como en otros formatos (facistol, la música moderna a papeles...), y a tocar los distintos instrumentos: órgano, monocordio o piano, violín, cello, flauta, oboe, clarinete, trompa...; a los miembros de la capilla se les exigía tocar varios de ellos lo que le daba al conjunto una versatilidad especial. Los instrumentos citados, junto a otros, formaban parte del material didáctico disponible en estos centros existiendo varios ejemplares de cada uno para el servicio de los alumnos; y así mismo ocurría con las partituras y libros en los diversos formatos, atriles...

Durante la época en que existía el Colegio de Seises la enseñanza se producía con una mayor libertad e independencia al disponer de un edificio propio para su efecto. En 1807, por ejemplo, se nombra maestro de seises al capellán Francisco Martínez para enseñar música o solfeo, canto y violín, y para tomar las lecciones diariamente a los colegiales; se nombra a Tomás Peralta para enseñar todos los instrumentos de aire y a Luis Sedeño para los de cuerda, teniendo la obligación de asistir al colegio en las horas que señale el maestro de capilla, quien hacía lo propio con la armonía y la composición¹⁵. Al mismo tiempo el organista daría lecciones de órgano a través del monocordio y el sochantre de canto llano o gregoriano. Además había otros maestros puntuales de solfeo, como Sequera, 1844¹⁶, o Manuel Ortiz, en 1853¹⁷, y se vigilaba que los colegiales no asistieran a clase sin haber estudiado las lecciones. Muchos profesores se hacían cargo de especialidades afines para ofertar un cuadro de enseñanzas instrumentales amplio, optimizando los escasos recursos de algunos tiempos. En estos centros, dado el reducido número de alumnos, existía una enseñanza individualizada y, por tanto, de calidad, donde la atención al niño era inmejorable y la disciplina uno de sus principios; se valoraban no sólo los conceptos y las actividades, sino también las actitudes.

Aunque aquí, para nuestro propósito, nos estamos refiriendo a las materias musicales, también recibían clases de gramática, latín y religión por parte de un profesorado idóneo.

El número de ellos estaría en torno a la veintena si tenemos en cuenta que se habla de 12 seises en determinados años, como los de 1783 y 1787, y que, además, había otros 6 procedentes del Colegio del Santísimo Sacramento (especie de Seminario); lo que parece estar claro es que por cuestiones de rentabilidad cuando existía el Colegio de seises no se sobrepasaba el número de seis residentes en él; también hay que añadir como alumnos los miembros del coro y los de la capilla de música en continua formación: el coro se encargaba del canto gregoriano y la capilla de la polifonía. Los seises debían tener buena voz (voz fina), buen oído y ser “competente persona, hijos de padres honrados, virtuosos, de buena vida, fama y costumbres”¹⁸ y debían tener edad de siete años para así tener tiempo de aprender y sacarles alguna utilidad¹⁹ o rendimiento a la inversión hecha. No encontramos ninguna cualidad obligatoria referente a su condición social, aunque sí aparecen desde fines del XVIII unas becas de gracia para el Colegio de Seises que, en 1850, por ejemplo, se otorgan en atención a la pobreza del seise²⁰.

¹⁵ AHDCJ, AC, 9-VI-1807.

¹⁶ AHDCJ, AC, 16-II-1844.

¹⁷ AHDCJ, AC, 20-XII-1853.

¹⁸ AHDCJ, AC, 6-III-1787. La calidad y circunstancias de los padres se tenía en cuenta para que los que fueren recibidos por seises pudieran ser nombrados el día de mañana capellanes de coro (AHDCJ, AC, 17-V-1765).

¹⁹ AHDCJ, AC, 14-V-1773

²⁰ En 1858 el Colegio de Seises soportaba el gravamen de cinco becas de gracia, que al parecer servían también para seguir la carrera sacerdotal en el Colegio del Santísimo Sacramento (AHDCJ, AC, 4-III-1858).

El edificio debía tener la suficiente amplitud con el fin de disponer de vivienda para el rector, residencia y aulas de seises que al mismo tiempo fueran lugares de estudio y de práctica de los diferentes instrumentos para los alumnos internos. Los externos lo podían hacer en su propia casa llevándose el instrumento con el permiso correspondiente. Además existían un dormitorio para los seis seises y una habitación para el rector del colegio; también había un personal subalterno femenino (cocinera, mandadera...), compuesto de unas cinco personas de absoluta confianza elegidas por el propio rector, generalmente, dentro de su propia familia para evitar cualquier tipo de suspicacias y comentarios.

Sobre la importancia de estos centros, no vamos a insistir: digamos que un músico como Joaquín Turina, a fines del siglo XIX, estudió con el maestro de la catedral de Sevilla, Evaristo García Torres (sucesor de Eslava) y de él recibió clases de armonía y contrapunto; recordemos que el autor del célebre *Miserere* fue primero maestro de capilla en la catedral hispalense (ha. 1840) y después director del Conservatorio de Madrid; ya empezamos a tomar conciencia de que ambas instituciones (catedral y conservatorio) tienen más relación de lo que parece y que, a veces, el paso de una a otra por parte del propio maestro o por la transferencia de funciones se produce sin solución de continuidad.

Es más, Eslava propuso, en 1855, la creación de Escuelas de solfeo y canto dependientes del Conservatorio de Madrid en aquellas ciudades donde hubiese catedrales (Fontestad Piles, 2006, p. 111), todo ello para descentralizar la enseñanza del conservatorio y en respuesta a una sociedad cada vez más interesada en la música como salida profesional o como elemento de cultura y entretenimiento. Aquel intento fue una forma más de unir, sin pretenderlo, estas dos instituciones.

Es curioso pero las últimas noticias sobre el referido Colegio de Jaén, se corresponden con las primeras sobre la creación del primer conservatorio de música en la misma ciudad; algo significativo. Además las personas se confunden fácilmente, perteneciendo, a veces, tanto a una institución como a otra, al modo de Eslava. El caso se produce, en ocasiones, de una generación a otra: Joaquín Reyes, el ciego, fue entonador del órgano de la catedral y organista de San Andrés, mientras que su hijo también Joaquín Reyes, al que muchos hemos conocido, fue profesor de armonía y de piano en el Conservatorio de Córdoba, además de director. Dentro de la misma persona podemos poner ejemplos muy elocuentes como el que encontramos en Granada: Valentín Ruiz Aznar, el amigo personal de Falla, fue maestro de capilla de la catedral y profesor de Armonía del Conservatorio; Norberto Almandoz fue maestro de la catedral de Sevilla y al mismo tiempo director de su Conservatorio; o como el que a nosotros nos interesa en este momento: el organista 2º (laico) de la catedral jiennense Damián Martínez, último profesor del Colegio de Seises fue, además, primer profesor de nuestro primer conservatorio; es más, él fue el creador del mismo en 1933 y simultaneó ambos cargos, aunque no sepamos por cuánto tiempo el del último, pues sólo hemos encontrado con posterioridad a dicha fecha, en 1935, que se le tiene como director de dicho centro²¹; con la Guerra Civil tan próxima no es difícil imaginar qué pasaría después.

Pero veamos cómo se produjo toda esta transformación. El cambio sociocultural que suponía pasar de una enseñanza musical profesional a cargo del estamento eclesiástico con el carácter ineludible del mismo a una de tipo civil más libre y menos ligada al hecho religioso, de una enseñanza restringida para un grupo reducido de personas a otra más amplia sin condicionamientos confesionales se produjo de una forma lenta y gradual, sin sobresaltos, sin revoluciones de ningún tipo.

Durante parte del siglo XIX, la enseñanza musical permaneció como en épocas pasadas en los colegios de pago, en las capillas o colegios de seises y en casas privadas a cargo de un profesor particular, pero a raíz de la desamortización de Mendizábal se produce un pulso entre los poderes estatales y eclesiásticos (Fontestad Piles, 2006, p. 30), como ahora veremos.

²¹ En 1935 D. Damián Martínez Linde, casado con D^a. Matilde Anguita, aparece como Director del Conservatorio (Diario *Eco* de Jaén, 5-IV-1935).

La desamortización mencionada había dado al traste en varias ocasiones, aunque sólo fuera temporalmente, con la capilla de música catedralicia²². Ello produjo un retraso en la enseñanza musical de la iglesia al desaparecer algunos profesores o ver reducidos sus salarios. Durante el reinado de Isabel II (1843-1868), según Juan Antonio López Cordero, tras el duro ajuste que supuso la primera desamortización, la reducción del clero y la pérdida de poder económico debilitan a la Iglesia, haciéndola depender en gran parte de la subvención estatal. No obstante, continúa ejerciendo una gran influencia social en la población, por lo que las autoridades civiles necesitan su respaldo político.

Las sucesivas desamortizaciones del patrimonio eclesiástico mermaron considerablemente la educación musical en la catedral. La música seguía siendo un símbolo de status y distinción social y su enseñanza, cada vez más solicitada, estaba restringida a las clases pudientes; habitualmente se impartía por profesores particulares en domicilios privados o en colegios de pago, como el de San Agustín, donde se podía cursar abonando una cuota adicional de 10 pesetas (Sánchez López, 2014, p. 241); las asignaturas llamadas de adorno impartidas en estos casos eran principalmente Piano, Violín y Solfeo. En esta época, segunda mitad de la centuria decimonónica, la sociedad jiennense contactaba más fácilmente con la música; ésta estaba por doquier, ya no necesitaba acudir a la catedral para escucharla, sino que en los teatros y casinos jiennenses se celebraban funciones de ópera o de zarzuela, conciertos de piano con una buena dosis de música de salón (vales, mazurcas, polkas...) y arreglos de música teatral, por no hablar de la actividad musical desplegada en las casas particulares alrededor generalmente de un piano, instrumento presente en muchos hogares burgueses. Poco después, con el cambio de siglo aparecerían algunos cafés concierto, como el Lión D'or, donde además de degustar la bebida de turno se interpretaban obras de Haendel, Beethoven, Liszt o arreglos de ópera y zarzuela.

En pura lógica era previsible que esta nueva sociedad de gustos musicales y repertorio más amplios, reaccionase demandando más música, más formación musical; se crean Escuelas de Música, menos de las que se piden, Bandas, Academias musicales, clases particulares en colegios... Los puestos de estas nuevas instituciones los solicitan los músicos más importantes de la catedral, los de su capilla, que no atravesaban por todo lo dicho su mejor momento; así cuando nace la Banda del Hospicio, a mediados de siglo, podemos decir gráficamente que éstos hacían cola para obtener el codiciado cargo de Director de Banda y, de hecho, ellos fueron los primeros en conseguirlo y de forma repetida, como Manuel Romero o Cándido Milagro; posteriormente, lo harían otros llegados de fuera, como los maestros Cebrián o Sapena.

La contratación de profesores particulares -muchos de ellos pertenecientes al seno de la propia iglesia- para la instrucción de quienes no pasaban de ser simples amateurs, aficionados o diletantes se difundió enormemente. Esta situación de la clase particular debió estar tan extendida que ningún estudioso del tema la pasa por alto, sino todo lo contrario. Conocemos varios ejemplos en el que aparecen implicados músicos de la catedral, como el caso de un organista de principios del siglo XX y varias generaciones de alumnos (uno de ellos fue Pablo Castillo).

La enseñanza particular en Jaén, según Virginia Sánchez, era un negocio próspero con posibilidades cada vez mayores siendo hombres casi todos los profesores anunciados en las revistas y periódicos jiennenses (Sánchez López, 2014, p. 250). La mujer accedía a la música más por convención social que por propia convicción²³.

²² Vid. Jiménez Cavallé, P. (1991). *La música en Jaén*, Jaén: Diputación Provincial, pp. 141-144.

²³ Su importancia quedó patente cuando posteriormente Eduardo Soler, profesor y cofundador de la Institución Libre de Enseñanza, al hacer balance de la situación femenina dentro del panorama educativo nacional se muestra a favor de su formación artística, pero critica la unilateralidad de su encauzamiento al hablamos de la *epidemia del piano* (Fontestad Piles, 2006, p. 47).

En definitiva, el vacío en el magisterio musical dejado por la iglesia y la afición al teatro y a los conciertos, son claves explicativas que sitúan nuestra mirada ante la necesaria creación del Conservatorio de Música.

Con el último período, el de la República²⁴, que para la formación y proliferación de las bandas supuso un período de auge, para la Iglesia fue un freno unido a las limitaciones anteriores. Si en 1922 el Maestro Milagro, maestro de capilla de la catedral jiennense, publica un *Método de Solfeo* y si en 1928 se acuerda arreglar el piano y comprar métodos de solfeo y vocalización para el Colegio de San Eufrasio (Jiménez Cavallé, 1998, p. 561), lo que parece hablar de una normalización de las cosas, en 1929 y 1930, las noticias son muy preocupantes para la pequeña fábrica de músicos, pues se habla de la venta del Colegio por 40.250 pesetas²⁵.

Con estos problemas no se vislumbraba un futuro halagüeño para la institución catedralicia, ya muy debilitada y empobrecida en elementos humanos y materiales; se estaba creando una necesidad con la pérdida del empuje multiseccular de esta enseñanza musical.

Por esas mismas fechas en que parece no es posible resistir por mucho más tiempo y el final del Colegio de Seises -al menos su edificio- está cerca, se comienza (1931) a hablar del Conservatorio de Música, cuyas gestiones llevarían a cabo Damián Martínez, ya citado, profesor de los seises y Rafael Castillo, violinista; la idea tuvo, según parece, una favorable acogida por parte de las entidades culturales y Corporaciones oficiales de la capital, y por la de ciertos “elementos musicales valiosos de Córdoba (que) estaban dispuestos a venir a Jaén para orientar a los iniciadores” (Jiménez Cavallé, 1991, p. 200).

Fue el director del Instituto de Segunda Enseñanza, junto a la mayoría de organismos culturales de la provincia, quien en dicho año solicita de la Diputación la creación de un conservatorio provincial al igual que ya existía en Córdoba; la propuesta se ve “con simpatía” y se acuerda que pase a estudio de la comisión de presupuestos²⁶.

El 21 de diciembre de 1931, Damián Martínez Linde se ofrece a la Corporación Provincial como “Director del Conservatorio de Música” siendo autorizado por la Dirección General de Bellas Artes; el director remite el reglamento por el que se rige el Conservatorio y la Diputación le subvenciona con 500 pesetas anuales. Sabemos que en 1932 el mismo Damián Martínez, que gozaría ya de su ganado prestigio, pidió subvención al Ayuntamiento para la creación del mismo y que en 1933 existió un Conservatorio de Música, en el que aparece como director la misma persona, organista de la catedral; éste tuvo su sede en la calle Colegio, nº 3 y en él existían alumnos becados por la Diputación Provincial²⁷.

Todo parece indicar que se produjo una transferencia, o al menos se intentó, de un centro a otro, del Colegio de Seises al Conservatorio, tanto de personal, como de ideas de organización; la realidad fue que ambos centros continuaron existiendo: el Colegio de seises, al menos hasta 1942, y el Conservatorio mencionado de 1933 desaparecido a partir de 1935.

Para tener una idea general más exacta y contextualizar el tema debemos pensar que el conservatorio de Córdoba aparece en 1902, el de Granada en 1921 y el de Sevilla en 1933, el mismo año que el de Jaén.

En 1952 se venía reclamando de nuevo el Conservatorio; el artículo periodístico “Jaén necesita un Conservatorio y el momento es propicio” de Joaquín Reyes²⁸ es una muestra; en él se mencionan como circunstancias favorables la cantidad de nuevos aficionados producto del Grupo Filarmónico, el nivel del profesorado privado...; por ello, en el referido

²⁴ Por no hablar de la aplicación del *Motu Proprio* de Pío X, en nuestra catedral, en que los instrumentos se pusieron en tela de juicio.

²⁵ AHDCJ, AC, 16-IV-1930.

²⁶ García Sánchez, A. “Fondos/ Patronato del Conservatorio de Música “Andrés Segovia”/Área de Contexto.2.2. Historia Institucional”, en línea: <http://archivo.dipujaen.es/>>[acceso20-XII-2012].

²⁷ *Democracia*, 11-I-1933, p. 4.

²⁸ *Diario Jaén*, 7-VIII-1952, p. 4.

año, a iniciativa del Instituto de Estudios Giennenses²⁹, los Centros Oficiales de la capital y ante el problema apremiante de un gran número de alumnos que habían de desplazarse a conservatorios de otras provincias, se fundó en Jaén el Conservatorio de Música con sede en La Económica. Su fundación se hace mediante Patronato patrocinado por el Ayuntamiento y la Diputación, obligándose ambas entidades al sostenimiento del profesorado y demás gastos, con una dotación inicial de 40.000 pesetas por cada entidad. La Real Sociedad Económica puso a disposición del Conservatorio un local adecuado, utensilios e instrumentos. Comenzó a funcionar con un cuadro de 12 profesores, un secretario y un ordenanza, siendo necesaria una mínima dotación instrumental, como el piano que se acuerda adquirir en julio de 1953³⁰ y que, sin duda, servirá no sólo para impartir clases, sino para organizar algún concierto.

Entre las 9 asignaturas y sus respectivos profesores se encuentran: Solfeo (Ángel López Reyes, Catalina G. de Vargas), Piano Elemental (Dolores Torres, Damián Martínez), Piano Superior (Elena Guerrero), Armonía y Música de Cámara (José Sapena), Violín (Rafael Castillo), Danza (Salud García), Canto (Flor Guerrero), Historia y Estética de la música (Alfredo Ruiz Guerrero)³¹.

Y gozan de matrícula gratuita los hijos de los funcionarios de la Diputación y del Ayuntamiento, los de profesores del Magisterio y los de familia numerosa de 2ª categoría³².

El Centro funciona sin validez académica oficial, y un tribunal que se desplaza del Conservatorio de Córdoba examina a los alumnos.

En 1955 la Diputación aumenta la subvención a 50.000 pesetas e inicia las gestiones para conseguir el reconocimiento oficial de los estudios, el cual le será concedido por Decreto del Ministerio de Educación de 11 de junio de 1958 a nivel de grado elemental.

La Orden de 9 de mayo de 1978 permite al director del Conservatorio solicitar la autorización, que obtuvo, para impartir diversos cursos de grado medio con validez oficial, lo que no sería acompañado de la correspondiente dotación económica. Era un conservatorio no estatal, al estar sostenido por las Corporaciones Municipal y Provincial, con validez académica para la enseñanza del grado elemental y los cursos de grado medio de 2º de conjunto coral, 5º de solfeo, 5º de piano y 5º de violín.

Durante estos años el conservatorio tuvo como sede la Real Sociedad Económica de Amigos del País, después estuvo ubicado en el Edificio de Correos y por último en la calle Obispo González. El papel de la Económica en el caso de Jaén, aún siendo importante, al ceder sus locales para tal efecto, no tuvo la relevancia ni el protagonismo que en otras ciudades, donde ejerció de verdadera promotora del Conservatorio en cuestión. Mientras tanto el antiguo Instituto de la calle Compañía, donde estaba ubicado, parecía prepararse para una misión especial, para un protagonismo musical elevado, como era ser la sede del nuevo conservatorio de 1986. En este sentido la Asociación de Cultura Musical fue promoviendo la música, como ya hemos apuntado, con la organización de conciertos donde fueron programados Andrés Segovia y el mismo Arturo Rubinstein.

En 1986 la Junta de Andalucía crea un Conservatorio de Música, de grado profesional, en Jaén y sito en la calle Compañía. Se trata de otro Conservatorio distinto del que ha venido siendo patrocinado por la Diputación y Ayuntamiento. A partir del curso 1989-1990, se extingue el Patronato del Conservatorio de Música.

El lugar elegido para conservatorio resultó un magnífico y artístico edificio, tras la restauración, en 1986, del antiguo Colegio de la Compañía de Jesús, curiosamente el mismo edificio en el que había puesto sus ojos el Colegio de Seises dos siglos antes. En dicho año contaba con una plantilla docente de 16 profesores y 4 especialidades musicales

²⁹ El Instituto de Estudios Giennenses, atendiendo a la propuesta del Sr. Vázquez solicitando la creación de un Conservatorio responde con la designación para ello del Sr. González López, con el fin de recabar ayuda tanto del Ayuntamiento como de la Diputación Provincial de Jaén. Archivo del Instituto de Estudios Giennenses (A. I. E. G.), 33/1, Libro 1º, Acta de la Comisión Permanente de 4-X-1952. En el Acta de 15-XI-1952, el Sr. González López da cuenta de haber dado curso a las solicitudes sobre el Conservatorio.

³⁰ Diario *Jaén*, 9-VII-1953, p. 7.

³¹ Diario *Jaén*, 14-IV-1953, p. 2.

³² Diario *Jaén*, 1-X-1953, p. 3.

(trompeta, violín, guitarra y piano). Propios y extraños, si era posible, celebraban allí sus citas musicales; la buena acústica de la antigua capilla de los jesuitas invitaba a hacerlo para cualquier evento y el piano Steinway se convertía en el principal centro de atracción. Cuántos conciertos celebrados en el Paraninfo de todo tipo, cuántas ediciones del Concurso de Piano han tenido aquí su desarrollo. Su actividad rebasa los límites concertísticos y su paraninfo ha sido el lugar elegido para los actos más significativos de nuestro Jaén.

Con el paso del tiempo se crearían nuevas especialidades, ascendiendo a 1220 los alumnos en 1996, con un claustro de 24 profesores.

En la nueva etapa del Conservatorio de Música de Jaén bajo la dirección de D^a Inmaculada Báez se suceden los ciclos de Perfeccionamiento Musical, en los cuales se integran muchas especialidades musicales (como piano, trombón, guitarra, trompa, informática musical, clarinete, acústica, análisis formal y armónico...). Si en 1992 se creó la Orquesta de Alumnos del Conservatorio, en el año 2000 se presentó la Orquesta Sinfónica de Jaén al mismo tiempo que se multiplicaron los conciertos.

EL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA³³

Pero la historia no acaba aquí. El 10 de agosto de 2010 se publica en el Boletín Oficial de la Junta de Andalucía el Decreto 338/2010, de 20 de julio, por el que se crea el Conservatorio Superior de Música en la ciudad de Jaén³⁴.

Aquí ocurre lo mismo que sucedió años antes en Valencia, se desdobra un conservatorio para crear otro, pero con la diferencia de que en la capital del Turia se hace con el Conservatorio Superior para obtener el Profesional, y en la ciudad andaluza se realiza con el Profesional para crear el Superior. Además Valencia ya tenía preparado un edificio para el de nueva creación, mientras que Jaén no.

Tal y como se indica literalmente en este Decreto de la Junta de Andalucía:

Las enseñanzas de música han venido presentando una demanda creciente en la Comunidad Autónoma de Andalucía y, particularmente en la provincia de Jaén, aumentando el número de alumnos y alumnas que la cursan y el de conservatorios profesionales en funcionamiento. Como consecuencia de este incremento del alumnado de las enseñanzas profesionales de música, se hace necesario adecuar a las nuevas necesidades la red de conservatorios superiores actualmente existentes (Decreto, 2010, p. 26).

De esta manera, el Conservatorio Superior de Música de Jaén Andrés de Vandelvira, se convierte en el primer conservatorio superior creado por la Junta de Andalucía, desde que la conocemos como tal, tras su fundación en el año 1981.

Con D^a. Inmaculada Báez como primera directora, el curso 2010/2011 es, por tanto, el primero en el que este centro inicia su andadura, con un claustro de 31 profesores y 35 alumnos y alumnas, repartidos entre las especialidades de clarinete, fagot, flauta, oboe, percusión, piano, saxofón, trombón, trompa, trompeta, tuba, violín y violonchelo. En el siguiente curso ya se imparten todas las especialidades instrumentales sinfónicas, y en el 2012/2013 comienza a ofertarse la especialidad de Producción y Gestión, siendo actualmente el único centro público que la imparte en España.

Uno de los objetivos del Conservatorio Superior de Jaén ha sido siempre formar parte de la actividad cultural de la ciudad y al mismo tiempo de toda la provincia: mediante conciertos sinfónicos, ciclos solidarios, ciclos de música de cámara, etc. Entre las actuaciones destaco dos, una de la que fui testigo directo: la de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior con el *Concierto n.º 3 en do m* de Beethoven, interpretado por Ernesto Rocío, como solista, en 2012, y la grabación del *Himno de la Provincia de Jaén*, encargo

³³ La mayoría de los datos correspondientes a este último apartado son debidos a la generosidad de D. Pedro Pablo Gordillo Castro, a través de un informe escrito.

³⁴ "DECRETO 338/2010, de 20 de julio, por el que se crea el Conservatorio Superior de Música en la ciudad de Jaén", *BOJA*, n.º 156, Sevilla (10-VIII-2010), p. 26.

realizado por la Diputación Provincial en el mismo año. Asimismo, ya ha recibido la de grabar y difundir la música compuesta *exprofeso* por Alejandro Gómez Lopera para acompañar a la marca “Jaén, paraíso interior”. Demostración, además, de la implicación del centro con la ciudad es el hecho de que el Conservatorio Superior colabora con prácticamente todas las instituciones y organismos de la ciudad que tienen algo que decir en la cultura jiennense, como es el Premio Jaén de Piano.

También han pasado por el centro directores musicales tan importantes como Jordi Mora, Eduardo Portal, Lucía Marín o Rafael Pascual Vilaplana, ofreciendo todos un enorme enriquecimiento en la formación del alumnado. Otros músicos de renombre, tanto solistas como integrantes de orquestas de importancia mundial han pasado por estas aulas para dejar claro que el objetivo último del centro es ofrecer a su alumnado una enseñanza de la más alta calidad.

Actualmente, el centro ha alcanzado un total de casi 200 alumnos y alumnas y un Claustro de 60 profesores, y es dirigido por D. Pedro Pablo Gordillo Castro. Cuenta con especialistas en agrupaciones orquestales, idiomas, mecánica de instrumentos, Doctores en Música, y profesores de una alta formación, por lo que es el deseo de su director y el ánimo de todos que resueltos sus problemas estructurales y de ubicación, crezca y se convierta en un referente musical de la enseñanza superior en Andalucía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ayala Herrera, I. M. (2012). “Un proyecto instructivo-musical de la Beneficencia y Diputación decimonónicas: la Banda del Hospicio de Jaén. ¿Filantropía o negocio?”, Congreso Internacional “La música en torno a 1812”, en conmemoración del bicentenario de la Constitución de Cádiz, La Zubia (Granada, en prensa).
- Carrillo Cabeza, M. (2015). *Evaristo García Torres, maestro de Capilla de la catedral de Sevilla en la 2ª/2 del S. XIX* Tesis doctoral Autor: Mauricio Carrillo Cabeza Dirección: Doctora M^a. Isabel Osuna Lucena, Sevilla: inédita.
- Chueca Goitia, F. (1971). *Andrés de Vandelvira arquitecto*, Instituto de Estudios Giennenses, Jaén: Diputación Provincial de Jaén.
- Decreto 338/2010, de 20 de julio, por el que se crea el Conservatorio Superior de Música en la ciudad de Jaén”, *BOJA*, n° 156, 10-VIII-2010, Sevilla, p. 26.
- Encina Cortizo, M^a. (1999). “Cebrián Ruiz, Emilio” E. Casares (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 3, Madrid: Sociedad General de Autores de España, p. 458.
- Eslava, H. (1878). *Método completo de solfeo sin acompañamiento por D. Hilarión Eslava*, Madrid: Gran Casa Editorial de B. Eslava.
- Fontestad Piles, A. (2006). *El Conservatorio de Música de Valencia, Antecedentes, Fundación y Primera etapa (1879-1910)*. Tesis dirigida por D. Vicente Galbis López y D^a. M^a Ángeles Martí Bonafép. Valencia: Universitat de Valencia.
- Galera Andreu, P. (2000). *Andrés de Vandelvira*. Madrid: Akal.
(2009). *La Catedral de Jaén*. Madrid: Lunwerg Editores.
- García Sánchez, A. “Fondos/ Patronato del Conservatorio de Música “Andrés Segovia”/Área de Contexto.2.2. Historia Institucional”, en línea: [http://archivo.dipujaen.es/>\[acceso20-XII-2012\]](http://archivo.dipujaen.es/>[acceso20-XII-2012]).
- Gómez Amat, C. (1984). *Historia de la música española. El siglo XIX*, Madrid: Alianza Editorial.
- González López, L. (1945). “Reyes Cabrera, Director del Conservatorio de Música y Declamación de Córdoba”, *Paisaje*, julio, n° 14.

- Hernando, R. (1864). *Proyecto-memoria presentado a S. M. La Reina (q. d. g.) para la creación de una academia de música*, Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal.
- Jiménez Cavallé, P. (1984). “La organización de la música en la Catedral de Jaén a través del tiempo”, *Guadalbullón*, 2, Jaén, pp. 1-13.
- (1991). *La Música en Jaén*, Jaén: Diputación Provincial de Jaén.
- (1998). *Documentario Musical de la catedral de Jaén. I. Actas Capitulares*, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- (2000). “La música en Jaén en el S. XX”, *Revista Senda de los huertos*, núms. 57-60, vol. 1, Jaén, pp. 241-266.
- (2009). “Cantores capones en la catedral de Jaén. Notas históricas”, *BIEG*, 198, Jaén, pp. 227-249.
- (2013). “La música en la Diputación Provincial de Jaén”, *BIEG*, 207, T. III, Jaén, pp. 1325-1378.
- Jiménez Rodríguez, I. (2009). *Un capítulo olvidado de la Música en Jaén: El Grupo Filarmónico “Andrés Segovia” (1951-1970)*, Trabajo de Investigación Tutelada, Universidad de Jaén.
- (2011). “La sociedad jiennense “Fomento Musical” y su época. Notas históricas”, *Senda de los Huertos*, nº 67-68, pp. 171-182.
- Lacál, L. (1899). “Conservatorio”, *Diccionario de la música técnico, histórico, bio-bibliográfico*, Madrid: establecimiento tipográfico de San Francisco de Sales, pp. 133-134.
- Lara Martín-Portugués, I. (2000). *La Banda municipal de Música de Jaén*, Jaén: Ayuntamiento de Jaén.
- López Arandia, M. A. (2004). “Sombras de Sierra Mágina en la fundación del Colegio del Santísimo Sacramento”, *Sumuntán*, 21, pp. 83-98.
- López Cordero, J. A. (1994). “La iglesia jiennense durante el reinado isabelino (1843-1868)”, *BIEG*, nº. 151, pp. 147-188.
- López-Chavarrí Andújar, E. (1979). *Cien años de historia del Conservatorio de Valencia*, Valencia: Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Valencia.
- Llorens Cisteró, J. M. (1978). *Francisco Guerrero. Opera Omnia. III. Motetes marianos. I-XXII*, MME., XXXVI, Barcelona: CSIC (Instituto Español de Musicología).
- Madrid, R. (s. f.). El Conservatorio de Música de Valencia [en línea]. En: *El Conservatorio de Música de Valencia*. [Consulta: 30 de septiembre de 2017].
- Martínez Anguita, R. (1985). *José Sequera y Sánchez (1823-1888). Recopilación, cronología y estudio de su secuenciación histórica y su relación sociocultural*, Jaén: Diputación Provincial de Jaén.
- (1993). *La música civil y religiosa en Jaén en el siglo XIX*, Tesis Doctoral, 2 vols. Granada: Universidad de Granada.
- (1994). “El Colegio de S. Eufrasio (seises) de Jaén”, *Senda de los huertos*, 33, pp. 121-131.
- (2000). *La música y los músicos en el Jaén del siglo XIX*. Jaén: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Jaén.
- (2002). “Sapena Matarredona, José”, E. Casares (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9, Madrid, SGAE, p. 821.
- Mena Calvo, J. M. de (1984). *Historia del Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Sevilla*, Madrid, Conservatorio Superior de Música de Sevilla: Editorial Alpuerto.
- Pérez Gutiérrez, M. (1985). *Diccionario de la Música y los Músicos*, tomo 3, Madrid: Ediciones Istmo.
- Pérez Gutiérrez, M. (1993). “Los Conservatorios Españoles. Historia, reglamentaciones, planes de estudio, centros, profesorado y alumnado”, *Música y Educación*, nº 15, Madrid.
- Pérez Gutiérrez, M. (1999). “Conservatorios”, E. Casares (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana. Volumen 3*, SGAE, Madrid: SGAE, pp. 884-892.

- Preciado, D. (1978). “Don Hilarión Eslava y su *Método completo de solfeo*”, AAVV: *Monografía de Hilarión Eslava*, Pamplona: Editorial Aranzadi.
- Reglamento de la Banda de Música de la Beneficencia provincial de Jaén* (1922): Jaén: Tipografía del Hospicio de Hombres a cargo de D. Veremundo Morales.
- Reglamento para el régimen interno del Hospicio de Hombres, 1887* (1910): Jaén: Tipografía del Hospicio de Hombres a cargo de D. Veremundo Morales.
- Rey García, E. (s. f.). “Historia del Conservatorio” [en línea]. En: *Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*. Madrid: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. [Consulta: 30 de marzo de 2000].
- Romero Ramírez, J. M. (2005). *El auge de la música en el contexto cultural giennense durante los años veinte*, Trabajo de Investigación Tutelada, Granada: Universidad de Granada.
- Sánchez López, V. (2014). *Música, prensa y sociedad en la provincia de Jaén durante el siglo XIX*. Instituto de Estudios Giennenses, Jaén: Diputación de Jaén.
- Sánchez Lozano, M. J. (2005). *La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Jaén. Más de dos siglos de historia*. Jaén: Real Sociedad económica de Amigos del País de Jaén.
- Zamacois, J. (1963). *De la Escuela Municipal de Música del año 1886 al Conservatorio Superior Municipal de Música del año 1963*, Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona.

LA MÚSICA EN EL TRATAMIENTO DE PATOLOGÍAS FÍSICAS Y PSÍQUICAS

Ana María Gutiérrez Martínez
Universidad de Córdoba

RESUMEN

Desde los tiempos más remotos, la música se ha utilizado como herramienta para sanar enfermedades, aliviar el dolor causado por ellas y moderar los estados del ánimo y de la mente. A través de este artículo, introduciremos históricamente el surgimiento del concepto de musicoterapia como disciplina dentro del campo médico, además de repasar los principales efectos de la música en el organismo y el ámbito de aplicación de esta forma de tratamiento, diferenciando entre patologías físicas y mentales. Finalmente, reflexionaremos sobre el grado de trascendencia que la musicoterapia tiene en el plano terapéutico, destacando los múltiples beneficios que ésta puede aportar a la medicina.

Palabras clave: *Musicoterapia, Música, Medicina, Tratamiento, Patologías físicas, Patologías psíquicas.*

“Somos criaturas musicales de forma innata desde lo más profundo de nuestra naturaleza”.
Stefan Koelsch (2011)

ABSTRACT

From the earliest times, music has been used as a tool to heal illness, relieve the pain caused by them and moderate mood and mind. Through this article, we will introduce historically the emergence of the concept of music therapy as a discipline within the medical field, in addition to reviewing the main effects of music in the body and the scope of application of this form of treatment, differentiating between physical and mental pathologies. Finally, we will discuss the degree of transcendence that music therapy has in the therapeutic field, highlighting the multiple benefits that this can bring to medicine.

Keywords: *Music therapy, Music, Medicine, Treatment, Physical pathologies, Psychological pathologies.*

INTRODUCCIÓN

Aunque música se defina como el arte que combina melodía, ritmo y armonía, ésta abarca mucho más que una simple combinación matemática y técnica. La música, ante

todo, se concibe como un sentimiento, incluso una forma de vida en muchos casos, y a lo largo de los tiempos, ha estado muy presente en toda clase de contextos sociales, ocupando en numerosas ocasiones un lugar importante dentro de la vida de las personas. Tanto es así que, en su proceso evolutivo, la música ha llegado a integrarse como parte indispensable en otras disciplinas científicas y artísticas, utilizándose en cuestiones tan importantes como el bienestar físico y psíquico y enfocándose desde una perspectiva multidisciplinar, con un carácter holístico e integrador.

Dentro de la disciplina de la medicina, la música está ganando una posición cada vez mayor, ya que contribuye en gran medida al bienestar y a la posibilidad de combatir diversas patologías desde un enfoque más creativo y económico, permitiendo la aceleración y la mayor eficacia en el proceso de gestación, afrontamiento y convalecencia de la enfermedad. Todo ello ha contribuido a que se haya consolidado como disciplina médica propia, la musicoterapia, que actualmente está cada vez más presente en hospitales y centros de rehabilitación clínica y social. Sus aplicaciones son múltiples y sus resultados eficaces, con lo que cada vez son más los adeptos a esta forma de terapia que, ante todo, busca el bienestar y el autoconocimiento personal e interpersonal, con importantes beneficios sobre la salud.

ANTECEDENTES DE LA MÚSICA COMO MEDICINA

La idea de utilizar la música como una forma de sanación se remonta hasta tiempos muy lejanos. Podemos encontrar ejemplos del papel que la música desempeñaba en el Antiguo Testamento, como refleja la curación de la locura de Saúl por parte de David a través del tañido del arpa o el derribo de las murallas de Jericó por las trompetas.

Otras fuentes musicales del siglo VIII a.C. y de la Antigua Grecia, cuna de la civilización occidental, concebían la música como una fuerza de origen sobrenatural ligada a la magia y al poder de los dioses. Muchos de los instrumentos de la época estaban dedicados a divinidades como Apolo, Anfión y Orfeo, siendo estos mismos dioses los propios instrumentistas, como se refleja en algunos de los mitos griegos. La música, de esta manera, adquiriría una función tanto terapéutica como religiosa y ritual, siendo capaz de purificar y sanar a la persona a nivel físico, mental y espiritual.

Bajo este paradigma y situándonos en la Grecia de la Época Clásica, nacería el concepto de *ethos*, según el cual la música, en función del modo en que estuviera compuesta, podía provocar determinados comportamientos y moderar el carácter. A raíz de esto y teniendo en cuenta el abanico de sentimientos y actitudes que la música podía crear, surgiría el término *catarsis*, refiriéndose a la posibilidad de sanar la enfermedad a través de la música. En este sentido, Pitágoras explicaría la catarsis alopática como una forma de combatir la enfermedad con una música contraria a aquello que la produjo. Aristóteles, por su parte, introduce la catarsis homeopática, donde la enfermedad se combatiría con el mismo mal que la provocó.

De esta manera, la música continuaría su proceso de desarrollo en el ámbito curativo y moral de la mano de personajes de especial relevancia dentro de la historia de la música occidental, como San Agustín (s. IV-V), Boecio (s. V-VI), Juan de Muris (s. XIV), Tinctoris (ss. XV-XVI), Lutero (s. XVI), Descartes (s. XVII). (Grout y Palisca, 2006).

LA MÚSICA COMO TERAPIA: MUSICOTERAPIA

Definición

De todo este proceso evolutivo, nace finalmente la concepción de la música con fines terapéuticos como una disciplina en sí misma, la musicoterapia, que empieza a ser reconocida como tal en los años 50 del siglo XX. Durante estos años, encontramos definiciones como la del profesor universitario Thayer Gaston, quien desglosa el término

en sus dos factores constituyentes (música y terapia), explicándolos de manera diferenciada y uniéndolos después como un todo (Gaston, 1957:23):

Música es la ciencia o el arte de reunir o ejecutar combinaciones inteligibles de sonidos de forma organizada y estructurada con una gama de infinita variedad de expresión, dependiendo de la relación de sus diversos factores componentes (ritmo, melodía, volumen y cualidad tonal). Terapia tiene que ver con “cómo” puede ser utilizada la música para provocar cambios en las personas que la escuchan o la ejecutan.

En esta línea evoluciona el término, pudiendo encontrar ya en los años 90 definiciones muy precisas, como la de la Asociación Americana de Musicoterapia, que se refiere a musicoterapia como “el uso de la música en la consecución de objetivos terapéuticos: la restauración, el mantenimiento y el acrecentamiento de la salud tanto física como mental” (Yáñez, 2011:58).

Así, actualmente la musicoterapia se encuentra entre las terapias complementarias recomendadas por la Organización Mundial de la Salud (O.M.S.). En este sentido, conviene aclarar que para que la sesión sea efectiva se ha de contar con una persona altamente cualificada, experta en la materia y que sepa generar en el paciente la motivación y autoestima necesarias para desarrollar la autonomía suficiente como para poder crear su propia experiencia sonora y conocer qué músicas son las que más se adaptan a sus necesidades. De esta manera, el terapeuta ha de evitar etiquetar al paciente, ser demasiado impositivo en sus propuestas, ser impaciente y poco comprensivo con el mismo si los avances se ralentizan y, por el contrario, facilita mucho el desarrollo del proceso curativo, el mantener una actitud abierta y flexible que propicie la comunicación y expresión de los sentimientos, favoreciendo la escucha y la atención, con una actitud relajada, próxima, colaborativa y respetuosa con las resistencias del paciente.

Metodología

Cada sesión de musicoterapia se estructura en diferentes fases, normalmente tres (Rodríguez, 2005): caldeamiento –sirve de toma de contacto con el espacio donde se efectuará la actividad, conociendo el contexto, los materiales disponibles y al propio terapeuta–, desarrollo de la sesión –donde se realizan todos los contenidos previstos y que es la más intensa de las tres– y, finalmente, la puesta en palabra con el propio paciente sobre todo lo acontecido en la sesión –cuya intención radica principalmente en la evaluación de lo que se ha realizado, haciendo un balance de los sentimientos evocados en el paciente y de su estado al finalizar la sesión.

Por otra parte, el ámbito de aplicación de la musicoterapia es variado y dependerá de las características de los pacientes y de los objetivos que se persigan en cada sesión. Según Lacarcel (1990), la sesión puede realizarse a diferentes niveles : a nivel grupal –siendo la terapia en grupo una experiencia muy beneficiosa donde se trabaja el concepto de sinergia y la simbiosis entre sus miembros–, a nivel psicopatológico –como sucede en los centros psiquiátricos–, a nivel interpersonal –como ocurre en las terapias familiares o en las de pareja–, como forma de apoyo en problemas de adicciones –como en el caso del alcoholismo y la drogodependencia–, a nivel psicomotriz –para pacientes con problemas de movilidad o con cierto grado de discapacidad–, en terapias con niños y adolescentes –especialmente aquellos con problemas de comportamiento o de adaptación social– y a nivel comunicativo –en pacientes con dificultades de expresión debidos a bloqueos mentales o problemas del lenguaje.

Asimismo, Rodríguez (2005) señala otras formas de implementación de la terapia musical en función del papel y el grado de implicación del paciente dentro de la sesión: musicoterapia pasiva –el paciente sólo escucha, tanto de forma directa como subliminal, pero no participa en las actividades ni cuenta con instrumentos–, musicoterapia activa –el paciente tiene un alto grado de participación y se implica de lleno creando, componiendo, bailando, cantando, interpretando, improvisando, etc.–, musicoterapia mixta –funde las dos posibilidades anteriores–, musicoterapia receptiva –esta terapia se produce como

resultado de la escucha– y musicoterapia creativa –donde, a partir de unos parámetros dados, como pueden ser ritmos, intensidades, etc., se crea música con el fin de expresarse respecto a temas que de otra manera serían difíciles de comunicar.

EFFECTOS DEL PROCESO MUSICAL A NIVEL FÍSICO Y PSÍQUICO

La musicoterapia provoca numerosos efectos que afectan prácticamente a todas las facetas del individuo, lo cual contribuye a que sea una de las técnicas que más favorecen la sanación y el desarrollo holístico, destacando además su carácter no invasivo. Hillecke, Nickel y Bolay (2005) señalan cinco factores sobre los que la musicoterapia incide de manera decisiva: el atencional –pues la música puede captarse de forma más directa y eficaz que otros estímulos, provocando distracción y relajación–, el emocional –ya que permite la expresión de los sentimientos, asociándose determinadas músicas con ciertas experiencias personales que modulan los estados del ánimo–, el cognitivo –debido a que el entendimiento del fenómeno musical, con todo lo que ello implica, se traduce en una expansión del pensamiento y la experiencia subjetiva–, el conductual –ligándose de manera inherente al movimiento y pudiendo llevar a acciones concretas– y el comunicativo –siendo especialmente adecuada para mejorar el proceso interactivo entre sujetos con dificultades en el lenguaje verbal (Ortega, Esteban, Estévez y Alonso, 2009)–. Todos estos beneficios se traducen en una mejora del individuo a nivel personal y, en consecuencia, interpersonal y social.

Teniendo en cuenta la evolución histórica de la música occidental, durante el siglo XV, Tinctoris se centra especialmente en los efectos que la música produce en los individuos, a todos los niveles y desde un punto de vista más psicológico y empírico. Así, de entre los veinte efectos que a ésta atribuye, destaca la posibilidad de “sanar a los enfermos, arrojar la tristeza y poner contentos a los hombres” (Fubini, 2005:123), aspectos que inciden en las dimensiones física y psíquica sobre las que nos centramos. No obstante, también menciona otras funciones que apuntan hacia un plano más espiritual y místico.

Ya desde una perspectiva más actual y basada en datos científicos, a nivel fisiológico, destacamos los siguientes efectos de la música sobre las personas (Yáñez, 2011):

- Regulación de las funciones orgánicas, como las cerebrales, circulatorias, respiratorias, digestivas, metabólicas, nerviosas..., de forma que puede acelerarlas o retardarlas dependiendo del tipo de música.
- Actuación en la función del sistema nervioso central y periférico, de manera que puede actuar como un sedante a través de la secreción de péptidos y endorfinas que inducen a la relajación.
- Modulación de los niveles de dopamina, la “hormona del bienestar” y serotonina.
- Estimulación del equilibrio y del tono muscular, especialmente si se le añade el baile, mejorando asimismo la coordinación y la propia conciencia del cuerpo y del espacio.

Por otra parte, la música también aporta grandes beneficios psicológicos que mejoran en consecuencia la vida personal y social del individuo, como son:

- Facilitación de la organización y comprensión del sujeto y de su grupo de pertenencia.
- Mejora en el establecimiento, mantenimiento y fortalecimiento de las relaciones sociales y la empatía.
- Disminución del sentimiento de aislamiento, potenciando la inclusión social.

- Estimulación de los sentidos y de la imaginación, lo que incrementa la creatividad y facilita las respuestas fisiológicas y mentales.
- Energización de la mente, disminuyendo los estados de ansiedad, temor y preocupación, aumentando la capacidad de reflexión y ligándose a estados meditativos.
- Incremento de la capacidad de atención, razonamiento, memoria reciente y a largo plazo, de la concentración y de la habilidad matemática, lo que se traduce en una mejora el proceso de aprendizaje.
- Posibilidad de incrementar el cociente intelectual gracias a lo que se conoce como “Efecto Mozart” y de contribuir a la rehabilitación y mejora del lenguaje en aquellos individuos con problemas de comunicación –“Efecto Tomatis” (Hernández, 2012) –.

APLICACIONES A LOS DIFERENTES ÁMBITOS MEDICINALES

La musicoterapia clínica es aquella que se centra en el tratamiento de psicopatologías y de problemas mentales utilizando la música como herramienta (Sabbatela, 2005). En esta línea, la *American Music Therapy Association* (Poch, 2002) destaca un amplio colectivo de la población que puede verse beneficiada de la musicoterapia como forma de tratamiento, como son aquellos pacientes con retraso en su proceso de desarrollo, con desórdenes afectivos, alimenticios y comportamentales, problemas psicológicos, visuales, auditivos y del lenguaje, víctimas de abusos de sustancias o sexuales, discapacitados, déficits cerebrales o neurológicos, ancianos, personas con demencia y otros síndromes, población escolar, neonatos y prematuros, etc.

Musicoterapia en el tratamiento de patologías físicas

La música lleva implícito el concepto de ritmo y se sabe que puede llegar a determinar los ritmos circadianos del cuerpo. Por ello, es utilizada en el tratamiento de numerosas patologías físicas, con resultados muy positivos. En nuestro caso, mencionaremos cómo la musicoterapia actúa en el tratamiento de algunas de las enfermedades más extendidas en la actualidad, tales como:

-Déficits sensoriales. En esta categoría se incluyen pacientes con problemas visuales, auditivos o de ambos tipos. En el caso de la sordera, ésta puede presentar diferentes grados que vayan desde una hipoacusia más o menos grave hasta una sordera completa, en cuyo caso la forma de tratamiento se realizaría mediante estímulos vibratorios. Los procedimientos basados en ritmos, juegos musicales, percepciones táctiles, kinestésicas y visuales son muy beneficiosos, ya que contribuyen a la mejora de la discriminación auditiva, la autoestima, el desarrollo cognitivo, las relaciones interpersonales, la interacción con el mundo, el equilibrio y el control de la postura.

En los pacientes con déficit visual, hay que tener en cuenta que carecer de visión agudiza otros sentidos como el tacto pero, especialmente, el oído. Esta predisposición a percibir de forma tan eficaz los estímulos auditivos contribuye al trabajo terapéutico, en el que se utilizan mayoritariamente melodías que potencian la creatividad a través de la improvisación, así como otras que facilitan sus movimientos, su coordinación y su expansión en el espacio. De esta manera, se incrementan la autoestima, las habilidades sociales y la expresión de los sentimientos.

-Dificultades de comunicación. Aunque éstas también pueden deberse a factores y patologías de origen psíquico, nos centraremos en el papel que la música tiene a la hora de mejorar la correcta articulación de los sonidos, desde un plano fisiológico. En esta clase de patologías, la música resulta especialmente adecuada por su sentido rítmico, en el que el tempo y la acentuación son decisivos. Lacarcel (1990) destaca sus beneficios en problemas

de afasia, agnosia auditiva, apraxia, dislalia, dislexia, disprosodia, disgrafía, disartria, ecolalia, tartamudez y paladar y labio hendido.

-Trastornos psicomotores. En este tipo de tratamiento, el ritmo juega un papel decisivo, pues ayuda a mantener el control motor y la coordinación. Por ello, los métodos más utilizados inciden en la estimulación y en la adquisición de destrezas como el equilibrio, la lateralidad, el control de la respiración y la coordinación óculo-motriz. La utilización de instrumentos musicales de viento y percusión, la toma de consciencia del cuerpo como instrumento propio y la danza aceleran en gran medida los avances en este tipo de pacientes y permiten el desarrollo del tono muscular. Thau (1988) apunta que la rehabilitación motora puede verse muy favorecida a través de un ritmo externo, como el de un metrónomo.

Del mismo modo, podemos encontrar numerosos ejemplos de estudios en los que individuos con dificultades motrices debidas a parálisis cerebrales han mejorado mediante el tratamiento músico-terapéutico. Entre ellos está el caso de pacientes discapacitados que mejoraron sus habilidades motoras a través de la interpretación musical (Holloway, 1980), la disminución de la conducta de mecerse de un paciente discapacitado y ciego (Green, Hoats y Hornick, 1970), la corrección de la postura de la cabeza en pacientes con parálisis cerebral (Wolfe, 1980), la corrección de la postura de apoyo del pie en pacientes que caminaban de puntillas (Conrad y Black, 1980), la recuperación de la funcionalidad de los miembros superiores e inferiores en un hemipléjico (Napfliotis, 1976) y la disminución del arrastre de los pies de un sujeto que sufría parálisis cerebral atetoide (Spearking y Poppen, 1974).

-Enfermedad de Parkinson. Aquí el daño de los ganglios basales provoca problemas relacionados con la iniciación del movimiento. No obstante, a través de un estímulo externo que actúa como pista, se facilita el proceso de empezar a caminar y, en esta línea, la música puede jugar un papel importante, especialmente si es rítmica y ordenada en su estructura, ya que ayuda a mantener la regularidad y equilibrar el peso del cuerpo. Sin embargo, es fundamental que se escoja la música adecuada según el paciente, ya que, de lo contrario, los síntomas podrían verse agravados (Erdonmez, 1996).

-Operaciones quirúrgicas. Smolen, Topp y Singer realizaron un experimento en el que se evaluaba el nivel de ansiedad en pacientes que iban a ser sometidos a una colonoscopia, prueba que se asocia del mismo modo a la prevención del cáncer de colon. Este malestar producido en los momentos previos a pruebas e intervenciones quirúrgicas puede combatirse escuchando música suave, que contribuye a disminuir la tasa cardíaca y la presión sistólica y diastólica, siendo necesaria menos dosis de sedante (Smolen, Topp y Singer, 2002).

-Cáncer. Dada la dureza del tratamiento oncológico y la agresividad de los fármacos utilizados, la musicoterapia aquí se encarga de incidir sobre las necesidades fisiológicas y psicológicas del paciente (Aldridge, 2003). El dolor intenso puede provocar cambios de humor y crisis de identidad en el sujeto y la música, al facilitar la liberación de endorfinas, reduce este malestar y actúa de complemento a los analgésicos. Además, llegados a este punto, ésta puede desarrollarse en numerosas ocasiones con carácter multidisciplinar, completándose la sesión con ejercicios de visualización e imaginación guiada, con el objetivo de crear imágenes placenteras a través de los sonidos (Cepeda, Carr, Lau y Álvarez, 2008).

Otras técnicas se basan en la música vibroacústica, haciendo uso de instrumentos como los cuencos tibetanos y el didgeridoo, que favorecen estados meditativos profundos y combaten el estreñimiento, la diarrea y los desórdenes digestivos ocasionados por la quimioterapia y los fármacos. En este sentido, sonoridades graves a bajo volumen, como el sonido de las olas del mar, el oboe, el contrabajo y el violonchelo son especialmente

beneficiosos, utilizándose en la terapia piezas concretas, como *Renacimiento del arpa* (Stivell), *Concierto de oboe* (Vivaldi), *Claro de luna* (Debussy) y *Adagio* (Albinoni) (Zain, 2008).

El sistema inmunológico también puede verse beneficiado por la música. Se ha demostrado que, después de haber cantado los pacientes, se observó en ellos un aumento destacable de la inmunoglobulina A y G en la sangre, volviendo dichos valores a la normalidad tras escuchar la misma música de manera pasiva. La música también redujo la ansiedad y el estrés, disminuyendo los niveles de cortisol y, tras un cuarto de hora de escucha, aumentó la Interleuquina 1, sustancia fundamental en el sistema inmune (Barlett, Kaufman y Smeltekop, 1993).

-Accidentes Vasculares Cerebrales (A.V.C.). Tras un accidente de este tipo, es posible que el paciente presente daño en algunas zonas del cerebro, con diferentes consecuencias en función del hemisferio que haya sido dañado. Los que presentan daño en el hemisferio izquierdo, tienen dificultades con las actividades de naturaleza rítmica, pero, sin embargo, pueden cantar afinados y recordar el contorno melódico. Si se observó que los pacientes que en el pasado estaban familiarizados con la música y tenían conocimientos musicales, presentaban mejoras mucho más significativas, por lo que se propuso la realización de una serie de pruebas específicas para esos músicos que habían sufrido un debilitamiento cerebral, refiriéndose a estos problemas con el término “amusia” (Erdonmez, 1996).

-Enfermedades coronarias. La audición de veinte minutos de música reduce la tasa respiratoria y el número de pulsaciones, aspecto que puede verse muy favorecido si además se combina o complementa con ejercicios de relajación en pacientes que hayan sufrido infarto de miocardio (White, 1999). Un estudio de Tusek, Cwynar y Cosgrove (1999) demostró que los pacientes que veían unas imágenes acompañadas de música relajante dos veces antes y dos veces después de su operación coronaria, mejoraban su humor y reducían su tiempo de convalecencia en el hospital. Además, los sonidos sinfónicos y de la naturaleza resultaron especialmente eficaces en la reducción de la angustia mental, la tasa respiratoria y la presión sanguínea (Cadigan et al., 2001).

Por otra parte, la musicoterapia resulta clave en la pediatría cardiaca, ya que proporciona a los niños una herramienta para comunicar sus sentimientos, jugar, experimentar, desarrollar nuevas capacidades y, ante todo, aportar normalidad a sus vidas (Dun, 1995).

-Enfermedades terminales. Los beneficios de la música son aquí numerosos y tienen un carácter trascendental, ayudando a los pacientes a afrontar su realidad y alcanzar la paz espiritual, aceptando la muerte como un proceso más de la vida. Diversos estudios confirman la reducción de los niveles de ansiedad y la mejora del humor, la calidad de vida, la espiritualidad, el nivel de energía, la respuesta al tratamiento, el alivio del dolor y el bienestar personal. En la terapia de esta clase de diagnósticos, se observan grandes beneficios utilizando la metodología de la imagen guiada y la música (Guided imagery and music), con resultados muy positivos después de diez sesiones (Hanser, 2006).

Además, el tratamiento musical puede verse complementado mediante otros tipos de terapia alternativa, como sesiones de masaje, arteterapia, aromaterapia, reflexología y toque terapéutico, no sólo aplicada al paciente, sino también a su familia, ya que el estrés creado por la situación merma mucho a todas las personas que rodean al enfermo (Hilliard, 2008).

-Neonatos. Incluso antes del nacimiento, el bebé tiene la facultad de escuchar sonidos, de manera que cuenta con una gran sensibilidad a los estímulos sonoros. Es por ello por lo que la música se convierte en un instrumento ideal para favorecer la comunicación entre el bebé y el mundo que lo rodea. De hecho, al nacer, algunos sentidos no se encuentran plenamente desarrollados, como es el caso de la vista, pero no ocurre lo mismo con el oído.

En el caso de prematuros y neonatos enfermos, la sintomatología describe un estado depresivo en el que son frecuentes los desórdenes relacionados con exceso de sueño, falta de interés en el mundo que le rodea, hipomobilidad y escasa respuesta a los estímulos. En esta situación, la musicoterapia pretende fomentar la interacción del bebé con su entorno, potenciando la comunicación y permitiendo a los padres interactuar al máximo con el objetivo de minimizar los efectos negativos que la estancia en el hospital les causa (Del Olmo, Rodríguez y Ruza, 2010). En este sentido, Standley (2001) destaca el papel que la música juega en los cuidados intensivos de los prematuros y neonatos, de manera que contribuye a reducir el estrés que le causan los ruidos y luces del hospital, estimulando también al pequeño, mejorando su vínculo con sus padres, facilitando el desarrollo social y comunicativo, mejorando las tasas cardíaca y respiratoria, calmando al bebé y ayudándolo a ganar peso en sus primeros días de vida.

Musicoterapia en el tratamiento de patologías psíquicas

La lista de patologías psíquicas es larga y muy compleja. De hecho, conforme se va avanzando en el campo de la medicina y de la ciencia, surgen nuevos trastornos, algunos de ellos causados en gran medida por el frenético ritmo de vida de la sociedad actual y por el estrés que ello genera en los individuos. Entre las psicopatologías existentes, nos centraremos en las siguientes:

-Duelo y depresión. La música idónea para evadir la pesadumbre es aquella de carácter alegre, enérgico y rítmico, que contribuye al baile y al movimiento. Dentro del repertorio clásico se podría utilizar el *Concierto para piano n° 5* (Rachmaninov), la *Sinfonía n° 8* (Dvorak) o el *Concierto para violín* (Beethoven). No obstante, también hay muchos otros estilos musicales de ritmo muy marcado, como el flamenco, la música latina, etc. que serían válidos en el tratamiento de estos problemas.

-Insomnio y ansiedad. La música contribuye a elevar los niveles de melatonina, hormona implicada en el proceso del sueño, y esto se traduce en una mayor facilidad para conciliarlo y en una mejora considerable de su calidad. Muchas veces los problemas de sueño se deben a niveles altos de ansiedad y la música la reduce gracias a la liberación de endorfinas (la hormona de la felicidad), con la consiguiente disminución de los niveles de cortisol. Para conseguir tales efectos, los temas que se escuchen han de ser suaves, recomendándose en este sentido obras como *Música acuática* (Haendel), *Canon en Re* (Pachelbel), *Las cuatro estaciones* (Vivaldi), *Nocturnos* (Chopin) y *Preludio a la siesta de un fauno* (Debussy).

-Síndrome de Down. Los pacientes con esta patología suelen presentar dificultades motoras y en el lenguaje, así como en su proceso de socialización y de aprendizaje. Dado el efecto que la música tiene en prácticamente todos los sistemas del cuerpo, ésta resulta de especial eficacia para mejorar el estado de los pacientes. Así, se ha demostrado que, tras varias sesiones de musicoterapia, se reducen los problemas en la articulación de las palabras, pudiendo expandir incluso su vocabulario, en la integración de las mismas y en la formación de las oraciones. De ello se deriva también una mejora comunicativa y, en consecuencia, una mayor participación en el proceso social, estrechándose de esa manera el vínculo familiar (Pineda y Pérez, 2011).

-Déficit de atención e hiperactividad. El hecho de componer música, sobre todo en grupo y con sujetos de la misma edad mejora en gran medida la atención, la organización interna y el autocontrol, disminuyendo las conductas impulsivas y reduciendo los síntomas asociados a este trastorno (Gibbons, 1983). Esto favorece también la habilidad para escuchar, atender, concentrarse, implicarse y comunicarse en actividades colectivas.

-Esquizofrenia crónica. Las limitaciones que este problema acarrea se reflejan sobre todo en el ámbito social, reduciendo la capacidad de solución de problemas interpersonales y la competencia laboral. La música posibilita una gran mejora sobre los síntomas de esta enfermedad, ya que permite la integración social y grupal, dado el componente colectivo e interactivo del proceso musical, además de potenciar otras habilidades cognitivas necesarias para alcanzar un grado óptimo de autonomía personal. Todo esto contribuye a potenciar las relaciones familiares y así como la calidad de vida del paciente, minimizando el número de recaídas. No obstante, en esta patología, la terapia musical constituye un simple alivio de los síntomas psicóticos asociados a ella y nunca sustituye a los fármacos necesarios para controlarla (Murow y Sánchez, 2003).

-Demencia. Aquí destaca el bajo nivel que presenta la enzima productora de acetilcolina, neurotransmisor implicado en el cifrado de la información. En consecuencia, la memoria y el aprendizaje son pobres, hay problemas de lenguaje y cambios de personalidad. La estimulación musical a través de canciones que formaron en el pasado parte de la experiencia sonora del paciente es fundamental, ya que puede hacerle recordar acontecimientos relevantes en su vida, añadiendo el alto componente emocional contenido en la música. La memoria a largo plazo permite que, aunque no se recuerden algunos hechos posteriores al aprendizaje de canciones musicales, sí lo hagan éstas con toda claridad. Por ello, la música puede convertirse en un factor decisivo que estructure la terapia basada en la estimulación de recuerdos, y más si éstos son de carácter positivo, pues se recuerdan mucho mejor que los hechos negativos (Erdonmez, 1996).

CONCLUSIONES

Como hemos visto, la música es una herramienta de enorme eficacia en la medicina, contribuyendo a aliviar y tratar los síntomas de toda clase de enfermedades físicas y psíquicas desde una perspectiva más creativa y distendida, que ayude además a potenciar las habilidades del paciente y contribuya al bienestar interno. Esto permite al individuo enfrentarse al sufrimiento y a la merma física y mental propia de cada patología afrontando su realidad de forma más esperanzadora, pudiendo además aliviar sus tensiones y evadirse en ocasiones de su dura realidad. Del mismo modo, muchos pacientes con enfermedades graves, como las de carácter terminal, encuentran la paz espiritual y la motivación necesarias para afrontar la etapa final de sus vidas desde una perspectiva más trascendental, llegando incluso a autorrealizarse a través de ella.

Así, teniendo en cuenta los múltiples beneficios que la música produce en el sujeto a nivel holístico y su enorme difusión a través de todos los medios y en toda clase de contextos, no es de extrañar que la musicoterapia esté empezando a despegar dentro del campo médico como una forma de tratamiento con un valor intrínseco elevado. Supone, de hecho, una forma muy económica y accesible para combatir toda clase de problemas físicos y mentales, e incluso puede ser muy útil a toda clase de personas no enfermas. Vemos, por tanto, que la música, además de ser un arte con valor estético que la convierte en un fin en sí misma, también puede desempeñar numerosas funciones que conducen al bienestar interno y externo.

Finalmente, conviene destacar que en el caso de enfermedades que requieren un proceso farmacológico, la música no sustituye en ningún momento a dicha medicación, sino que constituye una terapia alternativa para aliviar los síntomas de la patología y ayudar a afrontar el proceso sanador desde otra perspectiva mucho más optimista.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aldridge, D. (2003). The development of music therapy research as a perspective of complementary medicine [En: Olesen, S. y Hog, E. *Alternative Therapy 3: Communication in and about alternative therapies*, Odense: Odense University Press, pp. 64-72].

- Barlett, D., Kaufman, D., Smeltekop, R. (1993). The effects of Music Listening and Perceived Sensory Experiences on the Immune system as measured by interleukin-1 and cortisol. *Journal of Music Therapy* 30, pp. 194-209.
- Cadigan, M.E., Caruso, N.A., Haldeman, S.M., McNamara, M.E., Noyes, D.A., Spadafora, M.A. & Carroll, D.L. (2001). The effects of music on cardiacpatients on bed rest. *Progress in Cardiovascular Nursing* 16, pp. 5-13.
- Cepeda, M.S., Carr, D.B., Lau, J., Álvarez, H. (2008). Música para el alivio del dolor (Revisión Cochrane traducida). En: La Biblioteca Cochrane Plus, 4, Oxford: Update Software Ltd. Disponible en <http://www.update-software.com> (Traducida de The Cochrane Library, 2008 Issue 3. Chichester, UK: John Wiley & Sons, Ltd).
- Conrad, L. y Black, E.E. (1980). Augmented auditory feedback in the treatment of equinus gait in children. *Developmental Medicine and Child Neurology* 22, pp. 713-718.
- Del Olmo, M.J., Rodríguez, C. y Ruza, F. (2010). Music Therapy in the PICU: 0- to 6-Month-Old Babies [en línea] (consulta realizada el 10 de septiembre de 2014). *Music and Medicine* 2010, 2, pp. 158-166. Disponible en <http://mmd.sagepub.com/content/2/3/158>
- Dun, B. (1995). A different beat: music therapy in children's cardiac care. *Music Therapy Perspectives* 13, pp. 35-39.
- Erdonmez, D. (1996). Lo que necesitan saber los Musicoterapeutas sobre el Cerebro. [en línea] (consulta realizada el 18 septiembre de 2014). *Música, Arte y Proceso* 2, pp. 11-19. Disponible en <http://www.agruparte.com/imgx/words/Revista%20MAP%202.pdf>
- Fubini, E. (2005). La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX. Alianza Editorial, Madrid.
- Gaston, E.T. (1957). Factors contributing to responses to music. In K. Lawrence (Ed.), *Book of Proceedings*, pp.23. Silver Spring, MD: National Association for Music Therapy.
- (1968). *Tratado de Musicoterapia*. Buenos Aires. Paidós.
- Gfeller, K. y Davis, W y Thaut, M.H. (1999). *El papel de la Investigación en Musicoterapia*. Introducción a la Musicoterapia: Teoría y Práctica, III (15), pp. 309-360. Editorial de Música Boileau S.L. ISBN: 978-8480206495.
- Gibbons, A.C. (1983). Rhythm responses in emotionally disturbed children with differing needs for external structure. *Music Therapy* 3 (1), pp. 94-102.
- Greene, R.J., Hoats, D.L. y Hornick, A.J. (1970). Music distortion: A new technique for behavior modification. *The Psychological Record* 20, pp. 107-109.
- Grout, D.J. y Palisca, C.V. (2006). Historia de la música occidental 1 (Edición Ampliada). Alianza Editorial. Madrid. ISBN 84-206-6491-X, pp. 19-23.
- Guzzeta, C.E. (1989). Effects of relaxation and music therapy on patients in a coronary unit with presumptive acute myocardial infarction. *Heart Lung* 18, pp. 609- 616.
- Hanser, S. (2006). Music Therapy in Adult Oncology: Research Issues. *Soc. Integr. Oncol.* 2006; 4 (2), pp. 62-66.
- Hernández, E. (2012). La Música y el Desarrollo Cerebral Infantil [en línea] (consulta realizada el 28 agosto 2014). Disponible en <http://www.psicologia-online.com/infantil/musica.shtml>
- Hillecke, T., Nickel, A. y Bolay, H.V. (2005). Scientific perspectives on music therapy. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1060, pp. 271-282.
- Hilliard, R. (2008). Musicoterapia en residencias para enfermos terminales y cuidados paliativos: revisión de los datos empíricos [en línea] (consulta realizada el 12 de agosto de 2014). Disponible en <http://ecam.oxfordjournalsorg/cgi/content/full/2/2/173>
- Holloway, M.S. (1980). A comparison of passive and active music reinforcement to increase preacademic and motor skills in severely retarded children and adolescents. *Journal of Music Therapy* 17, pp. 58-69.

- Koelsch, E. y Punset, E. (2011). Redes. Entrevista de Eduard Punset con Stefan Koelsch, profesor de Psicología de la Música de la Freie Universität Berlin. Berlín, 8 de junio de 2011.
- Lacarcel, M.J. (1990). Musicoterapia en Educación Especial. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Murow, E. y Sánchez, J.J. (2003). La experiencia musical como factor curativo en la musicoterapia en pacientes con esquizofrenia crónica. *Revista Salud Mental, agosto, año/vol. 26 (4)*, pp. 47-58. Instituto Nacional de Psiquiatría Ramón de la Fuente. Distrito Federal, México. ISSN 0185-3325
- Napfliotis, H. (1976). Electromyographic feedback to improve ankle dorsiflexion, wrist extension, and hand grasp. *Physical Therapy 56*, pp. 821-825.
- Ortega, E., Esteban, L. Estévez, A. y Alonso, D. (2009). Aplicaciones de la musicoterapia en educación especial y en los hospitales. *European Journal of Education and Psychology, 2009, Vol. 2 (2)*, pp. 145-168. E-ISSN 1989-2209.
- Pineda, E. y Pérez, Y. (2011). Musicoterapia aplicada a niños con síndrome de Down. *Revista cubana de Pediatría 83 (1)*, pp. 142-148.
- Poch, S. (2002). *Compendio de Musicoterapia. Volumen I*. Barcelona: Herder.
- Rodríguez, M. (2005). El papel de la musicoterapia en los Cuidados Paliativos. [En Astudillo, W.A., Casado Da Rocha, A. y Mendinueta, C. Alivio de las situaciones difíciles y del sufrimiento en la terminalidad. San Sebastián: SOVPAL].
- Sabbatella, P. (2005). Intervención musical en el alumnado con necesidades educativas especiales: delimitaciones conceptuales desde la pedagogía musical y la musicoterapia. Universidad de Cádiz. *Biblid (0214-137X, 21; 123-139)*.
- Smolen, D., Topp, R. y Singer, L. (2002). The effect of self-selected music during colonoscopy on anxiety, heart rate, and blood pressure. *Applied Nursing Research 16 (2)*, pp. 126-136.
- Speakring, D.L. y Poppen, R. (1974). The use of feedback in the reduction of foot dragging in a cerebral palsied client. *Journal of Nervous and Mental Disease 159*, pp. 148-151.
- Standley, J.M. (2001). Music therapy for the neonate. *Newborn and Infant Nursing Reviews, 1 (4)*, pp. 211-216.
- Thau, M.H. (1988). Rhythmic intervention techniques in music therapy with gross motor dysfunctions. *The Arts in Psychotherapy, 15*, pp. 127-137.
- Thaut, M. (1992). Music therapy in the rehabilitation of stroke and traumatic brain-injured clients. En DAVIS, W.B., GFELLER, K.E y THAUT, M.H. (Eds). *An Introduction to Music Therapy Theory and Practice* (pp. 251-273). Dubuque, IA: Wm.C.Brown.
- Tusek, D.L., Cwynar, R. y Cosgrove, D.M. (1999). Effect of guided imager on length of stay, pain and anxiety in cardiac surgery patients. *Journal of Cardiovascular Manager 20*, pp. 22-28.
- White, J.M. (1999). Effects of relaxing music on cardiac autonomic balance and anxiety after acute myocardial infarction. *American Journal of Critical Care 8*, pp. 220-227.
- Wolfe, D.E. (1980). The effect of automated interrupted music on head posturing of cerebral palsied individuals. *Journal of Music Therapy 17*, pp. 184-206.
- Yáñez, B. (2011). Musicoterapia en el paciente oncológico. *Cultura de los Cuidados, 1^{er} Cuatrimestre de 2011, Año XV, 29*.
- Zain, J. (2008). El uso de cuencos tibetanos como recurso en musicoterapia receptiva. [En: Abstracts XII Congress World of Music Therapy. (Buenos Aires, 22-26 Julio 2008)].

**REINVENTANDO GÉNEROS, CÁNONES Y
ESTÉTICAS EN LA MÚSICA LIGERA DE LA
PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX.
EL ARCHIVO PERSONAL DE RAMIRO RUÍZ
«RAFFLES» (1888-1962) EN EL DEPARTAMENTO DE
MÚSICA Y AUDIOVISUALES DE LA BIBLIOTECA
NACIONAL DE ESPAÑA**

Elsa Calero Carramolino
Universidad de Granada

RESUMEN

La finalidad de este artículo es proponer una nueva fórmula de acercamiento al género de la canción española, el género ínfimo y sicalíptico a través de la difusión de los materiales conservados con relación a estos por la Colección de Archivos Personales del Departamento de Música y Audiovisuales de la Biblioteca Nacional de España¹.

En las últimas décadas la BNE, como entidad de cabecera destinada a la conservación y difusión del patrimonio bibliográfico español –en este caso concreto del patrimonio musical, tanto escrito como sonoro– ha adquirido diversos archivos personales vinculados a la escena española de consumo de las décadas de 1920 a 40. Antonia Mercé, Estrellita Castro, Miguel de Molina, Ramiro Ruiz «Raffles», Conchita Supervía, Ricardo Fandiño e Ildelfonso Alíer son solo algunos de los ejemplos de archivos personales que la BNE comenzó a adquirir en relación con esta materia a partir de la última década del pasado siglo.

A lo largo del presente artículo se tomará el archivo personal del letrista Ramiro Ruiz «Raffles» como modelo de análisis de los circuitos artísticos y las relaciones habituales en la creación de estos espectáculos, a través de este tipo de documentación.

Otro de los aspectos que se abordarán en las líneas que siguen es la evolución estilística y de contenido derivada de la transformación política de España, atendiendo a la evolución del patrón normativo en el ámbito de la canción de y para el consumo.

Palabras clave: *Archivos personales, Biblioteca Nacional de España, canción española, sicalipsis, publicidad radiofónica.*

ABSTRACT

The main aim of this article is to propose a new formula of approach to the genre of the Spanish song and suggestive gender through the analysis of materials kept in relation to

¹ En lo sucesivo será denominada como BNE.

these in the collection of personal archives of the Department of Music and Audiovisuals from the National Library of Spain.

In recent decades the National Library of Spain, as an entity's header aimed at the preservation and dissemination of the Spanish bibliographic heritage –in this case music, both writing and sound heritage– has acquired various personal archives linked to the Spanish scene of consumption of the decades of 1920 to 40. Antonia Mercé, Estrellita Castro, Miguel de Molina, Ramiro Ruiz "«Raffles», Conchita Supervía, Ricardo Fandiño and Ildefonso Alier are just a few of the examples of personal archives that the National Library of Spain began to acquire in relation to this matter from the last decade of the last century.

Throughout this article, the personal archive of the composer and lyricist Ramiro Ruiz «Raffles» will be taken as a model for analysis of artistic circuits and the usual relationships in creating these shows.

Another aspect that must be addressed in the lines that follow is the stylistic and content evolution for the political transformation of Spain, according to the evolution of the regulatory pattern in the field of the light music.

Keywords: *Personal archives, National Library of Spain, Spanish song, suggestive, radio advertising.*

INTRODUCCIÓN

El número de Archivos Personales del Departamento de Música y Audiovisuales de la BNE, a fecha de marzo de 2017, era de alrededor de sesenta, según los datos facilitados por Isabel Lozano Martínez² en el *II Congreso Internacional Identidades a Escena: Canción y baile en la II República*.

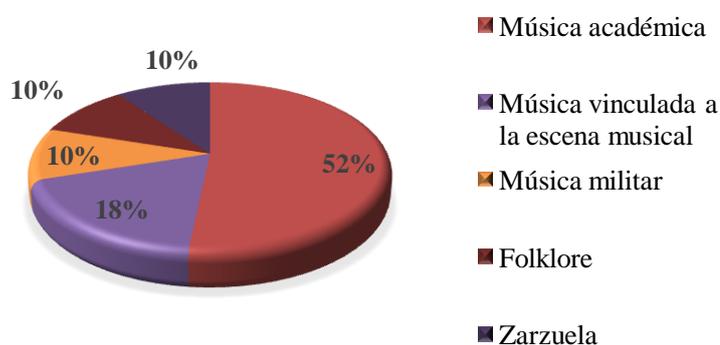


Ilustración 1: Tipología de los archivos personales del Departamento de Música y Audiovisuales de la BNE³

² Isabel Lozano Martínez ha desempeñado entre otros cargos el de responsable de la colección de Archivos Personales del Departamento de Música y Audiovisuales de la Biblioteca Nacional de España, fruto de cuyo trabajo han sido sus publicaciones como autora o coautora de algunos números de la serie de *Colecciones Singulares de la Biblioteca Nacional*. <https://goo.gl/WVX3re> (Consultado: noviembre 2017)

³ Datos tomados durante el desarrollo de la Beca de Investigación y Especialización 2016/17 de la que fue adjudicataria la autora del presente artículo. Las actividades de la mencionada beca se desarrollaron en la colección de Archivos Personales del Departamento de Música y Audiovisuales de la BNE, bajo la tutela de Isabel Lozano Martínez. Entre las tareas desempeñadas como resultado de la mencionada beca figura la descripción y catalogación de los materiales del Archivo Personal de Ramiro Ruiz «Raffles», el cual fue presentado públicamente en el *II Congreso Internacional de Identidades a Escena: Canción y Baile en la II República*, celebrado los días 8 y 9 de febrero de 2017 en la Escuela Superior de Canto de Madrid. La descripción de los materiales concernientes al archivo pueden consultarse en la base de datos de Archivos Personales de la Biblioteca Nacional de España: <https://goo.gl/zFzf5X>

Huelga decir el valor que otorgan a la Colección de música de la Biblioteca Nacional, colección que en parte quedó inaugurada, aunque no así reconocida, con el ingreso del legado de Francisco Asenjo Barbieri:

Un caso excepcional de archivo personal es el del compositor, musicólogo y bibliófilo, Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), constituido aquel por su biblioteca, “sus papeles” y su producción autógrafa. Su legado sigue siendo una parte esencial de los fondos históricos de música de la Biblioteca Nacional, cuya incorporación supuso en su día la creación de una sección especializada. La biblioteca de Barbieri se incorporó a la Biblioteca Nacional en 1895 por deseo propio del compositor, quien en su testamento hace la cesión a la institución. Está compuesta por alrededor de cuatro mil volúmenes, contiene música práctica desde la Edad Media hasta la coetánea a él mismo, libros teóricos que abarcan desde incunables hasta obras de referencia e investigación de su época. En el *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional*, de Higinio Anglés y José Subirá se describe con detalle la mayoría de los ejemplares Barbieri. Por la diversidad de documentos -no todos musicales- de esta colección, y siguiendo el criterio de la época, no todas las obras se guardan en el Departamento de Música; algunas obras se destinaron al fondo de Manuscritos y Raros, otras al Depósito General y otras a Bellas Artes. Junto a su biblioteca, Barbieri donó también a la institución una importante colección de documentos conocida como “Papeles Barbieri”, que pasaron a la sección de Manuscritos (signaturas: Mss/13990 a Mss/14103) conservando la clasificación del compositor: epistolario, biografías, la música en los teatros de Madrid, tonadillas escénicas, libretos de zarzuelas y otras piezas teatrales, música religiosa, música instrumental y danzaria, bibliografía y varios, que había reunido, a lo largo de su vida, con el objetivo de publicar una historia de la música española, empresa incumplida seguramente por el escrupuloso celo y rigor metodológico del Barbieri musicólogo. Otro aporte fueron los numerosos lotes de música práctica que realizó durante su vida a la Biblioteca Nacional y que reconocemos por su firma como propietario. Sólo faltaban en el fondo Barbieri la mayoría de las partituras autógrafas del compositor, retenidas por los herederos con el fin de gestionar mejor los derechos de propiedad intelectual. Tratando de cubrir esa laguna, la Biblioteca Nacional adquirió en 1999 alrededor de doscientas obras manuscritas del compositor, que completan perfectamente la colección (Lozano, 2011, p. 3).

Es en este contexto donde se enmarca el archivo personal de Ramiro Ruiz «Raffles» que se propone como ejemplo a la hora de seguir el rastro a los circuitos artísticos, creativos y empresariales de la canción española, el género ínfimo y sicalíptico, así como la posterior reconversión de ciertos creadores, intérpretes e incluso géneros en la primera mitad del siglo XX. No es esta la primera vez que un archivo personal es tomado por la figura del investigador y musicólogo como fuente primaria para la investigación (Montero, 2008). La diversa tipología de materiales que conforman los archivos, han sido en las últimas décadas objeto de innumerables estudios, de distinta índole y naturaleza:

Por fortuna, en los últimos años, se ha venido manifestando el interés por un tipo de archivos que incrementan el acervo patrimonial de un país; son los denominados archivos personales, cuya documentación se genera con el devenir de una actividad. Existe una variada tipología de materiales en este tipo de colecciones, pero suele ser común a cualquier disciplina -artística o científica-, la correspondencia, los recortes de prensa, las fotografías, la documentación personal y profesional, los apuntes, etc. La actividad musical genera, además, otros materiales, y así, entre los papeles de un compositor encontraremos desde los primeros apuntes y esbozos de una creación musical, hasta la obra ya impresa, pasando por borradores y partituras autógrafas. En el caso de los intérpretes, lo habitual es encontrarnos con partituras, normalmente impresas, con anotaciones manuscritas propias para su ejecución (Lozano, 2011, p. 2).

La colección de archivos personales de músicos y entidades musicales del Departamento de Música y Audiovisuales de la BNE, ha dado lugar a sendas investigaciones y publicaciones científicas en las que los musicólogos, a través del análisis de la documentación albergada en estos fondos, han articulado textos en los que o bien el objeto principal era la figura o entidad generadora de la documentación del archivo –es el caso de los trabajos desarrollados en torno a los compositores Francisco Asenjo Barbieri (García, 1994), Julián Bautista (Navarro, 2013), Rafael Rodríguez Albert (Palacios, 2003 y 2005), Manuel Manrique de Lara (Díaz, 2014); la Asociación Wagneriana de Madrid (Domínguez, 2013); el etnomusicólogo Ramón Pelinski (Corchete, López, Lozano, 2016); y el intérprete de copla Miguel de Molina (Calero, 2014 y 2015)–; o que bien se han apoyado en las fuentes contenidas en los mismos para la elaboración de estudios de envergadura multidisciplinar, tal y como sucede con los trabajos relacionados con el estudio de las actividades desarrolladas por la Sección de Folklore de la Sección Femenina (Luengo, 1996; Martínez del Fresno, 2010, 2012, 2013; Hernández, 2015), así como con los estudios derivados de la creación de música incidental en el Teatro Español de Madrid (Carrillo, 2008).

Como puede observarse, pese a que la actividad escénica española vinculada a géneros musicales tales como la copla, el género ínfimo y sicalíptico, se encuentran reflejados entre los fondos de la BNE, las recientes aportaciones realizadas con motivo de éstos son aún exiguas, aunque pioneras en el campo a tratar.

Es por este motivo por lo que se ha tomado para el presente artículo el pequeño archivo del letrista y periodista Ramiro Ruiz «Raffles», ya que junto con el archivo del intérprete Miguel de Molina, constituye uno de los pocos ejemplos con los que cuenta la BNE, en los que un archivo –de reducidas dimensiones, pero amplia tipología documental–sirve al investigador de una forma tan completa a la hora de establecer vínculos en la escena musical comercial española de antes y después de la guerra civil. El archivo de Ramiro Ruiz «Raffles», constituye en sí mismo un paradigma entre los archivos ligados a este género musical conservados en la BNE, ya que muestra de forma muy explícita las reinenciones a las que se sometieron géneros, intérpretes y creadores –tanto compositores como letristas– para superar y adaptarse a los nuevos cánones –estéticos e ideológicos– marcados por el franquismo y revisado por sus órganos censores:

(...) no sería sino el vehículo embrutecedor de su ideología, mero consuelo alienante para un pueblo física y espiritualmente sometido. (...) Bien se puede admitir que el régimen franquista se aprovechara de la canción para introducir a su través el mensaje de sus valores. Pero es necesario tener en cuenta, (...) que *tal*⁴ maniobra de infiltración ideológica solo puede concernir al elemento semántico, al texto, pero no a la música (Reina, 2009, pp. 4-5).

RAMIRO RUIZ «RAFFLES» (1888-1962): DE LA SICALIPSIS A LA PUBLICIDAD RADIOFÓNICA

A lo largo del siguiente epígrafe se abordará la figura del letrista y periodista Ramiro Ruiz González (1888-1962), más conocido como «Raffles», así como el reflejo de su actividad en la documentación de su archivo personal conservado en el Departamento de Música y Audiovisuales de la BNE, a través del cual el investigador puede aproximarse al estudio del cuplé, el género sicalíptico y la publicidad radiofónica del periodo previo a la II República, así como el que se extiende en la duración de la misma:

Aproximadamente en 1940, con energía encomiable, acometiéndose la destrucción de los últimos elementos disolventes que tanto daño produjeron a las variedades. Cabarets y salas de fiestas habíanse convertido en antros putrefectos, donde las personas de buen

⁴ Aparece en cursiva en el texto original.

gusto sufrían congojas contemplando el relajo de la canción española, sobreviviendo en gran parte a causa de la lenidad de las autoridades republicanas (Retana, 1967, p. 249).

En este sentido, la producción de Ramiro Ruiz «Raffles» resulta especialmente interesante por ejemplificar las diferentes transformaciones que la sociedad española vivió en apenas veinte años, pasando de ser un país gobernado por una monarquía absoluta a serlo por un directorio militar que alcanzó unas frágiles aspiraciones democráticas en 1931 que pronto sucumbieron a la guerra e implantación de una dictadura consolidada:

En la España de la posguerra, años de la cartilla de racionamiento, hambre y represalia hacia los vencidos, gustaba un tipo de canción sentimental, con historias un tanto desgarradas tamizadas por unas letras poéticas que firmaba el autor más popular de ese género, llamado Rafael de León. Otras canciones eran una pura exaltación andalucista; paisajes del sur, toreros de la tierra, vírgenes del Rocío y Semana Santa. Zambras sobre todo eran zambras, que tenían más fuerza interpretativa. Y si no, pasodobles. Eran canciones para sobrevivir en un país que aún no se había recobrado de los desastres de la guerra. (...). Era una época en la que se toleraban esos excesos, que a fin de cuentas no ocasionaban los problemas de otros más reales (Román, 2010, p. 147).

Todas estas transformaciones y luchas entre las aspiraciones de un pueblo y la articulación de los poderes se manifestaron en una configuración de la actividad musical escénica, considerada por las generaciones coetáneas y posteriores de críticos y musicólogos como «menor». Un modelo escénico que sin embargo, y a pesar de los enjuiciamientos a que fue sometido, fue un fiel reflejo de la esencia de la música de consumo de la primera mitad del siglo XX y sentó los precedentes en la articulación de los tiempos de distracción de las diferentes capas de la sociedad:

Las varietés son un género averiado de la sensibilidad francesa achabacanada y pervertida del Segundo Imperio. A las “varietés” pertenecían las procaces cancanistas, las danzarinas orientales que hacían pasar bajo la etiqueta del exotismo productos del más desenfundado verdor y una serie de platos salpimentados con la mostaza más ordinaria y con la más picante pimienta del bulevar (...) Pasaron a Madrid las varietés a fines del siglo anterior, cuando la influencia francesa en nuestras costumbres y en las de toda Europa señalaban una verdadera tiránica hegemonía (Muñoz, 1946, p. 36)

Es en este punto donde reside el interés de recuperar la figura de este compositor y letrista, cuya figura, si bien permanece en el anonimato, no así sus producciones, las cuales perviven hoy en términos de publicidad radiofónica.

¿Quién fue Ramiro Ruiz «Raffles»?

Ramiro Ruiz González, más conocido como Ramiro Ruiz «Raffles» o simplemente «Raffles», nació en Madrid el 20 de agosto de 1888. En 1909 comenzó su andadura profesional como periodista colaborando en el diario gráfico *La noche*. Sin embargo, pronto se introdujo en el ámbito de la escena madrileña desarrollando una prolífica carrera como compositor y letrista, que le mantuvo en activo desde 1920 hasta 1950. Entre las obras de su primera etapa de creación en el campo de los espectáculos líricos, destacan *El sereno de mi calle*, *El orgullo de San Roque*, *¡Adiós Facundo!*, *Ecos de España*, y *La tarara, sí*, todas ellas estrenadas en los teatros Lara, Español y Calderón de Madrid y representadas con posterioridad en los teatros de la Latina, Apolo, Martín, Fuencarral y Price (Gómez, 2007, p. 203).



Ilustración 2: Ramiro Ruiz Raffles: canciones publicitarias radiofónicas . Fotografía de portada realizada por Alfonso. BNE: Sig. M.Foll/445/39

Al mismo tiempo compaginó este desarrollo en la actividad dramático-musical con la colaboración en la creación de letras de coplas que fueron habituales en el repertorio de intérpretes como Imperio Argentina, Carmen Flores, Celia Gámez, Pastora Imperio, Amalia de Isaura, Raquel Meller y Concha Piquer. Entre sus letras destacan *La castañera*, *Coplas y flores*, *Chulapa soy*, *Sol y alegría*, *Tan solo tú*, *Mi mantón verbenero*, *La rancherita*, *Ayer ya pasó*, *flor del bohío*, *¡Caray!*, *La locura de París*, entre otras (Alas, 1940 y 1950):

Hace unos veinticinco años, entre la bohemia del Café Colonial, de Madrid, surgió este simpático «Raffles», lanzando por todos los escenarios los varietinescos de la época su musa jaranera en los inspirados compases del maestro Larruga, «La chulona» y «La chulapona», canciones estrenadas por Mari-Bruni y Carmen Flores Respectivamente (...) ha visto representadas con gran éxito varias de sus comedias en los teatros Español, Apolo, Lara, Calderón, Price, Fuencarral, Martín y Latina de Madrid. Recordamos entre otros títulos los que siguen: «¡Adiós, Facundo!», «El sereno de mi calle», «Ecos de España», «Cuántas calentitas» y «La tarara, sí». Sus canciones más populares son, además de las nombradas: «Soy castañera», «Mi mantón verbenero», «La rancherita», «La flor del bohío», «¡Caray!», «Ayer ya pasó», «Madrecita», «La cantaora», «Coplas y flores», «La locura de París 175», «Tan sólo tú», «Sol y alegría», «Creo que sí», «Gabriel Montoya». (...) Raquel Meller, Imperio Argentina, Celia Gámez, Conchita Piquer, Carmen Flores, Amalia de Isaura, Pastora Imperio, han triunfado cantando el repertorio de «Raffles» (Alas, 1940, pp. 4-6).



Ilustración 3: ¡Socorro!: one step coreable / letra, Raffles y Carlos Rubio; música, Florencio Ledesma y Rafael Oropesa. BNE: Sig. M Raffles/3

Hacia la segunda mitad de la década de 1930 y debido a las modificaciones sufridas por los patrones de consumo en la escena madrileña, «Raffles» decide dejar la producción teatral en un segundo plano y prueba suerte como creador de letras publicitarias, empleadas como *jingles* en la difusión radiofónica, contribuyendo así a la difusión propagandística de productos tales como *Mi Parrala*, *Coñac Pons*, *Cid Campeador*, *La pajarita*, *Ponche Mila*, *Productos España*, *coñac Terry*, *Anís la Castellana*, *Jabón Caobo*, *Guantes Zurro*, *La Casa*, *Sidra Zarracina*, *Champagne del Real Agrado*.

Finalmente, tras un periodo de profunda inactividad a partir de la década de los cincuenta, fallece el 26 de junio de 1962.

La escena sicalíptica en la producción de Ramiro Ruiz «Raffles»

El archivo personal de Ramiro Ruiz «Raffles» conservado en el Departamento de Música y Audiovisuales de la BNE fue adquirido en junio de 2000⁵ por el Servicio de Compra de dicha institución. Sin embargo, no fue hasta octubre de 2016 cuando los materiales que componen el corpus documental de este archivo fueron descritos y catalogados, incorporándose a las diversas bases de datos que la BNE tiene habilitadas para ello (<https://goo.gl/zFzf5X>). Estas tareas fueron realizadas dentro del programa de actividades de la Beca de Investigación y Especialización (2016/17) que consistieron en el proceso técnico de materiales especiales en la colección de Archivos Personales del Departamento de Música y Audiovisuales, disfrutada por quien escribe estas líneas.

La parte del archivo del compositor, custodiada por la BNE está compuesta por partituras manuscritas (36), partituras impresas (41), a las que acompañan las copias manuscritas y mecanografiadas de las letras de las canciones y jingles escritos por el compositor (12). Además de estos materiales se conservan cartas profesionales (4); libretos de las obras líricas breves compuestas en la década de los años veinte (9), carteles de publicidad de la representación de sus obras (3), diversas publicaciones menores en las que se recogen las letras de sus composiciones, cantadas por los cantantes de moda del star-system del momento (7), así como una serie de fotografías (73) de diversos artistas, dedicadas a «Raffles» y de homenajes celebrados en su honor:

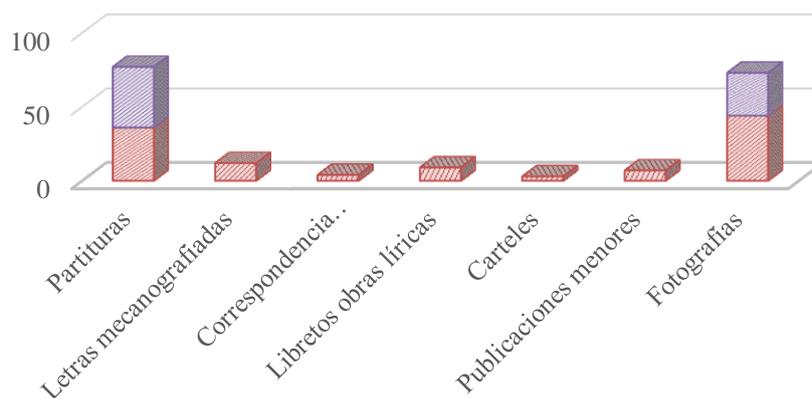


Ilustración 3: Tipología documental del Archivo Personal de Ramiro Ruiz «Raffles» custodiado en el Departamento de Música y Audiovisuales de la BNE

Especialmente interesante resulta la colección de partituras que permitió incorporar a la BNE una serie de títulos de los que no disponía hasta el momento:

⁵ Datos tomados del inventario de entrada del archivo en el Departamento de Música y Audiovisuales de la BNE.

PARTITURAS IMPRESAS			
COMPOSITOR	TÍTULO	AÑO	¿EN BNE CON ANTERIORIDAD?
ADAM, R.	<i>La flor del bohío</i>	1900	NO
	<i>Pericón Vidalita</i>	1900	NO
RINCÓN, Antonio	<i>¡Casiano!: Schotis</i>	1900	SÍ
MASEDA, A.; MUÑOZ, J. "Romarate"	<i>El enchufe: Schotis</i>	1900-1950	NO
LARRUGA, Cándido	<i>¡Ay... Mamá!: couplet</i>	1913	NO
	<i>La chulona: canción</i>	1913	SÍ
	<i>Chulapa soy: pasacalle</i>	1913-1915	NO
	<i>A por ella...!</i>	1913-1915	NO
	<i>De mi Holanda</i>	1914	SÍ
	<i>Canción bohemia</i>	1915	SÍ
	<i>El tic-tac: canción danza</i>	1915	SÍ
	<i>Soy castañera: canción madrileña</i>	1915	SÍ
	<i>La mejor chispera: tonadilla</i>	1916	SÍ
BARTA, Luis	<i>La caprichosa</i>	1917	SÍ
	<i>Por Holanda</i>	1917	SÍ
SANNA, Francisco	<i>Que no te quiero</i>	1917	NO
BARTA, Luis	<i>¡Soy chalequera!: canción-pasa.calle madrileño</i>	1918	SÍ
GALLEGO, Vicente	<i>Y no la puedo olvidar</i>	1919	NO
QUIROGA, Manuel	<i>El yoyo de moda: fox trot</i>	1920	NO
FONT DE ANTA, Manuel	<i>¡¡Eres un hacha!!: pasacalles</i>	1922	NO
OROPESA, Rafael; LEDESMA, Florencio	<i>¡Socorro! one-step coreable</i>	1923	SÍ
FONT DE ANTA,	<i>Tus caricias</i>	1923	NO

Manuel	<i>Charro mío</i>	1924	NO
	<i>La rancherita: tango argentino</i>	1925	SÍ
ADAM, R.	<i>La hija de un muezin: fox trot</i>	1927	SÍ
RINCÓN, Antonio	<i>¡Pobre Madrid!</i>	1927	SÍ
	<i>La viuda cañón: marcha</i>	1927	NO
ADAM, R.	<i>¡Quisiera ser golondrina!: canción canaria</i>	1927	NO
	<i>Sigue tu camino: farruca</i>	1927	NO
QUIROGA, Manuel	<i>El pañuelo de crespón</i>	1928	SÍ
RINCÓN, Antonio	<i>El clásico mantón: canción schottisch</i>	1928	NO
QUIROGA, Manuel	<i>Coplas y flores</i>	1929	NO
BÓDALO, Agustín	<i>Mi mantón verbenero: schottiss</i>	1929	SÍ
QUIROGA, Manuel	<i>¡Madrecita!</i>	1929	NO
GRACIA, Ángel	<i>Santa cruz</i>	1930	NO
COLORADO, Juan; SANTAMARÍA, Francisco	<i>El Dirt-Track</i>	1930	SÍ
	<i>¡Valencia mía!</i>	1930	SÍ
GRACIA, Ángel	<i>¡Caray!: Danzón flamenco</i>	1930- 1936	NO
QUIROGA, Manuel	<i>Trianera: pasacalle</i>	1932	NO
BARTA, Luis	<i>La raquetista</i>	1938	SÍ
BÓDALO, Agustín	<i>Primero el Schotis</i>	1946- 1947	NO
PARTITURAS MANUSCRITAS			
AUTOR	TÍTULO	AÑO	
ADAM, R.	<i>Soltera y sola</i>	1900-1950	
BLASCO Navarro, J.	<i>Vuelve a mi lado: bolero</i>		
BÓDALO, Agustín	<i>¡A mi plin!</i>		
	<i>Koji</i>		
	<i>Detano</i>		
	<i>Los 3 ases</i>		

DIEHL, Eduardo	<i>Y mientras me maldecías: tango</i>
	<i>Castillos he visto yo</i>
ESPERT, J.	<i>La cineasta: cuplé cómico</i>
	<i>La evarista: cuplet cómico</i>
	<i>Mi ranchito</i>
	<i>¡Qué ricas!</i>
FONT DE ANTA, Manuel	<i>La bailarina</i>
GONZÁLEZ, Teófilo	<i>¡Ay!: otra rumba</i>
	<i>Mujer fatal: java apache</i>
GRACIA, Ángel; FÉRRIZ	<i>La última java</i>
	<i>Trianero</i>
GUTIÉRREZ, P.	<i>Perchelera</i>
LIÉBANAS, Juan	<i>Jesu qué cañí</i>
	<i>¡Qué niña!</i>
	<i>¡Saca y mete!: rumba</i>
LÓPEZ VARGAS, Agustín	<i>Un portento: Pasodoble</i>
	<i>Angustias: Zambra</i>
MARÍ, E.; GALLEGO, Vicente	<i>Charles Catapum</i>
	<i>Ya estoy aquí</i>
PARRA LLORENTE, Francisco	<i>Bendito sea er talento</i>
	<i>Sueño baladí: fox lento</i>
	<i>Dame jarabe: corrido</i>
	<i>Así es mi guitarra: pasodoble canción</i>
REÑONES GAGO, Manuel	<i>Atardecer</i>
	<i>Sombra y aire</i>
RICO, Mario; RICO, Manuel	<i>Limonos</i>
RIMOBAL	<i>Toma Guayaba</i>
ROGEL, J. M.	<i>Los picores</i>
SN	<i>Despacito: Rumba</i>
	<i>Apaches españoles</i>

Según los registros de la Sociedad General de Autores y Editores, Ramiro Ruiz «Raffles» colaboró en la creación de alrededor de ciento cuarenta y cuatro canciones al estilo del cuplé, de las cuales compuso texto y música de al menos cincuenta y una de las piezas (SGAE, 2002, pp. 8304-8307). Se conservan pocos datos acerca de la formación musical de «Raffles» cuyo perfil parece responder al de un joven escritor que se introdujo en la música de consumo a través de los cafés cantantes del Madrid de principios de siglo, donde entró en contacto con los que después serían sus parejas en el ámbito de la canción ligera: Agustín Bódalo (1882-1977), Cándido Larruga (m. 1919), Francisco Parra (m. 1978), Manuel Reñones Gago (1910-2010), José Font de Anta (1892-1988), Luis Barta (1887-1978), Antonio Rincón (m. 1962), Eduardo Diehl (1910-1992), J. Espert, Manuel López-Quiroga (1899-1988), José Vázquez Vigo (1898-1955), Vicente Gallego (1880-1942), Ricardo Yust (m. 1968), Agustín López Vargas, Juan Colorado (n. 1882), Ángel Gracia (m. 1981), Antonio Maseda, Rafael Adam (1862-1952), Juan Liébanas, Manuel Rico Cano, José Padilla (1889-1960), Teófilo González, Ramón Cobian (1913-1980), José María Rogel, Francisco Sanna, Florencio Ledesma (1900-1972), Joan Ribé (m. 1960), José María Ferriz (1897-1958), Francisco Santamaría Morales, Jesús Blasco Navarro (1903-1978), entre otros. Es en este escenario donde el letrista y compositor comenzó su andadura, primero con la creación de escenas líricas breves: *El sereno de mi calle*, *El orgullo de San Roque*, *¡Adiós Facundo!*, *Ecos de España*, y *La tarara, sí*, y posteriormente con la creación de cuplés picarescos y ligeros.



Ilustración 4: Soltera y sola / música, R. Adam; letra, R. Raffles. Repertorio de Blanquita Suárez. BNE: Sig. M. Raffles/54

De su primera etapa de producción en el ámbito del teatro breve lírico, cabe destacar que formando del archivo personal conservado en la BNE se conservan los libretos de nueve revistas musicales, siendo éstas: *El zapatero de la esquina: estampa cómica*, *En busca de una star: fantasía sonora*, *Noche de juerga* y *La tarara, sí: comedia bufo-lírica en dos actos*, –todas ellas de su total autoría– *Primer plano: cuadro cinematográfico* y *¡Viva Madrid!: estampa lírica*, con música de Manuel Villacañas, *Las playas de Madrid: cuadro de sainete en un acto*, con música de Agustín Bódalo, *El doctor pichón: fantasía en un acto dividido en tres cuadros*, con música de José Casanova, y *El marido infiel: sketches en un acto y varios cuadros* en colaboración con Maruja Lafuente y con música de José Gil Serrano.

La cantidad de personajes en torno a los cuales se desarrolla la trama en sus revistas oscila entre los dos de *¡Viva Madrid!* hasta los veintiuno de *La tarara, sí*. Ramiro Ruiz

«Raffles» creó un total de setenta y tres personajes, de los cuales treinta y nueve corresponden a mujeres y treinta y cuatro a hombres.

Resulta interesante detenerse sobre la presencia de la figura femenina en la producción del letrista, ya que en consonancia con los cánones trabajados en la sociedad de las décadas 20 y 30 del pasado siglo, es ella el objeto sobre el que recaen la gran mayoría de los elementos sicalípticos concentrados en sus obras. En ellas la visión del espectador es dirigida siempre hacia una imagen ambigua de desnudo y sexualidad donde los dobles juegos morales argumentados en los dobles sentidos del texto dan lugar a situaciones desconcertantes e incluso ridículas, es el caso de *El doctor Pichón*, donde de un escenario de alquiler de mujeres como amas de casa, aunque siempre con un conveniente señalado cinturón de castidad, se pasa a una clínica de fertilidad donde el secreto del éxito del doctor en cuestión está basado en las relaciones que mantiene con sus clientas, a las que describe como incansables, ante unos maridos promotores y consentidores de tal acto.

Todas las revistas de este periodo conservadas en la BNE, con libreto de Ramiro Ruiz «Raffles» gozan de una fuerte intervención de la música en la diégesis textual, bien como fruto de elaboración del propio autor, o bien como consecuencia de la colaboración entre los compositores que para él eran de referencia en este campo y con los que él ya colaboraba abiertamente en su producción de cuplés. Es el caso de Manuel Villacañas (1894-1979), autor de cerca de doscientas treinta y ocho piezas musicales, entre ellos cuplés, pasodobles, fox, rumbas, corridos, pasacalles y mambos (SGAE, 2002); y Agustín Bódalo (1892-1977), autor de al menos ochenta y cinco piezas del mismo carácter que Villacañas (SGAE, 2002). Caso similar es José Casanova (1889-1968), al que se le reconocen una treintena de títulos (SGAE, 2002).

De todas las colaboraciones realizadas por Ramiro Ruiz «Raffles» destaca una por su particularidad. Se trata de Maruja Lafuente, bailarina de revista, hermana de Aída Lafuente, dirigente del Movimiento de Octubre de Asturias en 1934, fallecida en el mismo.:

Los que dieron su sangre. Algunas figuras de la Revolución. Aida Lafuente, 'La libertaria'. No podía faltar en esta hora de destacar las figuras de la Revolución de Octubre, la ingente e inolvidable de Aida Lafuente, 'La Libertaria', que en aquellos instantes en que la furia militaroides se adueñaba de lo que había sido escenario de aquella gesta heroica del proletariado de Asturias, siguió defendiéndose con verdadero heroísmo hasta que la metralla del Tercio y las hordas africanas, traídas también en aquella ocasión contra nosotros, segó para siempre su vida. En el transcurso del tiempo la figura de Aida Lafuente se engrandece y llega a constituir un símbolo, además de un ejemplo para la mujer española, que ahora a la vuelta de unos años, sigue las huellas de la inolvidable 'Libertaria', batiéndose con el mismo heroísmo que fue su característica en todos los frentes donde se combate contra la reacción y el fascismo. Lo mismo en España que en el resto del mundo, donde se supo del heroísmo de Aida Lafuente, se tuvieron las más encendidas palabras de elogio y admiración para ella y su nombre corrió por todos los ámbitos como algo maravilloso y sublime que hablaba muy alto de la participación de la mujer en la lucha del proletariado contra la tiranía de los que han pretendido siempre mantener sus privilegios por la fuerza. Al dejar

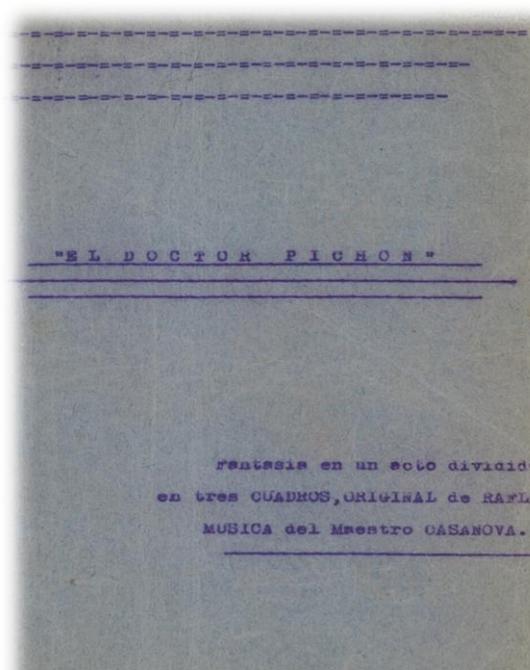


Ilustración 5: *El doctor Pichón: fantasía en un acto dividido en tres cuadros / música, mtro. Casanova; idea original, Ramiro Ruiz «Raffles».* BNE: Sig. M. Raffles/151

bosquejada aquí, tan pálidamente, la ingente figura de Aida Lafuente, símbolo de la Revolución de Octubre, sólo nos resta ahora deshojar, sobre su tumba, la flor de la esperanza de una España mejor, en la que la Libertad, por la que ella dio su vida, sea el punto de partida para la España con que soñamos los proletarios españoles (*La Prensa*, 06/10/1936, p. 9).

Debido a los antecedentes políticos familiares de Maruja, la bailarina y escritora se exilió a México gracias a la intervención de su marido Ramón Infante Varela, tras pasar un periodo de confinamiento en el campo de retención de Argèles-sur-Mer:

Ramón Infante Varela, desde el hospital Civil-Asilo de Montabaun, expone: “Debo decirle que la actuación política de mi esposa (Maruja Lafuente, de 25 años, de Gijón) en España ha sido muy significativa, por haber ostentado cargos de responsabilidad máxima en el Partido Comunista de la Región Asturiana, pues se trata de la hermana de la heroína del Movimiento de Octubre de Asturias, Aída Lafuente, y por este motivo, bajo ningún concepto puedo volver a España (Prados, 2012).



Ilustración 6: Me pica... / letra, Ramiro Ruiz. BNE: Sig.: M.Raffles/139

Maruja Lafuente constituye un caso singular debido a que es de los pocos ejemplos en los que no solo la mujer figura como autora de un texto, identificándose como tal y sin utilizar un seudónimo masculino, sino que además firma un texto de índole sicalíptica en el Madrid republicano. Maruja Lafuente pasa así de objeto a sujeto, de bailarina a autora, de receptora de la acción a creadora de la misma.

Por otro lado, y atendiendo a la producción lírica de cuplés firmados por «Raffles», la BNE conserva entre sus fondos, tanto dentro como fuera de la parte del legado perteneciente al archivo personal del compositor, un total de cien partituras manuscritas e impresas y cincuenta y tres registros sonoros, fruto de las grabaciones de las distintas casas discográficas con los intérpretes de moda que circularon en los años veinte y treinta del pasado siglo⁶. En este sentido, la producción lírica y musical de Ramiro Ruiz «Raffles» es fiel reflejo del desenfreno social y la picaresca de los espectáculos de cuplé y canción ligera de esta época. A menudo se trata de canciones breves de letras sencillas en las que se describen, exaltan y parodian personajes tipo de la sociedad madrileña, así como sus usos y

⁶ Algunos de estas grabaciones se encuentran digitalizadas en la Biblioteca Digital Hispánica y pueden consultarse en: <https://goo.gl/1nd1Ab>

costumbres. Este carácter paródico, que el autor mantuvo también en el campo de la creación de *jingles* publicitarios para radio, son una constante en la creación de «Raffles», quien supo condensar este aspecto como símbolo de la clase de espectáculos que se consumieron en los cafés cantantes en la escena pre-republicana y republicana, en que gozaron de amplia reputación los imitadores de estrellas y las cupletistas cómicas, cuyo máximo exponente fue Amalia de Isaura, quien estrenó, junto a Blanquita Suárez, un buen número de las composiciones de «Raffles» (Espasa, 1950, p. 295).

La producción de canciones del letrista oscila entre el cuplé monólogo, pasando por los pasacalles, los ritmos americanos del fox, el tango, el cuplé o la misma copla. En ellas, «Raffles» exalta a la mujer como transmisora

del mensaje y en ella encarna desde los ideales castizantes –como es el caso de *El mantón*, *Santa Cruz* o *La maja del Manzanares*–, a caracteres propios de los espectáculos de variedades y el género ínfimo en mimesis con célebres piezas como *La Pulga*. El letrista da así forma a piezas como *Me pica...* con música de Rafael Adam, *La cubana* y *El candombe* con música del propio autor, o *El masaje* con música de Teófilo González, donde nuevamente mediante la sexualización extrema del discurso y los dobles juegos de palabras, el autor llena de ambigüedad el texto literario, dejando libertad al espectador para efectuar tantas interpretaciones como considere oportunas.

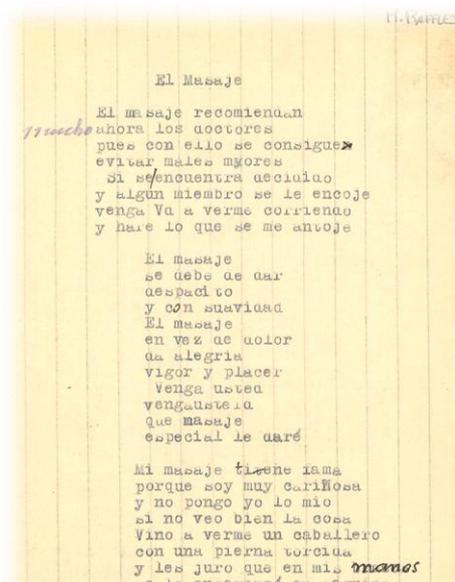


Ilustración 8: *El masaje* / letra, Ramiro Ruiz.
BNE: Sig.: M.Raffles/84

De la lujuria del consumo a la sensualidad del consumo: los jingles publicitarios

Con el golpe de estado de 1936, los espectáculos que hasta entonces habían inundado los cafés cantantes de Madrid comenzaron a ser censurados, prohibidos y perseguidos. Al afán por destituir de la escena de *burlesque* madrileña los entretenimientos vinculados a la sicalipsis, se unió un sentimiento de sublimación moral del individuo y la colectividad que hizo de obligatoria práctica para creadores e intérpretes la reformulación de los patrones de consumo y creación: «La canción es cultura, la canción abastece multitudes culturalmente, afecta a todos los sectores de la población, se difunde por todas las clases, en todas las edades de la sociedad» (Salaün, 1990). Hacia el final de la guerra, el país no sólo quedó transformado política, social y geográficamente, sino que también la escena sufrió una significativa metamorfosis tanto en cuanto que evidencia del contexto en que se configuró, pero también como digna premonición de lo que posteriormente sería servido a la sociedad como la correcta cultura de consumo:

La derrota de la República había sido la de los intelectuales que habían abandonado España en gran número. Tras la guerra civil, llenar este vacío y demostrar la existencia de una rica producción intelectual fue una de las primeras finalidades del régimen en el campo cultural. Las exposiciones de uno u otro signo constituyen, en los primeros años de la posguerra, el escaparate de lo conseguido en el reducido campo de la creación artística (Zalduondo, 1991-1992, p. 469).

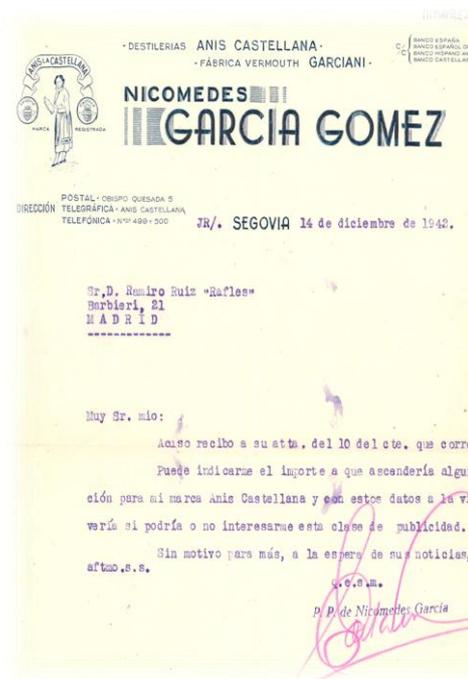


Ilustración 9: [Carta de Nicomedes García Gómez a Ramiro Ruiz «Raffles». Segovia, 14 de diciembre de 1942]. BNE: Sig. M.Raffles/166

Es en este marco donde el letrista y compositor Ramiro Ruiz «Raffles», abandona la composición y escritura de la sicalipsis teatral para redirigir su carrera hacia la creación de *jingles* publicitarios en el medio radiofónico. En este sentido, la BNE conserva dentro del archivo personal del letrista, catorce documentos de letras procedentes de este periodo creativo, en el que destacó nuevamente por su atención a la mujer, bien por construir mensajes dirigidos a ella como consumidora –de acuerdo con el papel secundario y pasivo de «ángel del hogar» que el franquismo impuso sobre la figura femenina (González, 2014)–, bien por ser ella el icono representativo de la marca o producto a vender.

Si en la creación sicalíptica «Raffles» destacó por la deconstrucción y parodia de los tipos sociales madrileños de los años veinte, en esta etapa, contribuye fielmente a la construcción de unos nuevos tipos en correspondencia con la nueva estructura social.

Estos anuncios pueden agruparse a su vez por la figura que protagoniza los mismos. En este sentido destaca la mujer como figura protagónica, tanto del mensaje que transmite como en la transmisión del mismo, son diez los anuncios entonados por mujeres frente a

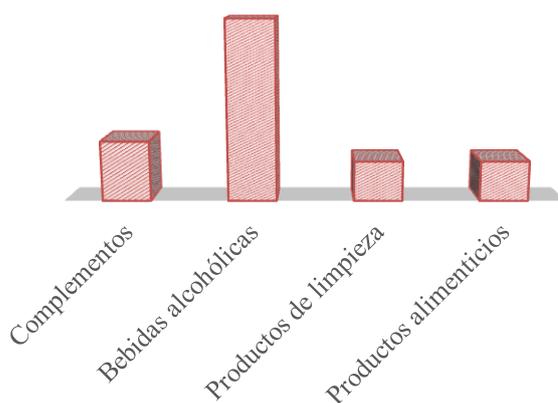


Ilustración 10: Tipología de los productos anunciados en los jingles publicitarios de Ramiro Ruiz «Raffles» conservados en su archivo personal en la BNE

tres realizados por y para hombres, uno en el que convive el estilo de diálogo entre una mujer y un hombre y otro entonado en clave impersonal. En ellos se dibuja a una mujer artista, elegante, consumidora de productos de belleza, de bebidas alcohólicas y de alimentos. Se vislumbra su faceta de agente social pero también de «ángel del hogar». Las mujeres construidas por Ramiro Ruiz «Raffles» en su producción publicitaria combinan el factor público con la vida privada, son perfectas en sus papeles de mujeres deseosas y deseables, pero justifican todas sus acciones a través del sujeto, esta vez pasivo, hombre. Es el hombre quien aprueba la utilización de todos estos productos que tienen por fin último conseguir el agrado de éste. Esta publicidad se convierte así en un ejemplo del paradigma social de la década de 1940 y posteriores, donde en una economía dominada por el patriarcado social, la mujer debe justificar su consumo a través del fin último de agradar al hombre que financia dichos gastos. Es aquí donde los anuncios del letrista, sin dejar de dibujar una figura femenina, en apariencia transgresora, se vincula a los cánones sociales imperantes.

Las letras de estos anuncios se caracterizan por mantener la estructura de la canción breve en consonancia con la producción inmediatamente anterior. Sin embargo, los corsés sociales a que parecen estar limitados estas letras caracterizan esta producción por su pobreza imaginativa, lingüística e incluso musical, que a pesar de todo busca no desvincularse por completo del ámbito creativo anterior, ya que el perfil de consumidor a quien pretende dirigirse esta publicidad no deja de ser aquel que procedía disfrutando con la escena madrileña de los años inmediatamente anteriores. Es decir, la sicalipsis aparece en esta nueva etapa como un vehículo para la expresión y difusión de nuevos patrones de consumo ligados a los roles sociales impuestos en que deberá desarrollarse la sociedad de guerra y postguerra.

CONCLUSIONES

La finalidad de este artículo es en gran medida reseñar el valor que los archivos personales han adquirido en las últimas décadas en la investigación musicológica, bien como objetos de estudio, bien como fuentes a través de las cuales completar y contrastar datos, enriqueciendo así el proceso de la investigación. Los archivos personales permiten reconstruir y completar las identidades que en el caso de algunos géneros como la canción ligera, la música de consumo, la escena sicalíptica, el género ínfimo o la copla, han sido revisadas de forma fragmentaria y sesgada ideológicamente por la mayor parte de la bibliografía publicada en la última mitad del siglo XX.

Por este motivo, la tipología documental analizada, adquiere una relevancia especialmente significativa en aquellos aspectos y géneros musicales y escénicos que si bien marcaron el acervo popular del siglo XX, a menudo han sido infravalorados, menospreciados e incluso omitidos del ámbito académico vinculado a la musicología española.

En este sentido Ramiro Ruiz «Raffles» puede ser tomado como un caso paradigmático tanto en cuanto que compositor y letrista de un género que sólo ahora con las nuevas corrientes de investigación, comienza a ser redescubierto y valorado en su contexto. Así, solo en la contemporaneidad musical puede darse un valor añadido a géneros musicales y escénicos como lo fueron el cuplé y la escena sicalíptica, más allá de la mera dimensión musical, y más en consonancia con su significancia en un contexto histórico, social y político muy concreto, ejerciendo las funciones de disgresor y transgresor social. Ramiro Ruiz «Raffles» destaca no sólo por su prolífica carrera, sino por las redes de intercambio y colaboración que estableció con otros compositores de la escena madrileña, permitiendo visualizar los circuitos surgidos en la sociedad de los cafés cantantes y las transferencias e hibridaciones que tuvieron lugar entre creadores e intérpretes, así como su adaptación a nuevos medios, fórmulas y géneros de consumo que dentro de los mismos patrones, se vincularon a la difusión de los roles sociales que caracterizaron a la sociedad de postguerra, encarnando así, de forma muy efectiva las convulsiones sufridas en la España de principios del siglo XX.

REFERENCIAS

- «Aída Lafuente». *La Prensa*, (Gijón, 06/10/1936), p. 9.
- CALERO, Elsa (2014). *La copla y el exilio de Miguel de Molina (1942-1960)*. [TFG dirigido por Isabel Lozano y Germán Labrador]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, <https://goo.gl/E2EGAJ> (Consultado: noviembre 2017).
- ____ (2015). «Historias de tres minutos. Una propuesta de revisión de los orígenes de la copla». *Leitmotiv*, nº. 4, (mayo), pp. 22-32, <https://goo.gl/bwK1nk> (Consultado: noviembre 2017).
- CARRILLO, Mercedes del Carmen (2008). *La música incidental en el Teatro Español de Madrid (1942-1952 y 1962-1964)*. [Tesis doctoral dirigida por Juan Miguel González]. Murcia: Universidad de Murcia.

- CORCHETE, Rubén; LÓPEZ, María Jesús; LOZANO, Isabel (2016). «Prácticas musicales inuit y diversidad cultural: sobre la parte del Archivo Personal de Ramón Pelinski en la Biblioteca Nacional de España». *Boletín DM*, n.º. 20, pp. 47-69.
- DÍAZ, Diana (2014). *Manuel Manrique de Lara (1863-1929): militar, crítico y compositor polifacético en la España de la Restauración*. [Tesis doctoral dirigida por Celsa Alonso]. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- DOMÍNGUEZ, Covadonga (2013). *La biblioteca de la Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915): una aportación documental a la investigación musicológica*. [TFM inédito dirigido por Adela Presas e Isabel Lozano]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Enciclopedia universal ilustrada: suplemento 1942-1944*. Madrid: Espasa-Calpe, 1950.
- GARCÍA, María (1994). *El patrimonio musical español de los siglos XIX y XX: estado de la cuestión: edición conmemorativa del centenario de la muerte de F.A. Barbieri (1894-1994)*. Trujillo: Ediciones Coria.
- GÓMEZ, Manuel (2007). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal.
- GONZÁLEZ, Teresa (2014). «Dios, Patria y Hogar. La trilogía en la educación de las mujeres». *Hispania Sacra*, LXVI, n.º 133, pp. 337-363.
- HERNÁNDEZ, Carolina (2015). *La agrupación de danza de Sección Femenina de A Coruña: dimensiones políticas, sociológicas, folclorísticas y vivenciales*. [Tesis doctoral dirigida por Luis Costa]. Vigo: Universidad de Vigo.
- LOZANO, Isabel (2011). «Los archivos personales y de entidades musicales del Departamento de Música y Audiovisuales de la Biblioteca Nacional de España». *Quintas Jornadas de Archivo y Memoria. Extraordinarios y fuera de serie: formación, conservación y gestión de archivos personales*. Madrid, 17 y 18 de febrero de 2011. <http://www.archivoy memoria.com> (Consultado: noviembre 2017).
- LUENGO, Antonia (1996). *Sección Femenina: actividad musical*. [Tesis doctoral dirigida por Xosé Aviñoa]. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (2010). «La sección femenina de la falange y sus relaciones con los países amigos. Música, danza y política exterior durante la Guerra y el primer franquismo (1937-1943)». PÉREZ, Gemma (coord.). *Cruces de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Granada: Universidad de Granada, pp. 357-406.
- _____ (2012). «Mujeres, tierra y nación. Las danzas de la Sección Femenina en el mapa político de la España Franquista (1939-1952)». RAMOS, Pilar (coord.). *Discurso y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Rioja: Universidad de la Rioja, pp. 229-254.
- _____ (2013). «Women, land and nation. The dances of the Falange's Women's section in the political map of Franco's Spain (1939-1952)». *Music and Francoism*. Granada: Brepols, pp. 99-125.
- MONTERO, Josefa (2008). «Los archivos musicales familiares y personales». Gómez, Pedro José; HERNÁNDEZ, Luis; MONTERO, *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*. Pedro José Gómez et al. (coords.). Salamanca: Acal.
- MUÑOZ, Matilde (1946). *Historia de la zarzuela y el género chico*. Madrid: Tesoro.
- NAVARRO, Rodrigo (2013). *Julián Bautista: pensamiento musical y estética a través de su archivo personal*. [TFM inédito dirigido por Elena Torres Clemente]. Madrid: UCM.
- PALACIOS, María (2003). *Rafael Rodríguez Albert: canto profundo*. Valencia: Institut Valencia.
- _____ (2005). «Una amistad en tiempos difíciles: análisis de correspondencia entre Joaquín Rodrigo y Rafael Rodríguez Albert en los años cuarenta». *Joaquín Rodrigo y la*

música española de los años cuarenta. Javier Suárez Pajares (coord.). Valladolid: Universidad de Valladolid, Glares, pp. 209-274.

PÉREZ, Gemma (1991-1992). «La utilización de la figura y la obra de Felip Pedrell en el marco de la exaltación nacionalista de posguerra (1939-1945)». *Recerca Musicològica*, XI-XII, pp. 467-487.

PRADOS, Luis. «Querida tierra hermana...». *El País*. (18/11/2012) <https://goo.gl/Qf4j8Q> (Consultado: febrero 2017).

Raffles (1940). Barcelona: Alas.

Ramiro Ruiz, «*Raffles*» (1950). Barcelona: Alas.

REINA, Manuel Francisco (2009). *Un siglo de copla*. Barcelona: Ediciones B.

RETANA, Álvaro (1967). *Historia de la canción española*. Madrid: Tesoro.

ROMÁN, Manuel (2010). *Los grandes de la copla. Una historia de la canción española*. Madrid: Alianza Editorial.

SALAÜN, Serge (1990). *El cuplé*. Madrid: Austral.

«Subcolección de archivos personales». *BNE*, <https://goo.gl/FL9Kcp> (Consultado: noviembre 2017).

SGAE (2002). *Repertorio de autores y compositores*. Madrid: SGAE.

EL SOLO DE VIOLA EN LA OBRA DON QUIXOTE OP. 35 DE RICHARD STRAUSS

Irene Bueno Zorrilla
Conservatorio Superior de Música de Jaén

RESUMEN

El tema objeto de este artículo trata sobre el solo de viola del poema sinfónico Don Quixote op. 35 de Richard Strauss. Este solo aparece en la tercera variación y tiene relación con la sinergia y el diálogo que mantienen los dos personajes principales de la ilustre obra de Miguel de Cervantes: Don Quijote y Sancho Panza. Por ello, es necesario trabajar y conocer la obra de Richard Strauss a fondo, así como identificar y estudiar los capítulos de Don Quijote de la Mancha a los que corresponden sus variaciones para poder compararlos y establecer una conexión entre ambas obras.

Don Quixote op.35, de Richard Strauss, ha personalizado a uno de los personajes principales en el papel de la viola, dando así voz a un instrumento “poco destacado” en el ámbito de la música sinfónica. Además, el hecho de encontrar un solo de viola en una de sus variaciones imitando conversaciones entre el caballero andante y su escudero a lo largo de todo el relato de Miguel de Cervantes, propone la oportunidad de hallar una concordancia expresiva entre ambas obras y llegar a un punto en común: aportar una versión interpretativa que refleje el estudio de la personificación del personaje de Sancho Panza en la obra de Richard Strauss.

Palabras clave: *Richars Strauss, D. Quijote, poema sinfónico, viola.*

ABSTRACT

This article works about the viola solo of Richard Strauss Don Quixote op. 35's symphonic poem. This solo appears in the third variation and is related to the synergy and the dialogue between the main characters of Miguel de Cervantes's magnificent work: Don Quijote and Sancho Panza. So, is necessary to work and know the Richard Strauss's work thoroughly, identify and study all the chapters of Don Quijote de la Mancha corresponding to the variations to can compare them and establish a connection between both works.

Don Quixote op. 35 of Richard Strauss has personalized one of the main characters in the viola's voice, giving it an important place inside of symphonic music. The fact of find an important viola solo, imitating conversations between the knight and the squire is also very important to can propose the chance of make an expressive relation between both works and get a common point: provide an interpretative version that shows the study of the Sancho Panza's personification in the Richard Strauss's work

Keywords: *Richars Strauss, D. Quijote, symphonic poem, viola.*

INTRODUCCIÓN

La obra *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes es un icono cultural que ha inspirado e inspira a miles de creadores en el gremio artístico y que, a pesar de la abundante y minuciosa precisión que presenta en todas y cada una de sus aventuras, “su carácter de mito universal, válido para todas las culturas del planeta” (Colomé et al., 2005), ha permitido dar rienda suelta a un sinfín de diversas creaciones y adaptaciones. En cuanto al gremio musical, hallamos por esta misma razón múltiples composiciones a lo largo de la historia que han querido rendir homenaje al valeroso hidalgo Don Quijote de la Mancha.

Desde George-Philipp Telemann, pasando por Manuel de Falla, hasta Richard Strauss, objeto de este artículo, se observa qué tan distintas son todas estas composiciones entre sí. Las múltiples aventuras que ofrece esta obra literaria y su división en capítulos han favorecido artísticamente la creación y adaptación de un amplio abanico de enfoques que hacen que este mito de la literatura permanezca vivo en el tiempo para siempre.

No se han encontrado trabajos o estudios que contengan como objeto de investigación el análisis expresivo o la concordancia expresiva entre el solo de viola de la obra de Richard Strauss y el papel de Sancho Panza en el libro de Miguel de Cervantes. Por esta razón, se ha buscado información relacionada con ambas obras, más directamente con la obra de Richard Strauss - fechas de estreno, críticas, estilo compositivo, etc.- así como información relacionada con la música programática y el poema sinfónico, género al que corresponde la obra. En base a esto, se consideran trabajos relacionados con el presente estudio aquellos que versen sobre:

El Quijote en la música

The Presence of Don Quixote in Music (Flynn, 1984). Este trabajo habla de la importancia de la obra literaria Don Quijote de la Mancha para la historia de la música, que ha servido de inspiración para la creación de múltiples obras musicales que tratan de plasmar las hazañas del hidalgo y su escudero. Flynn realiza un barrido por todas y cada una de las épocas de la historia de la música, analizando cada composición dedicada a la obra de Cervantes de forma estética y expresiva, comparándolas entre ellas, haciendo evidente la evolución de cada escritura en base a lo ya escrito. En lo que concierne al tema objeto de investigación resulta ciertamente interesante, pues analiza tanto la estética compositiva de Richard Strauss como el poema sinfónico en sí, hablando de la orquestación y de todas y cada una de las variaciones que lo componen.

El Quijote y la música (Colomé et al., 2005). En este estudio colectivo del Instituto Cervantes realizado por diversos autores, se puede encontrar el paso y la huella que ha dejado la obra Don Quijote de la Mancha por todas y cada una de las artes audiovisuales. Desde la música hasta el cine, pasando por el ballet, este Instituto ofrece información sobre todas y cada una de las creaciones realizadas en arte en honor a Miguel de Cervantes, basándose en las bien conocidas hazañas del hidalgo y su escudero. Para la investigación presente, esta información no ha resultado muy provechosa ya que ofrece un enfoque más global en cuanto al género musical y artístico, con el fin de ofrecer un “catálogo” de las diferentes adaptaciones de la obra.

La construcción social de la cultura: el Quijote como icono cultural a través de las representaciones mediáticas de las celebraciones del III y IV centenario (Chaparro, 2011). Aquí se puede encontrar, tal y como indica el título, la presentación de Don Quijote de la Mancha como icono cultural durante su III y IV centenario. Fuera de lo que es el ámbito de búsqueda de esta investigación, Chaparro analiza todas las intervenciones culturales en las que esta obra ha tenido un papel protagonista, siendo representada de todas las maneras artísticas posibles, bien como obra o como elemento significativo.

Como aportación al tema de estudio de este trabajo, la presencia del poema sinfónico de Richard Strauss aparece para atender a la crítica que tuvo desde su aparición en la música hasta bien expandida su representación, por lo que sólo ha podido aportar un leve ápice de información.

La influencia de Don Quijote en la música clásica europea 1605-1935 (Connor, 2014). Otro trabajo más en el que se encuentra información relacionada con la influencia e inspiración que supuso la obra de Cervantes para la creación de grandes composiciones musicales a nivel europeo. En lo que al poema sinfónico se refiere, Connor lo enmarca dentro del panorama alemán, explicando cuál fue la acogida del relato literario en el país, su traducción y las adaptaciones musicales de otras obras de Cervantes. El poema sinfónico de Strauss aparece en una etapa en la que el pueblo alemán ya tiene otro criterio sobre este libro.

Don Quijote de Richard Strauss

Primera presencia y recepción en Madrid del poema sinfónico Don Quijote de R. Strauss (García, 2005). En esta breve investigación se ofrece información sobre la acogida que tuvo la obra de Strauss en Madrid, sus valoraciones y críticas, así como una tabla resumen de las veces que se ha interpretado la obra en la ciudad desde 1916 hasta 1933.

Don Quijote op.35 de Richard Strauss: historia de un recibimiento (Marcano, 1986). En este estudio se habla de la acogida que tuvo el poema sinfónico de Strauss a nivel mundial. Además de ofrecer un análisis formal sobre la obra, también se relatan testimonios de directores y músicos que han interpretado o conocen la obra, aportando su opinión e interés sobre ella. Para esta investigación ha resultado de gran ayuda a la hora de realizar una acotación de estrenos y encontrar críticas sobre la obra.

Estilo compositivo de Strauss

Richard Strauss - An Owner's Manual: Unlocking the Masters Series (Hurwitz, 2014). En este libro se halla la plantilla que Strauss adjudicó para cada una de sus obras sinfónicas, así como un riguroso análisis de cada una de sus variaciones y partes, explicando los elementos utilizados, el leitmotiv, cómo consigue los distintos efectos, etc. Trabajo muy útil para analizar y conocer a fondo la obra.

Richard Strauss's Orchestral Music and the German Intellectual Tradition: The Philosophical Roots of Musical Modernism (Youmans, 2005). Youmans hace un estudio de la música en la tradición alemana en relación al humanismo y el pensamiento de la época de Richard Strauss. De esta manera, analiza cómo su música (y la de Wagner) plasma esas ideas y las características de la cultura germánica, de qué maneras las relaciona, de qué elementos se hace para lograrlo, etc.

Richard Strauss: New Perspectives on the Composer and His Work (Gilliam, 1997). Libro que analiza la vida y el trabajo de Richard Strauss por etapas, haciendo notable un cambio en su trayectoria compositiva dentro de la música germánica y su estilo. Así, el autor de este trabajo encumbra a Strauss como máximo icono de referencia en cuanto a innovaciones compositivas. Esto despierta muchas preguntas musicológicas y analíticas (relaciones dentro de la música programática, tonalidades, etc.).

Richard Strauss (Newman, 1908). Este relato trata a Richard Strauss desde distintos ámbitos; el compositor como hombre, su vida, sus etapas compositivas y todo su trabajo clasificado por géneros. Ha resultado de mucha ayuda para este trabajo de investigación a la hora de componer el marco teórico.

Música programática y poema sinfónico

La idea de la música absoluta (Dahlhaus, 1999). Este libro de estudio contiene un apartado en el que se habla de la controversia ocasionada con la llegada al mundo de la música programática; la disputa existente entre los defensores de la música pura y los nuevos creadores que apoyan la idea de una convivencia entre música y palabra. Ofrece contenido muy importante y revelador a este trabajo, dando a conocer la aplicación que Strauss dio a la música programática, así como su visión ante la relación de estos dos pilares en el género musical.

El siglo XX entre música y filosofía (Fubini, 2004). Tratado que también menciona la controversia entre música y palabra en los compositores del siglo XX, pero desde un punto de vista más filosófico. Interesante también para este trabajo de investigación, permitiendo entender ciertos aspectos de su poema sinfónico.

La música del siglo XX (Morgan, 1994). En uno de sus apartados, Morgan hace un estudio de la formalidad musical de las obras de los compositores del siglo XX, incluyendo a Strauss, donde hace notables las diferencias de ciertas composiciones a destacar, siendo contrarias a la forma “estándar” que presentan el resto. Este apartado es de gran utilidad para poder llegar a conclusiones que hacen entender si el poema sinfónico Don Quixote debe ser situado o no fuera de la línea compositiva habitual de Strauss.

Fundamentos de la composición musical (Schoenberg, 1994). Aquí se puede encontrar una sección dedicada al tema con variaciones. Las técnicas utilizadas para elaborar cada tema, construir cada variación, etc. Información muy necesaria para aplicarla al poema sinfónico de Richard Strauss y poder entender así la manera en la que están compuestas cada una de sus variaciones.

Tratado de la forma musical (Bas, 1947). Tratado que acoge el género del poema sinfónico. Cómo evoluciona en manos de distintos compositores, qué elementos presenta en común a diferencia de las innovaciones que va adquiriendo a lo largo del tiempo. Muy útil para investigación, permite conocer en qué momento se encontraba el género en manos de Richard Strauss.

Strauss y Nietzsche: relación música y filosofía

The Role of Nietzsche in Richard Strauss' s Artistic Development (Youmans, 2004). En este trabajo de investigación, Youmans establece los patrones básicos en la relación entre Richard Strauss y la filosofía de Nietzsche. La visión compartida de los principios universales en la vida del hombre (héroe) debe estar reflejada tanto en la palabra como en la música, la cual es el epicentro absoluto capaz de reflejar la verdad. Gran aportación a este trabajo para entender el pensamiento común entre el compositor y el filósofo.

El papel de la viola en la música de Strauss

Preparations and Performance of Richard Strauss' s Don Quixote and Ein Heldenleben (American Viola Society) (Foster, 2014). Este artículo recoge información muy interesante, ofreciendo sugerencias técnicas e interpretativas para el poema sinfónico de Richard Strauss. Por un lado, se encuentra todo lo relacionado con la interpretación de la voz orquestal de viola, consejos y explicaciones para conseguir proyectar una única voz exacta y sonora entre toda la sección dentro de la orquesta. Por otro, se encuentran indicaciones y ayudas para la interpretación en el papel de viola solista. Todas estas sugerencias vienen acompañadas de aclaraciones para entender las consecuencias o errores más comunes a la hora de interpretar la partitura en ambos roles.

RICHARD STRAUSS: VIDA Y EVOLUCIÓN

Richard Strauss (Munich, 11 de junio de 1864 – Garmisch, 8 de septiembre de 1949) nace en el seno de una familia acomodada de la alta sociedad de Baviera dedicada a la industria cervecera. Franz Strauss, su padre, era trompa solista y trabajaba para la corte en el ámbito operístico. Además de su padre, varios miembros de su familia se dedicaban a la música, por lo que Richard Strauss recibió una alta formación desde su infancia. A la edad de cuatro años aprendió a tocar el piano, enseñado por su madre, y a los siete el violín, enseñado por su tío. Realizó su primera composición cuando tenía seis años.



Imagen 1. Richard Strauss niño¹

Durante sus primeros años como compositor, Strauss plasmó el estilo clásico y conservador aún vigente, a la manera de Mendelssohn. En su adolescencia, recibe clases particulares de teoría musical y orquestación de la mano de Wilhelm Friedrich Meyer, director de la corte de Munich. Un tiempo después, ingresa en la universidad de la ciudad a la edad de diecisiete años para aprender Estética, Filosofía e Historia del Arte.

En 1883 obtiene un puesto como director suplente de Hans von Bülow², de quien aprendió la maestría de la dirección orquestal. El interés y el afecto que manifiesta por el joven compositor le llevan a nombrarle director de la orquesta de Meiningen tras su dimisión en 1885.

Será a partir de 1886 cuando el joven Strauss encamine un nuevo estilo influenciado por la nueva escuela alemana, liderada por Liszt y Wagner. Su sinfonía, *Aus Italien*³, muestra rasgos de ello. Su estilo empieza a madurar con algunos de sus primeros poemas sinfónicos a finales de la década de los 80. Las herencias tomadas de ambos líderes, como fueron el lied y el leitmotiv respectivamente, fueron los elementos básicos para la llegada de una nueva figura compositiva que se convertiría en la tendencia del momento.

Con la llegada de la victoria en la guerra austro-prusiana en el año 1866, se dio paso a la formación de la primera confederación alemana realmente unificada. A ello se suma la repetida victoria en la guerra franco-prusiana de 1870-1871, que hizo que Alemania surgiera como el principal poder político e industrial de Europa. El país contaba además con un dominio científico y tecnológico sin parangón. Se respiraba el orgullo por la patria, orgullo que Strauss recoge en sus composiciones, adaptando los principios estéticos y musicales de Richard Wagner a las necesidades de la época. “La imagen de confianza que proyectan los poemas tonales de Strauss contrasta enormemente con las profundas dudas que impregnaron la música de Mahler.” (Morgan, 1994, p. 46).

El nacimiento de su poema sinfónico *Don Juan* (1888), consagra a Strauss como reconocido compositor de fama mundial. Muestra al mundo las características principales de su estilo y lenguaje musical: la innovación y libertad en el empleo de armonías y modulaciones, así como en la instrumentación, exprimiendo la calidad de la orquesta sinfónica moderna.

En 1894 contrae matrimonio con la soprano Pauline de Ahna⁴, su principal fuente de inspiración en su posterior etapa, dedicada casi exclusivamente al género operístico. Es por

¹ Imagen extraída de: <https://efemeridesdelamusica.blogspot.com/es/search?q=richard+Strauss>

² Hans Guido von Bülow (Dresde, 1830 - El Cairo, 1894). Compositor romántico alemán, pianista, crítico y director. Dirigió la Filarmónica de Berlín de 1887 a 1893.

³ *Desde Italia* (1886). Traducción propia.

⁴ Pauline María de Ahna (Ingolstadt, Baviera, 1863 - Garmisch, 1950). Soprano alemana. Conoció a Richard Strauss al dirigirla en la Ópera de Weimar con *La flauta mágica* y *Elisabeth*.

ello que Strauss atribuirá importantes solos a la voz de soprano tanto en estas obras como en las numerosas canciones que también escribe a lo largo de su vida.

También en esta década, es nombrado asistente del Festival de Bayreuth, así como director del Teatro de Ópera de Weimar; trabaja en la Ópera de Munich y es contratado por el Káiser Guillermo II de Alemania como director de la Orquesta Real de Prusia en Berlín. En 1897 tiene a su único hijo, Franz Strauss.



Imagen 2. Cartel promocional⁵



Imagen 3. Foto familiar⁶

En esta etapa conoce además a Gustav Mahler, nuevo compositor del momento, manteniendo una estrecha relación que no por ello excluyó la rivalidad entre ambos.

A partir de 1900, como se ha indicado anteriormente, Strauss se dedica plenamente al género operístico. La utilización de innovaciones provocativas y exuberantes romperán toda relación con el estilo de la época. Serán *Salomé* (1905) y, sobre todo, *Elektra* (1909), las óperas que sitúen al compositor en el centro vanguardista musical del momento. No obstante, ambas óperas siguen la línea de su música sinfónica. Para Strauss, el programa es ahora la puesta en escena.

Foco de admiración y halago, empieza a mediar con los integrantes de la Segunda Escuela de Viena y es nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Heidelberg.

⁵ Concierto dirigido por R. Strauss y Pauline de Ahna como soprano solista. Imagen extraída de: <https://csosoundsandstories.org/125-moments-060-richard-strauss/>

⁶ Richard Strauss, Pauline de Ahna y su hijo, Franz Strauss. Imagen extraída de: <https://www.thenational.ae/arts-culture/music/richard-strauss>

Con el comienzo de la Primera Guerra Mundial, la sociedad entra en un período de gran crisis económica, con grandes deudas y una infraestructura destrozada. Los estragos de la guerra hacen que el pueblo busque refugio en el entretenimiento que el arte ofrece. Pero la llegada del Crack del 29 promueve la actividad de los gobiernos, creando programas para ayudas y obras públicas, lo que provoca una pequeña mejoría a nivel mundial.

En Alemania, la República de Weimar no es capaz de afrontar los problemas por los que está pasando el país. Tras un período de elecciones, el partido nacionalsocialista, lo que comúnmente se conoce como el partido nazi, llegará al poder y nombrará a Adolf Hitler como su canciller en 1933, quien pronto instaurará una dictadura.

Bajo su mandato, Strauss es nombrado Presidente de la Cámara de Música del III Reich. En este período volverá a tomar un estilo compositivo más clásico, impuesto por los ideales del nuevo dominio político. Esto es debido a la dificultad para continuar componiendo en ese mismo estilo innovador, volviendo a asentar las bases tonales, haciéndolas más claras y firmes. No mucho tiempo después él mismo rechazará el cargo, decisión que suma su intolerancia hacia los principios del nuevo gobierno y una denuncia por colaborar con el libretista judío Stefan Zweig.



Imagen 4. Strauss padre e hijo con A. Hitler⁷



Imagen 5. Portada de *Die Schweigsame Frau*⁸

A pesar de ser constantemente vigilado y controlado, Strauss continuó haciendo novedosas composiciones que él mismo presentó en estreno, y otras que ocultamente narraban críticas al nuevo poder que dominaba Alemania.

⁷ Imagen extraída de: <http://feldgrau.info/2010-09-02-14-48-28/15567-podborka-foto-149>

⁸ La mujer silenciosa. (Traducción propia). Escrita en colaboración con Stefan Zweig. Imagen extraída de: <https://www.lubralnomusic.com/advSearchResults>.



Imagen 6. Richard Strauss estrenando su *Himno Olímpico* en los Juegos Olímpicos de Berlín en 1936⁹

Después de ciertos altercados por proteger a su familia, un intento de encarcelamiento del que quedó impune y las terribles experiencias vividas durante toda la Segunda Guerra Mundial, Strauss vuelve a componer de manera mucho más intensa y experimentada, volviendo así su energía creativa. Afectado por todas aquellas emociones, plasma la inquietud y el dolor que padecen un compositor viejo y cansado en su última etapa.

Tras su muerte, Richard Strauss ha sido y sigue siendo un importante pilar en la música del siglo XX y un referente para compositores posteriores. Su música ha marcado un antes y un después en la historia, aportando grandes conocimientos a los géneros más estudiados durante su trayectoria.

En una declaración personal, afirma: “Quizás no sea un compositor de primera categoría, pero sí un compositor de segunda categoría de primer nivel”.

Strauss y la música programática

“La música programática era aquella música instrumental relacionada con un tema poético, descriptivo, o incluso narrativo, pero no por medio de figuras retórico-musicales o por imitación de sonidos y movimientos naturales, sino mediante la sugerencia imaginativa” (Grout y Palisca, 2004). Este concepto se remonta a la época del Romanticismo y a la idea del *Gesamtkunstwerk*¹⁰. Esta idea, propulsada con las óperas de Richard Wagner, describía la unión de todos los elementos artísticos para evocar un sentimiento concreto en el oyente más allá del hecho de estar presente en una actuación. Del mismo modo, la música programática evoca sentimientos y situaciones sin necesidad de un texto explicativo, tan sólo una sugerencia en el título.

Para Liszt, el programa era el antecedente que el compositor ofrecía para situar al oyente en el concepto poético de la obra musical.

No obstante, este concepto ha sido objeto de continua disputa desde el siglo XVIII al XX. Esto se debe a que “la música programática no siempre ha sido lo mismo, sino que ha sido un fenómeno históricamente variable” (Dahlhaus, 1999, p.128).

En los últimos años del siglo XVIII coexistían el género “pictórico” y la estética musical romántica. El primero, el cual hacía que la música instrumental evocara elementos o situaciones de la naturaleza para enternecer al espectador, fue rechazado por quienes defendían el poder absoluto de la música para llegar al corazón. La segunda, sin embargo,

⁹ Imagen extraída de: <http://www.richardstrauss.at/photo-album.html>

¹⁰ Término acuñado por Richard Wagner para definir su concepto de “obra de arte total”, por la que era imprescindible la unión armónica de todos los elementos utilizados en una ópera (texto, música, decoración, etc.) para crear una obra completa y unificada.

fue más aceptada porque sugería el acompañamiento poético a una música instrumental absoluta, pudiendo así dar lugar a sentimientos o estados de ánimo sin vulnerarla propiamente.

A partir de 1860, la disputa fue más allá, poniendo en entredicho la capacidad evocadora o expresiva, sentimentalmente hablando, de la música. De esta manera, Liszt apoyaba el concepto del valor absoluto de la música, que había evolucionado para suscitar así espiritualmente. Por otro lado, existía la teoría de que en la música el espíritu era forma, y la forma espíritu.

A finales del siglo XIX y comienzos del XX la controversia llegó a tal punto que se perdieron las ideas principales en cuestión, “pues casi todos los apologistas de la música programática eran seguidores de Wagner, mientras que Wagner mismo, ya desde 1854, había asimilado la estética de Schopenhauer” (Dahlhaus, 1999, p. 128). Para ambos, el verdadero sentido y significado de la obra era el que expresaba la misma música en sí, siendo la acción poética un aporte secundario.

El procedimiento de ilustrar la música con un texto o con una acción escénica, según Schopenhauer, no se diferencia sustancialmente, sino sólo gradualmente, de las divagaciones de una imaginación que se deja arrastrar en una sinfonía a la sugerencia de representaciones fantasiosas: en ambos casos, las visiones y los conceptos en los que se refleja la interioridad, el afecto expresado musicalmente, son secundarios y en principio intercambiables (Dahlhaus, 1999, p. 129).

Finalmente, el programa fue aceptado por los seguidores del pensamiento de Schopenhauer y Wagner dado que no afectaba para nada a la esencia de la música. Sin embargo, la opinión de quienes pensaban que una obra musical debe ser acompañada por literatura aún coexistía, dado que su estructura interna es frágil. Esto derivó en que el texto influye en la forma estructural de la música. De hecho, el programa primaba sobre ella, de manera que la composición musical debía ser posterior y adecuada al programa.

Es aquí donde Richard Strauss insiste en que es impensable que el hecho de que un programa acompañe a una obra musical o no afecte en su estructura interna, cuando precisamente no está tratando con un tipo de música que no presenta un formalismo estructural. De esta manera, declara: “Un programa poético puede muy bien impulsar a nuevas formas, pero si la música no se desarrolla lógicamente por sí misma [es decir, si el programa tiene que cumplir las funciones sustitutivas] entonces se convierte en música literaria.” (Dahlhaus, 1999, p.134).

Actualmente, el trabajo que Strauss realizó sobre el programa es mucho más significativo que el trabajo de Wagner un cuarto de siglo atrás. Para los nuevos creadores, la música de Strauss constituye la gran última expresión creada.

La teoría defendida por Wagner ha caído para muchos, pero no por ello su música ha sido menos maravillosa. Realmente, ni él ni Strauss incorporaron a sus filósofos favoritos en su música.

Strauss y el poema sinfónico

Un poema sinfónico es una obra descriptiva; esboza paisajes, historias o situaciones que son sugeridas al oyente mediante una breve explicación en el título.

Este género fue acuñado por Franz Liszt innovando dos técnicas compositivas: la forma cíclica beethoveniana y la transformación temática. La primera reunía ideas presentes en distintos movimientos, hermanándolos. Pero Liszt fue más allá, uniendo distintas ideas de distintos movimientos en un único movimiento formal. La segunda técnica, empleada anteriormente por Mozart y Haydn, consistía en la presentación de un tema que cambia drásticamente a algo absolutamente nuevo.

Al no contar con una estructura formal establecida, los poemas sinfónicos se desarrollan en función de la presentación y modificación de los temas a través de una serie de episodios que componen la historia. De esta manera, se puede estirar el concepto del tema a tales

envergaduras que lleven al oyente a imaginar ideas totalmente nuevas aun empleando un motivo recurrente que ya ha aparecido anteriormente. “Estas piezas son sinfónicas en el sonido, el peso y los procedimientos de desarrollo y son <<poemas>> por su analogía con poemas literarios” (Burkholder, Grout y Palisca, 2008). Al estar insinuados, no obstante, por cualquier idea artística, los poemas sinfónicos de Liszt presentan un paralelismo con el concepto de Wagner de obra de arte total.

Strauss plasma en sus poemas sinfónicos la influencia captada de Liszt y Berlioz, principalmente. Imitó el empleo de la orquestación, utilizó la técnica de la transformación temática y tomó referencias de los tipos de programa, algunos basados en obras literarias, y otros creados a partir de experiencias personales. Pero ha sido capaz de llevar todo este aprendizaje mucho más allá. Su fama como compositor instrumental llegó, principalmente, a través del poema sinfónico.

El hecho de haber aprendido sobre este género gracias al estudio de Liszt y Berlioz, no debe hacer ver las composiciones de Strauss similares a las suyas. Berlioz se aferró al poema sinfónico en su forma más ortodoxa. Liszt adjudicó ese término a sus composiciones, creando un nuevo género y haciéndolas mucho más novedosas que las de Berlioz, abriendo así el camino.

Pero la diferencia entre ellos y Richard Strauss es la minuciosa manera en la que está compuesta su música. Lleva la polifonía mucho más allá, entrelazando los temas y creando mayor contrapunto y melodía acompañada, así como una mayor intensidad armónica a través del cromatismo. La calidad a la hora de administrar los distintos motivos en sus dramas musicales hace de sus obras maravillosas estructuras polifónicas. Conduce la idea del leitmotiv a lo puramente instrumental; hace una disposición breve y sin embargo también una mayor facilidad para identificarlo. La sensación abrumadora en sus composiciones se debe a la gran cantidad musical que dispone en un corto período de tiempo, realizando rápidas y continuas transformaciones de los elementos más superficiales.

En cuanto al propio programa se refiere, “Strauss favorece aquellos programas de contenido detallado que tuvieran correlaciones precisas con los acontecimientos musicales específicos de sus propias composiciones” (Morgan, 1994, p. 47)

Sus programas ofrecen un sinfín de posibilidades musicales que permitían al propio Strauss crear grandes estructuras muy diferentes de las heredadas por la tradición clásica. Él mismo afirmaba: “En mi opinión, ...un programa poético no es más que un pretexto para la expresión puramente musical y el desarrollo de mis emociones, y no una simple descripción musical de los acontecimientos concretos de cada día” (Morgan, 1994, p. 47)¹¹.

A pesar de que sus poemas sinfónicos presentan una estructura formal, la diferencia compositiva está en dotarlas de un valor episódico, conteniendo secciones magníficamente diferenciadas, ofreciéndole a cada una su propio carácter. Y este carácter se ve ligado a la psicología y los acontecimientos representados en los programas. La lucha interior, la complejidad de sentimientos son elementos básicos, conceptos tomados de Gustav Mahler.

Strauss y la influencia de Nietzsche: música y palabra

Para poder establecer una relación entre el pensamiento de Richard Strauss y el de Nietzsche, es necesario hacer una contextualización previa para aclarar la evolución que sufre la lucha entre música y palabra, nuevamente.

Arthur Schopenhauer contemplaba la idea de que la música ocupa un lugar privilegiado por encima de todas las artes, pensamiento compartido también por Nietzsche. Esto se debe a que la música es el único arte dotado de la capacidad para expresar los sentimientos sin necesidad de nombrar concepto alguno. “La música no se limita a representar <<las ideas o los grados de objetivación de la voluntad, sino, de modo inmediato, la voluntad misma>> (Fubini, 2005, p. 286).

¹¹ Declaración extraída de una carta de julio de 1905, publicada en Richard Strauss and Romain Rolland: Correspondence, ed. Rollo Myers (Londres, 1968), p. 29.

Esta capacidad de la música para representar la esencia en sí misma, conduce al principio de que, para Schopenhauer, existe una igualdad entre la música y los pensamientos o ideas, siendo esta primera un duplicado de la naturaleza, es decir, otra manera de reflejar la vida y la existencia. Es por ello que la música tiene la capacidad de expresar, de contar la vida. Y es por ello también que, para este filósofo, el compositor, el creador, el genio, “revela la esencia íntima del mundo mediante un lenguaje que su razón no entiende” (Fubini, 2005, p. 288)¹².

Sin embargo, no por tener la música la capacidad para expresar el sentimiento en sí mismo, para el filósofo se descarta la idea de la relación entre música y palabra. No obstante, deberá ser esta última la que opere al servicio de la expresión absoluta: la música instrumental. Por otro lado, esta capacidad expresiva desencadenaba en la idea de relatar la lucha fatalista por la vida. Esta decadente visión catalogaba el papel de la voluntad humana como un impulso totalmente falto de razón o motivo; por ello que la lucha directamente no garantizase la victoria.

Nietzsche contempla, de igual manera, la posición privilegiada de la música. En la base de este pensamiento se encuentra la ideología de la tragedia griega. La tragedia simboliza la unión entre los polos opuestos: Apolo y Dionisio, el intelecto y el placer, lo puro y lo pagano, la vida y la muerte. La música es una propia categoría del espíritu del hombre, el hombre posee espíritu musical. Nietzsche considera que el arte debe estar dirigido al placer y no al intelecto. De esta manera, el arte simboliza la concepción trágica del mundo, y la música lo hace de igual modo. No obstante, esa lucha siempre va a estar acompañada por la motivación y el arrojo. Para el filósofo, la visión del derrotismo no cabe en la voluntad.

Con Wagner, toda esta torre de naipes se vino abajo en el momento en el que declaró que la redención de la sociedad se consigue a través del cristianismo. Esto, para Nietzsche, no es otra cosa sino engañar la verdad originaria que ocultaba los verdaderos valores de la tragedia griega. Para él, Wagner convirtió el sentido trágico de la redención en el sentido de renuncia de la tradición cristiana: “La dialéctica de apolíneo y dionisiaco propuesta por Nietzsche [...] es rota precisamente por Wagner: lo apolíneo, es decir, la forma, el discurso, la palabra, la imagen, [...] borrado por Wagner en la ebriedad final de sus dramas, puro triunfo de lo dionisiaco” (Fubini, 2004, p. 76).

Wagner entendía la vida como un sufrimiento, que podía encumbrarse o padecer a través de la santidad, claro ejemplo de ello es su obra *Parsifal*. En la libertad reconquistada, libertad que la música otorga al oyente, aparece el papel Richard Strauss. La figura de Nietzsche era la figura del convencimiento, de la seguridad, de la voluntad de poder. Si algo tenían en común ambos hombres eran estos valores. De ahí que Strauss encontrara el pilar en el que apoyar su escepticismo durante toda su vida.

En todas sus composiciones se puede hallar la lucha del héroe ante las adversidades; a veces acompañadas por un triunfo, a veces de un nuevo intento, y Don Quijote¹³ es el claro ejemplo de ello. El famoso hidalgo, es la viva imagen del intento y la perseverancia. Aún engañado por su propia razón, es capaz de encontrar la fuerza y el valor para afrontar los más inesperados altercados, y a pesar de fallar en la gran mayoría de ellos, su voluntad no desiste.

Strauss y otros aspectos musicales

Fuera de la propia composición, aunque no desvinculado del ámbito musical, se encuentra un trabajo en el que Strauss aportó información muy necesaria. Se trata del *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes* (Berlioz, 1844)¹⁴. Fue escrito por Héctor Berlioz en 1844 y en él se encuentra información sobre los instrumentos musicales occidentales y la dirección orquestal. La revisión fue realizada por Strauss en 1904,

¹² Cita extraída de *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* de Enrico Fubini, ed. Alianza Música (2005) tomada a su vez de *Il mondo come volontà e rappresentazione* II, p. 324. Traducción de De Lorenzo, Bari, Laterza, 1928-1930.

¹³ Referido al personaje literario.

¹⁴ *Gran Tratado de Instrumentación y Orquestación Modernas* de Héctor Berlioz (1844). (Traducción propia).

aportando la inclusión de instrumentos musicales modernos. También se halla información sobre las capacidades técnicas de cada instrumento, aspectos de tesitura, sonoridad, etc.

También se habla de la función que desempeña cada instrumento dentro de la orquesta sinfónica, añadiendo ejemplos de obras del propio Berlioz, Mozart, Wagner y Beethoven, entre otros

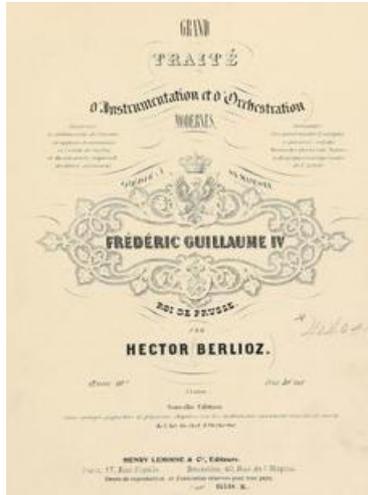


Imagen 7. Portada del Gran Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes (Berlioz, 1844)¹⁵

DON QUIXOTE OP. 35: PHANTASTISCHE VARIATIONEN ÜBER EIN THEMA RITTERLICHEN CHARAKTERS¹⁶. NACIMIENTO DE UN POEMA SINFÓNICO

El poema sinfónico *Don Quixote* nace en 1897. Su estreno tiene lugar un ocho de marzo del siguiente año en Colonia, interpretado por la orquesta de Gürzenich bajo la batuta de Franz Wüllner.



Imagen 8: Portada partitura *Don Quixote* op. 35 de Richard Strauss, edición JOS. AIBL¹⁷

¹⁵ Imagen extraída de:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Traité%27instrumentation_et_d%27orchestration

¹⁶ Variaciones fantásticas sobre un tema de carácter caballeresco. (Traducción propia).

El musicólogo Ulrich Rühle cuenta que, de pequeño, el joven R. Strauss cuando no estaba ocupado con la música, se colaba en la biblioteca de su padre donde leía libros de aventuras que eran sus favoritos, y entre ellos estaba *El Quijote*:

Wenn Richard sich nicht mit Musik beschäftigt, ist er oft in Vaters Bibliothek anzutreffen. Lesestoff gibt es da genug. Am liebsten mochte er Abenteuergeschichten. Wie amüsierte er sich über den Ritter von der traurigen Gestalt, Don Quichote, einen spanischen Adligen, der meint, als mittelalterlicher Ritter durch die Welt ziehen zu müssen. Später erzählt Richard Strauss mit musikalischen Mitteln die haarsträubenden Abenteuer, die Don Quichote mit seinem Diener Sancho Pansa besteht. [...] ¹⁸ (Pérez, s.f., p. 184).

Si bien este poema sinfónico no es la primera obra musical compuesta para relatar las hazañas del valeroso hidalgo Don Quijote de la Mancha, sí se constituyó como la primera obra en describirlas de una manera absolutamente moderna y radical. El empleo de exuberantes armonías que apuntaron a Strauss como un compositor destacado, así como el empleo de una masa orquestal prestada al servicio de nuevas técnicas interpretativas, hicieron de *Don Quixote* toda una obra digna de ser el centro de opinión durante décadas, tanto para su aprobación como para ser objeto de duras críticas.

Refiriéndose a la orquestación, Richard Strauss llevó la técnica instrumental al extremo. Las virtuosas escalas cromáticas en la cuerda, el empleo del *Flutter-tonguing*¹⁹ en el viento, además de la incorporación de una máquina de viento²⁰, permitieron al compositor plasmar de manera mimética todos y cada uno de los detalles que componen las aventuras escogidas para construir su poema sinfónico.

La plantilla que Strauss asignó para la interpretación de este poema sinfónico consta de:

- Cuerda. Violines I, violines II, violas (con parte de viola solista), violonchelos (con parte de violonchelo solista), contrabajos y arpa.
- Viento madera. Piccolo, dos flautas, dos oboes, corno inglés, dos clarinetes en si bemol, clarinete bajo, tres fagotes y contrafagot.
- Viento metal. Tres trompetas en re y en fa, seis trompas en fa, tres trombones, tuba tenor en si bemol, y tuba.
- Percusión. Timbales, bombo, tambor, platillos, triángulo, pandereta y eolifono.

Se ha adquirido una singular interpretación de esta obra con el paso del tiempo. Si se observa la partitura, se puede apreciar que tanto en la sección de violas como en la de violonchelos hay una parte solista. En el caso de la viola, Strauss le adjudica el papel del escudero Sancho Panza, completado a lo largo de todo el poema sinfónico con las voces del clarinete bajo y la tuba tenor. No obstante, la voz de la viola se mantiene íntegra en su sección ya que hay momentos en el poema sinfónico en que la voz del escudero requiere de mayor intensidad y textura temática.

Lo mismo ocurre con el papel de Don Quijote, asignado por el compositor a la voz del violonchelo solo. Este papel ha sido interpretado por numerosos e importantes instrumentistas a lo largo de la historia, hecho que ha llevado a la malinterpretación en la

¹⁷ Imagen extraída de: <http://es.cantorion.org/music-link/9654/Don-Quixote>

¹⁸ Cuando Richard no está ocupado con la música, está a menudo en la biblioteca donde se encuentra su padre. Hay suficiente lectura. Le gustaban las historias de aventuras, preferiblemente. Qué divertidas son las del caballero de la triste figura, Don Quijote, un noble español que piensa ejercer de caballero medieval a través del mundo. Con el tiempo, Richard Strauss narra las trepidantes aventuras de Don Quijote con su criado Sancho Panza con medios musicales. (Traducción propia).

¹⁹ Aleteo de lengua. Traducción propia.

²⁰ Eolifono.

concepción del poema sinfónico. La visión moderna que se tiene de esta obra es como la de un concierto para violonchelo solo. Esto es así porque, como se puede observar en las distintas interpretaciones que se han hecho de esta obra, el violonchelo solista se coloca delante de la orquesta.

La visión que Strauss tenía en cuanto a la interpretación y colocación claramente no corresponde con la actual, sus indicaciones en la partitura a las voces solistas son únicamente de minuciosa expresión y ejecución.

La presentación como solista sentando²¹, se interpone a la elaborada instrumentación del grupo de violonchelos, y específicamente en el acompañamiento del solo de la viola, instrumento que hace el papel de Sancho Panza. A pesar de esto, la obra ya ha adquirido esta tradición de presentación de concierto, e incluso, fue aceptada por el compositor mismo en años posteriores (Marcano, 1986, p. 4).

Strauss y la personificación

Tal y como se ha tratado en apartados anteriores, *Don Quixote op. 35* no es la primera obra que rinde homenaje a las inusuales aventuras del caballero Don Quijote de la Mancha. No obstante, su alto grado de paralelismo resulta revelador. La amplia gama de recursos -tanto armónicos como sonoros- de los que se usa Richard Strauss para la imitación de todos y cada uno de los elementos que forman parte de sus variaciones, hacen gala de una visión prácticamente perfecta de las aventuras escogidas para su poema sinfónico.

Analizando a fondo la obra, se pueden apreciar tres bloques distintos de estos recursos: tonalidades, ejecuciones armónicas y efectos instrumentales.

En el primer bloque, es notable la estudiada elección que Strauss hace de las tonalidades, sobre todo para la correspondiente asignación de los personajes principales de la obra literaria. Y es que las tonalidades suscitan o se relacionan con diversos sentimientos o estados de ánimos. Esta afirmación proviene de la teoría de los afectos²² y el género operístico, estableciéndose una asignación estandarizada entre ellos. Johann Mattheson (1713)²³ hace una recopilación de las tonalidades utilizadas en la época y los distintos valores y sentimientos con los que se corresponden.

En este poema sinfónico, Strauss asigna tonalidades a cada uno de sus personajes. En base al análisis de Mattheson (1713), se puede establecer una relación en cuanto a los valores que presentan cada uno de ellos, valores que a su vez corresponden y están presentes en la obra literaria de Miguel de Cervantes.

Don Quijote, presentado en la tonalidad de Re Mayor. “Es apropiado para expresar situaciones felices o bélicas, idóneo para tañidos²⁴” (Andrés, 2012, p. 35). Como es sabido, Don Quijote es un falso caballero andante, que a pesar de asignarse a sí mismo como tal debido a su locura, encarna con júbilo los cometidos en sus distintas aventuras.

Dulcinea, presentado en la tonalidad de Sol Mayor. “Tiene mucho de sugestivo y retórico, y aunque no brilla por lo que aquí se afirma, se emplea tanto para lo alegre como para lo serio” (Andrés, 2012, p. 36). El personaje de Dulcinea del Toboso no existe como tal, sino que es una invención del hidalgo, un amor platónico usual en los ideales de la caballería andante.

Sancho Panza, presentado en la tonalidad de Fa Mayor.

²¹ Error de cita.

²² Teoría especulada en la época del Barroco que afirmaba la capacidad de la música para suscitar distintas emociones y estados de ánimo. Ésta proviene a su vez de la influencia de la época clásica, recogida por Descartes en su obra *Les passions de l'âme* “*Las pasiones del alma*” (1649). En esta teoría Descartes afirma que las pasiones pueden ser suscitadas por pequeños animales encontrados en la sangre del ser humano accediendo a la glándula pineal.

²³ Johan Mattheson (Hamburgo 1681-1764). Cantante tenor de ópera, compositor, escritor y teórico reputado en Alemania durante el período barroco. Destacó por su labor como traductor y crítico, principalmente.

²⁴ Traducción de *Diccionario de música, mitología, magia y religión* escrito de Ramón Andrés. Editorial Acanalado, 1ª edición (2012) de la obra *Das Neu-Eröffnete Orchestre* de Johann Mattheson (1713).

Es capaz de expresar los más bellos sentimientos, generosidad, constancia, amor, todo aquello que ocupa un lugar elevado en la escala de cualidades; y se consigue del modo más fácil, no es necesario ningún esfuerzo. En verdad, la belleza y la oportunidad de esta tonalidad puede compararse con una buena persona que, haga lo que haga, aunque sea algo sin importancia, lo hace perfectamente (Andrés, 2012, p. 35).

Todos estos valores se ven representados en el personaje de Sancho Panza. Pueblerino inocente y de carácter bonachón que, aunque en ocasiones parezca un personaje de carácter burlón, sin embargo, es fiel a su señor en todas y cada una de sus andanzas. Se encomienda en la difícil tarea de acompañar a un hombre embriagado por la demencia y, aun así, su paciencia y su cariño consiguen que Don Quijote necesite de su compañía, pudiendo resolver juntos todos y cada uno de los entuertos.

En cuanto al resto de tonalidades, Strauss las emplea para designar momentos o situaciones correspondientes con la aventura que está describiendo en cada variación.

En su Introducción, la llegada de los monstruos que perturban el sueño idealizado de Dulcinea es traída por la tonalidad de Fa# Mayor, que, aunque no es tratada por el teórico dado que corresponde a una tonalidad no utilizada en el Barroco²⁵, se puede corresponder con el temor por Don Quijote de ver capturada o malherida a su doncella.

La zona central corresponde al cúmulo de imaginación y delirio que sufre la mente de Don Quijote a causa de la lectura de novelas de caballería. Esta zona se presenta con las tonalidades de Do y Sol Menor, de manera simultánea, entre otras. Do Menor, “es una tonalidad dulce y a la vez algo triste, aunque prevalece en ella la primera cualidad. Esa misma dulzura, para que no nos induzca a cierta somnolencia, conviene sazonarla con pasajes animados” (Andrés, 2012, p. 35). A su vez, la tonalidad de Sol Menor:

Es tal vez la más bella de las tonalidades, y no sólo porque -por la relación con las tonalidades precedentes- es capaz de mezclar con gracia lo serio y lo marcadamente dulce, también aporta un carácter extremadamente gracioso y agradable, ya que, al ser sumamente maleable, se presta a lo tierno y a lo remansado, al deseo ardiente y a lo divertido. En definitiva, es útil tanto para lamentarse como para mostrar una alegría moderada (Andrés, 2012, p. 36).

En la primera variación se encuentra la batalla con los molinos de viento. El momento en el que aparece este motivo y la posterior lucha, creyendo Don Quijote que son gigantes, se enmarca en las tonalidades de Mi bemol y La bemol Mayor. Mi bemol Mayor es una tonalidad que “contiene en sí muchos pathos²⁶; su naturaleza le lleva a ser únicamente idónea para las obras serias y tristes. Se diría que es reacia a toda sensualidad” (Andrés, 2012, p. 35). Tal y como se puede corroborar poco después, la aventura con los molinos resulta desafortunada, de manera que Don Quijote y su caballo Rocinante chocan contra uno de ellos y caen derrotados al suelo.

En el episodio con la procesión de monjes de la cuarta variación, Strauss presenta los motivos correspondientes a la misma en las tonalidades de Re y Do Menor, respectivamente. De manera acertada, Johann Mattheson afirma sobre la tonalidad de Re Menor:

Al examinar esta tonalidad se descubre que tiene algo de devoto, tranquilo, y parece acorde con algo grande y convincente. Es capaz de contribuir a la devoción en la música religiosa y a la paz del espíritu, aunque no debe olvidarse que también es apropiada para la diversión y expresión de fluidez (Andrés, 2012, p. 35).

²⁵ Hay que tener en cuenta que en la siguiente relación sólo figuran diecisiete tonalidades, ya que las de Do # mayor, do # menor, mi b menor, fa # mayor, La b mayor, la b menor y si b menor todavía eran inusuales (Andrés, 2012, p. 35).

²⁶ Del vocablo griego “páthos”. Afecto vehemente del ánimo. Definición de la Real Academia Española.

Los frailes de la orden de San Benito (novena variación) son presentados en la tonalidad de Fa Menor: “Expresa la ternura y la calma, a la vez que una profundidad y una gravedad no muy alejada de la desesperanza, una fatal ansiedad del alma. Transmite una melancolía triste e incurable, y a veces puede incitar al oyente al horror o al escalofrío” (Andrés, 2012, p. 36).

Esta definición corresponde únicamente con la melodía en canon de los frailes en cuanto a la ternura y la calma; dos señores mayores que viajan por un caluroso camino en sus mulas, manteniendo una tranquila conversación. Sin embargo, las siguientes ideas pueden adjudicarse a la desgracia que le ocurre al no tener idea alguna de la desavenencia que encontrarán una vez Don Quijote se interponga en su camino, situación que Strauss plasma en esta variación. Sin embargo, esta tonalidad sí corresponde con el motivo del Caballero de la Blanca Luna en la última hazaña de este poema sinfónico. Dicho motivo, de carácter muy medieval, induce a la inquietante incertidumbre vivida durante la batalla entre ambos caballeros.

Si bien se ha visto que cada personaje tiene atribuida una tonalidad, se pueden encontrar temas y motivos que a pesar de ello sufren un cambio de tonalidad o de modo. Este hecho ocurre más a menudo en el personaje principal de Don Quijote; teniendo en cuenta la historia que se está narrando en cada variación, se puede decir que el hecho de modificar el modo de los personajes les atribuye otro carácter o estado de ánimo, acorde con la situación que se cuenta en ese momento.

Ejemplos de ello se encuentran en la primera variación, donde Don Quijote, al enfrentarse contra uno de los molinos y chocar contra él, cae malherido al suelo, lamentándose (anacrusa cc. 206 - 209); en la tercera variación, donde se combina la tonalidad de Re Mayor con su relativo menor en una intervención de Don Quijote durante sus conversaciones con Sancho Panza (cc. 328 y 329); durante la vigilia del caballero a lo largo de la quinta variación, pensando en su amada Dulcinea; la propia asignación que hace Strauss de la tonalidad de Sol Mayor a la “falsa Dulcinea”, personaje que encarna a la ruda y fea aldeana que Sancho Panza escoge para engañar a su señor (sexta variación).

Para conseguir este efecto en las personalidades, también se puede identificar la utilización de distintos modos griegos a lo largo de todo el poema sinfónico, aportando colores distintos mediante el despliegue de escalas en la plantilla orquestal.

Las ejecuciones armónicas y los efectos instrumentales suelen ir de la mano en esta obra. El color de los acordes empleados por Strauss suelen ser el complemento a un choque de platos en la percusión o a un *sforzando* en la cuerda.

Las caídas y choques de Don Quijote, así como los golpes con espadas o mazas, suelen presentarse sobre una semicadencia que culmina en un choque de platos y finaliza con una caída en *glissando*, tanto del arpa como de la cuerda, incluso de ambas.

El efecto de los balidos de ovejas y carneros de la segunda variación se recrea mediante acordes disonantes y el empleo de la sordina con dinámicas fuertes en el viento metal.

El empleo de Dominantes secundarias en bloques habitualmente se corresponde con la acción de algún personaje llevada al extremo. Un ejemplo de ello es el reiterado pensamiento de Don Quijote sobre Dulcinea en la cuarta variación o los varios intentos por reconocerla en la figura de la ruda aldeana en la sexta variación.

El arpeggio de escalas en medidas de fusa imita elementos fluidos de la naturaleza, como son el agua y el viento, presentes en la quinta, séptima y octava variación. A la segunda, se le suma el empleo de la máquina de viento, aumentando así la sensación de volatilidad. Para recrear la lucha del caballero por salir del agua, una semicadencia apoya los pizzicatos de la cuerda, dando sensación de impedimento.

La aparición de quintas menores y aumentadas para describir a la falsa Dulcinea (sexta variación) intensifica la fea descripción de la joven.

Sancho Panza: personaje musical y literario

A pesar de la gran cantidad de personajes y elementos encontrados en este poema sinfónico, el principal para este trabajo es la figura de Sancho Panza.

En cuanto a la descripción de su creador, Miguel de Cervantes, resulta ser, en un primer momento, muy leve: “En este tiempo solicitó Don Quijote a un labrador vecino suyo, hombre de bien -si es que ese título se puede dar al que es pobre-, pero de muy poca sal en la mollera” (Cervantes, 1996, p. 55). A pesar de no parecer ser portador de un alto valor intelectual en primera instancia, lo atractivo de este personaje está en la gran evolución que manifiesta a lo largo del relato literario.

La base de su personalidad es el buen sentido empírico; la sabiduría espontánea. Este don natural suele ser casi infalible al ejercerse sobre los hechos concretos, positivos y tangibles de la vida diaria. Así se explican los éxitos de Sancho como juez en la Ínsula Barataria. Mas si se le aleja de lo concreto, el hombre de buen sentido, falto de la luz de la razón abstracta, caminará a ciegas, llevando como carga inútil el fardo de su experiencia, Así, Sancho, a quien describe perfectamente una sugestiva expresión española: <<costal de verdades>> (de Madariaga, 1961, p. 120).

Conforme se va avanzando en la lectura de esta obra, se va descubriendo la personalidad humilde y bondadosa del escudero. Como se ha tratado en el apartado anterior, Richard Strauss le atribuye la tonalidad de Fa Mayor que, según el estudio de Mattheson, corresponde con unos valores humanos determinados. Dichos valores - repetidos nuevamente - son: [...] generosidad, constancia, amor, todo aquello que ocupa un lugar elevado en la escala de cualidades; y se consigue del modo más fácil, no es necesario ningún esfuerzo. [...] puede compararse con una buena persona que, haga lo que haga, aunque sea algo sin importancia, lo hace perfectamente (Andrés, 2012, p. 35).

De esta manera, encontramos una semejanza entre los valores atribuidos a este personaje por ambos creadores y de igual modo, se puede apreciar que Richard Strauss no realiza dicha semejanza únicamente con la adjudicación de la tonalidad de Fa Mayor.

Comparando las intervenciones motílicas de las distintas variaciones de este poema sinfónico con los capítulos de la obra de Cervantes, se puede observar que la intención de Strauss por plasmar al detalle los valores, acciones y sentimientos de los personajes es primordial.

En la Variación I, Strauss recrea la aventura de los molinos de viento. En la sección que precede a la batalla de Don Quijote contra uno de los molinos (cc. 162 - 183), Strauss incluye los motivos 1 y 2 de Sancho Panza²⁷ que presentan sus caracteres tranquilo y asustadizo respectivamente²⁸. Leyendo el capítulo en el libro de Cervantes, se encuentra: “Y diciendo esto, dio espuelas a su caballo <<Rocinante>>, sin atender a las voces que su escudero le daba, advirtiéndole que, sin duda alguna, era molinos de viento, y no gigantes, aquellos que iba a acometer” (Cervantes, 1996, p. 57). Se puede observar que Strauss plasma perfectamente las intenciones de Sancho de advertir a su señor.

En la Variación II, se interpreta la aventura del ejército de Alifanfarón. Al inicio de la misma, Strauss escribe la intervención de Sancho en un matiz fortísimo con un tempo acelerado (cc. 220 - 220). En la obra de Cervantes, se lee:

Dióle voces Sancho, diciéndole:

- Vuelva vuestra merced, señor Don Quijote; que voto a Dios que son carneros y ovejas los que va a embestir. Vuélvase, ¡desdichado del padre que me engendró! ¡Qué locura es ésta? Mire que no hay gigante ni caballero alguno, ni gatos, ni armas, ni escudos partidos ni enteros, ni veros azules ni endiablados. ¡Qué es lo que hace, pecador soy yo a Dios? (Cervantes, 1996, p. 127).

²⁷ Ver anexo 12.3. Glosario de motivos.

²⁸ Ver páginas 33 y 34.

En este caso, el matiz fortísimo y el tempo acelerado recrean el momento exacto en el que el escudero intenta persuadir a voces a Don Quijote. En el compás 245 se encuentra otra intervención de Sancho, justo después de la batalla con los animales. Cervantes, al final de esa misma acción, escribe:

Viéndole, pues, caído en el suelo, y que ya los pastores se habían ido, bajó de la cuesta y llegóse a él, y hallóle de muy mal arte, aunque no había perdido el sentido, y díjole:
- ¿No le decía yo, señor Don Quijote, que se volviese, que los que iba a acometer no eran ejércitos, sino manadas de carneros? (Cervantes, 1996, p. 128).

Para esta intervención, el compositor utiliza el motivo de Sancho Panza 1 (ver glosario de motivos) que muestra la parte más calmada y sensata del personaje.

Variación IV, incidente con una procesión de penitentes. Al final de la misma, aparece la intervención del motivo de Sancho Panza 1 después de la caída de Don Quijote por la agresión de un penitente (cc. 424 - 427). En este mismo capítulo, el escritor cuenta:

[...] Ayúdame, Sancho amigo, a ponerme sobre el carro encantado, que ya no estoy para oprimir la silla de <<Rocinante>>, porque tengo todo este hombro hecho pedazos.
- Eso haré yo de muy buena gana, señor mío -respondió Sancho-, y volvamos a mi aldea en compañía de estos señores, que su bien desean, y allí daremos orden de hacer otra salida que nos sea de más provecho y fama (Cervantes, 1996, p. 421).

En la Variación VI, Strauss interpreta el cómico intento de Sancho para hacer creer que una aldeana montada en un borrico es la verdadera Dulcinea del Toboso. Para ello, atribuye los motivos de Don Quijote y Dulcinea (ver glosario de motivos) en la voz de la viola, uno de los instrumentos que representa a Sancho Panza imitando así la refinada prosa empleada por su señor (cc. 484 - 491). Si se observa esta aventura en la novela, se encuentra:

Y diciendo esto, se adelantó a recibir a las tres aldeanas, y apeándose del rucio, tubo del cabestro al jumento de una de las tres labradoras, e hincando ambas rodillas en el suelo, dijo:
- Reina y princesa y duquesa de la hermosura, vuestra altivez y grandeza sea servida de recibir en su gracia y buen talante al cautivo caballero vuestro, que allí está hecho piedra mármol, todo turbado y sin pulsos, de verse ante vuestra magnífica presencia. Yo soy Sancho Panza, su escudero, y el²⁹ es el asendereado caballero Don Quijote de la Mancha, llamado por otro nombre <<el caballero de la Triste Figura>> (Cervantes, 1996, p. 491).

Como se puede observar al final de la Variación VIII, que narra la travesía en el barco encantado, Strauss incluye un pequeño fragmento a modo de coral (cc. 583 - 591). Este fragmento corresponde al momento en el que, una vez destrozada de la barca, señor y escudero caen al agua, Sancho Panza pide a Dios porque terminen las desdichas. Del mismo modo, Cervantes escribe: “Puestos, pues, en tierra, más mojados por muertos de sed, Sancho, puesto de rodillas, las manos juntas y los ojos clavados al cielo, pidió a Dios con una larga y devota plegaria le librase de allí delante de los atrevidos deseos y acontecimientos de su señor” (Cervantes, 1996, p. 619).

Para finalizar, durante la Variación X, se encuentra un período en el que Strauss incluye los distintos motivos de Don Quijote y Sancho Panza a modo de diálogo (cc. 646 - 670). Este momento corresponde a la recuperación del hidalgo tras la batalla con el Caballero de

²⁹ Error de edición.

la Blanca Luna y es previo a su retirada y a la decisión de dedicarse a la vida de pastor. Así lo plasma el escritor en su novela:

Seis días estuvo Don Quijote en el lecho, marrido, triste, pensativo y malacondicionado, yendo y viniendo con la imaginación en el desdichado suceso de su vencimiento. Consolábale Sancho, y, entre otras razones, le dijo:

- Señor mío, alce vuesa merced la cabeza y alégrese, si puede, y dé gracias al Cielo que, ya que le derribó en la tierra, no salió con alguna costilla quebrada; y pues sabe que donde las dan las toman, y que no siempre hay tocinos donde hay estacas, dé una higa al médico, pues no le ha menester para que le cure en esta enfermedad, volvámonos a nuestra casa y dejémonos de andar buscando aventuras por tierras y lugares que no sabemos; y si bien se considera, yo soy aquí el más perdidoso, aunque es vuesa merced el mal parado. Yo, que dejé con el gobierno los deseos de ser más gobernador, no dejé la gana de ser conde, que jamás tendré efecto si vuesa merced deja de ser rey, dejando el ejercicio de su caballería; y así, vienen a volverse en humo de mis esperanzas.

- Calla, Sancho, pues ves que mi reclusión y retirada no ha de pasar de un año; que luego volveré a mis honrados ejercicios, y no me ha de faltar reino que gane y algún condado que darte.

- Dios le oiga -dijo Sancho-, y el pecado sea sordo; que siempre he oído decir que más vale buena esperanza que ruin posesión (Cervantes, 1996, p. 846).

Tanto en la novela como en este poema sinfónico, es notoria la importancia del personaje de Sancho Panza para el desarrollo de los acontecimientos que surgen a lo largo de las aventuras de Don Quijote, pues, el uno sin el otro, haría que la acción estuviera incompleta. Es por ello que Strauss incluye de manera muy exacta las intervenciones del escudero, ya que, sin el matiz de sus pensamientos y acciones, la trama musical podría ser, seguramente, muy distinta.

Sin embargo, la amplitud y presencia otorgadas al solo de viola, presente en la III variación, permite versatilidad a la hora de corresponderse con la voz de Sancho Panza en las múltiples conversaciones que este personaje y el de su señor Don Quijote mantienen a lo largo de toda la novela. Es por ello que esta variación no alude a ningún episodio en concreto, aunque sí se puede apreciar un “acotamiento” en la voz del hidalgo. Esto es así porque, como se puede observar, las intervenciones del violonchelo en este diálogo son elaboradas mediante los temas asignados a la voz y pensamiento de Don Quijote (véanse Anexos 12.1 y 12.3). Si bien las apariciones de Sancho Panza también se interpretan con los motivos asignados por Strauss, su parte más extensa, correspondiente al solo, da rienda suelta a la creación de nuevas ideas musicales. Estas nuevas ideas son las que permiten asociar la voz de la viola con cualquier comentario o reflexión del escudero, una voz humana, dada la variedad de elementos expresivos: dinámicas, golpes de arco y efectos de mano izquierda.

Como aclaración a esta idea, es preciso analizar algunas de las palabras que Sancho Panza intercambia con su señor, como, por ejemplo, la conversación sobre la encantadora Dulcinea del Toboso, equivocadamente idealizada por Don Quijote en la piel de la vecina del pueblo, Aldonza Lorenzo:

- ¡Ta! ¿Que la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo?

+ Esa es, y es la que merece ser señora de todo el Universo.

- Bien la conozco. ¡Vive Dios, que es moza de verdad, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede con cualquier caballero andante, o por andar, que la tuviere por señora! ¡Y qué rejo tiene, y qué voz! Cuentan que un día se subió al campanario de la aldea a hablar con unos zagales que andaban en un barbecho de su padre, y, aunque ellos estaban a más de media legua, la oyeron como si estuvieran al pie de la torre. Y lo mejor es que no es nada melindrosa, de todos se burla y de todo hace mueca y gracia. Le digo, señor <<Caballero de la Triste Figura>>, que no solamente hace bien vuestra merced en hacer locuras por ella, sino que, aun puede desesperarse y ahorcarse; que nadie dirá que no hizo muy bien. Pero confieso, señor Don Quijote: que hasta aquí he

andado algo engañado; porque pensaba que la señora Dulcinea sería alguna princesa de la que vuestra merced estaba enamorado. Pero, ¿qué tiene la señora Aldonza Lorenzo, digo, Dulcinea del Toboso, para que vayan a hincar sus rodillas ante ella los vencidos? (Alcázar, 2006).

Para dar vida a este fragmento, se ha analizado la interpretación de la correspondiente escena de la película documental *Las locuras de Don Quijote* (2006), donde el actor Ángel de Andrés López encarna el papel del escudero. La elaboración de este análisis presenta una simbología a color que muestra las distintas alturas en la entonación, pausas y sonidos gestuales:

ENTONACIONES DICCIÓN	Y COLORES
Elevación del tono de voz	
Disminución del tono de voz	
Tono a modo de pregunta	
Tono dubitativo	
Pausa entre palabras	
Risa	

Tabla 1. Leyenda para el análisis de entonación del monólogo de Sancho Panza. Elaboración propia.

De esta manera, el texto quedaría analizado de la siguiente manera:

- ¡Ta! ¿Que la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo?
 + Esa es, y es la que merece ser señora de todo el Universo.
 - Bien la conozco. ¡Vive Dios, que es moza de verdad, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede con cualquier caballero andante, o por andar, que la tuviere por señora! ¡Y qué rejo que tiene, y qué voz! Cuentan que un día se subió al campanario de la aldea a hablar con unos zagales que andaban en un barbecho de su padre, y, aunque ellos estaban a más de media legua, la oyeron como si estuvieran al pie de la torre. Y lo mejor es que no es nada melindrosa, de todos se burla y de todo hace mueca y gracia. Le digo, señor <<Caballero de la Triste Figura>>, que no solamente hace bien vuestra merced en hacer locuras por ella, sino que, aun puede desesperarse y ahorcarse; que nadie dirá que no hizo muy bien. Pero confieso, señor Don Quijote: que hasta aquí he andado algo engañado; porque pensaba que la señora Dulcinea sería alguna princesa de la que vuestra merced estaba enamorado. Pero, ¿qué tiene la señora Aldonza Lorenzo, digo, Dulcinea del Toboso, para que vayan a hincar sus rodillas ante ella los vencidos? (Alcázar, 2006).

A continuación, es hora de trasladar estas indicaciones a la partitura, observando así la diferencia entre la expresión original, escrita por Strauss, y la nueva versión resultante:



Imagen 8. Solo de viola de la III Variación de *Don Quixote op. 35* de Richard Strauss. Versión original.

The image shows an interpretative version of the solo of the viola in the III Variation of Don Quixote op. 35 by Richard Strauss. It includes Spanish lyrics and performance instructions. The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *mp* (mezzo-piano). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is characterized by its intricate phrasing and dynamic contrasts.

- ¡Tal! ¿Que la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo? - Bien la conozco.

¡Vive Dios, que es moza de verdad, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede con cualquier caballero andante, o por andar, que la tuviere por señora! ¡Y qué rejo que tiene, y qué voz! Cuentan que un día se subió al campanario de acell.

la aldea a hablar con unos zagales que andaban en un barbecho de su padre, y, aunque ellos estaban a más de media legua, la oyeron como si estuvieran al pie de la torre. Y lo mejor es que no es nada melindrosa, de todos se burla

y de todo hace mueca y gracia. Le digo, señor <<Caballero de la Triste Figura>>, que no solamente hace bien vuestra merced en hacer

locuras por ella, sino que, aun puede desesperarse y ahorcarse; que nadie dirá que no hizo muy bien. Pero confieso, señor Don Quijote: que hasta aquí he andado algo engañado; porque

que hasta aquí he andado algo engañado; porque pensaba que la señora Dulcinea sería alguna princesa de la que vuestra merced estaba enamorado. Pero, ¿qué tiene la señora Aldonza Lorenzo, digo, Dulcinea del Toboso, para que vayan a hincar sus rodillas ante ella los vencidos?

rit. , meno tempo

ritenuto tempo

Imagen 9. Solo de viola de la III Variación de *Don Quixote op. 35* de Richard Strauss. Versión interpretativa propia.

Es evidente la diferencia entre la música y el exceso de texto, pero como resultado de una comparativa entre entonación de recitativo y su transcripción al género musical, es muy interesante la capacidad que tiene este solo de viola para adaptarse a las distintas expresiones y declamaciones del personaje de Sancho Panza. Una de las muchas genialidades compositivas fruto del talento del gran compositor Richard Strauss.

CONCLUSIONES

Aunque la tercera variación de *Don Quixote* no especifica un episodio concreto de la obra de Miguel de Cervantes, se puede encontrar mucha similitud con las conversaciones que mantienen los dos personajes protagonistas.

En el poema sinfónico, los motivos de ambos personajes inician una breve conversación en la que interactúan de manera simultánea. Este hecho ocurre muy a menudo a lo largo de toda la obra literaria, con las visiones de Don Quijote en cada una de sus aventuras y las advertencias de Sancho para que no cometa ninguna locura. Otro ejemplo son las expresiones malsonantes y refranes del escudero, a las que automáticamente su señor contesta con alguna reprimenda.

Posteriormente, se da paso a la intervención de Sancho Panza que, en el papel de la viola solista, interpreta un largo solo a modo de monólogo. Como respuesta, los motivos secundarios pertenecientes a la ideología de Don Quijote (pensamiento de Don Quijote y sueños de romance y caballería, ver glosario de motivos) junto con el motivo de Dulcinea desarrollan otra amplia zona de reflexión individual. A lo largo de la obra de Miguel de Cervantes se encuentran diversas acciones introspectivas de ambos personajes. El escudero Sancho Panza cuestiona numerosas veces, por desconocimiento, el ideal de caballería del que tanto habla su señor a lo largo de la novela. Del mismo modo, sueña con un futuro como rey de una insula y dueño de múltiples riquezas, pero también se preocupa por el futuro que le ampara al hidalgo. En cuanto a Don Quijote, filosofa sobre distintos aspectos relacionados con su posición: los principios del hombre, las virtudes del Siglo De Oro, la encomienda del caballero por fervor a la religión o al destino, el amor noble hacia una casta doncella, etc.

Es por ello que esta variación permite dar mayor rienda suelta a la imaginación. Cada oyente puede visualizar una conversación distinta, darle un enfoque y un carácter personal. Los diálogos entre caballero y escudero son tan numerosos, que elegir cualquiera de ellos sigue siendo apropiado para esta variación. Lo mismo ocurre con los solos instrumentales que la protagonizan, encabezando un momento de reflexión interior que puede prestarse a distintas interpretaciones. Más aún si cabe en el solo correspondiente al personaje de Sancho Panza, ya que no se usa de tanto acompañamiento orquestal. A pesar de que el compositor ha aportado indicaciones de su puño y letra, no se descarta la idea de que podría haberlo hecho de muchas otras maneras distintas, precisamente por la ilimitada capacidad expresiva de esta variación.

De esta manera, la oportunidad de aportar una versión interpretativa propia de este solo resulta de gran interés, de manera que se pueda presentar otra idea de lo que puede ser uno de los monólogos o intervenciones de Sancho Panza a lo largo del relato literario de Miguel de Cervantes. El hecho de hacer hincapié en esta oportunidad viene infundado por las múltiples escuchas de este solo únicamente interpretado bajo las directrices de su compositor Richard Strauss, que, a pesar de aportar la esencia del músico que la interpreta, no termina de evocar la idea de visualizar otro tipo de conversación posible entre caballero y escudero de las infinitas que recoge esta novela.

REFERENCIAS

- Andrés, R. (2012). Diccionario de música, mitología, magia y religión. Barcelona: Acantilado.
 Bas, J. (1947). *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

- Burkholder, J. P., Grout, D. J., Palisca, C. V. (2004). *Historia de la música occidental (7ª edición)*. Madrid: Alianza Música.
- Cervantes, M. (1996). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Albor Libros.
- Chaparro, M. de los Ángeles. (2011). *La construcción social de la cultura: el Quijote como icono cultural a través de las representaciones mediáticas de las celebraciones del III y IV centenario*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Madrid, España.
- Connor, J. (2014). *La influencia de Don Quijote en la música clásica europea*. (Proyecto de Honor). Oberlin College, Oberlin, Ohio, Estados Unidos.
- De Madariaga, S. (1961). *Guía del lector del Quijote*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Flynn, S. J. (1984). *The Presence of Don Quixote in Music*. (Tesis doctoral). Universidad de Tennessee, Knoxville, Tennessee, Estados Unidos.
- Foster, D. (2014). Preparations and Performance of Richard Strauss's Don Quixote. *The American Viola Society*, 18 (1), pp. 19-29. Recuperado de: <http://www.americanviolasociety.org>
- Fubini, E. (2004). *El siglo XX: entre música y filosofía*. Valencia: Universidad de Valencia. Colección estética & crítica.
- Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.
- García, J. María (2005). Primera presencia y recepción en Madrid del poema sinfónico Don Quijote de R. Strauss. Universidad de Salamanca, Salamanca, España.
- Gilliam, B. (1997). *Richard Strauss: New Perspectives on the Composer and His Work*. Carolina del Norte: Duke University Press.
- Grout, D. J. Palisca, C. V. (2004). *Historia de la música occidental, Volumen 2*. Madrid: Alianza Música.
- Hurwitz, D. (2014). *Richard Strauss - An Owner's Manual: Unlocking the Masters Series*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.
- Instituto Cervantes (2005). El Quijote y la música. *Centro Virtual Cervantes*. Recuperado de: http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/presentacion.htm
- Pérez, J. P. (s. f.). Música programática: Don Quijote como ejemplo de senso traslado en un poema sinfónico de Richard Strauss. *Centro Virtual Cervantes*. Recuperado de: <http://cvc.cervantes.es/portada.htm>
- Leichtentritt, H. (1927). *Musikalische Formenlehre*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Marcano, G. (1986). Don Quijote op. 35 de Richard Strauss: historia de un recibimiento. *Musicaenclave*, 3 (3), pp. 1-8. Recuperado de: <http://www.germanmarcano.com/publicaciones/index.php>
- Morgan, R. P. (1994). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Newman, E. (1908). *Richard Strauss*. Freeport: Books For Libraries Press.
- Schoenberg, A. (1994). *Fundamentos de la composición musical*. Madrid: Real Musical.
- Strauss, R. (1898). Don Quixote. (Aibl, J., General score). Wien, Österreich: Dover Publications.
- Youmans, C. (2004). The Role of Nietzsche in Richard Strauss's Artistic Development. *The Journal of Musicology*, 21 (3), pp. 309-342. Recuperado de: http://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2004.21.3.309?seq=1#page_scan_tab_contents
- Youmans, C. D. (2005). *Richard Strauss's Orchestral Music and the German Intellectual Tradition: The Philosophical Roots of Musical Modernism*. Bloomington: Indiana University Press.

EL COMPORTAMIENTO DIGITAL DE LOS MUSEOS FRENTE A LAS EXIGENCIAS DEL TURISTA 2.0¹

Naiara Díaz de Mendivil

Conservatorio Superior de Música *Andrés de Vandelvira* de Jaén

RESUMEN

En este trabajo de investigación se tratará de mostrar el panorama actual que existe en algunos museos de la Comunidad Autónoma de Andalucía con respecto al uso de la tecnología y su relación con el turista.

La forma de hacer turismo ha cambiado con el paso de los años, desde las primeras creaciones de asociaciones de profesionales que trabajarán por mejorar la calidad de la industria del hospedaje a principios del S. XX, pasando por un cambio en las principales causas de turismo como era el sol y la playa, hasta la llegada de Internet a finales del S. XXI y convertida en una gran fuente de información para el turista.

Es por ello que las redes sociales se han convertido en una vía de comunicación directa entre la marca (en este caso, el museo) y el usuario, las cuales les ofrecen información sobre los gustos de los usuarios, así como conocer las opiniones de los mismos. Por ello, se ha llevado a cabo un estudio de los museos de Arqueología, de Bellas Artes y de Arte Contemporáneo de Andalucía en las principales redes sociales.

El S. XXI es el siglo de las Tecnologías de la Información y de la Comunicación. Las empresas se han visto obligadas a incluir las nuevas tecnologías en sus negocios para poder competir con otras empresas. Junto a la nueva forma de crear negocio, han surgido nuevos sistemas de financiación privada como por ejemplo, crear proyectos desde plataformas de crowdfunding.

Por último, se abordarán las estrategias de captación de público desde el punto de vista cultural a través de ejemplos en otros centros culturales, así como el uso del marketing para llevar a cabo estas estrategias.

Palabras clave: *museo, turismo, tecnología, redes sociales.*

ABSTRACT

In this research work will try to show the current situation that exists in some museums of the Autonomous Community of Andalusia with respect to the use of technology and its relationship with tourists.

The way of tourism has changed over the years, from the first creations of professional associations that will work to improve the quality of the hospitality industry at the beginning of the 20th century, through a change in the main causes of tourism as it was the

¹ N. del E. A pesar de que la temática de este artículo no es musical, se ha creído conveniente su publicación dado que pertenece a un trabajo de investigación desarrollado en el ámbito de la Producción y Gestión, especialidad asignada a los conservatorios superiores de música.

sun and the beach, until the arrival of Internet at the end of S. XXI and turned into a great source of information for the tourist.

That is why social networks have become a direct communication channel between the brand (in this case, the museum) and the user, which offers them information about the tastes of the users, as well as knowing the opinions of the users. For this reason, a study of the museums of Archeology, Fine Arts and Contemporary Art of Andalusia in the main social networks has been carried out.

S. XXI is the century of Information and Communication Technologies. Companies have been forced to include new technologies in their businesses in order to compete with other companies. Along with the new way of creating business, new systems of private financing have emerged, such as creating projects from crowdfunding platforms. Finally, the strategies of attracting the public from the cultural point of view will be addressed through examples in other cultural centers, as well as the use of marketing to carry out these strategies.

Keywords: *museum, tourism, technology, social networks.*

INTRODUCCIÓN

Dentro del sector cultural, el museo ha sido una de las instituciones más ancladas en las raíces de su nacimiento, puesto que siglos atrás, estaban sustentados por mecenas. Incluso hoy en día, muchos museos tienen aún restringido el uso del móvil dentro de sus instalaciones.

El cambio turístico que ha sufrido España desde la Monarquía de Alfonso XIII ha sido debido a varios factores, entre ellos: La Guerra Civil Española y el régimen de Franco con los distintos organismos de turismo que se han formado; la propaganda que llegaba al exterior sobre España; y la evolución de la tecnología hasta ser parte del proceso de hacer turismo.

Dentro del entorno de la tecnología, las redes sociales son un factor importante en cualquier empresa, pública o privada, puesto que hoy en día ofrecen nuevas técnicas de marketing a la hora de atraer público o fidelizarlo. Ya existen museos que incluso, han creado su propia aplicación móvil para atraer sobre todo a las nuevas generaciones.

El presente trabajo de investigación observa las relaciones que los museos seleccionados para el estudio tienen con la tecnología analizando el uso que éstos hacen de las principales redes sociales y aplicaciones móviles, y los hábitos de consumo cultural que tienen los turistas.

A través de los resultados obtenidos y su posterior análisis, se estudiará si es necesario o no crear una app propia que gestione la información más relevante de los museos.

MARCO METODOLÓGICO

Este proyecto de investigación se centra en el estudio de las redes sociales de los museos Arqueológicos, de Bellas Artes y de Arte Contemporáneo de Andalucía, con un total de 35 museos. El estudio se realizó entre el 1 de enero de 2017 y el 31 de marzo del mismo año, con una periodicidad semanal de recogida de datos a través de una tabla con distintas variables.

Por un lado se ha realizado una tabla general que incluye todos los museos con las distintas redes sociales y aplicaciones móviles que tienen cada uno de ellos, así como el número de seguidores y de publicaciones compartidas al inicio y al final del trabajo de campo, entre otros parámetros. Por otro lado, se ha realizado una tabla individual para cada red social, puesto que, a pesar de que tienen contenidos en común (imágenes, vídeos, etc.), éstas se caracterizan por su propia idiosincrasia, por lo que se han definido unas variables acordes a la misma.

A su vez, se elaboraron dos tipos de encuesta para la obtención de datos, que son complementarias al estudio en redes. Una encuesta para todos los Community Manager de los museos estudiados sobre el uso que hacen de las redes sociales, y otra para los turistas sobre sus hábitos de consumo cultural, realizado en las ciudades de Granada, Jaén y Málaga.

MARCO TEÓRICO

Debido a que son muchos los puntos tratados en este trabajo de investigación y de diversa índole, se ha decidido hacer en este apartado una serie de divisiones que nos permitan tratar de una manera más ordenada los diferentes elementos que se van a desarrollar a lo largo de dicho trabajo.

Comienzo del turismo en España y los distintos organismos que se han creado hasta el S. XXI

Para comenzar, tomaremos como punto de partida el breve inicio de perspectiva histórica que hace Pousada (2002) en su artículo “Economía e historia del turismo español del siglo XX”: el cual regresa al concepto de turismo, aunque la definición que prevalece, a efectos prácticos, ha variado esa forma de hacer turismo, pues comenzó siendo un fenómeno elitista de veraneo (sólo una minoría de la población se lo podía permitir) y considerado un bien de lujo, ya que muchos destinos elegidos eran balnearios, hasta convertirse en un fenómeno de masas (más generalizado) y pasar a ser un bien de casi primera necesidad.

En los primeros años en la Monarquía de Alfonso XIII y la II República (1902 – 1936), España vivía bajo un proteccionismo económico que dificultaba la llegada de turistas extranjeros a nuestro país y que cada vez preocupaba más a las Autoridades Monárquicas. Durante su presidencia, el liberal Montero Ríos consideró que la Administración debía de fomentar el turismo, donde a través de un Real Decreto nació la Comisión Nacional.

Pasados estos años de esplendor, surge un cambio de presidencia, ahora en el cargo estaba el liberal José Canalejas. En su mandato realizó una serie de cambios, como por ejemplo, el de crear una Comisaría Regia del Turismo y Cultura Artística. Todo esto conllevó a la creación de museos, bibliotecas, archivos y un sinfín de publicaciones sobre itinerarios geográficos, especialmente para mostrar a los turistas extranjeros.

En el comienzo de la Dictadura de Primo de Rivera (1923 – 1930), por Real Decreto se creó el Patronato Nacional del Turismo (PNT), también conocido como el Patronato Nacional del Turismo Monárquico (1928 – 1931). En esta primera fase se crearon oficinas de turismo en el extranjero.

Años más tarde, llega la II República y la Guerra Civil Española (1931 – 1939) y consigo la segunda fase del Patronato Nacional del Turismo (1931 – 1936), también llamado Patronato Nacional del Turismo Republicano.

Durante la Guerra Civil Española se creó una nueva institución, el Servicio Nacional del Turismo (1938). Los años cuarenta fueron complicados para la política turística, ya que se convirtió en una política intervencionista, lo que provocó problemas con el turismo.

Sin embargo, la década de los cincuenta será el principio del turismo moderno, también llamado boom turístico. En estos años se creó el Ministerio de Información y Turismo en julio de 1951, en el que “comienza así una nueva etapa en la que el turismo se libera de los prejuicios político-ideológicos para ponerse al servicio del desarrollo económico del país logrando posicionar a España como líder del turismo mundial” (Correyero, La Administración turística española entre 1936 Y 1951, 2005, pág. 77). Será a partir de esta segunda mitad de Siglo cuando empiece a florecer España como potencia turística.

A partir de 1976 se inicia una fase de crecimiento sostenido gracias a que los españoles empezaron a ser partícipes del turismo nacional de playa. La década de los ochenta viene

precedida por un acontecimiento muy importante en la historia de España, la restauración monárquica gobernada por el Rey Juan Carlos I. El regreso a la monarquía y la aprobación de la Constitución de 1978 tuvieron una gran influencia sobre cambios en la competencia turística.

España entra en la OTAN (1982) y en la CEE (1986) de la mano de Portugal tras haber realizado unos cambios en políticas de cambio y reformas. Al poco tiempo, se produjo una globalización internacional (sobre todo entre los miembros de la CEE) de la que España se benefició, esto le reportó grandes beneficios gracias al turismo, durante la etapa socialista de finales de los ochenta, debido al proceso de transferencias turísticas a las CC.AA.

A parte del boom turístico que el país estaba viviendo, la introducción del marketing hizo que, a pesar de no permitir que el turismo descendiera, España se consolidara como destino turístico, tanto hacia el exterior como hacia el interior.

Durante todos estos años, el antiguo SNT pasó a formar parte de diferentes ministerios hasta que en 1985 se constituyó la Dirección General de Política Turística con dos organismos autónomos: Instituto de Promoción de Turismo (modificado en 1990, llamándose Instituto de Turismo de España (Turespaña). En la actualidad se mantiene vigente, dependiente del Ministerio de Energía, Turismo y Agenda Digital, el cual se encarga de promocionar la marca turística España por todo el mundo, y el organismo de la Administración Turística Española (denominado pocos años después Paradores de Turismo de España).

A finales del S. XX se crea el Libro Blanco del Turismo Español y el Plan Futures, con el objetivo de fomentar así, el tráfico de turistas nacionales dentro de España como una solución por parte de las administraciones a la estabilización del turismo cultural y rural.

En definitiva, la historia del sector del turismo de España en el siglo pasado, ha estado marcada, como no podía ser de otra manera, por la intervención de los poderes públicos en dicho sector, eso sí, con constantes cambios de organismo y siempre en política centralizada, lo que tuvo de negativo, fue que, a España sólo le preocupara atraer al máximo número de turistas posibles en las zonas de sol y playa, en vez de realizar una buena propaganda sobre turismo rural y cultural.

Usuario/ Turista 2.0 y los museos en la red

En la primera década del siglo comenzaron a aparecer asociaciones de profesionales que trabajarán por mejorar la calidad. La creación de la primera red de hoteles de lujo fue uno de los hechos más relevantes en esta etapa. Sobre ese comienzo de profesionalización en el sector turístico, dará lugar posteriormente a la explotación de los recursos naturales de España como principal atracción turística.

Con respecto al S. XXI, la revolución tecnológica ha cambiado la manera en la que los turistas planifican su viaje, pues, tal y como señala Gosálvez (2009) en su artículo el “Turista 2.0”, en datos del Instituto de Turismo de España (Turespaña), los viajeros que realizaron su desplazamiento en 2009, el 96% consultó Internet antes de hacerlo y el 67% realizó alguna reserva. Ese es el llamado turista 2.0, aquél que antes de viajar, hace una búsqueda por Internet para comparar.

Debido a la evolución de Internet, los museos utilizan las redes sociales para comunicarse con su público. Estas herramientas les permiten mantener actualizados a sus seguidores acerca de las actividades que desarrollan en su institución, así como ser una fuente de atracción al público potencial.

Las Tecnologías de la Información y la Comunicación han introducido a las redes sociales en la vida rutinaria de las personas hasta formar parte de nuestro entorno, y muestra de ello ha sido el nacimiento de las aplicaciones móviles.

Como ejemplos en el sector cultural de aplicaciones móviles, Villaespesa (2012) expone en su artículo “Museos y apps, creando experiencias en el móvil del visitante” ejemplos de museos que decidieron innovar y adaptarse a los nuevos tiempos para captar nuevo

público, y las cuales pueden cambiar la experiencia de visita del turista, tanto física como virtual.

Marketing en los museos

Para definir la palabra marketing nos hemos basado en la establecida por la American Marketing Association (AMA) que lo describe como: “la acción, conjunto de instituciones y procesos para crear, comunicar, entregar e intercambiar ofertas que tienen valor para los clientes, socios y la sociedad en general” (American Marketing Association, 2013). Por otro lado, se ha incluido la definición por parte del que es considerado como el padre del marketing, Philip Kotler, quien lo concibe como “un proceso social y administrativo en el cual grupos e individuos obtienen aquello que necesitan y desean generando, ofreciendo e intercambiando productos con valor añadido con sus semejantes” (Kotler, 2001, pág. 7).

En el pasado, las artes no han estado relacionadas con el marketing, a pesar de haber influido éstas en la actividad de otras industrias, como es el fomento del turismo, lo que implica una economía. Sin embargo, en el S. XXI los museos ante los recortes en financiación pública destinados a la cultura, se han visto obligados a recurrir al marketing y sus estrategias para obtener financiación de fuentes con carácter privado, tales como el patrocinio, mecenazgo o la “venta de entradas”.

Actualmente, a la hora de realizar un análisis de públicos, los valores demográficos no son tan importantes como las características psicográficas (valores, motivaciones, intereses, etc.), porque “trabajar con la audiencia es diferente a trabajar para la audiencia o por la audiencia” (Ramos, Trabajar con la audiencia, 2015).

El “Manual de marketing y comunicación cultural” desarrollado por Leal & Quero (2011) establece una escalera de cuatro niveles de fidelidad entre el museo y su público: público potencial; público ocasional; público activo y público comprometido. Para ello, existen herramientas como el Customer Relationship Management (CRM) que sirven para captar nuevo público y afianzar las relaciones con el público que ya era conocedor del museo.

Las empresas del S.XXI. Las tecnologías de la Información y la Comunicación. El uso de la herramienta Big Data

Las Tecnologías de la Información y la Comunicación han provocado una alteración en los parámetros del sector cultural, desde su creación y edición, hasta su difusión, ya que entre otras cosas, se han convertido en un nuevo medio para la conservación y restauración del Patrimonio Cultural.

El museo “Stedelijk” de Ámsterdam provocó que estas instituciones tomaran una mayor conciencia sobre su papel en la sociedad contemporánea, pues fue el primero en poner a disposición de los turistas un dispositivo portátil de información, es decir, la audioguía.

Los millones de datos que generan los usuarios a través de estas tecnologías son reclutados y analizados por los profesionales a través del Big Data. Esta herramienta sirve para “la colección de tecnologías y estrategias capaces de capturar y analizar, de forma económica, grandes volúmenes de datos provenientes de múltiples fuentes heterogéneas a una alta velocidad” (Paniagua, 2013, pág. 95).

Como señala Sánchez (2015) en su artículo “Cómo fomentar el emprendimiento en el sector cultural”, las empresas del S. XXI se caracterizan por su espíritu emprendedor, como oportunidad de adaptación a los nuevos tiempos. Pues, “los nuevos modelos deben ser flexibles y muy eficientes para poder competir y vender productos o servicios en cualquier parte del mundo” (Carpintier, 2015, pág. 18).

Dentro de los nuevos modelos de negocio, las StartUp y las plataformas de Crowdfunding son los medios más dominantes de casi todo el panorama empresarial, y así lo reflejan la (Startup Europe Awards) y la (Cultural Industries Summit (CIS)) con los

nuevos modelos de negocio en el sector cultural que han triunfado en ambos concursos y que se comentan más adelante.

EL TURISTA DEL S. XXI

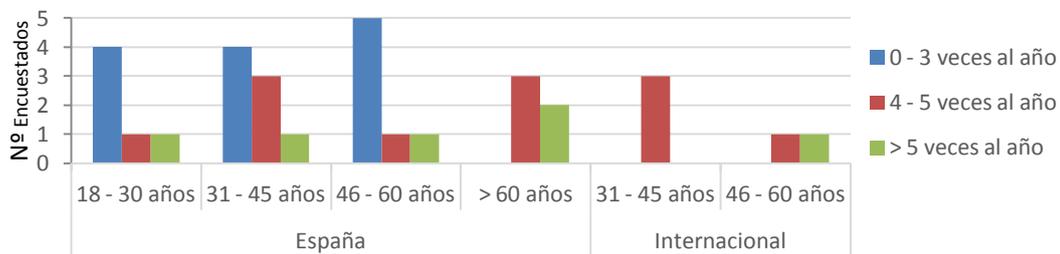
El Siglo XXI se caracteriza por estar en una constante y rápida evolución tecnológica. Las nuevas herramientas tecnológicas 2.0 han provocado un gran cambio en el sector turístico, pues, se ha pasado de la importancia de la “localización” del lugar a la “reputación” que tenga el lugar.

El Turismo Cultural ha pasado a llamarse Turismo Cultural 2.0 por la estrecha relación que los turistas tienen con las Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación (NTIC). Éstos forman comunidades de usuarios, que escuchan y valoran las motivaciones y gustos, y generan contenidos a través de sus experiencias.

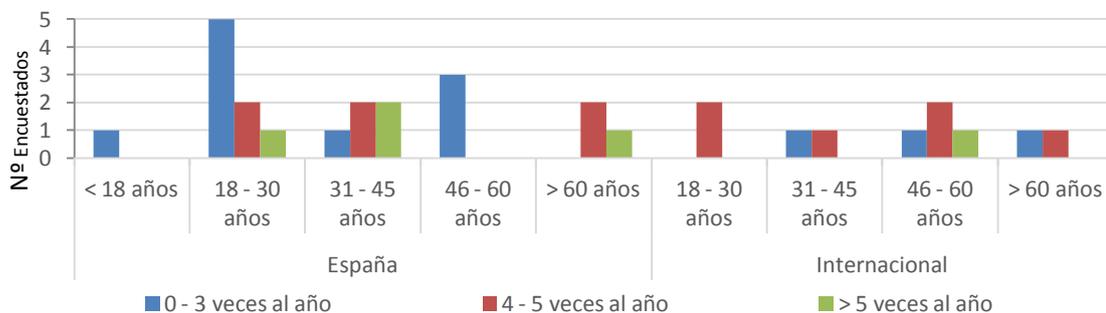
Los datos e información que comparte el turista en la red tienen un gran valor para varios agentes. Por un lado, para su círculo más cercano como una vía de suscitar interés por el destino. Por otro lado, para el lugar (o institución en el sector de la cultura) elegido por el turista como una forma de obtener beneficios de dicha comunidad, y así entablar una relación e intercambiar información (feedback).

A diferencia del turista del siglo anterior, el turista 2.0 participa en todo el proceso, es decir, desde que comienza la planificación del viaje hacia un lugar en el que no es su lugar habitual de residencia, hasta que finaliza con su experiencia compartida en una comunidad de interés.

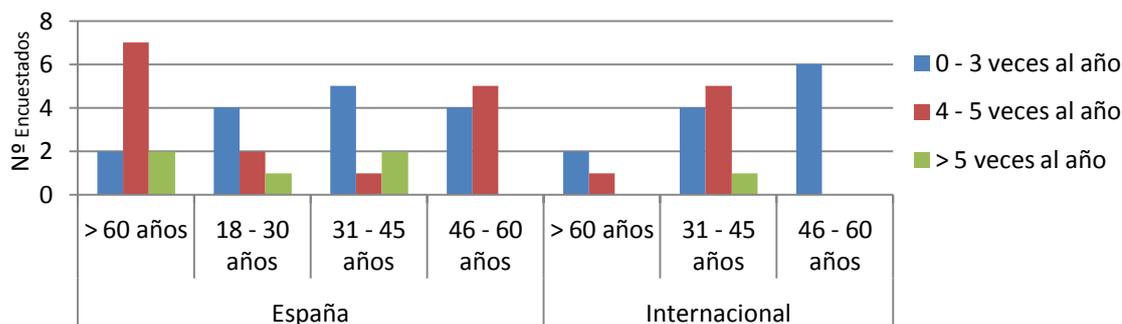
De las encuestas realizadas a los turistas de las ciudades de Jaén, Granada y Málaga, con respecto al número de veces que realizan un viaje con motivo cultural, se han extraído los siguientes resultados:



Gráfica 1: Turistas de Jaén. Fuente: Encuesta propia



Gráfica 2: Turistas de Granada. Fuente: Encuesta propia



Gráfica 3: Turistas de Málaga. Fuente: Encuesta propia

En una comparación de las tres gráficas, en rasgos generales, los turistas internacionales son los que prefieren realizar en más de 4 ocasiones un viaje cultural, independientemente del rango de edad en el que se encuentre. Por el contrario, en España hay más heterogeneidad, aunque la tendencia es baja en las edades más jóvenes y, según se aproxima al rango de edad más longevo, el número de viajes va en aumento.

Se observa que los datos obtenidos por los más jóvenes, es decir hasta los 30 años, los que proceden del exterior tienen una mayor atracción por realizar viajes culturales que los turistas españoles.

LA WEB, LAS REDES SOCIALES Y LAS APLICACIONES

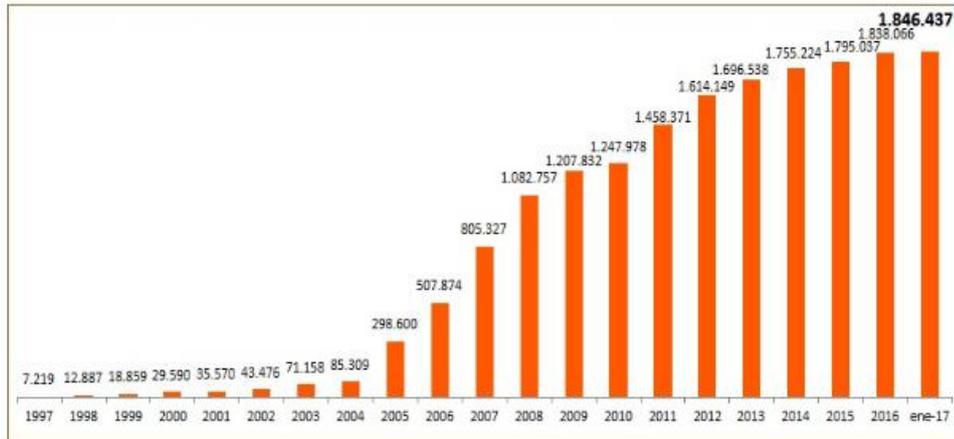
La Web en sus inicios y hasta la actualidad

Para poder hablar de la World Wide Web, necesitamos hablar de la creación de Internet (red de redes), ya que sin este nacimiento (como mero experimento militar) no existiría la web 2.0 e incluso la evolución a la web 3.0 que ha comenzado a emerger en la actualidad.

Internet surgió sobre 1958, cuando los americanos, tal y como refleja la investigación de Abuín & Vinader (2011), quisieron responder a los desafíos rusos a través de la creación de ARPA (Advance Research Projects Agency), como un mero experimento militar en el que buscaban comunicarse a través de una interconexión de computadoras.

En el año 1992, de la mano de Tim Berners-Lee y Robert Caillau, se creó la World Wide Web (Web de ahora en adelante) a través de investigaciones llevadas a cabo en el CERN “(Centro Europeo para la Investigación Nuclear), con sede en Ginebra (Suiza) [...] y que ha revolucionado los mecanismos de acceso y transmisión de información residente en lugares geográficamente dispersos y que ha tenido un impacto sociológico extraordinario” (Górgolas).

En España, el primer servidor web surgió en 1993 en la Universidad Jaume I (www.uji.es), donde varios profesores buscaban nuevas maneras de publicación. Como se puede comprobar en la gráfica 7, es a partir de 1997 cuando se produce un despunte tecnológico en nuestro país tal y como se recogen en los datos del Ministerio de Energía, Turismo y Agenda Digital (2017) sobre el número total de dominios “.es” registrados. Esta tendencia ha crecido tan rápido, que en el año 2016 se sitúa la cifra en 1.850.000 registros, y que con respecto al 2015 ha subido un 2,4%.

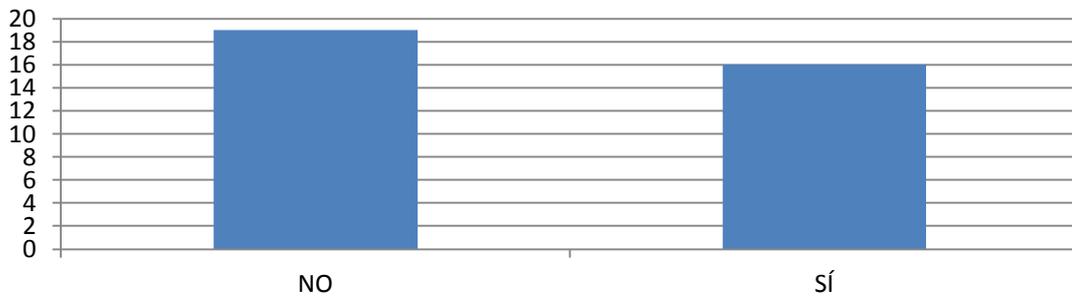


Gráfica 4: Evolución de los dominios en España desde su llegada al país. Fuente: Ministerio de Energía, Turismo y Agenda Digital.

De todos los dominios registrados en Red.es (2017), Andalucía encabeza el segundo lugar con 222.753 (14,2%) dominios, sólo por detrás de Madrid con 396.377 (25,2% del total), lo que son datos muy positivos para la Comunidad Autónoma de Andalucía, la cual está situada incluso, por encima de Cataluña.

En un traslado de toda esta evolución a los museos, es cierto que estas instituciones han sido las más resistentes a incluir las tecnologías, pero que con el paso del tiempo se han dado cuenta de que les reporta unos mayores beneficios, ya que con la introducción de las Tecnologías de la Información y de la Comunicación (en adelante, TIC) (de las que hablaremos en otro apartado más adelante) prolongan la actividad cultural así como la relación museo-usuario.

Durante el estudio realizado a los museos y como se refleja en la siguiente gráfica, se ha observado que la mayoría de éstos carecen de una web propia y se valen del portal de museos de la Junta de Andalucía como vía de información, la cual es muy básica.



Gráfica 5: Número de museos que tienen su página web propia. Fuente: Datos del estudio de redes sociales

La web 2.0 es una herramienta que rompe esa barrera que hay entre ambos agentes, y en la que el usuario puede conocer más acerca del museo o de su visita desde otro punto de vista, como son las visitas virtuales (factor complementario a la visita tradicional). Tiene una gran función pedagógica, que permite resolver todas las cuestiones que son difíciles de incluir en un discurso expositivo de manera tradicional. Por ello, el museo no puede ser un agente pasivo que sólo proporcione una información básica como son los horarios, el precio, la localización, etc., sino que ha de interactuar, y actualizar su información constantemente, para que pueda garantizar su público y atraer al público potencial.

Las redes sociales

En lo que llevamos de siglo, las redes sociales se han convertido en el sector más dominante de la tecnología.

Hoy en día, como señalan Cardona & Feliu (2013), en cualquier movimiento rutinario de una persona, las distintas plataformas sociales están a la orden del día, y es que se han convertido en parte de nuestro entorno virtual, el cual necesita de la participación e interacción de las personas.

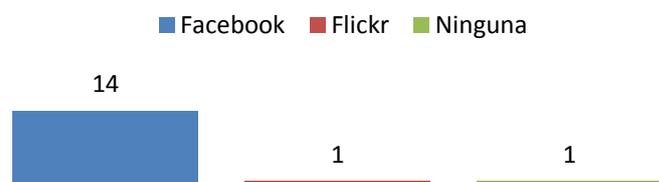
Quijano (2012) resalta en su artículo “La revolución de los museos y las instituciones culturales” el ensayo “*Le Musée Imaginaire*” de André Malraux de 1947 en el que afirmaba que el museo debía transformarse en una “institución abierta a la sociedad”, es decir, su misión no debía limitarse a educar al público sólo en el lugar del objeto, sino fuera del mismo también. Actualmente, la sociedad vive esa afirmación con las tecnologías y el público virtual, pues le permite tener acceso al museo desde cualquier lugar y en cualquier momento.

El uso de las NTIC ha ayudado a los museos, aparte de atraer público potencial y fidelizar el público activo, a crear nuevos proyectos y propuestas, donde también entran en juego las distintas plataformas de financiación como lo es el crowdfunding, del que se tratará más adelante.

En el sector patrimonial, fomentar este uso supondrá una gran oportunidad para poder acercar el acervo cultural (“conjunto de valores o bienes culturales acumulados por tradición o herencia” (Real Academia Española)) a través de contenidos, informativos y divulgativos, adaptados a los distintos perfiles de su público.

Debido a la importancia que le dan los españoles en su día a día a las TIC, los museos han observado que hacer uso de las redes sociales les puede reportar beneficios. De hecho, en una entrevista realizada por Lorenzo (2014) a uno de los principales expertos en nuestro país en Marketing Digital, Redes sociales y Web 2.0, Juan Merodio, señala que debido al conservadurismo de estas instituciones, ha provocado que se introduzcan en el mundo de las redes sociales “más tímidamente” que el resto de sectores, como por ejemplo el de la moda, y del que podrían sacar mucho partido.

La gráfica que se muestra a continuación representa los resultados obtenidos en las encuestas realizadas a los Community Managers de los museos seleccionados para la investigación, en la que se observa que Facebook fue la primera red social utilizada por la gran mayoría de los mismos, pues, únicamente el “Museo Arqueológico” de Cuevas de San Marcos (Málaga) no tiene perfil en ninguna red social.

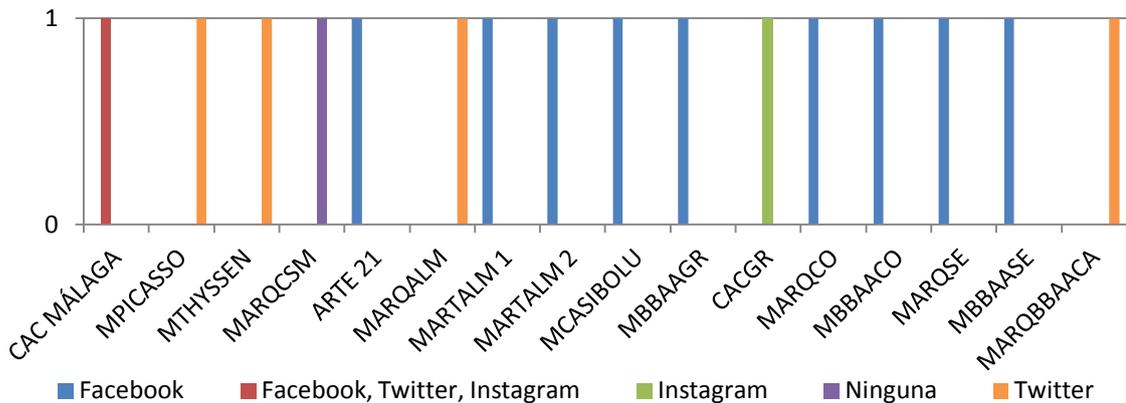


Gráfica 6: Primera red social de los museos. Fuente: Encuesta propia

A pesar de ello, actualmente las plataformas sociales más utilizadas por dichas instituciones son Facebook, Twitter, Instagram y Youtube, sobre estas dos últimas plataformas, el experto Juan Merodio en la entrevista de Lorenzo (2014), afirma que son redes basadas en imágenes y que su poder de llegada al público puede ser inmenso gracias a que les pueden ayudar a generar contenido estratégico.

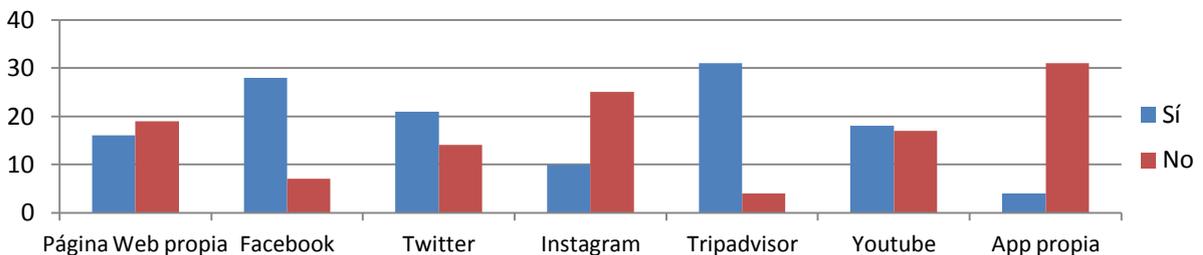
Tripadvisor también tiene mucho éxito, pues, aunque no sea una red social como las anteriores, los usuarios son los que posicionan a los museos con sus opiniones y

valoraciones sobre la experiencia cultural que han tenido en su visita, y sirven así, de estimulación a los futuros turistas que deseen visitar el museo.



Gráfica 7: Redes sociales que ofrecen mejores resultados a los museos en cuanto a la participación de sus seguidores. Fuente: Encuesta propia

Siguiendo los datos de la misma encuesta, desde el punto de vista del Community Manager, la gráfica 7 muestra cuáles son los mejores resultados que hasta ahora les han reportado las redes sociales a través de sus seguidores, y cuyo primer lugar lo ocupa Facebook con un 60%, seguido de Twitter con un 26,66%. En el caso del “Centro de Arte Contemporáneo” de Málaga, son Facebook, Twitter e Instagram las redes sociales que le ofrecen los mejores resultados.



Gráfica 8: Tipo de redes sociales que tienen los museos objeto del estudio. Fuente: Datos del estudio en redes sociales

Antes de analizar cada red social individualmente, la gráfica de arriba muestra en una perspectiva general, qué tipo redes sociales son las más utilizadas por los museos, de un total de 35 seleccionados para el estudio.

En primer lugar, se sitúa Facebook como la red social más usada con un 80% para tener un contacto directo con sus visitantes, así como también para publicar sus distintas actividades. A una distancia notable se encuentra Twitter con un 20% menos de popularidad, y Youtube, la cual está un poco por encima del 50% entre los museos que tienen canal y los que no. Por último, Instagram es todavía una red social emergente para los museos, pues dos de los diez de los museos estudiados que tienen perfil, crearon sus cuentas en 2017.

La plataforma en la que encontramos un mayor número de museos registrados es Tripadvisor, con un 88,57%, y cuyo porcentaje es inversamente proporcional a las aplicaciones móviles propias, donde sólo cuatro museos la poseen.

La mayor parte de los museos no tienen página web propia porque alojan una información básica en el portal de museos de la Junta de Andalucía.

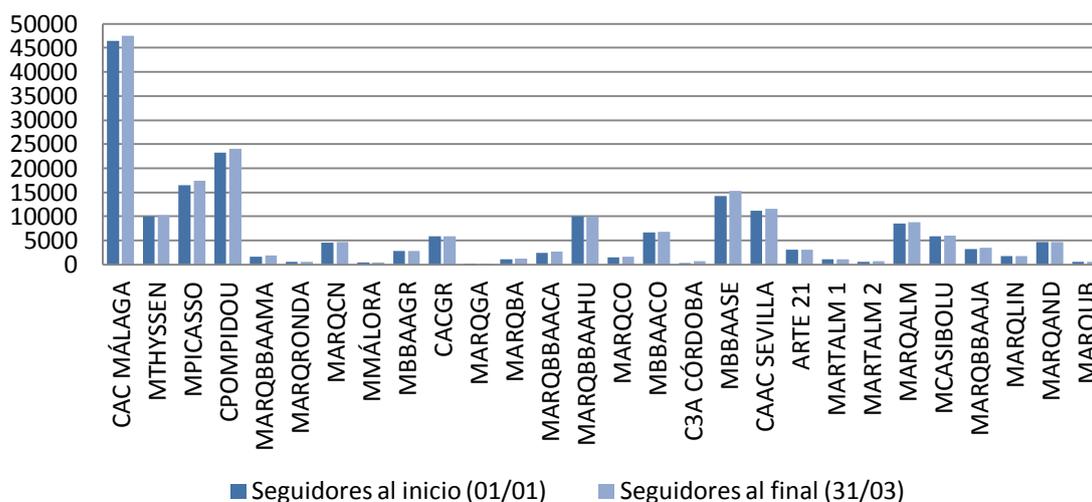
El estudio que se ha llevado a cabo en las redes sociales sobre los movimientos de cada museo ha tenido una duración de 13 semanas (del 1 de enero al 31 de marzo). Los parámetros de medida que se han seleccionado para cada red social, por un lado, tienen en común el número de seguidores, el tipo de contenido y el tipo de actividades que publica el museo en su perfil, y por otro lado, se han establecido unos parámetros de medida acordes a las características de cada una.

Facebook

Facebook, como indican Pérez & Gardey (2010), es una red social creada por Mark Zuckerberg, junto con varias personas más (Andrew McCollum, Eduard Saverin, Chris Hughes y Dustin Moskovitz) en el año 2004 y cuyo público fueron los estudiantes de la Universidad de Harvard (centro en el que estudiaba el creador), con motivo de poder comunicarse entre los alumnos y compartir información, para la cual cometieron varios delitos, entre ellos el de hackear la base de datos de la Universidad.

Sólo los museos arqueológicos de Galera, Linares y Úbeda, a pesar de tener perfil en Facebook, durante el período de investigación no han compartido ningún tipo de contenido con sus seguidores.

Facebook es la red social más común en personas, instituciones públicas, organizaciones privadas, etc. A pesar de ello, de los museos seleccionados para la investigación no todos tienen perfil en esta comunidad social como por ejemplo, el “Museo Arqueológico” de Almuñécar (Granada) o el “Museo Arqueológico” de Cuevas de San Marcos (Málaga) entre otros.



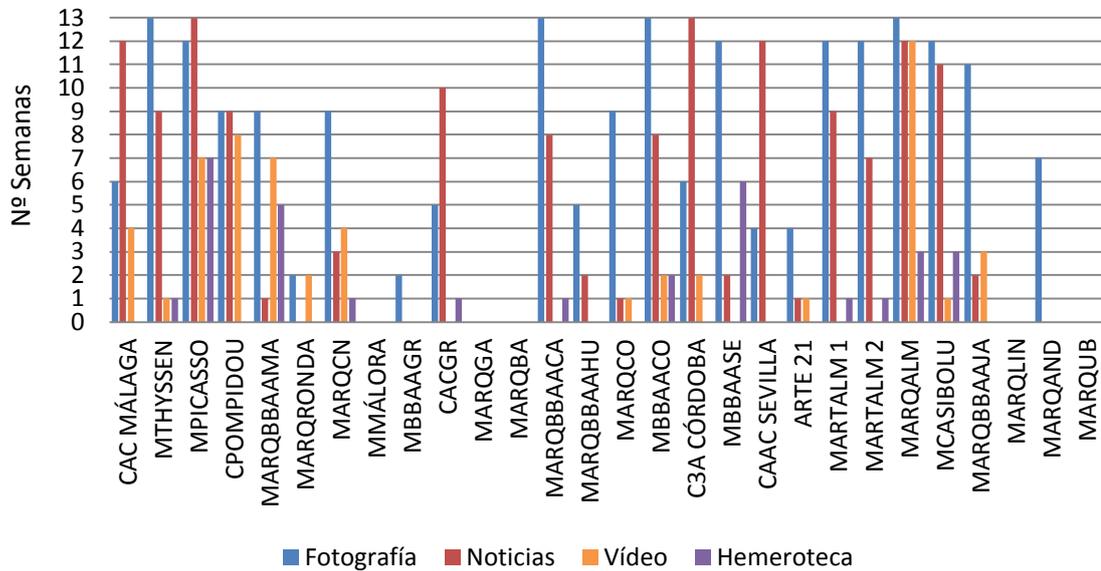
Gráfica 9: Comparación entre seguidores al comienzo y al final de la investigación. Fuente: Datos del estudio en redes sociales

En esta gráfica se observa cómo ha evolucionado la popularidad de cada museo en Facebook con el número de seguidores al comienzo del estudio y al final.

Casi el 50% de los museos superan los 5.000 seguidores, tanto al inicio como al final del estudio. Los museos que más seguidores tienen son los de la ciudad de Málaga y Sevilla, con una media de 10.000, aunque el museo que sobresale por encima de todos es el “Centro de Arte Contemporáneo” de Málaga, quien además es el que más ha incrementado en seguidores al final del estudio con 1.084 usuarios como se muestra en la gráfica 16. El segundo museo que más seguidores ha conseguido al final del mismo ha sido el “Museo de Bellas Artes” de Sevilla, con 1.004 usuarios, llegando casi a alcanzar al “Museo Picasso” de Málaga, con una diferencia de 2.139 usuarios menos respecto a éste último.

En cuanto a las capitales más pequeñas, el “Museo Arqueológico” de Huelva supera al “Museo Arqueológico” de Almería en 1.293 usuarios, incluso, con una programación en menor cantidad de actividades, como se observa más adelante.

La provincia de Jaén es la única en la que ningún museo alcanza los 5.000 seguidores, sólo el “Museo Arqueológico” de Andújar es el más seguido, con 4.712 seguidores al final de la investigación.



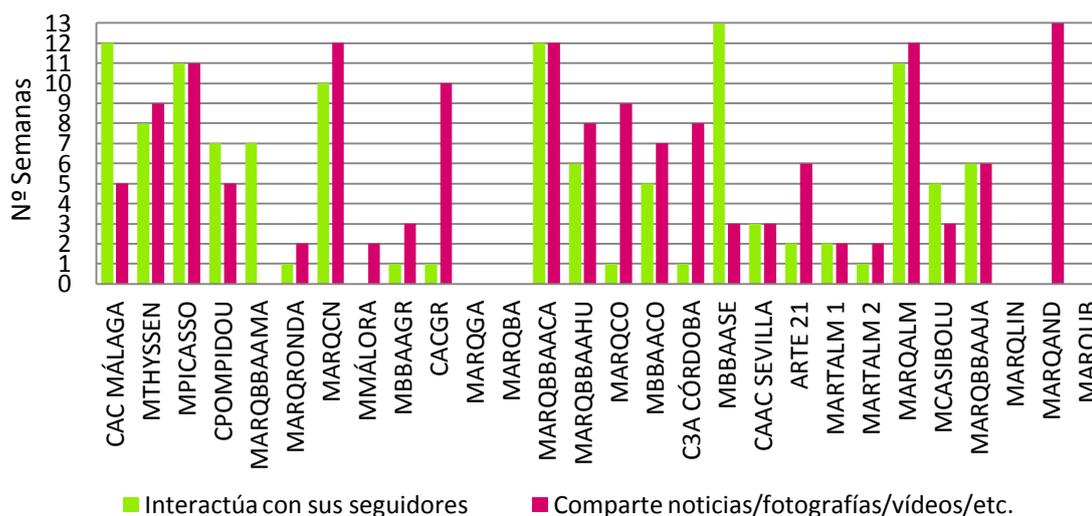
Gráfica 10: Comparación entre los tipos de contenido más comunes. Fuente: Datos del estudio en redes sociales

Los datos recogidos en esta gráfica muestran la periodización semanal de publicaciones por parte de cada museo sobre distintos tipos de contenido como son la fotografía, vídeo, noticias o hemeroteca.

Como se observa en la gráfica, la “Fotografía” y las “Noticias” han sido el tipo de contenido más frecuente en Facebook.

Por un lado, a pesar de ser la fotografía el formato de contenido más recurrente, algunos museos prestan casi la misma importancia o incluso más, a publicar noticias semanalmente, como ocurre con el “Centro de Creación Contemporánea de Andalucía” de Córdoba, o el “Centro José Guerrero” de Granada, entre otros. Por otro lado, en el “Museo Picasso”, el “Centro Pompidou”, el “Museo La Aduana” de Málaga y el “Museo Arqueológico” de Almería, el contenido en formato de vídeo que comparten, en comparación con el fotográfico, lo realizan de manera más regular, que por ejemplo, el “Museo Carmen Thyssen” de Málaga.

La hemeroteca es un contenido al que la mayoría de los museos apenas le dedica espacio en su perfil. Sin embargo, el “Museo Picasso” de Málaga ha sido el que más importancia le ha dado, seguido por el “Museo de Bellas Artes” de Sevilla.



Gráfica 11: Relación museo - usuario. Fuente: Datos del estudio en redes sociales

En la gráfica 11 se mide la relación que existe entre el museo y el usuario, a través del número total de semanas que el museo ha compartido publicaciones y el número total de semanas en las que ha existido una interacción en los comentarios y “me gusta” por parte del museo hacia sus seguidores.

En la mayoría de los museos estudiados hay un cierto equilibrio entre los dos parámetros de medida, es decir, existe “Feedback”. Sin embargo, sólo hay dos museos que no han interactuado con sus usuarios, el “Museo Arqueológico” de Andújar y el “Museo Municipal” de Álora.

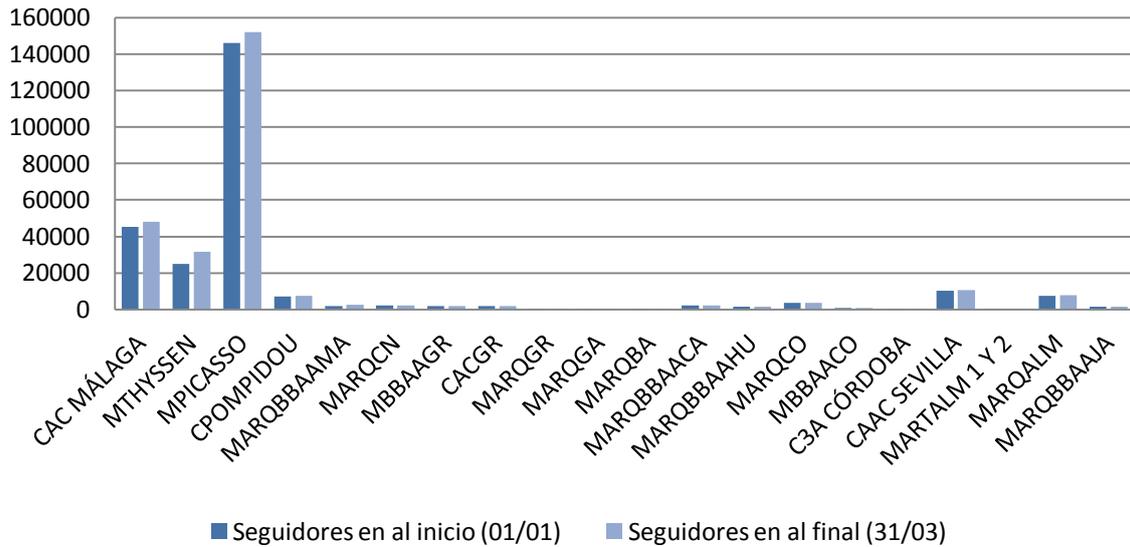
El caso contrario ocurre con el “Museo de Bellas Artes” de Sevilla o el “Centro de Arte Contemporáneo” de Málaga, donde existe una relación más cercana con el usuario a pesar de que comparten poco contenido en su página de Facebook, y muestra de ello es el alto nivel de seguidores que poseen. El “Feedback” es mutuo, aportando una sensación de mayor confianza entre museo y usuario.

Twitter

Como señala Castrejón (2012), esta red social fue creada en 2006 por Jack Dorsey (impulsor de la idea), Evan Williams, Biz Stone y Noah Glass, con el objetivo de comunicarse con un grupo de personas a través de 140 caracteres. Durante su proyecto de creación surgieron otras posibles ideas de nombres como “Stat.us” o “Twitch”, pero éste último derivó en una búsqueda en el diccionario, y donde encontraron “Twitter”, cuyo término tiene dos acepciones: “una ráfaga corta de información intrascendente” y “sonidos emitidos por los pájaros”, ambos encajaban con el propósito de la red social.

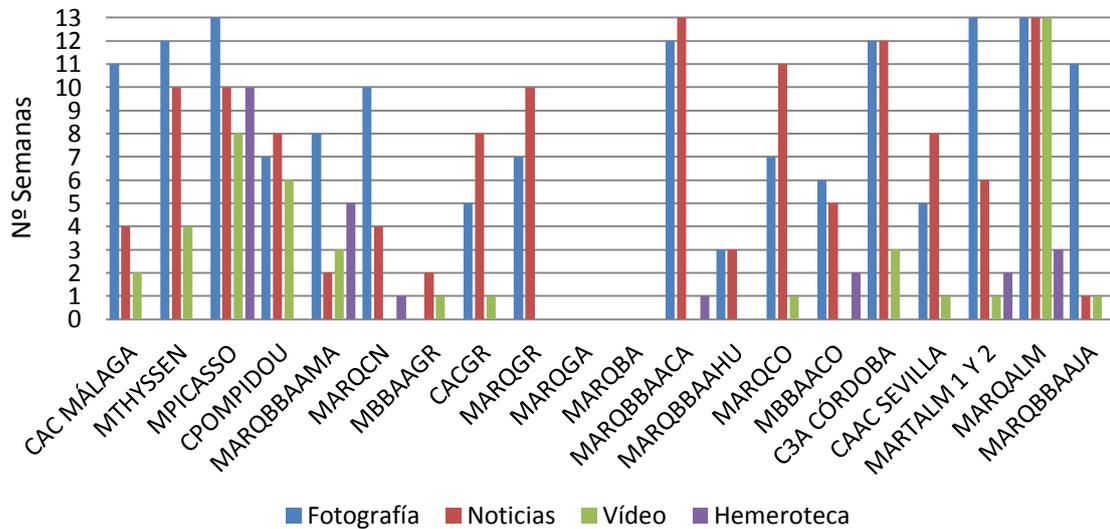
Actualmente, Twitter es la segunda red social más utilizada por los museos de Andalucía para dar a conocer a sus seguidores todas las actividades que llevan a cabo, la cual permite crear una relación más estrecha y cercana con el usuario/visitante, tal y como lo demuestran los datos obtenidos del estudio a través de diferentes parámetros.

Sólo los museos arqueológicos de Galera y Baza a pesar de que tienen creado su propio perfil de Twitter, al comienzo de la investigación se observó que se encontraban inactivas, es decir, no hay ninguna publicación.



Gráfica 12: Comparación entre los seguidores al inicio y al final del estudio. Fuente: Datos del estudio en redes sociales

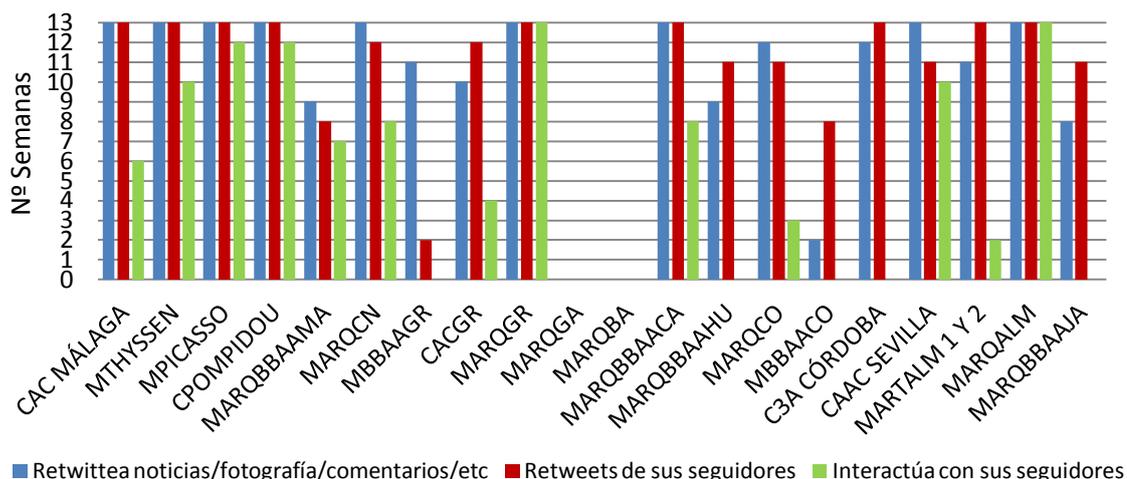
A pesar del gran volumen que posee el “Museo Picasso” de Málaga, con una diferencia de 104.000 seguidores más, al final del estudio, con respecto al “Centro de Arte Contemporáneo” de Málaga, las provincias de Sevilla, Almería y Córdoba atraen poco a poco más seguidores. En el caso de los museos menos populares en Twitter, es decir, las provincias de Cádiz, Granada, Huelva y Jaén tienen más dificultades para aumentar su lista de seguidores.



Gráfica 13: Comparación entre el tipo de contenido más frecuente. Fuente: Datos del estudio en redes sociales

El tipo de contenido que es más común entre los museos de las capitales de provincia es la fotografía y las noticias. Sin embargo, el “Museo Arqueológico” de Almería presta la misma importancia también al “vídeo”, donde, al igual que ocurría en Facebook, es el que tiene una mayor regularidad en contenidos. El “Museo Picasso” de Málaga se sitúa en segundo lugar, a pesar de ser el museo que comparte más contenido de “hemeroteca” que el resto.

El “Museo Provincial” de Jaén sólo mantiene una regularidad con las publicaciones de tipo fotográficas, pues es el museo que menor atención presta al resto de variedad de contenido.



Gráfica 14: Relación entre los retweets del museo y los retweets de sus seguidores semanalmente.
 Fuente: Datos del estudio en redes sociales

En la gráfica 14 se han analizado tres variables, la primera, el nº de semanas totales que el museo ha retwitteado contenido de sus seguidores, otros organismos públicos o prensa; la segunda mide el nº de semanas totales que los seguidores han retwitteado publicaciones del museo; y por último, la tercera variable hace referencia al nº de semanas totales en las que ha habido una interacción museo-usuario a través de comentarios.

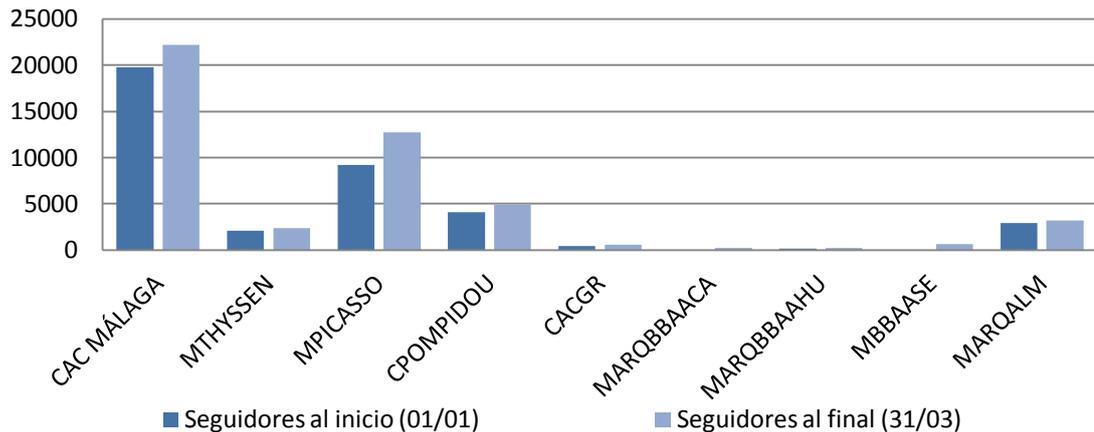
Durante el seguimiento semanal realizado individualmente a cada museo, existe un equilibrio entre las publicaciones que retwittea el museo sobre otras instituciones, empresas o seguidores, y los retweets que realizan sus seguidores sobre sus publicaciones, a excepción del “Museo de Bellas Artes” de Granada, en el que sus publicaciones apenas suscitan interés entre sus seguidores, y el “Museo de Bellas Artes” de Córdoba, en cuyo caso, ocurre al revés.

Instagram

Esta red social vio la luz a finales de 2010 cuando fue publicada en el App Store (tienda de aplicaciones móviles de Apple), y se caracteriza por estar basada originalmente en imágenes, a través de la cual, mediante filtros que van acompañados de un hashtag, marcos y demás retoques fotográficos, puedes compartirla con tus seguidores.

Sus creadores fueron Kevin Systrom y Mike Krieger gracias a un proyecto de fotografía móvil, y cuyo nombre, tal y como relata García (2014), procede de dos palabras: Instantánea y Telegrama.

Las gráficas en esta red social se van a ver reducidas ya que no todos los museos cuentan con un perfil abierto, por lo tanto sólo se hará mención de los que sí la tienen. En las gráficas siguientes se observan con detalle el uso que le da cada museo a Instagram.



Gráfica 15: Comparación entre los seguidores al inicio y al final de la investigación. Fuente: Datos del estudio en redes sociales

Como podemos observar en la gráfica anterior, los niveles de seguidores que han tenido los museos al inicio y al final de la investigación son bastante dispares, donde destaca Málaga con una abundante diferencia respecto a las otras ciudades. En cuanto a los “Museo Arqueológico y Bellas Artes” de Cádiz y “Museo Bellas Artes” de Sevilla, al inicio de la investigación no contaban con una cuenta en esta red social, las cuales fueron creadas el 9 y 19 de enero respectivamente.

A pesar de eso, el museo de Sevilla ha obtenido una cifra elevada de seguidores en datos del seguimiento final, pero no lo suficientemente alta en comparación con el “Museo Picasso” de Málaga, con un total de 3.525 seguidores más en tres meses, y seguido del “Museo Centro de Arte Contemporáneo” de Málaga, con un total de 2.400 seguidores más. Por el contrario, el museo que menos éxito de seguidores ha alcanzado es el “Museo Arqueológico y Bellas Artes” de Huelva, al que le sigue el “Museo Arqueológico y Bellas Artes” de Cádiz.

Las aplicaciones

En la actualidad, la mayoría de la población conoce y tiene contacto diario con las aplicaciones móviles, ya que éstas forman parte de su vida gracias a la aparición de los teléfonos inteligentes o Smartphones. No obstante, el nombre “aplicación” o “app” (abreviatura de la palabra en inglés “Application” que comenzó a usarse a partir de 2008) puede llegar a crear algunas confusiones debido a las distintas terminologías que posee.

Estos dos términos son “app nativa o móvil” y “aplicación web” que a continuación pasaremos a definir.

Una app nativa o móvil es desarrollada para un dispositivo en concreto ligado a un entorno o sistema operativo, entre los que podemos destacar los sistemas Android, iOS o Windows, gracias a la aceptación por parte tanto de los usuarios como de los desarrolladores.

Por el contrario, una aplicación web es aquella en la que el usuario no necesita descargarse nada en el móvil para poder acceder al contenido, ya que es una optimización de la página web adaptable a cualquier dispositivo móvil.

A continuación, se muestra una tabla donde figuran las diferencias entre ambos conceptos:

	Aplicación móvil	Aplicación Web
Requiere del acceso a una tienda (Google Market, iOS, etc.)	Sí	No
Para su uso es necesario efectuar la descarga	Sí	No
Conexión multiplataforma (conectividad en cualquier equipo)	No	Sí
Requiere menos espacio y memoria	No	Sí
Necesita de actualización	Sí	No
Necesitan conexión a Internet	Sí/No	Sí
Realizan una tarea específica (destinada al ocio y entretenimiento, negocio, redes sociales, etc.)	Sí	Sí
Interfaz rápida	Sí	No

Tabla 1: Características de la aplicación móvil y la aplicación Web. Fuente: Elaboración propia

La continua proliferación del uso de los Smartphones ha derivado en una importante expansión de las tiendas dedicadas a la descarga y venta de las apps móviles. Actualmente, y como informa Ditrendia (2016), en España el 85% de la población usa el móvil a diario e incluso, los españoles poseen más teléfonos inteligentes (80%) que ordenadores (73%). Este dato, resulta más llamativo en las edades comprendidas entre los 10 y 14 años, donde el 98% de los jóvenes utilizan un teléfono inteligente.

En datos de 2015, un total de 27,7 millones de usuarios realizaron 3,8 millones de descargas diariamente, lo que establece una media de 13,2 apps instaladas por Smartphone.

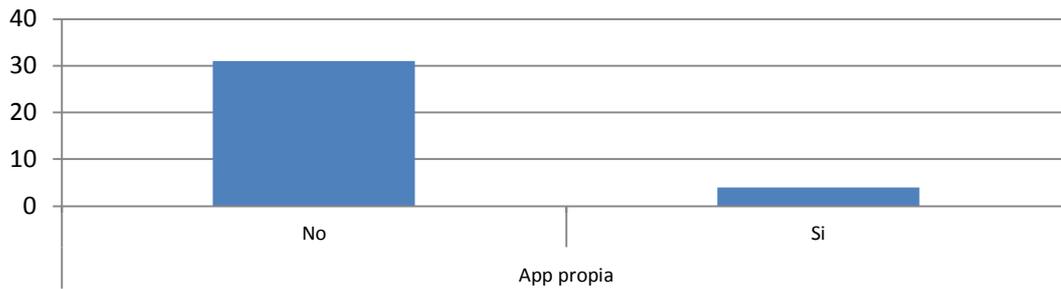
Las oportunidades de captación de público que ofrecen estas tecnologías son tan grandes, que incluso los museos se atreven a crear apps como forma de marketing. Un ejemplo de ello es el Museum of London con su app “Streetmuseum”, la cual te hace participe de la historia de Londres mediante fotografías antiguas que forman parte del museo gracias al uso de la Realidad Aumentada y el GPS que permiten verlas en los espacios urbanos actuales.

En España, los primeros museos que empezaron a crear sus aplicaciones, fueron, el museo Picasso de Barcelona y el museo Guggenheim de Bilbao. Aunque fueron muy básicas (incluían la información para la visita, su organización y consulta de actividades programadas), la coordinadora de proyectos del museo Picasso de Barcelona, Conxa Rodà, afirma que “este tipo de soporte tiene potencial para captar nuevo público tanto físico como virtual” (Villaespesa, 2012, pág. 21).

Afortunadamente, cada día la relación museo-nuevas tecnologías es más estrecha. Hoy en día son ya muchos los museos que realizan exposiciones y crean su propio hashtag para que sus visitantes o usuarios comenten sus experiencias y se sientan parte del museo a través del cual comparten fotos, vídeos, registran su visita, etc. en las distintas redes sociales. Esto anima a que sus amigos y seguidores visiten el museo o, a que se informen tanto por las distintas exposiciones o actividades que programa el museo.

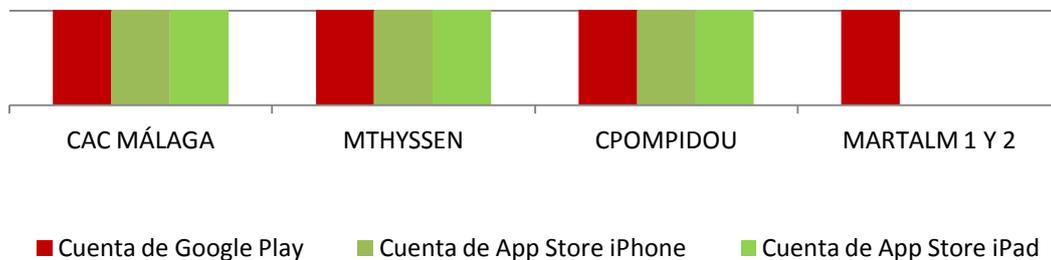
A pesar de todo esto, aún queda mucho camino por recorrer, desde ampliar el actual uso de las redes sociales por parte de los museos, hasta apostar por una mayor conexión con el público e incrementar su participación en propuestas globales.

En cuanto a los museos de la investigación, se ha buscado en las dos grandes tiendas de aplicaciones móviles a nivel mundial: Google Play de Android y App Store (iPhone y iPad) de Apple, y cuyos resultados marcan una gran diferencia entre los museos que tienen su propia app y los que no la tienen, tal y como muestra la gráfica 16.



Gráfica 16: Museos que tienen su propia aplicación móvil. Fuente: Datos del estudio en redes sociales

Del total de 35 museos seleccionados, sólo cuatro de ellos tienen su propia app, independientemente del desarrollador de la tienda. Esto muestra que, en lo referente al sector móvil, aún hay un gran campo por desarrollar dentro de los museos.



Gráfica 17: Tienda de aplicaciones móviles donde tienen los museos alojada su aplicación. Fuente: Datos del estudio en redes sociales

La gráfica 17 refleja qué museos son los que tienen su propia app así como la tienda en la que se alojan. Estos museos han creado su app para la tienda Google Play, y únicamente el Museo de Arte “Doña Pakyta” (Espacio 1 y 2) de Almería no ha desarrollado la app para los usuarios de Apple, ya sea para iPhone o iPad.

EL PÚBLICO DE LOS MUSEOS Y SU VINCULACIÓN AL MARKETING

Público conectado en los museos

El museo desde su nacimiento, a pesar de haber estado soportado por las grandes clases sociales y políticas de la nación, se concibió como un lugar para instruir en la educación cívica, científica y práctica a todos los ciudadanos. Aquí el visitante del museo era totalmente pasivo ante un sistema estructural clasista de la organización social.

Sin embargo, con la transición a la cultura moderna, el cambio que la sociedad ha dado (mejores rentas, mayores niveles de formación, diversas formas de ocio, etc.) y el mayor acceso al conocimiento que el visitante comparte (Tecnologías de la Información y de la Comunicación), han propiciado que el museo haya establecido un marco social y cultural de relación abierta y un intercambio hacia un diálogo con su comunidad en pro de una mejor accesibilidad a la institución y un mayor compromiso con su público.

Actualmente vivimos en una sociedad globalizada que se encuentra sumergida en un desarrollo tecnológico penetrante en el que, la diversidad de públicos culturales “hace

necesaria una relación personalizada con los públicos potenciales [...] para conocerlos mejor, proponerles prácticas culturales de acuerdo con sus intereses y expectativas, para generar confianza recíproca que permita su implicación proactiva en el proyecto en forma de comunidad de intereses” (Colomer, 2011, pág. 2).

En un estudio realizado por el Laboratorio Permanente de Público de Museos (2011) se observó a través de una encuesta sobre hábitos y prácticas culturales en España, que a pesar de haberse producido en los últimos diez años un incremento en cuanto al número de visitantes, concretamente de 42,45 millones en el año 2000 a 57,49 millones en el año 2010 (supuso un incremento del 35,4%), lo que respecta a la población juvenil ha descendido un 3,1% en la edad comprendida entre los 15 y los 19 años; y un 12,2% en la edad comprendida entre los 20 y las 24 años.

Con la innovación tecnológica y la web 2.0 las posibilidades de comunicación y de difusión del museo se multiplican, así como la participación del público para la interacción y la construcción de contenidos. En este sentido, la web 2.0 da la posibilidad al público además de la participación directa, generar información y ser parte del proceso informativo. Por lo que no se pueden desaprovechar los instrumentos y herramientas que la tecnología digital y el marketing, así como sus distintas plataformas como el CRM (Customer Relationship Management, concepto que se hablará más adelante), ayuden a construir relaciones duraderas con el público.

Un ejemplo que demuestra la asimilación de la figura del público en el museo y el avance hacia la introducción en las redes sociales, es el que expone el fundador de MuseumNext, Richardson (2012), en la ciudad de Yorkshire (Inglaterra) en 2011, donde un grupo de museos y galerías decidieron lanzar una campaña de marketing para promocionar sus colecciones y atraer a la mayor cantidad de público posible. La campaña estratégica consistió en pedir al público que participase compartiendo en las redes sociales historias sobre su cuadro favorito a modo de concurso. El resultado fue que, a pesar de sólo haber participado poco más de 400 personas, muchísimas más fueron las que compartieron las fotografías, dejaron comentarios e incluso votaron. Por otro lado, la web atrajo muchos “clicks” y muchos de los participantes de manera online, se convirtieron en visitantes en la vida real.

Marketing cultural. Comunicación con el público y estrategias de captación y vinculación. Concepto y objetivos del CRM

En el sector cultural, la creación de contenidos es cada vez más dinámica gracias a la ayuda de herramientas o aplicaciones tecnológicas, haciendo de ellas la clave para entender hacia dónde deberían ir encaminadas las estrategias de comunicación de los espacios dedicados a la cultura.

El empleo de las técnicas de marketing como forma de gestión en los museos ha sido considerado como una herramienta de supervivencia ante la aparición de factores negativos, como por ejemplo, el recorte de las partidas destinadas a la cultura, una disminución en el número de visitantes e incluso, para el alcance de las metas de la institución museística.

Para un gestor cultural, la creación de las redes sociales ha supuesto un gran abanico de oportunidades, pues éstas generan una enseñanza colaborativa actual cuyas estrategias de comunicación sitúan al público como eje central del museo, lo que transforma con ello la relación museo-sociedad. Por ello, estos profesionales del sector deben comenzar a entender el marketing como un proceso de unión entre la organización y su público y, responder así a este nuevo paradigma de nuevas tecnologías.

De toda la interacción virtual de los últimos años entre la gestión del marketing, la cultura, el público y el amoldamiento de estos conceptos, ha permitido que hoy día se pueda hablar de marketing cultural propiamente, cuyo concepto se puede definir como “proceso que se desarrolla en las organizaciones culturales y en la sociedad para facilitar el intercambio a través de relaciones colaborativas que crean un valor recíproco mediante el uso de recursos complementarios” (Leal & Quero, 2011, pág. 18).

Para una organización o institución cultural, su grupo de interés más importante es el público, ya que será desde aquí desde donde el museo planifique y diseñe sus objetivos y estrategias de marketing. Por eso, cuando hablamos de público también eludimos indirectamente a la importancia de realizar un estudio de público, el cual facilita información de las necesidades básicas y específicas de los distintos tipos de visitantes que tiene cada institución, bien por ser su primera visita o bien por ser un público activo. La tecnología también aporta grandes posibilidades de transformar el modelo de relación de las organizaciones con sus públicos.

En el “Manual de Marketing y Comunicación Cultural” de Leal & Quero (2011), donde anteriormente establecimos una clasificación de públicos, se basa en unos criterios de carácter relacional que permite diferenciar dos tipos de estrategias:

- Estrategias de atracción, dirigidas hacia el público potencial y el público ocasional. Su principal misión es la de suscitar el interés de públicos aún desconocidos a los espectáculos, y para el cual, deberá seleccionar al público más adecuado con un producto atractivo.
- Estrategias de vinculación, enfocadas hacia el público activo y el público comprometido. Su principal misión es la de intensificar el consumo de su público e involucrarlos en el compromiso y sistema de la institución. En esta segunda fase, si la experiencia particular del público ha sido positiva, ya se ha superado la barrera de la percepción, por lo que ahora el reto radica en alcanzar el máximo nivel de cooperación entre el público y el museo.

Existe también la posibilidad de, en el caso de las instituciones más complejas o que requieren de una mayor especialización, poder segmentar a los públicos en base a una serie de variables objetivas (tales como la geografía, el nivel de frecuentación, etc.) y variables subjetivas (tales como el estilo de vida, los gustos e intereses, etc.) a través del sistema de CRM (Customer Relationship Management).

Esta plataforma es una herramienta que como comenta Colomer (2011), sirve para construir relaciones a largo plazo con el público a través de la integración de una base de datos de la información generada, y aumentar así su grado de satisfacción con la institución. Su misión es ayudar a conocer en profundidad las necesidades del público para poder desarrollar productos y servicios culturales segmentados que cubran las expectativas del mismo.

LAS TECNOLOGÍAS DE LA INFORMACIÓN Y DE LA COMUNICACIÓN (TIC'S)

El S. XXI es una era de cambios tecnológicos muy acelerados, donde el principal protagonista es el tiempo, puesto que cuando se realizaba una evolución comparativa se usaban los años, pero esa medición ha quedado ya obsoleta porque para la tecnología ya son sólo cuestión de minutos.

La sociedad está sumergida en el mundo virtual en el que casi todo ya está al alcance de nuestro Smartphone. Las TIC se han introducido también en los trabajos ya que están relacionadas con la mejora de la productividad y una mejor manera de gestionar el tiempo y agilizar trámites.

Desde que en 1952, el museo Stedelijk de Ámsterdam fuera el primero en poner a disposición de los turistas y visitantes el primer dispositivo portátil de información, es decir, la audioguía, los tiempos han cambiado, así como las necesidades se han ampliado debido a que los escenarios de uso también lo han hecho gracias a que los avances de la tecnología y la mayor toma de conciencia de los museos sobre su papel en la sociedad contemporánea.

La penetración de las TIC con los soportes y redes digitales ha provocado una alteración en todos los parámetros del sector de la cultura, desde su creación, edición y difusión, hasta la forma en la que las personas buscan una manera de divertirse o entretenerse, es decir, se ha dado paso a la llamada cultura digital (relación entre la innovación tecnológica y la

transformación social) y cuya separación entre arte clásico e industria cultural se ha difuminado, para fomentar de esta manera un acceso más asequible para las poblaciones con menos recursos.

Ejemplos de esta cultura digital son: la transformación de la propia esencia de la obra de arte clásica, como los museos y exposiciones en la red e incluso muestras que ya existen sólo virtualmente (como la exposición “Atlas/Constelaciones” de Walter Benjamin que se realizó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 2010); representaciones teatrales u óperas difundidas en salas de cine (como tuvo lugar en los cines de Jaén con la representación en directo de varias óperas, entre ellas “Parsifal” y “La Bohème” desde el Teatro Real de Madrid); conciertos vía streaming; visitas virtuales en tres dimensiones a interiores de edificios; etc.

Los datos se encuentran por todas partes (generados por los seres humanos, las telefonías móviles, etc.), y son ya millones los que hay en el mundo, por lo que dentro del mundo de las TIC, los profesionales recurren al campo más importante de éstas, a la Big Data. Esta herramienta sirve para “la colección de tecnologías y estrategias capaces de capturar y analizar, de forma económica, grandes volúmenes de datos provenientes de múltiples fuentes heterogéneas a una alta velocidad” (Paniagua, 2013, pág. 95).

LAS EMPRESAS DEL S. XXI

El Siglo XXI está caracterizado por ser un siglo de constantes cambios y rápidas evoluciones tecnológicas. En el mundo empresarial, independientemente del sector al que se dedique, ha nacido la figura del emprendedor.

La acción de emprender es cuestión de actitud para crear oportunidades donde muchos otros sólo ven problemas. Sólo las empresas del Siglo XX que no sean capaces de adaptarse a los nuevos tiempos tenderán a desaparecer.

La digitalización de las industrias (sobre todo en la música y el vídeo) en todos sus procesos, ha propiciado que cambien esos modelos de negocio, que a diferencia de las empresas del Siglo anterior, han empezado a tener en cuenta el sistema de datos Big Data.

Dicha revolución implica que, tanto empresas como usuarios deban estar conectados constantemente ante los cambios de actualizaciones que Internet pueda producir. Tanto es así, que cualquier persona puede gestionar sus propios contenidos gracias a la llegada de la Web 2.0.

De los nuevos modelos de negocio que han emergido a lo largo del siglo, muchas entidades o proyectos culturales se han creado en las Startups. Las Startups son un nuevo modelo de creación de negocio que, independientemente del sector al que se dedique el emprendedor, tiene un componente tecnológico vinculado al mundo de las TIC's, y cuyo negocio tiene grandes posibilidades de crecimiento.

Referente al sector cultural, muchos nuevos proyectos de negocio están apoyados por “incubadoras”, es decir, son entornos colaborativos donde empresas más grandes acogen esos nuevos modelos de negocio que se encuentran en su primera fase de creación.

Un ejemplo reciente de un concurso de Startup en 2016, la app cultural ganadora del primer premio en los Startup Europe Awards fue la llamada “Komilibro”, y cuyo creador describe el proyecto como: “hemos creado una aplicación que permite a los lectores encontrar su libro perfecto con rapidez, además también ayudan a otros lectores a encontrar la suya. Somos a la vez un motor de búsqueda y red social de los libros” (Startup Europe Awards).

El segundo premio del (Cultural Industries Summit (CIS)) celebrado en Valencia en 2016 se lo llevó la app “B-Side City” quien uno de sus autores la define como: “la intención es que el usuario, conforme camina, descubra sitios singulares, desde museos a restaurantes, a los que con toda probabilidad asistiría. [...] Será como si consultaras una agenda pero aprende de tu experiencia” (Pastor).

Lo realmente novedoso de esta segunda app, es su aplicación de la tecnología de geolocalización Ibeacons, la cual es una de las primeras apps españolas en utilizarla, lo que

permitirá formar una base de datos como herramienta para saber los comportamientos de los usuarios y poder enviar campañas personalizadas.

Por último, dentro de lo que engloba la figura de emprendedor, innovación, herramientas 2.0 y nuevos modelos de negocio a partir de Startups, es importante mencionar también las nuevas formas de financiación que han surgido a raíz de todas estas creaciones. La más famosa es la financiación de Crowdfunding, es decir, la economía colaborativa o micro-financiación, que a diferencia de un patrocinio o mecenazgo, el proyecto dispone de muchas personas que aportan una cantidad y a su vez, realizan la función de canal de difusión para el proyecto o evento a cambio de obtener un beneficio. Las plataformas de Crowdfunding más comunes en España son Verkami y Goteo.

Un ejemplo de ello fue el caso del Museo Sorolla de Madrid a través de la plataforma Verkami (2015), quien puso en marcha en 2015 una campaña para recaudar micro-donativos para poder comprar el cuadro “Almendra en flor”, una obra pintada por el mismo Joaquín Sorolla en Asís (Italia). La aportación oscilaba entre los 20€ y los 16.695€ (esta última cifra fue aportada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte). Finalmente la fundación del museo consiguió reunir la cantidad necesaria con un total de 391 mecenas.

Otro caso más cercano y reciente, a través de la plataforma Goteo (2017), se encuentra en la provincia de Jaén, concretamente se trata del Festival de Música en Segura 2017, el cual tuvo lugar entre el 24 y el 28 de mayo, y llevó a cabo 19 eventos, 15 de ellos, conciertos. Este proyecto necesitó de una cantidad mínima de 2.500€ y una cantidad óptima de 4.300€. Las aportaciones oscilaban entre los 10€ y los 500€. Además, había tres tipos de colaboración:

- Anfitrión, para alojar a un músico en tu casa.
- Conductor, para recoger a los músicos en la estación o el aeropuerto.
- Voluntario, a modo de colaboración en la producción del concierto, así como acomodar y ayudar al público.

CONCLUSIONES

Llegado al final de la investigación se han extraído las siguientes conclusiones:

- El turista 2.0 utiliza las redes sociales como Facebook para conocer de antemano la opinión de otros turistas que han visitado el museo donde cuentan su experiencia, antes de realizar el viaje.
- Las redes sociales han cambiado la manera en la que se relacionan las personas, e incluso, cómo interactúan las empresas tanto públicas como privadas, con sus usuarios.
- La red social más común en los museos es Facebook, donde los museos de la ciudad de Málaga son los que más seguidores tienen.
- El tipo de contenido más utilizado por los museos es la fotografía, seguido por las noticias.
- Los museos que mantienen una mayor regularidad en la interacción con sus seguidores en general, son los de la ciudad de Málaga.
- Los museos que tienen su propia app, cuya función suele ser de guía durante la visita, y de información acerca de las exposiciones, son los que más han evolucionado digitalmente.
- La creación de proyectos en plataformas de crowdfunding hace partícipe al público, y a cambio, obtiene beneficios.
- El empleo de las TIC dentro del museo permite mejorar la experiencia de visita cultural al turista.
- El uso de apps de museos anima al público desconocedor a visitar la institución, así como fidelizar a su público más comprometido.

REFERENCIAS

- Abuín, N., & Vinader, R. (2011). El desarrollo de la World Wide Web en España: Una aproximación teórica desde sus orígenes hasta su transformación en un medio semántico. *Razón y Palabra. Primera Revista Digital en Iberoamérica especializada en Comunicología* (75).
- Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). (s.f.). *Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID)*. Recuperado el Abril de 2017, de Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID): <http://www.aecid.es/es/la-aecid>
- American Marketing Association . (Julio de 2013). *American Marketing Association* . Recuperado el Marzo de 2017, de American Marketing Association : <https://www.ama.org/aboutama/pages/definition-of-marketing.aspx>
- Ballart, J. (2004). Un nuevo público para unos nuevos museos. (I. A. Histórico, Ed.) *Patrimonio Histórico. Revista PH* (48), 94 - 100.
- Brandis, D., & del Río, I. (2015). Paisaje y cultura en la oferta y promoción del turismo en España (1875-1936). *Eria* (96), 77-96.
- Brandis, D., & del Río, I. (2016). Turismo y paisaje durante la guerra civil española, 1936-1939. *Scripta Nova* , XX (530).
- Bustamante, E. (2011). Cultura Digital: la "nueva" cultura clásica. (F. Telefónica, Ed.) *TELOS. Cuadernos de Comunicación e Innovación* (88), 59-64.
- Bustamante, E., & Prieto, J. (2015-2016). Reflexiones interdisciplinares. Turismo, Patrimonio y NTIC. (F. Telefónica, Ed.) *TELOS. Revista de Pensamiento sobre Comunicación, Tecnología y Sociedad* (102), 46-50.
- Cardona, G., & Feliu, M. (2013). Redes sociales y museos. Cambios en la interacción cultural. *Her&Mus. Heritage and Museography* , V (2), 83-91.
- Carpintier, R. (2015). Retos del siglo XXI. ¿Cómo adaptar una empresa al siglo XXI? (A. Martín, & A. C., Edits.) *Anuario AC/E de Cultura Digital* , 13-24.
- Castrejón, E. (3 de Noviembre de 2012). *WebAdictos*. Recuperado el Abril de 2017, de WebAdictos: <https://webadictos.com/2012/11/03/breve-historia-de-twitter/>
- Colomer, J. (2011). La gestión de públicos culturales en una sociedad tecnológica. *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio* (12), 2.
- Correyero, B. (2005). La Administración turística española entre 1936 Y 1951. (M. d. Turísticos, Ed.) *Estudios Turísticos* (163-164), 55-79.
- Correyero, B. (2005). La Administración turística española entre 1936 Y 1951. (M. d. Turísticos, Ed.) *Estudios Turísticos* (163-164), 55-79.
- Cuadrado, M. (2001). Gestión de Marketing y Museos: Un Enfoque Estratégico. *International Committee Of Money and Banking Museums (ICOMON)* , 321-328.
- Cultural Industries Summit (CIS). (s.f.). *Cultural Industries Summit (CIS)*. Recuperado el Abril de 2017, de Cultural Industries Summit (CIS): <http://www.cisvalencia.com/#presentacion>
- Díaz-Lladó, A., & Puig, E. (2013). La colaboración público-privada como herramienta para impulsar la cultura digital en Iberoamérica. (S. G. Publicaciones, Ed.) *V Congreso Iberoamericano de cultura. #Cultura digital. #Cultura en la Red* , 69-73.
- Ditrendia. (2016). *Informe mobile en España y en el Mundo 2016*.
- España, Banco Nacional de. (s.f.). *Biblioteca Nacional de España*. Recuperado el 29 de enero de 2017, de Biblioteca Nacional de España: <http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/VisiteEspaña/Exposicion/>

- España, Banco Nacional de. (s.f.). *Biblioteca Nacional de España*. Recuperado el 29 de enero de 2017, de Biblioteca Nacional de España: <http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/VisiteEspaña/Exposicion/>
- España, Instituto de Turismo de. (s.f.). *Instituto de Turismo de España*. Recuperado el 2017, de <http://www.tourspain.es/es-es/Paginas/index.aspx>
- Gallén, P. (20 de Agosto de 2016). El turismo en España bate todos los récords este verano. *El mundo*.
- García, N. (3 de Septiembre de 2014). *Nuria García Castro*. Recuperado el Abril de 2017, de Nuria García Castro: <http://nuriagarciacastro.es/increible-historia-instagram/>
- Górgolas, R. (s.f.). *Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación*. Recuperado el 2017, de <http://www.exteriores.gob.es/RepresentacionesPermanentes/OficinadelasNaciones Unidas/es/quees2/Paginas/Convenios%20y%20otras%20Organizaciones%20Internacionales/CERN.aspx>
- Gosálvez, P. (29 de Junio de 2009). El turista 2.0. *El País*.
- Goteo. (Abril de 2017). *Goteo*. Recuperado el Abril de 2017, de Goteo: <https://www.goteo.org/project/musica-en-segura-2017>
- Instituto Nacional de Estadística. (14 de Diciembre de 2016). *Población que usa Internet en los últimos tres meses*. Recuperado el Marzo de 2017, de Instituto Nacional de Estadística: http://www.ine.es/ss/Satellite?L=es_ES&c=INESeccion_C&cid=1259925528782&p=1254735110672&pagename=ProductosYServicios%2FPYSLayou
- Kotler, P. (2001). Cómo comprender el papel crítico que juega la mercadotecnia en las organizaciones y la sociedad, 8a Ed. *Dirección de Mercadotecnia. Análisis, planeación, implementación y control*, 7.
- Laboratorio Permanente de Público de Museos. (2011). *Conociendo a todos los públicos. ¿Qué imágenes se asocian a los museos?* Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Secretaría General Técnica. Subdirección General de Documentación y Publicaciones.
- Leal, A., & Quero, M. J. (2011). *Manual de marketing y comunicación cultural*. Cádiz, España: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Lorenzo, M. (22 de Julio de 2014). *Entrevista a Juan Merodio sobre el uso de las redes sociales en Museos*. Recuperado el Marzo de 2017, de My Art Diary: <http://myartdiary.com/juan-merodio-redes-sociales-museos/>
- Martínez, C. P. (2004). La política turística en España. Una perspectiva histórica. *Mediterráneo Económico*, 5, 268-284.
- Ministerio de Energía, Turismo y Agenda Digital. (2017). *Estadísticas del dominio ".es"*.
- OMT. (s.f.). *Organización Mundial del Turismo*. Recuperado el Febrero de 2017, de Organización Mundial del Turismo: <http://media.unwto.org/es/content/entender-el-turismo-glosario-basico>
- Organización de Estados Iberoamericanos (OEI). (s.f.). *Organización de Estados Iberoamericanos (OEI)*. Recuperado el Marzo de 2017, de Organización de Estados Iberoamericanos (OEI): www.oei.es/acercade/que-es-la-oei
- Paniagua, S. (2013). Un mundo de sensores. De los datos al Big Data. (F. Telefónica, & P. d., Edits.) *TELOS. Cuadernos de Comunicación e Innovación* (95), 94-96.
- Pastor, E. (s.f.). *Valencia Plaza*. Recuperado el Abril de 2017, de Valencia Plaza: <http://valenciaplaza.com/b-side-city-agenda-ocio-valencia-app>
- Pérez, J., & Gardey, A. (2010). *Definicion.de*. Recuperado el Marzo de 2017, de Definicion de Facebook: <http://definicion.de/facebook/>
- Pousada, R. V. (2002). Economía e historia del turismo español del siglo XX. (C. L. Rodríguez, Ed.) *Historia Contemporánea* (25), 203-232.
- Pousada, R. V. (2013). Turismo y desarrollo económico en España durante el Franquismo, 1936 - 1975. *Revista de la Historia de la Economía y de la Empresa* (VII), 423 - 452.
- Qode. (31 de Octubre de 2012). *QodeBlog*. Recuperado el Marzo de 2017, de QodeBlog: <http://qode.pro/blog/que-es-una-app/>

- Quijano, M. (2012). La revolución de los museos y las instituciones culturales. (F. Telefónica, & J. Nadal Ariño, Edits.) *TELOS. Cuadernos de Comunicación e Innovación* (90), 55-60.
- Ramos, R. (2015). Trabajar con la audiencia. *Conectando audiencias* , 20-22.
- Real Academia Española. (s.f.). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el Marzo de 2017, de Real Academia Española: <http://dle.rae.es/?id=0OSJGBN>
- Red.es. (8 de Febrero de 2017). *Ministerio de Energía, Turismo y Agenda Digital*. Recuperado el Febrero de 2017, de Dominios.es: <http://www.dominios.es/dominios/es/actualidad-y-noticias/noticias/los-dominios-%E2%80%9Ces%E2%80%9D-crecen-un-24-en-2016-y-superan-la-barrera-de>
- Richardson, J. (2012). La audiencia está muerta, hablemos de participantes. (R. Ramos, & R. Muro, Edits.) *Conectando Audiencias. Revista de Gestión Cultural, Marketing y Desarrollo de Audiencias* (7), 6-9.
- Sánchez, J. (2015). Cómo fomentar el emprendimiento en el sector cultural. (A. Martín, & A. C., Edits.) *Anuario AC/E de Cultura Digital* , 27-46.
- Startup Europe Awards. (s.f.). *Startup Europe Awards*. Recuperado el Abril de 2017, de Startup Europe Awards: http://startupeuropeawards.com/?page_id=51
- TripAdvisor. (s.f.). *TripAdvisor*. Recuperado el Mayo de 2017, de TripAdvisor LLC: <https://tripadvisor.mediaroom.com/ES-about-us>
- Verkami. (2015). *Verkami*. Recuperado el Abril de 2017, de Verkami: <https://www.verkami.com/projects/13187-con-sorolla-ser-una-mecenas-esta-a-tu-alcance#>
- Villaespesa, E. (2012). Museos y apps, creando experiencias en el móvil del visitante. (J. M. Oltra, Ed.) *Revista del Comité Español de ICOM* (5), 18-23.
- Vizcaíno Ponferrada, M. L. (2015). Evolución del turismo en España: El turismo cultural. *International Journal of Scientific Management and Tourism* , 4, 75-95.

EL SAXOFÓN EN LA MÚSICA CLÁSICA NIPONA

Luis R. Mazza Riquelme

Conservatorio Superior de Música *Manuel Massotti Littel* de Murcia

Norberto López Núñez

Escuela de Música de la *Agrupación Musical Muleña* de Mula

RESUMEN

El presente artículo tiene por finalidad destacar la evolución y desarrollo del saxofón en la historia de la música culta japonesa. Se trata de un incipiente estudio que evidencia la falta de bibliografía científica sobre la historia del saxofón en la música culta nipona, en contraposición de los numerosos estudios realizados sobre el saxofón en la música occidental, principalmente en Europa y América. Tras una breve reseña sobre la historia de la música japonesa en general, se centra describir la evolución del saxofón ante la apertura al mundo de la isla a mediados del siglo XIX destacando la figura de Arata Sakaguchi como precursor del saxofón clásico japonés, pasando a analizar la trayectoria del saxofonista japonés Nobuya Sugawa como máximo exponente del saxofón clásico en la actualidad.

Palabras Clave: *Saxofón, Nobuya Sugawa, Música Japonesa.*

ABSTRACT

The purpose of this article is to highlight the evolution and development of the saxophone in the history of Japanese cult music. This is an incipient study that demonstrates the lack of scientific literature on the history of saxophone in Japanese music, in contrast to the numerous studies on the saxophone in Western music, mainly in Europe and North America. After a brief review of the history of Japanese music in general, the focus is on describing the evolution of the saxophone before the opening to the world of the island in the mid-nineteenth century, highlighting the figure of Arata Sakaguchi as a precursor of the classical Japanese saxophone. to the Japanese saxophonist Nobuya Sugawa as maximum exponent of the classical saxophone at present.

Keywords: *Saxophone, Nobuya Sugawa, Japanese Music.*

INTRODUCCIÓN

El saxofón es un instrumento que tiene cerca de 175 años aproximadamente de vida, y por tanto, es el más joven de la familia de los instrumentos de viento. Debido a este factor, el repertorio original de música de cámara no comprende algunas épocas trascendentales de la historia de la música, que otros instrumentos, como el clarinete, el oboe, o la flauta, sí han vivido, tales como el Barroco, el Clasicismo o el Romanticismo.

El saxofón no tuvo suerte en este sentido, ya que en el momento de su nacimiento le correspondió vivir la última etapa del Romanticismo, hecho que propició que pasara desapercibido de alguna manera para los grandes compositores de este periodo, que lo desconocían o eran reacios a incluirlo en sus composiciones, por lo que el número de obras originales que existe de esta época es muy reducido (Asensio, 2004).

Pero a lo largo del siglo XX y XXI, el repertorio para saxofón ha experimentado una evolución vertiginosa en relación con el tiempo de vida que tiene, provocando el no poder asimilar ciertos estilos musicales en su repertorio, ya que van apareciendo otros más vanguardistas en periodos muy cortos de tiempo. Podemos decir que, debido a la riqueza tímbrica del instrumento, el saxofón se ha adaptado a un repertorio que engloba muchos estilos, como el Neoclasicismo, Neorromanticismo, Impresionismo, Música Atonal, Serialismo, Electroacústica, etc..., con fuertes influencias de la Música Popular, ya sea del Folklore, del Jazz, del Rock, Hip Hop, o de la Música Étnica.

Nuestra investigación ha permitido conocer el descubrimiento de la huella del saxofón desde sus inicios y de sus principales intérpretes en Japón hasta la actualidad. Para la elaboración de este trabajo, se ha realizado en primer lugar un breve análisis sobre la historia de la evolución musical en Japón, en la que se han ido insertando los distintos procesos sociales, que de alguna manera han incidido en la evolución de las distintas formas musicales y de los instrumentos utilizados en ellas a lo largo de los siglos. Una vez dado este primer paso, se ha llevado a cabo la contextualización de la historia del saxofón en Japón, para analizar en qué medida, este instrumento estaba integrado en la sociedad nipona y cómo se ejecutó dicho proceso. Para ello, se ha buscado información de cómo llegó el saxofón a Japón y cómo se fue introduciendo en su cultura musical, aportando información de los primeros saxofonistas de los que hay constancia. Después de describir el recorrido del saxofón en sus albores, se ha elaborado una instantánea de la situación actual del saxofón clásico en Japón, y de sus más importantes intérpretes, ahondando principalmente en la figura de Nobuya Sugawa como máximo exponente del saxofón clásico japonés.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

En el campo de la musicología actual no se puede decir que haya un gran número de trabajos de investigación que aporten material bibliográfico sobre cualquier aspecto referente al saxofón en Japón, sino todo lo contrario.

El trabajo de recopilación de documentación ha sido arduo, debido a la escasa producción bibliográfica al respecto sobre la temática que nos ocupa. En el caso concreto del saxofón, es evidente que hay una gran laguna bibliográfica que hable sobre los compositores e intérpretes que se han dedicado a este instrumento a lo largo de su historia tanto en Europa como en América, y mucho menos, en Japón.

A pesar de su enorme popularidad, ya que desde su invención se ha ido situando en infinidad de contextos musicales a lo largo del siglo XX y XXI, es uno de los instrumentos menos estudiados y conocidos a nivel documental. Existen materiales bibliográficos sobre libros y artículos que hablan de la historia del saxofón, repertorio, intérpretes más importantes, aspectos técnicos del instrumento, pero todos referentes al panorama saxofonístico en Europa (en su mayoría en Francia, cuna del saxofón) y Estados Unidos.

A lo largo del proceso de investigación, no hemos encontrado documento alguno que aborde como tema vehicular la historia del saxofón en Japón o la de sus intérpretes. Por el contrario, hay que destacar, las aportaciones que se han realizado a este respecto por autores extranjeros y españoles, quienes principalmente abordan la figura del inventor del saxofón y su historia en Europa y Estados Unidos, pero que no aportan información relevante a la hora de abordar la temática de este trabajo.

Las fuentes consultadas para abordar nuestra investigación parten de una elaboración de la evolución de la música en Japón a partir de las primeras fuentes musicales sobre el siglo VI d.c hasta nuestros días, para la cual, gran parte de la información ha sido extraída del libro *La música étnica: un viaje por las músicas del mundo*, escrito por José María García Martínez, y publicado en 2002, Alianza Editorial. También se han consultado algunos artículos digitales que han completado dicha información, como, *Gagaku, japanese imperial court of Music*, Bakkalapulo, M. (2012), *La música tradicional japonesa a partir de la introducción de la música occidental*, Martínez, M. (2005), y *La Música Japonesa durante Asuka (593-710) y Nara (710-794)* Artes escénicas de Japón, Martínez, M. (2005).

La segunda línea de investigación ha sido la elaboración de una breve reseña histórica de la historia del saxofón en Japón, cuya fuente principal de información ha sido la Tesis Doctoral *The Influence of Japanese Composers on the Development of the Repertoire for the Saxophone and the Significance of the Fuzzy Bird Sonata by Takashi Yoshimatsu*, realizada por Chiaki Hanafusa en la University Of North Texas, en 2010. En este apartado del trabajo se relata, por un lado, el proceso que llevó la introducción del saxofón en Japón, en el que, el propio Hanafusa extrae información para documentarse del libro de la historia de la música japonesa, *Ongaku 50 Nenshi*, escrito por Keizo Horiuchi en 1942. En este mismo apartado del trabajo se relata la historia del primer concertista y profesor del saxofón clásico en Japón, Arata Sakaguchi, cuya información se extrae del material bibliográfico, *Saxophone Soloists and Their Music, 1844-1985: An Annotated Bibliography* (Bloomington: Indiana University Press), escrito por Harry Gee, y publicado en 1986, y del libro *A Brief History of the World Saxophone Congress 1969-2000* (Fulton, New York: North American Saxophone Alliance), escrito por Thomas Liley, y publicado en 2003. Hanafusa recopila también información de algún artículo digital, como el artículo “*Sakaguchi Sensei wo Shinonde*” (*The Memory of Mr. Sakaguchi*), y de los propios intercambios de e-mails realizados con algunas personalidades internacionales de la música, como Thomas Liley, profesor de saxofón en Joliet Junior College en Illinois, fallecido en 2013, Katsuki Tochio, uno de los saxofonistas más relevantes del panorama musical del saxofón Clásico en Japón, e imagen de la marca de saxofones japonesa Yanagisawa, y del propio Nobuya Sugawa, saxofonista al cual fue dedicada *Fuzzy Bird Sonata*. Con respecto a la información obtenida sobre Nobuya Sugawa, se ha recogido del libro *Nobuya Sugawa*, escrito por Yudai Majima, y publicado en 2005 (Tokyo: Sekirei), de la página oficial de Yamaha Corporation, de la página web del Club de Fans de Nobuya Sugawa, y de la propia página de Sugawa.

METODOLOGÍA

Uno de los primeros problemas a los que se enfrentan los saxofonistas es la escasa documentación existente referente a compositores que han escrito para el repertorio de este instrumento, debido principalmente a la corta edad del mismo. Este problema se agranda, más aún si cabe, cuando se trata de compositores fuera del ámbito de Europa, y en particular de Francia, cuna de la escuela del saxofón clásico.

El desarrollo metodológico consta de una reseña sobre la evolución histórico-musical de Japón, en la que se refleja cómo han ido apareciendo y desarrollándose los diferentes géneros tradicionales en el país nipón. A través de la búsqueda bibliográfica, se ha desarrollado un resumen de la evolución de los distintos instrumentos y géneros musicales en Japón. Dentro de dicha reseña, se han tenido en cuenta los diferentes regímenes

políticos que se sucedieron en el país, y la importancia que tuvieron en la transformación del folclore japonés a través de las distintas épocas.

Una vez planteado este proceso histórico, se contextualiza dentro del mismo el transcurso de cómo y en qué circunstancias apareció el saxofón en Japón, un país que se encontraba cerrado y blindado por parte del gobierno para que no hubiera ninguna contaminación cultural que pudiera provenir del exterior, y sobre todo, de occidente.

A partir de la documentación hallada, se ha realizado un extracto de la historia del saxofón desde el momento histórico en el que Japón abre las puertas de sus fronteras y empieza el proceso de intercambio económico y cultural con el resto del mundo. En él, se da a conocer cómo se fue introduciendo el saxofón en el entorno cultural nipón de una forma paralela a la música occidental que se estaba instalando en el país, y quiénes fueron los primeros saxofonistas que impulsaron el repertorio clásico de este instrumento, acercando a los compositores japoneses a dicho instrumento, y creando así una plataforma necesaria para la difusión de su repertorio entre los posteriores saxofonistas y el público japonés.

Los objetivos principales de nuestra investigación son:

1. Adquirir un conocimiento general sobre la historia del saxofón en Japón.
2. Conocer cuáles fueron las circunstancias por la que se introdujo el saxofón en Japón.
3. Conocer la figura de Arata Sakaguchi y Nobuya Sugawa así como su vinculación al saxofón.

LA EVOLUCIÓN MUSICAL EN JAPÓN

La cultura musical en Japón se desarrolla, al igual que en el resto de países del sudeste asiático, como un continuo enfrentamiento entre los partidarios de la música moderna y los defensores de la música tradicional.

Según García (2002), la música japonesa primitiva no existe como tal, sino que utiliza el estilo musical procedente de China, el cual empezó a desarrollarse como un recurso para acompañar los bailes y el canto durante los festejos en honor a *Confucio*¹.

El sistema tonal chino² estaba basado en el sistema pentatónico, cuya característica principal es la ausencia de semitonos en la escala musical.

El verdadero sistema musical japonés comenzó con el canto budista³, con funciones similares a las que desarrolló el canto gregoriano en occidente. El estudio del desarrollo musical en Japón es muy difícil, debido a la falta de fuentes derivadas de la ausencia de escritura durante los primeros siglos después de Cristo. Sin embargo, las fuentes musicales comienzan a aparecer a partir de dos periodos importantes en el país nipón, como son *Asuka* y *Nara*.

Según informa Martínez (2002), con el inicio del período *Asuka* (552 a 710 d.C.) se produjo la llegada del budismo al archipiélago. Durante este período se desarrollaron significativas transformaciones artísticas, sociales y políticas, que propiciaron la introducción de estilos de música religiosa. Con el emperador Koutoku, año 645 d.C. se realizaron una serie de reformas conocidas con el nombre de *Taika*, que permitieron un desarrollo músico-cultural en el país.

¹ Confucio (551 a. C. -479 a. C.) fue un reconocido pensador chino cuya doctrina recibe el nombre de confucianismo o confucionismo.

² El sistema tonal Chino estuvo vigente hasta el periodo Ching (1644-1911), cuando los músicos chinos empezaron a admitir la escala diatónica y la afinación temperada, en vez de la afinación natural. García Martínez, J.M. (2002). *La Música Étnica: Un viaje por las músicas del mundo*. Madrid: Alianza Editorial. pág. 185.

³ El budismo es una religión no teísta cuyo fundador es Gautama Buda. Su origen fue la India, aunque el país con mayor número de seguidores actualmente es China.

Con la *Taika* comienza una transformación de los conjuntos musicales y de los diferentes estilos que existían en el país. El canto budista, origen del posterior desarrollo musical en Japón, se conocía con el nombre de *Shōmyō*. Éste podía ser recitado o cantado. Los textos de estos cantos siempre pertenecían al budismo y podían estar en tres idiomas diferentes: Sánscrito (idioma clásico de la India), chino clásico y japonés. Además, aunque normalmente se desarrollaban “a capela”, podían introducirse instrumentos en forma de acompañamiento.

García (2002) informa que, de la influencia de los primeros cantos budistas surgió una música cortesana inspirada en China (siglo VII), similar a la música coreana, llamada *Gagaku* (música elegante). El *Gagaku*, interpretado principalmente para la nobleza y la clase alta de la sociedad, se estableció en el período Heian⁴, hacia la primera parte del siglo IX, aunque surgió en el siglo VII. En esa época, este género musical era interpretado por un conjunto de treinta instrumentos que interpretaban piezas originales de Corea, China, India y Japón. Se caracteriza por ser música instrumental, en la que los instrumentos melódicos ejecutan la melodía de forma heterofónica, derivada de la multiplicidad simultánea de líneas melódicas no necesariamente polifónicas, tantas como ejecutantes hay, además de tener ausencia total de pulsación rítmica regular.

El *Gagaku* es considerado como el primer gran género musical japonés, y uno de los primeros orquestales del mundo. Se puede clasificar en tres categorías, según utilice música extranjera original, música japonesa pura, o música compuesta en Japón con influencia de otros países. Dentro del *Gagaku* diferenciamos entre el *Togaku* (China) y el *Komagaku* (Corea). La tercera categoría que encontramos sería el *Bugaku*, que incluye acompañamiento de danza. Según García (2002), a la hora de interpretar el *Gagaku*, el intérprete escucha a sus compañeros al modo de los conjuntos de cámara clásicos y los combos de jazz. Produciendo en él un sonido heterofónico derivado de las múltiples líneas melódicas simultáneas no necesariamente polifónicas, tantas como ejecutantes hay, produciéndose una sincronización. El ejecutante recibe, junto con las notaciones de la música, instrucciones precisas acerca de la postura, los gestos y demás elementos visuales que intervienen en la interpretación.

Por otra parte, el vestuario también es importante dentro de la interpretación del *Gagaku*. Así, Shogo Anzai (2012), actualmente músico de la corte del conjunto japonés *Imperial Gagaku*, dice que: “Los músicos llevan trajes magníficamente detallados, y se sientan dentro de un escenario complejo, que se suma al esplendor de *Gagaku*”.

El predominio del *Gagaku* en Japón terminó en el siglo XII⁵, cuando se produjo el acceso al poder de la clase guerrera, sustituyendo a la nobleza. De este modo, el *Gagaku* solamente se siguió interpretando en la corte imperial de Kioto.

Con la llegada de la edad moderna en Japón, aparece un mayor desarrollo y práctica de los instrumentos musicales, surgiendo una serie de nuevos géneros musicales. Éstos, estarán ligados a una serie de funciones dentro de la sociedad japonesa. Los tres instrumentos musicales más importantes que aparecen en Japón son el *shakuhachi*, el *koto*, el *shamisen*.

El *sokyoku* es un género musical compuesto para *koto*. Este género musical fue creado por el monje budista Kenjun (1547-1636), quien por primera vez emplea este instrumento para acompañar canciones.

Por otra parte, el *shamisen* se usa para el acompañamiento de dos tipos de música vocal, como son los cantos melódicos y los cantos narrativos. Se divide en dos variedades que son el *jiuta* (música pura) y el *nagauta* (acompañamiento de danza).

⁴ El Período Heian (794-1185) es el último periodo de la época clásica de la historia japonesa. En este periodo, el Confucianismo alcanzó su punto máximo. Se considera también como la época cumbre de la corte imperial japonesa, destacando por su arte, en especial la poesía y la literatura.

⁵ García (2002), argumenta que en el s. XII, siguiendo el ejemplo de China, se creó una oficina de la Música y un Gran Pabellón del Sonido en Japón. Así se empezó a desarrollar el trabajo de muchos compositores, como una forma de fomentar la música folclórica japonesa.

Por último, el *shakuhachi* era originalmente interpretado como parte de los servicios del Zen.

Sin embargo, Martínez (1997) afirma que, con el inicio del siglo XVII, el desarrollo de las artes en Japón va a sufrir un importante revés, con la instauración del *shogunato Tokugawa*. El *shogunato*⁶ *Tokugawa*⁷ se desarrolló durante 264 años, en el que se instaura una política de aislamiento conocida como *Sakoku*⁸ (1641), en la que nadie podía entrar ni salir del país, estando prohibido bajo pena de muerte. El establecimiento de esta política supuso una restricción casi total de todas las relaciones comerciales y culturales con el resto del mundo. El *sakoku* estuvo vigente hasta 1853, cuando el comodoro Matthew Perry⁹ se presentó con una flota de buques de guerra de Estados Unidos para exigir la apertura del comercio con Japón. Así, se puso fin a 251 años de aislamiento de Japón.

El *shogunato Tokugawa* finalizó con la entrega del poder al emperador *Meiji*, en 1867, desencadenando la *Restauración Meiji*¹⁰, que permitió una importante modernización de todo el país, comenzando a entrar la música occidental.

Martínez (1997), afirma que la influencia de otras culturas sobre la nipona tras el fin de la política aislacionista es observada por muchos autores como una invasión, que se puede denotar en cualquier aspecto cultural.

Dicha influencia occidental provoca una fusión de estilos en folclore nipón, que García (2002), define como un cambio en la cultura musical: se intenta una fusión que acerca al bagaku al sistema tonal y armónico europeo, al tiempo que se agrandó el número de instrumentos de la orquesta al estilo de las bandas sinfónicas europeas, y se adaptaron los motivos melódicos al gusto occidental. Las corales infantiles y de obreros abandonaron el estilo monofónico por la armonización “a la europea”.

La reacción ante esta occidentalización de la música en Japón se produce en torno a 1950, cuando musicólogos y diferentes autoridades se dan cuenta de la pérdida de la música autóctona. De esta forma se decide crear una escuela nacionalista de compositores de música de concierto, que se podría reconocer como un impulso nacionalista más.

El nacionalismo japonés es contemporáneo al resto de los nacionalismos musicales que se desarrollaron entre mediados de los siglos XIX y XX en países de Europa como Rusia, Checoslovaquia, Polonia, Hungría, España o Gran Bretaña. La occidentalización de la música japonesa se apodera de la cultura musical nipona, que se empapa de diversos compositores extranjeros, entre los que cabría destacar a Mahler, Cage, Gerswin, Messiaen, Strauss y Stockhausen. Dichas influencias son constantes entre algunos de los compositores nipones contemporáneos como Yasushi Akutagawa, Fumio Hayasaka, Toshiro Mayuzumi, Yoshihisa Tira, Isao Tomita e Hiroki Tsurumot.

Por otra parte, es necesario tener en cuenta la influencia que, a partir de finales del siglo XIX va a tener la música nipona en compositores extranjeros de renombre. Según documenta Martínez (1997), la musicóloga Irene Suchy, profesora de la Universidad de Viena, con numerosas publicaciones y estudios sobre la educación musical y la música en Japón, defiende sobre la influencia de la música occidental en Japón que, algunos compositores alemanes que vivieron en Japón entre 1872 y 1945, se atrevieron a utilizar músicas consideradas por ellos como japonesas para el uso de arreglos occidentales de piezas tradicionales. Del mismo modo, afirma en cuanto a la influencia occidental en el

⁶ Los shogunatos consistían en una dictadura militar, en la que se sometía al emperador de Japón. Existía la figura del shogun, como jefe general de las fuerzas armadas, que tenía el poder político y militar del país. Mientras, el emperador conservaba el poder espiritual y religioso, así como el poder en la Corte Imperial de Kioto. Este régimen se asemeja a las monarquías absolutistas católicas en Europa, durante la Edad Media.

⁷ El shogunato Tokugawa fue el tercer y último shogunato que ostentó el poder en todo Japón. Fue instaurado por Tokugawa Ieyasu, fundador del clan Tokugawa en 1603.

⁸ Sakoku significa literalmente cierre del país.

⁹ Matthew Perry (1794-1858) fue un oficial naval de EE.UU. que rompió el aislamiento internacional de Japón y lo forzó a abrirse a los demás países extranjeros a través del impulso del tratado de Kanagawa, en 1854.

¹⁰ Mutsuhito, conocido como Emperador Meiji (1852-1912), fue el Emperador de Japón número 122, de acuerdo con el orden tradicional de sucesión imperial japonés, reinando desde el 3 de febrero de 1868, hasta su muerte.

desarrollo musical japonés que, entre estos compositores hubo siempre una tendencia a considerar a la música occidental como superior, a buscar un "mejoramiento" en la música japonesa.

De forma posterior, diferentes compositores de fama mundial van a desarrollar una parte de su obra relacionada con Japón. Así, el compositor alemán Karlhein Stockhausen compone *Der Jahreslauf* (1977) para conjunto de música cortesana *Gagaku*. Sin embargo, la estructura que utiliza en su composición es diferente a la tradicional, pues introduce rasgos occidentales en ella. Esta pieza fue posteriormente adaptada para instrumentos occidentales y cinta magnetofónica, convirtiéndose en el primer acto de su opera *Martes de Luz* (1991). Además, tendrán una enorme influencia los compositores Peter Sculthorpe, Barry Conyngham (alumno de Takemitsu) y Anne Boyd en su obras de la música cortesana llamada *Gagaku*.

Por último, la compositora estadounidense, Louis Vierk estuvo en Japón en 1996 trabajando estrechamente con el conjunto de *Reigakusha*. De esta colaboración surgió la pieza *Silversword* para conjunto *Gagaku*. Anteriormente, en 1983, había escrito una pieza con elementos japoneses, *Hyaku Man No Kyu* para 8 ryuteki¹¹.

De este modo, la fusión que se produce actualmente entre la música occidental y japonesa, hace que Martínez (1997) concluya manifestando que en la actualidad Japón parece estar sumergida en la búsqueda de nuevos lenguajes, al tiempo que conserva tradiciones muy antiguas. El gobierno y la industria privada potencian las actividades culturales en su vida diaria, pero no solo sobre la cultura local, sino también en agrupaciones de todos los rincones del mundo.

LA EVOLUCIÓN DEL SAXOFÓN EN JAPÓN

Hanafusa (2010) afirma que la historia de la música instrumental de viento occidental en Japón se puede remontar al momento en que el gobierno japonés volvió a abrir sus puertas al mundo exterior en 1854. Muchos países enviaron a Japón a sus embajadores con sus ejércitos y bandas de música militar para el acompañamiento en los actos de negociaciones con el gobierno.

El gobierno japonés sintió la necesidad de adoptar el estilo militar occidental, incluyendo el modelo de banda militar. Las bandas anteriores en Japón no tenían muchos instrumentos; de hecho, estas bandas solamente estaban constituidas por tambores, unos pocos instrumentos de latón, y una especie de flauta¹². La primera iniciativa de banda de estilo occidental se llevó a cabo bajo la batuta del director de banda de música militar inglés, John William Fenton (1828-1883) en Yokohama en 1869; el saxofón no se incluyó en la banda en este momento.

En 1871, cuando el gobierno japonés creó los departamentos de la marina y el ejército de tierra, se adoptó el estilo occidental original de banda militar a la marina, y se creó una nueva formación para la banda del ejército de tierra. Mientras que la banda de música de la Marina mantiene el estilo inglés, la banda del ejército adoptó el estilo francés, contratando a Gustave Charles Desire Dagon (1845-1898), que fue uno de los militares franceses enviados en misión militar a Japón para enseñar a tocar los instrumentos de viento, que ya estaban incluidos en la plantilla de la formación. Asimismo, Horiuchi (1942) hace constar en el libro de historia de la música japonesa, *Ongaku 50 Nenshi*, que cuando el coronel italiano Angelo¹³ visitó al emperador japonés Hidekazu Ozasa en 1874, que era el director de la banda del ejército, estudió tanto lecciones de Clarinete como de saxofón con él.

¹¹ El ryuteki es una flauta travesera, que solía utilizarse en el gagaku.

¹² La instrumentación detallada no se proporciona en el anexo, pero probablemente el flautín se utilizó en la plantilla de la banda.

¹³ Su nombre completo no viene recogido debido a que el nombre está escrito en japonés. Según Horiuchi, él era director de una banda militar italiana, que dirigió a cientos de músicos de distintos países europeos.

Horiuchi (1942), afirma que la utilización del saxofón como instrumento solista en Japón comenzó probablemente alrededor 1887. Durante este periodo, la forma de vida en Japón se hizo cada vez más occidentalizada. La población de mayor poder adquisitivo, a menudo tenía la posibilidad de relacionarse con la población extranjera. Este hecho hizo que esta parte de la sociedad se culturizara en la música a través de multitud de conciertos en los que se incluía en sus programas *Conciertos para Piano y Orquesta*, o *Violín y Orquesta*. Casualmente, se encontró una obra para saxofón en un programa de concierto, en la 12ª Dainippon Ongakukai (12 Concierto de música japonesa), celebrada en diciembre de 1883, en el que se incluía una obra de saxofón y piano, *Solo Sur La Tyrolienne* (1861), compuesta por Léon Chic (1819-1916); esta interpretación se llevó a cabo por un saxofonista de la banda del ejército, aunque el nombre del intérprete no aparece en el programa¹⁴.

En el tiempo transcurrido entre la Primera Guerra Sino-Japonesa (1894-1895)¹⁵ y la Ruso-Japonesa (1904), el comercio y la industria floreció en Japón. Muchas empresas comenzaron a publicitar sus productos de manera más activa. En esta época, se creó una banda de música civil que tocaba, no sólo en hoteles o fiestas de baile, sino también para la publicidad. Las empresas contrataron a esta banda civil para realizar desfiles por las calles y publicitar sus productos. Estas bandas, llamadas “Jinta”, incluían muchos músicos retirados del ejército. Los músicos de estas bandas también tocaban música de jazz, que era un gran atractivo para el público en ese momento. La instrumentación del “Jinta” consistía en dos Clarinetes, una corneta, un trombón o saxohorn bajo¹⁶ y tambores. A menudo, se usaba también una flauta y más tarde, se añadió un saxofón.

Después de la Segunda Guerra Mundial, la cultura estadounidense tuvo un impacto significativo en la población de Japón: el jazz americano, de pronto marcó la tendencia en Japón. Muchos músicos japoneses empezaron a tener una influencia de los músicos de jazz, no sólo de los Estados Unidos, sino también de otros países como Filipinas. El saxofón se tocaba tanto en el jazz como en la música de las bandas militares, y de esta forma fue como el público empezó a tener más oportunidades para escuchar este instrumento; aun así, el saxofón en la música clásica todavía no fue tan familiar para los japoneses hasta la aparición de Arata Sakaguchi.

ARATA SAKAGUCHI: PRECURSOR DEL SAXOFÓN CLÁSICO EN JAPÓN

Arata Sakaguchi (1910-1997) fue un músico (Figura 1) cuya formación fue originalmente como violonchelista. Sin embargo, las brillantes actuaciones de los saxofonistas de jazz, Adam Kobachi y Mariano Amarillo, le motivaron a aprender a tocar el saxofón sobre el año 1935 aproximadamente (Hanafusa, 2010).

¹⁴ Se puede escuchar esta obra en el Cd *Historic Saxophone*, Discográfica BIS, Copyright © 2003, intérpretes: Claude Delangle, saxophone y Odile Delangle, piano. Duración: 7'22 minutos

¹⁵ Guerra entre China y Japón librada entre 1894 y 1895 por el control con Korea.

¹⁶ Instrumento de la familia de la Tuba denominado también Bombardino, que puede estar afinado en Sib y Do.



Figura 1: Fotografía de Arata Sakaguchi.

Más tarde, Sakaguchi tuvo la oportunidad de escuchar a los grandes saxofonistas clásicos franceses, como el virtuoso y pionero del saxofón Marcel Mule (1901-2001). Estaba tan impresionado por el sonido y la técnica de Mule, que decidió estudiar con éste. Pero desde que Sakaguchi volvió de su viaje a Francia, era poco práctico estudiar con este virtuoso a través del intercambio de cartas; obviamente, esto resultó ser una tarea difícil y dio lugar a un enfoque autodidacta.

Aunque en Japón no había ni métodos de saxofón suficientes, ni maestros del citado instrumento con experiencia, la formación musical de Sakaguchi como violonchelista le ayudó a aprender a tocar el saxofón. A pesar de que no recibió formación profesional en este instrumento, sus actuaciones llegaron a ser de un gran nivel y recibieron una gran aclamación por otros músicos en Japón¹⁷.

El nivel técnico e interpretativo del saxofón en Japón ha aumentado exponencialmente en las tres últimas décadas. Este desarrollo de la educación del saxofón clásico y el nivel técnico e interpretativo en Japón sería incompleto sin el reconocimiento de las contribuciones de Sakaguchi. Debido a su actividad como intérprete y como docente, el saxofón clásico fue elevado a una posición de prominencia en Japón.

Hanafusa (2010) documenta que como intérprete, Sakaguchi estrenó la mayoría de los principales Conciertos para Saxofón del repertorio clásico con reconocidas orquestas, como la Orquesta Filarmónica de Tokio, en Japón entre otras. También fue invitado al Segundo Congreso Mundial de Saxofón en Chicago, en 1970. Una vez allí, Sakaguchi interpretó *Dos Piezas para Saxofón Alto Solo*, compuestas por Hideo Kobayashi. Sus múltiples actuaciones crearon más oportunidades para que el pueblo japonés pudiera escuchar el saxofón clásico, con lo que el instrumento se hizo cada vez más popular (Gee, 1986).

Como profesor, Sakaguchi se convirtió en el primer profesor de saxofón en la Universidad de las Artes de Tokio en 1951. También dio clases como profesor en la Academia Musicae Musashino y en el Colegio de Música de Osaka, formando a muchos saxofonistas jóvenes, que más tarde, se convertirían en prestigiosos virtuosos: la mayoría de saxofonistas más conocidos en Japón actualmente, tales como Ryo Noda, Yuichi Omuro, y Nubuya Sugawa, han estudiado con Sakaguchi o alumnos destacados de éste (Gee, 1986). Del mismo modo, Sánchez (2017) comparte la idea que los tres pilares básicos del desarrollo del saxofón en Japón son Sakaguchi, Noda y Sugawa.

Además de crear una fundación educativa para los estudiantes, Sakaguchi invitó a Japón a diversos virtuosos del saxofón francés y estadounidense con el fin de promover una formación más avanzada en forma de clases magistrales a los jóvenes saxofonistas. Sus actividades no se limitaron exclusivamente a la enseñanza en las universidades: publicó

¹⁷ Extraído de: Sakaguchi Sensei wo Shinonde (1998)), *Saxophonist* 12,4.

métodos para saxofón y arreglos de música para dicho instrumento, tanto “a solo” como en cuarteto, con el fin de proporcionar materiales pedagógicos para sus estudiantes. También organizó concursos de composición para atraer a los compositores japoneses a que escribieran música original para saxofón.

En 1979, fundó la Asociación de Saxofonistas de Japón con el fin de mejorar el nivel educativo e interpretativo del saxofón en el país. Debido a estas contribuciones, Sakaguchi fue reconocido como uno de los cinco pioneros más importantes del mundo del saxofón en el Sexto Congreso Mundial de Saxofón en Chicago, en 1979¹⁸. Otros saxofonistas que fueron honrados en esta conferencia fueron Vicente Abato, Joseph Allard, Kenneth Douse, y Alfred Gallodoro. Este Sexto Congreso, además de homenajear a estos cinco pioneros, se realizó también para honrar la presencia de otros tres importantes precursores del Saxofón, como los estadounidenses Cecil Leeson y Laurence Teal, y el francés Marcel Mule¹⁹. Además, el congreso ofreció una serie de conferencias, en las que Sakaguchi fue uno de los invitados importantes que intervino en ellas junto con Mule, Trullo, Allard y Leeson (Liley, 2003).

El noveno Congreso Mundial de Saxofón se celebró en Japón en 1988, gracias a los grandes esfuerzos de Sakaguchi. Actualmente, se ha realizado recientemente el XVII Congreso Mundial de Saxofón en Estrasburgo (Francia) en Julio de 2015, con Branford Marsalis como presidente de honor²⁰.

LA SITUACIÓN ACTUAL DEL SAXOFÓN CLÁSICO EN JAPÓN: NOBUYA SUGAWA

Nobuya Sugawa nació en 1961 en Japón (Figura 2). Estudió en la Universidad de la Artes de Tokyo con Yuichi Omuro, alumno directo de Arata Sakaguchi. Sugawa ha conseguido que el saxofón clásico sea aún más conocido en Japón, y ha elevado el nivel interpretativo del mismo a las cotas más altas a nivel mundial. Como lo hiciera en su momento Sakaguchi, Sugawa ha creado una conexión aún más fuerte en la comunidad internacional de saxofonistas, y ha enviado muchos jóvenes japoneses a otros países para estudiar y perfeccionar la interpretación en el saxofón. Aunque Sugawa no estudió en el extranjero, su talento como saxofonista es reconocido en todo el mundo. Debido a sus impresionantes habilidades como saxofonista, Sugawa ha sido invitado a menudo para actuar en público y realizar clases magistrales en muchos países. Su técnica y expresión musical es considerada por muchos saxofonistas como del más alto nivel²¹. Según informa Majima (2005), los compositores japoneses y el público se sienten atraídos por la calidad de su sonido y por su forma de tocar. Muchos compositores japoneses han tenido y siguen teniendo un gran interés por componer piezas para Sugawa. De hecho, más de cincuenta obras han sido encargadas por él, incluyendo el *Concierto para Saxofón y Orquesta* de Yasuhide Ito (1988), *Lamento* de Akira Nishimura (1997), *Jazz Etude* por Toshiyuki Honda y Naomi Honda (1997), y los *Cuartetos de Saxofón*, de Jun Nagao (2002). Muchos japoneses todavía no conocían el saxofón clásico cuando Sugawa debutó como solista en 1984. Pero sus actividades no se limitan a la realización de actuaciones como solista.

¹⁸ Extraído de: Sakaguchi Sensei wo Shinonde (1998)), *Saxophonist* 12,4.

¹⁹ Thomas Liley, extraído del intercambio de e mails del 19 de febrero de 2010 entre Chiaki Hanafusa y Liley.

²⁰ Información recuperada de la dirección web <http://Adolphesax.com>

²¹ Sugawa fue uno de los solistas destacados en el concierto que se realizó en XIII Congreso Mundial de Saxofón en Minneapolis, en 2003.



Figura 2: Fotografía de Nobuya Sugawa.

También fundó la Trouvere Saxophone Quartet en 1987, con el que ha grabado 13 álbumes hasta ahora; uno de ellos es un homenaje a Marcel Mule lanzado en 2001, que fue galardonado con el Gran Premio en la categoría Grabación del 56 Festival de las Artes, patrocinado por la Agencia de Asuntos Culturales de Japón. También se convirtió en un miembro de la Tokyo Kosei Wind Orchestra²². Su primera grabación fue en 1989 con una obra titulada *Once Upon a Time*, hecho que hizo que el saxofón clásico fuera más ampliamente conocido por los japoneses. Tuvo serias dificultades para realizar esta grabación, ya que la mayoría de las compañías discográficas se negaban a producir en un principio un disco compacto de saxofón clásico; sin embargo, una vez que fue lanzado el cd, muchos estudiantes de música de nivel medio y alto lo compraron. Una de las razones del éxito de la venta del cd fue que incluyó piezas muy fáciles de escuchar por personas que no estaban familiarizadas con el saxofón clásico. Esas piezas incluían transcripciones de las famosas composiciones de música clásica, como *Ombra mi fu* de George Friedrich Händel y *Le Cygne*, de Camille Saint Saëns. El éxito de la primera grabación le llevó a la grabación de un segundo Cd, *Fuzzy Bird* (1991), en el que incluyó *Fuzzy Bird Sonata* de Yoshimatsu. Muy pronto, esta composición para saxofón y piano daría a Sugawa una grandísima reputación internacional como artista.

La actividad de Sugawa como saxofonista en Japón fue aumentado con el paso de los años. A menudo, no solo se circunscribía a la práctica única de conciertos, sino también a la realización de programas de televisión. Una de sus grabaciones fue utilizada para un anuncio publicitario en TV para la Japan Tobacco Inc (1998) y para la NHK drama *Sakura* (2002), hecho que propició que la gente terminara de familiarizarse rápidamente con el saxofón clásico. En la actualidad, sigue siendo uno de los grandes exponentes del saxofón a nivel mundial, dando más de cien conciertos al año y colaborando con multitud de orquestas sinfónicas de todo el mundo.

CONSIDERACIONES FINALES

Durante la búsqueda de información para llevar a cabo el estudio, queda en evidencia la falta de fuentes documentales sobre la historia del saxofón en Japón, hecho que ha supuesto una dificultad añadida durante la elaboración del mismo. Como se dijo anteriormente, el saxofón es un instrumento relativamente joven, hecho que tiene que ver de una forma directa con la escasez de documentación relacionada con dicho instrumento.

²² Banda Sinfónica profesional de Japón considerada como una de las mejores del mundo.

Como conclusión a los objetivos planteados, el presente trabajo nos ha permitido proporcionar una fotografía mucho más amplia de la evolución del saxofón en el contexto sociocultural de Japón. También hemos podido proporcionar información sobre los hechos de cómo llegaron los primeros saxofonistas a la isla tras la apertura de Japón al mundo exterior, cómo se consolidó el instrumento a través de los primeros intérpretes, que pusieron la primera piedra de la nueva escuela de saxofón en Japón, y que ha perdurado hasta la actualidad. También, se ha podido constatar, como Sakaguchi, impulsor de la nueva escuela de saxofón, despertara el interés de los compositores japoneses en escribir para este instrumento.

REFERENCIAS

- Asensio, M. (2004). *Historia del Saxofón*. Valencia: Rivera Editores.
- Bakkalapulo, M. (2012). *Gagaku, japanese imperial court of Music*. Pekin: Public Radio International. Recuperado el 28 de octubre de 2015 de: <http://www.pri.org/stories/2012-09-27/gagaku-japanese-imperial-court-music>
- García, J.M. (2002). *La música étnica: un viaje por las músicas del mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gee, H. (1986). *Saxophone Soloists and Their Music, 1844-1985: An Annotated Bibliography*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hanafusa, Ch. (2010). *The Influence of Japanese Composers on the Development of the Repertoire for the Saxophone and the Significance of the Fuzzy Bird Sonata by Takashi Yoshimatsu*. (Tesis Doctoral). University of North Texas. Estados Unidos de América.
- Horiuchi, K. (1942). *Ongaku 50 nenshi (Music 50 Years History)*. Tokyo: Masu Shobo.
- Japan Arts. (2015). *Japón: Japan Arts Corporation*. Recuperado el 14 de noviembre de 2015 de <http://www.japanarts.co.jp/>
- Liley, T. (2003). *A Brief History of the World Saxophone Congress 1969-2000*. New York: Editorial North American Saxophone Alliance.
- Majima, Y. (2005). *Nobuya Sugawa*. Tokyo: Editorial Sekirei.
- Martínez, M. (1997). *La música tradicional japonesa a partir de la introducción de la música occidental*. Artes escénicas de Japón. Recuperado el 2 de noviembre de 2015 de: <http://www.japonartescenic.org/musica/generos/tradicionsigloxx.html>
- Martínez, M. (2002). *Shōmyō*. Artes escénicas de Japón. Recuperado el 3 de noviembre de 2015 de <http://www.japonartescenic.org/musica/generos/shomyo.html>
- Martínez, M. (2005). *La Música Japonesa durante Asuka (593-710) y Nara (710-794)*. Artes escénicas de Japón. Recuperado el 3 de noviembre de 2015 de: <http://www.japonartescenic.org/musica/generos/asuka1.html>
- Mauricio, R. (2015) *Proyecto Gagaku*. Artes escénicas de Japón. Recuperado el 9 de diciembre de 2015 de: <http://www.japonartescenic.org/autor.html>
- Sánchez Balabasquer, R. (2017). Estudio y clasificación de armónicos en el saxofón alto y posibles combinaciones en los pasajes de *Fuzzy Bird Sonata* de Takashi Yoshimatsu. *Revista AV Notas*, 3, 67-91.
- Página oficial de instrumentos Yamaha. Recuperado el 12 de noviembre de 2015 de: <http://procustom.yamaha.com/pdf/SugawaTourInformation.pdf>.
- Portal oficial del saxofón en España *AdolpheSax.com*. Recuperado el 23 de noviembre de 2015 de: <http://www.adolphesax.com/>
- Sadie, S. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan.
- Sugawa, N. (2000) *Nobuya Sugawa oficial web site*. Japón. Recuperado el 27 de octubre de 2015 de: <http://www.sugawasax.com/>

KRZYSZTOF PENDERECKI Y SU PIEZA PARA VIOLONCHELO SOLO: *PER SLAVA*

Nazaret Navea Expósito

Conservatorio Superior de Música *Andrés de Vandelvira* de Jaén

RESUMEN

El presente artículo trata de abordar una pieza de la literatura contemporánea del violonchelo que no ha sido especialmente analizada en profundidad hasta la fecha. Esta investigación facilitará el camino a aquellos violonchelistas que decidan trabajar esta pieza, les ayudará a comprender cómo está compuesta y cómo solventar las distintas dificultades que puedan aparecer en el estudio instrumental. Por ello, se ha planteado el trabajo sobre esta obra desde tres puntos de vista analíticos: técnico-interpretativo, a partir de los recursos técnicos propios del instrumento, empleados en la obra; estructural, descifrando de qué manera están escritas las cuatro secciones que componen la pieza; y expresivo-performativo, escuchando y comparando distintas versiones de la obra. Al final de este proceso, se comprobará que *Per Slava* (1986) es una obra técnicamente asequible para aquellos violonchelistas que se encuentren, al menos, en los últimos cursos de enseñanzas superiores.

Palabras clave: *Penderecki, violonchelo, sonorismo, análisis, interpretación.*

ABSTRACT

This work tries to approach a piece of contemporary literature of the cello that has not been specially analysed in depth to date. This research will ease the path for those cellists who decide to work on this piece, as it will help them to understand how it was composed and how to solve the different difficulties that may appear during their practicing time. Because of this, the work on this piece has been planned from three analytical points of view: technical-interpretative, based on the technical resources of the instrument used in the piece; structural, deciphering the four sections that built up the written piece; and expressive-performative, listening and comparing different recordings of the piece. At the end of this process, we will see that *Per Slava* is an affordable piece for those cellists who are, at least, in the last courses of bachelor education.

Keywords: *Penderecki, cello, sonorism, analysis, interpretation.*

JUSTIFICACIÓN

Con este artículo se pretende estudiar esta importante pieza de Penderecki, que ocupa un lugar significativo en la literatura contemporánea para el violonchelo. Se trata de una pieza solicitada habitualmente en concursos internacionales de violonchelo. Fue precisamente escrita por Penderecki bajo encargo del Concurso de París en 1986 y dedicada al mismo Mstislav Slava Rostropovich, de ahí el título de la pieza.

La respuesta al porqué de este artículo es, para saber cómo está compuesta la pieza, qué recursos técnicos del violonchelo demanda y comprender el proceso que se usó para escribirla. En definitiva, extraer toda la información posible para facilitar la interpretación instrumental.

Se ha escogido esta pieza, además, para tratar un tema sobre el que se ha escrito mucho, y el cual aún da pie a bastantes debates: la libertad del intérprete durante la ejecución de una pieza. Para un instrumentista que por primera vez se enfrenta a una obra como *Per Slava* resulta intimidante trabajar con una partitura en la que no hay signo de compás y en la que, a pesar de la grafía, el intérprete tiene una libertad relativa para la ejecución. Con este artículo, gracias al proceso analítico previo, se pretende ayudar a los violonchelistas que decidan abordar esta pieza, y crear un criterio propio y personal sobre este tipo de música, con la intención de que se vea finalmente reflejado en su interpretación.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Dice Alex Ross en su libro *El ruido eterno* (2009) que “la música del s. XX le suena a ruido a muchos”. Mientras la pintura abstracta era gratamente acogida, la música apenas producía un impacto en el mundo exterior, y esto se produjo, según Ross, porque la música clásica se estereotipó como “un arte de los muertos”, que empieza con Bach y acaba con Mahler (Ross, 2009: 12). Sin embargo, la evolución de la música no se puede separar de la marcha de la historia. Para conocer bien una composición de cualquier autor, en este caso Penderecki, debemos ubicar y estudiar primero su contexto.

Dividiremos el estado de la cuestión en tres apartados para facilitarnos su estudio: fuentes biográficas, trabajos para violonchelo y, por último, *Per Slava* para violonchelo solo.

Fuentes bibliográficas

Sobre la vida de Penderecki, todas las fuentes coinciden en los acontecimientos importantes de su biografía. Así, habría que resaltar los libros de Tomás Marco, *Historia cultural de la música* (2009) y *Pensamiento musical y siglo XX* (2002); y de Ulrich Dibelius, *La música contemporánea a partir de 1945* (2004); y la aportación de Adrian Thomas, sobre el autor en el diccionario *Grove Music Online* (s.f).

De entre estos autores, los que más profundizan sobre la parte biográfica y formativa del autor son Dibelius y Thomas.

Ambos libros nos cuentan que Penderecki es un director de orquesta y compositor que nace en Debica (Polonia) el 23 de noviembre de 1933, famoso por su búsqueda continua de texturas, lo que le llevó a ser representante de la música de vanguardia polaca. A pesar de esto, en sus primeras composiciones, alude a los estilos del s. XVIII y s. XIX, y han supuesto una parte importante en su trabajo, tanto que desafía en ocasiones el propósito de la música contemporánea (Dibelius, 2004: 403)

Para ubicar el trabajo de Penderecki en un contexto musical, Marco, en sus libros *Pensamiento musical y siglo XX* e *Historia cultural de la música* lo sitúa en Polonia durante los años 60. Afirma el autor que pese a ser un país que no conoció el dodecafonismo por haber vivido primero una etapa de nacionalismo y posteriormente una de neoclasicismo, y con fuertes influencias políticas como el nazismo y el realismo

socialista, se produjo durante esta década de los 60 en los artistas polacos un movimiento musical de vanguardia (Marco, 2002: 359).

Explica Marco que Penderecki fue uno de los muchos autores polacos que se dio a conocer en occidente en sus comienzos. En los primeros años, cuenta que muestra una influencia de compositores como Igor Stravinski, Anton Webern y Pierre Boulez. Sus trabajos aportaron grandes desarrollos en la técnica de instrumentos de cuerda y percusión, y de la orquesta al completo, ya que la grafía usada era novedosa y producía efectos inusuales. Añade Marco que la evolución del trabajo de Penderecki se podría definir más bien como “involución”, ya que sus trabajos posteriores se distancian de sus orígenes, “incluso llegará a renegar expresamente de sus comienzos” (Marco, 2002: 359).

Sin embargo, Thomas no se muestra tan radical en la descripción del estilo del compositor, sino que divide sus etapas compositivas en dos: su música hasta 1974 y su música a partir de 1975 (Thomas, s.f: parr. 6).

Thomas describe la música de Penderecki hasta 1974, su época de juventud, como una música que muestra un ritmo vigoroso y tratos melódicos líricos, dentro del neo-clasicismo frecuente en Polonia en la década de la posguerra. Sin embargo, el autor cuenta que Penderecki exploró la escritura textural y los efectos que iban a llevar a su música el sonorismo de las partituras posteriores (Thomas, s.f: parr. 6).

La segunda etapa propuesta por Thomas, su música a partir de 1975, se caracteriza por un lenguaje más relajado donde aparecían melodías más líricas. Una obra especialmente importante fue su Primer concierto para violín (1976-1977), dedicado al violinista Isaac Stern. En esta obra se puede observar claramente, como explica Thomas, que el semitono ha sido la piedra angular inconfundible del vocabulario de Penderecki a lo largo de toda su carrera, y las consecuciones de semitonos no resueltos, normalmente separadas por tritonos, han sido el aspecto más llamativo de su estilo melódico desde mediados de los años 70 (Thomas, s.f: parr. 9). Esta característica será de suma importancia en este trabajo, ya que se puede apreciar claramente en la obra que se va a analizar.

Trabajos para violonchelo.

Esra Sturman cuenta en su tesis Krzysztof Penderecki's Divertimento/Suite for cello solo (1994-2013): A stylistic analysis and performance guide (2004), que en los trabajos de Penderecki, el violonchelo fue uno de los principales instrumentos para los que compuso obras a solo, lo que supuso un gran aporte a la literatura del instrumento durante el siglo XX. Afirma que tanto el tamaño como la capacidad sonora del violonchelo concedieron muchas oportunidades para expandir todas las posibilidades técnicas y musicales desde todos los ángulos. El propio Penderecki declaró:

El violonchelo es un instrumento universal. Es mucho más universal que el violín. Su cuerpo es más grande y por lo tanto permite un mayor volumen de sonido. También es bueno el que se pueda utilizar todo el cuerpo del violonchelo en una obra (Sturman, 2004: 9).

Explica Sturman que la notación innovadora de Penderecki y sus distintivas técnicas interpretativas hicieron del violonchelo uno de los instrumentos solistas virtuosístico más importante, así como que en sus obras, Penderecki empleó efectos de color del sonido y de textura para aumentar la intensidad de la expresión musical. Sturman añade que Penderecki creó un concepto que denominaría cello total (Sturman, 2004: 10), en el que el violonchelo se utiliza no sólo con las técnicas tradicionales, sino también con las técnicas extendidas; estas se utilizaron para dos propósitos: el primero es la creación de efectos de sonido al golpear el instrumento de manera inusual; y el segundo propósito es crear gestos poderosos usando "ultra-cromatismo", cuartos de tono, clusters o glissandos. También, amplía Sturman, utiliza las ventajas del instrumento solista frente a toda la orquesta por la alternancia de la amplia gama de dinámicas de pppp a ffff, además de utilizar una variedad de patrones de glissando, trinos, arpeggios y golpes con el arco con un salvajismo requerido, frenético y una dura manera de tocar (Sturman, 2004: 10).

Per Slava para violonchelo solo (1985-1986)

Per slava es la pieza en la que se centra este estudio. No hay apenas fuentes que traten esta obra, por lo que se ha recurrido a dos páginas web: Per Slava, for cello solo cuyo autor es Gene Tyranny , y “Per Slava for cello solo” , sin autoría. Penderecki la compuso para Rostropovich, como un encargo del Cello Competition Rostropovich de París; de hecho, la dedicatoria de la partitura editada por Schott (1987) reza en francés Pour Mstislav Rostropovich, en lugar de hacerlo en inglés. Exponen estas webs que es tan grande el nivel de expresión musical y dificultad técnica que esta pieza de cinco minutos se ha convertido en una de las piezas requeridas con mayor frecuencia en las competiciones internacionales de prestigio. Continúa la web explicando que la pieza está compuesta en forma de arco, la cual se estructura en cuatro secciones: Largo, Allegretto, Vivace y Lento. Se afirma además, que la pieza se abre con "susurros" líricos que crean una ilusión de la polifonía, incluso antes de que la textura se vuelva más densa a través del uso de notas dobles (Per Slava for cello solo, s.f: parr. 2).

Comenta Sturman sobre Per Slava que los principales elementos temáticos y motivicos estructurales consisten en el intervalo mayor-menor de segunda y el monograma B-A-C-H , que es seguido por grupos rítmicos irregulares. Estos grupos aumentan su valor rítmico del doble al triple, se alargan o se acortan en el tiempo, aumentando simultáneamente el tempo para conducir la música hacia los puntos climáticos de la pieza (Sturman, 2014: 14). Al omitir las líneas de compás dentro de la notación tradicional, Penderecki establece patrones polirrítmicos agrupados en segmentos libremente realizados de material musical. De hecho, para Sturman, estos “pasajes-cadenza”, como denomina Penderecki, dan la libertad de expresión que crea un desafío adicional para el artista (Per Slava for cello solo, s.f: parr.2). Finaliza la autora añadiendo que, de una manera similar a sus obras para violonchelo anteriores, Per Slava contiene efectos de sonido coloristas, que están estrechamente relacionados con los cambios motivicos y rítmicos en la pieza (Sturman, 2014: 14).

MARCO TEÓRICO

Dado que la mira central de este análisis estará puesta en la obra para violonchelo solo de Penderecki, será necesario plantear algunos parámetros que sirvan de ejes conceptuales sobre los que apoyar la lectura interpretativa del cuerpo del trabajo. Se centrará la atención en el estilo compositivo de la obra objeto de estudio. Ya que Per Slava pertenece a la corriente sonorista hay que definir este concepto.

Según Danuta Mirka en su libro *The sonoristic structuralism of Krzysztof Penderecki* (1997), la tendencia de sonorismo en la música del siglo XX fue un fenómeno muy limitado, tanto geográfica como históricamente, ya que se restringió exclusivamente a la música polaca de principios de 1960 (Mirka, 1997: 3).

El término sonorismo se define como la idea de utilizar instrumentos tradicionales para obtener sonidos no tradicionales. Esto quiere decir que mediante golpes, clústers, diferentes velocidades de vibrato, raspar el cordal, etc., en un instrumento se pretende hacer un sonido distinto del que tradicionalmente se buscaría. Según la web “Sonorism” , sin autor conocido, en las obras sonoristas no hay melodía, indicación de compás ni armonía tal y como la concebimos a la manera convencional. Más adelante, cuando se establezcan unas características más amplias del sonorismo, se cuestionará si toda obra que presente estas características pertenecen a esta corriente. Además, dentro del análisis de Per Slava, veremos si se reflejan estas propiedades.

Una vez enmarcada la obra objeto de estudio, según Segura (2014) es necesario enfocar esta tarea de investigación desde un punto de vista de interdependencia entre análisis e interpretación. En este trabajo, escrito y práctica forman parte del mismo proceso de

desarrollo, aunque en la fase final se expresen con medios distintos (Segura, 2014: 7). Explica Segura que existen tres distintos enfoques en investigación artística (investigación sobre el arte, investigación para el arte, e investigación desde el arte) que previamente Christopher Frayling establece en su artículo “Research in Art and Design”, este trabajo estaría clasificado como investigación para el arte, ya que está encaminado a repercutir en la práctica artística (Segura, 2014: 3).

Siendo el fin de este trabajo repercutir en la práctica, se ha escogido una pieza que forma parte de la literatura del instrumento de conveniencia, el violonchelo. Se han efectuado, distintos enfoques para el estudio de la pieza; sin embargo, en el análisis sonoro es donde se han expuesto todos los resultados obtenidos. Para este análisis se requerirá el estudio del espectro sonoro de tres grabaciones de la pieza obtenido a través del programa Sonic Visualiser, creado por el departamento Queen Mary de la Universidad de Londres como herramienta auxiliar para la investigación musicológica. Lo que este programa hace es mostrar en su interfaz, de manera gráfica, los elementos que componen el sonido de un archivo de audio. De esta forma, el usuario puede seguir la evolución de la música y estudiar cómo está compuesta sonoramente.

Pueden servir como ejemplo los trabajos de Nicholas Cook y Daniel Leech-Wilkinson (s.f), y el de José Antonio Bowen (1996). El trabajo de Cook y Leech-Wilkinson consistió en comparar tres grabaciones distintas de la Mazurka en fa# menor, Op. 6. No. 1 de Chopin, interpretada por Arthur Rubinstein para ver el progreso que se ha producido entre las tres versiones: una con fecha de 1939, otra de 1952 y la última de 1966. Por otra parte, el trabajo de Bowen fue bastante más minucioso: cotejó distintas versiones de varias obras sinfónicas, como la Sinfonía n° 5 de Beethoven, la sinfonía n° 40 de Mozart, la sinfonía n° 6 de Tchaikovsky, la 4° sinfonía de Mahler y el Concierto para piano n° 2 de Brahms; todas ellas dirigidas por figuras como Harnoncourt, Toscanini, Bernstein, Maazel, Karajan, Norrington, Hogwood, Mehta, Solti y Masur, entre otros muchos (Bowen, 1996: 111-156). Gracias a esta herramienta, en ambos estudios se pudieron establecer las diferencias agógicas y dinámicas de las distintas versiones. Por un lado, en el trabajo dedicado a Rubinstein se pudo ver que cuanto más reciente era la versión, más se recreaba este en su interpretación; por otro lado, el trabajo de Bowen ayudó a establecer los distintos enfoques de una misma obra según el director que la interpretase.

Para el propósito de esta investigación será especialmente útil una de las funciones que ofrece el programa, consistente en la asignación de pulsos donde el usuario desee, lo que ayudará a establecer cierto orden dentro de esta pieza. En este trabajo, estos pulsos se han escogido previamente acorde a la grafía y los agrupamientos de notas empleados por Penderecki tal y como vienen representados en la partitura de la editorial Schott (1987). Mediante estas referencias, podremos obtener gráficas que nos indiquen las fluctuaciones de tiempo del intérprete: cuanto más asciende la gráfica, más desciende el tiempo de la interpretación, y viceversa. Una vez realizado esta tarea, se podrá repetir el proceso con otra grabación y así compararlas de forma objetiva. Para este análisis se han escogido tres versiones: la versión del español Guillermo Pastrana como versión de referencia por sus contrastes, versatilidad en cambios de color y variedad de timbres del violonchelo, que es uno de los fines principales para Penderecki; la del ruso Misha Quint, siendo su interpretación de Per Slava bastante opuesta a la del intérprete Granadino, no solo musicalmente sino por ser una grabación de estudio, mientras que la primera es en directo; y la del polaco Wiktor Kociuban, el cual ha tenido la oportunidad de trabajar con Penderecki en la interpretación de sus obras y cuya versión se asemeja a la interpretación de Pastrana como posteriormente veremos en las gráficas obtenidas.

METODOLOGÍA

La investigación que nos ocupa está fundamentada en el paradigma cualitativo. Se trata de un diseño metodológico de tipo descriptivo en el que se obtiene información sobre las características del objeto de estudio para así posteriormente analizar los resultados obtenidos y poder aplicarlos al campo de la interpretación. Por todo ello, en dicha

investigación se estudiarán los recursos técnicos y sonoros que Penderecki usó en *Per Slava*. Este análisis nos ayudará también a determinar el nivel de dificultad de esta composición en sus aspectos tanto técnicos como expresivos.

Durante esta investigación se seguirán los siguientes pasos: primeramente se recopilará información sobre la vida y el estilo compositivo de Penderecki, desde sus inicios hasta sus trabajos más actuales.

Con la información obtenida, dividiremos sus etapas compositivas y los rasgos que definen cada una de ellas para conocer su evolución estilística.

El siguiente paso estará centrado en el trabajo sobre la partitura. Así, tomando como referencia nuevamente los datos obtenidos se procederá al reconocimiento de aquellos elementos técnicos que definen *Per Slava*, identificando si son nuevos o similares a los que ya se conocían hasta la fecha de composición.

Tras ello, se analizarán aquellos materiales musicales que pudieran haber sido incluidos por Penderecki para la búsqueda de las distintas sonoridades que él exploraba en el violonchelo. Realizaremos un análisis del espectro sonoro de la obra mediante el programa Sonic Visualiser.

LA MÚSICA POLACA EN LOS AÑOS 60

Danuta Mirka nos explica que durante los años 60, en Polonia, se produjo una apertura al Occidente, con la consiguiente llegada de nuevas tendencias estéticas y salidas de artistas al exterior. Esto dio lugar al surgimiento del Festival Internacional de Música Contemporánea “Otoño de Varsovia” que se realiza cada dos años desde 1956, y cuya última edición fue celebrada en septiembre de 2016. En este festival se sentaron las bases que establecieron la posición indiscutible de Witold Lutoslawski como un “clásico contemporáneo” y uno de los más grandes maestros de la historia de la música y donde los jóvenes compositores Krzysztof Penderecki y Henryk Mikolaj Gorecki comenzaron sus carreras artísticas. Con este boom de compositores, se crea lo que algunos musicólogos (especialmente alemanes) han dado en llamar como “escuela polaca” cuyo elemento estilístico más característico es el llamado “sonorismo”. (Mirka, 1997: 6).

EL TIMBRE SONORISTA FRENTE AL SERIALISMO

Como regla general, el sonorismo se considera una reacción al serialismo, con sus reglamentos técnicos rigurosos y predominio de procesos formales sobre el efecto de sonido resultante. El pensamiento sonorista requiere una nueva categoría que explicaría el valor del sonido según las propiedades de una masa de sonidos, en lugar de tonos individuales, y que definiría las relaciones entre esas densidades. El timbre se consideró la propiedad más importante de cualquier sonido. La dependencia de la importancia del sonido en relación al timbre era tan estrecha que en varios artículos esos dos conceptos fueron tratados como sinónimos. El timbre fue percibido como una función de la práctica instrumental y la orquestación, y desde el principio de esta corriente, la especificación de los “efectos” constituye una parte indispensable de toda crítica o análisis (Mirka 1997: 8).

Penderecki creó el inventario más rico de técnicas instrumentales atípicas para los instrumentos de cuerda, ya que, al formarse en violín, este grupo instrumental le era más familiar. Aparte de las técnicas normales de interpretación, como el arco y pizzicato, Penderecki demandaba varios tipos de vibrato, lentos y rápidos, junto con recursos como el col legno battuto y el col legno tratto, los cuales apenas se empleaban a pesar de conocerse. Además, el compositor demandaba otras técnicas como golpear la caja de resonancia, pasar el arco por el cordal, golpear el batedor con la palma de la mano o golpear la silla con el arco. Estas “técnicas percusivas” fueron las que más provocaban las quejas de los instrumentistas y descolocaban al público. El cluster fue una señal de identidad en los trabajos de Penderecki, construía clusters formados por cuartos de tono y semitonos

haciendo que se expandiesen hasta distancias de décima. Además, junto a estos clusters, empleaba recursos como cuartos de tono y glissandi, los cuales se consideran como un factor que enriquece y dota de movimiento a la música. (Mirka, 1997: 8-9).

ANÁLISIS DE *PER SLAVA*

Como hemos mencionado anteriormente, el eje principal de este artículo es el análisis de la obra *Per Slava*. A fin de facilitar el correcto entendimiento del trabajo analítico, se han numerado los pentagramas según la partitura editada por Schott y dividido la obra en cuatro secciones: *Lento*, *Allegretto*, *Vivace* y *Lento*, ya que cada sección tiene sus propias particularidades compositivas y técnicas.

En el análisis técnico-interpretativo no se encuentran novedades de la técnica del violonchelo, respecto a lo que ya se conocía hasta la fecha de composición (1985-1986). Como se explicó en el marco teórico, esta obra pertenece a la corriente sonorista, lo que significa que prevalece la búsqueda de efectos tímbricos en el instrumento frente a una melodía o una armonía como la concebimos de forma convencional. Para ello, Penderecki emplea recursos sonoros como cuerdas al aire específicamente requeridas (ilustración 1); el *ponticello* (ilustración 2), el cual se ejecuta pasando el arco lo más cerca posible del puente, lo que produce un sonido sin núcleo y ligeramente chillón; y los armónicos, artificiales (ilustración 3) con una sonoridad ligeramente pobre al no dejar resonar la cuerda completamente, y naturales (ilustración 4), que suena más abiertos y nítidos que los artificiales.

Como hemos mencionado anteriormente, el eje principal de este artículo es el análisis de la obra *Per Slava*. A fin de facilitar el correcto entendimiento del trabajo analítico, se han numerado los pentagramas según la partitura editada por Schott y dividido la obra en cuatro secciones: *Lento*, *Allegretto*, *Vivace* y *Lento*, ya que cada sección tiene sus propias particularidades compositivas y técnicas.

En el análisis técnico-interpretativo no se encuentran novedades de la técnica del violonchelo, respecto a lo que ya se conocía hasta la fecha de composición (1985-1986). Como se explicó en el marco teórico, esta obra pertenece a la corriente sonorista, lo que significa que prevalece la búsqueda de efectos tímbricos en el instrumento frente a una melodía o una armonía como la concebimos de forma convencional. Para ello, Penderecki emplea recursos sonoros como cuerdas al aire específicamente requeridas (ilustración 1¹); el *ponticello* (ilustración 2), el cual se ejecuta pasando el arco lo más cerca posible del puente, lo que produce un sonido sin núcleo y ligeramente chillón; y los armónicos, artificiales (ilustración 3) con una sonoridad ligeramente pobre al no dejar resonar la cuerda completamente, y naturales (ilustración 4), que suena más abiertos y nítidos que los artificiales.



Ilustración 1: cuerda la al aire en el pentagrama 1



Ilustración 2: ponticello del pentagrama 11

¹ Salvo que se indique lo contrario, todas las imágenes serán extraídas de la partitura editada por Schott (1987).



Ilustración 3: armónico artificial, pentagrama 6



Ilustración 4: armónico natural en el pentagrama 23

Además, emplea recursos técnicos como son pasajes de pulgar de alta dificultad (ilustración 5), donde se producen dos melodías superpuestas con distinta figuración; pizzicato de mano derecha (ilustración 6) y mano izquierda (ilustración 7), que se producen pellizcando la cuerda; dobles cuerdas simultáneas (ilustración 8); *spiccato* (ilustración 9), que es un golpe de arco que consiste en tocar las notas de forma breve y saltando sobre la cuerda, no permaneciendo en ella; trémolos de mano izquierda (ilustración 10), que consisten en la alternancia repetida de dos notas en un mismo arco, en este caso a distancia de tercera, a alta velocidad; y acordes de cuatro notas (ilustración 11), los cuales se ejecutan partiendo el acorde de dos en dos, es decir, primero se tocan las dos graves de forma simultánea y luego las dos agudas de forma simultánea.

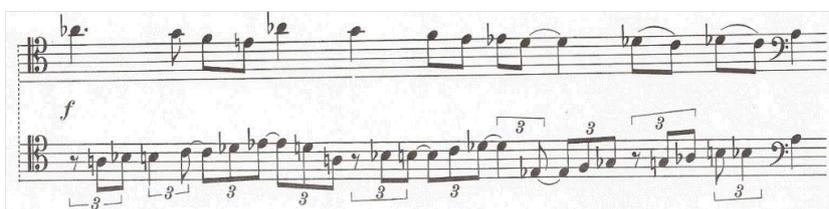


Ilustración 5: pasaje de pulgar de alta dificultad en el pentagrama 5



Ilustración 6: pizzicato de mano derecha, pentagrama 11

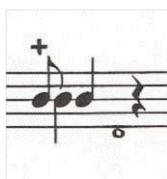


Ilustración 7: pizzicato de mano izquierda en el pentagrama 24

adelante empleado en dobles cuerdas. Por este motivo, la tarea de identificar este motivo variado B-A-C-H resulta un tanto intrascendente, mientras que descubrir cuáles son los patrones interválicos que se usan como génesis de cada sección puede resultar más productivo.

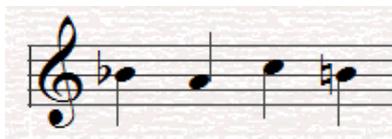


Ilustración 12: motivo B-A-C-H original. (Fuente: elaboración propia)



Ilustración 13: Reducción de la melodía que aparece al comienzo de *Per Slava*, donde se encuentran las notas del motivo B-A-C-H variadas. (Fuente: elaboración propia)

Así, al analizar la primera sección se aprecia que Penderecki emplea el semitono como elemento característico para la expresión de lamento que va dibujando en una primera frase cargada de tensión (ilustración 14). Esta tendrá sus puntos culmen en dos momentos: el primero, un sol bemol que aparece en el pentagrama 2 (según se ha numerado), y que tiene un matiz de *mezzoforte* (ilustración 15); el segundo, y el más importante de la sección, un la bemol dentro del sistema 5 con matiz *forte* (ilustración 15), siendo uno de los matices más potentes escritos por Penderecki en la obra.



Ilustración 14: Comienzo de *Per Slava*, donde se ve claramente el uso expresivo del semitono en la construcción de la música



Ilustración 15: mezzoforte del pentagrama 2. (Fuente: elaboración propia)



Ilustración 16: Forte del sistema 5.

Durante la segunda sección, *Allegro*, además de la tensión y el dolor que el semitono venía provocando, todo este carácter dramático se enfatiza con un nuevo intervalo que aparecerá durante esta segunda y tercera sección: el tritono. Este se presenta en esta obra siempre de forma ascendente, tanto en distancias de 4° aumentada como de 5° disminuida, y siempre precedido de un semitono (ilustración 17).

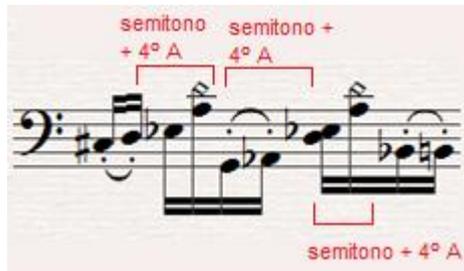


Ilustración 17: tritonos precedidos de semitonos en el pentagrama 7. (Fuente: elaboración propia)

Durante la tercera sección, *Vivace*, además de la tensión que anteriormente el semitono y el tritono habían creado, para añadir aún todavía si cabe más dramatismo y dificultad técnica, Penderecki añade intervalos de séptima disminuida y octava disminuida (ilustración 18).

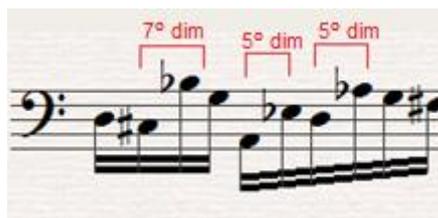


Ilustración 18: saltos de séptima disminuída y tritonos, pentagrama 14. (Fuente: Elaboración propia)

En esta parte, además, hay que destacar en los pentagramas 19 y 20 dos escalas yuxtapuestas que conforman un pasaje con cierta incomodidad técnica, que veremos en el análisis expresivo-performativo, y que por lo general se ralentiza el tiempo debido a esta dificultad (ilustración 19); y un descenso cromático agrupado de tres en tres y que viene precedido antes por un silencio (ilustración 20), el primero que observamos después de un largo transcurso de esta tercera sección.



Ilustración 19: escalas yuxtapuestas de los pentagramas 19 y 20



Ilustración 20: únicos silencios de la tercera sección, ubicados en el pentagrama 21

La última sección, *Lento*, finaliza con el mismo dolor con el que comienza la primera sección gracias de nuevo al semitono. Para acabar la obra, Penderecki concentra en una progresión ascendente todos los intervalos que han provocado la sensación de tensión y dolor. Sin embargo, el último acorde que aparece en la partitura es una 5ª justa. Esta puede ser tomada como el intervalo que aporta la serenidad necesaria para calmar toda la tensión acumulada previamente (ilustración 21).

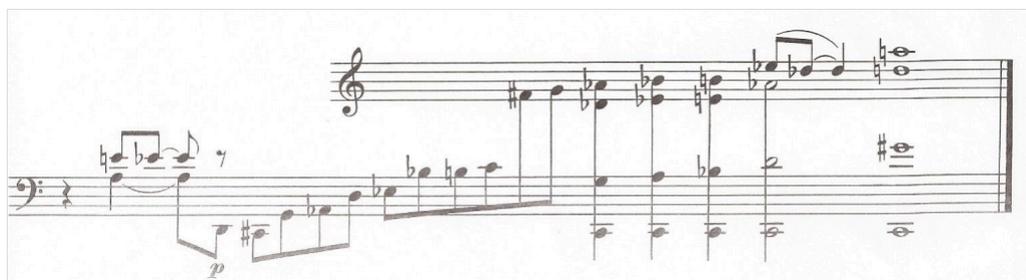


Ilustración 21: pasaje final, sistema 27

Por último, para el análisis expresivo-performativo, hemos comparado auditivamente tres versiones de la obra, ayudados con el programa Sonic Visualiser. Para esta actividad, al igual que para el análisis estructural, hemos estudiado cada sección de la obra por separado para facilitar la comprensión y la extracción de datos para su posterior comparación y establecimiento de conclusiones. Una vez analizadas las cuatro secciones de las tres versiones, hemos comparado las distintas versiones de la obra completa.

Al ser una obra que carece de signo de compás y de líneas divisorias, se han seleccionado una serie de pulsos de referencia gracias a una de las funciones de Sonic Visualiser, llamada *Add time instants layer*, que permite añadir puntos de referencia donde el usuario desee. En este caso, se han establecido estos momentos en base a la grafía empleada por Penderecki, añadiendo un pulso por cada agrupamiento de notas, salvo en las secciones rápidas, donde se han colocado cada dos o tres agrupamientos. Para facilitar la comparación de estas tres versiones escogidas, se ha obtenido, mediante una extracción de datos numéricos a partir de una función, llamada *Export Annotation Layer*, que incluye Sonic Visualiser, una gráfica que incluye dos datos fundamentales: el primero, en el eje de abscisas (x), encontramos los segundos en los que se ha colocado cada pulso; y el segundo, en el eje de ordenadas (y), el tiempo en segundos que separa un pulso de otro.

Es de destacar el hecho de que, a pesar de que la obra fue compuesta para Rostropovich, no hay grabaciones de la pieza realizadas por él.

En la primera sección, *Lento*, observamos que en las tres versiones no hay apenas fluctuaciones de tiempo muy exageradas. En Pastrana observamos que no hay picos que destaquen en la gráfica y que el rango agógico en el que se mueve es más bien estable. Sin embargo, en Quint observamos muchos más picos extremos. El más alto en la gráfica (el momento más lento del movimiento), coincide con el momento previo al comienzo de las dobles cuerdas del pentagrama 3, posiblemente porque es ahí donde comienzan a fluctuar distintas voces repitiendo el tema que al comienzo se expone y creando más tensión en la sección; y el punto más bajo (el más rápido del movimiento) coincide con un silencio que Quint mide a menos de la mitad de su valor teórico. Kociuban, por su parte, obtiene una gráfica bastante similar a la de Pastrana, salvo por el final, donde se ve que el polaco retrasa el tempo antes de finalizar la sección.

En la segunda sección, *Allegretto*, Pastrana y Quint comparten una gráfica muy parecida. Observamos en la gráfica de Pastrana un crecimiento, lo que en el tiempo de la interpretación supone una bajada agógica considerable, y para terminar vuelve al tiempo original; este crecimiento corresponde a la serie de pizzicatos del pentagrama 11. Sin embargo, el punto más lento de Quint no coincide con los pizzicatos del movimiento, como se podría pensar, sino que es en el paso de los pizzicatos a las fusas. Hay que

destacar que, en este punto, Quint alcanza en toda la obra la mayor distancia entre pulsos de las tres versiones: 6'9 segundos. Kociuban por su parte, tiene una gráfica que asciende progresivamente, lo que quiere decir que en el tiempo se produce un descenso. Coincide en su punto más lento con Quint.

En la tercera sección, *Vivace*, todos comparten una gráfica muy parecida. Pastrana mantiene un tiempo estable, salvo en el momento que coincide con la combinación de dos escalas cromáticas en los pentagramas 19 y 20, una descendente en el registro agudo, y otra ascendente, en el registro medio, donde ralentiza considerablemente el tiempo debido a los grandes saltos interválicos que aparecen en la partitura. Quint sí que presenta ligeros picos en su gráfica aunque se mueve en un tiempo estable. Su pico más alto coincide en este caso con el final de la escala cromática donde Pastrana tiene su punto más alto. Kociuban coincide con Pastrana en su punto más alto.

En la cuarta sección, *Lento*, sí que se observan muchos picos en la versión de Pastrana, coincidiendo el punto de mayor pausa con el momento previo a la escala final de la obra, en el pentagrama 27; y siendo el más bajo precisamente esta última escala final. Quint por su parte baja de forma muy radical el tiempo en la última escala previa a los acordes del final, y su punto más bajo coincide, de nuevo, con un silencio medido a menos de la mitad de su valor. Kociuban tiene su punto más alto en la gráfica durante las dobles cuerdas previas a la última escala, que es donde se encuentra su punto más bajo, entre los pentagramas 26 y 27. Durante esta sección hay que destacar que mientras Quint reduce mucho el tiempo del final, Pastrana y Kociuban aceleran bruscamente.

Comparando las tres versiones completas, las gráficas obtenidas de la versión de Pastrana y Kociuban se parecen bastante más entre ellas que a la de Quint. Los picos más extremos de estas dos primeras coinciden en muchos puntos, mientras que la de Quint tiene sus puntos más extremos en otros momentos de la obra (ilustración 22).

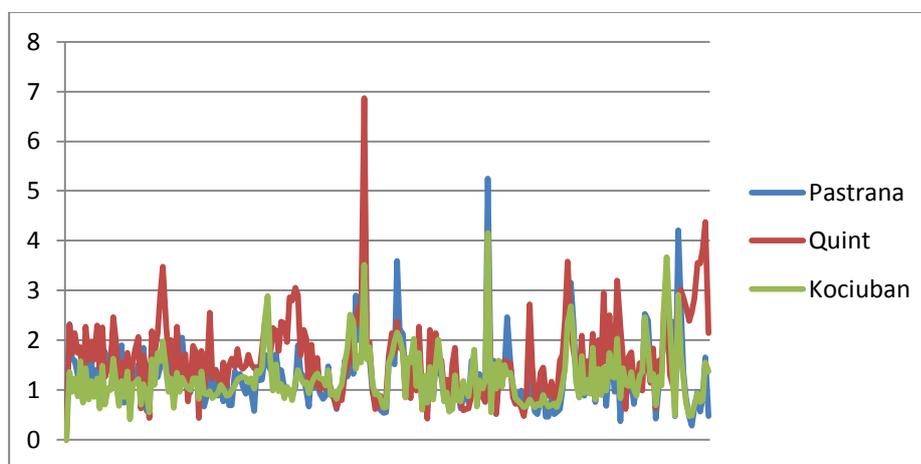


Ilustración 22: gráfica comparativa del análisis auditivo las tres versiones. (Fuente: elaboración propia)

Dado que las tres versiones comparten características similares, es difícil decidir cuál de ellas se ajusta más a la escritura de Penderecki al ser una obra sin compás donde es difícil establecer cierta jerarquía en cuanto a las notas que la forman. Aun así, gracias a la grafía que emplea el autor se puede intuir los agrupamientos que él parecía querer en su interpretación. Es cierto que los tres chelistas tienen su propia idea sobre cómo interpretar *Per Slava*, sin embargo, se observa que donde hay una mayor dificultad técnica, los tres intérpretes juegan con el *tempo* para emplearlo a su favor. Es por eso que otra parte a tener en cuenta dentro de este análisis expresivo-performativo es el nivel de dificultad que tiene *Per Slava*. Durante el análisis que se ha hecho de estas versiones se han encontrado puntos de la obra donde, debido a su dificultad o a su inviabilidad técnica, el intérprete ha tenido que solventar estos inconvenientes utilizando ciertas argucias que no reflejan lo escrito por el autor.

Así, en primer lugar, encontramos que los armónicos artificiales que Penderecki escribe (ilustración 2), la gran mayoría de los chelistas lo ejecutan de forma natural, seguramente por comodidad o por mayor efectividad en la interpretación. En las tres grabaciones analizadas, todos realizan los armónicos de forma natural en lugar de artificial.

Otra zona a destacar en la pieza es el momento donde el autor pasa de escribir en un pentagrama a escribir en dos, en los sistemas 5 y 6 (ilustración 5). Esto ocurre porque se producen dos melodías distintas y escribirlo en un solo pentagrama daría lugar a muchas confusiones y dificultades en la lectura. En el pentagrama 5 pocas artimañas puede hacer el intérprete, ya que es un pasaje de pulgar de dificultad elevada y no hay otra opción que interpretarlo como viene escrito. Sin embargo, en el pentagrama 6 (ilustración 23) encontramos que se debe interpretar a la vez una nota situada en la primera cuerda, y que Penderecki especifica que sea ejecutada al aire, y una nota situada en la tercera cuerda. Como esto es físicamente imposible, la manera usual de interpretar este pentagrama es ejecutando la nota de la primera cuerda, en este caso la, antes de la última nota del tresillo, do en tercera cuerda. Otra opción para interpretarlo es ejecutar la nota la pisando en segunda cuerda de manera simultánea al do en tercera cuerda, pero esto no es lo que el compositor pide.



Ilustración 23: pentagrama 6 de la obra

Más adelante, en ese mismo movimiento, encontramos que Penderecki escribe unas fusas a modo de trémolo (ilustración 24), lo que corresponderían a 8 fusas escritas. Sin embargo, al analizar las grabaciones y consultar con otros chelistas, por motivos prácticos este pasaje se ejecuta emitiendo cuatro batidas de mano izquierda en lugar de ocho. Es decir, ejecutando como semicorcheas en lugar de fusas. La justificación a esto es que el autor durante este mismo movimiento escribe las fusas de manera tradicional, por lo que se piensa que en este pasaje de trémolos más que buscar exactitud en las figuras se busca crear un efecto de tensión que desemboca en la tercera sección; por esto y por la comodidad del violonchelista, resulta más efectivo ejecutarlo a modo de semicorcheas.

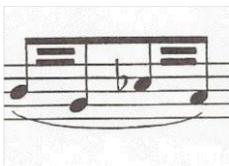


Ilustración 24: trémolos del pentagrama 12

Para terminar, debemos resaltar algunos puntos de la pieza en los que se observa en las gráficas un descenso de tiempo. Esto no se produce porque los intérpretes tengan que realizar artimañas para solventar estos pasajes, sino que por su incomodidad técnica requieren de un descenso agógico del cual el violonchelista se ayuda para la ejecución. Así, encontramos el único pasaje en la obra de *pizzicato* de mano derecha (ilustración 25) dentro de un tempo *allegretto*, lo que hace que resulte un poco incómodo; la combinación de escalas cromáticas de la que anteriormente se ha hablado (ilustración

19) y dos series de acordes de cuatro notas que abarcan una gran parte de la tesitura del instrumento (ilustración 26 y 27).



Ilustración 25: pasaje de pizzicato del pentagrama 11

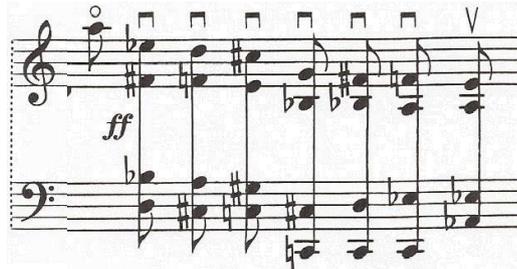


Ilustración 26: acordes de cuatro notas que abarcan casi toda la tesitura del instrumento, sistema 23



Ilustración 27: últimos acordes de la pieza del sistema 27, formados por cuatro notas que abarcan casi toda la tesitura del instrumento

CONCLUSIONES

Gracias a este estudio, se ha podido conocer más a fondo esta importante pieza del repertorio contemporáneo del violonchelo desde distintos aspectos y se ha podido establecer una serie de conclusiones como, contextualizar y así poder comprobar el peso e importancia de esta pieza en la literatura contemporánea. En segundo lugar, se han logrado analizar los distintos aspectos (estructurales, técnicos y auditivos) y establecer unas características de la pieza.

Se puede decir que a pesar de ser una obra de dificultad técnica considerable y requerida en algunos concursos internacionales de violonchelo, no es una obra que se interprete con asiduidad en comparación con otras piezas de la literatura de este instrumento. Al consultar distintas programaciones didácticas de conservatorios superiores de España (en este caso las programaciones de Andalucía, Salamanca y Madrid), se aprecia que en ninguna de ellas se incluye Per Slava; en conservatorios fuera de España (en este caso, los consultados fueron el Royal Northern College of Music y el Real Conservatorio Superior de La Haya) tampoco aparecen en los requisitos de acceso, donde solamente se indica que “una pieza contemporánea es siempre bienvenida” .

La experiencia de analizar *per Slava* resultó enriquecedora, especialmente dentro del análisis auditivo. Se utilizó el programa Sonic Visualiser, el cual ha sido una herramienta especialmente útil en la tarea de comparar versiones. Sin embargo, en otros aspectos analíticos no se obtuvieron los resultados esperados. Se comenzó este artículo con la idea de que *Per Slava* estaba compuesta mediante una variación del motivo B-A-C-H original y que Penderecki empleaba esta variación para construir la pieza. Sí que es cierto que podemos encontrar este motivo que Penderecki emplea en la composición, formado una sucesión de semitonos. Aunque si bien en un comienzo lo forman las notas del motivo B-A-C-H variado, más adelante se puede encontrar variaciones reducidas a intervalos de semitono durante prácticamente todo el desarrollo de la pieza, lo que podría hacer que, por equivocación, ubicásemos un motivo B-A-C-H donde no exista. En conclusión, vemos claramente al comienzo de la pieza el motivo empleado, pero a medida que avanzamos en el análisis y el motivo va variando, se puede volver una tarea algo intrincada que nos provoque más de una confusión.

Dentro del análisis técnico-interpretativo realmente no se encontró nada novedoso a lo que se conocía hasta la fecha de composición (1986), así que poco se ha podido aportar en relación. Se puede concluir que *Per Slava* no contiene excesiva dificultad técnica, salvo en el pasaje de pulgar que se encuentra al final de la primera página, pero nada que no se pueda resolver mediante un estudio meticuloso. Sí que es cierto que algunos puntos de la pieza son más delicados técnicamente, y es por esto que los violonchelistas analizados realizan ciertos cambios agógicos relevantes en su interpretación.

Tras realizar estos análisis se han llegado a dos conclusiones importantes. En primer lugar, y relacionada directamente con la obra objeto de estudio, es que *Per Slava* no parece pertenecer a la corriente sonorista. Es cierto que los tres requisitos básicos para que una pieza sea sonorista son que no debe tener signo de compás, ni armonía ni melodía. Aunque a simple vista *Per Slava* pueda cumplir estos tres requisitos, gracias a los distintos tipos de análisis, especialmente el técnico-interpretativo y el expresivo-performativo, se puede dudar de que esta pieza pertenezca a este estilo. La primera característica, no tener signo de compás, la cumple. Sin embargo, encontramos que hay dobles cuerdas escritas en la pieza, y no como clusters, sino como dos melodías distintas; por lo tanto, podemos decir que hay armonía. Además, gracias a los análisis auditivos realizados podemos determinar que si bien no se encuentra una melodía al uso (formada por frases regulares y fácilmente divisibles), el carácter expresivo y dramático de la obra y la interpretación de los chelistas dotan a *Per Slava* de melodías totalmente expresivas. Por estos motivos, se puede afirmar que esta composición no pertenece al sonorismo.

Se pretende que este artículo pueda servir para analizar con más facilidad, las distintas obras del autor, utilizando estas sencillas pautas y características compositivas destacadas en este artículo; Bien sea obra para violonchelo o cualquier otro instrumento. Además, podremos comparar distintas composiciones para violonchelo del autor determinar las características comunes entre ellas.

Si se quisiese seguir investigando en esta línea, sobre la notación sonorística, sería interesante continuar analizando por ejemplo el *Treno por las víctimas de Hiroshima* (1959).

El análisis de este tipo de piezas se efectuaría con la ayuda de grabaciones de las obras para poder leer la partitura. Bien grabadas por nosotros mismos, bien apoyándonos en referentes ya existentes para realizar, en este línea, una gráfica que nos permita contrastar de manera visual las distintas interpretaciones.

En definitiva, el fin de este artículo, complejo en cuanto a la búsqueda de fuentes, y exhaustivo en cuanto a análisis realizados, es facilitar el uso y provecho de las nuevas generaciones de violonchelistas, musicólogos y estudiosos de la vida de Penderecki.

BIBLIOGRAFÍA

- Bowen, J. A. (1996). Tempo, duration and flexibility: Techniques in the Analysis of Performance. *Journal of musicological research*. 16, 111-156. Recuperado de <http://josebowen.com/wp-content/uploads/2013/06/Bowen.TempoDurationFlexibility1996.pdf>
- Dibelius, U. (2004). *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal.
- Frayling, C. (1993). *Research in Art and Design*. Royal College of arts Research Paper. 1, 4-9.
- Leech-Wilkinson, D. y Cook, N. (s.f). *A musicologist guide to Sonic Visualiser*. Recuperado de http://www.charm.rhul.ac.uk/analysing/p9_1.html
- Marco, T. (2002). *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación autor. (2009). *Historia cultural de la música*. Madrid: Fundación autor.
- Mirka, D. (1997). *The sonoristic structuralism of Krzysztof Penderecki*. Polonia: Music Academy in Katowice. Penderecki, K. *Per Slava*. Maguncia (Alemania): Schott, 1987.
- Ross, A. (2009). *El ruido eterno: Escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona: Seix Barral.
- Segura, S. (2014). *Apuntes de la asignatura "Metodología de la investigación"*. Conservatorio Superior de Música de Jaén.
- Sturman, E. (2004). *Krzysztof Penderecki's Divertimento/Suite for cello solo (1994-2013): A stylistic analysis and performance guide*. (Doctor of musical arts, published). University of North Texas. Texas.
- Thomas, A. (s.f.). "Penderecki, Krzysztof". En *Grove Music Online*. Recuperado de: http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo

EL PROCESO DE INTERNACIONALIZACIÓN DE LA ENSEÑANZA DESDE LA PERSPECTIVA DE LOS CONSERVATORIOS SUPERIORES DE MÚSICA EN ANDALUCÍA. REVISIÓN NORMATIVA

Inés Musso Buendía
Conservatorio Superior de Música *Andrés de Vandelvira* de Jaén

RESUMEN

El presente artículo realiza una revisión normativa centrada en el proceso de internacionalización de las enseñanzas superiores de música. El punto de partida es la inclusión de dichas enseñanzas dentro del Espacio Europeo de Educación Superior, para posteriormente centrarse en los avances y situación actual del reglamento de los Conservatorios Superiores de Música en Andalucía.

Palabras clave: *internacionalización, conservatorio música, Espacio Europeo Educación Superior (EEES), normativa.*

ABSTRACT

This article carries out a normative review focused on the process of internationalization of higher music education. The departing point is the inclusion of this education within the European Higher Education Area, to later focus on the normative progress and current situation for the Superior Conservatories of Music in Andalusia.

Keywords: *internationalization, conservatory music, European Space Higher Education (ESHE), normative.*

INTRODUCCIÓN

El mundo globalizado e intercultural en el que estamos inmersos a dado lugar a una nueva dimensión en la manera de aprender y comunicarnos. La sociedad demanda y necesita de la cooperación internacional para alcanzar sus objetivos, y las instituciones educativas son un vehículo ideal para desarrollar acciones innovadoras que nos encaminen hacia la búsqueda de soluciones para los grandes retos que se nos plantean, entre los más urgentes la movilidad y el empleo. En este sentido, la internacionalización en los centros de enseñanza es vista como un proceso generador de oportunidades para construir conocimiento, del mismo modo que ayuda a elevar el espíritu competitivo de los mismos, situando el servicio de la institución en el mercado.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Marco estratégico Educación y Formación ET2020.

La entrada en la Unión Europea (1 de enero de 1986) marca un antes y un después en materia política, económica y social para nuestro país. Pero, más allá de las transacciones financieras, bajo el Tratado de la Unión Europea se ha trabajado por la creación de un entorno sociopolítico que se fundamenta en la democracia y en el estado de derecho, en la cohesión social basada en la igualdad y la equidad, y en el pleno respeto a la diversidad cultural. Portando todo ello, una finalidad última, la unión de estos países para promover la paz, los valores y el bienestar de sus pueblos. (Unión Europea [UE], 2012)¹.

Según Ponce (2003), aparece una importante innovación en dicho Tratado que no figuraban en el texto original de 1992. Refiriéndose de este modo, a la introducción de la importancia de la “calidad” en lo referente a la enseñanza y formación, así como el valor de preservar el desarrollo cultural de los Estados miembros.

La Unión contribuirá al desarrollo de una educación de calidad fomentando la cooperación entre los Estados miembros y, si fuere necesario, apoyando y completando la acción de éstos en el pleno respeto de sus responsabilidades en cuanto a los contenidos de la enseñanza y a la organización del sistema educativo, así como de su diversidad cultural y lingüística. (Tratado de Funcionamiento de la Unión Europea, 2012, p. 120)

En virtud de lo anteriormente expuesto, en 1998 dará comienzo un largo proceso en el que se ven inmersos, en fase inicial, los Ministros de Educación de Alemania, Francia, Italia y Reino Unido. Según Crisol y Gijón (2012), dicho acuerdo, en el que aparecen presentes de manera indisoluble economía y conocimiento, dará lugar a acciones que nos encaminen hacia un área común en torno a la Educación Superior.

La Declaración de La Sorbona del 25 de mayo de 1998, subrayó el papel central de las universidades en el desarrollo de la dimensión cultural europea. Asimismo, hizo hincapié en la construcción del espacio europeo de enseñanza superior como instrumento clave en la promoción de la movilidad de los ciudadanos, su ocupabilidad, y el desarrollo global del continente. (Declaración de Bolonia, 1999, párr. 3)

Un año más tarde, se firma la Declaración de Bolonia (1999) que supone el compromiso de 29 estados europeos en la construcción de un espacio común de enseñanza superior (estrategia denominada ET2010). Tal y como se desprende de los trabajos de Crisol y Gijón (2012) el acuerdo nace con la finalidad de “establecer una total transparencia en los sistemas de Educación Superior, de forma que los estudiantes y los profesores puedan circular libremente y que se defina un modelo educativo superior europeo, elemento de atracción y referente para el resto del mundo” (p. 390).

¹ El Tratado de la Unión Europea (TUE), conocido también como "Tratado de Maastricht" por haber sido firmado en esa localidad holandesa, constituye una piedra angular en el proceso de integración europeo, pues, al modificar y completar al Tratado de París de 1951 que creó la CECA, a los Tratados de Roma de 1957 que instituyeron la CEE y el EURATOM, y al Acta Única Europea de 1986, por primera vez se sobrepasaba el objetivo económico inicial de la Comunidad (construir un mercado común) y se le daba una vocación de unidad política. Posteriormente, dicho tratado se ha ido concretando a través de nuevos tratados (Ámsterdam, 1997; Niza, 2001; Lisboa, 2007) hasta el actual texto consolidado de 2012. Información extraída el 19 de mayo de 2017 de <http://www.historiasiglo20.org/europa/maastricht.htm>

La culminación de dicha reforma quedó fijada para el 2010 quedando constancia de ello en la Declaración de Budapest-Viena² y en la que se adhirieron al pacto 47 países con el mismo marco de estudios. El proceso de Bolonia, se encuentra en la actualidad, dentro del marco estratégico *Educación y Formación 2020 (ET2020³)* y *Europa 2020*, en la que están inmersos 49 países.

Por último, las directrices marcadas por Europa están basadas en cuatro objetivos estratégicos que componen el marco europeo para la Educación y Formación (ET 2020) y que se concretan en los siguientes:

- 1) Hacer realidad el aprendizaje permanente y la movilidad de los estudiantes;
- 2) Mejorar la calidad y la eficacia de la educación y la formación;
- 3) Promover la equidad, la cohesión social y ciudadanía activa;
- 4) Incrementar la creatividad y la innovación, incluido el espíritu empresarial en todos los niveles de la educación y la formación. (Unión Europea, 2009, p. 3)

Adaptación a Bolonia

De manera paralela, en nuestro país, todo este proceso de adaptación a Bolonia ha dado lugar a intensas acciones defensoras y detractoras sobre los objetivos marcados por la declaración inicial. Todo ello, ha ido desembocando en un polémico debate que ha captado la atención de un gran número de autores (Ponce, 2003; Palma, 2012; Vieites, 2016), que analizan los aspectos fundamentales que se han ido modificando en nuestro sistema educativo, así como las posiciones ideológicas en cuanto a la mercantilización y privatización de la enseñanza. Dejando de lado la multitud de posiciones al respecto, en este artículo se abordará lo relacionado a la evolución normativa y posiciones académicas sobre la internacionalización en los conservatorios de música.

En este sentido, cabe destacar las líneas de trabajo más relevantes heredadas de Bolonia, y que han servido de fundamento para el desarrollo normativo en nuestro país y sentarán las bases para el desarrollo de nuestro trabajo. Entre ellas destacamos: el sistema de tres ciclos de la enseñanza superior, sistema de créditos europeos (ECTS) y suplemento al diploma, la evaluación y reconocimiento de calificaciones y titulaciones, así como los períodos de permanencia en los estudios y la promoción de la movilidad, entre otras.

El documento-marco elaborado por el Ministerio de Educación (2003) titulado *Integración del Sistema Universitario Español en el Espacio Europeo de Enseñanza Superior*, se caracteriza por la presentación de propuestas orientadas a la reflexión entre universidades y administraciones educativas. Igualmente, promulga la acción hacia la concreción de una normativa que nos ampare dentro de dicho marco europeo. “Estos nuevos escenarios y desafíos requieren nuevas formas de abordarlos y el sistema universitario español está en su mejor momento histórico para responder a un reto de enorme trascendencia: articular la sociedad del conocimiento en nuestro país” (p.3). Sin embargo, Vieites (2014) expone que en este documento no se realiza ninguna referencia a las enseñanzas artísticas superiores, “las que la Ley General de Educación de 1970 quiso situar en la universidad y que finalmente quedarían fuera, por razones no explicadas” (p.500).

Posteriormente al mencionado documento-marco, llega la Ley Orgánica de Educación

² La Declaración de Budapest-Viena de marzo de 2010 cerró el círculo de la década (Bolonia, 1999; Praga, 2001; Berlín, 2003; Bergen, 2005; Londres, 2007; Lovaina, 2009; Budapest y Viena, 2010, Bucarest, 2012). Los Ministros responsables de educación superior de los 47 países integrantes del proceso de Bolonia realizaron un balance general, destacando especialmente el valor de la cooperación entre gobiernos. Se certificaba con ello la construcción de un marco de referencia común y el inicio de una nueva fase de consolidación marcados para el 2020. (Palma, 2013, p.42). Información extraída el 20 mayo de 2017 de

<http://www.tesisred.net/bitstream/handle/10803/112126/tmpm.pdf?sequence=2>

³ Marco Estratégico de Cooperación de la Unión Europea en el ámbito de la Educación y la Formación (ET2020). Para más información seguir el enlace: <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=LEGISSUM:ef0016>

del año 2006⁴, vigente en nuestros días. En lo referente a las enseñanzas artísticas, Báez (2011) nos recuerda que según la LOE tales disciplinas habrán de ordenarse dentro del espacio europeo según el artículo 46. Por tanto, comienza un proceso adaptativo de dichas enseñanzas que se ha supuesto un desarrollo normativo lento e incompleto, y que en muchas ocasiones a derivado en una contraposición de opiniones y relaciones entre universidades y conservatorios.

En este sentido, serán las comunidades autónomas y las universidades de sus respectivos ámbitos territoriales las encargadas de encontrar fórmulas de colaboración para que el desarrollo de los estudios de enseñanzas artísticas superiores puedan contemplar la equivalencia en sus tres modalidades de enseñanza (grado, máster y doctorado).

No obstante dejando a un lado esta complejidad legal, la puesta en marcha de proyectos europeos de movilidad para estudiantes y profesorado en las universidades, ha contribuido de manera notable en la construcción de relaciones duraderas entre países e instituciones, proporcionando a la comunidad educativa experiencias beneficiosas que aportan aprendizajes duraderos para toda la vida. Estos programas, se han ido diversificando y su campo de acción ha ido incidiendo en todas las áreas de conocimiento así como niveles educativos (formación profesional, enseñanzas obligatorias, enseñanzas superiores artísticas, etc).

Ante esta visión de la realidad, se plantean algunos interrogantes que han servido de inspiración para encontrar el diseño del artículo: ¿cómo se encuentra la innovación en los centros de enseñanza de música en las relaciones internacionales?, ¿cómo se encuentra el desarrollo normativo para los conservatorios superiores?, ¿qué resultados se están obteniendo de la participación en dichos proyectos?, ¿existen grandes diferencias en el modo de funcionamiento universitario?.

La internacionalización es uno de los temas de mayor actualidad y convergencia dentro de las instituciones superiores de música, así como del espacio universitario. Es sabido, que en general, en las universidades españolas se ha innovado mucho en este sentido, sin embargo no pasa lo mismo en los centros que imparten enseñanzas artísticas. Por tanto, la presente revisión normativa, surge del propio interés personal y profesional de la autora, así como de las necesidades detectadas en el contexto educativo, social y cultural de la comunidad autónoma de Andalucía.

Los conservatorios andaluces necesitan dar respuesta a las exigencias expuestas por Europa, principalmente a nivel lingüístico y a nivel de movilidad. Se trata de una demanda y necesidad social, que no puede esperar a la siguiente generación. Necesitamos preparar a nuestro alumnado, a nuestros jóvenes, para una incorporación inminente al mercado laboral dentro de una dimensión internacional, y que en este caso, para los artistas es cada vez mayor fuera de nuestras fronteras. Por este motivo, está en auge la implantación de medidas reales en el marco de nuestras enseñanzas que nos posibiliten un acercamiento al funcionamiento que necesitamos y que el alumnado necesita para forjarse un perfil profesional más competitivo y emprendedor.

DESARROLLO

Tras una breve investigación y reflexión a cerca de las diferencias observadas en el mundo universitario en relación al funcionamiento de los programas de movilidad o formación del profesorado, se observa que los conservatorios superiores música deben de fomentar mejores prácticas de funcionamiento en el uso de los mismos recursos. Estas razones han alentado a diversos autores que han realizado estudios sobre como la innovación en los centros puede ayudar a mejorar nuestras perspectivas internacionales (Adell y Castañeda, 2012; Zabalza, 2008). De este modo, dicha bibliografía nos ayudará a fundamentar nuestro trabajo desde un punto de vista actualizado.

⁴ En adelante LOE.

Ordenación normativa de las enseñanzas superiores de música. Posicionamiento dentro del Espacio Europeo de Educación Superior (EEES).

En el primer nivel de concreción curricular, la LOE (2006) en su preámbulo, marca las principales áreas de mejora que la Unión Europea y la UNESCO⁵ se han propuesto en relación a la mejora de la calidad y eficacia de la educación y formación:

Mejorar la capacitación de los docentes, desarrollar las aptitudes necesarias para la sociedad del conocimiento, garantizar el acceso de todos a las tecnologías de la información y la comunicación, aumentar la matriculación en los estudios científicos, técnicos y artísticos y aprovechar al máximo los recursos disponibles, aumentando la inversión en recursos humanos. (LOE, 2006, p. 7)

Otro de los objetivos reseñables en la citada ley, es el de la apertura del sistema educativo al exterior, “lo que exige reforzar los lazos con la vida laboral, con la investigación y con la sociedad en general, desarrollar el espíritu emprendedor, mejorar el aprendizaje de idiomas extranjeros, aumentar la movilidad y los intercambios y reforzar la cooperación europea” (LOE, 2006, p. 7).

En 2007, nace el **Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas**, como órgano consultivo del Estado, con una doble función: la definición de la estructura y contenido básico de dichas enseñanzas; y la emisión de informes técnicos (evolución normativa, datos estadísticos, propuestas, etc) utilizados como instrumento de mejora y como herramienta divulgativa para la sociedad. El primer informe emitido se realizó en el curso 2006-2007 y el siguiente, al que se tiene acceso desde la web del ministerio, se realizó en curso 2009-2010⁶.

Las enseñanzas artísticas superiores en España están reguladas por el Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, conforme a lo estipulado en la LOE. Corresponde al gobierno definir la estructura y el contenido básico de los diferentes estudios que se concretan en los siguientes: estudios superiores de música y de danza, arte dramático, conservación y restauración de bienes culturales y, diseño y artes plásticas. Según marca la normativa, este conjunto de enseñanzas será tratada de manera individualizada, lo cual “dota a las mismas de un espacio propio y flexible en consonancia con los principios del Espacio Europeo de la Educación Superior” (Real Decreto 1614, 2009, p. 89743). Esta aportación de la inclusión de las enseñanzas artísticas dentro de la educación superior es una novedad en relación a las anteriores leyes educativas de nuestro país (LOGSE y LOCE⁷). Otra aportación importante fue, la elaboración del currículo y evaluación de dichas enseñanzas en el contexto del marco europeo y con la participación del Consejo de Coordinación Universitaria. Si bien, en el artículo 103, la LOE menciona que los centros de enseñanzas artísticas tendrán un “régimen diferenciado y un modelo de organización específico”.

El Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, se establece el contenido básico de los diferentes planes de estudios que conformarán las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. Según Báez (2011), la aparición de la nueva ordenación de los estudios de música ha dado lugar a numerosas confrontaciones con la universidad ya que constituye una verdadera reforma en el sistema de acreditación de los nuevos títulos de grado, todo ello debería de

⁵ La UNESCO fue creada en 1945 para responder a la firme idea de las naciones, forjada por dos guerras mundiales en menos de una generación, de que los acuerdos políticos y económicos no son suficientes para construir una paz duradera. La paz debe cimentarse en base a la solidaridad moral e intelectual de la humanidad. Recuperado el 1 de junio de 2017 de <http://es.unesco.org/about-us/introducing-unesco>

⁶ Para consultar los informes puede visitar: <https://www.mecd.gob.es/educacion-mecd/mc/cseartisticas/publicaciones.html>

⁷ LOGSE: Ley Orgánica de Ordenación General Sistema Educativo (1990) / LOCE: Ley Orgánica de Calidad de la Educación (2002).

ser traducido en un desarrollo normativo adecuado en relación a la adaptación y convalidación de los planes y títulos anteriores con los actuales. Sin embargo, Vieites (2014) nos recuerda, que tales disputas dieron lugar a impugnaciones hacia el RD 1614/1009 por parte de las universidades⁸ en las que el Tribunal Supremo dicta sentencia favorable hacia la universidad, y por tanto, tal desarrollo normativo nunca llegó.

Ordenación normativa de los conservatorios superiores de música en Andalucía

Paralelamente, la ordenación normativa en la comunidad autónoma de Andalucía se concreta a través de la Ley 17/2007, de 10 de diciembre, de Educación de Andalucía, que nace para dar respuesta a las demandas impuestas por Europa así como por la obligación en la búsqueda de fórmulas para la mejora del sistema educativo andaluz. Como punto de partida se realizó un análisis de la situación que puede ser consultado en el documento publicado por la Consejería de Educación (2006) titulado *La educación en Andalucía: Un compromiso compartido, una apuesta por el futuro* en el que intervinieron centros docentes, asociaciones, entidades, instituciones y particulares en la aportación de sugerencias. En lo referente a las enseñanzas artísticas superiores, destaca la creación del **Consejo Andaluz de Enseñanzas Artísticas Superiores** (citado en el artículo 91 de la LEA y expuesto en el nombrado informe) como órgano colegiado de consulta y asesoramiento que deriva en la constitución del **Instituto Andaluz de Enseñanzas Artísticas**⁹ superiores a los que quedarán adscritos todos los centros y que ostentará entre sus “funciones” las siguientes:

- Proporcionar una mayor autonomía pedagógica, organizativa y de gestión a los centros.
- Impulsar y coordinar la investigación en relación con las enseñanzas artísticas superiores.
- Mejorar la coordinación de las enseñanzas artísticas superiores con los restantes grados y niveles de enseñanzas artísticas.
- Establecer mecanismos y procedimientos de colaboración con el sistema universitario andaluz, especialmente en lo relativo a las enseñanzas de posgrado.
- Facilitar el acceso al alumnado a programas educativos internacionales.

Del mismo modo, se define el Decreto 260/2011, de 26 de julio, por el que se establecen las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Andalucía que tiene por objeto establecer el plan de estudios, itinerarios académicos y materias a impartir del Título de Graduado o Graduada en Música en sus especialidades: Composición, Dirección, Flamenco, Interpretación, Musicología, Pedagogía, Producción y Gestión y Sonología.

Posteriormente, la llegada de la Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa¹⁰, modifica el texto de la LOE en algunos de sus artículos. En relación a la ordenación de las enseñanzas artísticas se seguirá trabajando bajo el Real Decreto 1614/2009 y 631/2010, pero en cambio resaltar algunas innovaciones que atañen a nuestro trabajo directamente:

⁸ La sentencia más completa presentada en enero de 2012 por parte de la Universidad de Granada, en la que se cuestionaba el hecho de que centros que no eran universitarios pudiesen ofrecer titulaciones de grado y posgrado (máster).

⁹ Para mayor información sobre el Instituto Andaluz de Enseñanzas Artísticas Superiores consultar el siguiente enlace

<http://www.juntadeandalucia.es/organismos/educacion/consejeria/adscritos/iaeas/estructura/titular.html>

¹⁰ En adelante LOMCE.

- Las enseñanzas de Grado reguladas por el Real Decreto 631/2009 pasarán a denominarse Título Superior de Música equiparado al nivel 2 del Marco Español de Cualificaciones para la Educación Superior que será equivalente al título universitario de grado. Según Vieites (2014) este hecho posiciona a las enseñanzas artísticas superiores en el punto de partida a la equivalencia establecida por la LOGSE.
- Se promoverá las acciones destinadas a fomentar la calidad de los centros educativos, mediante el refuerzo de su autonomía y la potenciación de la función directiva. Al igual que los requisitos y procedimiento de selección de director/a de centro también se ha visto modificada.
- El Proyecto Educativo podrá comprender actuaciones tendentes a la excelencia, a la formación docente o a la aportación de recursos didácticos a plataformas digitales compartidas.

Para finalizar con el apartado de la ordenación de los estudios superiores de música, la autora ha considerado incluir una tabla aclaratoria de los aspectos que aparecen en la normativa y que son factores clave para posibilitar el desarrollo de la internacionalización en los centros educativos superiores. Dicha información ha sido reflexionada a partir del marco legislativo expuesto y del artículo *Las enseñanzas artísticas superiores y el Espacio Europeo de Educación Superior en España* de M. Vieites (2014, pp. 502-504):

Factores clave para la internacionalización de los centros superiores de música
<ul style="list-style-type: none"> – Crédito europeo: reconocimiento y transferencia de estudios en otros países que posibilita la movilidad del alumnado. – Aprendizaje autónomo, que aparece representado en la carga de horas de trabajo por parte del alumnado en los ECTS. – Nuevas metodologías de aprendizaje para el desarrollo de competencias en el alumnado que implica un nuevo modelo de docencia más flexible. – Formación del profesorado específica. – Fomento de la movilidad de estudiantes y profesorado. – Desarrollo de las estructuras de las enseñanzas (grado, posgrado y doctorado). Relaciones con las universidades. – Autonomía de los centros en el ámbito organizativo, pedagógico y de gestión. – Fomento de actividades docentes investigadoras, interpretativas y de difusión de conocimiento. – Colaboración institucional con centros enmarcados en el mismo contexto de educación superior.

Tabla 2: Factores clave para la internacionalización de los centros superiores. Fuente: Elaboración propia

Según todo expuesto en el apartado anterior, la normativa que sustenta la ordenación de los centros que imparten las enseñanzas superiores de música en Andalucía quedaría resumida de la siguiente manera:

Competencia del Gobierno Central
* Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.
* Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa.
* Real Decreto 1614/ de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores.
* Real Decreto 631/ 2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música.
Competencia de la Comunidad Autónoma de Andalucía
* Ley 17/2007, de 10 de diciembre, de Educación de Andalucía.
* Decreto 260/2011, de 26 de julio, por el que se establecen las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música en Andalucía.

Tabla 3. Ordenación de los conservatorios superiores de música en Andalucía. Fuente: Elaboración propia

En la fase de investigación documental, se han encontrado varias incongruencias en torno a la actualidad normativa sobre la organización y funcionamiento de los conservatorios superiores de música. En este sentido, el profesorado, así como los directores y directoras de centros andaluces (Báez, 2013; Marín, 2013; Ruiz, 2013) declaman un marco jurídico específico, autónomo y adecuado a las características que propias de estas enseñanzas para Andalucía, a fin de garantizar el cumplimiento de sus funciones como conservatorios superiores dentro de EEES. Tal y como aparece en el Decreto 327/2010 el cual se refiere al Reglamento Orgánico de los Institutos de Educación Secundaria, con carácter supletorio,

En tanto no dispongan de normativa específica, será de aplicación a los centros públicos que impartan enseñanzas de régimen especial lo dispuesto en los Títulos I, II, III y IV, en los artículos 24 y 25 y en los Capítulos III y IV del Título V, a excepción del artículo 50, del Reglamento que se aprueba mediante el presente Decreto, así como en la disposición transitoria tercera del presente Decreto. (Decreto 327, 2010, p.11)

Iniciativas como la **Plataforma por la Integración de la Enseñanzas Artísticas superiores en el Sistema Universitario**¹¹ o la **Asociación Española de Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas**¹² son las que mantienen vivo el debate y que con sus premisas estatutarias mantienen en alza la defensa de los intereses de estas enseñanzas.

A modo informativo, citar, que algunas comunidades como la de Castilla la Mancha o Navarra, ya han comenzado con esta transformación favoreciendo la autonomía de sus centros para el ejercicio de la actividad docente, interpretativa, investigadora y de difusión de conocimiento quedando concretada en sus recientes normativas al respecto.

En Andalucía actualmente, se está debatiendo un borrador del Decreto que albergará el citado Reglamento orgánico de los conservatorios superiores de música. Del Instituto Andaluz de Enseñanzas Artísticas¹³, el cual posee su sede actual en Granada, sabemos que con el programa presupuestario actual se pretende conseguir lo siguiente:

¹¹ Plataforma por la Integración de la Enseñanzas Artísticas Superiores en el Sistema Universitario. http://www.eeaassuniversidad.guidoblogs.org/?page_id=55

¹² Asociación Española de Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas. <http://www.acesea.es/www/>

¹³ El Instituto Andaluz de Enseñanzas Artísticas ha contado con una partida presupuestaria en 2017 (la "42H") de Gasto de Personal y Gastos Corrientes en Bienes y Servicio de 682.841 euros. Para

1. En 2017 se seguirá con la incorporación de las enseñanzas de régimen especial al espacio europeo de educación superior, actuación que conlleva un esfuerzo de adaptación de estas enseñanzas a las exigencias de la Declaración de Bolonia, y también supone una extraordinaria responsabilidad, puesto que deben cumplir los parámetros de pertinencia, calidad e internacionalización propios de la educación superior.

2. Se desarrollará una serie de tareas preliminares, centradas en la puesta en funcionamiento de la estructura organizativa, es decir, la aprobación de la relación de puestos de trabajos y adscripción del personal, determinación del espacio físico donde desarrollar la gestión que le ha sido encomendada, establecimiento de la normativa interna (estatutos, reglamento de régimen interior, procedimientos de actuación, etc.) y la adquisición y puesta en marcha de los instrumentos de gestión. (Junta de Andalucía, 2017, p. 303)

CONCLUSIONES

Para concluir este estudio, cabe resaltar el intenso debate que aún sigue vigente, en cuanto a la concreción de una normativa adecuada para la organización y el funcionamiento de los centros superiores de música.

Este artículo nos ha ayudado a vislumbrar que los objetivos marcados dentro del Espacio Europeo de Educación Superior, en lo referente a las enseñanzas musicales, distan mucho de la realidad y del día a día en los Conservatorios Superiores. El fomento de la movilidad del profesorado, una formación específica para el mismo, la relación con las universidades para poder impartir máster y doctorados, actividades docentes investigadoras e interpretativas son muchos de los ejemplos de los grandes retos que aún quedan por definir.

Quizás, tal y como marca la normativa se habría de comenzar por una puesta en marcha “real” del Instituto Andaluz de Enseñanzas Artísticas Superiores, un Instituto que queda definido en la LEA/2007 y que transcurridos diez años nos encontramos con una implementación incompleta, y por tanto, diez años de retraso en el desarrollo de las competencias que le son atribuidas por ley.

REFERENCIAS

- Adell, J. y Castañeda, L. (2012). Tecnologías emergentes ¿pedagogías emergentes? En J. Hernández, M. Pennesi, D. Sobrino y A. Vázquez (coord.). Tendencias Emergentes en educación con TIC (pp. 13-32). Barcelona: Asociación Espiral, Educación y Tecnología.
- Báez, I. (2011). El espacio Europeo de Educación superior (EEES) y su aplicación en las enseñanzas superiores artísticas musicales. *Revista Enarmonía*, 1, 4-15.
- Báez, I. (2013). Las nuevas tendencias de las enseñanzas artísticas superiores del CSM Jaén en el Marco del Espacio Europeo de Educación Superior. *Revista Mar – Música de Andalucía en la Red*, 4, 44-56. Recuperado el 2 de junio de 2017 de http://mar.ugr.es/static/MAR_Revista/*/4/articulos/las-nuevas-tendencias-de-las-ensenanzas-artisticas-superiores-del-csm-jaen-en-el-marco-del-espacio-europeo-de-educacion-superior

- Crisol, E. y Gijón, J. (2012). La internacionalización de la Educación Superior. El caso del Espacio Europeo de Educación Superior. *Revista de Docencia Universitaria*, 10(1), 389-414.
- Decreto 327/2010, de 13 de julio, por el que se aprueba el Reglamento Orgánico de los Institutos de Educación Secundaria. *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía*, 16 julio de 2010, núm. 139, pp.8-34.
- Decreto 260/2011, de 26 de julio, por el que se establecen las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música en Andalucía. *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía*, 23 agosto de 2011, núm. 165, pp.37-92.
- Junta de Andalucía. (2006). *La educación en Andalucía: Un compromiso compartido, una apuesta por el futuro*. Recuperado el 25 de mayo de 2017 de http://www.ugr.es/~decanatoeducacion/GENERAL/DOC_LOE_ANDALUCIA.pdf
- Junta de Andalucía. (2017). Sección 11.32. *Instituto Andaluz de Enseñanzas Artísticas Superiores*, 301-303. Recuperado el 15 de junio de 2017 de https://www.juntadeandalucia.es/haciendayadministracionpublica/planif_presup/presupuesto2017/memoria/memoria-a-14.pdf
- Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*. Madrid, 4 de mayo de 2006, núm. 106, pp.17158-17207.
- Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la Mejora de la Calidad Educativa. *Boletín Oficial del Estado*. Madrid, 10 de octubre de 2013, núm. 295, pp. 97858-97921.
- Ley 17/2007, de 10 de diciembre, de Educación de Andalucía. *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía*, 26 diciembre de 2007, núm. 252, pp.5-36.
- Marín, L.I. (2013). Los Conservatorios Superiores de Música de Andalucía buscan su propio espacio. *Revista Mar – Música de Andalucía en la Red*, 4, 37-43 . Recuperado el 2 de junio de 2017 de http://mar.ugr.es/static/MAR_Revista/*/4/articulos/los-conservatorios-superiores-de-musica-de-andalucia-buscan-su-propio-espacio
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (2013). La integración del sistema universitario español en el espacio europeo de enseñanza superior. *Documento-marco*. Recuperado el 15 de mayo de 2017 de https://www.uco.es/servicios/comunicacion/media/k2/doc/normas/documentos_eees/documento_marco.pdf
- Palma, M. (2012). *El Espacio Europeo de Educación Superior en España: Análisis de los Debates Parlamentarios*. (Tesis Doctoral, Universidad de Girona). Recuperado el 20 de mayo de 2017 de <http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/112126/tmpm.pdf?sequence=2>
- Ponce, E. (2003) . La Unión Europea y la Política Educativa. *Revista de Derecho de la Unión Europea*, (4), 153-172.
- Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*. Madrid, 27 de octubre de 2009, núm. 259, pp. 89743-89752.
- Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*. Madrid, 5 de junio de 2010, núm. 137, pp.48480-48500.
- Ruiz, C. (2013). Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” y Universidad de Granada: Pasado, Presente y Futuro. *Revista Mar – Música de Andalucía en la Red*, 4, 57-62 . Recuperado el 2 de junio de 2017 de http://mar.ugr.es/static/MAR_Revista/*/4/articulos/real-conservatorio-superior-de-musica-victoria-eugenia-y-universidad-de-granada-pasado-presente-y-futuro

- Unión Europea. (1998). Declaración de la Sorbona. Recuperado del 15 de mayo de 2017 de http://www.uhu.es/convergencia_europea/documentos/documentos-2006/documento-sorbona-1998.pdf
- Unión Europea. (1999). Declaración de Bolonia. Recuperado el 15 mayo de 2017 de <http://eees.umh.es/contenidos/Documentos/DeclaracionBolonia.pdf>
- Unión Europea (2009). Conclusiones del Consejo de 12 de mayo de 2009 sobre un marco estratégico para la cooperación europea en el ámbito de la educación y formación (ET 2020). *Diario Oficial de la Unión Europea*. C119, 02-10. Recuperado el 30 mayo de 2017 de [http://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=celex:52009XG0528\(01\)](http://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=celex:52009XG0528(01))
- Unión Europea. (2012). Versión consolidada del Tratado de la Unión Europea. *Diario Oficial de la Unión Europea*. C326, 13-45. Recuperado el 15 de mayo de 2017 de http://eur-lex.europa.eu/resource.html?uri=cellar:2bf140bf-a3f8-4ab2-b506-fd71826e6da6.0005.02/DOC_1&format=PDF
- Unión europea. (2012). Versión consolida de del Tratado de Funcionamiento de la Unión Europea. *Diario Oficial de la Unión Europea*. C326, 47-199. Recuperado el 15 de mayo de 2017 de http://eur-lex.europa.eu/resource.html?uri=cellar:2bf140bf-a3f8-4ab2-b506-fd71826e6da6.0005.02/DOC_2&format=PDF
- Vieites, M. (2016). Las enseñanzas artísticas superiores y el Espacio Europeo de Educación Superior en España. Una lectura crítica. *Revista Complutense de Educación*, 27(2), 499-516. Recuperado el 21 de mayo de 2017 de <http://revistas.ucm.es/index.php/RCED/article/view/46540>
- Zabalza, M. (2008). El Espacio Europeo de Educación Superior: innovación en la enseñanza universitaria. *Revista de Innovación Educativa*, 18, 69-95. Recuperado el 22 de mayo de 2017 de <https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/4437/06.Zabalza.pdf?sequence=1>

APROXIMACIÓN FENOMENOLÓGICA A LA COMPOSICIÓN MUSICAL *ARMENIA* DEL COMPOSITOR JUAN AMADOR JIMÉNEZ

Javier Miranda Medina

Conservatorio Profesional de Música *Ramón Garay* de Jaén
jmirmed@gmail.com

RESUMEN

Este artículo tiene varios objetivos: *en primer lugar*, las características musicales de *Juan Amador Jiménez* a partir de su obra musical utilizando la fenomenología como base de su estudio; *en segundo lugar*, la vinculación y las características musicales más representativas de Juan Amador, considerando como características todo el amplio espectro de elementos musicales que participan en una composición musical, con aquellas de música colombiana: la partitura titulada "*Armenia*", será el documento, la fuente original que ejemplifique y fundamente su influencia colombiana.

Palabras Clave: *Análisis, Fenomenología Musical, Juan Amador Jiménez.*

ABSTRACT

This article has a several objectives: *first*, the musical characteristics of Juan Amador Jiménez from his musical work using phenomenology as the basis of his study; *secondly*, the relationship and musical characteristics most representative of Juan Amador, considering as characteristics all the broad spectrum of musical elements that participate in a musical composition, with those of Colombian music: the score titled "*Armenia*", will be the document, the original source that exemplifies and substantiates its Colombian influence.

Keywords: *Analysis, Musical Phenomenology, Juan Amador Jiménez*

INTRODUCCIÓN

El hecho de escoger este tema –*Aproximación Fenomenológica a la composición musical "Armenia"*– se debe a que, la *fenomenología musical*, es una de las materias más desconocidas dentro del mundo de la música, y que el análisis musical, mediante este método sea un arte intangible, hace que frecuentemente encontremos *maestros* absolutamente distintos entre sí en todos los aspectos, razón por la que creo que es

interesante y necesario enumerar este método en su aplicación práctica, como por ejemplo, en la partitura del Maestro Amador, *Armenia*.

Si observamos la labor de un intérprete, comprobaremos que sus competencias son muy variadas y abarcan desde las estrictamente musicales hasta las psicológicas. Evidentemente, un estudio pormenorizado de todas ellas supondría un trabajo que se excede de los objetivos fijados para el actual, razón por la que he acotado mi investigación centrándola en las competencias que son exclusivamente musicales, es decir, el estudio de la partitura, y su comunicación a través de la Banda de Música en los ensayos y, sobre todo, en el concierto.

Cuando el músico se enfrenta al estudio de la partitura, son muchas las perspectivas que existen para abordarla. Cuestiones musicales respecto al “cuánto”, “cómo” y “cuándo”, deben ser resueltas por el intérprete, por lo que considero necesaria la adquisición de un criterio sólido que nos permita desarrollar nuestra profesión con la máxima responsabilidad y solvencia.

En este trabajo nos centraremos en el criterio desarrollado en las enseñanzas transmitidas por mi *Maestro Enrique García Asensio* a lo largo de mis años de estudio, que a su vez están fundamentadas en las ideas de su *Maestro Sergiu Celibidache* (1912 – 1996). Este director de orquesta rumano fue precursor de una forma de comprensión musical de gran trascendencia en el siglo XX, elaborando su propia teoría¹, que fue fruto de la síntesis entre la *fenomenología* de Edmund Husserl, la *filosofía oriental* y sus *propios conocimientos sobre música*. De este modo, podemos hablar de la “*Fenomenología Musical según Sergiu Celibidache*”, y definirla como una forma de comprender la música que ofrece al músico las máximas garantías de éxito.

Desgraciadamente dicha teoría no está contenida en ningún texto y sus conceptos se encuentran dispersos en entrevistas, artículos periodísticos escritos por el maestro, conferencias transcritas² y las enseñanzas que transmiten testigos directos. Por lo tanto, una parte importante de mi investigación, ha sido reunir toda esta información que están escritas en diferentes textos. La bibliografía es poco precisa y dispersa. Esto, que a priori supone una dificultad evidente, ha hecho que la investigación haya sido una experiencia fascinante.

La metodología que he empleado para poder desentrañar esta teoría ha consistido en seleccionar aquellos textos que me permitieran justificar mis afirmaciones acerca de “*la Fenomenología Musical de Celibidache*”, siempre a partir de sus propias palabras. Y, continuando con lo explicado anteriormente, este análisis tiene dos niveles distintos de investigación: *uno global*, que hace referencia a la síntesis de los pasos que debe seguir un músico o un intérprete desde su toma de contacto con la partitura hasta conseguir su objetivo durante la interpretación de la misma en el concierto; *y otro específico*, como es el estudio de la *Fenomenología Musical* de este célebre maestro a través de sus textos e ilustrado en la partitura *Armenia* de *Juan Amador Jiménez*, lo que nos permitirá enunciar unas pautas que acerquen la teoría a la práctica.

Un estudio de estas características no se encuentra en la bibliografía de un músico, por lo tanto, su aparición, es de gran interés para la comunidad de especialistas en esta materia. De hecho, los principios musicales en los que se sustenta la *Fenomenología Musical* son una válida herramienta de comprensión musical para un músico de cualquier especialidad, lo que hace aún más útil este trabajo. Es difícil valorar el producto musical dirigido por *Celibidache* basándose en su teoría. La única opción que tenemos los que nunca le

¹ Fenomenología Musical: Disciplina que estudia el efecto de los sonidos sobre la conciencia humana (Sergiu Celibidache).

² Celibidache, S. (1985) “Sobre la Fenomenología Musical”, Conferencia del 21 de junio de 1985 en Munich en la Sala Grande de la Ludwig- Maximilian-Universität.

conocimos, ni le vimos dirigir en directo, es acudir a él desde las grabaciones³, que nos servirá de guía.

Por ello y a pesar de su manifiesta oposición a la grabación de la música, tenemos una versión de *Armenia*, grabada por la *Banda de Música de la Asociación Músico-Cultural “Nuestra Señora de la Paz”* de Marmolejo (Jaén) y por la *Banda de Música Departamental del Quindío*, Armenia (Colombia). No obstante, debemos escucharla siendo conscientes de que lo que estamos oyendo responde a lo recogido por unos micrófonos en un *tiempo* y un *espacio* determinado. Por último, para la elaboración de este estudio me he servido también de mis impresiones personales.

ARMENIA: EL ORIGEN DE LA PARTITURA

El *manuscrito original de la partitura*⁴ está en papel pautado de 210x155 mm con el número de serie del papel F.398223 escrito en el lateral izquierdo de la cubierta donde reza: “*Armenia*”. Debajo del título pone “*Marcha Regular*⁵” y debajo de éste, está escrito “*Aguas de Marmolejo*” seguido del subtítulo “*Pasodoble con cornetas y tambores*” y firmado por *Juan Amador J.*

Ambas partituras están firmadas y fechadas por el propio compositor en Marmolejo en el año 1935 y tras un análisis instrumental vemos que está realizada para Banda de Música con la siguiente instrumentación: *Flautín, Flautas, Oboes, Fagot, Requinto, Clarinete Principal, Primero, Segundo y Tercero, Saxofones Altos, Saxofones Tenores, Saxofón Barítono, Trompas en Mi bemol⁶, Fliscornos, Trompetas en Si bemol, Trombones, Bombardinos, Tubas, Timbales a dos, Caja, Bombo y Platos.*

En un primer momento, se podría creer que el tema original de *Armenia* haya podido ser extraído de una *Feldpartita*, (partita de campo o de campaña), donde el propio Maestro Amador haya podido escucharla en sus múltiples viajes (Cádiz, Huelva, Málaga, etc.) o en su formación como músico militar, ya que, desde que se casó en 1925 en la Iglesia Castrense de la capital malacitana, no ha dejado nunca de ir y venir, y que el músico andaluz escribió para la Banda Municipal de Música de Marmolejo. Pero posteriormente se ha llegado a la *conclusión*, de que es una obra inédita, de su propio pensamiento, aunque influenciada por los llamados “*cantes de ida y vuelta*”⁷.

³ Girati y Verdi (2004) «¿Discos? [...] por Dios, yo grabé un solo disco, en 1946, que fue una porquería y todavía me avergüenza haberlo hecho. El disco no tiene ningún sentido: es como una fotografía, tiene algo inmóvil, congelado, artificial, sin profundidad ni matices (p. 130)»

⁴ Del *Archivo Privado* de la *Familia Serrano Barragán* donada para esta investigación al Autor.

⁵ Según la definición sobre el concepto *Marcha Regular* de Felipe Pedrell (1897) “*Marcha, marche, (fr.) marcia, marciata (it.), march (ing.), march (al.), etc. La acción de marchar, etc., etc.- Toque militar de que se usa para hacer honores y otros actos del servicio. - Pieza compuesta para toda clase de instrumentos o introducida en todo género de composiciones, hasta en las religiosas. Ordinariamente está hecha por bandas o charangas con o sin combinaciones de toques de cornetas, trompetas, tambores, cajas, redoblantes, bombo, platillo, etc. Su movimiento es de cuatro tiempos (media cuaternaria o doble) habiendo usado algunos autores el movimiento ternario doble, tan apto para marchar como el cuaternario. Diferenciase la *Marcha del paso Doble* o *Marcha Redoblada*, en que el movimiento de este es en compás de dos por cuatro o de seis por ocho, animado y tan vivo, en algunos casos, como en la charanga de cazadores de nuestro ejército, que andan a 120 pasos por minuto y aún más. En la *marcha, marcha lenta* o *regular*, que así se llama también, suelen andar nuestras tropas 60 pasos por minuto (p. 274)”.*

⁶ Las particellas de trompa están transportadas a la tonalidad de Fa para una mejor interpretación de las mismas en la Banda de Música.

⁷ Hurtado y Hurtado (2009). “*Los Cantes Hispanoamericanos de reciente incorporación* o también llamados “*cantes de ida y vuelta*”, se colocan fuera del árbol flamenco ya que su procedencia no procede de ninguna de las 4 ramas de cantes básicos. Los cantes de ida y vuelta surgen como consecuencia del trasiego de población migratoria entre España y el continente americano y las influencias culturales que ello conlleva. ¿Cuáles son los cantes de ida y vuelta? *La Rumba, la Milonga, la Guajira, la colombiana, la Vidalita y la Petenera.* (p. 258)” en “*La Llave de la Música Flamenca*”, Sevilla: Editorial SIGNATURA. Publicación realizada en colaboración con el Centro de

Sea como fuere, el caso es que Amador cogió el tema y se lo llevó consigo a Marmolejo en uno de sus tantos viajes, procediendo entonces a escribir su partitura. Se desconoce si se tocó en estas fechas o no porque no hay constancia de ello.

La música de la *Generación del 27*⁸ influyó decisivamente en las composiciones del Maestro alcalaíno, no sólo por la elección del tema principal de la obra sobre la que versa este estudio, sino también porque sigue los modelos planteados por dicha Generación. *Armenia* supone un hito fundamental dentro de la carrera de *Juan Amador*, ya que es su primera obra dedicada a un pueblo de fuera de nuestras fronteras e influenciado, claramente, por los ritmos de la *Región Andina* de la *Ciudad del Quindío* en Colombia. Anteriormente, había compuesto sus primeras piezas musicales, con una experiencia poco grata y que obtuvo escaso éxito. Hablamos, entre otras de “*Valenzuela*”⁹ (1928) “*El Manubrio*”¹⁰ (1929) “*Ecos de los Quince*”¹¹ (1930), etc. Por el contrario, *Armenia*, le proporcionó la motivación necesaria para comenzar su producción musical, que, junto con su música, le ascendieron a lo más alto en el escalafón de la historia de la composición musical en nuestra provincia.

Antes de comenzar con el análisis fenomenológico de la partitura que estamos estudiando habría que realizar un primer paso y explicar cuál es el origen, los temas y los problemas de la *Fenomenología* desde Edmund Husserl para dar paso a la Fenomenología Musical en el siglo XX en la figura de Sergiu Celibidache. Podemos leer sobre ello en la *Revista Intermezzo*¹² y en la entrevista realizada en la *Revista Codalario*¹³ al músico Javier M. Medina.

ARMENIA: ANÁLISIS FENOMENOLÓGICO

“La fenomenología, Astor (2002), es utilizada como una ciencia auxiliar del análisis musical, como una herramienta para la descripción profunda de los hechos presentes en las obras. El valor de este tipo de análisis radica en que asume a la percepción como punto de partida para la obtención del conocimiento (p. 41)”. Por este motivo, la escritura de un análisis fenomenológico contiene muchas dificultades de comprensión porque carece de la experimentación, que es la confirmación del mismo.

Documentación Musical de Andalucía, Área de Cultura e Identidad de la Diputación de Sevilla, Ayuntamiento de Torredelcampo y la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco.

⁸ Paralelamente al grupo literario conocido como la *Generación del 27*, desarrollado en torno a la Residencia de estudiantes y que se fraguó en la búsqueda de la poesía pura, aparece un grupo de músicos en el que se puede reconocer el mismo interés por renovar el lenguaje, en este caso musical, enfrentando la tradición musical española a las nuevas corrientes estéticas europeas que se desarrollaban en torno a las vanguardias y al surrealismo. Esta generación de músicos, conocida por algunos como “*Generación de la República*” y por otros, por préstamo literario, como “*Generación del 27*”, intentó enlazar la música española con las corrientes vanguardistas europeas de la época, abandonando la vía neorromántica y nacionalista que ellos entendieron como tendencias anacrónicas y ya agotadas.

El *principal objetivo* de los músicos de la *Generación del 27* fue, partiendo de la tradición musical española, incluir nuestra música en las principales corrientes vanguardistas que se desarrollaban por aquella época en Europa. A pesar de todos los escollos que debieron superar y del traumático parón tras la *Guerra Civil* española, que condenó a la mayoría de los músicos de la generación al exilio, las bases creadas por este grupo tendrán continuidad en el grupo conocido como *Generación del 51*.

⁹ *Ibíd.* 4.

¹⁰ Semanario de Información Gráfica “*La Unión Ilustrada*”. Año XXI, número 1016, Madrid 24 de febrero de 1929, páginas 31 y 32.

¹¹ *Ibíd.* 4.

¹² Miranda J. (2014, octubre). Las Variaciones sobre un tema de Haydn Op. 56a de Johannes Brahms. *Revista Intermezzo*, N° 56, p. 15 y 16.

¹³ www.codalario.com/javier-miranda/entrevistas/javier-miranda--director-celibidache-fue-un-divo--una-personalidad-cautivador--insustituible-y-unica_2209_4_5124_0_2_in.html

Sergiu Celibidache no dejó escrito *un método fenomenológico musical* basado en sus conceptos sobre esta materia, probablemente porque era absolutamente consciente de que, sin la experimentación, este análisis carece de sentido. No obstante, creo que de algún modo es necesaria la formulación de unas pautas que nos ayuden a la experimentación en una realidad concreta.

Pautas a seguir

Después de haber estudiado con detenimiento una forma útil de aproximación fenomenológica, he llegado a la conclusión de que consta de las siguientes fases:

1. *Búsqueda del punto culminante*. Si toda estructura está determinada por un punto máximo de tensión, que actúa como punto de llegada y destino, su búsqueda ha de ser el primer paso. Para ello, analizaremos los elementos básicos de contraste y repetición desde un punto de vista rítmico, armónico, melódico y tímbrico, según convenga. Seguidamente determinaremos las fases de expansión (desde el inicio al punto culminante) y resolución, (desde el punto culminante hasta el final). Este es el estudio de la estructura total de la obra.
2. *Determinación de las articulaciones sinfónicas que conforman las fases de extroversión e introversión*. Según *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* la articulación es: “*la separación de notas sucesivas de otras, sueltas o agrupadas, [...] pero por otro lado, puede ser la forma en que se pueden dividir las distintas secciones de una composición*”¹⁴. Esta última acepción es la que resulta útil para nosotros, ya que desde un punto de vista fenomenológico la articulación es el estudio de las distintas partes que forman la fase de expansión y de resolución. Está formada por varias “subsecciones” con sentido en sí mismas, que llamaremos “*semiarticulaciones*” sinfónicas. Todas las articulaciones sinfónicas contienen un punto máximo de tensión que denominaremos “*clímax*”¹⁵ de esa articulación, y es diferente al punto culminante de la estructura.
3. *Estudio del comportamiento e interrelación de las articulaciones y semiarticulaciones sinfónicas entre sí, con el fin de recrear la estructura de la partitura*.

3.2. El Punto Culminante (PC) y su Búsqueda: La Independencia de las Estructuras

El *punto culminante* es el lugar dentro de la partitura en el que se concentra la mayor cantidad de tensión de toda la obra. Al comenzar el análisis de la partitura, lo primero que debemos hacer es determinar el punto de llegada, hasta dónde tenemos que llegar. Una vez delante de *Armenia* de Juan Amador Jiménez, determinamos qué se nos presenta: *una introducción*, seguido de un *primer tema* en forma de ritmo de *Bambuco* con variaciones, y el *mismo tema transformado* en forma de ritmo de *Pasillo*. Ambos ritmos son puros colombianos.

Observamos que la estructura del tema principal en las dos partes de la partitura tiene una forma con signos de repetición (A A' B A'' B' A''' B'' A'''' B'''). El segundo movimiento está basado en la repetición dos veces de una misma melodía en forma de *passacaglia*, que comienza con toda la madera y el metal, bajo un *Basso ostinato* rítmico con una superficie de ocho compases de duración, mientras se varían otros parámetros musicales en el resto de las voces.

El primer paso es comprender si los dos ritmos, que son muy diferentes entre sí, forman una unidad o, por el contrario, son unidades independientes con sus respectivos puntos

¹⁴ Traducción propia.

¹⁵ Los conceptos de *clímax* y *semiarticulaciones sinfónicas* son sobreentendidos dentro de la *fenomenología musical*, pero hasta el momento no he encontrado ninguna nomenclatura, por tanto, dicha denominación es una aportación mía.

culminantes. Nosotros hemos optado por considerarlos independientes, decisión que justificamos a continuación.

Atendiendo a la estructura del tema con sus variaciones, podemos observar que cada una de estas piezas tiene el mismo número de compases, algo que es bastante común en este género. Por tanto, tenemos dos piezas “iguales”, que se “repiten”, y como no existe la repetición en música, llegamos a la hipótesis de que unas variaciones pueden crear tensión y otras relajarla, generando una estructura.

Este detalle puede hacernos sospechar que las variaciones pueden conformar en su conjunto una unidad, con un *punto culminante*, pero esta intuición no es suficiente. Para tener la certeza de esta idea necesitamos analizar un parámetro principal en música, *el ritmo*¹⁶, por lo que analizaremos el *pulso*¹⁷ de cada variación, observando su comportamiento y el grado de contraste con respecto al tema que hay entre ellas.

The image shows a page of a musical score titled "ARMENIA" by Juan Amador Jiménez. It is the introduction, measures 1-10. The score is for a large orchestra and includes parts for Flutes (Flauta), Oboes (Oboe), Clarinets (Clarinete), Saxophones (Saxofón), Horns (Corno), Trombones (Trombón), Trumpets (Trompa), Percussion (Percusión), and Strings (Cuerdas). The tempo is marked "Moderato". The score is written in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics.

Figura 2. Armenia de Juan Amador Jiménez. Introducción. Compases 1 – 10

16 “Huellas materializadas en el espacio y en el tiempo” Apuntes personales de dirección musical supervisados por el Maestro Enrique García Asensio.

17 El pulso es el ritmo interno (latido) que hace funcionar la música, y debe coincidir con lo que bate el director. Apuntes personales de dirección musical supervisados por el Maestro Enrique García Asensio.

Al comienzo, en el tema de la *Introducción* (Figura 2 y 3), la indicación de tempo es *Moderato*. En toda la partitura no se cambia el ritmo por lo que existe una relación respecto al pulso. Siguiendo con las variaciones siguientes al tema principal vemos que, aunque cambia ostensiblemente el ritmo, el pulso, es el mismo.

Queda claro entonces, que el tema principal realizado en dos ritmos totalmente diferentes entre sí, produzcan una relajación de la tensión, que viene dada por el pulso y también por otros factores propios de cada variación que analizaremos más adelante con profundidad.



(Figura 3)



(Figura 4)



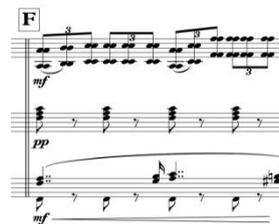
(Figura 5)



(Figura 6)



(Figura 7)



(Figura 8)

Analizando cada punto de la partitura observamos que las diferentes variaciones se suceden en este orden: el tema principal aparece en la introducción (figuras 2 y 3); la primera variación aparece en la letra "A" (figura 4) coincidiendo con el comienzo del *ritmo de Bambuco*; la segunda variación del tema principal aparece en el compás 22 (figura 5); la tercera variación aparece en el compás 30 (figura 6) en los metales; la cuarta variación aparece en la letra "D", compás 46, en la madera (figura 7); como se explica en el párrafo siguiente, el *ritmo de Pasillo* coincide con la *passacaglia* en la letra "E", y su variación comienza en el compás 74, letra "F" de la partitura (figura 8).

Observando a partir del cambio de tono en la letra "E" (Figura 9) de la partitura, comienza el *ritmo de Pasillo* y, vemos que su construcción es la de una *passacaglia* basada en dos apariciones de un mismo tema, que desembocan en la coda y finalización de la obra musical. Este es un claro ejemplo de que, según lo explicado antes, la repetición en música sirve para crear tensión o relajarla: cada una de las dos repeticiones sirve para crear tensión, añadiendo a la repetición variantes de índole armónica, rítmica, melódica y tímbrica que, tal y como veremos más tarde, crean un gran contraste entre sí.



Figura 9. Armenia de Juan Amador Jiménez. Cambio de tono. Letra E. Compases 57 - 61

Además de un claro cambio de ritmo colombiano dentro de la partitura, de *Bambuco* a *Pasillo*, observamos que a su vez cambian las *unidades de motor*¹⁸ de la misma: la *negra* pasa a ser *corchea* aunque el *tempo* de la partitura no varía.

Del *análisis de la partitura* podemos extraer que el punto culminante se alcanza en el clímax de la melodía en la *reexposición* del tema en el compás 55, ya que observamos que cada una de las enunciaci3nes en que se basa este movimiento contrasta con la anterior y va aumentando la tensi3n hasta llegar a la *reexposici3n*, que es una resoluci3n de todos los conflictos sucedidos con anterioridad.

La siguiente gráfica (Figura 10) ilustra la estructura aproximada del tema con sus variaciones, mostrando las variables de tensi3n y tiempo junto con los ritmos de *Bambuco* y *Pasillo*.

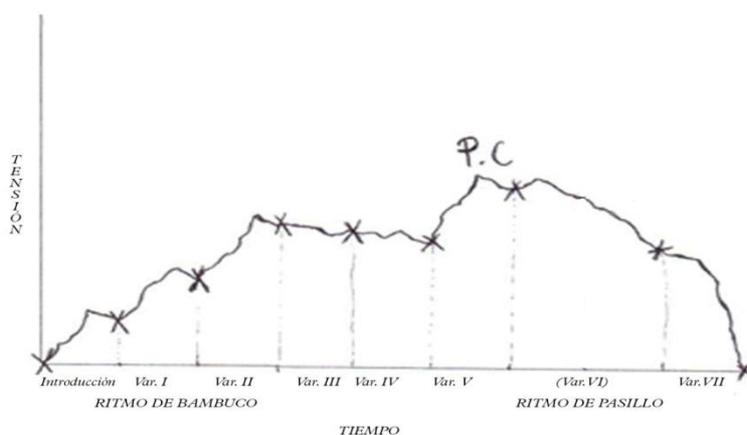


Figura 10

La *conclusi3n* es clara y contundente: en *Armenia*, el tema y sus variaciones, con su punto culminante en el compás 38 de la primera gran secci3n (*ritmo de Bambuco*), y a partir del cambio de tono a Fa Mayor en el compás 58 (*ritmo de Pasillo*), con el punto culminante en el compás 72, *son estructuras independientes con sentido completo*.

Una vez determinada la *estructura de la partitura* procederemos al análisis de las diferentes articulaciones sinf3nicas que constituyen cada una de las variaciones, es decir, el segundo y tercer punto del método fenomenol3gico.

El Camino hacia el Punto Culminante (PC)

Armenia. Moderato¹⁹

En la *Introducci3n* vemos que la primera semiarticulaci3n sinf3nica (A) de 4 (2+2) comienza con *ff* “*cerrando*” arm3nicamente con pequeños recesos: I-IV-VI-III en las tubas.

¹⁸ Las unidades de motor, son las células rítmicas que mueven la música. Los griegos tenían unidades rítmicas llamadas “*cronos protos*”, en latín “*tempum primun*”. El “*cronos protos*”, era una unidad de tiempo con la que se podían hacer múltiplos pero que era indivisible. Tenían compases de hasta 25 “*cronos protos*”. También existía y era muy popular, el llamado “peón crético”, que se denomina así porque se trata de un compás de cinco “*cronos protos*” y provenía de la isla de Creta. El sistema que usa Stravinsky en muchas de sus obras está basado en el “*cronos protos*” de los antiguos griegos. Un clarísimo ejemplo de esto lo tenemos en “*La Consagración de la Primavera*”. Apuntes personales de direcci3n de orquesta supervisados por el Maestro Enrique García Asensio.

¹⁹ A través sus alumnos se sabe que Celibidache cambiaba constantemente de manera de analizar una partitura, aunque siempre era desde un punto fenomenol3gico. Lo que sí se ha confirmado es que utilizaba para su comprensi3n la agrupaci3n de compases. Esa forma que es común a otros tratadistas de la forma musical, la utilizaremos para la síntesis y esquematizaci3n de la variaci3n.

Compases 1 y 2. En la segunda semiarticulación sinfónica (B) de 4(2+2) comienza en *mf* “abriendo” el compás 3 y cerrando en el compás 4 tras modular a Re menor siguiendo el siguiente esquema: I-V-III/VI-I-IV.

Los compases siguientes, del 5 y 6 son exactamente iguales a los dos primeros pero en la tonalidad de Re y los compases 7 y 8 tienen el siguiente esquema: V-IV-III-II-I, llegando al término de la primera articulación sinfónica. Del compás 9 al 14, se desarrolla una pequeña melodía que hace de enlace hacia la primera variación resolviendo en ésta desde los acorde de LA7, RE, SOL7 para resolver en la tonalidad madre, Do Mayor. (VI-II-V-I).

Como ya hemos dicho, *la música es el fluido horizontal que la presión vertical deja pasar*. En este contexto se equilibran la apertura armónica hacia el quinto grado y el movimiento melódico descrito con anterioridad, para llegar a la conclusión de que los doce primeros compases “abren” la tensión hacia el decimocuarto compás que es donde comienza la primera variación.

Figura 11. *Armenia* de Juan Amador Jiménez. Compases 1 a 10

Primera Variación

La estructura de esta variación es idéntica a la que le precede con dos semiarticulaciones de 4(2+2) en la que A’ “abre” y B’ “cierra”, esto es:

Figura 12. *Armenia* de Juan Amador Jiménez. Comienzo de la Primera Variación. Compases 14 y 15

Segunda Variación

La estructura de esta variación es idéntica a la que le precede (salvo en que esta variación está en sol Mayor) con dos semiarticulaciones de 4(2+2) en la que A’ “abre” y B’ “cierra”, esto es:

Figura 13. *Armenia* de Juan Amador Jiménez. Comienzo de la Segunda Variación. Compases 22 y 23

Tercera Variación

La estructura sigue siendo la misma (A'', B''): ocho compases estructurados en dos articulaciones sinfónicas de 4 compases divididos en dos semiarticulaciones de dos compases cada una [4(2+2)]. Esta variación lleva la particularidad en que los instrumentos graves (trompas, trombones, bombardino y tubas) llevan una escala en Re bemol mayor ascendente I-V-I y descendente V-I en la primera semiarticulación sinfónica y en Do Mayor en la segunda semiarticulación sinfónica.



Figura 14. *Armenia* de Juan Amador Jiménez. Comienzo de la Tercera Variación. Compases 30 y 31

La segunda articulación sinfónica, B'', pasa por los diferentes acordes: la séptima de dominante de Do mayor (sol7), re mayor, Si Mayor, La7, Re para resolver en la dominante de Do con su séptima de nuevo (sol7) e irnos a la siguiente variación.



Figura 15. *Armenia* de Juan Amador Jiménez. Segunda sección de la Tercera Variación. Compases 34 a 36

Esta variación posee los siguientes parámetros de contraste con respecto a todo lo oído anteriormente:

1. *Respecto al motor.* Esta es una variación basada en el motor continuo de corchea, es decir, en ocho corcheas por compás.
2. *Respecto a la articulación.* Uso de dos semicorcheas ligadas y una corchea picada con una dinámica y articulación de *mf* y el uso de la corcha con puntillo junto con la semicorchea.

Podemos destacar dos planos basados en estas unidades de motor de ocho corcheas por compás, que se mantienen toda la variación:

1. Unidades de motor como melodía.
2. Unidades de motor como acompañamiento.

Cuarta Variación

Esta variación (Figuras 16 y 17) es particular ya que con ella llegamos al *Punto Culminante* de la partitura. Siguiendo con el ritmo de influencia colombiana desde que comenzamos la partitura en esta variación, la tensión de los primeros compases de la misma se dirige a un pianísimo súbito de difícil ejecución.

Figura 16. *Armenia* de Juan Amador Jiménez. Cuarta Variación. Compases 46 a 50

Las maderas “*cierran*” con una rítmica típica del *Bambuco*, tresillos de corcheas en un 4/4 (ritmos ternarios), que lucha con la agrupación de corcheas con puntillo y semicorcheas (ritmos binarios) que hay en los metales. El tema A', sigue la línea de tensión ascendente de A, pero incorpora dos cambios que incrementan la tensión:

- *Cambio instrumental*: el motor con melodía está ahora en las maderas (flautas, clarinetes, saxofones altos) y el motor con acompañamiento en las trompetas, fliscornos y bombardinos, además del *baso ostinato* rítmico en las tubas.
- *El otro cambio* tiene lugar en los compases 50 a 52, en los que el viento madera agrupan los tresillos de corcheas por pares luchando con la agrupación binaria del pulso, sino que además intercala el ritmo binario con el ternario entre sí, lo que crea una gran tensión. A esto hay que añadir el *piano súbito* en el que desembocamos.

A su vez, esta variación también aporta otra particularidad que es el comienzo de la misma en la tonalidad de *Mi mayor* en el compás 46 y para resolver en el pianísimo súbito en Sol mayor, que nos llevará al clímax y su resolución de esta magnífica partitura como es *Armenia*.

Figura 17. *Armenia* de Juan Amador Jiménez. Segunda sección de la Cuarta Variación. Compases 51 a 57

Desde aquí la tensión irá relajándose hasta llegar al principio de la variación V. Como hemos explicado anteriormente, esta variación supone el punto culminante de la obra. A partir de aquí siguen produciéndose movimientos de introversión y extroversión de la música; pero cambia algo fundamental: la direccionalidad. Ya no iremos en busca del punto culminante, sino que nuestra misión será volver al mismo punto del que partimos, es decir el punto 0.

Quinta Variación: Del Punto Culinante al Punto 0 de Tensión: La Resolución

Tal y como se puede observar, la estructura es igual en toda la partitura de *Armenia*. Esta variación tiene carácter de danza y su forma es de *passacaglia*. Como hemos dicho anteriormente, la *passacaglia* comienza invariablemente con el enunciado o exposición del tema por el bajo, sin acompañamiento. En este caso, la melodía (Figura 18) la llevan los *Bombardinos, Saxofones Tenores y Clarinetes en su registro grave*.

Figura 18. Armenia de Juan Amador Jiménez. Sección de Metales. Compases 60 a 69

Debemos destacar que comienza el *Ritmo de Pasillo* en la tonalidad de Fa mayor (IV grado de la tonalidad principal, Do mayor) y que el “ritmo” en esta danza es particular: la *melodía*, tiene un carácter muy especial ya que lleva consigo *una negra con doble puntillo y una semicorchea*, va por grados conjuntos, como se puede apreciar en la Figura 17 letra “E”, a su vez, tenemos un *basso ostinato* en los instrumentos de viento metal (trombones y tubas) como se puede ver en la Figura 18.

El clímax de esta variación está en el compás 72, siendo fundamental analizar el movimiento de resolutorio que presenta hacia la variación siguiente para finalizar la partitura.

Figura 19. Armenia de Juan Amador Jiménez. Resolución de la Quinta Variación. Compases 72-73

Sexta Variación

Esta es la última variación de nuestra partitura y la que “cierra” la estructura del tema con seis variaciones. Mantiene el esquema del tema principal y es un claro ejemplo de la maestría de Amador.

Hasta ahora, hemos basado gran parte de nuestras conclusiones sobre la estructura del tema con variaciones en el parámetro más primario de la música, el ritmo, y en su reflejo en el director musical, el pulso.

La articulación sinfónica está estructurada en 16 compases, dividida en dos secciones de 8 compases y en dos semiarticulaciones de 4 compases. A su vez, en esta variación nos encontramos con una polirritmia entre los tresillos de corcheas, el *basso ostinato* y la melodía de negras con doble puntillo con semicorcheas. La tonalidad sigue siendo Fa mayor, IV grado de la tonalidad madre, Do mayor.

The image displays a musical score for the sixth variation of 'Armenia' by Juan Amador Jiménez, covering measures 74-78. The score is written for a string quartet, with four staves for each instrument. Annotations include:

- Melodía Principal:** A red arrow points to the first staff, which contains the main melodic line.
- Variación con incremento De tensión:** A blue arrow points to the second and third staves, which show a rhythmic variation with increasing tension.
- Basso Ostinato:** An orange arrow points to the fourth staff, which features a persistent bass line.

Blue arrows at the top of the score indicate phrasing or breath marks across the first five measures. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *f* (forte).

Figura 20. Armenia de Juan Amador Jiménez. Sexta Variación. Compases 74-78

CONCLUSIONES

La transcendencia de la figura de *Juan Amador Jiménez* dentro de la historia de la música en la Andalucía del siglo XX, es incuestionable. Su obra es uno de los más grandes tesoros que poseemos los músicos y su escritura musical, ha sido un modelo para los compositores posteriores. De hecho, *Armenia* supone el inicio de la escritura para banda con influencias latinoamericanas y como género en el ámbito bandístico. Muchos compositores escribieron con este tipo de influencias y en el repertorio para banda de música podemos encontrar, entre otras, obras como la del *Maestro Bernardo Puyelo*, profesor de flauta en la *Banda Municipal de Música de Málaga*, su pasodoble “*De Málaga a Colombia*” donde en el interior de la misma hay escrito una “*colombiana*” para trompeta con acompañamiento de banda; o es el caso de “*La Concha Flamenca*” del maestro valenciano *Perfecto Artola*, que la escribió para trompeta y saxofón alto con acompañamiento de banda basándose en el pasodoble del *Maestro Puyelo “De Málaga a Colombia”*.

En la primera mitad del siglo XX, si vemos el panorama musical, el recurso compositivo de variar es reivindicado hasta por el propio Schoenberg (que acuña el término *developing variation*), ya que su aplicación a las células motivicas encaja a la perfección con las técnicas serialistas, siendo ilustrado en sus *Variaciones para Orquesta* op.31. El tema con variaciones no sólo fue tratado por los serialistas, sino también por otros compositores del siglo XX. Ejemplos destacados son el segundo movimiento del *Octeto* de Stravinsky, *The Young Person's Guide to the orchestra (Variaciones y Fuga sobre un tema de Purcell)* op.6 de Britten. En los años 60, destacan las *Variaciones concertantes* para orquesta de cámara de Ginastera (1953), Las *variaciones para orquesta* (1955) de Elliot Carter. También la *passacaglia*, estructura que sustenta en ritmo de *Pasillo* de la obra ilustrativa de este estudio y que había caído en el olvido durante el siglo XIX, es retomada en el siglo XX. Buenos ejemplos son: el central del *Trio para violín, violonchelo y piano*, de Ravel; Alan Berg en su ópera *Wozzeck*, y Anton Webern en *Passacaglia para orquesta, Op. 1* muestran nuevos tratamientos de esta forma.

Con este trabajo no sólo he querido hacer un estudio de *Armenia* de Juan Amador y resaltar su figura como compositor, sino también una defensa del músico e intérprete: una figura muy popular en la idiosincrasia musical, pero cuya labor es desconocida, y a veces hasta menospreciada. En ocasiones este desconocimiento es achacable al propio intérprete, que ignora en qué consisten sus funciones y por lo tanto no puede ejercerlas correctamente. Por este motivo debe ser conocedor de sus responsabilidades, siendo la principal recrear la partitura tal y como la ideó el compositor, para lo que ha de estudiarla desde todos los puntos de vista. Celibidache (1994) afirmaba que “debemos de ser capaces de recorrer el proceso inverso partiendo de la materia inerte, representada simbólicamente por la partitura, para encontrar el edificio vivo que les ha permitido vivir algo que pertenecía al orden de lo permanente (p.42)”.

El músico es el único intérprete que tiene una visión completa de la estructura de la obra. Por tanto, es el encargado de “*ponerla de pie*” distribuyendo las tareas con los músicos de la banda y dando el visto bueno al resultado final.

La partitura está formada por signos carentes de vida, que encuentran su fin en la ejecución musical basada en un sólido criterio. En el caso de este trabajo, el criterio seguido está basado en las ideas de *Sergiu Celibidache* y su *fenomenología musical*. Esta forma de comprensión musical responde a las preguntas fundamentales que se plantea un director proporcionándole el criterio necesario para desempeñar su función.

La *Fenomenología Musical* aporta un criterio y unos conocimientos necesarios no sólo para el intérprete, sino para cualquier estudioso de música en cualquier ámbito. Esta teoría manifiesta que la experiencia musical está estrechamente vinculada con el mundo afectivo del hombre, por lo que sin esta unión es imposible que la música se manifieste. La defensa de este aspecto es fundamental para *diferenciar* en la actualidad *qué es música de lo que no lo es*.

A pesar de lo explicado hasta ahora, nunca se está suficientemente formado para acercarnos con profundidad a la obra de arte que es la composición musical. Para esto, el músico necesitaría varias vidas para ser conocedor y poder comunicar toda la verdad que se esconde detrás de una partitura.

Para mí, la realización de este trabajo ha supuesto una de las experiencias académicas más gratificantes como doctorando en la Universidad de Jaén. A través de él he podido realizar la síntesis de sus funciones y la descripción de una forma de comprensión musical que de aprehenderla, fase en la que me encuentro, me hace apto para el desarrollo de mi profesión. Una vez terminado y contemplado este trabajo en su totalidad considero que me ha servido para avanzar hacia los objetivos que quiero conseguir en mi carrera, pudiendo ser útil también para otros. Además, la falta de bibliografía acerca de este tema hace muy útil un compendio de todos los pasos que tiene que dar el intérprete musical hasta la recreación de la partitura. Y por último, la recopilación de todos los materiales que he utilizado en este trabajo crea una base de documental interesante para futuras investigaciones.

A lo largo de este estudio he abordado distintas materias y disciplinas que he tenido que comprender y profundizar. Tanto la *Fenomenología Musical* como el planteamiento de unas pautas y aplicación en la obra seleccionada de Amador son campos inabarcables en su totalidad. Por ello, este estudio no es más que una primera aproximación, que me propongo seguir ampliando día a día, a fin de poder conocer y comunicar la verdad y excelencia que se esconde detrás del “*arte de bien combinar los sonidos en el tiempo*”, como diría Hilarión Eslava.

La función del intérprete es conocer la partitura y comunicarla, en primer lugar a los músicos, para que posteriormente sea comunicada al público. Para que esto suceda, es necesario que el músico posea una extraordinaria formación musical y cultural que le den la base en la que se asentar el criterio por el que tiene que tomar múltiples decisiones. El criterio que he defendido en este trabajo es el derivado del estudio de la “*Fenomenología Musical según Sergiu Celibidache*”. Y siguiendo esta idea, tal como él decía, Zelle (1996), “el intérprete debe, una vez aprehendida la partitura, liberarse de todo conocimiento para que surja la espontaneidad” (p.145). Esta espontaneidad de la que él habla, debe ir de mano de la intuición, que será la que en última instancia nos acercará a propiciar las condiciones necesarias para que la música pueda “*volver a ser*” en una dimensión de tiempo y espacio irrepetibles.

Quiero concluir este estudio compartiendo unas palabras del Maestro Sergiu Celibidache (1994) que para mí son fuente interminable de inspiración en la vida, en la música y, por tanto, aplicables a la interpretación musical “la música no es bella, es verdadera, cuando se llega a saber que la música es verdadera, se ha sobrepasado a la belleza, ésta, en fin, es su última expresión, es la verdad. Nada es más hermoso que la verdad. La verdad existe, ella se manifiesta en semi-verdades y cada uno de nosotros poseemos las propias, que no son de naturaleza definitiva. La esencia de la verdad está en nosotros mismos: No busques a Dios en otra parte, está en ti. La música es una verdad que puede también ser bella, mas ella no sólo es sensación de belleza. Lo bello es sólo el imán, el anzuelo. Si los sonidos no provocaran el sentimiento de placer por la belleza, nadie haría música. Lo que hoy aceptamos como bello, algún día se nos revelará como verdad” (p. 44).

REFERENCIAS:

Libros:

- Astor, M. (2002). *Aproximación fenomenológica a la obra musical de Gonzalo Castellanos Yumar*. Venezuela. Comisión de Estudios de Postgrado-Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela.
- Berlioz, H. (1856). *Le Chef d'orchestre. Théorie de son art*. Digibook 2008.
- Celibidache, Sergiu.(2001). *Über musikalische Phänomenologie*. München. Triptychon Verlag.
- Einstein, A. (2000). *La música de la época romántica*. Madrid: Alianza Música
- Furtwängler, W (1929). *Problemas de la dirección de orquesta*. Trad. Jacques Bodmer, material inédito.
- Furtwängler, W (1929). *Del oficio del director de orquesta*. Trad. Jacques Bodmer, material inédito.
- Girati, L. y Verdi, L. (2004). *Celibidache e Bologna. Le città della Musica*. Bolonia (Italia): Arnaldo Forni Editore s.r.l., Sala Bolognese (BO).
- Goleman, D. (1996). *La inteligencia emocional*. Barcelona. Editorial Kairos.
- Hurtado, Antonio y Hurtado David. (2009). *La Llave de la Música Flamenca*, Sevilla: Editorial SIGNATURA. Publicada en colaboración del Centro de Documentación Musical de Andalucía, Área de Cultura e Identidad de la Diputación de Sevilla, Ayuntamiento de Torredelcampo y la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco.
- Husserl, E. (1950). *La idea de la fenomenología*. España. Ed. F.D.F España.
- Jungheinrich, H. (1991). *Los grandes directores de orquesta*. Alianza editorial.
- Lebrecht, N. (1991). *El mito del maestro*. Madrid. Editorial Acento.
- Leymarie, I (1997). *La música latinoamericana, ritmos y danzas de un continente*. Biblioteca de bolsillo CLAVES. Ediciones Grupo Zeta. Barcelona.
- Pedrell F. (1897). Diccionario técnico de la Música. Escrito con presencia de las obras más notables en este género, publicadas en otros países con 117 grabados y 51 ejemplos de música y seguido de un suplemento. Edición Facsímil. Valladolid: Editorial Maxtor.
- Roca, D. y Molina, E. (2006). *Vademecum Musical*. Instituto de Educación Musical. Madrid.
- Schoenberg, A. (1967). *Fundamentos de la composición musical*. Madrid. Real Musical.
- Schuller, G. (1997). *The complete conductor*. United States of America. Oxford University Press.
- Tamaro, S. (2004). *Donde el corazón te lleve*. Barcelona. Booket.
- Tranchefort, F. (1989). *Guía de la música sinfónica*. Madrid. Alianza editorial.
- Vales Vía, J.D. (2002). *Biografía Incompleta. Enrique García Asensio*. Valencia. Diputació de València Institució Alfons el Magnànim.
- Wagner, R (1869). *El arte de dirigir la orquesta*. Trad. Julio Gómez. L.Rubio (1925)
- Zelle, T (1996). *Sergiu Celibidache-analytical approaches to his teachings on phenomenology and music*. Arizona University 1996.

Entradas de enciclopedias:

- Gerber, N. L. (1986) Variations. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2ºed.) (vol.26, pp.284-323). New York: Macmillan publishers limited.
- Grosbayne B. y otros (1934). Conducting. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2ºed.) (vol.6, pp.261-273). New York: Macmillan publishers limited.
- Keller R. y otros. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2ºed.)(vol.4, pp.181-221). New York: Macmillan publishers limited.

Artículos publicados en revistas y periódicos:

- A.F.C (1993). "La música no puede ser explicada intelectualmente". Periódico ACB 13/10/1993, p.65.
- Celibidache, S. (Diciembre 1994). La dirección orquestal según Sergiu Celibidache. Revista Amadeus n° 25 pp.40.44.
- Celibidache, S. (Octubre 1993). La música, sin alternativa. Periódico ABC n°10 1/10/1993 p.29.
- Del Moral, A. (Febrero 1987). Sergiu Celibidache en busca de la verdad. *Revista Scherzo*, pp.51-64.
- Lippman, E.(2004). *Fenomenología de la música. Quodlibet*, 30, pp.3-34
- Revista signos *versión On-line* ISSN 0718-0934 Rev. signos v.37 n.55 Valparaíso 2004 doi: 10.4067/S0718-09342004005500004
- Celibidache, S. (Diciembre 1994). La dirección orquestal según Sergiu Celibidache. Revista Amadeus n° 25 pp.40.44.
- Celibidache, S. (Octubre 1993). La música, sin alternativa. Periódico ABC n°10 1/10/1993 p.29.
- Del Moral, A. (Febrero 1987). Sergiu Celibidache en busca de la verdad. *Revista Scherzo*, pp.51-64.

Documentos difundidos en internet:

- Fernández Domínguez, L. E. (2003). *Ejecución Piano*. Tesis Licenciatura. Música. Departamento de Música y Danza, Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas. Markand Thakar, *Tribute to a teacher*: http://intelart.blogspot.com/2005_03_01_archive.html.
- http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/public/02472710870147942976613/210080_0021.pdf?portal=0.
- http://www.canalsocial.net/GER/ficha_GER.asp?id=10104&cat=musica.
- http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lmu/fernandez_d_le/indice.html.
- <http://www.epdlp.com/complclasico.php?id=965>.
- <http://www.e-torredebabel.com/historia-de-la-filosofia/filosofiacontemporanea/sartre/sartre-fenomenologia.htm>
- <http://filosofia.idoneos.com/index.php/Fenomenolog%C3%ADa>.
- <http://noemagico.blogia.com/2006/033001-introduccion-a-la-fenomenologia.php>.
- http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-09342004005500004&script=sci_arttext
- <http://www.orfeoed.com/guia/guia03.asp>.
- <http://orfeoed.com/claves/claves11.asp>.
- <http://www.rae.es/rae.html>.
- www.codalario.com/javier-miranda/entrevistas/javier-miranda--director-celibidache-fue-un-divo--una-personalidad-cautivador--insustituible-y-unica_2209_4_5124_0_2_in.html

ESTUDIO DE LA OBRA *TIMES OP. 39* PARA TROMPETA SOLA DE FRANK CAMPO

Jose Antonio Mesas Cañaveras
Conservatorio Superior de Música *Andrés de Vandelvira* de Jaén

RESUMEN

Frank Campo (1927) es un compositor poco conocido, sobre todo en Europa, que sin embargo tiene una considerable producción musical y una larga carrera docente en los Estados Unidos.

A través de su obra para trompeta sola *Times op. 39*, este trabajo estudiará la figura de Frank Campo, aportando datos sobre su vida y contexto histórico, así como de su técnica compositiva e influencias. Además, se citarán obras similares y se conectarán con la de este trabajo. Dicha información irá ligada al campo de la interpretación con la finalidad de aportar un conocimiento lo más cercano posible a la idea que quiere expresar el autor.

Palabras Clave: *Frank Campo, Times Op.39, trompeta*

ABSTRACT

Frank Campo (born in 1927) is a little-known composer, so in this work he will investigate his work for trumpet alone *Times, Op. 39*.

The work provides data on the life and time of this composer as well as his compositional technique and influences in this piece. In addition, similar works will be cited and will be connected with this work. This information will be linked to the field of interpretation in order to provide knowledge as close as possible to the idea that the author wants to express, since various unusual timbre resources are used in teaching.

Keywords: *Frank Campo, Times Op.39, trumpet.*

INTRODUCCIÓN

Durante toda la trayectoria musical y la formación como trompetistas, es frecuente que no se preste la suficiente atención al repertorio de trompeta sola, puesto que se suele incidir más en la interpretación del repertorio con acompañamiento. Esto supone cierta deficiencia en el repertorio, ya que estas obras son especialmente interesantes por su riqueza sonora debido al uso de efectos sonoros particulares.

Además de hacer un recorrido por la figura de Frank Campo, se hablará de Thomas Stevens, intérprete al que fue dedicada la pieza y encargado de estrenarla y grabarla.

Otro aspecto muy importante a tratar es el de los estilos compositivos que había alrededor de los años 70, época de composición de la obra, con el fin de poder entender el lenguaje que emplea Campo.

Times Op. 39 es una obra con pocas versiones grabadas y que no ha sido modificada en sus diferentes ediciones. En cuanto a la interpretación, se localizarán las diversas

dificultades y efectos sonoros entre los que se encuentran el uso de registros extremos, picados muy rápidos, el uso del medio pistón, el empleo de diferentes sordinas así como un sombrero a modo de sordina, el *frullato* o los intervalos muy amplios llegando incluso a superar las dos octavas.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Trabajos sobre la obra Times, Op. 39 y de Frank Campo

Lamentablemente no se han encontrado trabajos a cerca del compositor Frank Campo. Mediante una conversación por correo electrónico con el propio Frank Campo se supo de la existencia de un trabajo final de estudios que trataba sobre Times Op. 39. Este trabajo es realizado por un alumno del Conservatorio Superior de Música de Castellón. Esto ha sido solo posible por el aviso del mismo compositor, puesto que es imposible saber que este trabajo existía al ser totalmente inaccesible. Ni tan siquiera, en el momento de la realización de este estudio, había constancia de que el trabajo se hubiera llevado a cabo ni de que hubiera sido desarrollado de manera satisfactoria.

En este tipo de trabajos, donde se tratan obras relativamente contemporáneas y muy enmarcadas en un repertorio específico, no es de extrañar la ausencia de estudios previos, ya que no son muy usuales en el repertorio que se estudia a lo largo de la trayectoria musical, y por tanto, no son obras de las que se tenga mucho conocimiento.

Por todo ello, se ha ampliado el margen de búsqueda, considerando como trabajados relacionados estudios que traten sobre obras similares a la de este trabajo.

Estudios sobre obras para trompeta coetáneas

Un trabajo directamente relacionado con las obras para trompeta sola es el de Bach (1991), donde se encuentran piezas comprendidas entre los años 1967 y 1977, exceptuando una de ellas que va acompañada de una cinta y trata del 1987. En este trabajo se expone que este tipo de obras exigen mucho más al intérprete que aquellas compuestas con algún tipo de acompañamiento, puesto que la ejecución de dichas obras aporta diversos problemas, obligando al intérprete a explorar nuevas técnicas.

Otro trabajo relacionado con el estudio de obras para trompeta sola del mismo periodo compositivo que el de la obra estudiada es el de McGlynn (2007), donde se dice que las obras para trompeta sola van poco a poco ganándose un espacio en el estudio de los trompetistas, ya que contribuye positivamente al rendimiento y al conocimiento del intérprete. Tal y como se plantea en este trabajo uno de los principales problemas es la falta de fuentes primarias, por lo que el autor considera que su trabajo va a poder ayudar a elaborar trabajos posteriores, como es el caso de el presente trabajo.

MARCO TEÓRICO

La música para trompeta sola alrededor de los años 70

Existen obras compuestas para trompeta sola cercanas a la época de Times, Op.39. Entre ellas se pueden destacar:

- Arnold, M. (1969). Fantasy for b-flat trumpet
- Henderson, R. (1967). Variation Movement
- Friedman, S. (1975). Solus.
- Dlugoszewski, L. (1977). Space is a Diamond.
- Werner Henze, H. (1974). Sonatina for Solo Trumpet.
- Reynolds V. (1986). Calls and Echoes.

Frank Campo

Debido a la escasa información sobre la vida del autor del presente trabajo, hubo que recurrir a poder contactar con él mismo para conocer su biografía. Tal y como dice el propio autor su biografía es la siguiente:

Nací en la ciudad de Nueva York. Mi padre era un músico profesional de saxofón y clarinete. Empecé a estudiar clarinete a la edad de 8 años, y con 13 comencé a tocar profesionalmente. En estos momentos existía una gran depresión ya que el dinero era difícil de obtener.

Con la edad de 18 años fui reclutado en el ejército estadounidense donde rápidamente fui trasladado a la banda. Tras mi liberación en 1946 ingresé en la Escuela de Música de la Universidad de California Meridional y obtuve mi licenciatura en composición en 1950.

Posteriormente viaje a París donde recibía clases con Arthur Honegger (1892-1955). Durante este periodo de tiempo sobrevivía tocando el clarinete y el saxofón en conjuntos de cámara, orquestas sinfónicas y gran variedad de grupos de jazz de Big Band.

En 1951 volví a Los Ángeles donde recibí mi maestría en el año 1953, siempre combinando la enseñanza con la interpretación. En 1955 me casé con mi esposa, Leda LaPeyre. Este mismo año solicité y recibí una beca Fulbright a Roma, donde estudié con Goffredo Petrassi. Debo mencionar que mis abuelos paternos eran italianos. Permanecimos en Roma desde 1957 hasta 1959. Posteriormente regresamos a Nueva York donde nació mi hijo Darius.

En 1961 volvimos a Los Ángeles donde obtuve mi doctorado en composición mientras estudiaba con Ingolf Dahl (1912-1970), que era un amigo querido y cercano. Pronto fui contratado como profesor de composición musical y teoría en la *California State University Northridge*. A lo largo de todos estos años, continué tocando en varias orquestas sinfónicas locales y realizando una gran cantidad de música de cámara, una gran parte de ella era música nueva. También continué actuando como músico de jazz. Lamentablemente mi esposa murió en 1986. En cuanto a mi hijo, se trata de un violinista que trabaja en los estudios de Hollywood tanto en cine como en televisión. Me retiré de la enseñanza hace 25 años, mientras dejaba de tocar el clarinete. Todavía sigo practicando con el piano a diario y casi siempre estoy trabajando en la música. Actualmente estoy trabajando en una obra para 12 instrumentos, 6 de viento y 6 de cuerda. (F. Campo, comunicación personal, 12 de diciembre de 2016).

A todo esto hay que añadir que entre su multitud de obras se encuentra una ópera, un gran conjunto de obras para orquesta que incluye 6 conciertos para varios instrumentos, obras para orquesta de viento, varios ciclos de canciones, mucha música para piano y una amplia variedad de música de cámara para diversos conjuntos. (F. Campo, comunicación personal, 12 de diciembre de 2016).

CONTEXTO DE LA OBRA

En cuanto a la obra, tal y como dijo Frank Campo en una conversación personal mantenida con él, existe un génesis donde explica cómo se llegó a la decisión de componer *Times, Op. 39*.

Después de estar dos años en Roma, Campo vuelve a su ciudad natal, Nueva York, para posteriormente al nacimiento de su hijo trasladarse a Los Ángeles. Un grupo de personas de la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles le pidió una fanfarria para ocho trompetas de diferentes clases. Este trabajo se estrenó poco después y fue seguido de una serie de obras para instrumentos de viento metal.

En este grupo de músicos se encontraba Thomas Stevens (nacido en 1938) como trompeta principal, Miles Anderson como trombón principal y Roger Bobo (nacido en 1938) a la tuba. El primer trabajo escrito por Campo para estos músicos fue *Madrigals*, que fue estrenada y grabada rápidamente por el quinteto de metal *The Angeles Philharmonic Brass Quintet*. Es en este momento cuando Thomas Stevens pide a Frank Campo la composición

de Times, Op. 39 la cual se volvió a grabar y estrenar rápidamente. Esta pieza hace uso de varias técnicas poco usuales, incluyendo los tonos de pedal.

Todo esto fue seguido por una petición, también por parte de Miles Anderson y Mitchell Peters, para que compusiera su obra *Commedie*, para trombón y percusión. Al igual que las otras obras, esta última también fue rápidamente estrenada y grabada. Estas tres obras tuvieron actuaciones sobresalientes debido a la involucración de los músicos (F. Campo, conversación personal, 17 de noviembre de 2016).

En cuanto a la temática de la obra, llama la atención el nombre de la pieza así como el de sus movimientos. Según Thomas Stevens, *Times* hace referencia a un periodo de tiempo muy similar al de una novela de Charles Dickens (1812-1870) titulada *Hard times*. En esta novela se representa un crítica a la sociedad del momento dentro de Londres, donde aparecen las diferencias entre la burguesía que todo lo puede y la clase obrera a la cual le cuesta mucho trabajo obtener dinero para vivir. Esto último lo representa Frank Campo en su obra a través del blues, ya que tiene un fondo basado en la música jazz. Por tanto, el primer movimiento titulado *Good times*, representa a la burguesía; mientras que el segundo movimiento llamado *Hard times*, representa a la clase baja y pobre (T. Stevens, conversación personal, 12 de diciembre de 2016).

Por otro lado, se encuentra la explicación del propio autor a cerca de la obra. En una conversación mantenida con Frank Campo, se habló sobre los significados que tenían los diversos títulos que aparecen en la obra y en sus movimientos. En dicha conversación el autor explica que el primer movimiento trata sobre los tiempos buenos en la vida de uno mismo, es decir cuando todo va bien. El segundo movimiento por el contrario se basa en los tiempos malos, en los cuales falta dinero y todo no va como se desea realmente. Por último, el tercer movimiento representa *la hora de irse*, en la que el compositor de una manera humorística expresa que el trabajo está terminado, y por tanto es hora de marcharse del escenario (F. Campo, conversación personal, 16 de marzo de 2017).

En cuanto a la grabación y las diferentes ediciones de Times, Op. 39, Stevens durante una conversación mantenida con él dijo:

Nunca he tenido una copia publicada de Times, Op. 39, ya que siempre he usado una copia del manuscrito original hecho a mano por el propio Frank Campo, y lamentablemente ahora no consigo encontrarlo en ninguna de mis residencias. Sin embargo, cuando lo grabé, Frank Campo estaba en la cabina de grabación supervisándola, así que lo que aparece en la grabación debe ser lo correcto, a menos que el señor Campo cambiara de opinión después de dicha grabación (T. Stevens, comunicación personal, 12 de diciembre de 2016).

Times, Op. 39 de Frank Campo y Kraft W. (1971). *Encounters III*. formaron parte de un proyecto especial de la Fundación Ford para promover nuevas piezas de instrumentos musicales.

Las condiciones impuestas por la Fundación Ford fueron que ésta pagaría todas las tasas de registro si el artista que encargó la nueva pieza encontrase una compañía discográfica para grabar la obra y un editor respetado para publicarla. Yo era capaz de organizar estas cosas y por ello realizamos la grabación. Lo que faltaba en el programa de la Fundación Ford eran las disposiciones para las actuaciones, por lo que grabamos y publicamos las piezas antes de estrenarlas en conciertos, lo cual debería ser al contrario.

Entre las condiciones impuestas por esta organización a los artistas y compositores se encontraba una que prohibía mencionar que la Fundación Ford se estaba haciendo cargo de estos gastos, de lo contrario aquel que difundiera el secreto tendría que devolver el dinero. Todo esto fue porque la Fundación no quería que músicos de todo el mundo supieran de los proyectos y vinieran a pedirles dinero para sus propios proyectos de grabación personal. Por tanto todo el mundo afirmaba desde un principio que estas grabaciones fueron patrocinadas por una Fundación de caridad.

La actuación en directo del estreno de Times, Op. 39 se llevó a cabo en una conferencia de metal en la Universidad de California alrededor de seis meses más tarde. Durante los siguientes dos años realicé tres actuaciones más y posteriormente pasé a otros proyectos (T. Stevens, comunicación personal, 12 de febrero de 2017).

Thomas Stevens comenzó su estudio con la trompeta con los profesores Lester Remsen y James Stamp (1904-1985) en Los Ángeles, y con William Vacchiano (1912-2005) en Nueva York. Antes de ser miembro de la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles, estuvo una temporada en el ejército de Estados Unidos y posteriormente tendría un contrato con la Orquesta Sinfónica de Dallas.

En 1996 fue nombrado alumno destacado del año por la Escuela de Música de la Universidad del Sur de California. Más tarde en 1972 desempeñaría el cargo de trompeta solista hasta el año 2000. También formó parte de la Orquesta Mundial por la Paz, el grupo escogido por Sir George Solti, y la Orquesta del Festival Casals en Puerto Rico. En 2007 recibió un certificado de reconocimiento especial del Congreso de los Estados Unidos, junto con una citación especial del Senado Estatal de California (Stevens, n.d.).

Además de ser un músico dedicado a la orquesta, Stevens también trabajó como solista y como artista invitado de grupos de cámara con grandes organizaciones de todo el mundo, como la *Sociedad de Música de Cámara de Lincoln Center* o *L'Ensemble Intercontemporain* en París, invitado por Pierre Boulez (1925-2016). Hay que decir que mantuvo una presencia activa en los estudios de grabación de Hollywood durante un gran periodo de tiempo, y que fue miembro fundador del quinteto de metal *Los Ángeles Brass Quintet*.

Después de retirarse de la *Orquesta Filarmónica de Los Ángeles*, Stevens continuó dando clases en distintos lugares de Estados Unidos y de Europa como en el *Instituto Lake Placid*, el *Center for Advanced Musical Studies* en Chose Vale o el *Instituto de California de las Artes*. También hay que decir que mantuvo una gran relación en Suiza con Editions Bim.

Como profesor por derecho propio Thomas Stevens ha sido miembro regular de la facultad en la *Universidad del Sur de California*, *CalArts*, y la *Academia de Música de Occidente*. También fue miembro de la junta directiva fundadora del *International Trumpet Guild* (Stevens, n.d.).

Stevens es el máximo representante de grabaciones y estrenos para la música de trompeta sola, la cuales fueron específicamente compuestas para él, como por ejemplo *Secuencia X* (1984) de Luciano Berio o el mismo *Times, Op. 39* de Frank Campo.

No cabe duda alguna de que Stevens destaca por ser un gran compositor, arreglista y orquestador, cuyas obras se han realizado en grandes salas de conciertos y grabaciones. Sus materiales educativos se usan en las escuelas de todo el mundo. Entre estos materiales podemos destacar métodos como *James Stamp Warm-Ups and Studies* (Editions Bim) o *James Stamp Supplemental Studies* (2009) (Stevens, n.d.).

INFLUENCIAS ESTILÍSTICAS DE LA OBRA

Esta obra presenta una escritura abierta, que favorece cierto tratamiento libre de determinados elementos, presentando relativas dosis de indeterminación. Dejar algunos elementos abiertos al gusto del intérprete renueva el concepto mismo de creación musical, dando mayor libertad y favoreciendo que cada nueva interpretación fuera diferente. Hay que decir que el margen de libertad está guiado en mayor o menor medida por el autor de la pieza.

La indeterminación se caracteriza por una libre interpretación de ideas compositivas expuestas de manera poco definida para que el ejecutante haga una mayor aportación al resultado final. Esta indeterminación de los parámetros es variable en cuanto al ritmo, altura, duraciones, etc. (Rojo, 2003). Si bien esta obra no es una composición basada totalmente en la indeterminación, sí que presenta algunos elementos abiertos muy conectados con las tendencias de la música del momento.

Entre las diversas combinaciones encontramos la concepción indeterminada del ritmo, pero la altura de los sonidos está determinada. A pesar de esto, también de debe mencionar que pese a estar determinados los sonidos, existen fragmentos de la pieza en los que la sonoridad y afinación de un tono concreto puede variar debido al uso de técnicas como el medio pistón, el frullato o los cambios de digitación (Rojo, 2003).

En la segunda mitad del siglo XX también se pretende buscar nuevas sonoridades y efectos con los instrumentos aportando a las composiciones una gran variedad tímbrica. Esto es utilizado por Frank Campo en esta obra, ya que utiliza un sombrero, varias sordinas y multitud de técnicas que influyen en la sonoridad natural del instrumento, con el propósito de elaborar diferentes colores sonoros y poder llamar la atención del oyente (Rojo, 2003).

Por otro lado se encuentra la influencia del jazz, ya que como se menciona anteriormente el propio autor de la obra vive de este estilo musical, lo que repercute en mayor o menor medida en sus composiciones.

De acuerdo con Michels (2001) existen unas características básicas de la música conectada con el Jazz. En base a ellas, encontramos los siguientes rasgos relacionados con Times, Op. 39:

- Blue notes: el uso de terceras y séptimas tanto mayores como menores. Este recurso aparece durante toda la pieza por ello se indicará en el apartado del análisis interválico.
- Off-Beat: desviaciones del pulso regular, abarcando desde la síncopa hasta los cambios progresivos de velocidad.



Ilustración 1. Pulso irregular.

- Alteration: armonía muy amplia donde se utiliza el uso de alteraciones para modificar diversos acordes incluyendo la 5ª disminuida y la 9ª menor, aportando mayor colorido armónico.

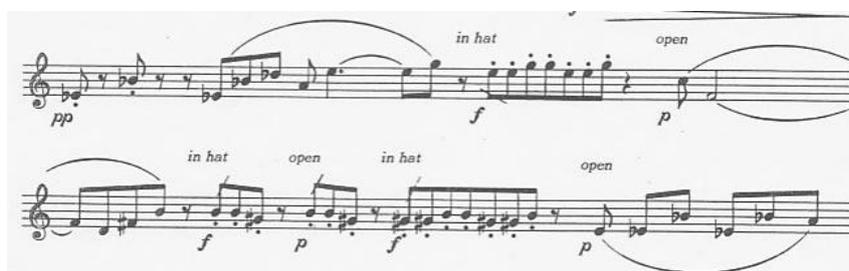


Ilustración 2. Alternancia de armonía.

- Principio de Call and Response: Alternancia de pregunta y respuesta.

Siguiendo las indicaciones que aparecen en la siguiente imagen de tocar sobre un sombrero o no, se puede observar como el principio de pregunta y respuesta es influyente en esta obra, ya que da una sensación de diálogo entre dos sonoridades diferentes.

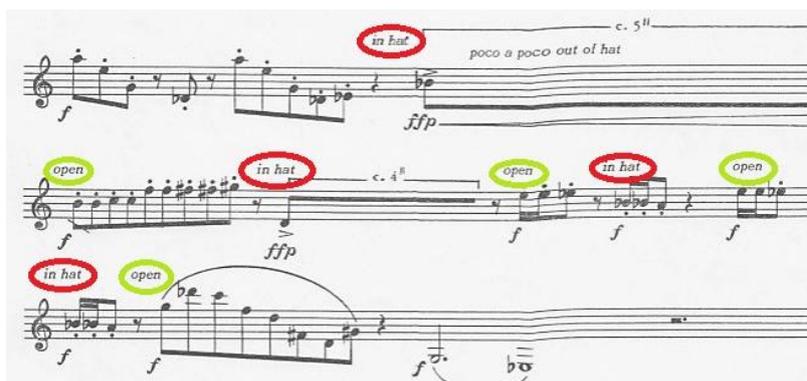


Ilustración 3. Principio de pregunta y respuesta.

- Indeterminación: los pasajes poco determinados que aparecen en la pieza de Frank Campo no son totalmente libres, sino que están delimitados en mayor o menor medida por el autor.

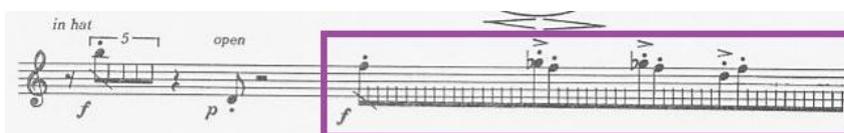


Ilustración 4. Indeterminación.

Además de todas estas características hay que mencionar que entre las figuras más representativas para Frank Campo se encuentran Claudio Monteverdi (1517-1643), J. S. Bach (1685-1750), L. V. Beethoven (1770-1827), B. V. J. Bartok (1881-1956), Ígor Stravinsky (1882-1971), Witold Lutoslawski (1913-1994), Henri Dutilleux (1916-2013) y Arnold Schoenberg (1874-1951) (F. Campo, comunicación personal, 24 de febrero del 2017). Por todo ello se ha considerado oportuno hablar sobre este compositor.

ANÁLISIS FORMAL, MOTÍVICO Y ESTILÍSTICO DE LA OBRA

A la hora de analizar piezas de la segunda mitad del siglo XX, se debe tener en cuenta una gran cantidad de recursos estilísticos, ya que fue una época de cambios constantes de pensamiento y una variedad musical muy notable. En ocasiones se trata de obras muy crípticas y difíciles de descifrar si no es con la ayuda del propio compositor de la pieza.

Hay, no obstante, algunos rasgos y recursos compositivos que salen a la luz del análisis, tales como series de doce sonidos sin una utilización claramente serial, un claro contraste entre 3ª mayor y menor (conectado con la blue note), armonías de 9ª de dominante, elementos propios de la música jazz, etc. Hay algunos módulos interválicos internos en la serie de doce sonidos con un fondo más complejo y poco evidente basados en las relaciones interválicas y acórdicas citadas, que se irán desgranando en el análisis.

En cuanto a la forma utilizada por Frank Campo en esta obra, es usada de forma muy libre y por tanto no es posible enmarcarla dentro de ninguna de las formas fijas tradicionales. Las series de sonidos empleada por el compositor en esta pieza tal y como explica en una conversación mantenida con él, son difíciles de seguir ya que fueron utilizadas de forma libre puesto que para Frank Campo el oído y el concepto musical son su preocupación principal (F. Campo, comunicación personal, 24 de febrero de 2017).

Debido a que no existen estudios o trabajos relacionados con el marco compositivo y analítico de Frank Campo, no hay nada que ayude al análisis profundo de su música. Por todo ello, el análisis que se llevará a cabo en este trabajo tendrá una conexión directa con la interpretación ya que un análisis más a fondo excede las intenciones de aquel y sería más propio de un marco analítico-compositivo.

En el análisis realizado en el presente estudio se localizará en primer lugar los diversos motivos melódicos. Posteriormente se identificarán todo tipo de patrones interválicos, así

como el tratamiento peculiar de 3ª mayor y 3ª menor, armonías de 9ª de dominante, serie de doce sonidos sin valor serial, etc. El uso de sucesiones de doce sonidos permite la creación de fragmentos melódicos sin referencia alguna a ningún centro tonal, por lo que huye de la tonalidad. Una vez localizadas estas partes, se delimitarán secciones buscando motivos cadenciales que sirvan para delimitar segmentos melódicos, tales como silencios, calderones o notas con valores amplios. Finalmente, se buscará qué tipo de relación tienen todos los elementos encontrados durante los tres movimientos, ya que durante una conversación con el propio compositor dijo que estaban basados en la misma idea de motivos con ciertas variaciones, aunque no deja claro si utiliza únicamente una sola idea (F. Campo, comunicación personal, 7 de mayo de 2017). Todo esto siempre con la finalidad de clarificar la interpretación a la hora de ejecutar la pieza en un concierto.

En cuanto a la localización de motivos melódicos hay que señalar que se han encontrado siete muy claramente diferenciables cada uno. Los motivos están señalados en la partitura con los siguientes colores:

- **Motivo 1:** se trata de una propuesta melódica en la que el autor comienza con una 3ª seguida de una 9ª, haciendo referencia al número de su obra que en este caso se trata de la Op. 39. La relación interválica que predomina en este motivo no es otra que la de la 3ª en contraste con la 9ª.

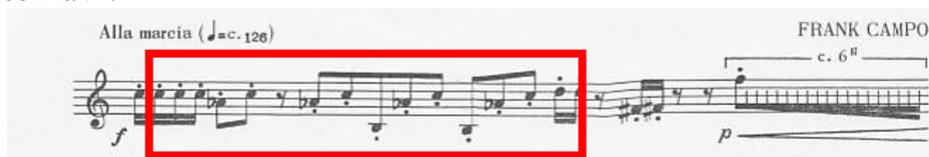


Ilustración 5. Motivo 1.

- **Motivo 2:** el siguiente motivo melódico se diferencia de una forma muy clara ya que las notas que contiene forman una 3ª mayor frente a una 3ª menor, idea interválica será muy utilizada a lo largo de toda la obra.



Ilustración 6. Motivo 2

- **Motivo 3:** este motivo se caracteriza por contener una armonía de dominante sobre la nota La, aportando la 5ª disminuida y la 9ª menor. Esta armonía es característica de la música jazz, por lo que aparece la blue note. Normalmente este motivo melódico suele desencadenar a un reposo.



Ilustración 7. Motivo 3.

- **Motivo 4:** se trata de un motivo basado en el intervalo de 2ª. Suele estar relacionado dentro de esta pieza con el recurso jazzístico de la alternancia entre pregunta y respuesta.



Ilustración 8. Motivo 4.

- **Motivo 5:** el siguiente motivo es el más claro de diferenciar, ya que a parece sin ningún tipo de modificación. Se trata de un motivo cadencial en el que el autor emplea la 3ª mayor descendente para delimitar secciones. Este motivo está presente en el movimiento I, ya que en este movimiento se contempla una predilección por la 3ª mayor.



Ilustración 9. Motivo 5.

- **Motivo 6:** este motivo es el menor claro de toda la obra puesto que está formado por módulos que desarrollan armonías de dominante.



Ilustración 10. Motivo 6.

- **Motivo 7:** se trata del motivo más lírico de toda la pieza, en el que usa melodías que recuerdan a la música jazz. Además de todo esto, este motivo hace un pequeño guiño a la 3ª menor repitiendo este intervalo varias veces dentro del mismo motivo. Hay varios motivos encargados de la exposición de elementos melódicos más líricos, más cantábiles como ocurre con este.



Ilustración 11. Motivo 7.

Se debe señalar que existen partes en las que no aparecen claramente y de manera expositiva los núcleos motivicos esenciales, ya que se trata de zonas evolutivas. Este tipo de zonas no están marcadas con ningún color en la partitura, ya que podría confundir la lectura de los distintos motivos melódicos explicados anteriormente.

Por otro lado sobre la partitura del análisis se encuentran anotaciones en color negro, que están totalmente relacionadas con el aspecto armónico de la obra.



Armonía de dominante sobre Re.
Ilustración 12. Anotaciones de armonía.

Además de todo esto, Frank Campo utiliza en su obra una sucesión de series de sonidos un poco difícil de ver ya que la usa de una forma muy libre. Hay que hacer énfasis en que no se trata de música serial, sino que el autor utiliza este tipo de trabajo interválico como simple forma de organización sonora.

En cuanto a la estructura de la obra hay que decir que es libre. Por ello se han marcado con líneas negras los diferentes reposos que ofrece el autor en la pieza sin definir secciones dominantes ya que para el autor lo que importa es la continuidad de la obra. Estas cesuras están marcadas por un calderón, silencios amplios o notas de larga duración.

ANÁLISIS TÉCNICO - INTERPRETATIVO DE LA OBRA

En este apartado se realizará un recorrido por toda la obra en el que se irán desgranando todas las dificultades, recursos utilizados, etc. También se irán incluyendo propuestas y estrategias de estudio con el fin de facilitar el aprendizaje de algunos pasajes.

Se hará una síntesis entre el análisis interpretativo y la propuesta interpretativa, ya que se irá explicando el estudio de los diferentes recursos y las diferentes dificultades basándolo todo en la interpretación final de este trabajo.

Para facilitar el seguimiento de la obra se hará una división por secciones tal y como se dividió a la hora de su estudio. En ella se irá fragmentando la obra con barras y se le dará una denominación a través de letras y números. Las letras delimitarán las secciones mientras que los números marcarán las diferentes divisiones o pasajes de estas. Esta división no responde al análisis formal que tendrá su propia división, sino que se utilizará a modo de guía para poder seguir sin problema la obra.

Movimiento I. (Good Times)

En este primer fragmento de la obra *a1* se observan diferentes dificultades. En primer lugar, marcado con un cuadrado de color azul, tenemos un pasaje con staccato. Se estudiará primero todo ligado y con un afinador, lo cual hará que se interioricen bien todos los sonidos y posteriormente sea mucho más fácil ejecutar el pasaje con total confianza. A pesar de ser semicorcheas, se utilizará el picado simple, debido a la velocidad.

En segundo lugar dentro del apartado *a2* marcado con un cuadrado de color rojo encontramos una notación característica que indica una aceleración de los valores ejecución de las notas, tal y como marca la especie de regulador que está unido a la plica de la primera corchea. Este aspecto de la obra se estudiará escuchando la grabación para ver el resultado que quería obtener el propio autor. Posteriormente a la escucha se utilizará un método en el que se irán agrupando notas de tal modo que siempre que se reproduzca este pasaje, se ejecute el mismo número de notas. Todo esto facilitará la interiorización de dicho pasaje y acabará por ser algo totalmente natural, ya que si por el contrario no se ejecutara siempre del mismo modo crearía inseguridad en el intérprete a la hora de tocar ante un público. Por lo que respecta al ataque, en este caso se utilizará la técnica del doble picado la cual nos permite ejecutar el pasaje con una mayor velocidad y precisión. Posteriormente en el pentagrama de abajo hay que decir que se estudiaría del mismo modo que el cuadrado azul, ya que antes de poder tocar este tipo de melodías poco comunes, se deben interiorizar para certificar que estamos realizando las notas correctas. A todo esto hay que añadir la importancia de ejecutar las notas de una forma muy corta y precisa tal y como marcan los puntillos.

En cuanto al comienzo del apartado *a3* hay que destacar el acento de forma brusca, ya que la dinámica disminuye desde un fortísimo hasta un piano, que posteriormente irá creciendo con el paso del tiempo debido al regulador indicado en la partitura.



Ilustración 13. Pasajes a1, a2 y a3.

Continuando con el apartado *a3* iniciado en la imagen anterior, se puede observar a continuación un grupo de nueve corcheas, donde aparece una raya en diagonal en la primera de ellas. En este punto se estudiará ligado y con un pulso lento, que nos permita vocalizar y colocar bien todas las notas. Por ello se volverá a utilizar la técnica del doble picado. Además también se utilizará esta técnica en las semicorcheas que aparecen posteriormente. En cuanto al acento que está en la nota *Re*, se destacará de igual modo que el del comienzo de este pasaje *a3*.

Siguiendo con el apartado *a4* se continuará con la técnica del doble picado para las semicorcheas. El cuadrado verde señala una melodía que puede resultar un poco complicada, por lo que este fragmento se estudiará dividiéndolo en tres grupos (un grupo de tres corcheas, otro de dos y finalmente otro de tres). Esta división es la que se ha empleado en el montaje de la obra y hay que decir que después de realizarla fue mucho más fácil ejecutar dicho pasaje. Finalizando este fragmento se observa un cuadrado amarillo en el que la dificultad no es otra que la de realizar notas pedales. Para estudiar estos pasajes en los que aparecen este tipo de notas se utilizará un afinador. Con el silencio de blanca con puntillo a modo de cesura acaba la primera sección.

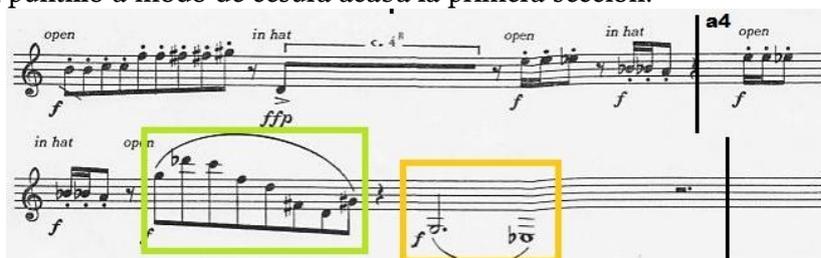


Ilustración 14. Pasaje a4.

En la imagen 15 se ilustra el comienzo de una nueva sección *b1* con un inicio muy similar al del comienzo de la obra a1 pero transportado hacia arriba una tercera. Por ello, la forma de trabajar este pasaje y las dificultades interpretativas que ofrece la obra son similares a las explicadas anteriormente.

Seguidamente, como se puede apreciar en la misma imagen comienza el pasaje *b2* con unas notas en *staccato* que se estudiarán del mismo modo que el pasaje anterior. Después, aparece un cuadrado de color rojo, marcando notas agudas que deben ser atacadas en fuerte. Esta dificultad se debe trabajar estudiando muchas vocalizaciones, pero antes es conveniente bajar el registro una octava para interiorizarlo de tal modo que resulte más fácil ejecutarlo posteriormente en el registro agudo. Las vocalizaciones deben basarse en ejercicios con saltos. En estos ejercicios se trabaja la impostación de la misma manera que un cantante con el fin de poder ejecutar este tipo de notas sin esfuerzo. A continuación aparecen notas graves con acento y frullato tal y como aparece en el cuadrado verde. Este salto tan brusco se debe estudiar como una zona de descanso, donde el ejecutante se

recupera al mismo tiempo que relaja los músculos. El hecho de tener acento y frullato a la vez hace que se deba estudiar primeramente separado para poner nuestra máxima atención en cada uno de los aspectos sonoros, para posteriormente poder fusionarlos. Una vez que todo esto esté totalmente asimilado e interiorizado se procederá al siguiente fragmento marcado en el cuadrado de color azul claro en el que se tocará con la campana tapada con la mano izquierda si es una cruz (+), o tocar con la campana abierta si por el contrario se trata de un cero (0).



Ilustración 15. Pasajes b1 y b2.

Tras finalizar el pasaje anterior, da comienzo al *b3*, cuyas dificultades se han explicado anteriormente y no presenta recursos novedosos. Hay que destacar que esta sección acaba con las dos mismas notas finales que la sección anterior. Lo cual marca otro claro cambio de sección.

A continuación se encuentra el primer pasaje de una nueva sección *c1* en el cual tampoco existe ninguna novedad en cuanto a la dificultad.

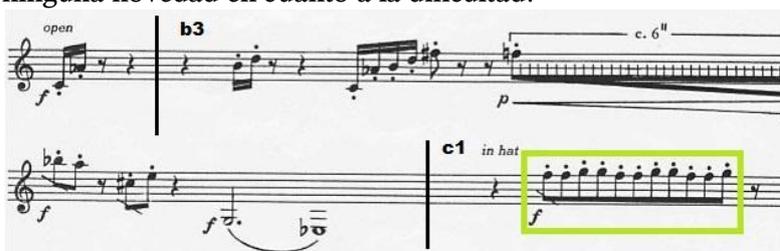


Ilustración 16. Pasajes b3 y comienzo del c1.

Siguiendo con la imagen anterior, continúa el pasaje *c1* en el que se debe tener cuidado ya que el registro agudo está ligado al uso del doble picado, mientras que el registro grave del instrumento se basa en la space notation. Esto se debe estudiar detenidamente ya que el cambio constante de color entre los registros y la amplia variedad de contraste en cuanto al ataque largo y el staccato, puede hacer que no se ejecute el pasaje con flexibilidad. Por ello, se estudiará el pasaje a una velocidad moderada en la que se pueda prestar total atención a la emisión de los sonidos.

Después da comienzo el pasaje *c3*.



Ilustración 17. Pasajes c2 y comienzo del c3.

Este pasaje comienza con un grupo de corcheas ligadas con una línea melódica fácil de entonar, por lo que no presenta mayor problema. A continuación aparecen tres grupos de corcheas con el símbolo de la línea diagonal, que se ejecutarán con doble picado debido a la velocidad requerida. Se deberá prestar total atención al cambio de dinámica que presenta cada grupo.

Continuando este pasaje tras volver a una zona de ligado, el autor utiliza un símbolo para representar la técnica del medio pistón, muy empleada en la música jazz. Esta técnica es un poco complicada al principio, ya que es muy fácil desafinar e incluso no llegar a reproducir la nota que se desea. Por ello, antes de usarla se estudiará la nota de forma natural, y una vez que esté controlado se añadirá este efecto, siempre con la ayuda de un afinador. Hay que tener mucho cuidado ya que este efecto se encuentra en dos notas que no están ligadas a nada anterior, por lo que se debe ser muy riguroso en el ataque y en la afinación, de lo contrario podría descontrolar el *do* que aparece entre las dos notas que usan esta técnica, que en este caso se trata de *la bemol*.

Seguidamente, aparecen los silencios entre paréntesis por primera vez, empleados por el compositor para aportar al intérprete un poco de descanso. Por tanto, el intérprete deberá respirar en todos y cada uno de dichos silencios, creando un tipo de evitando a su vez discontinuidad del discurso.

Después de todo esto en la sección *d2* (cuadrado de color violeta) se utilizan líneas a modo de corcheas, pero con la peculiaridad de que estas líneas no delimitan un número de corcheas exacto, sino que es orientativo tal y como ocurre en el pasaje *a2*. Por tanto, durante la realización de este trabajo se ha optado por hacer una pequeña guía de estudio donde se delimita la cantidad de notas que se van a reproducir, de tal modo que siempre se interprete el pasaje con el mismo número de notas y así poder interiorizarlo mejor. Si no se fragmenta el pasaje, es fácil crear confusión e inseguridad, ya que no se reproduce siempre la misma cantidad de notas. Hay que decir que este pasaje se interpreta con la técnica del doble picado, lo cual permite reproducir el pasaje con una velocidad mucho mayor. Se debe poner especial cuidado en las corcheas que aparecen escritas en este pasaje, ya que al aparecer de dos en dos y la primera ir acentuada, se debe hacer coincidir el *TA* del doble picado con la primera de ellas. Por el contrario el *KA* debe ir con la segunda corchea de tal forma que el acento sea mucho más natural.

Ilustración 18. Pasaje *d1* y comienzo del *d2*.

Siguiendo con la imagen explicada, al final de este pasaje se muestran dos notas dentro de un cuadrado verde, lo cual merece la pena destacar puesto que después del pasaje con un picado tan rápido y con el uso del doble picado en las corcheas que están escritas, aparecen dos corcheas al final con la misma acentuación cada una. Por tanto, estas dos se ejecutarán con picado simple, haciendo el mismo énfasis en cada una de ellas, tal y como marca Frank Campo en la partitura. Después de este pasaje tan estresante aparece un intervalo muy amplio en el que se utiliza la técnica del frullato con la nota *Re bemol*. Este pasaje que continúa con tres corcheas con una acentuación muy corta debe hacerse a modo de descanso.

En el comienzo del pasaje *d3* aparecen los cuadrados rojo y amarillo, que marcan el punto culminante del primer movimiento. A parte de tratarse del registro extremo agudo que aparece en este primer movimiento, también va ligado a un fortísimo. Este pasaje de registro extremo primero se estudiará en una octava inferior, con el fin de no agotar el labio en el estudio de la obra. Una vez todo esté controlado se procederá a ejecutar las notas en el registro que están escritas, intentando buscar una precisión en el ataque y en

la afinación. Todo ello siempre tiene que estar bien vocalizado del mismo modo que lo estudiaría un cantante.

Los intervallos que aparecen después del cuadrado amarillo son un poco complejos a la hora de cantarlos. Por lo tanto se estudiarán de forma individual pero sin dejar espacio entre una nota y otra, de tal modo que todas las notas estén ligadas. Esto se llevará a cabo con la ayuda de un afinador para interiorizar bien todos y cada uno de los sonidos, de tal modo que no se ejecutará el siguiente sonido hasta que el que se está reproduciendo esté completamente afinado. Después, se estudiará con la medida tal y como aparece en la partitura. Finalmente acaba el pasaje con un silencio de negra entre paréntesis.



Ilustración 19. Pasaje d3.

La siguiente imagen comienza con el pasaje *d4*, que se estudiará del mismo modo que el *d2* ya que comparten características.

Posteriormente da comienzo una nueva sección *e1* con un pasaje melódico y fácil de cantar, que viene acompañado de una indicación por parte del autor en la cual dice que debe interpretarse de una forma muy dulce. En este pasaje se debe prestar especial cuidado en que todo suene con un sonido elegante y agradable. Al final del pentagrama simplemente se debe prestar total atención a los símbolos (+) y (0), explicados anteriormente, y a las semicorcheas, ya que deben reproducirse con un ataque simple y muy corto.

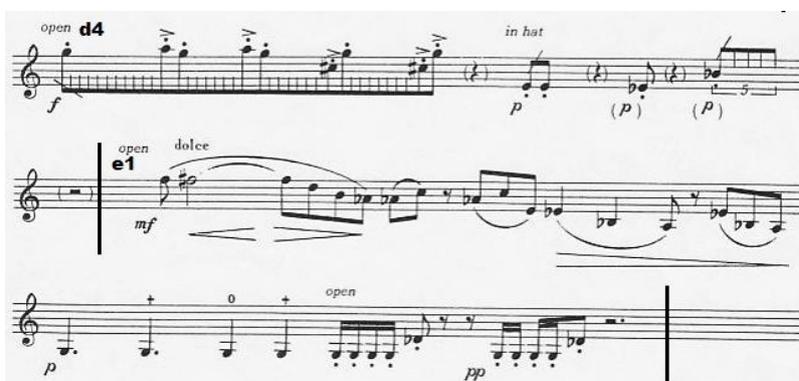


Ilustración 20. Pasajes d4 y e1.

Para terminar este primer movimiento la siguiente ilustración muestra el pasaje *e2*. Este pasaje comienza con las dos últimas notas que marcan la sección A, seguidas de una pausa marcada con un silencio de negra y otro de corchea. Finalmente aparece un grupo de cuatro fusas lo cual se ejecutará con un triple picado, ya que si se utilizara el doble picado terminaría la última nota con un *KA*, y podría dar pie a fallar la nota. Por tanto, al utilizar el triple picado haríamos coincidir la última nota con un *TA*. Estas últimas cuatro notas pueden resultar complejas a la hora de reproducirlas debido a que la música viene de estar en el registro grave y en piano, por lo que el intérprete deberá estar atento y prepararse antes de ejecutar las cuatro últimas notas, apoyándose en el *La* puesto que tiene un acento.

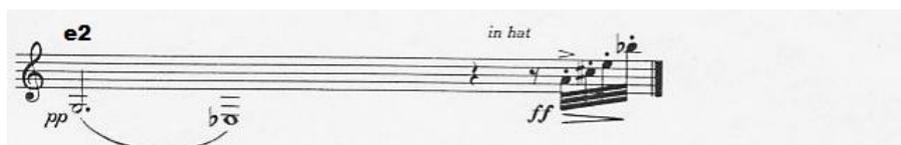


Ilustración 21. Pasaje e2.

Movimiento II. (Hard Times)

Este segundo movimiento es el que más influencia del jazz presenta, tal y como muestra el uso de la sordina *harmon*, característica de este tipo de música.

Hay una particularidad a la hora de digitalizar las dos primeras notas del segundo pentagrama ya que, al tratarse de un intervalo ligado con la misma posición, puede provocar un error a la hora de su ejecución debido a la velocidad, por lo que durante el estudio de la obra se ha optado por utilizar los dos primeros pistones para la nota *Mi*, dejando así libre la posición natural del *Sol* con el fin de facilitar la interpretación de este intervalo.

En cuanto a la dificultad nueva de los pasajes *a1* y *a2*, no es otra que la de ser capaz de poder tocar el fragmento con una sola mano. Esto es debido a las indicaciones del propio autor, en las cuales se juega con el tallo de la sordina empleada para este movimiento. Estas técnicas consisten en sacar e insertar poco a poco el tallo de la sordina mientras el intérprete ejecuta la obra. En cuanto a las respiraciones que se deben tomar, vienen marcadas a través de silencios en la partitura. Por ello, se debe tener especial cuidado en el fraseo de este segundo movimiento, ya que es lo más difícil que presenta Frank Campo en esta zona de su obra..

Después del frullato del pasaje *a2* aparece una zona marcada con el símbolo de la línea diagonal, por lo que las notas que vayan atacadas y que llevan un puntillo deberán ejecutarse con la técnica del doble picado.

Ilustración 22. Pasajes a1 y a2.

En el final del pasaje *a2* (imagen 23) del cual se debe destacar la acentuación de las dos últimas notas, ya que al estar marcadas por un puntillo y además la última de ellas llevar un acento impreso, se debe ejecutar con un picado simple y preciso para poder diferenciar bien la última nota, tal y como representa en la partitura el compositor.

En cuanto al segundo silencio de negra que aparece, hay que decir que debe utilizarse como una pequeña zona de descanso muy breve. Este silencio marca el cambio de sección. En caso de esto no plantearlo así, el siguiente pasaje *b1* que contiene una zona de doble picado, seguida de una con registro extremo superior, sería muy difícil que se interpretara correctamente. Por tanto hay que dosificar el desgaste que va causando la obra durante su ejecución. Tal y como se ha explicado anteriormente los silencios se utilizarán como respiraciones. Del mismo modo las zonas marcadas con la línea diagonal se ejecutarán con el uso del doble picado, y siempre realizando el mismo número de notas cada vez que se interprete.

El pasaje de registro extremo, marca el punto culminante de este movimiento, y se debe señalar que se ejecutarán las notas *Re* y *Fa* al aire, es decir, que no se utilizará el primer pistón tal y cómo se haría normalmente. Esto es debido a que es una posición muy cómoda para reproducir estos sonidos ya que venimos de una zona muy intensa de doble picado.

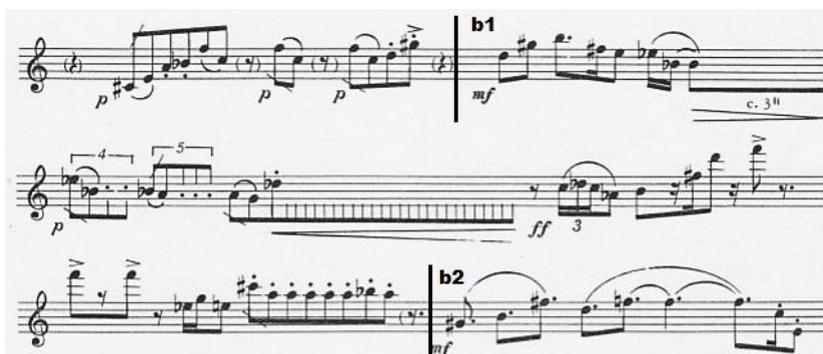


Ilustración 23. Pasaje b1 y comienzo del b2.

En el pasaje *b2* aparece por primera vez la reproducción de un sonido con diferentes posiciones (imagen 24). Esto aporta a la obra una gran variedad de colores sonoros junto con las sordinas empleadas y los diferentes efectos que aparecen. Esta técnica fue muy empleada por el gran trompetista de jazz Miles Davis (1926 - 1991), quien también destacaba por su sonido de trompeta rico y variado, y por el empleo de la sordina harmón. Frank Campo nos marca las posiciones que debe utilizar el intérprete tal y como se muestra en el cuadrado rojo. En la siguiente zona marcada con un círculo rojo, en la que explica que el intérprete debe utilizar las posiciones a su antojo, siempre y cuando la nota que reproduzca sea la correcta. Todo esto puede resultar un poco extraño al principio ya que el hecho de cambiar la posición y reproducir el mismo sonido con diferentes posiciones puede hacer que haya variaciones en la afinación. Así, este pasaje se deberá estudiar con una rigurosa atención en el afinador, intentando reproducir las notas afinadas en cualquiera de las posiciones, aunque con un cambio de colorido sonoro.

En el pasaje *b3* el frullato que aparece al principio debemos tomarlo de manera delicada, poco a poco insuflando más aire al instrumento con la finalidad de aumentar la dinámica hasta un fortísimo. También se debe señalar que en la zona final de este pasaje, a pesar de haberse utilizado la técnica del doble picado hasta ahora, se empleará el picado simple para poder marcar bien todos los acentos que aparecen. Tan solo se ejecutará en triple picado las cuatro corcheas finales de las ocho que aparecen unidas, con la finalidad de dar más velocidad y ligereza al pasaje. Finalmente, los círculos verdes se tratan de una marca del propio autor en la que indica que el tallo de la sordina debe ser retirado por completo, coincidiendo con un silencio de negra entre paréntesis y con el cambio de sección. A todo esto se debe señalar que en este pasaje sólo se respirará después del frullato y al finalizar el pasaje con la extracción completa del tallo de la sordina; ya que de no realizarse de esta manera se conseguiría un exceso de aire innecesario.

El último grupo de semicorcheas es similar al del pasaje *a1*, por lo que se ejecutará del mismo modo. En cuanto a la última nota de este segundo movimiento, hay que decir que el hecho de que contenga la técnica del frullato y se alargue aproximadamente seis segundos hasta llegar a un pianísimo, hace de este fragmento un pasaje complejo. Por tanto, para poder utilizar el frullato durante toda la nota hasta en el pianísimo, se ha optado por ejecutar dicho sonido soltando poco a poco aire fuera de la boquilla. Esto permite que la nota siga sonando con el recurso sonoro que quiere el compositor sin que se corte el sonido.



Ilustración 24. Pasaje b2, b3 y c1.

Movimiento III. (Time to go)

El tercer movimiento es el más complicado de la obra, ya que abundan en él los intervallos amplios incluso superando las dos octavas, tal y como se aprecia en el pasaje inicial *a1*. Este tipo de saltos se estudian primeramente reduciendo el intervalo todo lo posible para ver de qué intervalo se trata. Posteriormente se procederá a afinar por separado cada una de las notas del intervalo pero de forma ligada, sin que haya espacios entre dichas notas. Una vez esté asimilado este proceso se ejecutará el intervalo tal y como indica la partitura.

En este pasaje aparece otra dificultad añadida, y se trata de los cambios bruscos de dinámica. Estos cambios llegan incluso a aparecer prácticamente con el cambio de nota, como se puede apreciar en los círculos azules de la imagen 25. Por tanto el ejecutante deberá prestar una máxima atención a todos los aspectos sonoros de la obra, ya que no se trata de una obra eminentemente melódica, sino que está basada mayoritariamente en efectos sonoros. Estas características estarán presentes durante todo el tercer movimiento. Finalmente se debe destacar que durante este pasaje aparecen diferentes acentuaciones tales como puntillos, *tenuto*, etc., lo cual requiere mucha concentración para cambiar de ataque tal y como lo requiera la partitura.

Al comienzo del pasaje *b1*, aparece una indicación marcada en color verde, en la cual se debe utilizar la sordina *straight*. Hay que decir que aunque antes aparece un pasaje de doble picado tal y como se explicó anteriormente, el pasaje de la sordina escrito con una figuración de semicorchea, debe ejecutarse con un picado simple y corto ya que no requiere de tanta velocidad como para emplear el doble picado.

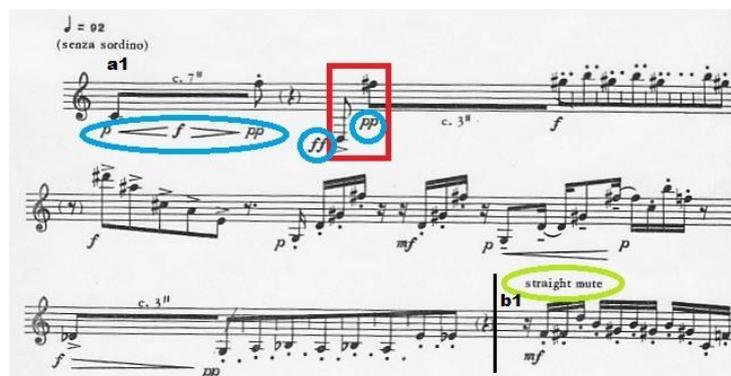


Ilustración 25. Pasaje a1 y comienzo del b1.

En la siguiente imagen aparece la continuación de la parte con sordina *straight* que debe ser trabajada en picado simple. De nuevo se prestará especial atención a la acentuación ya

que en las notas finales antes de un silencio suelen llevar un acento. También se tendrá cuidado con el puntillo y el tenuto, con el fin de dar mayor diversidad en la acentuación.



Ilustración 26. Pasaje b1.

A continuación aparece un silencio entre paréntesis, el cual marca el final de esta sección y el comienzo de la siguiente.



Ilustración 27. Final del uso de la sordina straight y comienzo del pasaje c1.

Siguiendo con la imagen anterior se puede apreciar el pasaje *c1* el cual tiene una característica muy peculiar y es que comienza con una nota pedal en una dinámica fortísima, seguido de una nota aguda en piano. Esto puede resultar complicado de ejecutar ya que la nota con la que empieza es una nota fácil de desafinar y poco usual en la literatura para trompeta, por tanto se deberá estudiar rigurosamente con un afinador delante y con un pulso de metrónomo muy bajo. Durante todo este pasaje se empleará esta técnica de estudio ya que existen contrastes en la dinámica y requiere de un ataque corto para reproducir las notas.

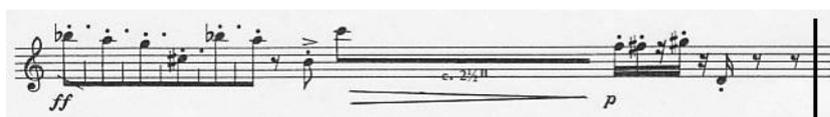


Ilustración 28. Pasaje c1.

El pasaje *c2* es de los más difíciles de estudiar, ya que comienza con una nota extremadamente grave que se debe atacar y mantener durante tres segundos y medio aproximadamente. Además de la dificultad de mantener dicho sonido sin desafinarlo, aparece un regulador que indica que la nota debe ser poco a poco más notable en cuanto a su intensidad, por lo que resulta muy complicado de estudiar ya que se trata de una nota poco utilizada en el repertorio para trompeta, y por tanto poco controlada. Para poder estudiar este pasaje, previamente se ha tenido que realizar un estudio de notas pedales, basado en arpeggios, donde la afinación de dichos sonidos tenía un papel fundamental.

Posteriormente se encuentra el pasaje *c3* donde se observa una sucesión de corcheas dividida en varias intervenciones por parte del intérprete y delimitadas por silencios entre paréntesis. Cada una de estas intervenciones a medida que transcurre la música va aumentando el número de notas, dando así una mayor tensión estructural. Hay que decir que este pasaje debe realizarse con el uso del doble picado debido a la velocidad que exige. Para estudiar este pasaje primeramente se realizará todo el pasaje en ligado. Después se procederá a incluir el picado en el estudio del pasaje, y una vez todo esto esté controlado se estudiará lentamente con el doble picado. Poco a poco se le irá dando velocidad hasta llegar a una velocidad similar al de la grabación de Thomas Stevens.

Un aspecto fundamental a destacar es el de las respiraciones, las cuales nuevamente como durante toda la obra vienen marcadas con silencios. En cuanto a los silencios que aparecen en el pasaje *c3* hay que decir que no solo se tratan de respiraciones, sino de pequeñas cesuras donde el intérprete debe dosificar su cansancio. De entre estos silencios de negra entre paréntesis destaca el último el cual contiene un puntillo que amplía el tiempo de descanso. Durante este último silencio el intérprete deberá prepararse para la zona de corcheas en doble picado, las cuales deberán poco a poco creciendo en intensidad hasta llegar a un fortísimo que precederá al punto culminante del tercer movimiento.



Ilustración 29. Pasaje *c2* y *c3*.

Para finalizar este apartado a continuación aparece la imagen que muestra el último pasaje de la pieza. En él se observa como Frank Campo utiliza el extremo tanto en tesitura del instrumento como en dinámicas. Esto lo hace relacionando el extremo agudo con un fortísimo donde se marca el punto culminante de este movimiento, y el registro pedal del instrumento con un sonido muy piano que va poco a poco muriendo durante el máximo tiempo posible hasta llegar a nada.

En cuanto a la dificultad de este pasaje no es otra que la de reproducir con un sonido elegante y afinado todas y cada una de las notas que aparecen, ya que después del desgaste durante toda la obra, puede resultar complicado. Así, debe trabajarse nota por nota y siempre con el afinador, para poder cerciorarse de que el sonido que se está reproduciendo es el correcto.



Ilustración 30. Pasaje *d1*.

REFERENCIAS

- Bach, E. S. (1991). A performance project on selected works of five contemporary composers: Malcolm Arnold, Robert Henderson, Stan Friedman, John Elmsly, Lucia Dlugoszweski. The University of British Columbia Vancouver, Canada. Retrieved from <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0100940>
- Burke, E. (2007). *On the Sublime and Beautiful*. Kessinger Publishing.
- Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2010). *Historia de la música occidental* (8a Edición). Alianza Música.
- Campo, F. (1971). Génesis de “Times Op. 39.”
- Campo, F. (2016). Autobiografía de Frank Campo.
- Campo, F. (2016). Biografía Frank Campo. Retrieved from papers://58312f1a-429f-4e79-8aa2-9c8b010ae96e/Paper/p543

- Campo, F. (2017). Comunicaciones personales.
- Clayton, P., & Gammond, P. (1990). *Jazz*. Taurus.
- Dibelius, U. (2005). *La música contemporánea a partir de 1945*. Akal. Retrieved from https://books.google.es/books?id=rOgD7iLGqo8C&pg=PA132&lpg=PA132&dq=análisis+música+contemporánea&source=bl&ots=UDnm-maNc0&sig=3oq1MZIMZ4MonUvVQRNv_ieblío&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjgv5T7u8bRAhXnAcAKHfeAB_M4ChDoAQguMAM#v=onepage&q&f=false
- Humet., R. (2007). Composición para shakuhachi: Reflexiones sobre métrica, digitación, muraiki y glissando. Retrieved from [http://files.shakuhachisociety.eu/publications/articles/Composition for shakuhachi by Humet ESP.pdf](http://files.shakuhachisociety.eu/publications/articles/Composition%20for%20shakuhachi%20by%20Humet%20ESP.pdf)
- López-Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). Investigación artística en música. Retrieved from [file:///C:/Users/JOSEAN~1/AppData/Local/Temp/Investigación artística en música.pdf](file:///C:/Users/JOSEAN~1/AppData/Local/Temp/Investigaci3n%20artística%20en%20música.pdf)
- Machlis, J. (1975). *Introducción a la música contemporánea*. Marymar.
- McGlynn, B. K. (2007). *An Analysis for Performance of Selected Unaccompanied Works for Trumpet by Robert*. University of Nebraska. Retrieved from <http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1009&context=musicstudent>
- Michels, U. (2001). *Atlas de Música, 2 (Séptima)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rojo, J. V. (2003). *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Madrid.
- Ross, A. (2009). *El Ruido Eterno*. SEIX BARRAL.
- Stevens, T. (n.d.). Thomas Stevens Music. Retrieved from <https://www.thomasstevensmusic.com/about/biography>
- Stevens, T. (2016). *Sobre la grabación de Times, Op.39*