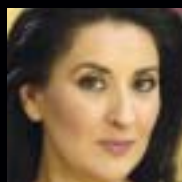


# A tempo

Boletín de la Asociación Madrileña de Compositores

Número 1 | Octubre 2011

Publicación gratuita



Entrevista a María Dolores Malumbres

Música y mito: Argos, Jasón y los Argonautas

Radio Clásica: una radio al servicio de todos

La otra historia de la música

# A tempo

Boletín de la Asociación  
Madrileña de Compositores

Publicación de la AMCC  
C/ Salud, 17-1º izq.  
28013 Madrid  
Tel. +34 91 523 02 03

gestion@amcc.es  
www.amcc.jimbo.es  
www.amcc-coma.blogspot.com

Depósito legal: M-50884-2010

**Colaboradores:**

Carlos Blanco  
Miguel Bustamante  
Doménech González de la Rubia  
Jesús Legido  
Sebastián Mariné  
Enrique Muñoz  
M<sup>a</sup> Luisa Ozaita  
Alejandro Román  
Alberto Royo Abenia  
Pedro Villarrog  
Noelia González Cabezas

**Anexo Miniaturas:**

Jesús León Álvaro  
Javier Jacinto  
Jesús Legido  
Marisa Manchado  
M<sup>a</sup>Luis Ozaita  
Pedro Villarrog  
Mercedes Zavala  
Alejandro Román  
Daniel Casado  
Alejandro Moreno

**Diseño de Portada:**

Jesús Yugo

**Maquetación:**

José-Luis Blanco y Quiñones

**Imprenta:**

Classic Vet Producciones  
y Comunicaciones S.L.

**Coordinación:**

Susana Martins  
Ainhoa Ramírez

**Presidente AMCC:**

Sebastián Mariné

**Junta Directiva AMCC:**

Álvaro Guijarro  
Constancio Hernáez  
Alejandro Moreno  
Juanjo Talavera  
Cruz López de Rego  
Ramón Paus



## SUMARIO

<b>Creación e interpretación</b>	
Miguel Bustamante .....	4
<b>Entrevista: M<sup>a</sup> Dolores Malumbres</b>	
Carlos Blanco .....	6
<b>Argos, Jasón y los Argonautas. Música y Mito</b>	
Alejandro Román .....	9
<b>En torno a la comunicabilidad</b>	
Jesús Legido .....	12
<b>Radio Clásica, una radio para todos</b>	
Pedro Vilarroig .....	14
<b>Los caminos de la voz</b>	
Enrique Muñoz .....	17
<b>Análisis e interpretación de música atonal</b>	
Alberto Royo Abenia .....	20
<b>La Jorcam está hecha de pequeños detalles</b>	
Noelia González Cabezas .....	22
<b>FAIC</b>	
Domènec González de la Rubia .....	24
<b>La otra historia de la música</b>	
Maria Luisa Ozaita .....	25
<b>EI COMA'11</b>	
Sebastián Mariné .....	27

**Anexo: Miniaturas para guitarra**

Jesús León Álvaro - Javier Jacinto - Jesús Legido - Marisa Manchado - M<sup>a</sup>Luis Ozaita  
Pedro Vilarroig - Mercedes Zavala - Alejandro Román - Daniel Casado- Alejandro Moreno



Cuando hace un año la AMCC publicó el número 0 de la nueva revista *A tempo* deseábamos en la presentación que una iniciativa tan enriquecedora mereciera una larga vida. La calurosa acogida dispensada y los elogiosos comentarios recibidos –tanto a la revista en sí como a la colección de miniaturas para piano con fines pedagógicos– nos han impulsado a proseguir con la publicación del número 1.

De este modo los compositores podemos seguir comunicándonos, además de con nuestra música (el XIII Festival COMA está a punto de concluir), con

nuestras reflexiones, nuestros comentarios sobre la propia obra, las entrevistas (tanto a gestores como a intérpretes y a los propios compositores), las presentaciones de otras Asociaciones o Federaciones, etc. Y seguimos ofreciendo pequeñas piezas (en esta ocasión para guitarra) con el fin de engrosar el corpus de partituras adecuadas para que los estudiantes instrumentales se adentren en el mundo de la creación contemporánea.

**Sebastián Mariné**

*Presidente de la Asociación Madrileña de Compositores*

# Creación e interpretación. Una complicada y enriquecedora relación

Por Miguel Bustamante

**P**ermítanme, amables lectores, que inicie este artículo con una experiencia personal. Cierta día, unas décadas atrás, cuando era estudiante en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, sintonicé Radio Clásica, que entonces se llamaba Segundo Programa de Radio Nacional de España. Me encontré con que estaba sonando una obra de Ravel. No estoy seguro ahora si era la *Sonatina* o los *Valses nobles y sentimentales*. El caso es que no me gustaba casi nada la versión que escuchaba, especialmente si la comparaba con otras de pianistas que me impresionaban hondamente, como Arturo Benedetti Michelangeli, por ejemplo. Cuando la pieza llegó al final, el locutor anunció el nombre del pianista. No lo podía creer: ¡era el propio Ravel interpretando su música! ¿Cómo era posible que



Miguel Bustamante

el excelso compositor, tan escrupuloso tanto en las ideas musicales como en la forma de plasmarlas, pudiera ser capaz

en muchos momentos de tocar esa música, en la que no sobra ni falta nada, de manera caprichosa y amanerada? Eso me pareció entonces, claro que ahora seguramente mi opinión no sería exactamente la misma. ¿Me ocurre lo mismo con otros compositores-intérpretes? Depende. No, por ejemplo, con Rachmaninov, a quien considero como uno de los mejores intérpretes de su obra, ni con Prokofiev. Por otra parte, no sé qué daría por poder escuchar a otros grandes compositores de cualquier época haciendo sonar su propia música.

Cambiamos el punto de vista y asumamos el del compositor. ¿Qué puede sentir cuando escucha sus obras interpretadas por otros músicos? También cabría preguntarse: ¿qué sentía Ravel cuando tocaba la *Sonatina* o los *Valses nobles y sentimentales*? ¿Se gustaba a sí mismo o prefería lo que con sus obras hacía Marguerite Long, por ejemplo. Pero pensemos en los compositores en general. Creo que un compositor, cuando escribe su música, la imagina no solo como una serie de signos que tienen una relación casi matemática entre sí, que suponen una estructura coherente, una armonías, melodías, contrapuntos, consonancias o disonancias, etc., sino que realmente la escucha en su interior. Es más, la escucha con sus características más sutiles, es decir, con aquello que casi no se puede indicar en la partitura, eso que solemos definir como leer más allá de las notas: el



juego de agógicas e intensidades, las respiraciones, los pálpitos, en fin, tantas matizaciones que hacen que una misma obra nos consiga emocionar o aburrir según quien la interprete.

Bien. Un compositor escribe una obra y, cuando está concluida, la suelta al mundo exterior. ¿Qué ocurre entonces? Lo deseable, por supuesto, es que haya intérpretes que se interesen por ella, la estudien, la analicen y, si lo desean, la interpreten. Si, además, les gusta, infinitamente mejor. Demos esto último por hecho, asumamos que el intérprete que va a tocarla, cantarla o dirigirla es bueno en lo suyo y, ojalá, respetuoso con la partitura. ¡Estamos en el mejor de los mundos! Pero, aún así, a partir de entonces viene el reto para el compositor: ¿va a sentirse identificado con esta visión



*Marguerite Long en Berlín*

ajena teniendo en cuenta la idea que él tenía cuando la escuchaba e interpretaba interiormente? Seguramente en buena parte sí, mas lo normal es que en otra no del todo. Y eso no significa necesariamente que le vaya a disgustar. En al-

gunos casos sí, sin duda, pero en otros le sorprenderá agradablemente. ¡Hasta es posible que descubra facetas de la obra que él no había sabido apreciar! Y esto, ¿por qué puede ocurrir? Pues aquí llegamos a mi teoría personal sobre esta relación, a menudo complicada, entre creación e interpretación. Un compositor es como una madre que da a luz una criatura a la que ha sentido durante largos meses en su interior. Cuando ésta nace, la madre sigue sintiendo con ella una honda relación: la conoce como nadie, sabe cómo siente, cómo respira y cree que se le revelarán

hasta sus pensamientos, sensaciones, anhelos y frustraciones. Piensa incluso que continuará guiando y controlando sus pasos.

Pero resulta que, desde el mismo momento del nacimiento, y quién sabe si incluso desde antes, ese nuevo ser es independiente. Vive ya su propia e intransferible vida. Sorprenderá a su madre de mil y una maneras, para bien y para mal. La madre se convertirá, en realidad, en espectadora de esa nueva vida. Algo parecido pasa con el compositor respecto de su obra. Esta es ya una criatura independiente, que vivirá su propia vida y será recreada, ojalá que infinidad de veces, de mil maneras diferentes, sin que el compositor tenga ya control sobre ella. Gozará o padecerá cuando la escuche, le seguirá teniendo el mismo afecto casi maternal, pero en ocasiones se preguntará: ¿he sido realmente yo quien esto ha escrito? ■



*Ravel al piano, en una imagen de 1914.*



*M<sup>a</sup> Dolores Malumbres, el placer de la Música.*

## Entrevista

# M<sup>a</sup> Dolores Malumbres

Por Carlos Blanco

Acudo a casa de M<sup>a</sup> Dolores como tantas y tantas veces. Sé que hoy tengo que hacerle una entrevista y que no será el habitual intercambio de partituras, grabaciones, libros, impresiones u opiniones, pero estoy convencido de que el tono coloquial de la compositora se colará por todos los lados. M<sup>a</sup> Dolores habla mucho y muy rápido, así que la grabadora será imprescindible. El guión que he preparado, también, para no ramificar las historias demasiado.

**P**ara quien precise conocer con detalle su vida y su obra debe acudir al libro editado por el Instituto de Estudios Riojanos (Blanco Ruiz, C., *Las claves de la música de M<sup>a</sup> Dolores Malumbres*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2009) por lo que la entrevista tiene que contener elementos o incluso opiniones personales que nos acer-

quen más a su forma de pensar. La conversación se mantiene desde principio con esa chispa y vitalidad que le caracterizan y la transcripción de la larga charla me obliga a un –placentero– trabajo de reescritura:

■ **Carlos Blanco Ruiz:** *Empiezas a escribir música a partir de los ejercicios de composición con*

*Remacha. Es música tonal y sin pretensiones. Posteriormente –y ya con 49 años– aprendes música no tonal con de Pablo y especialmente Bernaola. ¿Cuándo decides que quieres escribir música? ¿Existe un punto de inflexión?*

■ **M<sup>a</sup> Dolores Malumbres:** Desde las primeras composiciones tonales se me han solicitado las obras, al principio como compro-

misos –comenzando con el “Himno para la Coronación de la Virgen del Burgo” que se interpreta todavía todos los años en su novena en Alfaro, mi pueblo–, encargos que luego han ido creciendo y se han convertido en algo habitual. Tras acudir a los primeros cursos en Granada con Bernaola, el cual nos pedía “A mí, músicas aquí, do-re-mís [para corregir]” comienzo a escribir a solicitud para pequeños conciertos que luego se convirtieron en encargos constantes, y así hasta ahora. Existen contadas obras (un “Padre Nuestro” compuesto para Benedicto XVI o música con fines didácticos, por ejemplo) que he escrito espontáneamente, pero lo normal es que me lo pidan para un determinado concierto o evento, porque en principio lo van a estrenar.

■ **CBR.**– *Sobre el proceso de composición, ante la temida “hoja en blanco”: Comienzas con la elección de los sonidos iniciales que van a definir la obra, eliges un motivo –grupo de sonidos, medidas e interválicas–, lo moldeas tras muchas pruebas hasta hacerlo algo muy personal y consideras que ese génesis tiene un potencial suficiente para generar el resto de la obra. Cada obra es semejante en el procedimiento pero el resultado final varía notablemente. ¿De qué depende: oyentes, intérpretes, la plantilla?*

■ **MDM.**– El procedimiento es siempre el mismo, pero no pienso en los intérpretes. Influyen por supuesto las posibilidades del instrumento, técnicas y tímbricas de éstos, pero menos en quién es el instrumentista. Empleo el sistema de composición igual para todas las obras, con un proceso de creación similar, generando ese primer motivo –a veces me lleva semanas, ya sabes que borro y corrijo mucho– que es el que realmente me condiciona, pero no los intérpretes. Tampoco pienso en el oyente y sí en la

propia música, que se genera y desarrolla a partir de sí misma.

■ **CBR.**– *Perteneces por edad a una generación (nacidos entorno a los años 30) pero sin embargo tienes una gran sintonía con generaciones posteriores, con la que compartes además de amistades una gran cantidad de coincidencias estéticas ¿A qué se debe?*

■ **MDM.**– Acudí a los primeros cursos en los años 80 para entender qué pasaba con esas músicas de Webern, Schoenberg, que yo tenía pero que no entendía porque analíticamente –tonalmente– no se soportaban. Como estuve parada musicalmente durante los años que duró el cuidado de mis dos hijos, cuando volví a la actividad, los que eran mis contemporáneos (Bernaola, de Pablo, Barce, Acilu, Sardá, Nono) fueron los que habían estado aprendiendo esas músicas en el extranjero y a ellos acudí. Tengo mucho contacto con los compositores de generaciones posteriores –los de la edad de mis hijos– porque ellos fueron los compañeros de las clases en las que aprendí las nuevas músicas. Regularmente nos vemos en conciertos y festivales y todos –los de mi edad y los más jóvenes– me saludan cariñosamente y hablo con ellos.

■ **CBR.**– *¿Puedes hablarnos de las influencias de los grandes maestros “clásicos” en tu música?*

■ **MDM.**– Principalmente la continuidad y el desarrollo de las ideas, la coherencia interna... eso es igual antes y ahora. Por eso releo la música barroca (en especial Bach) y algo menos la romántica, menos contrapuntística, y sobre todo el siglo XX, como puntos de referencia, no para copiar estilo.

■ **CBR.**– *¿Y de tus maestros directos?*

■ **MDM.**– De ellos no puedes encontrar nada en mi música porque sus clases eran teóricas, me

ampliaron el “paisaje” a partir de las explicaciones de obras de otros o tuyas, pero como recursos técnicos, no como muestras sobre las que tocar. Un caso especial era Bernaola, que era muy dinámico, y corregía explicando “yo esto lo hago así; no quiero que lo hagáis vosotros, pero que sepáis que a mí me ha servido”, pero su música –tan amplia en estilos– no es una influencia reconocible en la mía.

■ **CBR.**– *Tu obra comprende poco más de 50 obras, con preferencia por la música de cámara ¿tienes alguna obra con la que te identifiques especialmente? ¿El mayor volumen en la música de cámara es por mayor facilidad de escritura?*

■ **MDM.**– No tengo preferencia por ninguna en particular, aunque cuando alguna pieza se ha interpretado especialmente bien siempre te hace sentir más orgullosa de ella, pero no es preferencia personal. Son como los hijos, todos diferentes –porque mira que son diferentes mis dos hijos–, pero a todos los quieres por igual. Por otro lado es muy difícil conseguir que una formación orquestal te interprete una obra. Hay que disponer de mayores contactos de los que yo tengo... además la mayor parte de sus repertorios son “clásicos”, a muchos de los componentes no les gusta la música contemporánea y sobre todo que los encargos que me hacen son para grupos de cámara. Por otro lado es más fácil conseguir un mayor control del resultado sonoro en la cámara y eso es muy importante para mí.

■ **CBR.**– *Cuando puedes asistes con regularidad a los festivales de música actual (COMA, Alicante, Tres Cantos, Getxo...) ¿Es una manera de estar al día y escuchar lo que otros hacen? ¿Te parece bien que se realicen o te parece que se convierte a la música actual en un gueto para unos pocos?*

■ **MDM.**— Cuando retomo mi vida musical en los años ochenta busco el contacto con otros compositores y M<sup>a</sup> Luisa Ozaíta, siempre activa y atenta, responsable de muchos de mis estrenos, me invita a formar parte de la Asociación de Mujeres en la Música, luego aparece la Asociación de Compositores Madrileños, la Asociación de Compositores Vasco-Navarros, etc. Sin el asociacionismo sería difícil poder desarrollar estas músicas tan minoritarias, pero sobre todo me sirve para mantener el contacto con los demás compositores. Los conciertos de los festivales están abiertos a todo el mundo, pero el público mayoritario no quiere acudir a ellos, y cuando se han “metido” equivocadamente en alguno no conectan. Pero en ellos cuentas con un público —esencialmente músicos— que sabe a lo que va.

■ **CBR.**— *Siempre has enseñado. La docencia musical es parte de tu vivencia diaria. Incluso sigues impartiendo clases puntualmente. ¿Es un hábito, un estímulo, una necesidad, un placer?*

■ **MDM.**— Para mí ha sido muy importante la labor docente porque las clases me han mantenido activa y atenta, he enseñado en La Rioja a varias generaciones y eso hace que tu cabeza se mantenga ágil. Me encuentro muy cómoda enseñando y los alumnos que me buscan es porque esperan algo de mí que no encuentran en otras enseñanzas, pero nunca ha sido como necesidad. Aparte de eso, y dependiendo del alumno, según sus capacidades e intereses, enseñar puede ser un gran placer.

■ **CBR.**— *El apoyo de la familia ha sido siempre importante en tu vida para poder desarrollar tu actividad musical. Háblanos de ello.*

■ **MDM.**— Sobre todo mis padres y mi marido. Los primeros como inicio. Mi madre —que tenía una



voz extraordinaria— me enseñó lo básico y me apoyaba y mandaba a estudiar en lugar de hacer tareas domésticas. A mi padre, que coincidió con Remacha estudiando violín en Madrid, le parecía maravilloso que yo pudiera hacer lo que él no pudo terminar y fue él quien me llevó a estudiar con él a Tudela. Mi marido me acompañaba a casi todos los conciertos y hablaba con todos los músicos, tenía don de gentes y se relacionó con los músicos a los que yo conocía y todo el mundo le conocía —recuerdo sus largas conversaciones con Sardá— en los festivales.

■ **CBR.**— *Tu vida transcurre en localidades y ciudades pequeñas, alejadas de los grandes centros de contacto españoles. ¿Cómo afecta eso a tu relación con los demás músicos? Ahora con las mejores comunicaciones ¿notas más facilidad de contacto?*

■ **MDM.**— Yo generalmente no hablo más que con los músicos, con antiguos alumnos, amigos que llaman... pero músicos. Bernaola me decía constantemente “No te olvides de que vives en Logroño...”. De cualquier manera

los contactos que mantengo con los compañeros de Madrid o de otros lugares son los mismos que hace años, aunque cada vez me cuesta más —se me hace más complicado— moverme a otros sitios.

■ **CBR.**— *No te has acercado nunca a la música electroacústica y usas la informática exclusivamente como editor de partituras. ¿Crees que podría haber cambiado tu escritura de haber experimentado a tiempo con este tipo de música?*

■ **MDM.**— No la he estudiado nunca, pero creo que no cambiaría mucho porque a mí me gustan los sonidos y los timbres totalmente definidos de los instrumentos tradicionales. Puede que puntualmente y como un efecto o como un elemento aislado se puedan añadir, pero basar toda una composición en ellos no es de mi gusto, puede que porque no lo conozca lo suficiente, porque no disfruto de ellos. Sobre el ordenador: es una gran ayuda para mí, pero para editar partituras.

■ **CBR.**— *¿Por qué no te gustan los homenajes?*

■ **MDM.**— Pues no me gustan, pese a que ya he recibido unos cuantos, porque resulta que generalmente no se hacen por el mérito que tú tienes sino por el hecho de hacer algo diferente y tener cierta edad, pero independientemente de tus valores. Evidentemente es preferible eso a esperar a que una desaparezca y por ello los agradezco. Pero, lamentablemente, los homenajes no sirven para mostrar el trabajo del homenajeado. Además para mí la música —y la docencia— no han sido nunca un trabajo sino un placer, por mucho tiempo que sea necesario dedicar, y por eso hacerme un homenaje por mi música es para mí sorprendente.

Logroño, agosto de 2011 ■



# Argos, Jasón y los Argonautas: música y mito

## Música griega como pretexto para la composición contemporánea

Por Alejandro Román

Compositor

Desde siempre la mitología griega me ha cautivado, la narración de unos hechos que escapan a la realidad cotidiana, siempre envueltos en un halo de misterio, me han hecho sumergirme en lecturas que narran la aventura del encuentro con lo ignoto, con lo desconocido. Posiblemente el Hombre pretende desde antaño bucear en su propia esencia, en su naturaleza extraña, y quizá para los griegos una forma de hacerlo fue a través del mito, y el mito para mí tiene algo de fascinación por la búsqueda, por el descubrimiento. Por ese motivo, hace ya algunos años, en 2005, escribí una composición sobre el “Argos”, el legendario barco que transportó a Jasón y a sus Argonautas en su viaje a través del Egeo, el Mar Negro y el Mediterráneo. Según la mitología griega, “Jasón”, después de haber consultado el oráculo de Delfos reúne, con ayuda de Hera, un grupo de valerosos héroes para formar la tripulación. En este mítico viaje, los Argonautas acompañan a Jasón en la expedición organizada para conquistar el preciado “vellocino de oro”, encontrándose en el camino con multitud de desafíos.

El “Argonauta” es viajero, un intrépido, un aventurero, alguien que cree sin reparos en sus ideas y no cesa en su empeño hasta que consigue encontrar lo que busca. De ahí que el mito de Jasón haya



sido de interés para tantos artistas. En mi caso, el viaje del Argos me llevó a la idea de escribir para un quinteto de saxofones, dos percussionistas y piano, empleando algunas de las melodías que de Grecia nos han llegado, unas pocos fragmentos de música que, sin embargo, nos transportan inmediatamente a una época tan interesante como es la del esplendor griego.

El problema de la comprensión del mito está en su esencia literaria, en su origen como creación artística condensadora de conocimiento, al cual se ha intentado dar explicación; Friedrich Nietzsche, en su ensayo “*El Nacimiento de la Tragedia*” expone el origen del “mito” y su relación con la música:

*“La historia de la génesis de la tragedia griega nos dice*

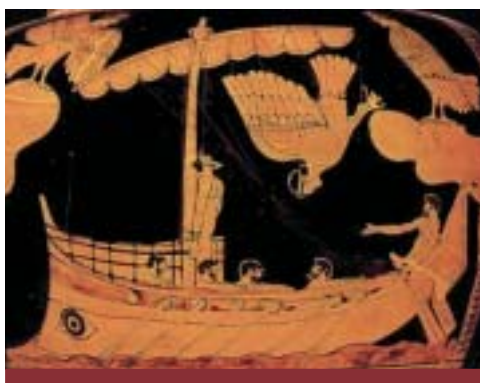
*ahora, con luminosa nitidez, que la obra de arte trágico de los griegos nació realmente del espíritu de la música [...] Este esfuerzo del espíritu de la música por encontrar una revelación figurativa y mítica, que va intensificándose desde los comienzos de la lírica hasta la tragedia ática, se interrumpe de pronto, apenas alcanzado un desarrollo exuberante, y desaparece, por así decirlo, de la superficie del arte helénico: mientras que la consideración dionisiaca del mundo nacida de ese esfuerzo sobrevive en los Misterios y, a través de las más milagrosas metamorfosis y degeneraciones, no deja de atraer a sí las naturalezas más serias. ¿No volverá a ascender algún día como arte desde su profundidad mítica? [...] Si hemos tenido razón al atribuir a la música la fuerza de poder volver a hacer nacer de sí el mito, también el espíritu de la ciencia habremos de buscarlo en la senda en que él se enfrenta hostilmente a esa fuerza creadora de mitos que la música posee”.*

Podemos observar en las palabras del filósofo una ligazón inalterable entre mito, tragedia y música, quizá desde el espíritu dionisiaco que Nietzsche imprimió al arte musical. Desde entonces, el

mito de Jasón ha pervivido no sólo en la literatura o en la música, sino también en las artes como la pintura, la escultura o la arquitectura.

El mito, en la Historia de la Música, se presenta en la figura de Orfeo, el músico encargado de marcar la cadencia de los remeros del Argos. Hay varios importantes “Orfeos”: el de Monteverdi, el de Telemann, el “Orfeo en los Infiernos” de Offenbach, o el “Orfeo y Eurídice” de Gluck. Incluso una ópera poco conocida como es “*Il Giasone*” (1648), de Francesco Cavalli (1602-1676), trata el mito de Jasón. También el cine ha dado versiones del mito, la más conocida con música de mi admirado Bernard Herrmann (“*Jasón y los Argonautas*”, Don Chaffey, 1963).

La primera vez que me acerqué a la música griega fue de la mano del grupo de teatro “Thiasos”, con el que colaboré en dos montajes, “*Bacantes*”, de Eurípides y “*Los Caballeros*”, de Aristófanes. Su directora, Rosa García Rodero, especialista en cultura griega y tra-



ductora al español de varias obras clásicas, me descubrió el fascinante mundo de la música práctica griega. Este hallazgo hizo que me embarcara en la composición de una obra, ya fuera de la dramaturgia, una obra autónoma, pero basada en la tragedia de Eurípides. Nació la suite “*Bacantes*, op.8”, en seis movimientos, para

flauta, clave y dos recitadores, que dio origen a otras versiones para flauta y piano, flauta y arpa, orquesta de cámara, e incluso a su orquestación para gran orquesta sinfónica.

Los seis movimientos son los siguientes:

- I. *Dióniso “el Fulgor”*, abre la serie de piezas dentro de un ambiente misterioso y mágico. El tema está basado en el “Estásimo de Orestes”.
- II. *Cadmo “la Sumisión”*, es el padre del rey de Tebas (Penteo). La pieza se basa en el “Primer Himno Delfico a Apolo” (1ª parte).
- III. *Tiresias “la Prudencia”*, es un movimiento reflexivo, cuyo contenido temático está basado en la 2ª parte del “Primer Himno Delfico a Apolo”. *Penteo “el Dolor”* toma su material temático del “Himno al Sol”, del citarista griego conocido como “Mesomedes de Creta”. *Ménades “la Furia”*, son las seguidoras de Baco, también llamadas “Bacantes”. Las Bacantes, embriagadas por Dióniso, despedazan a Penteo en los montes, en un caos vertiginoso. La turba de Bacantes está representada por “clusters” móviles a toda velocidad. La flauta elabora todo tipo de sonoridades que “sobresalen” de la turba y representan los últimos alientos de Penteo, que sucumbirá ante tal avalancha. *Ágave “el Lamento”*, es la madre de Penteo que, influenciada por el poder de Dióniso se convierte en una de las Bacantes y mata con sus propias manos a su hijo. El material temático está basado en una bella melodía clásica griega, el “Lamento de Tecmesa”, encontrada en una losa funeraria muy emotiva del siglo V. a. de C.
- VI.

La realización de la versión para flauta y arpa, encargo de M<sup>a</sup> Rosa Calvo-Manzano, supuso para mí un verdadero reto, dado que el material eminentemente cromático (clusters, armonía por segundas, etc.) del que se componía su original para flauta y clave, constituían un complejo escollo a la hora de realizar la parte para arpa, dado su carácter eminentemente diatónico. Aún así, la obra está grabada y fue estrenada con éxito por Vicente Martínez y M<sup>a</sup> Rosa Calvo-Manzano en el Auditorio Conde Duque el 20 de Enero de 2007.

Otras de las obras que escribí partiendo del mundo griego fueron “*Argos*, op. 26” (ya citada), “*Ménades*, op. 28”, para conjunto instrumental, “*Tirsos*, op. 33” o “*Khitara*, op. 35” (más su versión de flauta y arpa “*Khitara y Syrinx*”).

En el caso de “*Khitara*, op. 35”, la idea surgida en mí hace muchos años de armonizar la preciosa pieza para flauta de Claude Debussy “*Syrinx*” me llevó finalmente a escribir esta obra para arpa sola, que puede ser interpretada igualmente en su versión con flauta donde, en este caso, la melodía debussyana es acompañada por el arpa en una fusión que hace que aparezcan como dos piezas autónomas que funcionan juntas en una misma obra, la cual he titulado “*Khitara y Syrinx*”.

La khitara griega es uno de los instrumentos precursores del arpa, así como el syrinx lo fue de la flauta. *Khitara* está compuesta bajo el molde que proporciona *Syrinx*, y empleando la bella melodía griega del “Epitafio de Sículo”, que apareció en una columna de la tumba que Sículo encargó construir para su mujer en el siglo I d.C.

En *Argos*, op. 26, el material temático, melódico y rítmico de la obra está basado en dos de las piezas musicales más importantes y antiguas, hasta ahora descubiertas, del mundo griego: se trata de dos himnos consagrados al dios

Apolo en Delfos. El primero de ellos, descubierto en 1893, se encontraba en la pared del Tesoro de los Atenienses en Delfos. El segundo himno, encontrado en el mismo lugar, parece que fue compuesto por Limeno, hijo de Theno de Atenas. Se han fechado en torno a 138 y 128 a. de C. Musicalmente tienen como característica el empleo frecuente de una escala pentatónica y ritmo peónico (5/8). La estructura formal de la obra viene dada por las diferentes escalas o etapas que realiza el Argos en su largo viaje, en relación con la estructura de los dos himnos delficos. La obra está cargada de simbolología: cada instrumento está relacionado con un antiguo instrumento griego (a continuación en cursiva), y, del mismo modo, se relaciona con uno de los personajes más importantes del mito:

- Saxofón Soprano - *Parthenius aulós* - ORFEO (Músico encargado de marcar la cadencia de los remeros)?
  - Saxofón Alto - *Paidikós* - TIFIS (Piloto del Argos)?
  - Saxofón Tenor 1 - *Kitharisterios* - JASÓN (Capitán del Argos)?
  - Saxofón Tenor 2 - *Teleios* - HERACLES (Héroe tebano)?
  - Saxofón Barítono - *Hyperteleios* - ARGO (Constructor del navío)?
  - 2 Percusionistas - CÁSTOR Y PÓLUX (Héroes)
- Platos suspendidos (*Cymbala*), Tam-tam (*Discos*), Crótalos (*Krotala*), Sonajas y Palos de Lluvia (*Seistron*), Xilófono (*Xylophon*), Chimes (*Metallicós kódon*), Timbales (*Timpani*), Cajas chinas y Pandereta (*Roptron*)?
- Piano - *Psalterion* - MEDEA (Hija del rey Eetes)

La forma de la obra está basada en el propio viaje, por lo cual cada sección musical (en letras mayúsculas) contiene un capítulo del trayecto, del siguiente modo:



### ARGOS, Op. 26 (Concierto de Cámara)

#### PRIMER HIMNO DÉLFICO A APOLO

- I. "Jasón recluta la tripulación tras consultar el oráculo de Delfos" (A, Introducción).
- II. "Embarque en el puerto de Pásagas, rumbo a Lemnos" (B).
- III. "1ª Escala: Isla de Lemnos. Los Argonautas repueblan la Isla con las lemnianas" (C).
- IV. "2ª Escala: Isla de Cícico. Combate con los cícicos" (D).
- V. "3ª Escala: Bitinia. Hilas y Heracles no embarcan" (E).

#### SEGUNDO HIMNO DÉLFICO A APOLO

- VI. "4ª Escala: Tracia. Fineo revela a los Argonautas cómo franquear las rocas Cianeas" (F).
- VII. "El Argos consigue atravesar las rocas Cianeas" (G).
- VIII. "5ª Escala: La Cólquide. Tifis muere tras enfermar. Jasón pasa la prueba propuesta por el rey Eetes, ayudado por

su hija Medea" (H).

- IX. "Jasón y Medea se apoderan del vello de oro. Ambos huyen en el Argo y regresan a entregarlo a Pelias" (I).
- X. "Jasón conduce el Argo a Corinto para consagrarlo a Poseidón" (J).

Con una duración total de unos 18 minutos, "Argos, op. 26" recibió el premio de la *Tribuna Sax Ensemble*, por lo que fue estrenada por el grupo Sax Ensemble dirigido por José Luis Temes el 17 de Octubre de 2005 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y grabada y retransmitida por Radio Nacional de España, RNE2.

Los poco numerosos vestigios musicales que se han conservado del periodo de esplendor de la cultura clásica griega constituyen una fuente valiosísima de inspiración musical y artística, la cual a mí, como compositor, me ha proporcionado un material precompositivo de gran riqueza a la hora de encarar nuevos proyectos de creación sonora. Quizás la relación entre la cultura de aquellos nuestros antepasados y nuestra preciada cultura occidental sea tan estrecha que el uso de estos materiales suponga una forma de conexión directa con las formas de entender el arte y la cultura griegas desde nuestro tiempo.

Este artículo pretende ser un pequeño homenaje a todos aquellos "argonautas" de hoy, aquellos que se sumergen en la aventura de lo desconocido por aprender, por buscar bellas experiencias, por cultivarse, por dejarse llevar por el placer de la lectura, de la música, de la poesía, del arte... a todos aquellos que invierten todo su tiempo, esfuerzo y dedicación a la cultura, porque por encima de todo creen en la belleza. Os deseo todo el éxito en vuestro nuevo viaje, "Argonautas"... ya estáis cerca de alcanzar el ansiado vello de oro. ■

# En torno a la comunicabilidad

Por Jesús Legido

A firma el eminente musicólogo e historiador Claude Samuel en “Panorama de la Música contemporánea” que si el arte se cimenta exclusivamente en la técnica y el puro intelectualismo, no puede sino germinar “una música enana y achaparrada, como las formas enanas de la flora de las montañas más allá de la arboleda. Es preciso que exista una reconciliación entre la técnica y la emoción, entre el intelecto y el corazón, para que surja una música que pueda ser acogida con el mismo entusiasmo de nuestros antepasados”.

Algunas creaciones contemporáneas proponen problemas de estructura e intencionalidad que tiene que ver más con la sociología, la política y la metafísica que con el arte propiamente. No plantean cuestiones de esencia sonora, pretendiendo descifrar módulos, estructuras, formas abiertas, aleatorias y otras técnicas en que se apoyan, pero que nada dicen al oyente, ajeno a estas lucubraciones.

La actividad artística emana del compositor, se materializa mediante determinadas grafías que el intérprete descifra y transmite con la finalidad de comunicar un mensaje. Ninguno de estos elementos puede faltar para que el fenómeno artístico se produzca plenamente.

Es claro que la obra artística no es un hecho aislado, sino que

se cimenta en los conocimientos y aportaciones de anteriores generaciones. Es posible que los distintos movimientos estéticos hayan ido surgiendo como oposición a los anteriores y las nuevas formas contradigan los postulados antiguos, pero siempre habrá unos valores y aportacio-



nes innegables que irán formando parte del acervo cultural.

En el variopinto bagaje que va desde la eclosión dodecafónica a las más variadas formas aleatorias de música abierta, pasando por la electrónica, concreta, estocástica, etc., existen intentos más o menos logrados pero en muchos casos la única pretensión ha sido la de desestabilizar las raíces ancestrales, destruyendo los antiguos principios y estableciendo un nuevo enfoque del hecho sonoro que

viene siendo objeto de sistemáticos rechazos, provocando el consecuente distanciamiento entre las inquietudes del compositor y los intereses del oyente, principal destinatario del mensaje.

La obra artística necesita para su plena realización del consenso y aprobación del público, que poco a poco irá asimilando su contenido. Si el mensaje carece de interés o el lenguaje empleado no es entendible, el resultado será estéril.

El hombre es sociable por naturaleza y está dotado de facultades a desarrollar y potenciar mediante un proceso a veces lento pero evolutivo y lógico. El individualismo a ultranza que proclamara Schoenberg afirmando que el arte carece de función social —“si es arte, no es para todos y si es para todos no es arte”— o Stravinsky en su Poética Musical al considerar que la música es “incapaz de expresar

algo: un sentimiento, una postura o un estado psicológico” habría que considerarlo con ciertas reservas.

Tampoco quiere esto indicar que el creador tenga que descender a la vulgaridad para mostrarse complaciente con el público menos exigente. Si la obra tiene algún mensaje que transmitir, el oyente acabará captándolo, aceptándolo e identificándose con ello.

El problema tal vez radique en el desfase entre lo que el

compositor ofrece y lo que el público reclama, desfase que progresivamente ha ido acentuándose en persistente aislamiento.

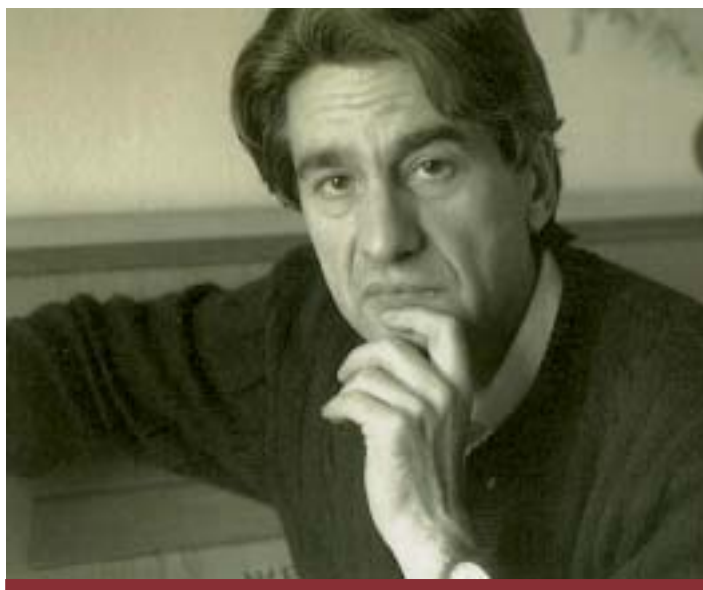
El dilema que el compositor se plantea es claro: o crea para su propio goce estético tratando de resolver determinados problemas estructurales o piensa transmitir un mensaje, en cuyo caso parece lógico recurrir a principios de inteligibilidad. O se comunica con un mensaje coherente e inteligible o hace una música inservible, en cuyo caso no es necesario ni que nos enteremos de su existencia.

Son elocuentes y altamente significativas algunas de las objeciones que plantean eminentes musicólogos como Claude Samuel o Donald Mitchell sobre este particular que comentamos más abajo.

Conocidas por los aficionados a las vanguardias son las constantes y agudas acusaciones vertidas por Boulez en defensa de estas posturas, no siempre convincentes y en algunos casos un tanto dudosas, tratando de justificar el afán de originalidad como “organización de un lenguaje cuya conexión asegura la eficacia o como instrumento susceptible por su flexibilidad de dar cuenta al máximo de la potencia intelectual y emotiva de una época”.

Por todos es conocida la acelerada evolución del arte que pone en entredicho principios que parecían inmutables y que debido al reiterado empleo se han ido degradando progresivamente. Igualmente cabría señalar la constante integración e incorporación de recursos extraeuropeos provenientes de otras cul-

turas, que amplían notablemente el panorama creativo actual, así como el desplazamiento que viene produciéndose hacia la atonalidad, modalidad, mixturas, estructuras seriales, etc., enriqueciendo unas parcelas en perjuicio de otras. Pero admitida la validez de estos presupuestos y aceptándolos plenamente, “creemos –afirma Sa-



muel–, que nuestra formación occidental, por su especial idiosincrasia, está inmersa en unos condicionamientos a los que no podemos ni debemos renunciar, ya que constituyen nuestro principal vehículo de comunicación, sin que ello signifique nostalgia del pasado”.

Para finalizar estas reflexiones, volvemos a retomar las afirmaciones del mencionado musicólogo Donald Mitchell en torno a este candente tema de la comunicabilidad en nuestra creación contemporánea vertidas en su ensayo sobre “El lenguaje de la Música Moderna”.

“Los rígidos postwebernianos –señala Mitchell– abandonan la melodía y los demás recursos, garantía de comprensión y comunicación, sometiendo el material a maníacas disciplinas de sistematización serial cuya

condición es tan inaudible e incomprendible como su organización. Las “Estructuras” para dos pianos de Boulez son únicamente tales. Incluso el oído más iniciado –reconociendo la brillantez y personalidad de Boulez– se siente desconcertado por la ausencia de hilación o lógica audible. Una inventiva tan rigurosamente sistematizada,

produce, paradójicamente, la impresión de una total desorganización. La extraordinaria oscilación desde lo totalmente determinado a lo totalmente indeterminado crea un caos de desconcierto. Nos enfrentamos a un juego cuyas reglas no tenemos la menor esperanza de aprender, a menos que le nazcan a uno un par de oídos vírgenes, incontami-

nados por el peso de la tradición del pasado”.

Gran parte –sigue afirmando Donald Mitchell– de la actual música no está abierta al análisis e investigación de antaño, sin recurrir a términos extramusicales. Los compositores más radicales de siglos pasados no perdieron nunca el contacto con el lenguaje de sus predecesores, ni siquiera cuando los censuraban. El propio Schoenberg o el mismo Stravinsky aseguran unas bases para que la comunicación no se pierda, relacionadas con la tradición, aunque sus innovaciones fueran una crítica a la tradición anquilosada. Si excluimos la posibilidad de asociación, excluimos la posibilidad de comunicación, convirtiéndose el creador en su propio y único auditorio”. ■

Entrevista con Ana Vega Toscano

# Radio Clásica, una radio al servicio de todos

Por Pedro Vilarroig

**¿Cómo es en la actualidad el panorama de vuestra programación?**

» Queremos presentar un espectro muy variado y ofrecer un claro servicio público a través de una radio más viva y dinámica. Hemos iniciado una etapa de renovación en la que deseamos estar más presentes en la sociedad, sin perder por ello las señas de identidad de la emisora, que la han convertido a lo largo de sus ya 46 años de historia en un referente de calidad en la vida cultural española e internacional. Entre nuestros nuevos proyectos buscamos el tener contacto con públicos jóvenes con diversos programas de corte juvenil o incluso infantil, como es el caso de *Música Joven*, pensado para dar apoyo a los jóvenes estudiantes de música en distintos niveles, o *El Rincón de los Niños*, no sólo dirigido al público infantil, sino también a los padres y profesores, para ayudarles a iniciar a los niños en la música, y así ir creando un público futuro interesado y formado. También queremos profundizar en la línea de programas didácticos y de investigación, en un apartado que se refleja en nuestra nueva web bajo el epígrafe de *Aula de Música*. Por supuesto seguimos manteniendo una importante presencia de programas temáticos de abanico muy amplio, con espacios monográficos en torno a géneros y épocas muy diversos, y seguimos estando presentes en los más importantes aconte-



cimientos musicales y culturales a través de la colaboración con los más destacados organismos y festivales, con los que tradicionalmente hemos mantenido estrecho contacto. Buscamos ahora trabajar con ellos en una renovada actuación, con una presencia más cercana en la sociedad, en muchos casos colaborando con ellos en sus proyectos pedagógicos y sociales. También mantenemos programas de apoyo a la creación de vanguardia, música contemporánea, arte sonoro y arte radiofónico, aspecto en el que Radio Clásica ha sido pionera durante mucho tiempo.

**¿Tenéis programas educativos para jóvenes, para que escuchen otras cosas que no sean solamente rock?**

» Este tema me parece de suma importancia. Como comentaba, queremos tener un público en este campo, de ahí que potenciemos los programas de *Aula de Música*, a fin de incentivar el hecho de que en un futuro sean jóvenes con un acercamiento al arte musical y una mayor cultura.

**¿No piensas que el problema de gran parte de los jóvenes que van constante-**

### **mente con los auriculares es que realmente no conocen la música clásica?**

» Sí, la llamada “música clásica”, que abarca prácticamente toda la historia de la música, es bastante desconocida entre los jóvenes, a pesar de lo importante que su conocimiento es para la formación integral de la persona. Por eso pretendemos difundir la música en su faceta más amplia, a través de programas que cubran un amplio espectro, desde el jazz, el flamenco, la tradición oral, música clásica de otras culturas, hasta toda la música occidental desde el gregoriano hasta la actualidad. Nosotros pretendemos dar la idea de la música como arte y expresión de la cultura humana, no como comercio o mera distracción.

Por ejemplo, queremos realizar ese acercamiento a la música para toda la sociedad, empezando por los niños, como antes apuntaba, pero también mediante espacios que conecten artes diferentes, como en el caso del programa *Viaje a Itaca*, que relaciona la música con la literatura, la danza y el cine, y creo que es importante que los jóvenes entiendan también que existe esta interrelación. Sería muy interesante en este sentido colaborar con los institutos y centros de enseñanza y que nos ayuden a transmitir a sus alumnos el acercamiento a la música que deseamos conseguir.

### **¿Y no crees que el problema se inicia con los propios padres que no son capaces de educar a sus hijos en este terreno?**

» Puede ser en algunos casos, y por eso la programación también la orientamos igualmente a los padres y educadores para que, con esa referencia, tengan

la capacidad de transmitirla a sus hijos y alumnos. De esa manera, el joven gozará de la libertad de escoger aquello que más le guste.

### **Radio Clásica es la única o casi la única que se dedica a la música clásica, ¿puede eso crear un agobio o excesivo trabajo para los que trabajáis aquí?**

» Pienso que el hecho de que haya pocas emisoras que se dediquen a la música clásica no es el problema. Tenemos mucho trabajo, pero por otras cuestiones, acentuado además por el celo con que planteamos nuestro labor para que sea lo más eficiente y de la mayor calidad posible.

### **¿Qué momentos recuerdas de Radio Clásica que hayan hecho historia por su magnitud?**

» Realmente a lo largo de su dilatada historia (46 años) ha habido muchas situaciones de especial relevancia. Personalmente me interesa mucho la investigación sobre la historia de la emisora y puedo decirte que el archivo sonoro de Radio Nacional atesora momentos muy importantes. Aparte de poseer

un amplio archivo de la palabra con entrevistas a personajes de renombre, existen también programas que se hicieron a lo largo de los años en nuestra emisora, y, en música, una cantidad de grabaciones históricas que reflejan la historia cultural española en este último medio siglo.

### **¿Qué convenios y colaboraciones tenéis con otros organismos?**

» Tenemos muchos. Como te comentaba al inicio de la entrevista, colaboramos con el Teatro Real, el Auditorio, el Liceo, los más destacados festivales, y un largo etcétera. Hacemos grabaciones de las más importantes orquestas españolas que enriquecen nuestro archivo sonoro. Eso en cuanto a España, pero nuestra presencia en Europa es muy importante también, ya que formamos parte de Unión Europea de Radiotelevisión, en el apartado de música, como miembro de pleno derecho, y estamos en el grupo de expertos de Euroradio Classics. Este organismo se une a las más importantes emisoras públicas de Europa, junto con socios de Estados Unidos, Australia o Canadá. Aquí se intercam-



bian ofertas de material grabado y se elaboran programas conjuntamente en una temporada oficial de conciertos y otra de ópera que abarcan las mejores ofertas de cada país.

### ¿Cómo es la organización interna? ¿Cómo surgen nuevos programas?

» Cuidamos sobre todo la coherencia y evitamos también que se repitan materiales. Como coordinador de programas se encuentra Ángel Sánchez Manglanos y, al frente de las producciones musicales, Marta Rozas, y ambos se encargan de ello. Por supuesto tenemos nuestras reuniones para llegar a acuerdos sobre la programación. Aquí es donde los directores de programas lanzan sus ideas, todo ello dentro del marco de coherencia que antes he dicho. Por ejemplo, en Euroradio Classics se hablaba mucho sobre la importancia de llegar hasta los niños, de forma que, recogiendo esta idea, la planteé en España bajo la forma del programa *El Rincón de los Niños*. Tuvo buena acogida porque también interesó a la directiva de Radio Nacional y se llevó a efecto.

### ¿Cómo es vuestra relación con el oyente? ¿Cómo interviene mediante Internet?

» Históricamente los oyentes han mantenido un estrecho contacto con la emisora para expresar sus opiniones, que siempre se han escuchado con el mayor interés. Con respecto a Internet, el nuevo concepto de radio a la carta representa, sin duda, toda una revolución

en los modos de escucha, puesto que el oyente puede elegir aquello que más le guste, y en cualquier momento del día que le venga bien. Así pues, no necesitamos ya estar pendientes del horario, con lo que desaparece el concepto de 'horario difícil', y podemos hacernos nuestra programación a nuestro gusto.



### Como de costumbre, siempre terminamos yendo a la carga con los compositores. ¿Qué tipo de apoyo puede encontrar el compositor vivo en vuestra emisora?

» Como bien sabes, Radio Clásica siempre ha mostrado un especial acercamiento hacia la música española de nuestros días, una cuestión que deseo seguir manteniendo y aumentando. De hecho en la radio hemos trabajado y colaborado tradicionalmente muchos músicos relacionados con la crea-

ción contemporánea. No olvidemos incluso lo que la propia emisora ha potenciado a lo largo de su historia la composición. En *Los Conciertos de Radio Clásica* ha habido siempre una importante presencia de la creación actual, como un fiel reflejo de la vida musical de nuestros días. A lo largo de nuestra historia hemos grabado los más destacados festivales de música contemporánea de nuestro país, y hemos ofrecido nuestras producciones a nivel internacional.

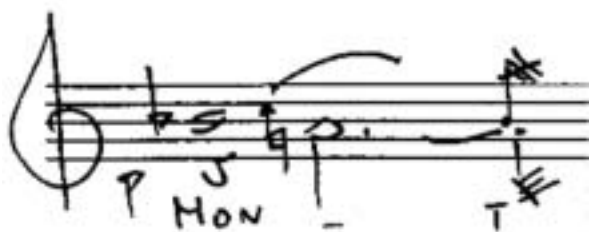
Igualmente la emisora ha sido pionera en el desarrollo del arte sonoro en España, con un programa como *Ars Sonora*, del que estamos celebrando en la actualidad sus 25 años. En este momento podemos destacar con todo ello nuestra emisión diaria de contemporánea bajo el epígrafe genérico de *Culturas Sonoras*, donde pretendemos abarcar el espectro del arte sonoro de la forma más expandida posible, es decir, desde la música en su concepto más tradicional hasta expresiones de concepto mucho más innovador. En estos espacios realizamos entrevistas a los compositores, dejando, también, un espacio abierto desde las voces más jóvenes hasta los nombres más habituales y conocidos de todos. También estamos muy interesados en el arte radiofónico, un arte de carácter abierto y de intersección generado por nuestro propio medio, y en el que seguimos manteniendo una serie de encargos para continuar incentivando la creación. ■



# Los caminos de la voz

(A Monserrat Prudon)

Por Enrique Muñoz<sup>1</sup>



**E**n mi música tiene un especial protagonismo la voz, que parte por un interés especial desde temprano. Voz sola, en conjuntos vocales o con un grupo instrumental, forma una parte importante de mi catálogo. Pero, tanto desde mi vertiente creativa como la de docente, la voz es algo más, es plural, es voces de la voz y vías de la voz. Esta herramienta es más que música, es más que canto. La voz es vía hacia nuevos caminos unido al desarrollo de las personas.

Una primera vía, en la defensa de este interés mencionado anteriormente, es que la voz, cada voz, está unida a una persona, pertenece a cada uno de nosotros, es personal. "(...) No hay una voz. No hay más que voces particulares. Cuando trabajo con gente, es la voz de tal o cual la que considero. Aprendo a conocer esta voz. (...) Parto de la persona"<sup>2</sup>. En esta representación de una persona, la voz lleva consigo una carga sonora pero al mismo tiempo un algo emocional y único de cada ser. Con nuestra voz nos mostramos a los demás, nos mostramos al mundo. Es una consideración de **la voz como yo**.

En algunas de mis obras, como en el arranque de *Oscuro Amor*, sobre poemas de García Lorca, para 12 cantantes (3.3.3.3) el solo de contralto se convierte en algo que es "propiedad" y representativo de la cantante que lo interpreta. La música pasa a estar unida al intérprete, manifestando las características sonoras, tímbricas y afectivas del cantante en el momento de su interpretación, y apropiándose de la obra. La construcción musical coge elementos del flamenco, que se reflejan en elementos de afinación microtonal, en determinadas utilizaciones de la voz, próximas a un "cantaor" y en algunas percusiones con los pies, a modo de taconeado, y palmas como en la música flamenca.

Y esta unión al yo es también unión al cuerpo, como expresión corporal pura que parte del grito inicial al nacer, como respuesta física y emotiva a la vida. "Así la voz testimonia la presencia de un ser. Grito, luego soy"<sup>3</sup>. Es la liberación de un sonido

vocal, con un sentido más allá del verbo, donde éste no puede llegar, como presencia del yo, unido a un cuerpo y a un ser.

Desde esta personalización de la voz, cada voz debe encontrar su camino: voz sonora, voz expresiva, voz afectiva. Es decir, debe encontrar la voz de su deseo, porque la voz es la persona y como escribía Rilke "la voz es existencia"<sup>4</sup>.

Una segunda vía de la voz es la comunicativa, **la voz como parte del grupo**, que nos une al otro. Reconocemos la persona, reconocemos su voz. A veces la voz, su expresión, habla más que su significado. Esto nos une al grupo para formar parte de él desde nuestra propia forma de ser, de sonar. En música, la voz individual se suma a la de otros. Formamos así objetos sonoros colectivos con un sentido grupal, desde una valoración de lo individual como herramienta de comprensión e integración. En bastantes de mis obras, se utiliza una técnica en la que el grupo comparte un texto que se reparte entre todos. Cada parte individual es responsable de una pequeña parcela, pero que aún por pequeña que sea, de una gran importancia en el resultado colectivo. Cualquier pequeño error ocasionaría un derrumbe del edificio general construido entre todos. Por ello esta voz individual trabaja en equipo, tomando así una función social y al mismo tiempo afectiva, por la que quedamos unidos a una unidad superior.

En *Sombras*, para la misma formación vocal, la base es la distribución espacial formada por el grupo con un fin estructural, dramático y escénico de los cantantes. Cada movimiento de la misa está pensado con una determinada colocación del grupo, dando lugar a figuras específicas (cruz, círculo, et.) que será en la mayoría de los casos la estructuración sonora de la obra. La obra se construye principalmente desde el tratamiento espacial del sonido y del texto en función de la movilidad de las fuentes sonoras

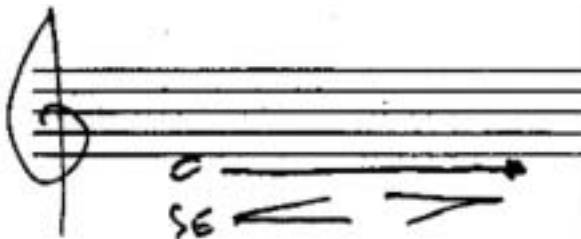
<sup>1</sup> Enrique Muñoz es compositor, director de orquesta y Profesor Titular de Universidad en la Universidad Autónoma de Madrid donde imparte clases y dirige el Coro y la Orquesta de dicha Universidad.

<sup>2</sup> APERGHIS, Georges, "Intervention de Georges Arpeghis en dialogue avec Daniel Durney". En: *Voix et création au XXe siècle*, Actes du Colloque de Montpellier (1995), Honoré Champion, Paris, p. 6

<sup>3</sup> SIEGFRIED, Walter, "La voix dans les arts plastiques: sur quelques exemples contemporaines". En: *Voix et création au XXe siècle*, Actes du Colloque de Montpellier (1995), Honoré Champion, 1997, p. 107.

<sup>4</sup> COHEN-LEVINAS, D. *La voix au delà du chant*. Paris : Michel de Maule, [199-?].p. 9.

(los cantantes) como gérmenes de la arquitectura última de la obra. Por tanto, *Sombras* es una obra en la que el tratamiento espacial es la base en torno a la cual se estructuran palabra y música. Sin embargo, no quiere esto decir que los otros parámetros puramente musicales, como la duración, altura, intensidad, o timbre, sean segundos actores. Todos los posibles ingredientes de la obra están en función de la necesidad estética de cada momento y adquieren el grado de importancia que se quiera mostrar.



Una tercera vía es la consideración de **la voz como lenguaje**. En la música, la voz adquiere una doble vertiente, como lenguaje conceptual y como lenguaje abstracto.

Pueden desarrollarse formando una unidad o como dos formas de expresión. En ocasiones el lenguaje de las palabras obstaculiza el lenguaje sonoro. “Voz/música y lenguaje están por tanto unidos pero en una relación negativa”<sup>5</sup>.

Pero el lenguaje puede ser también fuente sonora. Lenguaje y sonido se funden en ocasiones, haciendo difícil poner los límites entre uno y otro. “Digamos que en la voz se articulan el fonema y el sema, la *resonancia* y el *razonamiento*, y que por ella, la presencia se convierte en discurso por alguien”<sup>6</sup>. Estas sonoridades del lenguaje forman parte del canto, desligándose de las palabras, lo que para algunos antropólogos podría llevarnos al origen del lenguaje y de la música.

Todo ello nos podría llevar a muchas preguntas. ¿Llevaba un contenido significativo el primer sonido vocal del hombre? ¿O era sólo sonido? Y la música, ¿habría surgido sin el lenguaje? ¿O surge de inflexiones de la raíz fónica del lenguaje? Sí nos parece que voz y lenguaje están siempre unidos y que el lenguaje ha contribuido al desarrollo de los sistemas musicales.

La poesía es para muchos la pasarela que une lenguaje y música. En ocasiones es más sonora que significativa y para algunos es anterior al lenguaje. Por ello, la poesía y la música tienen algo en común: la de la materia sonora. Poesía que sueña ser música y música que busca la poesía.

En mi obra *21 Gouttes de Musique*, sobre poemas de Albert-Birót (*210 gouttes de poesie*), poesía y música buscan un espacio común de encuentro, de indefinición, de comunión, de unificación, que he denominando “poesique”. Espacio en el que poesía y música

pierden su identidad a favor de otra más elevada que contiene a las dos. Más exactamente se trata de buscar un eje común en el cual las dos artes se fusionan para formar un lenguaje único, en el sentido de que la frontera entre música y poesía desaparecen. Aunque el punto de partida es la poesía de Albert-Birót, ninguno de los dos artes está al servicio del otro. Se trata de buscar la comunión entre los dos, explotando lo que cada uno puede aportar para llegar a un nivel de comprensión superior entre concepto y abstracción. Los poemas de Albert-Birót llevan ya una carga musical que el compositor trata de extraer.

Entre las consideraciones sobre la voz que venimos definiendo, la más conocida es **la voz como canto**. Asumiendo que el canto ha estado presente siempre en todas las civilizaciones, como un espíritu común del ser humano, pero al mismo tiempo distintivo y diferencial, en nuestra sociedad occidental el concepto de canto ha sufrido una evolución lógica y paralela a la evolución de la historia de la música. Quizás lo que no haya cambiado haya sido el sentimiento interno del creador y del intérprete.

Esta relación entre voz y canto está en constante estado de variación y evolución. No es un hecho cerrado con una única definición y recurso estético en que cada época le da sentido propio, es un proceso vivo y cultural.

En mi música, la voz canto es una parte más de la voz en su sentido global. No es prioritaria, forma parte del todo estético del que puede tener momentos de mayor o menor prioridad en función del discurso buscado en cada instante.



Otra vía que nos interesa mucho es **la voz como instrumento, voz como timbre**. El instrumento de la voz es todo el cuerpo, no necesita ser inventado, sólo se necesita buscarlo, construirlo, aprender a utilizarlo. “(...) Reencontrar la voz significa reencontrar el cuerpo donde habita”<sup>7</sup>.

Por su capacidad para producir a la vez hechos sonoros e inteligibles, está por encima de todos los demás instrumentos tradicionales o electroacústicos. En el siglo pasado se han incorporado recursos sonoros que antes no eran asumidos como realidades estéticas o de canto, lo que ha supuesto que la voz sea uno de los instrumentos que más ha evolucionado durante el siglo XX. “Para mejor comprender la visión ecléctica y abstracta en la cual se inscribe la música contemporánea, volvamos al origen, volvamos a la voz”<sup>8</sup>.

Los nuevos sonidos han hecho que el discurso de las obras sea cada vez más irreconocible y menos inteligible desde el punto de vista literario. Es una voz-timbre aunque cerca de la semántica y de la fonética. Los nuevos sonidos son fuente creativa. "(...) Donde se trataba de componer a partir de fonemas y de procedimientos fonemáticos. (...) Un proceso de emisión fónica: un movimiento de la lengua y de los labios, de la boca, trabajo de la laringe; todo esto alimentado por el aire. La música como emisión fónica, visto como sonido en devenir".<sup>9</sup>

En esta relación la palabra pierde terreno en favor del valor sonoro; éste acaba adquiriendo el valor significativo que antes tenía la palabra. Para algunos esto ha sido un rechazo a la semántica de un texto: "Todos los compositores, desde la mitad de siglo, han pasado por una fase en la que sentían, con respecto a la semántica del texto cantado, una especie de parálisis. Se ha salido gracias al teatro musical (...)".<sup>10</sup> Se manifiesta un interés general del compositor por el timbre, en el que la voz como instrumento portador de timbre ha recibido los mismos impulsos creadores que los demás instrumentos.

Como última razón de todo lo que hemos más atrás expuesto, **la voz es el mejor un instrumento didáctico** para la educación musical. En la infancia la voz es algo más que voz, es desarrollo, experimentación, juguete, etc. "Es verdad que la voz, para mí, es más que un color, más que un timbre, por retomar un término que ha sido empleado hoy. Es una cosa que me afecta mucho, primeramente porque me recuerda a mi infancia. Me acuerdo muy bien de los juegos que hacíamos entonces, cuando

imitábamos a los parientes o a los vecinos. Tomábamos la voz de alguno, fingíamos otras voces. O bien nos divertíamos cambiando las palabras, sustituyéndolas por otras más coquetas en su lugar. O también modificábamos un poco la melodía, cambiábamos la pronunciación, colocábamos aquí o allá otras vocales, otras consonantes, o encontrábamos rimas. Es por lo que la voz es una cosa que me acompaña siempre desde entonces".<sup>11</sup>

Para el niño hay un placer en la experimentación vocal, que se transforma en comunicación desde la propia experimentación de la palabra y el canto. Desde el primer grito el niño comienza a experimentar la conexión con el mundo y consigo mismo, al mismo tiempo que a saber su función en este mundo, desde un gesto sonoro, afectivo y comunicativo.

Por ello este pequeño y humilde homenaje a Montserrat Prudon y su voz: ella, comunicativa, integradora, de gran humanidad, nombre de canto e instrumento de conocimiento e integración con los otros. ■

## BIBLIOGRAFÍA

- APERGHIS, Georges, "Intervention de Georges Arpegghis en dialogue avec Daniel Durney". En: *Voix et création au XXe siècle, Actes du Colloque de Montpellier (1995)*, Honoré Champion, Paris, 1995.
- BUTOR, Michel, "Les mots dans la musique". En: *Musique en Jeu*, n. 4, 1971.
- CASTANET, *Tout est bruit pour qui a peur*. Paris: Michel de Maule, 1998.
- CASTARÉDE, Marie-France. *La voix et ses sortilèges*. Paris: Les Belles Lettres, 1991.
- CHARLES, D. *Le temps de la voix*. Paris: Jean-Pierre Delarge, 1978. – "Thèse sur la voix". En: *Traverese n. 20: La voix, l'écoute*.
- CHOPIN, H. "Poesies sonores ou l'utopie gagne...". En: *Musique: texte, Les cahiers de L IRCAM*, n. 6, 1994.
- COHEN-LEVINAS, D. *La voix au delà du chant*. Paris: Michel de Maule, [199-?].
- DELALANDE, François. *La musique est un jeu d'enfant*. Paris: I.N.A., Buchet-Chastel, 1997.
- GAGNARD, Madeleine. *La voix dans la musique contemporaine e extra-européene*. Evreux: Van de Velde, 1987. – *Education Musicale de la voix a l'école*. Issy-les-Moulineaux: E.A.P., 1988.
- MACHE, François-Bernard. "Langues et musiques". En: *Voix et création au XXe siècle, Actes du Colloque de Montpellier (1995)*. Paris: Honoré Champion, 1997, pp. 51-60.

<sup>5</sup> POIZAT, Michel. *Variations sur la voix*. Paris: Anthropos, 1998, p. 9.

<sup>6</sup> VASSE, Denis. *L'omblic et la voix: deux enfants en analyse*. Paris: Seuil, 1974, p. 186.

<sup>7</sup> COHEN-LEVINAS, D., *Op. cit.*, p. 22.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 103.

<sup>9</sup> CHOPIN, H. "Poesies sonores ou l'utopie gagne...". En: *Musique: texte, Les cahiers de L IRCAM*, n. 6, 1994, p. 54.

<sup>10</sup> MACHE, François-Bernard. "Langues et musiques". En: *Voix et création au XXe siècle, Actes du Colloque de Montpellier (1995)*. Paris: Honoré Champion, 1997p. 89.

<sup>11</sup> APERGHIS, Georges. *Op. cit.*, p. 61.

MANCHADO, M. Y MUÑOZ, E. *Entonación bien temperada*. Madrid: Arthe Tripharia, 1991.

– *Entonación para el siglo XXI*. Madrid: Mundimúsica, 2001.

MUÑOZ, Enrique. "Impacto del paisaje sonoro". En: *Actas del Congreso sobre Educación Musical Elemental*, I.S. M.E. Madrid: Arthe Tripharia, 1994.

– "El despertar del oído". En: *Doce Notas*, junio- septiembre de 2000, pp. 11-12.

– "À propos d'ombres". En: *Les polyphonies du texte*. Romainville: Al Dante, 2002, pp. 51- 58.

– *El desarrollo de la comprensión musical del niño de E. Primaria: Las estéticas del s. XX*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2003 (tesis doctoral).

POIZAT, Michel. *Variations sur la voix*. Paris: Anthropos, 1998.

REIBEL, Guy. *Jeux Musicaux. Volume 1: Jeux vocaux*. Paris: Salabert, 1984.

SHAFFER, R. Murray. *Cuando las palabras cantan*. Buenos Aires: Ricordi, 1970.

– *Hacia una educación sonora. 100 ejercicios de audición y producción sonora*. Buenos Aires: Pedagogías Musicales Abiertas, 1994.

SIEGFRIED, Walter. "La voix dans les arts plastiques: sur quelques exemples contemporaines". En: *Voix et création au XXe siècle, Actes du Colloque de Montpellier (1995)*. Paris: Honoré Champion, 1997, pp. 99-111.

VASSE, Denis. *L'omblic et la voix: deux enfants en analyse*. Paris: Seuil, 1974.

# Análisis e interpretación de música atonal

Por Alberto Royo Abenia

Este texto es un resumen (mínimamente actualizado y adaptado a la extensión requerida) de algunas de las conclusiones extraídas de un trabajo de investigación elaborado hace unos años como trabajo de Suficiencia Investigadora para la Universidad Pública de Navarra<sup>1</sup>.

Los objetivos generales de este Trabajo de Investigación fueron:

1. Indagar acerca de cuál es el término más adecuado para denominar al repertorio objeto de análisis.
2. Estudiar la importancia del análisis en la interpretación, según la opinión de distintos compositores actuales.
3. Estudiar la manera en que los estudiantes de los últimos cursos de guitarra afrontan el estudio de una obra atonal.
4. Observar en qué medida y de qué forma utilizan el análisis para la interpretación de este repertorio, así como conocer el modelo de análisis empleado.
5. Descubrir las posibles dificultades y deficiencias en la preparación para la interpretación de esta música.

Se partió de la hipótesis de que la interpretación musical, para ser rigurosa, coherente y expresiva debería ayudarse de una herramienta como es el análisis, con objeto de profundizar en la propia esencia de la obra. Así, nos planteamos: ¿hasta qué punto y de qué modo son



analizadas las obras de música atonal para guitarra antes de su interpretación?

Se realizaron entrevistas con cuatro estudiantes de grado superior de guitarra del Centro Superior de Música del País Vasco, Musikene (San Sebastián), alumnos de dos intérpretes de reconocido prestigio a nivel nacional e internacional: Marco Socías y Álex Garrobé.

Se pretendió que los sujetos estuvieran trabajando música no tonal en el curso o que lo hubieran trabajado recientemente.

Las obras seleccionadas, escritas en un lenguaje no tonal y con características comunes a la música contemporánea como la dificultad rítmica y dinámica y la importancia concedida al color (timbre), fueron:

- *Equinox* (1995), de Toru Takemitsu -1930. Tokio / 1996. Tokio.
- *Dos soliloquis* (1972), de Joaquim Homs Oller 1906. Barcelona / 2003. Barcelona (España).

- *Cielo vacío* (1996), de Joan Guinjoan 1931. Ruidoms. Tarragona (España).
- *Canticum* (1968), de Leo Brouwer 1939. La Habana (Cuba).

Del análisis de las entrevistas, de los documentos y de la información extraída de la bibliografía consultada, encontramos que un gran número de compositores actuales consideraban el término música contemporánea como el más adecuado y clarificador para denominar todo tipo de música occidental que ha roto con las reglas y jerarquía tonales. Por otra parte, todos ellos valoraban de un modo especialmente positivo la utilización del análisis de cara a la interpretación de cualquier obra musical en general y de la música atonal en particular.

Respecto a los datos obtenidos a través de las entrevistas realizadas a los y las estudiantes de grado superior del Conservatorio de San Sebastián Musikene, la actitud de los entrevistados con respecto a la interpretación de obras no tonales fue muy diferente, aunque todos ellos coincidían al considerar complejo el análisis de este repertorio, en mayor medida que en el caso de la música tonal. Asimismo, pudimos observar que la mayor parte de los intérpretes preferían tomar un primer contacto con la obra, tocando ésta a primera vista de principio a fin, para tener una idea de la estructura a gran escala (Chaffin e Imreh, 2003<sup>2</sup>) o quizás, también, para comenzar a

“formarse una imagen estética” (Neuhaus, 1987<sup>3</sup>).

La libertad compositiva del autor contemporáneo parecía influir en un cierto sentimiento de libertad creativa del intérprete –recordemos la expresión de Hill “*leer entre líneas*” recogida en Rink (2002<sup>4</sup>)–, contrastando esta sensación con el hecho de que los compositores acostumbra a ser sumamente explícitos en las indicaciones de la partitura.

También se consideraba de vital importancia el trabajo del sonido en sí mismo, en cuanto a las diferentes posibilidades de atacar las cuerdas, la modificación del ángulo de pulsación, la colocación de la mano derecha más cerca o lejos del puente, la proporción de uña o yema, la mayor o menor densidad, etc.

Se constató la necesidad de que el intérprete “*olvidase*” en cierto modo la técnica aprendida para partir de diferentes conceptos técnicos y abordar con garantías nuevas técnicas y maneras de tocar. Del mismo modo, pareció deducirse que los guitarristas conceden más importancia a la fidelidad del intérprete para con las intenciones del compositor que en otro tipo de repertorio.

Parece ser que en el estudio y la interpretación de estas obras se tendía más hacia un análisis para la interpretación que hacia un análisis por el análisis. Es decir, el análisis se utilizaba como herramienta antes que como fin en sí mismo, lo que no sucede cuando el estudiante de guitarra analiza obras de épocas anteriores y se centra más en cuestiones tímbricas, rítmicas y dinámicas que en otras relacionadas con aspectos melódicos o armónicos. El estudiante, aunque no realizara un análisis formal exhaustivo, sentía de alguna manera la necesidad de

buscar una cierta estructura formal, para evitar que el resultado resultara poco lógico o inconexo. Además, la manera de abordar el análisis era mucho más intuitiva que sistematizada, no partiendo de ningún modelo concreto, sino mezclando diferentes metodologías, entre las que podríamos destacar: análisis formal, análisis histórico-estilístico, análisis motivico (o de materiales sonoros), temático, análisis perceptivo-auditivo, análisis tímbrico y análisis textural.

Se detectó durante las entrevistas una relación no pretendida entre la forma de analizar de los cuatro entrevistados y el sistema de trabajo analítico propuesto por Padilla (2006<sup>5</sup>) –análisis descriptivo; búsqueda de líneas de coherencia, lógica y unidad; estilo y relaciones de la obra con su *corpus*; y período reflexivo–. Sin embargo, se encontraron bastantes diferencias en algunos puntos, como la importancia que unos y otros dan precisamente a la reflexión. Por otro lado, las tres fases de Nattiez –“*poiesis*”, “*nivel neutro*”, y “*estesis*”– fueron tenidas en cuenta, a pesar de serlo de manera no consciente, aunque sin un orden predeterminado.

En cuanto a las dificultades que los guitarristas encontraron durante la preparación de este repertorio pudimos señalar que el principal problema que afrontaba el intérprete de guitarra en cuanto a la capacidad comunicativa de estas obras residía en la propia dificultad de comprensión del lenguaje de las mismas y la poca familiaridad con este tipo de repertorio, dada la escasa presencia de la música atonal contemporánea en el currículum (Ordoñana, et al., 2006<sup>6</sup>) y el acceso a este repertorio en cursos altos; esto conllevaba no haber trabajado las técnicas mo-

dernas y afrontar de repente obras de un alto nivel.

Otra dificultad comprobada fue la memorización y la necesidad de interiorizar la obra a veces más teniendo en cuenta la memoria muscular que la musical. Y en relación con la anterior, otro serio obstáculo, durante el estudio de este repertorio, fue la relación entre los distintos elementos que conformaban la obra. El guitarrista trataba de buscar otro tipo de relaciones, por ser estas obras ajenas al sistema de jerarquías de la tonalidad. Es probable que los obstáculos que encontraba el intérprete para dotar de sentido a la obra, tuvieran que ver con que, quizás, lo buscara desde un punto de vista tonal. En cualquier caso, se percibió, a través de las entrevistas y del contacto con guitarristas de Grado Superior, la poco habitual práctica analítica en los estudios de conservatorio, especialmente en relación con el instrumento y más aún en el repertorio contemporáneo. ■

<sup>1</sup> Revista Electrónica de Lista Electrónica Europea de Música en la Educación. ©Alberto Royo Abenia

–“El Análisis como Herramienta en la Interpretación de la Música Atonal para Guitarra”

–Revista Electr. de LEEME (Lista Europea Electrónica de Música en la Educación). N° 17 (Mayo, 2006) <http://musica.rediris.es> ISSN: 1575-9563 Depósito. Legal: LR-9-2000

<sup>2</sup> Chaffin, Roger e Imreh, Gabriela (2002). “Practicing Perfection. Piano performance as expert memory”. *Psychological Science*, 13, (4), 342-349.

<sup>3</sup> Neuhaus, Heinrich (1967/1987). *El arte del piano*. Madrid. Real Musical.

<sup>4</sup> Rink, John (2002). *Musical Performance. A guide to understanding*. Cambridge University Press.

<sup>5</sup> Padilla, Alfonso (2000). “El análisis musical dialéctico”. *Revista de Musicología Argentina*, 6. <http://www.monografias.com/trabajos15/analisis-musical/analisis-musical.shtml>.

<sup>6</sup> Ordoñana, Jose. A., Almoguera, Arantza, Sesma, Fernando, y Laucirica, Ana (2006). “La atonalidad en la enseñanza musical”. *Música y Educación* Vol. 8, (3), N° 66, 51-74.

# La JORCAM está hecha de pequeños detalles

Por Noelia González Cabezas

**Los que me conozcan pensarán que siempre estoy con lo mismo, que ando obsesionada con aquella película francesa llena de clichés que tiene ya más de 10 años, que a ver cuándo cambio de frasecita, que cómo empiezo un artículo así con algo como esto..., pero tenía que decirlo: ¡La vida está hecha de pequeños detalles!**

**L**legué a Madrid para trabajar con una beca de documentación a finales de marzo de 2008, con la suerte de encontrarme con una compañera de trabajo que cantaba en un fantástico coro de aficionados, el Coro Gaudeamus, al que no dudó en invitarme cuando supo que yo ya había cantado en una agrupación parecida cuando todavía vivía en Albacete; entré al coro en septiembre. En junio de 2009 nos invitaron a cantar en el *Carmina Burana* participativo de La Caixa como coro de apoyo y a mí me gustó tanto la experiencia que, en diciembre de ese mismo año, me apunté de forma individual para cantar también en *El Mesías* participativo. Es en este punto de la historia cuando entra en acción uno de sus personajes principales: Félix Redondo. No sé si él, que estaba allí como director de los ensayos previos al concierto, se acordará de aquella mañana en la que nos pidió un momento de atención para informarnos sobre algo que nos podía interesar; es curioso, yo podría decir hasta la butaca desde la que lo estaba escuchando. La noticia, la fabulosa noticia, era que se estaba creando un coro de jóvenes en la Comunidad de Madrid que él mismo iba a dirigir y que

partía ya con proyectos musicales muy interesantes al tratarse de un coro que, bajo las siglas de JORCAM (Joven Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid), iba a completar la actividad que durante años ya llevaba haciendo la orquesta de jóvenes; nos animaba, si estábamos dentro de la edad, a inscribirnos porque las pruebas serían pronto o, en caso de no estarlo, a informar a hijos, nietos, sobrinos... que pudieran estar interesados. No sé si me hubiera llegado a enterar por otro canal, pero ahora mismo lo pienso y siento que nunca he estado en el lugar más indicado en el momento más oportuno. Lo inmediatamente posterior fue llegar a casa y buscar más información sobre aquel proyecto, la "JORCAM":

*"Creada con el propósito de contribuir a la formación de los jóvenes músicos madrileños en un marco de formación profesional de alta calidad técnica y artística, su objetivo principal es ampliar y desarrollar los conocimientos musicales a fin de facilitar y preparar a sus miembros para un futuro acceso a las agrupaciones profesionales y a la in-*

*serción laboral en el mundo de la música. Este aprendizaje se realiza a través del conocimiento y la práctica del repertorio coral y orquestal, de la experiencia en agrupaciones de cámara, del acercamiento a los escolares a través de los conciertos didácticos, de la participación en proyectos artísticos integrales como la danza, el teatro musical, la ópera, etc. La JORCAM, además, busca la promoción y el apoyo a sus miembros a través de concursos internos de solistas, clases magistrales o líneas de becas y ayudas para la ampliación y perfeccionamiento de estudios. Comenzó su actividad en el año 1992 como Orquesta Sinfónica de Estudiantes y posee una extensa trayectoria en la formación de los jóvenes músicos madrileños. En enero de 2009 pasa a depender de la actual Consejería y se incorpora a la Fundación Orquesta y Coro de Madrid, creándose la JORCAM como una nueva estructura".*

Algo así decía Internet, y seguía con una larga lista de con-



*Joven Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid.*

ciertos y festivales en los que habían participado, obras interpretadas y directores con los que habían trabajado. Sonaba de maravilla, intentarlo era lo mínimo que podía hacer, así que descargué el formulario de inscripción, pensé la obra que iba a preparar para la prueba y mandé todos los datos. Llegó el día de la audición, llegaron los días de espera hasta la publicación de las listas de admisión, llegó la ilusión de haber sido admitida y, por fin, llegaron los ensayos. Y así, a aquel primer personaje principal de mi historia se unieron tres más: Celia Alcedo (profesora de canto y asistente de dirección), Víctor Gil (director técnico) y Mercedes Gómez (asesora docente). Y ensayo tras ensayo, concierto tras concierto, a estos se sumaron otros 280 compañeros músicos y, para completar el elenco, un poco más tarde también lo hicieron el coro de “Pequeños Cantores de Madrid” y su directora Ana González.

Llegado este punto, la historia parece casi concluida. Tal vez alguien que haya visto a la JORCAM en alguno de sus últimos conciertos (en el Otoño Musical Soriano interpretando la 3ª Sinfonía de Gustav Mahler, en el Festival de Música Contemporánea de Madrid COMA'11, en la XII Gala de Zarzuela en el Auditorio Nacional...) podría atreverse, incluso, a escribirle un bonito final diciendo algo así como que “un muy buen trabajo por parte de todos los que la componen ha llevado a la JORCAM a ser una formidable agrupación musical formada por jóvenes instrumentistas y cantantes que transmiten su pasión por la música en cada concierto”. Desde luego no se estaría equivocando en nada, pero no conocería todos esos pequeños detalles que, para los que formamos parte de ella, significa la JORCAM. Así que, ya que os he contado mi historia, dejadme también que os cuente mi final particular.

Hace algo más de dos años yo no conocía a Félix, ni a Celia, ni a Ana, ni a Mercedes, ni a Víctor, tampoco conocía a ninguno de mis compañeros; hoy no puedo imaginarme cómo sería dejar de tenerlos cerca, dejar de compartir con ellos un proyecto que se ha convertido en algo tan mágico para nosotros; un proyecto que, detrás de mucho esfuerzo y trabajo, nos está formando como futuros profesionales en el mundo de la música, pero también un proyecto que nos está haciendo crecer como personas bajo los principios que, por su filosofía, siempre se nos intenta transmitir: humildad, humanidad, respeto, educación. **Confianza. Ilusión.** No me atrevo a hablar por los más de 3.000 músicos que a lo largo de su historia han pasado por la JORCAM, pero creo que muchos compartirán mi opinión si digo que formar parte de ella es una de las mejores experiencias de nuestras vidas. ■

# Por fin una Federación de Compositores

Por Domènec González de la Rubia

*Presidente de la FAIC*

**La FAIC, Federación de Asociaciones Ibéricas de Compositores, es un proyecto largamente gestado que hace muy poco ha podido ver la luz gracias a los esfuerzos conjuntos de las diferentes entidades que la conforman.**

Todo comenzó aproximadamente hace un par de años, cuando un grupo de asociaciones de compositores de toda España, se reunieron en Barcelona para exponer sus actividades, comentar proyectos e intercambiar experiencias. Y de aquel encuentro surgió la idea de formar un equipo de trabajo que constituyera una plataforma para de este modo seguir manteniendo el espíritu asociativo del encuentro. Asimismo se planteó la posibilidad de crear una federación de asociaciones que difundiese y defendiera nuestro sector. Para seguir trabajando en este empeño, se decidió realizar posteriores reuniones en otras localidades de la península.

Fue Valencia la siguiente ciudad en albergar el IIº Encuentro de Asociaciones. En esta ciudad se configuró definitivamente el proyecto de federación surgido en Barcelona y se planificaron otros proyectos. Tras ser consensuados, se redactaron los estatutos y se eligió por unanimidad la Junta directiva. Estas fueron las asociaciones que asistieron al Encuentro:

- **ACC** (Associació Catalana de Compositors).
- **COSICOVA** (Compositores Sinfónicos Valencianos).
- **CIMMA** (Asociación de compositores e investigadores de la región de Murcia).



*Domènec González de la Rubia*

- **AMCC** (Asociación Madrileña de Compositores).
- **ACEX** (Asociación de compositores de Extremadura).
- **PROMUSCAN** (Asociación para la Promoción de la Música en Canarias).
- **COSIMTE** (Asociación de Compositores Sinfónicos y Musicólogos de Tenerife).
- **ACIM** (Asociación de Compositores e Intérpretes Malagueños).
- **MUSIKAGILEAK** (Asociación Cultural para el Fomento de la Composición Vasca).
- **ACG** (Asociación de Compositores Galegos).

Unos meses después, en mayo del año 2011, se celebró en Murcia el Tercer Encuentro de la Federación de Asociaciones Ibéricas de Compositores en el que se tomaron decisiones administrativas muy importantes para el óptimo funcionamiento de la entidad. Se dio el aprobado definitivo a los estatutos y se celebró un concierto en el que se interpretaron por primera vez obras de algunos miembros de las diferentes entidades integrantes.

Posteriormente, dos hitos importantes en la consolidación del proyecto fueron el registro



legal como federación (la primera de sus características en España) y la admisión como vocales en el Consejo Superior de las Artes Escénicas y de la Música.

Sin duda, la FAIC ha levantado ilusión y confianza en todas las asociaciones de compositores de la península. Se espera además que cada una de ellas cobre aún mayor protagonismo en su ámbito geográfico de actuación y que paralelamente pueda expandir sus actividades a otras zonas a las que tienen más difícil acceso. Otro de los objetivos que la FAIC se ha exigido es conseguir que nuestras actividades

encuentren eco en los medios de comunicación; establecer contactos y colaboraciones con Conservatorios, Universidades y Centros de enseñanza en general, así como iniciar una mayor proyección internacional. También se ha decidido crear una página web en la que puedan escucharse las obras de los asociados en formato de imagen y de audio. Esta página debería constituir una referencia obligada para el conocimiento tanto biográfico como creativo de cada autor.

El próximo encuentro de la FAIC se realizará en Madrid y en él se pretende afianzar y lle-

var a la práctica algunas de las ideas sugeridas anteriormente, como por ejemplo la realización de una primera temporada de conciertos y organizar una jornada de debate sobre la realidad actual de la música contemporánea.

En estos tiempos difíciles es muy importante que los creadores de música actual nos asociemos y organicemos para difundir nuestro trabajo y transmitir nuestras aspiraciones e inquietudes. Por el momento ya hemos comenzado a caminar pero sin duda, aún queda mucho camino por recorrer. ■

## La Otra Historia de la Música

Por María Luisa Ozaita

*Compositora, Presidenta de Honor y Fundadora de la Asociación de Mujeres en la Música*

**D**urante muchos años en la AMM (Asociación de Mujeres en la Música) tuvimos un programa de actividades que se llamaba así: “*La Otra Historia de la Música*”, título que refleja que la historia de la música está coja porque le faltan las aportaciones de las mujeres compositoras. No sé si actualmente en los conservatorios se contempla la creación femenina como parte de la formación de los futuros músicos o si por el contrario se continúa negando su existencia a lo largo de la Historia. Parece que las compositoras acabamos de llegar a la composición. Es llamativo que durante siglos se nos haya negado una formación profesional de la música y ello se explicase de forma tan cargada de razones que era necesario aceptarlo.

En el s. XVII Pedro Cerone en su libro *Melopeo y Maestro* deja claro a quién se debe permitir el



ejercicio de la música: “a las mujeres no se debe permitir que aprendan canto si no es que hayan de ser más tarde monjas...”, y algún tiempo después otro ilustre teórico, compositor y organista, F. Correa de Arauxo, en su libro publicado en 1626, ni si-

quiera contempla la posibilidad de que estudien música las monjas, pues según él las tañedoras en los conventos pierden el compás con facilidad. Total que las mujeres son un desastre en lo que se refiere a la música... Les achaca todos los defectos en ese momento, defectos que más tarde en el mismo tratado reconoce indistintamente en hombres y mujeres.

En 1994 cuando estaba buscando material para el libro que publiqué en Alianza Música con Patricia Adkins hice una investigación en la Sociedad Filarmónica de Bilbao para saber cuántas compositoras habían sido programadas entre 1957 y 1992 y solamente encontré dos y una de ellas era socia de la Filarmónica y pertenecía a la élite de Bilbao.

En este momento ya se reconocen algunas compositoras de tiempos pasados, como la abadesa medieval Hildegard von

Bingen, las admiradas en la época barroca Barbara Strozzi y Elizabeth Jaquette de la Guerre, las coetáneas de Mozart María Teresa von Paradis y Mariana Martínez –alumna de Haydn–, las románticas Clara Wieck, Fanny Mendelssohn y la profesora de Chopin María Agata Szymanoska –cuya impronta está muy clara en la música de su alumno–, y ya en los principios del s. XX Lili y Nadia Boulanger –esta última maestra de maestros en el Conservatorio de París–, Cécile Louise Chaminade, Mélanie Bonis, Rebecca Clarke, Ruth Crawford y Grazyna Bacewicz.

Entre las españolas, no podemos olvidar a Rosa García Ascot, alumna de Pedrell y de Falla, Emma Chacón Lausanca, María Rodrigo, Emiliana de Zubeldia, Pilar Castillo Sánchez, pianista excepcional. Ya más entrado el s. XX es cuando irrumpen con fuerza las generaciones de compositoras, que en este momento están dejando claro que a pesar de lo que dijeran ciertos maestros –“la mujer no tiene mente abstracta”, olvidándose de las



mujeres que se han dedicado a las matemáticas o a la investigación como Madame Curie–dejando claro que cuando a las mujeres se nos dan los mismos conocimientos y oportunidades que a los hombres podemos hacerlo tan bien o tan mal como ellos. No obstante es curioso constatar que a los hombres se les hacen homenajes desde que cumplen el medio siglo –tenien-

do después cada diez años garantizado otro festejo– y en cambio a las compositoras con frecuencia solamente en el caso de que lleguen a cumplir los 80 años se las considera dignas de esa distinción, y aún así con reservas.

Las mujeres en el campo de la música han tenido muchas restricciones, no solamente en el campo de la composición sino también en el de la interpretación. Hasta no hace muchos años las mujeres estábamos obligadas o casi a desarrollar nuestros estudio musicales como pianistas, violinistas y poco más. Los instrumentos de viento eran tabú, y el violonchelo, debido a la postura con las piernas abiertas, era necesario que lo tocásemos con la columna retorcida. En Inglaterra, la primera mujer chelista que se atrevió a tocar con la postura correcta fue Jaqueline Dupré. No hace tanto había orquestas que no admitían la presencia entre sus filas de mujeres (léase la O. Filarmonía de Viena).

En cuanto a las voces, la polifonía, al exigir una amplitud del registro a las voces agudas, obligó a llegar a aberraciones como la de los castratis, que duró hasta comienzos del s. XX por no permitir que las voces femeninas interviniesen en los cantos religiosos.

La dirección de orquesta ha sido otra de las parcelas a la que no tenían un acceso fácil las mujeres.

Hoy en día esto parece que poco a poco va cambiando, pero todavía no está todo conseguido, aún quedan especialidades en las que las mujeres no están plenamente admitidas. Queda mucha labor por hacer. ■



# FESTIVAL COMA'11

Por Sebastián Mariné

*Presidente de la Asociación Madrileña de Compositores*

Desde su fundación en 1998, la Asociación Madrileña de Compositores, AMCC, ha venido organizando el Festival Internacional de Música Contemporánea de Madrid, COMA, que se ha convertido en un referente de suma importancia para la creación musical actual.

Ha tenido como finalidad divulgar la obra de los compositores madrileños de nacimiento o residencia, incluyendo nuevas fórmulas que aglutinen las diferentes manifestaciones creativas contemporáneas que se desarrollan en nuestra Comunidad, consiguiendo que la música deje de mantenerse al margen de las otras disciplinas artísticas e intentando que exista una relación más estrecha con literatos, pintores, cineastas, coreógrafos, incorporando poesía, teatro, danza y cuentos infantiles al propio proyecto musical, llegando a la fusión de diversas artes escénicas. En esta edición 2011 el concierto del dúo *11 Abrazos* (clarinete y acordeón) estrena siete espectáculos coreográficos en miniatura contando con la colaboración de los bailarines y coreógrafos de la Escuela Superior de Danza de Madrid.

El Festival Internacional de Música de Madrid ha sido acogido por las más representativas salas de concierto de nuestra ciudad, todas ellas lugares de referencia para el mundo de la Cultura: Teatro Real, Auditorio Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Auditorio Conde Duque, Casa de América, Museo de Arte Reina Sofía, Teatros del Canal, Museo del Prado, Museo Thyssen, Sala Manuel de Falla de la SGAE, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Círculo de Bellas Artes, Fundación Carlos de Amberes y diversas salas de la Universidad Autónoma de Madrid y de la Real Escuela Superior de Arte Dramático.

Intérpretes internacionales de primera fila mundial intervienen regularmente en el COMA: los pianistas Claudio Martínez Mehner, Duncan Gifford, Manuel Escalante, Mariana Gurkova, Ana Vega Toscano, Diego Fernández Magdaleno, Álvaro Guijarro y Sebastián Mariné, la soprano Pilar Jurado, los violinistas Manuel Guillén y Rebecca Hirsch, los saxofonistas Manuel Miján y Andrés Gomis, el guitarrista René Mora,

los directores Arturo Tamayo, Gabriela de Esteban, Luis Aguirre, Miguel Ángel Gris, Sebastián Mariné, Martín Baeza, y conjuntos como el Kammerensemble Modern der Deutschen Oper Berlin, el Trío Arbós, la Orquesta de Cámara SIC, el Cuarteto Areteia, Sonor Ensemble, Sax-Ensemble, Quinteto de Viento Madrid-Berlín, Trío Eco, Brouwer Trío, Ensemble Solistas de Sevilla, etc.).

En la edición actual es de reseñar la primera colaboración con el COMA de prestigiosos grupos y solistas como la mezzo-soprano Magdalena Llamas, la guitarrista Pilar Rius, el cuarteto MAD4clarinets, el grupo Cosmos 21 y la orquesta sinfónica JORCAM. En los dieciséis conciertos que conforman su decimotercera edición, el COMA'11 presenta las obras de todos los compositores socios y de compositores rusos, brasileños y cubanos en intercambio internacional. Se realizan conciertos monográficos como homenaje a dos compositores socios en celebración de su 80 aniversario—Román Alís (fallecido en 2006) y María Dolores Malumbres— y a Carlos Cruz de Castro en su 70 aniversario.

En el COMA'11 se interpretan en primera audición obras de Carlos Cruz de Castro, Pilar Jurado, Marisa Manchado, Sergio Blardony, Beatriz Arzamendi, Rafael Cavestany, Alfonso Ortega, Juan Carlos Cuello, Francisco Javier González Tausz, Javier Jacinto, José Susi, Jesús León Álvaro, Juan José Talavera, Constancio Hernández, Daniel Casado, Eduardo Costa, Álvaro Guijarro, María Luisa Ozaita, Eduardo Lorenzo, Bernardino Cerrato, Natalia Pobedina, Juan Manuel Conejo, Constancio Hernández, Roberto Mosquera, Alejandro de la Barrera, Jesús Legido, Flores Chaviano, Ángela Gallego, Pedro Vilarroig, Orlando García, Danilo Avilés, Emiliano Camacho, Abraham González, Mario Carro, José Zárate y Sebastián Mariné. Al mismo tiempo, prosiguiendo su labor pedagógica y divulgativa, organiza en esta edición conciertos con

alumnos de distintas instituciones: Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma de Madrid, Orquesta y Banda del Conservatorio Profesional de Getafe, Escuela Superior de Danza y Grupo de Música Contemporánea del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. ■





Publicado por la Asociación Madrileña de Compositores