

R:CCOS

Revista del Conservatorio Superior
de Música de Castilla y León

Salamanca

Nº 12, mayo 2021



2021

Atención, emitimos en directo en 3, 2, 1...

EN ESTE NÚMERO

EDITORIAL3

INVESTIGACIÓN5

ARTÍCULOS

Pilar MONTOYA CHICA: *La contradanza en España durante el siglo XVIII: una aproximación a través de sus fuentes más representativas*9-21

Marta COMESAÑA ABREU: *Estudio comparativo de la requinta de A Ulla y la flauta francesa del s. XIX: contextualización y características organológicas*23-32

José Ángel SANTO TOMÁS RUANO: *Marching snare drum: recorrido histórico de la caja rudimental centrado en el análisis de la obra de Mitch Markovich*33-42

Leire UNZÚE VILLANUEVA: *El estilo compositivo de Fuminori Tanada en *Mysterius Morning I y II*. Una aproximación al lenguaje de las técnicas extendidas*43-58

Violeta BATALER NAVARRO: *La dualidad entre la expresividad y la rigurosidad musical en la música de Jesús Torres: la Sonata para flauta y piano (2003-2005)*59-75

TESIS DOCTORALES

Eduardo PONCE DOMÍNGUEZ79-81

MÁSTER

Trabajos Fin de Máster (2019-2020)85-86

DIVULGACIÓN87

Estrella CHACÓN SOTO: *El magisterio de capilla de Tomás Micieces 'el menor' (*1655; †1718): revisión y estudio de las fuentes documentales conservadas en el Archivo de la Catedral de Salamanca*89-96

Paloma TORRELLAS BAJÓN: *Entre la pintura y la música: estética en tomo a los 24 Caprichos de Goya de Mario Castelnuovo-Tedesco*97-107

Julia ESCRIBANO BLANCO: *El sonido de lo deshabitado*109-113

Jesús ARNAU MARTÍNEZ: *Arriaga: Los conciertos en la red: una aproximación a YouTube y Twitch como plataformas de retransmisión en vivo*115-121

Irene TAMAYO HERNANDO: *"Reparos de primavera IV" de Lia T. MacManus y la desnaturalización del hombre*123-128

ENTREVISTAS129

Conversaciones con Rodrigo Cuevas131-136

PROYECTOS Y ACTIVIDADES137

Jornadas de Investigación Musical 2021139-142

Experiencias Erasmus143-145

COSCYL TV en streaming147-156

ANUARIO DE ACTIVIDADES CULTURALES 2020-2021157



EDITORIAL

En la última edición de *RECOS*, en mayo de 2020, hacíamos alusión a la esperanza como fuente de resiliencia, capaz de utilizar la adversidad para crecer. En ese momento, aun sin alcanzar a imaginar todo lo que aún estaba por llegar, ya podíamos atisbar que este curso académico 2020-2021 iba a ser uno de los más difíciles en la historia del COSCYL. Hemos tenido que mostrar tolerancia a la frustración y a la incertidumbre, sin perder conciencia del presente, sintiendo que esa era la única vía para poder tomar decisiones y continuar desarrollando nuestra actividad con flexibilidad, perseverancia e ilusión.

En un momento histórico en el que la sociedad necesita de las mejores capacidades de las personas, quiero manifestar mi gratitud hacia el equipo COVID del Conservatorio, cuyo asesoramiento y rigor en la supervisión de los protocolos nos ha proporcionado la seguridad necesaria para afrontar este curso con carácter de normalidad. También al claustro de profesores, al conjunto de estudiantes y a todo el personal de administración y servicios del COSCYL, porque han demostrado un apoyo, paciencia e involucración extraordinarios.

El nuevo número de esta Revista continúa su aspiración a fomentar la actividad investigadora de las enseñanzas que se imparten en el COSCYL, y muestra de ello son los artículos que ocupan las siguientes páginas, fruto de trabajos de investigación a cargo de docentes y alumnos egresados de Máster, artículos de divulgación elaborados por actuales estudiantes de diferentes especialidades, así como reseñas de la actividad académica y cultural que, contra todo pronóstico, ha resultado ser mucho más numerosa de lo que podíamos imaginar a comienzo del año académico.

Con la vista puesta en el último tramo del curso, solo nos queda confiar en que, tras el merecido descanso estival, cierta normalidad regrese a nuestras vidas y nuestras aulas, para poder continuar haciendo realidad tantos nuevos proyectos que ya comienzan a dibujarse en nuestro pensamiento.

María José García López
Directora del COSCYL

Revista del Conservatorio Superior
de Música de Castilla y León
ISSN: 2340-2032
recos@coscyl.com

Año 7, nº 12, mayo 2021

DIRECTORA DEL COSCYL:

María José García López

DIRECTORA DE LA REVISTA:

Sara Escuer Salcedo

CONSEJO ASESOR:

Julia Andrés Oliveira

Imanol Bageneta Messeguer

Inmaculada Blázquez Cerrato

Alberto Cebolla Royo

Eduardo Contreras Rodríguez

Lola Pérez Rivera

Óscar Piniella Ruiz

EQUIPO DE REDACCIÓN, vol. 12:

Diogo Silva Araújo

Alejandro Caballero Alba

Daniel Gutiérrez Gómez

Henar Valle Fernández

DISEÑO Y MAQUETACIÓN:

Estrella Chacón Soto

Sara Escuer Salcedo

Ana Fernández Ferrer

GESTIÓN DEL REPOSITORIO CALAMÉO:

Antonio Hernández Martín

COLABORACIONES EN ESTE NÚMERO:

Jesús Arnau Martínez

Violeta Bataller Navarro

Marta Comesaña Abreu

Julia Escribano Blanco

Judith de Miguel Rubio

Pilar Montoya Chica

Enrique Payo León

Eduardo Ponce Domínguez

José Ángel Santo Tomás Ruano

Irene Tamayo Hernando

Paloma Torrellas Bajón

Leire Unzúe Villanueva

Marina Villanueva Dávila

INVESTIGACIÓN

R:CCOS
Revista del Conservatorio Superior
de Música de Castilla y León

Artículos

La contradanza en España durante el siglo XVIII: una aproximación a través de sus fuentes más representativas

*The country dance in Spain during the 18th century:
an approach through its most representative sources*

Pilar MONTOYA CHICA

RESUMEN: El presente artículo tiene por objeto profundizar en el proceso de recepción de la danza francesa en España durante el siglo XVIII a través de una de sus manifestaciones coreográficas más emblemáticas: la contradanza. ¿Qué queda de la tradición española? ¿De qué manera convive con el repertorio extranjero de moda? ¿Puede hablarse de un estilo híbrido, fruto de la interrelación cultural entre ambos países? La presentación de las fuentes más significativas consultadas, permitirá establecer vínculos que ayuden a la compleja tarea de recrear el patrimonio coreográfico español de este período.

PALABRAS CLAVE: Documentación sobre danza, danza barroca española, fuentes coreográficas siglo XVIII, recepción estilo francés, conexiones Francia-España.

ANTECEDENTES DE LA CONTRADANZA EN ESPAÑA

El *country dance*, baile del que tenemos noticia a mediados del siglo XVII

ABSTRACT: The purpose of this article is to deepen into the process of the reception in Spain of French dance during the 18th century through one of its most emblematic choreographic manifestations: the contredanse. What remains of the Spanish tradition? How does it coexist with the foreign repertoire in fashion? Can we speak of a hybrid style, the result of the cultural interrelation between both countries? The study and comparative analysis of the most significant sources consulted, will allow establishing links that help with the complex task of recreating the Spanish choreographic heritage of this period.

KEYWORDS: Dance documentation, spanish baroque dance, choreographics sources 18th century, reception of French style, France-Spain connections.

en Inglaterra gracias a John Playford¹, era ejecutado frecuentemente al aire libre por varias parejas dispuestas en filas enfrentadas, de ahí su denominación. El énfasis de dicho repertorio radica no tanto en la

¹ PLAYFORD, John: *The English Dancing Master: or, Plaine and Easie Rules for the Dancing of Country*

Dances, with the Tune to Each Dance. London, 1651. London, Margaret Dean-Smith, 1957.

complejidad de los pasos sino en la viveza de la música y diversidad de las figuras, hecho que favorecía la sociabilidad y participación de todos los asistentes.

Dicha danza fue importada en Francia bajo el nombre de *contredanse*. Posiblemente esta denominación derive de un error al traducir la palabra inglesa original. A diferencia de las inglesas, las *contredanses* admiten también la figura coreográfica del círculo o corro y eran interpretadas en espacios interiores².

En España fue introducida, tanto en su acepción francesa como inglesa, a principios del siglo XVIII, aunque ya eran conocidos los llamados "Lazos", es decir, evoluciones espaciales formando figuras, cruces y cambios de posición entre los danzantes, como queda patente en las anotaciones a los márgenes de los libretos teatrales.

PRINCIPALES FUENTES ESPAÑOLAS

1. TRATADÍSTICA

Las fuentes más destacadas que hablan sobre la contradanza en nuestro país

durante la primera mitad de siglo se deben fundamentalmente a dos autores: Bartolomé Ferriol y Boxeraus y Pablo Minguet e Yrol.

A Ferriol se debe el tratado titulado *Reglas útiles para los aficionados a danzar*. De las tres ediciones que se conservan de esta fuente, publicadas en Capoa, Nápoles y Málaga utilizaremos para el presente estudio la primera de ellas³. En la portada de la fuente de Capoa puede leerse:

«Reglas útiles para los aficionados a danzar, provechoso divertimento de los que gustan tocar instrumentos y polyticas advertencias a todo género de personas, adornado con varias láminas dedicado a la S. M. del rey de las dos Sicilias, etc. Su author D. Bartholome Ferriol y Boxeraus, único Authòr en este Idioma de todos los diferentes Passos de la Danza Francesa, con su Brazeo correspondiente, Choregraphia, Contradanzas, etc. CAPOA a costa de Joseph Testore, Mercader de Libros, à la Calle Nueva, año de 1745 con licencia de los Superiores».

En el Tratado I, capítulo 9, página 57 titulado «De la ceremonia de los Bailes, de las etiquetas y explicación de las Contradanzas», Ferriol nos informa sobre aspectos relacionados con la práctica de

² La contradanza en Francia es abordada por dos de los más relevantes maestros de danza y coreógrafos como son Feuillet y Dezais. FEUILLET, Raoul Auger: *Recueil de contredances mises en Chorégraphie*. Paris, l'auteur, 1706 y DEZAIS, Jacques: *Recueil de nouvelles contredanses... par le sr Dezais, Mtre et compositeur de danse*. Paris, l'auteur, 1712.

³ FERRIOL Y BOXERAUS, Bartolomé: *Reglas útiles para los aficionados a danzar*. Capoa, J. Testore, 1745. E-Mn, M 860. Las otras dos ediciones impresas en Málaga y Nápoles están ubicadas igualmente en la Biblioteca Nacional de España con las signaturas R/7885 y R/14646 respectivamente.

estos repertorios. En primer lugar, previene de los abusos y desórdenes que a veces ocurren en el transcurso de los bailes públicos:

«Me ha parecido muy conveniente y de importancia, el imponer la noble juventud en algunos Modales Politicos para evitar catastrofes de inesperadas desgracias»⁴.

Más adelante añade:

«Los compositores deben tener especial cuidado, poniendo cuando esté de su parte en disponer los Bayles de modo, que se aparte el menor ademàn indecente, y que al passo, que la diversidad de sus mudanzas sean de agradable diversión, muevan los animos à una honesta recreacion; pues no sin fundada razon se lamentan los Predicadores, corrigiendo lo pernicioso de algunos Bayles»⁵.

Ferriol justifica la edición de su libro basándose en el hecho de que estos bailes son muy del gusto de la juventud, pero que, debido a la diversidad de músicas, pasos y figuras, fácilmente se olvidan. De ahí la necesidad de anotarlos con el fin de preservar su transmisión y correcta ejecución.

En su tratado recoge varios tipos de contradanzas: cuadradas, de dos pares, largas y redondas.

«Las Quadradas o en Quadro se ejecutan con 4 parejas, una en el testero de la sala, otra

enfrente, y otras dos en cada lado. En las contradanzas De dos Pares, una pareja se coloca en el testero, y otra enfrente; casi todas las que se baylan de quatro pares, se pueden baylar de dos. Las contradanzas Largas, o à lo Largo, se bailan en dos filas, los Hombres à un lado, y las Damas à otro (al igual que las inglesas) y las redondas en corro o círculo»⁶.

¿Cómo se escriben las contradanzas?
¿Qué diferentes notaciones se emplean?

La contradanza llamada “El Resvalon” aparece descrita en tres modalidades: larga, de dos pares y cuadrada. En la parte de arriba de la página se muestra la música para un violín y a continuación la descripción verbal de los movimientos.



Fig. 1 – De como se han de baylar las Contradanzas. El Resvalon⁷

Otra contradanza titulada “La Ayrosa Catalana” también puede bailarse con la música de “El Resvalon”, lo que nos indica

⁴ *Ibidem*, p. 57.

⁵ *Ibid.*, p. 242.

⁶ *IDEM: Reglas útiles...*, pp. 263-264.

⁷ *Ibidem*, Trat. III, cap. 4, pp. 263 y 267.

que melodías y movimientos eran en ocasiones intercambiables entre distintas contradanzas.

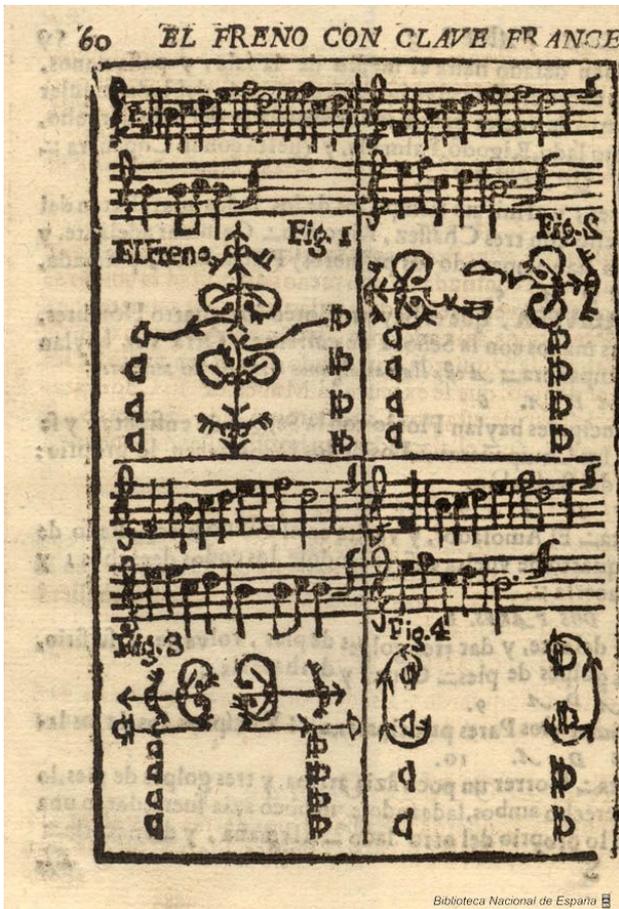


Fig. 2 – El freno con clave francesa⁸

Diferente manera de anotar este repertorio puede apreciarse en la página 60 del tratado. La pieza denominada “El freno con clave francesa” emplea el sistema de notación inventado por el maestro de danza francés Pierre Beauchamps y explicado por su sucesor Feuillet en su obra

⁸ FERRIOL, B.: Reglas útiles... (op. cit.), Trat. III, cap. 4, p. 60.

⁹ FEUILLET, Raoul Auger: *Chorégraphie ou l'art de décrire la dance, par caractères, figures et signes*

*Choreographie ou l'art de écrire la danse*⁹. Se trata de una simplificación de esta forma de anotar la danza en donde figura la música, algunos pasos y las evoluciones espaciales.

En “La gentil”, contradanza cuadrada, se observa el empleo de la notación Feuillet con la inclusión de los signos correspondientes a los movimientos de los pies, lo que llama Ferriol, la “Chorographia moderna”.

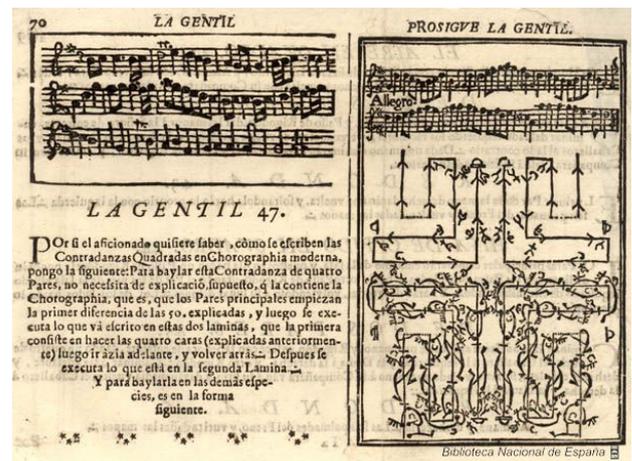


Fig. 3 – La Gentil¹⁰

Otro tratadista coetáneo de Ferriol, Pablo Minguet e Yrol, publica varios libros o cuadernillos que aportan importante información sobre este género. La portada de una de sus publicaciones reza así:

«Arte de danzar a la Francesa. ADORNADO CON QUARENTA y tantas Laminas, que

démonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-mêmes toutes sortes de dances. Paris, chez Michel Brunet, 1700.

¹⁰ *Ibidem*: Trat. III, cap. 4, pp. 70-71.

enseñan el modo de hacer todos los passos de las Danzas de Corte, con todas sus reglas, y de conducir los brazos en cada passo, y por Chorographia demuestran como se deben escribir, y delinear otras: CORREGIDO EN ESTA TERCERA EDICION Impression por su Author PABLO MINGUET E YROL, GRAVADOR de Sellos, Laminas, Firmas, y otras cosas. CON LICENCIA. En Madrid: en la Oficina del Autor. Año de 1758»¹¹.

Minguet no sólo recoge el estilo de danza francesa sino que nos aporta instrucciones del danzar a la española como queda patente en otro de sus escritos:

«Breve tratado de los passos del Danzar a la Española. 2ª Edición. Madrid, 1764. EXPLICACION DEL DANZAR A LA ESPAÑOLA. Diferencia de los Passos, ó Movimientos, y qualidades que cada uno ha de tener, y sus nombres»¹².

E incluso en una tercera fuente recopila ambos estilos de danzar:

«EL NOBLE ARTE DE DANZAR A LA FRANCESA, Y ESPAÑOLA. Madrid, [sin fecha]. ADORNADO CON LX LAMINAS finas, que enseñan el modo de hacer todos los passos de las Danzas de Corte, con sus reglas, y de conducir los brazos en cada passo y por Chorografia demuestran como se deben escribir otras. Con Licencia: En Madrid, por

Pablo Minguet Gravador de Sellos, Laminas, y Firmas»¹³.

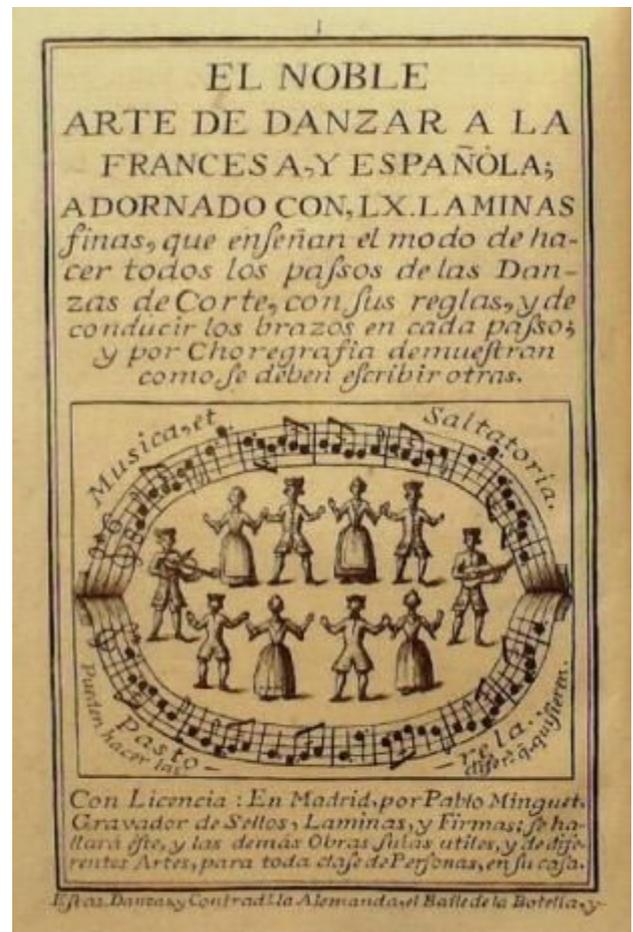


Fig. 4 – El noble arte de danzar a la francesa, y española¹⁴

En el dibujo de la portada de esta última puede observarse algunos detalles de interés: la música tiene la estructura rítmica de una giga francesa o canario, aparecen cuatro parejas enfrentadas dos a dos cogidas de las manos (con los brazos

¹¹ MINGUET Y YROL, Pablo: *Arte de danzar a la francesa*. Madrid, 1758. E-Mn, R. 14649.

¹² IDEM: *Breve tratado de los passos del danzar a la española*. Madrid, 1764. E-Mn, R.14607 y E-Mn, Barbieri R. 14649.

¹³ MINGUET Y YROL: *El noble arte de danzar a la francesa, y española*. Madrid, sin fecha. E-Mn, R. 14607.

¹⁴ *Ibidem*, portada.

dispuestos a media altura) así como dos instrumentistas tañendo un violín y una guitarra situados a ambos lados de los bailarines.

En la página 3 Minguet explica una nueva forma de anotar las contradanzas, no empleada por Ferriol, notación que adopta el ya citado Maestro de Danza y tratadista

francés J. Dezais. A continuación, expone el ejemplo de "La Estrella, Contradanza nueva". En la lámina aparece en primer lugar la melodía, con posterioridad unos diagramas en donde se observan los símbolos que representan los bailarines y sus evoluciones en el espacio, para añadir finalmente la explicación verbal de esos diagramas.

3

EXPLICACION,
y demonstracion de los Bayles que
mas se usan en las Cortes de Europa,
los que ninguno ha llegado á figu-
rar con la mayor claridad, y
brevedad, como se ven
en estas Estampas.
Compuestos por Pablo Minguet: Autor
de otras Obras muy instructivas para
la Juventud, y todo Curioso.

1 Señales
2 que estilan
3 de Paris.
4.º Par.
2.º Par.
1.º Par.

Para entender
los Fig.º, baxo
N.º, fig.º, y
líneas.

los Maestros
de Paris.

Esta Figura demuestra, y explica una
mudanza de puestos entre quatro Pares;
el primero, y tercero (que algunos llaman
Cabeceras) mudan de lugar, mientras el
segundo, y quarto (que tambien suelen
nombrar los Costados) hacen buelta, y las lí-
neas de puntitos representan el quadrado
que ocupan en la Sala donde se baila.
El danzar es un exercicio noble, licito, y muy
util para la salud, bailando como se deve.
Las Contrad.º que empiezan con rueda doble,
las diferen.º se han de exee.º dobles, ocup.º los.º 16. comp.º

4

La Estrella, Contradanza nueva.

4.º veces. 4.º vs

Fig. I. Fig. II. Fig. III.

8.º C. 12.º Par. 4.º Compases. 4.º Compases.

Explicacion de estas Figuras.
I. Las Señoras se dan la mano derecha, y
los Cavalleros tambien, todos en figura
de Estrella, haciendo buelta hasta sus
puestos, y seguido hacen una de las di-
ferencias explicadas en espacio de 8. comp.º
II: El primero, y tercero Par con los de su lado
izquierdo hacen Cruz en media buelta.
III. Se dan las dos manos haciendo Rueda,
y retroceden hasta sus puestos.
Repiten estas dos Figuras ultimas con los
de su lado derecho, y bolverla á empezar.
He puesto esta Contradanza facilissima para
que se entiendan las demas, y se puede bai-
lar con otra musica que tenga 8. Comp.º
la 1.ª y 2.ª parte, tañendolas dos veces.
Todos los Bayles se componen de diferentes
mudanzas, sabiendo figurar, y repartir
sus movimientos, y pasos, con los Comp.º de
la musica, veanse en estas fig.º los Cavalleros,
y las Señoras en la accion de estar bailando.
Notese, este punto. Significa la 1.ª parte de la
Contradanza, éstos: la 2.ª y éstos: la 3.ª
veanse puestos en las fig.º y en su explic.º RM.f

Fig. 5 – La Estrella, Contradanza nueva¹⁵

¹⁵ MINGUET Y YROL, P.: *El noble arte de danzar a la francesa, y española...* (op. cit.), pp. 3-4.

En “Los Presumidos y Presumidas Miscelanea nueva” y “Los Bailarines, Contradanza Mixta, y nueva”, Minguet advierte y así queda reflejado en las partituras, del empleo de otras danzas españolas como la seguidilla o el fandango.

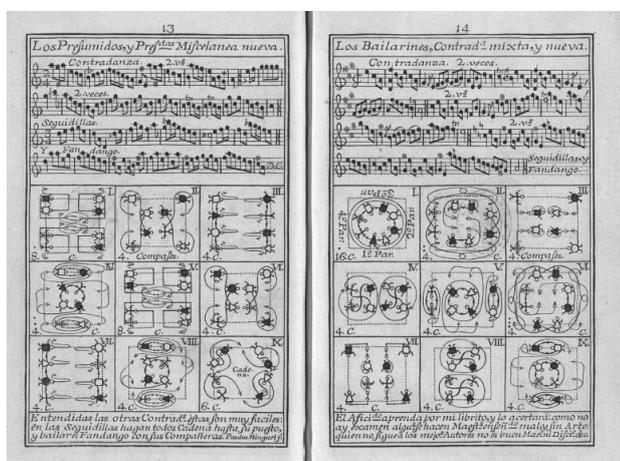


Fig. 6 – Los Presumidos, y Presumidas¹⁶

Después de dar instrucciones sobre el minué regular con notación Feuillet simplificada, Minguet prosigue con la explicación de 4 contradanzas llamadas “airosas”: “La airosa Malagueña”, “La Catalana”, “El Suple Seguidillas” y “La Alemana”, utilizando para ello únicamente descripción verbal prescindiendo de las notaciones importadas de maestros franceses.

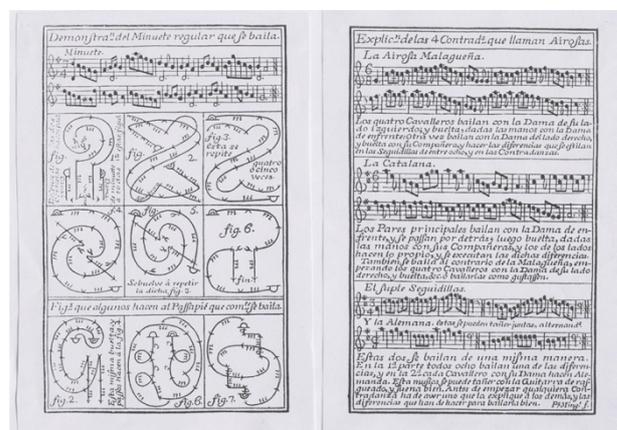


Fig. 7 – Demonstracion del Minuete regular y Explicacion de las 4 Contradanzas que llaman Airesas¹⁷

De acuerdo a Minguet, “El Suple Seguidillas” (del francés *souple*, que significa “dúctil”) y “La Alemana”:

«Se bailan de una misma manera. La música se puede tañer con la Guitarra de rasgueado, y suena bien. Además antes de empezar qualquiera Contradanza ha de aver uno que le explique a los demás, y las diferencias que han de hacer para bailarla bien»¹⁸.

El tratadista expone más adelante la demostración en notación Feuillet del famoso pasapié del Maestro francés Pecour. En él, pueden apreciarse figuras regulares (con simetría especular), irregulares (sin ella), o con predominio de líneas rectas o curvas. Prosigue Minguet:

¹⁶ *Ibidem*, pp. 13-14.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 25-26.

¹⁸ *Ibid.*, p. 26.

«Este Baile puede servir para Teatro añadiendo mas divis.s (divisas) en cada fig. segu.n la musica, haciendo difer.s passos, y sainetes, y retirandose todos, puede salir el Maestro bailar solo.

Si la Sala es pequeña, pueden hacer estos passos como demuestran en estas dos fig.s ultimas. Según la Sala, hagan en estos 8 fig.s los passos de m. c. ó b. (minuete, contratiempo o balancé) donde les paresca mejor y por estos saber inv.r (inventar) otros Bailes, ó Contradanzas»¹⁹.

2. COLECCIONES DE CONTRADANZAS: LOS BAILES DE MÁSCARAS

La contradanza mantuvo su importancia en la sociedad española a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII. Numerosos folletos fueron publicados donde se describían estos bailes públicos junto con sus músicas y otros detalles de organización.

Durante el Carnaval tenían lugar los llamados “Bailes de Máscaras” en los que dos orquestas, que tocaban tanto de forma conjunta como alternada, servían de soporte a los bailarines. Los lugares en los que se ofrecían eran generalmente teatros

de ópera o coliseos. Se retiraban los asientos con el fin de posibilitar el espacio para la danza. A continuación, se exponen varios ejemplos que ilustran estos acontecimientos.

En 1770 se organizó un Baile de Máscaras en el Coliseo de los Caños del Peral en Madrid, inspirado en aquellos de la Ópera de París. Sobrevive un manuscrito de algunas de las danzas que se bailaron allí en el citado año. Este documento consiste en las músicas y explicaciones verbales coreográficas de 24 contradanzas²⁰.

Otra colección de contradanzas de Madrid, conservada en la Biblioteca Nacional, contiene melodías e instrucciones coreográficas. Consta de 12 danzas recopiladas por Maset²¹ y publicadas por Ibarra.

Bailes de máscaras al estilo francés también se dan en otras ciudades españolas. De los celebrados en Valencia

¹⁹ IDEM: *El noble arte de danzar a la francesa, y española...* (op. cit.), p. 28.

²⁰ *Contrada[nza]s nuevas, que se han de baylar en el Amphitheatro de los Caños del Peral en los bayles en máscara del inmediato Carnaval de 1770. Con sus músicas, y explicación de figuras.* Archivo Histórico Nacional, Madrid (E-Mah). Diversos, Mss sin numerar. Consultar además el estudio de: ÁLVAREZ SOLAR-QUINTÉS, Nicolás: «Contradanzas en

el Teatro de los Caños del Peral, de Madrid» en *Anuario Musical*, 20 (1965), pp. 86-103.

²¹ MARSET, Joseph: *Doce contradanzas nuevas abiertas, hechas para {o por} el príncipe nuestro señor, las que se baylaron {o baylarán} en este presente año de 1775: con su música de primero y segundo violín, y la explicación de figuras.* Madrid, 1775. E-Mn, MC^a 3602/34.

hay una publicación editada por Monfort²² que contiene descripciones coreográficas (sin música) de 32 contradanzas.

Un librito relacionado directamente con el documento anterior, informa sobre las normas a seguir para el mismo Baile de Máscaras en la Casa Interina de Comedias de la ciudad de Valencia²³. El objetivo era regular esta diversión y evitar incidentes, sin duda numerosos ya que la máscara favorecía el anonimato, procurando la tranquilidad y el buen orden.

La siguiente fuente corresponde a una colección de contradanzas destinadas a los Bailes de Máscaras en Barcelona. En la portada puede leerse:

«Contradanzas, que se han de baylar en el Theatro de esta ciudad, en los bayles de Mascara del Carnaval de 1768. Con su Musica y explicacion de figuras. Puestas: por Rafael Rivas, y Segismundo Torrents Alias Mon, Maestros y Directores de ellas en el mismo Theatro. Impresos con Superior permiso. Barcelona: por Thomas Piferrer. Impresor del Rey, Plaza del Angel»²⁴.

Al inicio se muestran dos listas de músicos, los miembros de las dos orquestas

acompañantes. Dichas agrupaciones están integradas por 14 violines, 4 instrumentos que realizan el bajo, 2 clarines ó trompas y 4 oboes.



Fig. 8 – Lista de los músicos, que han de tocar en el Bayle de Mascara²⁵

Posteriormente, Rivas y Torrents describen una serie de contradanzas exponiendo la melodía y la descripción verbal de las mismas.

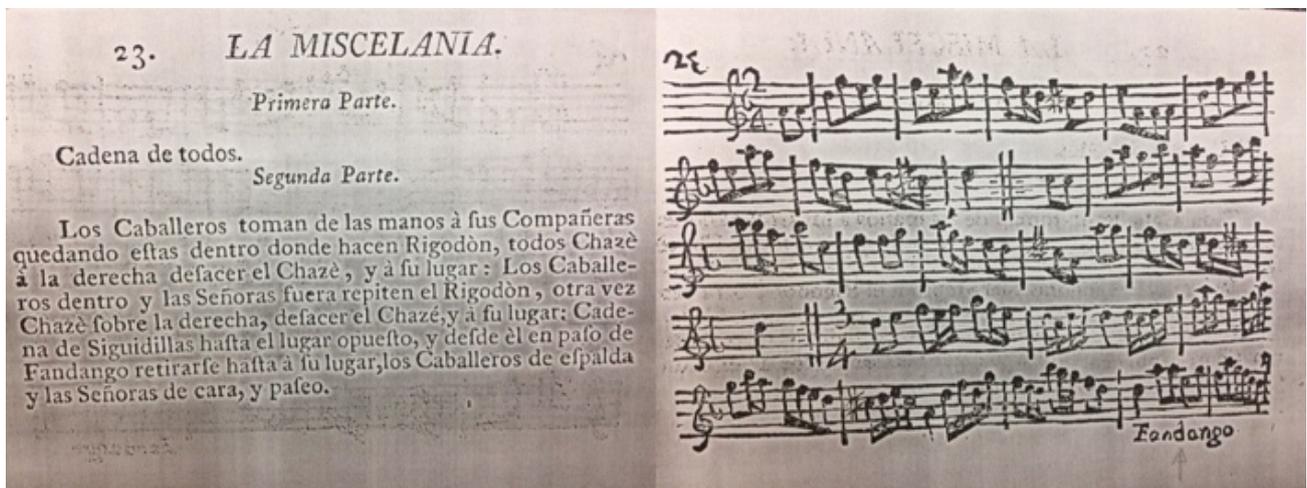
En “La Miscelania”, puede observarse de nuevo el empleo de elementos autóctonos, como la Cadena de Siguidillas, el Paso de Fandango o en “El Ball Pla Francesa”, el Bayle a la catalana.

²² MONFORT, Benito: *Contradanzas nuevas que se han de baylar en el teatro de la casa interina de comedias de la ciudad de Valencia en los bayles en máscara del inmediato Carnaval del año 1769*. Valencia, 1769.

²³ IDEM: *Politica, y Economia del bayle de Mascara en la casa interina de comedias de esta ciudad de Valencia para el Carnaval del año 1769*. Valencia, 1769.

²⁴ RIVAS, Rafael y TORRENTS, Segismundo: *Contradanzas que se han de baylar en el teatro de esta ciudad, en los bayles de máscaras del Carnaval de 1768. Con su música y explicación de figuras*. Barcelona, 1768. E-Mn, M / 922.

²⁵ *Ibidem*, páginas sin numerar.

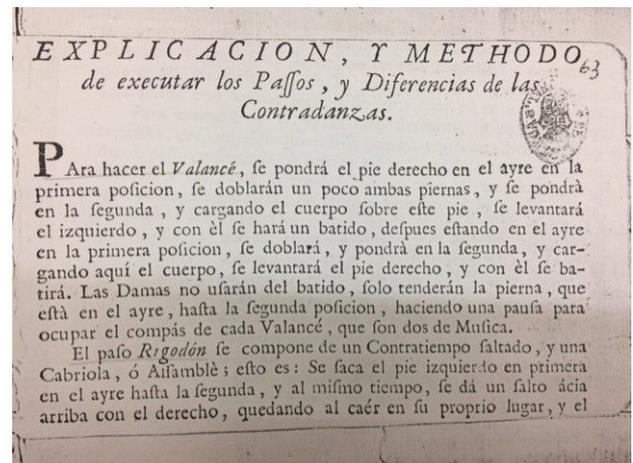
Fig. 9 – La Miscelania²⁶

Una última fuente anónima manuscrita de contradanzas en la que no se especifica lugar ni fecha, aporta nuevos repertorios musicales y coreográficos. Puede leerse escuetamente en la portada lo siguiente: «*Varias contradanzas con sus músicas y explicaciones de todas figuras*»²⁷.

En el comienzo se expone un índice con los títulos de varias contradanzas francesas (71 en total) seguido de una relación de las figuras espaciales o “diferencias” empleadas en las mismas.

El documento también incluye un listado de contradanzas inglesas bastante menos extenso (26 obras) así como la explicación verbal de los pasos y

diferencias que el lector debe aprender para poder interpretarlas.

Fig. 10 – Explicacion, y Methodo de executar los passos y Diferencias de las Contradanzas²⁸

²⁶ *Ibidem*, pp. 23 y 24.

²⁷ *Varias contradanzas con sus músicas y explicaciones de todas figuras*. E-Mn M. 918.

²⁸ *Ibidem*, p. 63.

CONCLUSIONES

De origen inglés, e introducida en España por vía francesa, la contradanza gozó de gran aceptación en nuestro país, cumpliendo una importante función en los grandes acontecimientos sociales, ya sea en el ámbito teatral como cortesano.

Los manuscritos o tratados publicados en España conservados reflejan el predominio del gusto francés. Sin embargo, existe una tendencia creciente a lo largo del siglo a incorporar nuevas aportaciones a la contradanza, elementos prestados de otras danzas foráneas preponderantes como el minué, el pasapié, o la alemanda o autóctonas como la seguidilla y el fandango.

Proliferan, sobre todo, fuentes de contradanzas destinadas a los Bailes de Máscaras en grandes ciudades españolas como Madrid, Barcelona o Valencia, procurándose regular tal diversión mediante la publicación de normas impresas en cuadernillos.

El rico contenido de las fuentes consultadas aporta interesante información sobre el repertorio más común conocido por la sociedad cortesana de ese tiempo. El descubrimiento de concordancias con los tratados franceses es un hecho significativo que denota la circulación de un *corpus*

musical-coreográfico, conocido y practicado asiduamente.

Aunque en principio son difundidos, a través de los maestros de danza, diferentes sistemas de notación como los ideados por Beauchamps-Feuillet o Dezais, a mediados de siglo tienden a relegarse a favor de la descripción verbal de estos repertorios. Razones de índole comercial y de adaptación al perfil del público al que va destinado produjeron este fenómeno.

Debido a lo extenso y complejo del tema abordado, este escrito se ha ceñido a una breve descripción de una selección significativa de fuentes españolas que tratan sobre la contradanza. No obstante, para una visión más completa e integradora se impone el profundizar en aspectos no expuestos tales como la recepción de la danza española en Francia, su conexión con Hispanoamérica o la presencia de la contradanza en el teatro barroco español tanto profano como religioso, cuestiones a abordar en futuros trabajos.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES MUSICALES

ÁLVAREZ SOLAR-QUINTÉS, Nicolás: «Contradanzas en el Teatro de los Caños del Peral, de Madrid» en *Anuario Musical*, 20 (1965), pp. 86-103.

Contradanzas nuevas, que se han de baylar en el Amphitheatro de los Caños del Peral en los bayles en máscara del inmediato Carnaval de 1770. Con sus músicas, y explicación de figuras. Archivo Histórico Nacional, Madrid (E-Mah). Diversos, Mss sin numerar.

DEZAIS, Jacques: *Recueil de nouvelles contredanses... par le sr Dezais, Mtre et compositeur de danse.* Paris, l'auteur, 1712.

FERRIOL, Bartolomé: *Reglas útiles para los aficionados a danzar. Provesoso divertimento de los que gustan tocar instrumentos. Y polyticas advertencias a todo género de personas. Adornado con varias láminas.* Capoa: a costa de Joseph Testore, mercader de libros, a la calle Nueva. Año de MDCCXLV. Con licencia de los superiores. E-Mn, M 860.

FEUILLET, Raoul Auger: *Chorégraphie ou l'art décrire la dance, par caractères, figures et signes démonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-mêmes toutes sortes de dances.* Paris, chez Michel Brunet, 1700.

— *Recüeil de contredances mises en Chorégraphie d'une manière si aisée, que toutes personnes peuvent facilement les apprendre, sans le secours d'aucun maître et même sans avoir en aucune connoissance de la chorégraphie.* Paris, l'auteur, 1706.

MARSET, Joseph: *Doce contradanzas nuevas abiertas, hechas para {o por} el príncipe nuestro señor, las que se baylaron {o baylarán} en este presente año de 1775: con su música de primero y segundo violín, y la explicación de figuras.* Madrid, 1775. E-Mn, MC^a 3602/34.

MINGUET Y YROL, Pablo: *Arte de danzar a la francesa, adornado con cuarenta y tantas láminas, que enseñan el modo de hacer todos los passos de las danzas de corte, con todas sus reglas, y de conducir los brazos en cada passo; y por chorographía demuestran cómo se deben escribir, y delinear otras. Corregido en esta tercera impresión por su autor Pablo Minguet e Yrol.* Madrid, 1758. E-Mn, R. 14649.

— *El noble arte de danzar a la francesa, y española; adornado con LX láminas finas, que enseñan el modo de hacer todos los passos de las danzas de corte, con sus reglas, y de conducir los brazos, en cada passo; y por chorographía demuestran cómo se deben escribir otras.* Madrid, sin fecha. E-Mn, R. 14607.

— *Quadernillo curioso, de veinte contradanzas nuevas, escritas de todas quantas maneras se han inventado hasta aora; tienen la música muy*

alegre, y con su baxo: compuestas por Pablo Minguet. Madrid, sin fecha.

— *Breve tratado de los passos del danzar a la española, que oy se estilan en las seguidillas, fandango, y otros tañidos. También sirven en las danzas italianas, francesas, e inglesas, siguiendo el compás de la música, y las figuras de sus bayles. Corregido en esta segunda impresión por su autor Pablo Minguet. Madrid, 1764. E-Mn, R.14607 y E-Mn, Barbieri R. 14649.*

MONFORT, Benito: *Contradanzas nuevas que se han de baylar en el teatro de la casa interina de comedias de la ciudad de Valencia en los bayles en máscara del inmediato Carnaval del año 1769. Valencia, 1769.*

— *Politica, y Economia del bayle de Mascara en la casa interina de*

comedias de esta ciudad de Valencia para el Carnaval del año 1769. Valencia, 1769.

PLAYFORD, John: *The English Dancing Master: or, Plaine and Easie Rules for the Dancing of Country Dances, with the Tune to Each Dance. London, 1651. London, Margaret Dean-Smith, 1957.*

RIVAS, Rafael y TORRENTS, Segismundo: *Contradanzas que se han de baylar en el teatro de esta ciudad, en los bayles de máscaras del Carnaval de 1768. Con su música y explicación de figuras. Barcelona, 1768. E-Mn, M / 922.*

Varias contradanzas con sus músicas y explicaciones de todas figuras. E-Mn, M. 918.

Recibido: 04.04.2021

Aceptado: 03.05.2021

Estudio comparativo de la requinta de A Ulla y la flauta francesa del s. XIX: Contextualización y características organológicas

Comparative study of the requinta from A Ulla and the French flute of the 19th century: contextualization and organologic characteristics

Marta COMESAÑA ABREU

RESUMEN: La requinta de A Ulla es un tipo de flauta travesera de finales del s. XIX pero su origen es desconocido. Entre reparaciones de diferentes tipologías de flautas traveseras llegadas del continente europeo a Galicia, el artesano García de Riobó (A Estrada) tuvo la idea de la creación de una flauta autóctona para ser interpretada en la música tradicional gallega. Lo que se desconoce es, de entre todas las tipologías, ¿en cuál de ellas puso especial atención García para la fabricación de la requinta? En este trabajo nos acercaremos al período de la flauta de referencia, además de comparar la requinta del taller de Riobó con una flauta travesera francesa del s. XIX, la cual se asemeja a la flauta gallega por diversas características.

PALABRAS CLAVE: requinta de A Ulla, flauta francesa, origen, taller de García de Riobó, música tradicional gallega.

ABSTRACT: The *requinta* (traditional Galician flute) from the region of A Ulla is a kind of flute from the end of the 19th century, but its origin is unknown. While repairing different types of flutes, which arrived from the European continent to Galicia, the craftsman García from Riobó (A Estrada) had the idea to create a Galician flute to be used in traditional music. What is not known is, from among all these types of flutes, which of them did García pay special attention to when creating the *requinta*? In this essay we will approach the period of the flute of reference, and we will also compare the *requinta* of the workshop from Riobó with a French flute of the 19th century that is similar to the Galician flute because of several of its characteristics.

KEYWORDS: *requinta* from A Ulla, French flute, origin, García's workshop from Riobó, Galician traditional music.

1. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA REQUINTA DE A ULLA

1.1. ACERCAMIENTO A LOS POSIBLES ANTECEDENTES



Fig. 1 – Área de distribución de la requinta durante el s. XX¹

Durante siglos, diferentes tipos de flautas traveseras llegaban a Galicia desde Europa (alemanas, francesas...). Las dos hipótesis que se obtienen de su inclusión son:

1. Por la incursión de las tropas militares de Napoleón Bonaparte. Utilizaban flautas por su distinguible sonoridad aguda (probablemente pínfanos o flautines) entre el barullo del campo de batalla y poder alertar a sus compatriotas.

2. A través del Camino de Santiago, por la llegada de peregrinos procedentes de diversos países de Europa.

Conociendo estas hipótesis, no podemos decir con certeza qué tipo de flauta travesera europea fue la inspiración del artesano García de Riobó para crear la nueva flauta. Sin embargo, gracias a algunas de sus características más destacadas, podemos acercarnos al modelo europeo y su período.

La primera teoría descartable es la similitud con un *traverso* barroco por la descomposición de las partes. El *traverso* se dividía en cuatro partes (embocadura, cuerpo de la mano izquierda, cuerpo de la mano derecha y pie) mientras que la requinta tiene una quinta parte entre la embocadura y el cuerpo de la mano izquierda, llamado *barrilete* o *segundo pecho*. Esta pieza fue incorporada en las flautas europeas al ser patentada por el inglés Richard Potter en 1785 con el fin de poder ajustar la afinación y no tener que cambiar los cuerpos de las manos, como se hacía en el Barroco. Por lo tanto, la flauta de la que se pudo originar la requinta es posterior a este período.

¹ CARPINTERO ARIAS, Pablo y MARÍN MARTÍNEZ, Xoán Ramón, *Os instrumentos musicais na tradición galega* [recurso electrónico]:

<http://www.consellodacultura.gal/asg/instrumentos/os-aerofonos/requinta/>

[última consulta: 21/02/2016].



Fig. 2 – Detalle de las embocaduras y barriletes de una requinta de A Ulla de García de Riobó (arriba) y de una flauta inglesa de Richard Potter (abajo).²

Investigando las características de los modelos europeos, podemos acercarnos a uno de ellos debido al diseño de la llave situada en el pie (para los artesanos, el pie de la requinta se llama *pecho da chave* o *clave*). El tipo de mecanismo de la requinta es mediante ejes y tornillos, que fue patentado por Claude Laurent en 1806, el cual nos acerca al modelo francés del s. XIX.

Al respecto, contamos con la apreciación de los investigadores José Luís do Pico Orjais e Isabel Rei Sanmartín:

«Diz-se que a requinta da Ulha é “unha frauta traveseira cunhas características propias. O seu parecido coa clásica francesa fainos

pensar que é unha evolución desta, na que probablemente se modificou a tonalidade e se ancheou o seu calibre interior para acadar unha maior potencia nas notas máis agudas”».³



Fig. 3 – Detalle del mecanismo de la llave⁴

1.2. LA REQUINTA Y LA FLAUTA EN LA MÚSICA TRADICIONAL

La requinta se utilizaba en Galicia desde finales del s. XIX hasta su período de decadencia a partir de los años 60. El desuso del instrumento se debió a la disolución de las agrupaciones en las que utilizaba (entre las causas, la emigración continental) hasta el año 1980 con el fallecimiento del requinteiro Manuel

² Requinta de la colección del gaitero Carlos Núñez y flauta travesera inglesa de la colección de Xosé Manuel y Alfonso Gil.

³ PICO ORJAIS, José Luís e REI SANMARTÍN, Isabel: *AYES DE MI PAÍS: O Cancioneiro de Marcial de Valladares*, Baiona, Ed. Dos Acordes, 2010, p.54.

«Se dice que la requinta de A Ulla es “una flauta travesera con unas características propias. Su parecido con la clásica francesa nos hace pensar que

es una evolución de esta, en la que probablemente se modificó la tonalidad y se amplió su calibre interior para conseguir mayor potencia en las notas más agudas”». Traducción propia.

⁴ Requinta de A Ulla, de García de Riobó (izquierda); flauta francesa, de Martin Frères (centro); y flauta inglesa, de Potter (derecha). Requinta e frauta inglesa da colección de Xosé Manuel e Alfonso Gil; frauta francesa da colección de Olimpio Xiráldez.

Gestoso, fundador del grupo *Airiños da Ulla*, uno de los grupos más reconocidos. A partir del s. XXI surgen algunas agrupaciones, como *A Requinta de Xián*, con motivo de recuperación de este instrumento.

Según Olimpio Xiráldez y Pablo Carpintero, a principios del s. XX la requinta no era considerada un instrumento de la música tradicional, ya que era una innovación, un instrumento contemporáneo en la época. Por esta razón, es probable que Casto Sampedro no la incluya en la lista de instrumentos tradicionales de su *Cancionero Musical de Galicia*, aunque sí nos habla de la flauta travesera como uno de los instrumentos utilizados en la música tradicional, además del violín y del clarinete:

«[...] y que la flauta travesera, o de forma alemana, en sus distintos tamaños, de ordinaria, tercerola y flautín, vino a sustituir el pito de boquilla biselada y de cuatro agujeros que, quitando, daban más de una octava»⁵.

⁵ SAMPEDRO Y FOLGAR, Casto, e FILGUEIRA VALVERDE, Xosé, *Cancionero Musical de Galicia*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1942, p.203.

⁶ LORENZO FERNÁNDEZ, Xaquín, «Etnografía: cultura material», en Otero Pedrayo, Ramón (dir.), *Historia de Galiza*, Vol. II, Madrid, Akal, 1979, pp. 623-658.

«[...] Aparte de estos, se escuchan, a veces, otros instrumentos que alguien lleva ocasionalmente [...]. Se ven también flautas, acordeones, tamboriles, bombos, etc.» Traducción propia.

El etnógrafo Xaquín Lorenzo incluye el uso de la flauta en la música de baile en el contexto de los *fiadeiros*:

«[...] Aparte distes, óllanse, ás veces, algúns outros instrumentos que alguén leva ocasionalmente [...]. Vense tamén flautas, acordeóns, tamboriles, bombos, etc.»⁶.

Un ejemplo en donde se prescinde tanto de la requinta como de la flauta, en una enumeración de los instrumentos tradicionales gallegos, fue la realizada por Emilio Pita:

«Os instrumentos musicás tradicionás do pobo galego son, en primeiro termo, a gaita e a zanfona. Mais usa tamén outros, todos eles de percusión ou fricción: pandeiro, pandeireta, tamboril, cunchas [...]»⁷.

1.3. EL TALLER DE GARCÍA DE RIOBÓ

En el concello de A Estrada, al norte de la provincia de Pontevedra, se encuentra la aldea de Riobó, zona de

⁷ PITA, Emilio, «Música e danza», en Otero Pedrayo, Ramón (dir.), *Historia de Galiza*, Vol. I, Madrid, Akal, 1979, pp. 763-777.

«Los instrumentos musicales tradicionales del pueblo gallego son, en primer plano, la gaita y la zanfona. Pero se usa también otros, todos ellos de percusión o fricción: pandeiro, pandereta, tamboril, conchas [...]»

tallistas de madera y donde se sitúa el taller de Joaquín Espiño.



Fig. 4 – Detalle de una fotografía de Pedro Ferrer, donde se observa a un flautista en un contexto de fiesta entre un grupo de baile⁸

La historia de este taller se remonta cuando su tatarabuelo, Joaquín García Rei (*1790; †1866) construía gaitas. Dos generaciones posteriores, es Joaquín García García⁹ (*1856; †1934) el pionero en la elaboración de requintas. Antes de introducirse en su producción, Joaquín García García continuaba la tradición familiar de construir gaitas, además de otros instrumentos tradicionales y, probablemente, reparaba diversos

instrumentos utilizados en diferentes agrupaciones de la época.

Aunque no hay registros de cómo se originó la requinta de A Ulla, Espiño considera que su nacimiento se debe a la reparación y construcción de piezas para flautas.

Desde su nacimiento hasta el siglo XXI, las manos de tres generaciones de los García fueron las únicas en elaborar este instrumento, hasta que, en el año 2002, el artesano Olimpio Xiráldez, en su obradoiro de Raíces (Teo, A Coruña), se inicia en la construcción de requintas de A Ulla, continuando con el modelo del taller estradense.

2. DESCRIPCIÓN ORGANOLÓGICA Y COMPARACIÓN: REQUINTA DE GARCÍA DE RIOBÓ Y FLAUTA DE MARTIN FRÈRES

Como ya expliqué en el apartado anterior, la requinta es una flauta travesera que comparte características propias de las flautas europeas del s. XIX, pero también tiene las suyas propias. A continuación, compararemos la requinta de A Ulla, fabricada por Joaquín García, con una

⁸ Foto extraída del libro: CABO, Xosé Luis e ACUÑA, Xosé Enrique, *As imaxes do traxe en Galicia*, Vigo, Ir Indo, 1992.

⁹ Datos obtenidos a partir de la entrevista realizada a Joaquín Espiño Martínez en su taller de Riobó en abril de 2016.

flauta francesa de uno de los hermanos Martin; Jean – Baptiste, Claude Eugène, Félix o François Jean Baptiste (1840 – 1927). Esta flauta pertenece a la colección del constructor de requintas Olimpio Xiráldez, quien observa características comunes con el instrumento gallego.

Hasta mediados del s. XX, la madera utilizada para la construcción de la requinta, al igual que las gaitas, era la de bog por ser la más abundante de la zona, pero en la actualidad se utilizan también otras, como el granadillo o el palo santo. En cambio, la flauta francesa está hecha con *cocuswood* (también llamado «éban de Jamaica»), madera muy utilizada para este tipo de instrumentos en Europa. La llave de ambas flautas está hecha en alpaca. Según Olimpio Xiráldez, la fabricación de la llave de la requinta era, por lo general, de alpaca, aunque podría haber aleaciones con diferentes materiales, con más cobre o níquel entre otros. En el caso de la requinta de García de Riobó, el anillado está hecho en plata, mientras que la flauta de Martin Frères es de alpaca.

El instrumento realizado en el taller de García se divide en cinco cuerpos o *pechos*, al igual que la flauta francesa: la embocadura, el barrilete, el tercer *pecho* (para la mano izquierda), el cuarto *pecho* (para la mano derecha) y el *pecho da clave* (con un orificio tapado por una llave). Podemos comprobar que, aunque las

longitudes de los cuerpos de las dos flautas son diferentes debido a la diferencia de afinación, el calibre interior de ambas es muy similar.

El primer *pecho* o *embocadura* es un tubo cilíndrico con interior de metal, con un orificio ovalado (10 x 9 mm) en el medio de la pieza para soplar y producir el sonido. Su longitud es de 130 mm, con un calibre de 16 mm.

El segundo *pecho* o *barrilete* tiene el calibre interior cónico de 16 a 20 mm, siendo su longitud de 57 mm.

Tanto la embocadura como el barrilete tienen en el extremo un casquillo encajable, de alpaca en el exterior (en la parte superior del barrilete) y de latón en el interior (en la parte inferior de la embocadura), ambos materiales utilizados en los dos instrumentos.



Fig. 5 – Embocadura y barrilete de una requinta realizada en el taller de García de Riobó, de la década de 1980, en madera de boj y con anillado en plata.

El *tercer pecho* es la pieza con tres orificios correspondiente a la mano izquierda. Es el cuerpo más largo del instrumento, con una longitud de 167 mm,

y con la conicidad invertida de 20 a 16 mm. Los orificios, de forma circular, pueden tener ligeras variaciones de tamaño entre ellos, pero casi de forma inapreciable (6, 5.5 e 5.5 mm de diámetro).



Fig. 6 – Tercer pecho.

El cuarto *pecho* es una pieza semejante al tercero, con 117 mm de longitud. Tiene tres orificios, con las mismas medidas de la pieza anterior, para tapar con los dedos de la mano derecha. Su conicidad se hace más estrecha a medida que llega al pie, de 16 a 13 mm.

El quinto *pecho* o *pecho da clave*, de 77 mm de longitud y una conicidad no invertida de 11 a 12 mm, es la única pieza de la requinta que dispone de una llave, la cual permite la apertura de su único orificio facilitando así la ejecución del registro agudo del instrumento. El tipo de mecanismo fue el utilizado por Claude Laurent en las flautas francesas de inicios del s. XIX, fijando la llave por medio de un eje, sujeto a su vez por dos tornillos.



Fig. 7 – Cuarto pecho y pecho da clave.



Fig. 8 – Flauta francesa de Martin Frères (1840 – 1927) de la colección de Olimpio Xiráldez.

Las medidas de la embocadura de la flauta francesa son de 159 mm de longitud y 16 mm de calibre interior, midiendo el orificio de insuflación 8.95 x 10.92 mm., mientras que el barrilete tiene 65.5 mm de longitud y 17 mm de calibre.

El tercer cuerpo mide 177.5 mm de longitud y 15.85 - 12.7 mm de calibre. A diferencia de la requinta de A Ulla, el diámetro de los orificios correspondientes a la mano izquierda es más desigual (5.8, 5.95 e 5.2 mm).

Con respecto al cuarto cuerpo, las medidas son de 122 mm de longitud y 12.7 - 10.92 mm de calibre. En esta pieza, los orificios disminuyen su diámetro en relación al estrechamiento del calibre interior (6.2, 5.6 e 5 mm). Por el contrario, en la requinta de A Ulla, la medida de los orificios es el mismo entre los dos *pechos* (tercer y cuarto).

El pie tiene 79 mm de longitud y 10.92 - 12 mm de calibre, con un orificio de 8.8 mm de diámetro sobre el que se sitúa la llave.

A finales del s. XIX, por lo general, las gaitas estaban afinadas en Si natural, existiendo también afinadas en Do y Re (llamadas *redondas* y *grileiras*¹⁰). Para tocar con este instrumento, la requinta tenía la necesidad de estar en una afinación que no dificultara la interpretación en conjunto. Por lo tanto, se ajustó su afinación a Fa#, la quinta justa, existiendo pocas afinadas en Sol que, probablemente, según Pablo Carpintero, estarían construidas para tocar con gaitas en Do. El ámbito de la requinta es de una octava y una sexta, desde Re³ hasta Si⁴. En cambio, la flauta francesa está afinada en Fa natural (llamada de tercerola por Casto Sampedro¹¹) con un registro de

dos octavas y una quinta aproximadamente.

Comparamos la digitación de la requinta utilizada por los requinteiros de A Ulla a principios del s. XX, aportada por Pablo Carpintero y Santiago Otero¹², y la digitación utilizada en este modelo de flauta, la cual correspondería a la señalada por Johann Joachim Quantz en su tratado *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752).

- El hexacordo mayor (Re – Si) del primer registro de la requinta coincide con los registros grave y medio de la flauta, salvo por el uso de la llave en la primera, aunque en la flauta puede ser opcional.¹³

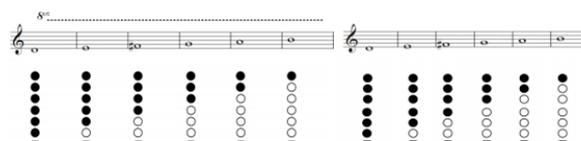


Fig. 9 – Digitaciones 1. Izquierda: requinta; derecha: flauta.

- Las notas Re, Sol y La del segundo registro de la requinta tienen la misma

¹⁰ SAMPEDRO Y FOLGAR, Casto, e FILGUEIRA VALVERDE, Xosé (op. cit.), p. 200.

¹¹ *Ibidem*, p. 203.

¹² CARPINTERO, P. (op. cit. 2007).

¹³ NEUHAUS, MARGARET N. E POWELL, ARDAL, *The baroque flute fingering book: a comprehensive guide to fingerings for the one-keyed flute including trills, flatterments, and battements: based on original sources from the eighteenth and nineteenth centuries*, Folkers & Powell, 2002.

digitación que las del tercer registro de la flauta.

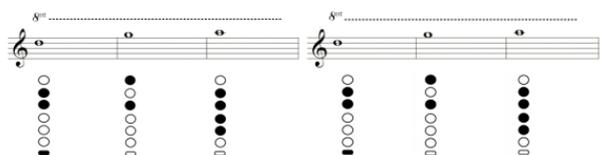


Fig. 10 – Digitaciones 2. Izquierda: requinta; derecha: flauta.

- Las diferencias más notables corresponden a las notas Do#, Mi y Fa# del segundo registro de la requinta y del registro agudo de la flauta.

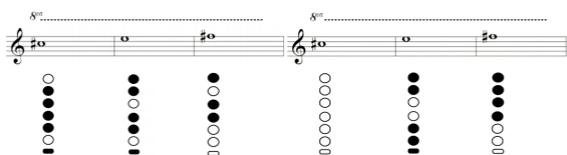


Fig. 11 – Digitaciones 3. Izquierda: requinta; derecha: flauta.

CONCLUSIONES

Tras el análisis organológico de la requinta de A Ulla y la flauta de Martin Frères podemos observar influencias del modelo francés en la flauta de Joaquín Espiño.

Por un lado, los dos instrumentos comparten la división en 5 cuerpos, el uso de alpaca para el anillado y el sistema de ejes del mecanismo de la llave. Por otro lado, aunque la afinación es de medio tono

de diferencia (Fa# la requinta y Fa natural la flauta francesa), existen similitudes en los calibres (exceptuando el barrilete, uno cónico y otro cilíndrico) y en las medidas de los orificios. Las longitudes de los cuerpos, por cuestiones de afinación, existen diferencias, siendo más largos los de la flauta francesa al ser más grave.

En cuanto a las digitaciones, en su mayoría, coinciden, por un lado, la primera octava de la requinta con la primera y la segunda de la flauta y, por otro lado, la segunda octava de la requinta con la tercera de la flauta.

Debido al acceso limitado a los instrumentos estudiados, no fue posible realizar un estudio acústico para completar la comparativa, pero, según las fuentes estudiadas, podemos aportar que ambos instrumentos eran mayoritariamente utilizados en el registro agudo para resaltar entre los diferentes instrumentos con los que se solían interpretar.

En conclusión, según los resultados obtenidos en este estudio, podemos afirmar que la creación de un modelo autóctono de flauta gallega en el s. XIX, la requinta de A Ulla, fue claramente influenciada por las flautas francesas de principios del mismo siglo.

BIBLIOGRAFÍA

- BROWN, Rachel, *The Early Flute*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- CABO, Xosé Luis e ACUÑA, Xosé Enrique, *As imaxes do traxe en Galicia*, Vigo, Ir Indo, 1992.
- CARPINTERO, Pablo, «Un estudo organolóxico sobre a requinta da Ulla», *Actas do II Congreso de ensinantes de Música Tradicional Galega (2007)*, pp. 35-86.
- GERICÓ TRILLA, Joaquín e LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier, *La Flauta en España en el Siglo XIX*, Madrid, Real Musical, 2001.
- LORENZO FERNÁNDEZ, Xaquín, «Etnografía: cultura material», en Otero Pedrayo, Ramón (dir.), *Historia de Galiza*, Vol. II, Madrid, Akal, 1979, pp. 623-658.
- NEUHAUS, Margaret N. e POWELL, Ardal, *The baroque flute fingering book: a comprehensive guide to fingerings for the one-keyed flute including trills, flattements, and battements: based on original sources from the eighteenth and nineteenth centuries*, Folkers & Powell, 2002.
- PAZ ANTÓN, Xosé Ramón, *Bandas, música e orquestras do Porriño*, A Nosa Terra, 2009.
- PICO ORJAIS, José Luís e Rei Sanmartín, Isabel: *AYES DE MI PAÍS: O Cancioneiro de Marcial de Valladares*, Baiona, Ed. Dos Acordes, 2010, p.54.
- PITA, Emilio, «Música e danza», en OTERO PEDRAYO, Ramón (dir.), *Historia de Galiza*, Vol. I, Madrid, Akal, 1979, pp. 763-777.
- SAMPEDRO Y FOLGAR, Casto, e FILGUEIRA VALVERDE, Xosé, *Cancionero Musical de Galicia*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1942, pp. 200 – 203.

WEBGRAFÍA

- Asociación Raiceiros.
<https://raiceiros.wordpress.com/a-requinta-da-ulla/> [última consulta: 21/02/2016].
- Museu de la Música de Barcelona.
<http://cataleg.museumusica.bcn.cat/>
 [consulta: 21.02.2016].
- CARPINTERO ARIAS, Pablo e MARÍN MARTÍNEZ, Xoán Ramón, *Os instrumentos musicais na tradición galega*.
<http://www.consellodacultura.gal/asg/instrumentos/os-aerofonos/requinta/>
 [consulta: 21.02.2016].

Recibido: 31.03.2021

Aceptado: 03.05.2021

Marching Snare Drum: Recorrido histórico de la caja rudimental centrado en el análisis de la obra de Mitch Markovich

Marching Snare Drum: *Historical route of rudimental snare drum focused on analysis of Mitch Markovich's work*

José Ángel SANTO TOMÁS RUANO

RESUMEN: Uno de los instrumentos más importantes de la familia de la percusión es la caja. Nace como evolución del antiguo tambor militar, y su principal uso era alertar y dar órdenes al ejército. No obstante, distintos investigadores afirman que existen varias fuentes, principalmente pictóricas, que apoyan el uso del tambor también en funciones no militares. Éstos interpretaban patrones rítmicos cortos comúnmente denominados *stickings* que combinaban varios golpes con ambas manos. Con el tiempo los motivos se conservaron y estandarizaron, y son los que conocemos a día de hoy como los famosos rudimentos. Así nace el estilo rudimental. Sus distintas características (velocidad, resistencia, destreza y uniformidad) le hacen único. Destaca una importante competición estadounidense que encarna este estilo basada en solos de caja la cual se denomina *Drum Corps*. En ella participan agrupaciones musicales formadas por instrumentos de viento y percusión, y tienen sus orígenes en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, el sistema nacional de competición que se desarrolló en la década de 1920 y 1930 se profesionalizó, siendo lo más semejante al actual *Drum Corps International* fundado en 1972. Asimismo, centralizamos el foco en uno de los principales representantes de este género como es Mitch Markovich, (percusionista, compositor y

pedagogo) nacido en 1944 en la localidad de Chicago, Estados Unidos. Las contribuciones de Markovich a esta disciplina han perdurado en las últimas décadas. Destaca una serie de diez piezas titulada *Rudimental Contest Series* y publicada en 1966. Aquí se pueden encontrar varios solos técnicamente complicados para tambor rudimental, como *Stamina* (1966) y *Tornado* (1966). Estas piezas son utilizadas continuamente como obras de audición y concurso ya que se consideran notoriamente difíciles.

PALABRAS CLAVE: *Marching Snare Drum*, caja rudimental, historia, evolución, *Drum Corps International*, Mitch Markovich.

ABSTRACT: One of the most important instruments in the percussion family is the snare. It was born as an evolution of the old military drum, and its main use was to alert and give orders to the army. However, different researchers affirm that there are several sources, mainly pictorial, that support the use of the drum also in non-military functions. They played short rhythmic patterns called hitches that combined several strokes with both hands. Over time the motifs were preserved and standardized, and are what we know today as the famous rudiments. Thus was born the rudimental style. Its different characteristics (speed, resistance, dexterity and

uniformity) make it unique. An important American competition that embodies this style based on snare solos which is called Drum Corps stands out. Musical groups formed by wind and percussion instruments participate in it, and they have their origins in the years after the First World War. However, the national competition system that was developed in the 1920s and 1930s was professionalized, being the closest thing to the current Drum Corps International founded in 1972. Likewise, we centralized the focus on one of the main representatives of this genre as is Mitch Markovich, (percussionist, composer and teacher) born in 1944

La caja es uno de los instrumentos de percusión más importantes en la actualidad, el cual ha evolucionado notablemente desde su aparición. Su origen proviene del antiguo tambor militar, y sus principales funciones eran las de indicar movimientos durante el combate a las tropas además de marcar el paso.

El drome (caja) se asemejaba en su aspecto al tamboril, pero se diferencia de él en algunos detalles estilísticos. Se llevaba colgada a un lado y se sujetaba al cuerpo mediante una correa o cinturón, como el tamboril grande, y al igual que este instrumento, aparece portada en diferentes ángulos entre la posición horizontal y la vertical (Blades, 1984: 193).

Como dice Andrés Fernández (2016:31) la composición de este instrumento se basa en un cuerpo cilíndrico, el cual puede ser de madera o metal; dos parches, uno bateador y otro resonante; y dos aros metálicos que se

in the town of Chicago, United States. Markovich's contributions to this discipline have endured in recent decades. He highlights a ten-piece series entitled Rudimental Contest Series and published in 1966. Several technically complicated solos for rudimental drum can be found here, such as Stamina (1966) and Tornado (1966). These pieces are continually used as audition and contest works as they are considered notoriously difficult.

KEYWORDS: José Avellaneda, canary musician, violinist, centenary, Stradivarius.

encargan de sujetar los parches al cuerpo mediante la sujeción de unos tornillos y unos tensores. Además, encontramos un sistema que se encarga de regular la tensión del bordonero y que está situado en la parte inferior sujetando un número determinado de cuerdas. Éstas son las responsables de producir un sonido metálico al instrumento. Incluye también una palanca que nos permitirá poder activar o desactivar este funcionamiento.

Cabe destacar que hoy en día disponemos de muchos tipos de cajas, tanto de materiales, como de su tamaño y fisonomía.

En la orquesta sinfónica, para usos normales, la tendencia actual es hacia la caja de cinco a ocho pulgadas de profundidad, con un modelo de profundidad mayor, doce pulgadas, cuando la ocasión lo requiera. Dependiendo del color del pasaje, en ocasiones los compositores

solicitan una caja de menores dimensiones, por ejemplo, en *Moisés y Aarón* (1932) de Schönberg ("high side drum", caja aguda), o Walton en su ópera *The Bear* (El oso, 1967), donde especifica *casa chiara* (caja clara). En su Sexta Sinfonía en Mi menor (1947), Vughan Williams indica que la caja debe afinarse muy aguda, y, en *Madame Butterfly* (1904), Puccini especifica *acuto*. Cuando no hay especificación, la elección de caja es sobre todo cuestión de las preferencias personales del intérprete o del director, y se rige por factores tales como el carácter de la composición, el tamaño de la orquesta y, a veces, la acústica. (Blades, 1984:357).



Fig. 1 – Diferentes cajas de madera y metal

EL TAMBOR MILITAR

Este instrumento de la familia de la percusión fue introducido por mercenarios alemanes y suizos en el siglo XV junto con su técnica propia de golpe rebotado también conocida como redoble. El tambor militar es el precursor de la actual caja sinfónica.

La caja es un tambor militar pequeño que el ejecutante carga a un costado de su cuerpo y toca con dos baquetas. La tarola común cuenta

con un entorchado que consiste en tiras de tripa, plástico, alambre forrado con seda o alambre en espiral que cruza por encima del parche inferior y vibra contra éste produciendo un zumbido prolongado. Sin el entorchado, que se desactiva mediante una palanca en el borde del aro, la vibración cesa y el tono del tambor es más profundo, parecido a un tom-tom (Latham, 2008: 1489).

Normalmente este instrumento se interpreta en movimiento, por lo que es necesario colgarlo del cuerpo con un correa. Las partes por las que está compuesto este instrumento no han variado en exceso desde hace siglos. Simplemente, se han mejorado sus materiales de fabricación.

El tambor militar está formado por una caja cilíndrica de cobre o aluminio cuyos extremos se cubren con 2 parches (uno superior y otro inferior) de piel o de plástico. El parche superior es más grueso que el inferior bajo el cual se tensa el bordón, y consiste en una doble cuerda de tripa cuya tensión variable permite modificar a voluntad la sonoridad del instrumento. Los aros de madera, sobre los cuales se fijan los parches, presentan agujeros a través de los cuales pasa un cordaje de cordones de cuero que asegura la tensión y la regulación de la membrana. Cuando se utiliza en la orquesta, el tambor está provisto de llaves que tensan los parches por separado y de varios bordones de seda hilada o metálicos que se pueden poner y quitar rápidamente (Melómanos, 2014).



Fig. 2 – Tambor militar ó rudimental

El estilo de interpretación de este instrumento se denomina *rudimental* basado en la interpretación de un conjunto de células rítmicas denominadas *rudimentos*.

Los Rudimentos son una parte integral en la educación de cada serio percusionista y baterista. Son células rítmicas que ayudan a crear destreza, coordinación, independencia y resistencia a los percusionistas. También ayudan a acondicionar los músculos que permiten alcanzar el control y la técnica. Son herramientas formuladas con el fin de solucionar el movimiento en los instrumentos de percusión, hacer combinaciones entre las distintas superficies de una batería, por ejemplo. Proveen naturalidad, armonía y ahorro de energía en la ejecución (Cuesta, 2009:5)

No ha habido un estudio significativo de este instrumento con respecto a sus orígenes militares. Además, la investigación académica centrada en la evolución de un *estilo militar de percusión* en lo que hoy llamamos *interpretación de tambor orquestal* es virtualmente inexistente.

Durante el siglo XVIII, el tambor se consideró un instrumento tanto popular como militar. Como tal, su uso en la orquesta era limitado y las partes de batería no se escribían a menudo.

A principios de 1706, Marin Marais utilizó una especie de tambor en la orquestación de su ópera *Alcione*. Marais pide que el tamborín *redoble* continuamente, con la intención de imitar el sonido de una tormenta (Gauthreaux, 1989: 9).

La utilización del tambor por compositores desde el siglo XVIII hasta nuestros días es muy variada: del estilo estrictamente militar que se encuentra en la *Sinfonía N°7* (1812) de Ludwig van Beethoven, al solo que encontramos en la ópera de Gioacchino Rossini, *La gazza ladra* (1817), destacando también el uso único de Carl Nielsen en su *Sinfonía N°5*, Op. 50 (1920). Obras solistas para tambor rudimental como *Tornado*¹ (1966) de Mitch

¹ Obra interpretada por Francesco de Rubeis disponible en Youtube, <https://youtu.be/oNpm5wOMIHM> [consulta: 13.02.2021].

Markovich (1944) o *Chopstakovich* (2016) compuesta por Jesse Sieff (1990) representan la culminación de más de dos siglos de desarrollo de composición para este instrumento.

Sin duda, estos cambios fueron provocados por muchas circunstancias diferentes y aparentemente no relacionadas. Al examinar los ejemplos musicales, también se debe considerar la vida del compositor junto con otras condiciones culturales, sociales y económicas.

Durante la primera mitad del siglo XX, el tambor fue tratado como una fuente de numerosos sonidos a través de innovaciones en la técnica de interpretación. Algunas de ellas fueron la manipulación del área de golpeo del instrumento, o la elección de distintas baquetas según lo especificado por el compositor. En ocasiones esta elección también depende del propio interprete de la obra. Este uso bastante novedoso del tambor, aunque interesante, no es exclusivo de la familia de la percusión, sino que los compositores del siglo XX han escrito inusuales técnicas para todos los instrumentos de la orquesta.

DRUM CORPS INTERNATIONAL

² El grupo de instrumentos de percusión y sus intérpretes que forman parte de una banda de *marching*. También se

Los tambores rudimentales poseen una gran importancia dentro del estilo de interpretación "*marching band*". Una banda de marcha es una formación musical constituida por instrumentos de viento metal, viento madera y percusión. Sus integrantes marchan con estilo militar mientras tocan piezas de cualquier genero musical adaptadas a la agrupación.

Estas bandas pueden actuar en desfiles realizando espectáculos o también se utilizan como banda de animación en eventos deportivos. Independientemente del papel que desempeñen en cualquiera de estos eventos, la sección de percusión de marcha debe proporcionar un color musical, así como un pulso y un tempo claros para el resto de la agrupación. Para facilitar esto, el *drumline*² requiere una instrucción clara (John, 2019: 9).

El tambor forma parte de la batería en la sección de percusión de marcha y está acompañado de más instrumentos de la misma familia.

Las secciones de percusión del cuerpo de batería se dividen en dos grupos: la batería y el conjunto frontal (Maher, 2011: 19).

Estos dos grupos, a pesar de pertenecer a la misma familia instrumental, cumplen diferentes roles musicales y visuales dentro de la formación.

La batería consta de tambores no melódicos (caja, tenor, bajo y ocasionalmente platillos) y

utiliza el nombre de "percusión de marcha" (Kenneth, 2017: 8)

los intérpretes marchan junto con la sección de metales. *El conjunto frontal*, también llamado "pozo", está formado por instrumentos de teclado melódico, timbales, y actualmente incluye instrumentos electrónicos (Maher, 2011: 19).

El conjunto frontal es una adición relativamente reciente al cuerpo de tambores (originalmente se desarrolló por razones prácticas) pero se ha convertido en un elemento clave de los arreglos musicales del cuerpo de percusión.

Tras la gran aceptación de estos conjuntos, nace en el año 1972 una competición entre bandas bajo el nombre de *Drum Corps International* (DCI). Ya existía un sistema nacional de competencia que se desarrolló en la década de 1920 y la década de 1930 impulsado por los "veteranos" (Veterans of Foreign Wars: VFW) y puede considerarse con precisión el comienzo de este estilo de competición.

Actualmente hay cuarenta y cinco cuerpos de tambores en competencia registrados con DCI, cada uno con una membresía de hasta 154 intérpretes entre 13 y 22 años. En los últimos años, cuerpos de Irlanda, Indonesia y Holanda han venido a Estados Unidos para competir en la división Internacional (Meredith, 2020: 2).

Los grupos de DCI realizan tres tipos generales de actuaciones: espectáculos basados en música clásica; otros con una programación musical más popular; y por último repertorio original escrito para ellos. Cada tipo de programa tiene un material de origen diferente, lo cual es muy

importante en el proceso de redacción y organización del diseño de dicho espectáculo. Una vez que se ha determinado el material de origen para una actuación, entonces el Arreglista de metales y el Arreglador de percusión se juntan y descubren la mejor manera de interpretar el estilo de música decidido en un escenario de Drum Corps con instrumentación de Drum Corps.

El siguiente gran factor en el proceso de diseño, son las reglas que están vigentes que establecen si se pueden usar amplificación y electrónica en el programa.

Desde 2000-2003, todos los espectáculos no fueron amplificados, pero luego, en 2004, 10 (de 24) grupos de percusión utilizaron amplificación en el conjunto frontal. Para 2008, el último año en el que solo se permitió el uso de amplificación, todos los cuerpos de clase mundial de DCI estaban usando amplificación (Koenig, 2014: 12).

Las secciones de percusión de marcha generalmente están asociadas con colegios, universidades, escuelas secundarias y escuelas intermedias; o están relacionados con organizaciones juveniles de la comunidad que tienen misiones educativas, como organizaciones sin fines de lucro que patrocinan líneas de tambores interiores y cuerpos de tambores y cornetas. La percusión de marcha, entonces, es inherentemente una actividad educativa.

Los percusionistas que se especializan en la actividad de la marcha, entonces, deben tener más que habilidades interpretativas; Para cumplir con la misión de las organizaciones para las que trabajan, los instructores de percusión de marcha deben estar bien versados en principios educativos sólidos (Knowlton, 2010: 2).

INTERPRETACIÓN. MITCH MARKOVICH

Hasta mediados del siglo XX, la mayoría de la música de tambor solista se concibió dentro de las dos tradiciones musicales más comunes para este instrumento: *estilo orquestal* y *estilo rudimental*.

A partir de estas dos disciplinas surgió una nueva categoría de solo de caja, la cual es reconocida dentro de la comunidad de percusión como *la caja contemporánea*. Aquí podemos englobar todas esas obras de nueva escritura, en las que necesitamos la ayuda de una leyenda explicativa para poder interpretar dicha partitura. Son obras con una gran variedad de recursos técnicos, además de tener que interpretar en varias ocasiones diferentes sonidos dentro del instrumento (Pratt, 2019: 7).

El *estilo orquestal* posee un modelo de fraseo delicado, más suave y con más matices, cuyos orígenes están destinados a complementar una orquesta. *Douze Études pour Caisse-Claire* de Jacques Delécluse (1933), publicado en 1964 por Alphonse

Leduc, es un libro de métodos que personifica el *estilo orquestal* de la música de tambor solista. El enfoque compositivo de Delécluse estuvo fuertemente influenciado por el repertorio orquestal.

El *estilo rudimental* es conocido por una forma de tocar más amplia y abierta. Como ya comentamos con anterioridad, las raíces de los tambores rudimentales provienen de los comandos militares. *14 Modern Contest Solos for Snare Drum*³ (1985) de John S. Pratt (1931), publicado por Belwin Inc, encarna este tipo de solos. Estos fueron influenciados por competencias de *Drum Corps* patrocinadas por organizaciones como *American Legion* y *Veterans of Foreign Wars*.

Los motivos más típicos de este último estilo son los conocidos como "rudimentos" y los redobles.

Existen esencialmente dos tipos de redoble: abierto y cerrado. El *roll* de golpe abierto o doble consta de dos rebotes por movimiento, que cuando se toca a un tempo rápido produce una especie de sonido continuo pero no demasiado denso. Este tipo de redoble está asociado con el toque de batería, rudimentario y militar, ya que permite tocar a un volumen alto sin forzar demasiado los brazos. Funciona bien en espacios abiertos al aire libre. El redoble cerrado u orquestal se crea al tener más de dos rebotes por movimiento (el número puede variar según muchos factores) y es la

³ Lista de reproducción de Rick Dior interpretando los 14 solos de J. Pratt. Disponible en Youtube

<https://youtu.be/W976PVFfytg>

[consulta 13.02.2021].

[consulta

recurso más utilizado en el contexto orquestal. Si se ejecuta correctamente, este redoble creará la ilusión de un sonido de caja continuo sostenido, como si fuera un instrumento de viento o de arco (Viana, 2017: 22).

Uno de los mayores representantes de este estilo musical es el compositor estadounidense Mitch Markovich. Es mejor conocido por sus abundantes composiciones para tambor de marcha como por ejemplo *Tornado*⁴ (1966) y *Stamina* (1966); además de su composición para cuarteto de percusión titulada *Four Horseman* (1966). Las contribuciones de Markovich a este estilo han sido de verdadera importancia para el repertorio de la percusión.

Es la única persona que se ha convertido invicta tres veces consecutivas en campeonatos nacionales y cinco veces consecutivas en competiciones de tambor en el estado de Illinois.

Contribuyó y fue directamente responsable de doce campeonatos nacionales y veintitrés estatales, tanto individuales como grupales en el campo de la percusión de marcha perteneciente al cuerpo de tambores y cornetas (Mitch Markovich, 2020)

Fue miembro de *marching band* de los Cavaliers de Chicago siendo entonces campeones nacionales y ha instruido con ellos y con otros grupos de tambores,

incluidos los siguientes: Campeón Nacional Chicago Royal Airs; el Campeón Nacional Argonne Rebels de Great Bend, Kansas; la Vanguardia de Santa Clara de California, los Embajadores Nisei de Chicago y los Cruzados de Millstadt de Illinois.

Actualmente, todas sus obras son utilizadas por profesores de conservatorios para mostrar a los alumnos cómo son las piezas pertenecientes al estilo rudimental, ya que éstas son un claro ejemplo. Destaca una serie de diez publicaciones titulada *Rudimental Contest Series* que vio la luz en 1966. Esta colección de *estilo rudimental* formada por solos, dúos y cuartetos va desde un nivel principiante hasta una dificultad elevada y utiliza varios instrumentos como el tambor, tambor tenor y bombo.

Mitch Markovich estudió música en la Universidad de Indiana con George Gaber (1930) y en el Conservatorio Americano de Música en Chicago con James Dutton (1901). Estudió brevemente con el clínico y campeón nacional de *Ludwig Drum Company* Frank Arsenault (1919), cuya imagen se representaría más tarde en las portadas del *Rudimental Contest Series*. Recibió su Licenciatura de Música en la Universidad Estatal de Fort Hays.

⁴ *Ibidem*, pp. 3.

CONSIDERACIONES FINALES

El carácter virtuosístico que encarna este estilo musical, acompañado de su gran dificultad técnica, son algunos de los factores que hacen relucir al tambor rudimental dentro de una larga lista de instrumentos de percusión.

Consideramos que la importancia de este artículo se sustenta principalmente por dos tipos de principios: teórico y práctico.

En primer lugar, creemos que es necesaria la recopilación de datos históricos del instrumento y así poder entender de una manera más objetiva cómo ha sido la evolución de este instrumento hasta llegar a su estado actual. Así como de la caja orquestal tenemos más referencias, del *marching snare drum* tenemos menos información histórica. Este texto aporta un importante elemento teórico y que estimamos necesario para una mejora en cuanto a la interpretación. Por ello consideramos fundamental conocer cuál es la historia de los pequeños motivos que forman este estilo musical los cuales conocemos como los rudimentos.

En segundo lugar, el análisis de algunas de las obras de Mitch Markovich ayuda a comprender mejor este estilo. Por ello en cuanto al principio práctico, no existe mejor manera de mejorar como interprete, que recibir consejos de uno de los referentes

musicales del tambor. Ya que el repertorio escrito para este instrumento tiene menos de un siglo de vida, es conveniente recurrir a compositores vivos que destacan en la materia. Así ellos pueden explicar cuáles son sus métodos compositivos y de qué manera han de ser interpretadas sus piezas. Además de la parte musical, este estilo destaca por sus escenografía. Los interpretes realizan una serie de movimientos que complementan su actuación convirtiéndola en un tipo de "show". Aquí destacan giros de baqueta, golpes con distintas partes de la misma, lanzamientos al aire, etc. En definitiva, "malabares".

Por tanto, esta redacción ayuda a comprender mejor este estilo y así tener un mayor conocimiento del instrumento, que siempre es necesario a la hora de llevar a cabo una buena puesta en escena.

BIBLIOGRAFÍA

BLADES, James: *Los instrumentos de Percusión y su historia*. Londres, Ed. Faber and Faber, 1984.

FERNÁNDEZ, Pedro Andrés «*Percusión Sinfónica: guía de recursos técnicos, sonoros y escritura*» (Tesis Doctoral). Cuenca (Ecuador), Universidad de Cuenca, 2016.

- GAUTHREAUX, Gregoire: «*Orchestral snare drum performance: an historical study*» (Tesis Doctoral). Louisiana, Louisiana State University, 1989.
- FORD, Thomas John: «*Pedagogical concepts for marching percussion*» (Trabajo Fin de Máster). Wisconsin, Universidad de Wisconsin-Stevens Point, 2009.
- GARRETT, William Kenneth: «*Marching percussion techniques for prospective band directors: a course designed for instrumental music education majors*» (Trabajo Fin de Máster). Virginia, Liberty University, 2017.
- KNOWLTON, David: «*Cognitive principles for teaching the marching percussion ensemble*» (Tesis Doctoral). Edwardsville, Southern Illinois University Edwardsville, 2010.
- KOENIG, Chris: «*Growth of the Modern Front Ensemble through the Expanded Use of Electronics from 2000-2013*», (Trabajo académico). Kentucky, Morehead State University, 2014.
- LATHAM, Alison: «Tarola», en *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 1489.
- MAHER, Erin: «*The amplification controversy in Drum Corps International: technological change and the meaning of tradition*» (Trabajo Fin de Máster). Chapel Hill, University of North Carolina at Chapel Hill, 2011.
- MEREDITH, Leah: «*Musical identity and arranging styles of drum corps front ensembles*» (Trabajo Fin de Grado). Gambier, Kenyon College, 2020.
- PRATT, Michael: «*Exploring the modern solo snare drum tradition through analyzing five snare drum solos*» (Tesis Doctoral). Arizona, University of Arizona, 2019.
- VIANA, Lúcia: «*The snare drum roll*» (Trabajo Fin de Máster). Gothenburg, University of Gothenburg, 2017.

WEBGRAFÍA

Eduardo Cuesta: Los Rudimentos. https://www.academia.edu/30025418/Los_Rudimentos

Mitch Markovich. People Pill. <https://peoplepill.com/people/mitch-markovich> [consulta: 14.02.2021]

El tambor militar. Melómanos <http://www.melomanos.com/la-musica/instrumentos-musicales/tambor-militar/> [consulta: 10.02.2021]

Recibido: 29.04.2021

Aceptado: 07.05.2021

El estilo compositivo de Fuminori Tanada en *Mysterious Morning II* y *III*. Una aproximación al lenguaje de las técnicas extendidas.

The compositional style of Fuminori Tanada in Mysterious Morning II and III. A rapprochement to the language of the extended techniques

Leire UNZÚE VILLANUEVA

RESUMEN: Desde 1991, Fuminori Tanada (Okayama-Japón, 1961), está en continua investigación, dejándonos más de 30 obras originales para diferentes instrumentos donde emplea las técnicas extendidas. Cabe destacar el repertorio que añade al saxofón, ya que es un compositor imprescindible para comprender la evolución técnica y musical de este instrumento, así como su integración en la música de cámara. *Mysterious Morning II* (1996-2000, para cuarteto de saxofones) y *Mysterious Morning III* (1996, para saxofón soprano solo) son dos obras que pertenecen a una serie de cuatro *Mysterious Morning* donde Tanada experimenta nuevos ámbitos sonoros añadiendo las técnicas extendidas de cuartos de tono, multifónicos, *frullato*, *bisbigliando*, *glisando*, voz y sonido simultáneamente, armónicos (sonidos eólicos), *slap* y aire. De esta manera, este músico forma un estilo compositivo propio y grafía musical nueva, teniendo en cuenta el timbre, los parámetros del tempo, ritmo, articulación y/o dinámica y extendiéndolos hasta el máximo de sus posibilidades.

PALABRAS CLAVE: Fuminori Tanada, técnicas extendidas, *Mysterious Morning*, composición, saxofón.

ABSTRACT: Since 1991, Fuminori Tanada (Okayama-Japan, 1961) has been in continuous investigation, giving us more than 30 original works for different instruments which includes extended techniques. It is worth noticing the repertoire he adds to the saxophone, as he is an essential composer to understand the technical and musical evolution of this instrument, as well as its integration into chamber music. *Mysterious Morning II* (1996-2000, for saxophone quartet) and *Mysterious Morning III* (1996, for soprano saxophone solo) are two works that belong to a series of four *Mysterious Morning* where Tanada experiments with new sound environments by adding the extended techniques of microtones, multiphonics, flutter tongue, *bisbigliando*, *glisando*, singing and playing, harmonic (aeolian sounds), slap tongue and air. With this, the musician forms his own compositional style and new musical graphics, considering the timbre, the parameters of tempo, rhythm, articulation and dynamics, extending them to the maximum of their possibilities.

KEYWORDS: Fuminori Tanada, extended techniques, *Mysterious Morning*, composition, saxophone.

INTRODUCCIÓN

Mediante el presente trabajo se investigó la relación entre *Mysterious Morning II* y *III*. Para ello, se utilizaron diferentes metodologías. Por un lado, se procedió a la búsqueda, observación y análisis de la información ya existente para tomar de referencia los datos recogidos hasta el momento. Se utilizaron tanto fuentes de información impresas como electrónicas. Por otro lado, se realizó un análisis musical y contextual de cada obra, basándonos en la terminología e información obtenida de la búsqueda bibliográfica. Al ser un tema poco estudiado, fue necesario realizar entrevistas, tanto al compositor como a los músicos a quién están dedicadas *Mysterious Morning II* y *III*, es decir, a Gilles Tressos (perteneciente al cuarteto *Habanera*) y Claude Delangle. Finalmente, se empleó la metodología comparativa, con la cual se relacionaron los elementos musicales obtenidos mediante el análisis de las dos obras.

En el artículo se presentan, por separado, los parámetros musicales más representativos de cada obra y finalmente, en el apartado de comparación se relaciona todo el material obtenido del análisis de *Mysterious Morning II* y *III*.

MYSTERIOUS MORNING II

“Un objeto más o menos inmóvil que cambia constantemente de aspecto”¹

(Alain Poirier, 2001)

A lo largo de *Mysterious Morning II* surgen diferentes tipos de sonoridades mediante el desarrollo de uno o varios objetos. Tras el análisis realizado en *Mysterious Morning II* deduzco que sería muy difícil comprender esta obra sin observar los parámetros musicales principales. Como indica Fredenburg en su tesis doctoral:

«tras la dificultad de cualquier cuarteto, la preparación de estos aspectos nos conduce a una mayor comprensión y seguidamente, a una mejor interpretación»².

¹ Extraído del disco del cuarteto Habanera “Mysterious Morning” (Henry Lemoine). París: Alpha Productions. LU016907. though a difficult work for any quartet, concentration and preparation of these aspects will lead to a greater understanding, and therefore a better interpretation, of the piece

² “Though a difficult work for any quartet, concentration and preparation of these aspects will lead to a greater understanding, and therefore a

better interpretation, of the piece”. Traducción propia. Esta organización la adquiero de la tesis doctoral de Sean Fredenburg (2013) del análisis de dos obras para cuarteto de saxofones que incluyen técnicas extendidas: *A Theoretical and Performance Analysis of Two Works for Saxophone Quartet: XAS by Iannis Xenakis and Rasch by Franco Donatoni*.

Tanada consigue diferentes texturas, ofreciéndonos unos efectos sonoros característicos de esta escritura. Para producir todos estos cambios, el compositor utiliza el tempo, los cambios de compás, el ritmo, la articulación, las dinámicas y el timbre:

TEMPO Y CAMBIOS DE COMPÁS:

A pesar de que Tanada establece una velocidad principal de negra=72, en ciertas secciones varía mucho el tempo. Sin embargo, lo ha utilizado de una forma muy precisa, aunque según indica, no debe apreciarse la pulsación, ya que se producen muchos cambios de compás, los cuales dificultan la interpretación. Además, no solo establece una velocidad exacta, sino que hace uso de *accelerandi* y *ritardandi*, incluso acelerando rítmicos que producen la sensación de "alteración" de tempo.

Al estar en constante cambio y eliminar la pulsación, auditivamente surgen diferentes texturas, apreciando diferentes

sonoridades y desapareciendo la sensación de estabilidad. No significa que los intérpretes no hagan uso del tempo, sino que deben ser muy concisos para conseguir el efecto sonoro de diferentes masas sonoras que produce Tanada a través de *Mysterious Morning II*.

RITMO:

Los objetos que utiliza Tanada a lo largo de *Mysterious Morning II* se presentan continuamente con diferentes patrones rítmicos. Sin embargo, lo más importante es que los intérpretes, manteniendo el tempo establecido por el compositor, producen ritmos regulares (corcheas, semicorcheas, entre otros) e irregulares (tresillos, cinquillos, septillos, entre otros), coincidiendo en los mismos pulsos. Este suceso, crea un efecto muy ambiguo, ya que, al interpretarse simultáneamente medidas diferentes, desaparece la percepción de estabilidad.

The image shows a musical score for four voices, labeled 'sopr. 1', 'sopr. 2', 'sopr. 3', and 'sopr. 4'. The score is written in a single system with four staves. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first measure is marked with a '4' above the staff. The melody is highly complex, featuring many slurs and fingerings (6 and 7) under the notes. The notes are often beamed together in groups, creating a dense, continuous sound.

Fig. 1 – 1er movimiento, c.4

ARTICULACIÓN:

Mediante la escritura de *Mysterious Morning II*, la articulación es un elemento que genera grandes masas sonoras, ya que predomina el legato coincidiendo cada ligadura con el comienzo de cada objeto, sin haber grandes contrastes. Sin embargo, el empleo de este parámetro es imprescindible en esta obra, ya que las secciones giran en torno a una nota principal y es fundamental el acento que añade Tanada en algunas notas características de cada apartado.

DINÁMICAS:

Tanada hace uso de una amplia escala de dinámicas: desde *pppp* hasta *ffff* que va alternando continuamente. Hay secciones que permanecen constantes en una gama de dinámicas cercana (*pppp/ppp/pp*), pero hay momentos en los que evolucionan de un extremo a otro en lo que dura un objeto, produciendo grandes contrastes en periodos de tiempo muy cortos. Además, a veces, estos cambios se producen al mismo tiempo en las cuatro voces, otras veces, llevan la misma dirección, pero no coinciden en el mismo pulso y en otras ocasiones, dos voces coinciden con las mismas dinámicas y otras dos voces con diferentes dinámicas.

The image shows a musical score for Soprano 2, labeled 'sopr. 2'. The score is written in a single system with one staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first measure is marked with a '2' above the staff. The melody is highly complex, featuring many slurs and fingerings (6 and 7) under the notes. The notes are often beamed together in groups, creating a dense, continuous sound. The dynamic range is indicated by 'ff' at the beginning and 'f' at the end of the phrase, with a '12' below the staff indicating the number of measures.

Fig. 2 – 1er movimiento, c. 31, soprano 2



Fig. 3 – Constante en una gama de dinámicas cercana. 1er movimiento, c. 11



Fig. 4 – Cambio de dinámica al mismo tiempo. 2º movimiento, c. 5



Fig. 5 – Misma dirección de matices en diferentes pulsos. 2º movimiento, c. 64



Fig. 6 – Dinámicas en voces de dos en dos. 1er movimiento, c. 44

A continuación, se presentan dos gráficos para observar la dirección de las dinámicas en los dos movimientos.

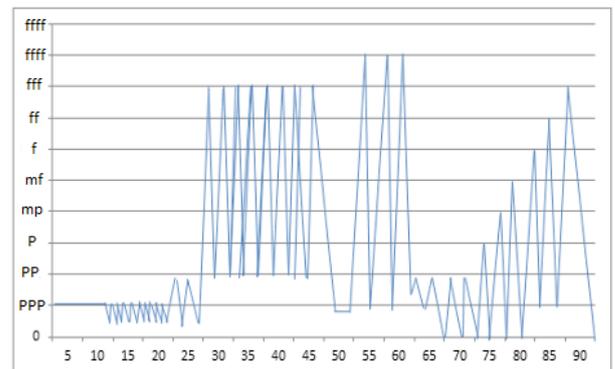


Fig. 7 – Gráfico de dinámicas de 1er movimiento

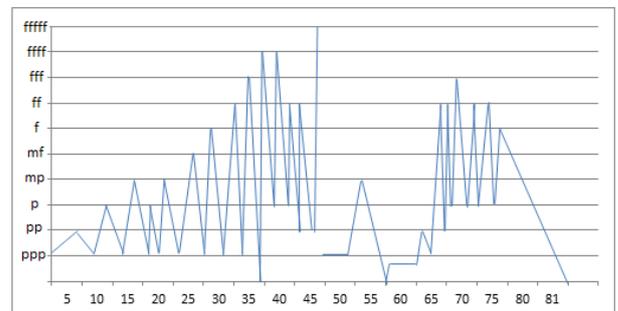


Fig. 8 – Gráfico de dinámicas de 2º movimiento

TIMBRE

A lo largo de *Mysterious Morning III* se producen múltiples cambios de timbre producidos a partir de las técnicas extendidas:

- Descensos y ascensos por escalas o por intervalos de cuartos de tono producidos por las cuatro voces al mismo tiempo o por separado.

Fig. 9 – 1er movimiento, c. 7

- Empleo del *frullato* aumentando la densidad sonora.

Fig. 10 – 1er movimiento, c. 65

- Utilización del *bisbigliando* realizados sobre diferentes ritmos que permanece en la misma nota.

Fig. 11 – 2º movimiento, c. 1

- *Glissandi* que producen inestabilidad en el timbre, ya que desde el inicio del glissando hasta el final de su interpretación, no se aprecia una nota exacta, sino que, como bien indica su nombre, desliza entre un ámbito de notas.

Fig. 12 – 1er movimiento, c. 32

- Integración de multifónicos de dos y tres sonidos (incluyen sonidos de cuartos de tono) interpretados simultáneamente por las cuatro voces o por separado y contruidos a partir de diferentes registros (grave, medio, agudo y sobreagudo).



Fig. 13 – 2º movimiento, c. 27

- Armónicos que surgen de la nota sib3 tras variar la presión de aire y la colocación de la garganta.

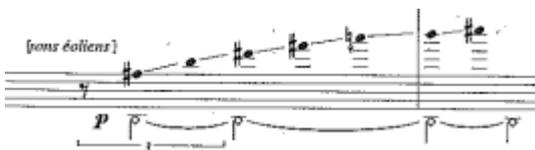


Fig. 14 – 1er movimiento, c. 89, soprano 3.

- Sonido y voz simultáneamente.



Fig. 15 – 1er movimiento, c. 89 soprano 3

- Trinos de distancia de cuartos de tono y trinos que enlazan multifónicos, notas largas, glissandos y diferentes objetos.



Fig. 16 – 1er movimiento, c. 89, soprano 4

- Sonidos con **subtone** retirando los armónicos de ese sonido.



Fig. 17 – 2º movimiento, c. 78

MYSTERIOUS MORNING III

“Una obra imprescindible del repertorio contemporáneo³”

(Claude Delangle, 2020)

El objetivo principal de Tanada mediante esta obra es hacer una descripción de la “locura” y conseguir el efecto de improvisación⁴. Por esta razón, todos los parámetros musicales que utiliza, los desarrolla hasta el máximo de sus posibilidades, realizando cambios extremos y añadiendo múltiples elementos (técnicas extendidas) que contribuyen a conseguir el resultado. A continuación, se presentan los parámetros musicales más utilizados y desarrollados a lo largo de *Mysterious Morning III*:

TEMPO:

Para obtener el efecto de improvisación, a lo largo de la primera sección, establece tres velocidades, pero solo una de ellas es exacta (negra=72), ya que, como bien indica Tanada, al principio de la obra debe alcanzarse la velocidad de negra “más o menos” = 84 y tras los compases 11-34, alterna la velocidad principal (negra=72) con la retirada de

tempo, a la cual añade la característica de “extremadamente rápido”.

A partir de la segunda sección, se presentan muchos cambios de compás (negra= 78, 72, 60, 54, 48, sin tempo) que van turnándose hasta el final de la obra. No hay grandes secciones que se mantengan a la misma velocidad y *Mysterious Morning III* está en continuo cambio. Esta alteración constante, hace que, la percepción de tempo se pierda y parezca totalmente una improvisación sobre diferentes elementos musicales, realizando múltiples contrastes.

ARTICULACIÓN:

Encontramos muchos tipos de articulación: acentos, acentos/estacato, acento/legato, estacato y legato, las cuales van turnándose constantemente con tres funciones principales:

- Ofrecer un carácter específico a cada objeto: «*brusquement, plus calme, court et heletant, long*».
- Definir la pulsación cuando Tanada retira el tempo, ya que el cambio de articulación coincide con el comienzo de cada objeto. De hecho, para el intérprete

³ Extraído de la entrevista realizada a Claude Delangle para el desarrollo del presente trabajo de investigación.

⁴ “The music with the purpose of presenting the illusion of an improvisation”. Traducción propia.

Esta información la extraigo de la tesis doctoral de Iain Harrison (2012): *An Exploration into the Uses of Extended Techniques in Works for the Saxophone, and how their Application may be informed by a contextual understanding of the Works themselves*.

es esencial para controlar la velocidad.

- Enfatizar, a través del acento, la nota principal de cada objeto.

DINÁMICAS:

Tanada utiliza este elemento de tres maneras diferentes:

- Dinámicas que progresan entre el ámbito del silencio y *ffff*, produciendo, en periodos cortos de tiempo. Grandes contrastes entre las intensidades más extremas.

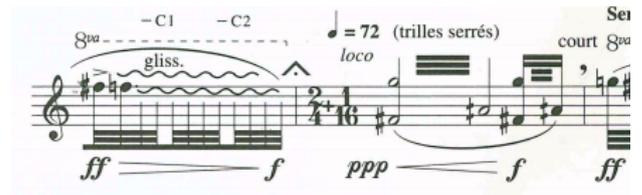


Fig. 18 – c. 49

- Realización de cambios súbitos.



Fig. 19 – c. 31

- Grandes secciones que se mantienen en la misma dinámica y que posteriormente contrastan con las secciones que realizan cambios repentinos de dinámicas.

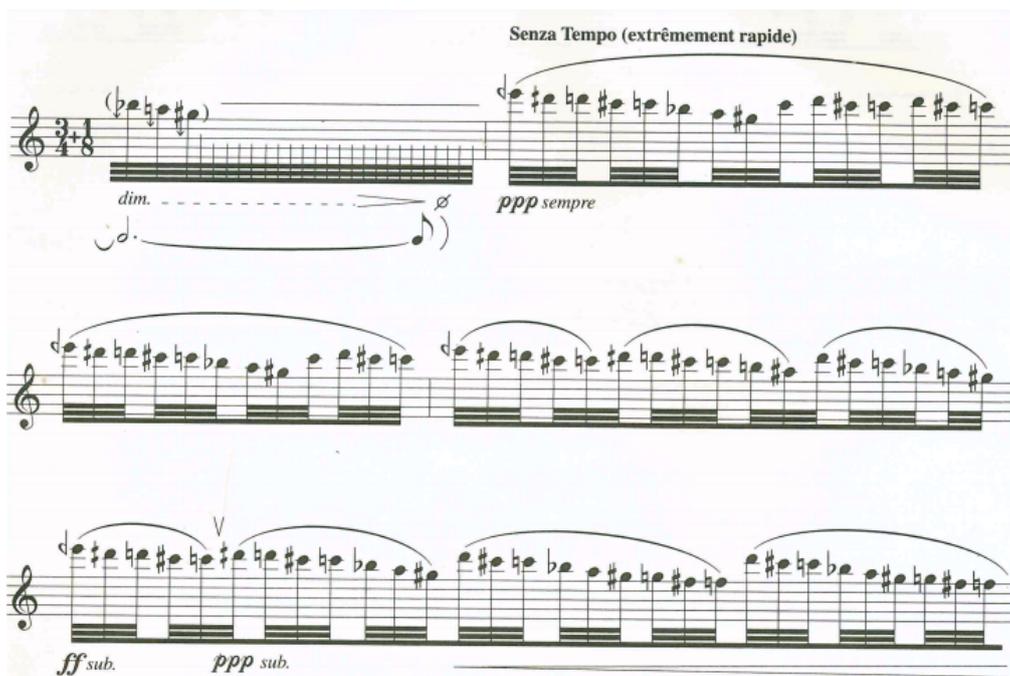


Fig. 20 – cc. 43-47

A continuación, se presenta un gráfico con la dirección de dinámicas de *Mysterious Morning III*:

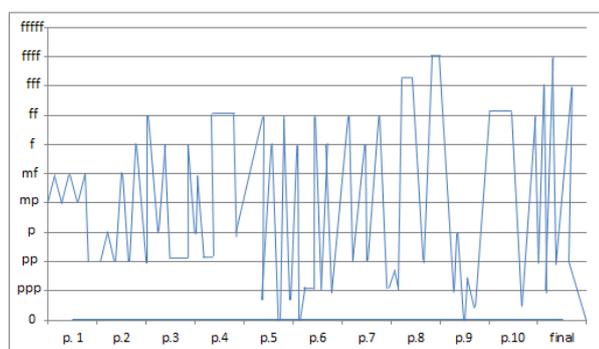


Fig. 21 – Gráfico de dinámicas

TIMBRE:

A lo largo de esta obra, encontramos múltiples cambios de timbre debido a la utilización de las técnicas extendidas:

- Descenso de cuartos de tono y utilización de cuartos de tono para realizar el efecto de *glisando*.

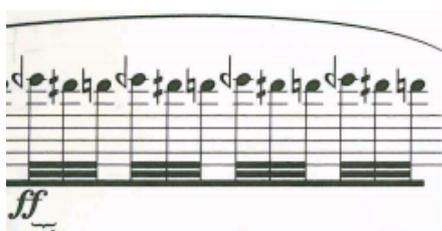


Fig. 22 – c. 34

- Integración del efecto sonoro del *glisando* en el registro agudo y sobreagudo del saxofón soprano, así como en la voz.

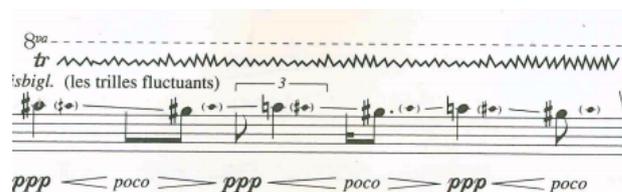


Fig. 23 – Glisando en el registro sobreagudo. c. 53

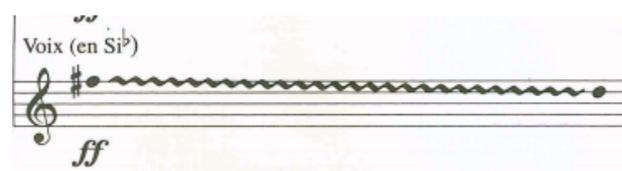


Fig. 24 – Glisando en la voz, c. 26

- Empleo de *bisbigliando* para ofrecer diferentes sonoridades sobre una sola nota (fa#4).



Fig. 25 – c. 3

- Utilización de la técnica extendida del *frullato* con el objetivo de aumentar la intensidad del sonido y provocar su deterioro.



Fig. 26 – c. 26

- Armónicos naturales producidos desde la nota sib3, donde emplea un gráfico para representar las notas que se

deben interpretar y utilización del sobreagudo.

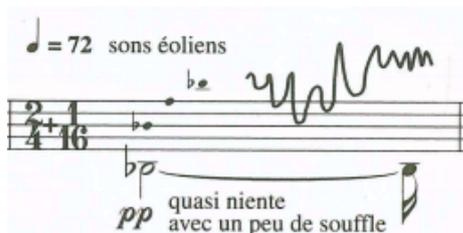


Fig. 27 – c. 62

- Cambios de textura realizados a través de la utilización de los multifónicos de dos y tres sonidos, al igual que la técnica de sonido de saxofón y voz realizado simultáneamente (en general, en la gama de dinámica de *ff*).

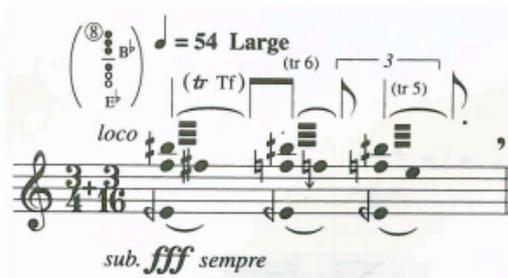


Fig. 28 – c. 54

- Empleo del efecto percusivo del *Slap* en la nota sib3.



Fig. 29 – c. 63

- Uso de la técnica del *subtone*



Fig. 30 – c. 75

- Aplicación progresiva del aire en grandes disminuyendos.



Fig. 31 – c. 72

COMPARACIÓN ENTRE *MYSTERIOUS MORNING II* Y *III*

Tras el análisis de las dos obras observamos como Tanada ha utilizado, en muchas ocasiones, el mismo material, no solo desde el punto de vista de los parámetros musicales (tempo, dinámica, ritmo), sino que comparten, también, las técnicas extendidas y objetos iguales en diferentes alturas. A través de esta comparación me gustaría demostrar, la utilización de la misma escritura en las dos obras, así como la utilización de los mismos objetos que encontramos en *Mysterious Morning II* y *III*.

La primera semejanza que tienen es el título, ya que pertenecen a una serie de cuatro *Mysterious Morning*, que hacen referencia al despertar matinal. Por lo tanto, las cuatro obras comparten elementos musicales, pero yo me he centrado en la segunda y tercera, ya que son las que están compuestas para saxofón.

A pesar de que *Mysterious Morning II* evoluciona progresivamente hacia la estructura tradicional de cuarteto de saxofones (soprano/alto/tenor/barítono), cabe destacar la utilización de la formación de cuatro sopranos a lo largo del primer movimiento y sección del segundo, convirtiéndose en el instrumento principal de la obra, de la misma manera que *Mysterious Morning III* (compuesta, entera,

para saxofón soprano).

Otra de las características importantes es la estructura de las dos obras. *Mysterious Morning II* está dividida en dos movimientos, mientras que *Mysterious Morning III* es una obra sin movimientos. Sin embargo, a pesar de que esta última no tiene movimientos, está dividida en dos partes (separada por un gran silencio). Por lo tanto, las dos obras están separadas en dos grandes secciones o movimientos.

Las dos obras utilizan como tempo principal negra= 72, a pesar de que se producen múltiples cambios. Estas variaciones de tiempo coinciden con las mismas velocidades de negra= 48, 54, 60, 72, 84 y sin tempo, excepto la utilización de negra= 63 en el segundo movimiento de *Mysterious Morning II* y negra=78 en *Mysterious Morning III*. El tempo está en continuo cambio, pero en las dos obras no coinciden en el lugar exacto (tienen diferente duración), ni en el mismo orden.

En *Mysterious Morning II* y *III* se producen constantemente variaciones de intensidad, utilizando todas las posibilidades de dinámicas que puede interpretar el saxofón soprano. En las dos obras, encontramos secciones que permanecen en la misma dinámica durante un tiempo limitado, secciones que cambian constantemente de intensidad entre los extremos y cambios súbitos. La gama de

dinámicas se presenta entre el silencio hasta *ffff* en *Mysterious Morning II* y *ffff* en *Mysterious Morning III*.

Además, en las dos obras coincide la utilización de las mismas técnicas extendidas (excepto el único slap de *Mysterious Morning III*): *frullato*, *glisando*, *multifónicos*, *bisbigliando*, *trinos irregulares*, *voz y sonido simultáneamente*, *subtone*, *aire* y *glisandi*. Son una herramienta que Tanada utiliza para presentar diferentes aspectos sobre un objeto principal con distintos objetivos: en *Mysterious Morning II* parecer, auditivamente, que emplea el “mismo” material, pero con pequeños cambios introduciendo las técnicas extendidas y en *Mysterious*

Morning III para conseguir el efecto de “locura” e improvisación.

Muchas de las técnicas se emplean para variar los objetos que se crean a partir de las notas principales de cada sección. En *Mysterious Morning II* las notas características son *solb/fa#*, *re#*, *re* y *sib*, coincidiendo con *Mysterious Morning III* en las notas *fa#* y *sib*. En esta última no emplea *re#*, sino que *mib* cuarto de tono hacia abajo y no realza la importancia del *re*.

Finalmente, Tanada hace uso, en varias ocasiones, del mismo material de los objetos en diferentes alturas. A continuación, se presenta una tabla con los objetos que comparte Tanada en las dos obras:

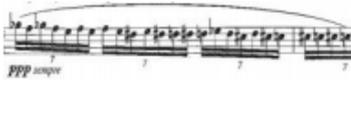
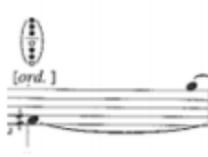
| Características | <i>Mysterious Morning II</i> | <i>Mysterious Morning III</i> |
|--|---|--|
| Descenso cromático desde <i>solb/fa#</i> . Construido entre dos notas iguales añadiendo un floreio inferior. |  |  |
| Descenso/ascenso de cuartos de tono |  |  |
| Multifónicos |  |  |
| Anacrusa cromática ascendente |  |  |

Fig. 32 – Comparación de los objetos 1

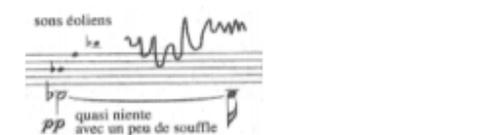
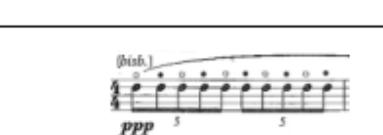
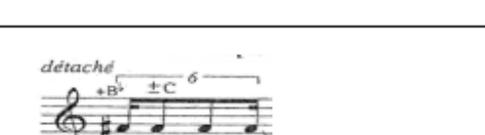
| Características | <i>Mysterious Morning II</i> | <i>Mysterious Morning III</i> |
|--|--|---|
| Dividido en dos partes: ascendente y descendente. Desciende por cuartos de tono y asciende cromáticamente. |  |  |
| Multifónico que resuelve en la nota superior. |  |  |
| Sonidos eólicos |  |  |
| Bisbigliando sobre una nota |  |  |

Fig. 33 – Comparación de los objetos 1

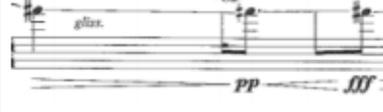
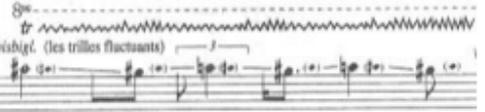
| Características | <i>Mysterious Morning II</i> | <i>Mysterious Morning III</i> |
|-----------------|---|--|
| Glissandos. |  |  |

Fig. 34 – Comparación de los objetos 1

CONCLUSIONES

En *Mysterious Morning II* y *III* se manifiestan las influencias sobre la concepción del sonido del ensemble *L'itinéraire*, de sus fundadores y de la música japonesa (especialmente de la flauta shakuhachi). Para una buena

interpretación de *Mysterious Morning II* y *III* es esencial comprender el procedimiento que ha desarrollado y empleado Tanada de sus referentes: expone un objeto y le añade nuevos aspectos, creando material que comparte en las dos obras. Estos elementos evolucionan constantemente

desde los parámetros del ritmo, timbre y dinámicas, explotando al máximo el desarrollo de cada objeto. El análisis, demuestra cada cambio y detalle reafirmando la precisión en la escritura de Tanada y mostrando su gran conocimiento sobre la técnica del saxofón. Precisamente, su exactitud compositiva es un factor que facilita la interpretación, pero, al mismo tiempo, hay tanta información en cada nota y tantos parámetros que se desarrollan hasta el máximo de sus posibilidades que *Mysterious Morning II y III* son dos obras técnicas muy complejas y todo un reto musical para los/las saxofonistas.

La manera de integrar las técnicas extendidas en sus obras también es un procedimiento que caracteriza a Tanada. A través del análisis he demostrado que en las dos composiciones utiliza objetos que contienen características iguales (elementos que ascienden y descienden desde la misma nota principal de cada sección y que contienen la misma distancia de intervalos), a pesar de que el objeto varía tras ser modificado desde el punto de vista rítmico, dinámico y tímbrico. Sin embargo, es toda una innovación el desarrollo de este último parámetro en *Mysterious Morning II y III*, ya que las técnicas extendidas las incorpora en todos los registros del saxofón (incluido el registro sobreagudo), en todos los ámbitos dinámicos posibles de este instrumento (hasta *fffff*), a diferentes tempos (desde

negra=42 hasta el sin tempo “extremadamente rápido”) y sobre una gran cantidad de patrones rítmicos, produciendo texturas sonoras características de este compositor. Por lo tanto, a través de *Mysterious Morning II y III*, Tanada hace una demostración de múltiples posibilidades tímbricas en el saxofón mediante el desarrollo de un procedimiento compositivo propio, el cual define y argumenta, totalmente, las técnicas extendidas como parte del repertorio del saxofón soprano y del cuarteto de saxofones.

BIBLIOGRAFÍA

CANO, VICTOR: «*El Repertorio idiomático de Saxofón en las Programaciones de los Conservatorios de Castilla y León*», (Trabajo Fin de Máster). Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, 2017.

FREDENBURG, SEAN: «*A Theoretical and Performance Analysis of two Works for Saxophone Quartet: Xas by Iannis Xenakis and Rasch by Franco Donatoni*», (Tesis Doctoral). Estados Unidos, University of Oregon, 2013.

HARRISON, IAIN: «*An Exploration into the Uses of Extended Techniques in Works for the Saxophone, and how their Application may be informed by a*

contextual understanding of the Works themselves», (Tesis doctoral). Inglaterra, University of Huddersfield, 2012.

MURPHY, PATRICK: «*Extended Techniques for Saxophone. An Approach Through Musical Examples by Patrick Murphy*», (Tesis doctoral). Estados Unidos, Universidad de Arizona, 2013.

ZAGALAZ, BERNARDO: «*Guía didáctica para el Repertorio de Grafía contemporánea en el Grado de Interpretación de la Especialidad de Saxofón en Andalucía*», (Tesis doctoral). España, Universidad de Córdoba, 2015.

DISCOGRAFÍA

DELANGLE, C. (1998): "The Japanese Saxophone". (Henry Lemoine). [CD]. Suecia: Klassik Center Kassel.

HABANERA, Q. (2001): "Mysterious Morning" (Henry Lemoine). [CD]. París: Alpha Productions. LU016907.

WEBGRAFÍA

ROBERT, J.: [FUMINORI TANADA. Pianiste-Compositeur.](http://www.fuminoritnada.com/) En «www.fuminoritnada.com/» [consulta: 20.04.2020].

FUENTES MUSICALES

TANADA, F. (1995): *Mysterious Morning II pour quatuor de saxophones*. París: Henry Lemoine. LM. 27349. LEM26761.

TANADA, F. (1999): *Mysterious Morning III pour saxophone soprano Sib solo* [compuesta en 1996]. París: Henry Lemoine, 1555478LH.

Recibido: 09.04.2021

Aceptado: 29.04.2021

La dualidad entre la expresividad y la rigurosidad musical en la música de Jesús Torres: La Sonata para flauta y piano (2003-2005)

Duality between expression and accuracy in the music of Jesus Torres: Sonata para flauta y piano (2003-2005)

Violeta BATALLER NAVARRO

RESUMEN: En el siguiente artículo se lleva a cabo una aproximación a la música de Jesús Torres. Se extraerán algunas de las características compositivas de la *Sonata para flauta y piano (2003-2005)* y las aportaciones de su obra a la interpretación de la música de cámara, en concreto al dúo de flauta y piano. Para ello, situaremos el panorama musical español de la segunda mitad del siglo XX -que influye en el modo de componer de Torres-, hablaremos de su trayectoria, estilo compositivo y contextualizaremos su *Sonata para flauta y piano*. Por último, a través de una breve revisión bibliográfica y el análisis de su obra extraeremos las características de su música reflejadas en esta sonata y las dificultades técnicas que presenta a los intérpretes.

PALABRAS CLAVE: Jesús Torres, flauta, piano, sonata, música contemporánea, música de cámara.

CONTEXTUALIZACIÓN

Jesús Torres (1965) es un compositor zaragozano destacado en el panorama actual de la música contemporánea en España. Tras un vistazo general de su *Sonata para flauta y piano (2003-2005)*,

ABSTRACT: The present article is an approach to the music of Jesús Torres. We will explore the main musical features of *Sonata para flauta y piano (2003-2005)* and the contributions to the chamber music. First, we will speak about the musical context in the second half of the 20th century, then we will mention some information of the professional career of this composer and his compositional style. Next, we will contextualize his sonata. Finally, through a bibliographic review about this topic and the analysis of this piece we will show the musical features and technical performers difficulties that we can find in the sonata.

KEYWORDS: Jesús Torres, flute, piano, sonata, contemporary music, chamber music.

podemos observar que ofrece numerosas aportaciones al trabajo de cámara del dúo de flauta y piano. Algunas de las capacidades que se desarrollan con el montaje de dicha obra son: la precisión rítmica, la comunicación, la concentración,

el empaste, la organización del discurso musical, la experimentación mediante timbres, entre otras. Analizarla desde el punto de vista del intérprete resulta enriquecedor y útil a la hora de enfrentarnos al trabajo de la misma. Por ello, en primer lugar, será fundamental adentrarnos en el contexto musical del compositor –conocer de dónde viene su música y situarlo en un lugar y tiempo determinado–. A continuación, realizaremos una aproximación a su figura (un breve recorrido por su trayectoria), obra (su catálogo) y estilo compositivo (las características de su música). Finalmente, una vez familiarizados con el estilo del autor, pasaremos a extraer las características personales aplicadas a esta obra y las dificultades técnicas que presenta a los intérpretes.

EL PANORAMA CULTURAL ESPAÑOL EN LA SEGUNDA MITAD DEL SXX

Al comienzo de la segunda mitad del siglo XX, el panorama cultural en España se mostraba desolador debido a las consecuencias de la guerra, y con toda la generación del 27 disgregada por el exilio. En este momento, surge un grupo

heterogéneo de jóvenes compositores, nacidos entre 1924 y 1938, asentados en Madrid y Barcelona, que conscientes de la necesidad de recuperar el hilo progresista de la tradición y superar la hendidura causada por el hipernacionalismo de los vencedores de la guerra, centran sus esfuerzos en una rápida puesta al día en la escritura y estilística musical con respecto de sus contemporáneos europeos y en diseñar un proyecto colectivo que regenerase el ambiente musical español iniciando su búsqueda personal hacia nuevas concepciones musicales. En definitiva, esta generación de compositores, la llamada *Generación del 51*¹, busca visibilizar el papel de la música culta española en consonancia con las tendencias de vanguardia que existían en Europa. Podría decirse, que los impulsores de esta generación, entre los que destacan Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Carmelo Benaola o Ramón Barce, comenzaron un recorrido ascendente y encaminado a adquirir un lenguaje definitivamente contemporáneo, comprometido con su tiempo y consecuente con las preocupaciones y pensamientos del momento. A pesar de sus estilos y particularidades diversos estos autores sentaron un referente para posteriores

¹ RIPOLL, Jose Ramón: «La Generación del 51 y la renovación musical española» en *Rinco Rinconete*, (2004). Disponible en: [CVC. Rinconete. Música y escena. La Generación del 51 y la renovación](#)

[musical española, por José Ramón Ripoll. \(cervantes.es\)](#)

generaciones. Así pues, por un lado, trataron de retomar las enseñanzas de los maestros que vieron frustrados sus objetivos debido a la dictadura y por otro, nutrirse de las vanguardias europeas, de todo aquello que se habían perdido, desde Bartok o Stravinsky, hasta la experimentación electroacústica de Stokhausen o Cage, pasando por el dodecafonismo vienés de Schönberg o Berg, el expresionismo de Hindemith, las tendencias aleatorias, el sensualismo de Britten o el grafismo y la performance de Cage.

En este contexto musical de vanguardias, situaremos a Francisco Guerrero (1951-1997). En 1968 conoce a Luis de Pablo, quien será determinante en sus primeros años como compositor. En 1971, se traslada a Madrid donde se desarrollará su carrera como compositor y vivirá de cerca la efervescencia musical madrileña de los últimos años de la dictadura franquista. Pronto entabla relación con Tomás Marco, quien ejercerá de apoyo fundamental del joven músico. Al mismo tiempo, a instancias de De Pablo, se incorpora al primer laboratorio español de música electroacústica, *Alea*, creado por el bilbaíno en 1964. Además, Guerrero desarrollará una importante faceta como profesor desde comienzos de los ochenta.

Formará a generaciones de compositores entre los cuales encontramos hoy figuras de reconocido prestigio internacional².

Así pues, después de las aportaciones de la *Generación del 51*, un grupo de jóvenes compositores que habían estudiado con Francisco Guerrero (1951-1997), impulsaron la renovación del lenguaje musical de nuestro tiempo y propusieron caminos mucho más asequibles desde el punto de vista de la escucha no especializada. Estos compositores derivaron hacia un «eclecticismo post-moderno»³. Entre estos compositores encontramos a Javier Arias Bal, César Camarero, Santiago Lanchares, David del Puerto, Manuel Rodeiro, Jesús Rueda, Jesús Torres o Polo Vallejo. Se trata de un grupo diverso de autores que representan las diferentes tendencias del pensamiento musical del momento en España.

«En España hay que decir que los compositores de la generación del 51 que habían iniciado el serialismo y la aleatoriedad, evolucionaron hacia posiciones más personales en las que el flujo entre complejidad y sencillez les lleva hacia modelos que surgen de la praxis y de su escucha. Abunda más el fenómeno en generaciones posteriores, sobre todo en aquellos que, grosso modo, se sitúan entre ellos y la promoción de Guerrero, y aun de la de este que no se vieron tan seducidos por la

² MORATE, Miguel. *Semblanzas de compositores españoles: Francisco Guerrero Marín (1951-1997)*. Fundación Juan March, 2011.

³ MARCO, Tomás: *Escuchar música de los siglos XX y XXI*. Fundación BBVA, 2017, p.124.

complejidad ni tampoco se sintieron especialmente minimalistas»⁴.

En este sentido el compositor que nos ocupa, pertenece a un grupo de compositores que buscan un camino personal. En particular, Jesús Torres, tal y como lo describe Tomás Marco, «desarrolla una expresiva personalidad en su música»⁵.

JESÚS TORRES, SU OBRA Y SU ESTILO

Jesús Torres es un compositor zaragozano nacido en 1965. Su formación académica se desarrolla en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid donde estudió contrapunto con Francisco Calés y análisis musical con Luis de Pablo. Entre 1986 y 1988 estudió composición con Francisco Guerrero.

Ha sido galardonado con diversos premios, entre los que destacan: SGAE (Madrid 1992), Gaudeamus Prize (Ámsterdam 1995), Valentino Bucchi (Roma, 1997), Reina Sofía (Barcelona, 1999), Millennium Chamber Players (Chicago 2008), Premio Nacional de Música (2012). Además, en 2015 recibió de la Fundación BBVA una de las Becas Leonardo para la composición de dos

nuevas obras orquestales y fue galardonado con el VIII Premio AEOS-Fundación BBVA.

La música de Jesús Torres ha sido interpretada en festivales y series de conciertos de numerosos países como: Bienal de Venecia, Présences 2000 de Radio France, Academia Sibelius de Helsinki, Festival de Alicante, Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO (2001 y 2008), Royal Academy de Londres, Gaudeamus Music Week, etc.

Además, ha recibido numerosos encargos de instituciones privadas y públicas: INAEM (Ministerio de Cultura), Fundación Gaudeamus (Amsterdam), Programa Caleidoscopio (Unión Europea), The Associated Board of the Royal Schools of Music, Orquesta Sinfónica RTVE, Fundación Canal, Orquesta Nacional de España, Teatro de la Zarzuela, Orquesta Simfònica de Catalunya o Fundación Autor⁶.

Su catálogo consta de 130 composiciones, con piezas orquestales –entre ellas cinco conciertos: de piano, acordeón, violín, percusión y clarinete– y de cámara, para diferentes formaciones instrumentales.

⁴ *Ibidem*, p.147.

⁵ *Ibidem*, p.124.

⁶ JESÚS TORRES COMPOSITOR. Disponible en: http://www.jesustorres.org/site/es/catalogo_detalle

[.php?id_rep=rep200903211726582457550087299
&sec=pla](http://www.jesustorres.org/site/es/catalogo_detalle.php?id_rep=rep200903211726582457550087299&sec=pla)

Adentrándonos en su estilo compositivo personal, podríamos decir que la música de Torres compagina pensamiento poético y lirismo, con meticulosidad, precisión y un riguroso planteamiento casi matemático. Tal y como expone Lapuente (2009)⁷, su música plasma una «prodigiosa seguridad de escritura» y un «nuevo espíritu expresivo». Lo que pretende con su método compositivo es conseguir un objetivo claro desde una intención precisa que, aunque surgida de una compleja argumentación formal y expresiva, sea consciente desde el compás primero de su finalidad (Ripoll, 2011)⁸. En este sentido el propio Torres resalta la importancia del rigor en el planteamiento estructural y en la organización de los materiales, que actúan como un guion de trabajo en sus composiciones. También afirma que esta obsesión es heredada de su maestro. Así lo explica en una entrevista realizada en 2017 por Luis Iberní: «de él (Francisco Guerrero), me fascinaba, sobre todo, el rigor de sus planteamientos ante el pentagrama más que su posición estética.

⁷ GUIBERT, Álvaro: *Jesús Torres: Manantial de Luz*. KAIROS Y Fundación Caja Madrid, 2009, p.4. Disponible en: <https://www.kairos-music.com/cds/0013012kai>

⁸ RIPOLL, Jose Ramón: «Jesús Torres en Concierto», *Rinconete*, (2011). Disponible en: https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/no_viembre_11/07112011_02.htm

⁹ IBERNÍ, Luis. «Jesús Torres», *El Cultural*, 2005, p.5. Disponible en: <https://elcultural.com/Jesus-Torres>

Tenía un tratamiento muy estricto de lo que debía ser la creación»⁹.

Otro de los elementos característicos de la obra de Jesús Torres es su inspiración recurrente en la poesía. Tal y como recoge Vayón (2020), en su entrevista al compositor, Torres sitúa lo que significa para él la poesía en su proceso creador:

«La poesía para mí es una sugerencia. Es sobre todo el arranque, una manera de estimular un inicio, pero mi pensamiento compositivo es puramente de estructuras musicales»¹⁰.

Por su parte, Belén Pérez Castillo resalta en *Jesús Torres: la entrega secreta* (2012)¹¹, la habilidad de este compositor para integrar de forma coherente el lenguaje tonal y el atonal. El estilo de Torres (su formación minuciosa, oído certero o su obsesión por la limpieza) parece encaminarse hacia los sonidos puros, de afinación y notación exactas, pero sus obras, cada vez con más frecuencia, se aproximan a sonidos “impuros” (microtonos, armónicos, susurros de aire solo), aunque siempre

¹⁰ VAYÓN, Pablo: «El dogmatismo ha sido la gran lacra de la música contemporánea», *El diario de Sevilla*, (2020), p.3.

¹¹ PÉREZ CASTILLO, Belén: «Jesús Torres: la entrega secreta», *Sibila, Revista de Arte, Música y Literatura*, 38, (2012), pp. 49-51. Disponible en: http://www.jesustorres.org/archivos/tp_417487721_1.pdf

tratados con extremo cuidado y ánimo expresivo¹².

En cuanto a sus referentes e influencias, dice que son variadas. Van desde la polifonía de Victoria, Rameau o Bach, hasta autores del siglo XX como Stravinski, Shostakovich, Boulez, Ligeti, Messiaen, Steve Reich, John Adams, Gonzalo de Olavide, De Pablo o Cristóbal Halffter. Sin embargo, al hablar de este tema hace especial hincapié en la importancia del componente personal de cada compositor.

En palabras de Torres (2020):

«No es el sistema ni la tendencia, es el artista. Eso es lo único que importa. Algo que caracteriza al artista de verdad, auténtico (y la palabra 'auténtico' es importante) es su personalidad. Los sistemas que utilice son cosas secundarias»¹³.

Por último, cabe mencionar que el propio Torres habla de su estilo personal desde la perspectiva de encontrar elementos válidos en la melodía o en su concepción de una armonía no funcional sino personal y habla de apostar por recuperar ciertos elementos del pasado.

En este sentido, explica Téllez (2008):

«En la obra de Jesús Torres llama la atención tanto la madurez y perfección de la escritura como la rapidez y seguridad con la que el músico aragonés ha logrado definir un estilo personal casi desde sus comienzos: un estilo que recupera procedimientos compositivos del inventario histórico para someterlos a una nueva consideración que exhibe su plena vigencia desde una gramática actual»¹⁴.

En síntesis, el estilo de Torres es riguroso en su escritura y expresivo al mismo tiempo. Utiliza elementos y recursos compositivos del pasado, pero adaptados al presente. Además, este compositor encuentra una gran inspiración en la poesía y, aunque tiene claros sus referentes, se centra en definir un estilo personal como compositor.

LA SONATA PARA FLAUTA Y PIANO

CONTEXTO

Una vez expuesto el contexto musical que rodea a Jesús Torres, su biografía, catálogo y estilo compositivo, nos adentraremos en su *Sonata para flauta y piano*

¹² GUIBERT, Álvaro: «Jesús Torres», en *Manantial de Luz*. KAIROS Y Fundación Caja Madrid, 2009, p.4. Disponible en: <https://www.kairos-music.com/cds/0013012kai>

¹³ VAYÓN, P: «El dogmatismo ha sido la gran lacra de la música contemporánea...», p.7.

¹⁴ TÉLLEZ, José Luis: «Jesús Torres: Música sinfónica» en *Música orquestal*, Tritó S.L., Barcelona, 2008. Disponible en: <https://bit.ly/2DoXuyd>

(2003-2005). Esta obra fue escrita entre 2003 y 2005 y tiene una duración aproximada de 11 minutos. El primer movimiento se escribió en 2005 y fue un encargo de la ORCAM. Se estrenó en el Auditorio Nacional, en Madrid, en la temporada del CDMC, en un concierto monográfico celebrado el 8 de marzo de 2005. Fue interpretada por Marco Antonio Pérez, flauta y Mariana Gurkova, piano. El segundo movimiento se escribió en 2003 y fue un encargo de la Fundación Canal. Se trata de una dedicatoria al flautista Marco Antonio Pérez y se estrenó en el Auditorio del Canal de Isabel II, en el Ciclo de Música de Cámara de la Orquesta de la Comunidad de Madrid. Fue interpretada por Marco Antonio Pérez, flauta y Jean Bernard Marie, piano. Cabe mencionar que existe una única grabación de esta obra, exclusivamente del segundo movimiento, interpretada por el ensamble *NeoArs*¹⁵ en el año 2014. Aunque se trata de la única obra escrita para esta agrupación de Torres, este compositor cuenta con numerosas piezas en las que intervienen ambos instrumentos solos o en diversas agrupaciones.

¹⁵ *NeoArs Sonora*, es un ensamble compuesto por Juan Carlos Chornet (flauta), David Calvo (clarinete), Eugenio Pérez (trompa), Noelia Arco (percusión), Manuel Ángel Morales (escenografía), Antonio Jesús Cruz (piano), Atsuko Neirishi (violín) y Kathleen Balfe (violonchelo) en 2008. En este caso interpretan la obra, Juan Carlos Chornet y Antonio Jesús Cruz en el concierto "Bajo la mirada de Jesús

LAS CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA DE JESÚS TORRES

En primer lugar, como ya hemos mencionado, este compositor tiende a recuperar elementos del pasado, aunque los transforma para adaptarse al entorno sonoro actual. Un ejemplo de ello es la utilización de formas clásicas o convencionales en sus composiciones. Este hecho se puede apreciar en el nombre de algunas de las obras que conforman su catálogo tales como: *Partita* (1998), *Variaciones para cello y piano* (2004), *Sinfonía* (2005), *Folías de España* (2015) o distintos conciertos, fantasías, preludios, nocturnos o cadencias para instrumentos variados. Sin embargo, la *Sonata para flauta y piano* (2003-2005), se trata de la única sonata escrita por Torres a excepción de la *Sonata a tre* (2006), para tres percussionistas. Muchos de los compositores de la segunda mitad del siglo XX experimentan con nuevas concepciones formales: conceptos como el de forma abierta (P. Boulez), la aleatoriedad en la forma (J. Cage), forma de momentos (Stockhausen), forma de módulos (L. de Pablo), son algunos de los ejemplos que

Torres", que formó parte del programa del VI Ciclo de Música Actual organizado por la Sociedad Filarmónica de Badajoz con la coproducción del Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM). Disponible en: [\(3\) Sonata para flauta y piano. Jesús Torres - Ensemble NeoArs Sonora - YouTube](#)

constatan esta realidad. Por tanto, nos encontramos con una obra que bajo el título de "sonata", adopta elementos propios de la forma tradicional para tratarlos de manera novedosa, bajo los procedimientos formales y de desarrollo temático propios del compositor. En este caso, las distintas partes de la sonata están determinadas por grandes cambios de textura, por lo que identificarlas a nivel visual resulta muy intuitivo para los intérpretes.

A continuación, diferenciaremos los distintos elementos temáticos que aparecen en el segundo movimiento de la sonata y mencionaremos algunas de las características compositivas de las que hemos hablado anteriormente.

El primer elemento temático de la obra lo introduce el piano sólo. El tempo, en este caso negra igual a 80, y la indicación de carácter, *fluido*, nos sitúan en la atmósfera sonora en la cual se desarrolla todo el movimiento. El motor rítmico de grupos amplios de valoración especial, normalmente de 10 o 12 notas, que introduce el piano en *legato*, dotan a esta sección del carácter fluido que especifica el compositor al inicio de la partitura. Este recurso, junto a las fusas, trémolos y trinos en la parte de la flauta, posibilitan la continuidad y la horizontalidad característica de todo el movimiento, y en especial de esta primera sección.

The image shows a musical score for Flute and Piano. At the top, there is a tempo marking: a quarter note followed by "= 80 fluido". Below this, the Flute part is written on a single staff in treble clef. The Piano part is written on two staves (treble and bass clefs) in a grand staff. The piano part begins with a *pp* dynamic marking and a *legato* instruction. The music consists of a series of chords and melodic lines, with some measures containing the number "10" below the notes, likely indicating a group of ten notes. The overall texture is fluid and horizontal.

Fig. 1 – Elemento temático I

En el segundo elemento temático, aunque continúa el carácter fluido de notas

en *legato* y la dialéctica entre diatonismo y cromatismo- característica en la música de

Torres¹⁶-, observamos cómo la fluidez se consigue con un diálogo entre ambos instrumentos y se vuelve un discurso menos constante al introducirse cambios rítmicos

con tresillos, cinquillos y otros grupos de valoración especial que interrumpen la monotonía del discurso anterior.

Fig. 2 – Elemento temático II

En el tercero, se escucha un cambio evidente de carácter conseguido a través de la nueva subdivisión de fusas y la articulación *staccato* de la flauta con notas repetidas. Se trata del primer *hoquetus*¹⁷ de

la obra, recurso que Torres utiliza de manera recurrente en otras de sus composiciones¹⁸.

¹⁶ Tal y como explica J. L. Téllez: «Como es habitual en su música, Jesús Torres obtiene múltiples consecuencias a partir de un material extremadamente parco que, a su vez, no es otra cosa sino la reinterpretación de una de las oposiciones básicas del lenguaje: la dialéctica entre diatonismo y cromatismo». Véase: TÉLLEZ, J. L. «Jesús Torres...», (op. cit.), p.2.

¹⁷ *Hoquetus* es un término medieval utilizado para una técnica contrapuntística de manipular el silencio como un valor mensural preciso en los siglos XIII y XIV. Ocurre en una sola voz o, más comúnmente, en dos o más voces, que despliegan la conjunción de sonidos y silencios mediante la disposición

escalonada de silencios (Groove Music Online, 2001).

¹⁸ Tal y como explica Téllez: «si en sus obras orquestales el autor tiende, en líneas generales, a respetar la división convencional por bloques y familias (maderas, metales, cuerda, percusión), en el interior de las cuales inscribe apretadas polifonías y diferentes tipos de hoquetus (como sucede en el final de la Sinfonía), en la Partita la escritura se individualiza hasta su último extremo con una gran precisión, sutileza y refinamiento (lo que, naturalmente, no veta el hecho de que, de modo ocasional, los instrumentos se distribuyan en los grupos habituales)». Véase: TÉLLEZ, J. L. «Jesús Torres...», (op. cit.), p. 4.



Fig. 3 – Elemento temático III (Hoquetus I)

El cuarto elemento temático se caracteriza por el carácter fluido y el perfil melódico de la parte de la flauta que adopta patrones cromáticos y diatónicos con una rítmica monótona de grupos de 8 notas. La textura que se consigue es una armonía desplegada por parte de la flauta y tresillos de semicorchea en la parte del piano. Al final de esta primera parte de la obra, escuchamos una cadencia de piano.

Fig. 4 – Elemento temático IV

A continuación, comienza el segundo *hoquetus* de la obra, que constituye una sección destacable en la misma. Aunque la fluidez presente en toda la obra no cesa, en esta parte el resultado es mucho más complejo de alcanzar debido a la precisión

que requiere en la interpretación. Se trata de un elemento temático extenso en el cual únicamente existe una línea melódica compuesta por las distintas piezas del engranaje que aporta cada instrumento.



Fig. 5 – Elemento temático V (Hoquetus II)

Después, encontramos una sección contrastante en la cual el cambio tímbrico es lo más destacable. La utilización de técnicas extendidas¹⁹ en la parte de flauta – armónicos, *frullato*²⁰ y sonidos de aire – potencian la expresividad de esta sección de la obra. El rango dinámico es estrecho,

desde *ppp* hasta *p*, y junto a la utilización de armónicos y notas largas con trémolos en la parte de flauta y los motivos cromáticos en *legato* del piano, se consigue el contraste tímbrico más notorio de la obra.



Fig. 6 – Elemento temático VI

¹⁹ Las *técnicas extendidas* se entienden como una forma de producción sonora en un instrumento (o voz) de forma no convencional, alterando premeditadamente los métodos tradicionales de producción de sonido. El objetivo de estas nuevas técnicas es sencillo: ampliar horizontes en la tímbrica y en la técnica del instrumento en cuestión. Esta evolución es el fiel reflejo del cambio de

pensamiento y de afán de búsqueda y experimentación de la segunda mitad del siglo XX (Dick, 1995).

²⁰ El *frullato* se da a conocer a comienzos del siglo XX. Algunos compositores como Arnold Schönberg y Dmitri Shostakovich ya utilizan este recurso en sus composiciones con fines expresivos (Artaud, 1980).

A partir de este momento las partes se diluyen y el material temático -anteriormente mencionado- se desarrolla de numerosas maneras, consiguiendo cambios sonoros y tímbricos mucho más rápidos.

Tras una cadencia de la flauta, encontramos un tercer hoquetus en el cual

la línea melódica presenta cambios tímbricos notables ya que en la parte de la flauta se utilizan algunas de las técnicas extendidas mencionadas anteriormente. Esta vez, el *moto perpetuo* de la línea melódica es de fusas.

Fig. 7 – Elemento temático VII (Hoquetus III)

Además, al final del movimiento se retoman elementos temáticos, que ya habían aparecido, aunque con distintas modificaciones. Es el caso de la penúltima sección del movimiento, en la cual se retoma el *elemento temático IV*, esta vez

con grupos de 10 en la parte de la flauta y cambios dinámicos más drásticos entre ambos instrumentos o la coda en la cual se recupera el carácter y la articulación del primer hoquetus.

Fig. 8 – Elemento temático VIII

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The flute part is in the upper staff, starting at measure 109, and is marked with a dynamic of *ff, violento*. The piano part is in the lower staves, marked with a dynamic of *pp*. A dashed line above the piano part indicates a dynamic range from *pp* to *f*. The score features complex rhythmic patterns and articulation marks.

Fig. 9 – Elemento temático IX

LAS DIFICULTADES TÉCNICAS EN LA INTERPRETACIÓN DE LA SONATA

El conjunto de características de las que hemos hablado conforma la personalidad compositiva de Jesús Torres, un estilo complejo que supone grandes retos para los intérpretes. Para la ejecución de las obras de este compositor es necesario introducirse en su música, además de altas dosis de precisión, disciplina y concentración. Según Juan Carlos Garvayo (2000)

«para el intérprete que se entregue sin reparos a la enorme complejidad técnica de la música de Jesús, las recompensas son también numerosas: Una vez franqueadas las monumentales trabas iniciales de destreza y entendimiento, el intérprete experimenta un

genuino agradecimiento hacia una música con la que todavía es posible crecer»²¹.

En definitiva, una vez rebasadas las dificultades de destreza y entendimiento de sus obras, el intérprete desarrolla una nueva visión de la misma y es capaz de asumir retos mayores.

En el caso de la sonata, cabe decir, que en este sentido las dificultades que presenta el segundo movimiento en el trabajo de música de cámara son diversas. Por un lado, resulta complicado conseguir la horizontalidad y continuidad que demanda la partitura durante todo el movimiento, siempre teniendo en cuenta el equilibrio de los planos sonoros. Todo ello implica una escucha precisa entre los

²¹ GARVAYO, Juan Carlos: «Jesús Torres: compositor de la luz», en *Manantial de Luz*, KAIROS y Fundación Caja Madrid, 2009, p. 7.

intérpretes que construyen durante prácticamente toda la obra un discurso fluido y una atmósfera sonora conjunta.

Los *hoquetus* que aparecen a lo largo del movimiento constituyen el punto máximo de complejidad de la pieza en el trabajo de cámara debido a los niveles de precisión rítmica, estado de alerta, escucha y concentración que demanda este recurso compositivo.

La sección central del movimiento resulta tímbricamente compleja y la dificultad en el trabajo camerístico reside en llevar al extremo las dinámicas a nivel individual, lograr el equilibrio de planos sonoros y vencer las dificultades expresivas que caracterizan a esta sección.

Además, las enormes exigencias técnicas que presenta cada parte, tanto la de flauta como la de piano, requieren un esfuerzo individual necesario previo al trabajo en grupo.

CONSIDERACIONES FINALES

Tras aproximarnos a la música de Torres, podríamos decir que este compositor, que cuenta con una trayectoria profesional brillante, constituye un ejemplo de artista español contemporáneo cuya música tiene mucho que aportar al panorama sonoro actual. Su *Sonata para flauta y piano* (2003-2005) es una obra poco conocida que, como hemos comprobado, recoge la esencia del estilo de este compositor y aporta numerosas oportunidades para el desarrollo técnico y musical de los intérpretes a nivel individual y sobre todo como formación de cámara.

Entender la música de Torres y reconocer sus características compositivas en la sonata nos ayuda a definir las características únicas de su estilo personal. Además, el análisis de la obra ayuda a los intérpretes a entender la intencionalidad del compositor. En definitiva, a delimitar pausas, comprender lo que está sucediendo y de qué modo el compositor está trasladando a la partitura su mundo creativo y sus intencionalidades.

Tal y como se expone en el título de este artículo, las dos palabras que definen más fielmente el estilo de Torres son: expresividad y rigurosidad. Algunas de las particularidades de su obra, así como la horizontalidad, la continuidad, la utilización de dinámicas extremas, técnicas exten-

didadas o la *melodía de timbres*²², el contraste de texturas, la diferenciación de planos sonoros creados por contraste de dinámicas y de colores simultáneos, entre otras, van encaminadas hacia una expresividad innegable que, aunque interpretativamente resulta compleja de alcanzar, supone resultados imaginativos y originales. En contraposición, la precisión rítmica, la claridad de la escritura, el contrapunto, la utilización del hoquetus como recurso habitual o la estructura, contribuyen a la definición de rigurosidad en el planteamiento de sus obras.

En definitiva, las dificultades que presenta esta sonata en el trabajo de la música de cámara son numerosas, pero a su vez, esta obra ofrece una oportunidad en el desarrollo musical de los intérpretes de esta agrupación. La precisión rítmica, complejidad musical en el entendimiento de la forma, la consecución de timbres y planos sonoros muy específicos, la consecución de fluidez y continuidad constante, las altas dosis de precisión, son

algunas de las dificultades que presenta la obra. Todas estas complejidades que el intérprete ha de desarrollar para conseguir la finalidad que Torres plasma a la perfección en su sonata.

Así pues, la *Sonata para flauta y piano* (2003-2005) de Jesús Torres constituye, por su contenido musical, una obra de referencia para el dúo de flauta y piano español contemporáneo, en la cual encontramos reflejado a la perfección el estilo de este compositor. Ofrece aportaciones originales a la estructura de la forma sonata, y constituye un ejemplo que muestra cómo la experimentación y la búsqueda de nuevos caminos pueden estar en concordancia con el respeto y ampliación de las formas tradicionales. Muestra un tratamiento personal y refinado de los timbres de ambos instrumentos, siempre con fines expresivos, mientras propone elementos rítmicos de gran precisión y una rigurosa escritura.

²² *Klangfarbenmelodie* (melodía de timbres): Término acuñado por Schoenberg en su *Harmonielehre* (1911) para referirse a la posibilidad de una sucesión de tonos-colores relacionados entre sí de una manera análoga a una relación entre los tonos de una melodía. Con esto dio a entender que la transformación tímbrica de un solo tono podría percibirse como equivalente a una sucesión melódica, es decir, que se podría invocar el tonocolor como un elemento estructural en la composición (Groove Music, 2021).

BIBLIOGRAFÍA

ARTAUD, Pierre-Yves: *Flûtes au présent*. Paris, Éditions Jobert, 1980.

DICK, Robert: *El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas extendidas*. Madrid, Mundimúsica, 1995.

ENSEMBLE NEOARS SONORA: Grabación de la *Sonata para flauta y piano* (2003-2005) de Jesús Torres. Ciclo de Música Actual organizado por la Sociedad Filarmónica de Badajoz, 2014. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Hz3c7Ax_jqo

GARVAYO, Juan Carlos: «Jesús Torres: compositor de la luz», en *Manantial de Luz*, KAIROS y Fundación Caja Madrid, 2009. Disponible en: <https://www.kairos-music.com/cds/0013012kai>

Grove Music Online. «Hoquetus».

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=hoquetus&searchBtn=Buscar&isQuickSearch=true>

[consulta: 06.04.2021]

Groove Music Online. «Klangfarbenmelodie».

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=Klangfarbenmelodie&searchBtn=Buscar&isQuickSearch=true>[consulta: 06.04.2021]

GUIBERT, Álvaro: «Jesús Torres», en *Manantial de Luz*. KAIROS Y Fundación Caja Madrid, 2009. Disponible en: <https://www.kairos-music.com/cds/0013012kai>

GUIBERT, Álvaro: *Jesús Torres: Manantial de Luz*. KAIROS Y Fundación Caja Madrid, 2009. Disponible en: <https://www.kairos-music.com/cds/0013012kai>

IBERNI, Luis: «Jesús Torres», *El Cultural*, (2005). Disponible en: <https://elcultural.com/Jesus-Torres>

JESÚS TORRES COMPOSITOR. Disponible en: http://www.jesustorres.org/site/es/catalogo_detalle.php?id_rep=rep200903211726582457550087299&sec=pla

MARCO, Tomás: *Escuchar música de los siglos XX y XXI*. Fundación BBVA, 2017.

MORATE, Miguel. *Semblanzas de compositores españoles: Francisco Guerrero Marín (1951-1997)*. Fundación Juan March, 2011.

PÉREZ CASTILLO, Belén: «Jesús Torres: la entrega secreta», *Sibila, Revista de Arte, Música y Literatura*, 38, (2012), pp. 49-51. Disponible en: http://www.jesustorres.org/archivos/tp_4174877211.pdf

RIPOLL, Jose Ramón: «La Generación del 51 y la renovación musical española », en *Rinconete*, (2004). Disponible en: [CVC. Rinconete. Música y escena. La Generación del 51 y la renovación musical española, por José Ramón Ripoll. \(cervantes.es\)](https://cvc.cervantes.es/la_generacion_del_51_y_la_renovacion_musical_espanola_por_jose_ramon_ripoll)

——— «Jesús Torres en Concierto», *Rinconete*, (2011). Disponible en: https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/ant_eriorios/noviembre_11/07112011_02.htm

TÉLLEZ, José Luis: «Jesús Torres: Música sinfónica» en *Música orquestal*, Tritó S.L., Barcelona, 2008. Disponible en: <https://bit.ly/2DoXuyd>

TORRES, Jesús: *Sonata para flauta y piano*. Editorial Tritó, 2005. Disponible en: <https://www.trito.es/es/tienda/articulo/19802/sonata-para-flauta-y-piano>

VAYÓN, Pablo: «El dogmatismo ha sido la gran lacra de la música contemporánea», *El diario de Sevilla*, (2020).

Recibido: 28.04.2021

Aceptado: 05.05.2021

Tesis Doctorales



***Rimas para piano de Federico Olmeda (1865-1909),
inspiradas en G. A. Bécquer, una comparativa.***

Autor: Dr. Eduardo Ponce Domínguez

Directora: Dra. Matilde María Olarte Martínez

Institución: Universidad de Salamanca. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Escuela de Doctorado «*Studii Salmantini*»

Tribunal: Dr. Ramón Sobrino Sánchez (Universidad de Oviedo), Dr. Francesc Cortés i Mir (Universitat Autònoma de Barcelona) y Dra. Consuelo Díez Fernández (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid).

Fecha de defensa: 26 de abril de 2021

Calificación: Sobresaliente '*cum laude*'

RESUMEN

Federico Olmeda llegó a cosechar en vida un gran prestigio en sus coetáneos. Este hecho se produjo no solo como Maestro de Capilla de la Catedral de Burgos o del Monasterio de las Descalzas Reales en Madrid, en calidad de organista o director de coros sino también como musicólogo y etnomusicólogo. El gran desconocimiento, desafortunadamente generalizado salvo en su localidad natal o en Burgos, de su obra compositiva, aun actualmente, me impulsó desde un principio a concebir este proyecto con ilusión e incluso con verdadero afán por saldar una deuda colectiva contraída por

varias generaciones. Pienso que un músico que nació y vivió en la tremenda penuria de la España de su tiempo y a pesar de ello nos legó una estimable obra así lo merece.

Probablemente haya sido su labor como etnomusicólogo la que alcanzó una mayor relevancia. Olmeda recuperó la tradición musical oral burgalesa a través de su *Cancionero* popular, obra premiada en los "Juegos Florales" celebrados en Burgos en 1902.

Sus *Rimas* (1890-1891), 33 piezas para piano inspiradas en los textos de Bécquer son una valiosa muestra de repertorio pianístico del romanticismo español. Se

encuentran todavía inéditas casi en su totalidad.

La hipótesis de mi trabajo de investigación surge al contextualizar su obra pianística, si esta puede ser catalogada como la de un mero Maestro de Capilla, o si existe una influencia en sus *Rimas* procedente de los grandes compositores románticos o incluso nacionalistas del resto de Europa como pudo ser el caso de Felix Mendelssohn-Bartholdy en sus *Lieder ohne Worte*; Franz Schubert o Robert Schumann, en sus *Lieder*; Cesar Franck, en su obra en general; Edvard Grieg, en sus *Lyriske Stykker*; Frédéric Chopin, en sus *Mazurkas*; Piotr Ilich Chaikovsky, en sus *Estaciones* o Leos Janáček, en sus *Miniaturas* o *Bocetos Íntimos*.

El objetivo general es adquirir una comprensión musical de las 33 *Rimas* de la colección, parcialmente inspiradas en Bécquer, resultado de una comparativa analítica de sus diferentes perfiles, en un estudio especulativo que explora la relación Poesía-Música de las piezas que la integran. Entre otros objetivos específicos figura contribuir a su difusión gracias a una edición crítica que propicie una correcta interpretación acorde a la idea del compositor y explorar posibles influencias de la música popular española y la música litúrgica.

He optado por un marco teórico que oscila en torno a conceptos que asocian el hecho sonoro de manera indisoluble al significado musical. La composición necesita, para ser musicalmente real, la interpretación sonora. Esta idea planteada por Carl Dahlhaus junto a una explicación psicológica de la emoción en el discurso musical que abordan Umberto Eco y Leonard B. Meyer conforman el eje fundamental sobre el que se sustenta mi trabajo.

La tesis está dividida en tres grandes apartados que abordan el contexto histórico-estético de la obra, su análisis estructural, estético y armónico más una edición crítica. Por último, se presentan las conclusiones, la bibliografía y los anexos con los manuscritos consultados.

Para el análisis, he establecido 5 diferentes subapartados:

I. *Rimas* asociadas a un texto poético: G. A. Bécquer y M. Fr. Miguélez.

Las piezas con los números 1, 2, 4, 5, 8, 9-12 llevan asignadas una *Rima* concreta del poeta sevillano que se corresponde con el primer verso de cada poema: "Saeta que voladora"; "Yo soy ardiente"; "Besa el aura que gime"; "Te vi un punto"; "Yo me he asomado"; "Dejé la luz a un lado"; "Cendal flotante"; "Yo sé un himno gigante" y "Al ver mis horas de fiebre" respectivamente.

La n. 13 está asociada con la *Rima Un ángel más del Padre M. Fr. Miguélez*.

II. *Rimas como música programática.*

Con un argumento concreto: las piezas n. 19 y 30 aparecen bajo el título de *Escenas nocturnas - A la luz de la luna* n. 1 y n. 2, reflejan una breve descripción escénica apuntada por el propio Olmeda en el manuscrito.

Sin especificar: las piezas n. 3, 18, 27, 32 y 33, llevan un título adjudicado por el compositor, pero sin descripción alguna por lo que su representación en música apenas está condicionada.

III. *Rimas con ritmo de danza popular.*

Son las piezas n. 6, 7, 14, 21, 22 y 28 en las que su autor utiliza ritmos de bailes y danzas de España y del resto de Europa (barcarola, jota vals y mazurca) estilizados a lo largo de los años, pero de origen popular. Las tres primeras comparten el becqueriano título de *Idilio*.

IV. *Rimas con un origen de folclore castellano.*

Las *Rimas* 24 y 31 muestran un incuestionable material popular castellano. La primera emplea el acompañamiento rítmico de las danzas de Gigantones y

gigantillos de Burgos tratado aquí como pieza expresiva con cierta melancolía. En la segunda percibimos el folclore tradicional en el ritmo y en su dibujo melódico, se trata de una *rueda castellana*.

V. *Rimas restantes.*

Forman el grupo más heterogéneo, las piezas 15, 17 y 20 tienen una clara inspiración popular, las n. 16, 25 y 26 una factura netamente romántica, la n. 23 es más endeble y la 29 figura entre lo mejor de la colección.

Para la edición he utilizado un enfoque deductivo y analítico a partir de las fuentes primarias existentes. Una edición es crítica por naturaleza y uno de sus pilares fundamentales consiste en la investigación histórica. Es esencial evaluar la semiótica del texto musical con todos sus elementos, imprescindible comprender previamente el significado del texto que editamos. Adicionalmente, esta edición es también interpretativa, presenta anotaciones para ayudar a resolver dificultades al ejecutante proporcionándole alternativas que le permitan ahondar en el texto musical. Se han consultado manuscritos hológrafos y de copista, así como la impresión de las tres únicas *Rimas* que fueron editadas anteriormente.

Máster

Trabajos de Fin de Máster defendidos durante el curso académico 2019-2020

- **Balanzá Marí, Jorge:** *La escritura pianística de Emilio Calandín. Análisis y estudio de las obras para piano Voci del fiume (1993) y Epitafio (2009).* Dirigido por Sara Escuer Salcedo.
- **Delany Tijera, Eduardo:** *El Preludio y Fuga en re menor op. 87 de Dmitri Shostakovich. Análisis comparativo de las interpretaciones de seis pianistas a través del software Sonic Visualizer.* Dirigido por Miriam Gómez Morán.
- **Fernández Rodríguez, José:** *Catalización del flamenco en la Música Contemporánea. Ciclo cerrado de cuartas y folclore en Perfiné de Alfonso Romero Ramírez.* Dirigido por Sara Escuer Salcedo.
- **Grau Mármol, Anna-Cristina:** *El contrabajo de cinco cuerdas, con extensión, o scordatura en las orquestas españolas del siglo XX-XXI.* Dirigido por Joseba Berrocal Cebrián.
- **Iglesias Pérez, María:** *Estudio de las técnicas extendidas a través de la obra de Inés Badalo para clarinete.* Dirigido por Imanol Bageneta Messeguer.
- **Izquierdo González, Francisco:** *La flauta prónimo. Una aproximación a Pronomos Savage Dances (2014) de Eduardo Costa.* Dirigido por Imanol Bageneta Messeguer.
- **Linde Guerrero, Paula:** *Piezas para piano op.118 nos 1, 2, y 3 de Johannes Brahms: Análisis comparativo de grabaciones de pianistas célebres en relación a las reglas de interpretación brahmsianas.* Dirigido por Miriam Gómez Morán.
- **López Arribas, Daniel:** *La Obra para Fagot de Francisco García Álvarez. Una aproximación y análisis de sus composiciones para este instrumento.* Dirigido por Sara Escuer Salcedo.

- **Marino Díaz, Ignacio:** *La viola Richardson-Tertis. Una aproximación a su historia, técnica y repercusión.* Dirigido por Tomás Martín López.
- **Romero Tabeayo, Isabel:** *Rodrigo A. de Santiago (1907- 1985) Tradición y modernidad en su obra para piano.* Dirigido por Joseba Berrocal Cebrián.
- **Soto Asenjo, Ricardo:** *La preparación de una obra para solista. Una aproximación al Contrabass Concerto: Wolf Totem de Tan Dun (2014).* Dirigido por Imanol Bageneta Messeguer.
- **Torrellas Bajón, Paloma:** *Boccherini, tres sonatas para guitarra sola G13, G10 & G4. Una guía de transcripción para la guitarra en torno a 1800.* Dirigido por Joseba Berrocal Cebrián.
- **Unzúe Villanueva, Leire:** *El estilo compositivo de Fuminori Tanada. Una aproximación al lenguaje de las técnicas extendidas.* Dirigido por Imanol Bageneta Messeguer.

DIVULGACIÓN

R:CCOS
Revista del Conservatorio Superior
de Música de Castilla y León

El magisterio de capilla de Tomás Micieces 'el menor' (*1655; †1718): revisión y estudio de las fuentes documentales conservadas en el Archivo de la Catedral de Salamanca

Estrella CHACÓN SOTO
Estudiante de Musicología del COSCYL

Tras la muerte del maestro de capilla de la catedral de Salamanca Francisco Zubieta, en 1694, el cabildo catedralicio convocó oposiciones para proveer dicha plaza. A esta convocatoria concurren músicos de diversas procedencias, entre ellos, varios maestros de capilla de otros templos catedralicios de la península. Cabe destacar la importancia de este puesto, ya que en Salamanca el magisterio de la capilla de la catedral estaba vinculado a la cátedra de Música en la Universidad de la ciudad¹. Tras la celebración de los exámenes, el Cabildo acordó el 23 de julio por unanimidad que el puesto de maestro de capilla fuese para Tomás Micieces. Sin embargo, Micieces no tomó posesión de su

nuevo cargo en Salamanca hasta el 12 de noviembre de ese mismo año, manteniendo durante esos meses su puesto como maestro de capilla en la Seo de Zaragoza².

Las funciones que desempeñaría en este puesto estaban dedicadas a la composición de villancicos y la enseñanza de contrapunto y canto a los mozos de coro. Como se dijo antes, a la plaza de maestro de capilla iba anexa la cátedra de Música de la Universidad. Sin embargo, Micieces accedió al puesto sin haber cursado y superado el grado de Música en la Universidad. En aquel momento, la cátedra estaba siendo ocupada por Diego Verdugo, maestro de la Capilla Real. En

¹ Fundada en 1252 por Alfonso X el Sabio, pasó a ser una de las Universidades más prestigiosas de Europa junto a las de Oxford, Bolonia o París.

² Seguramente no renunció antes a su puesto en Zaragoza debido a las obligaciones que tenía en relación con la fiesta grande de la ciudad que se

celebra a principios de octubre. Véase: GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio; MARTÍNEZ GARCÍA, M^a Carmen. «Micieces, Tomás», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. 10 vols. Emilio Casares (dir.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 7, pp. 558-589.

1695, Micieces pidió al claustro de la Universidad la posibilidad de ocupar la cátedra de canto que le correspondía en relación a su puesto:

«[...] Una peticion de D.ⁿ thomas de Miziezes Mtro de Capilla de la S.^{ta} Yglesia de la ciu.^d tocante a la sobstituz.ⁿ de la cath.^a de Prop.^d de Canto no falte nadie pena prestiti Juramento [...] Señor. D. thomas de Miziezes Mtro de Capilla de la Santa Yglesia Catedral de la ciu.^d dijo que aviendo pasado al servi.^o de su Mag.^d y al Mag.^{rio} de su Real Capilla S.ⁿ Diego Verdugo Cath.^o de Prop.^d de Canto y estando por esta razon vaca la cath.^a solo este motivo y el deseo grande que tenido y tengo de enplearme en servir a la ylustre Comun.^d, como Vs me trajo de la ciu.^d de la de Zaragoza dejando perfecta ocaison grandes conveniencias. Espero que Vs a de favorecer mi buen deseo honrrandome con la sobstituz.on de la Cath.^a en la conformidad que Vs fuese servido [...] y aviendose tratado conferido y votado, la Univ.^d por votos de May.^f parte reconoziendo la abilidad y suficienzia de pretendiente y lo nezario de que en la Cath.^a se rexentte y no ser perjudicado en cosa alguna el nro D. Diego Verdugo se acordo entre en la sostituz.on de la cath.^a de canto dho D. thomas de Miziezes con el estipendio de Dozientas R.^s en cada un año En forma de futura suzesion y la que por muerte o juvilazion de propietario entre y proquire en la prop.^d sin nuevo

nonbramiento adbirtiendo que entonzes a de tomar pose.^{on} de ntra cath.^a y no antes [...]»³

Finalmente, la cátedra de Música fue cedida al maestro Micieces en 1695 ya que Verdugo no podía ejercer sus obligaciones como catedrático, al encontrarse en Madrid a cargo de la Capilla Real. De esta forma, Micieces se encargó de forma interina de la capilla de la Universidad⁴. En 1700, Verdugo se jubiló y la cátedra de Música pasó directamente al maestro Micieces, el cual la obtuvo sin tener en su posesión el Grado de Música que se requería para el puesto. Una década después, en 1710, el maestro Micieces se graduó como doctor en música por la misma Universidad. Con fecha de 14 de julio el maestro pidió al cabildo el honor de realizar lo correspondiente al Canónigo Secretario cuando se recibía a los doctorandos:

«[...] dijo suplicaba al Cavildo se sirviesse conçederle la Campana, Capilla de Santa Barbara Y lo demas que se acostumbra, Y los estrados, para recibir los Grados de liçençiado Y Maestro de ntra Universidad en la facultad de Artes [...]»⁵.

³ Archivo Histórico de la Universidad de Salamanca. *Actas de Claustros y Juntas de la Universidad 1694-1695*, AUSA 164, ff. 39v-40v.

⁴ MARTÍN DE LA ESCALERA Esquivel, Sara: «La Catedral de Salamanca en el cambio de siglo: La obra de Tomás Micieces (1655-1718)», en *La*

Catedral de Salamanca de Fortis a Magna. Mariano Casas Hernández (coord.). Salamanca: Ediciones de la Diputación de Salamanca, pp. 2333-2370.

⁵ Archivo Catedral de Salamanca. *Actas Capitulares* (24.11.1710), f. 486r.

Por otra parte, su nombre aparece registrado junto a los demás doctorandos en *Libros de Matrículas del Curso 1710 –*

1711 en el Archivo Histórico de la Universidad de Salamanca con fecha 24 de noviembre.

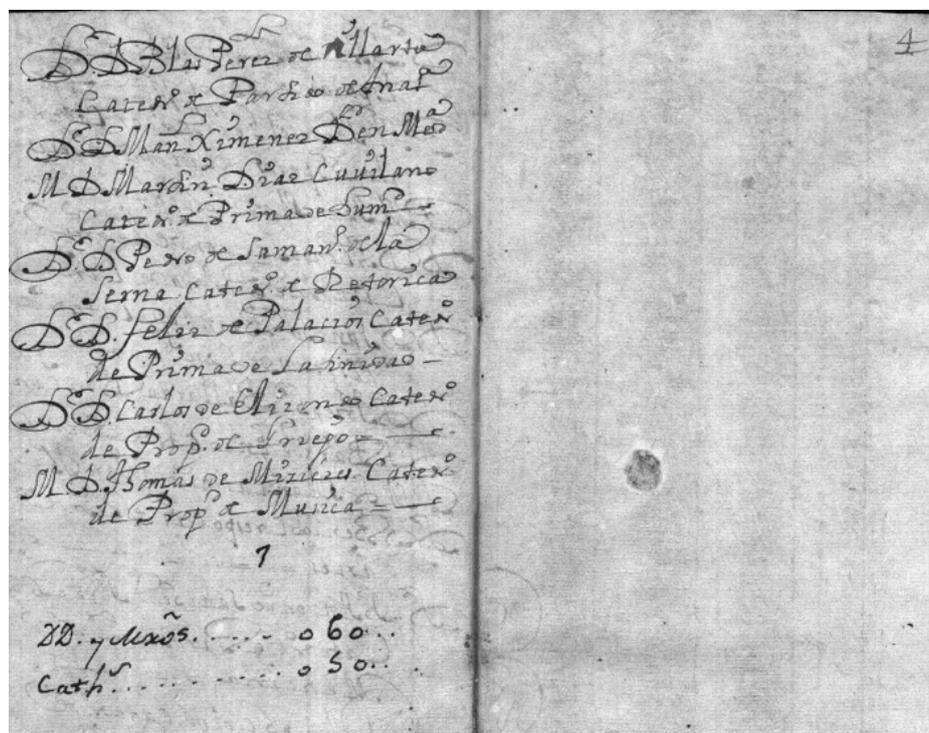


Fig. 1. – Archivo Histórico de la Universidad de Salamanca. *Libro de matrículas del curso 1710-1711, f. 3v*

En 1707, el cabildo tuvo que nombrar a un nuevo profesor de música para la enseñanza de los mozos de coro. El maestro Micieces fue destituido de su cargo como profesor tras una pelea con el mozo de coro Joseph Sánchez:

«Por parte de Maria Sançhino Viuda de Antonio Gordillo Y de esta çidad hermana de Joseph Sançhino moço de choro de ropa negra de ntra Santa Yglessia, se presento peticion quexandose del S.^{or} R.^o D.ⁿ thomas de Miziezes Maestro de Capilla, de malos tratamientos que el dia lunes por la noçe 12 de este mes avia hecho al ntro Joseph Sançhino tocino, dandole muçhos golpes en el cuerpo

con mi baston, dejandole sin habla por un rato de que estaba en cama quexandose asi mismo de aver tratado mal de palabra a la sobre ntra sin mas motivo [...] Y de no ser a proposito el ntro S.^{or} Maestro de Capilla para Criança de los moços de choro, y enseñanza de la Musica proçedio el Cavildo a conferirlo, y Votarlo, y por mayor parte de sus Votos in Voce salio acordado, que por ahora, al S.^{or} Maestro de Capilla, se le reprehendiesse su exçesso, con significacion de que la reprehension se la diesse el S.^{or} Dean, O el S.^{or} R.^o D.ⁿ fran de Perea y Porras Can.o Penit.o Comisario de Musica, Y que para desde priero de Henero de el año Venidero de 1708 ntro S.^{or} Maestro de Capilla, cessasse y se despidiesse de la

Enseñança de Musica de ntros moços de choro [...]»⁶.

Sin embargo, el cabildo dispuso que siguiese dando clases a los mozos hasta finales de año cuando daría por finalizada esta actividad. Años más tarde, en 1713, tras la renuncia del Capellán Antonio de Argüelles recuperó la tarea de la enseñanza a los mozos de coro:

«El m.^{do} Antonio de Arguelles Cappellan del chor, a quien por el Cavildo le estaba encargada la enseñança de canto a los Moços de choro, por su peticion hiço representaçion al Cavildo de ocupaciones que tenia [...] suplico al Cavildo se sirviese escusarle de ntro encargo y encomendarle a quien fuese servido [...] Y acordo bolbiese a este encargo y enseñança de ntros moços de choro el S.^r R.^o D.ⁿ thomas de Miziezes Maestro de Cappilla, Como el mas aproposito, como esraba experimentado en los que avia enseñado [...]»⁷.

Micieces sufría continuamente de achaques e indisposición a cuenta de su enfermedad y esto empezó a afectar a sus obligaciones como maestro de capilla. Esta situación provocó que los mozos de coro no tuviesen lecciones de canto. Era tanta su ausencia que, en 1716, el cabildo tuvo que buscar un sustituto para que impartiera canto a los mozos de coro:

«El S.^r R.^o D.ⁿ fran.^{co} de Ovalle Prieto dio quenta al Cavildo de que los moçoç de choro estaban casi perdidos, y sin aproveçamiento en el canto, Y que avia Un mes que no daban leccion, por estar el S.^r Maestro de Capilla D. thomas de Miziezes mui açhacoso e impedido, que el Cav.^{do} se sirviese tomar providençia sobre ello. Y el Ca.^{do} acorodo, que el S.^r D.^r D.ⁿ Alonso Muñiz Can.^o Magistral Comisario de Musica, discurriese persona a quien pudiese encargarsele la enseñança de ntros Mozos de choro [...]»⁸.

Además, la enfermedad del maestro Micieces afectó a otros ámbitos, como el compositivo. Las recaídas del maestro Micieces se vieron reflejadas en su actividad compositiva, la cual se redujo en gran medida hasta casi su completa inactividad. Tal situación provocó que el cabildo catedralicio nombrara al Racionero Domingo García encargado de las composiciones de villancicos para las fiestas en 1718:

«[...] los S.^{res} Seyses en su Junta en Orden a la imposibilidad del S.^{or} R.^o D.ⁿ thomas de Miziezes Maestro de Cappilla para el regimen della, de que se trato en el Cav.^{do} de 4 de este Mes de Marzo, avian sido de servir Y parecer, que el S.^{or} R.^o D.ⁿ Domingo Garçia tuviese ofiçio de Maestro de Cappilla dentro y fuera de ntra S.ta Yglesia, y perçiviese para si todos los emolumentos que perçivia el S.^{or} R.^o D.ⁿ thomas de Miziezes Maestro de Cappilla, ganando ntro S.^{or} R.^o D.ⁿ Domingo Garçia en

⁶ *Ibidem*, (16.09.1707), ff. 185v-186r.

⁷ *Ibidem*, (06.09.1713), ff. 391v-392r.

⁸ *Ibidem*, (12.08.1716), f. 78r.

las fiestas solo como Maestro de Cappilla, sin perçivir de ellas cosa alguna ntro R.^{or} D.ⁿ thomas de Miziezes [...]»⁹.

No solo fue relegado de sus obligaciones compositivas dentro de la catedral, sino que, además, el cabildo pidió el cese de las tareas como catedrático en la Universidad debido a su continua indisposición:

«[...] estando vacante, la Cathedra de musica por Jubilacion del S.^{or} Jub.^o Thomas de Miziezes, Maestro de Capilla de la Santa Yglesia y teniendo ella, noticia que su prevendado queria oponerse a este Vacante, quitando el que se pudiese buscar y solitar, Un Maestro de superior habilidad para el magisterio y Cath.^a, dicha Santa Yglesia havia determinado el apartarle, de este oposicion y suplicar a la Univ.^d, como en su nombre lo hacian se sirviese de suspender la provision de ntra Cath.^a de Musica h.^{ta} esperar que viniese Maestro de Capilla que dignam.^{te} la pudiese merecer [...]»¹⁰.

Sin embargo, figuró como titular de la cátedra hasta la fecha de su muerte. Tomás Micieces falleció el 17 de mayo de 1718 y la fecha de su muerte fue registrada un día más tarde en las actas capitulares:

«El S.^{or} R.^o D.ⁿ Pedro de la Puente Maestro de Zeremonias dio quenta al Cavildo como Dios Ntro S.^{or} avia sido servido llebarse para si ayer

Martes entre las çinco y las seis de la tarde al S.^{or} R.^o D.ⁿ thomas de Miziezes Maestro de Cappilla de ntra S.^{ta} Yglesia [...]»¹¹.

La localización de este acta capitular permite subsanar un error recogido en la entrada de dedicada a Tomás Micieces en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, redactada por Luis Antonio González Marín y María del Carmen Martínez García, donde se establece que T. Micieces habría fallecido el 16 de mayo de 1718¹².

COMPOSICIONES EN EL CATÁLOGO DEL ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SALAMANCA

En el catálogo de los fondos musicales de la catedral de Salamanca se recogen un total de 371 obras a cargo del maestro de capilla Tomás Micieces. La producción compositiva a papeles del maestro para la catedral de Salamanca se sustenta en su gran mayoría de villancicos seguidos de salmos, motetes, misas y otras composiciones menores –antífonas, letanías, lamentaciones, oficios de difuntos, cantos del oficio divino y otros cantos–. El villancico fue el género que más proliferó en la catedral salmantina pudiéndose encontrar un total de 305.

⁹ *Ibidem.*, (28.03.1718), f. 288v.

¹⁰ Archivo Histórico de la Universidad de Salamanca. *Actas de Claustros y Juntas de la Universidad 1694-1695*, AUSA 185, f. 18v.

¹¹ Archivo Catedral de Salamanca. *Actas Capitulares* (18.05.1718), f. 303v.

¹² GONZÁLEZ, L. A. y MARTÍNEZ, M. C. «Micieces, Tomás» (*op. cit.*), p. 558.

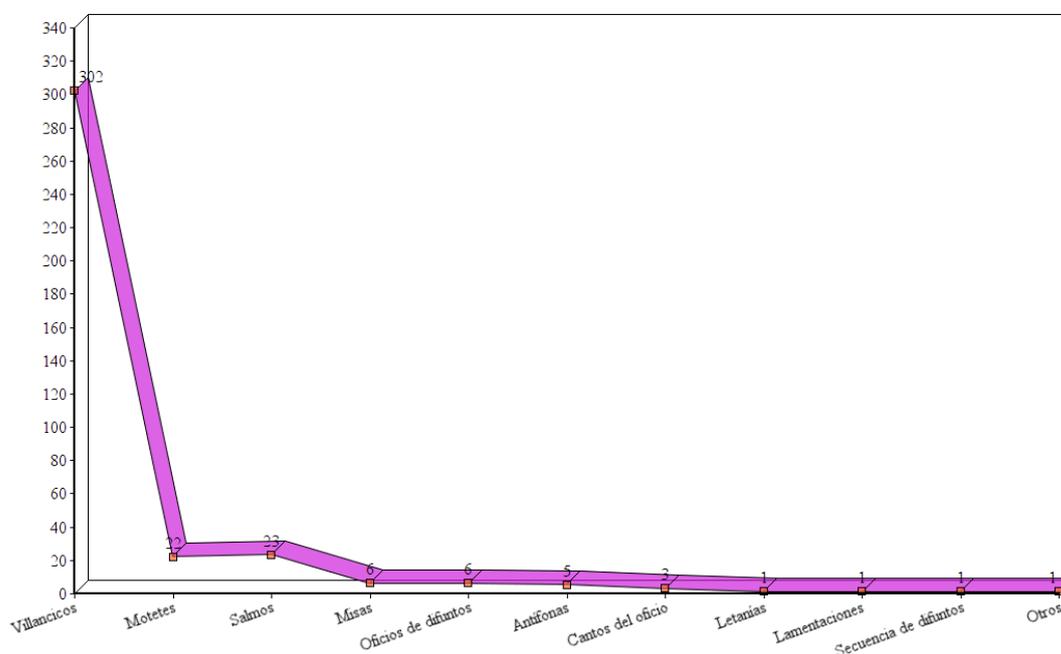


Fig. 2. - Composiciones Tomás Micieces *el menor* albergadas en el archivo de la catedral de Salamanca (elaboración propia)

ADVOCACIONES DE LOS VILLANCICOS

El gran porcentaje de villancicos están dedicados al Santísimo Sacramento especialmente compuestos para las fiestas de Pascua, Corpus y su Octava. A este le siguen las composiciones, aunque en menor medida, para Navidad, Nacimiento, Santos Reyes y a la Circuncisión.

El porcentaje de villancicos dedicados a santos y santas abarca un total de 37 composiciones. El mayor número de villancicos para santos fue dedicado a Santa Teresa (con 4 villancicos) seguida de San Agustín, San Sebastián, Santo Toribio Mogrovejo y Santiago Apóstol (con 3 villancicos dedicados a cada uno de ellos).

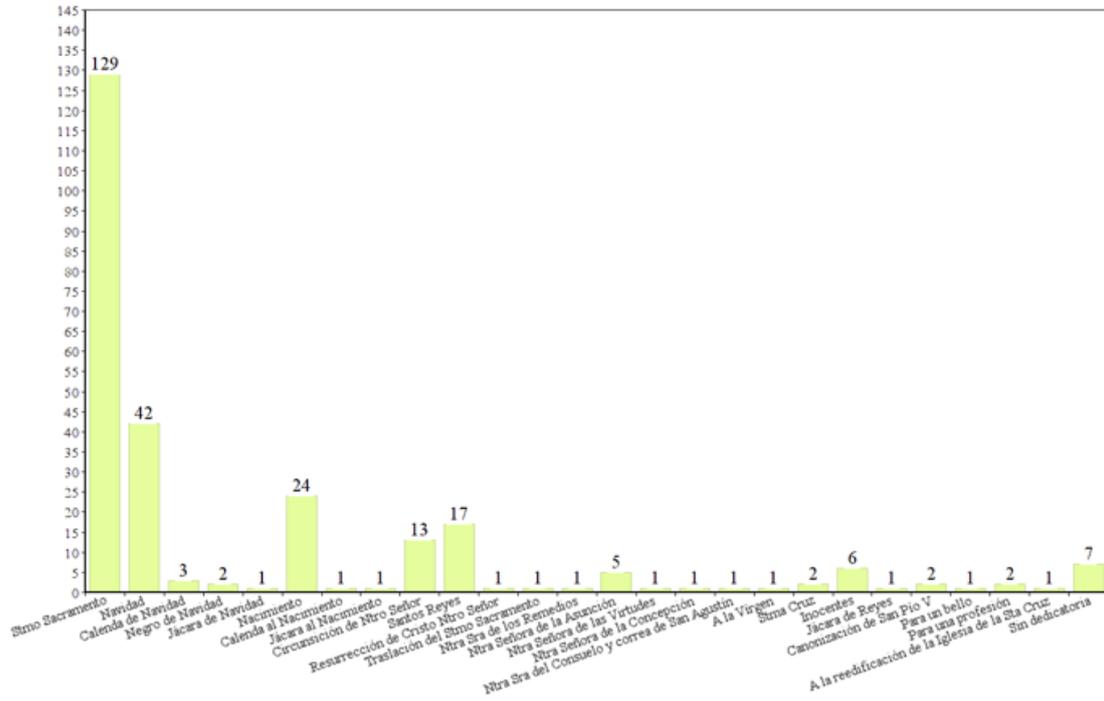


Fig. 3. - Advocaciones de santos

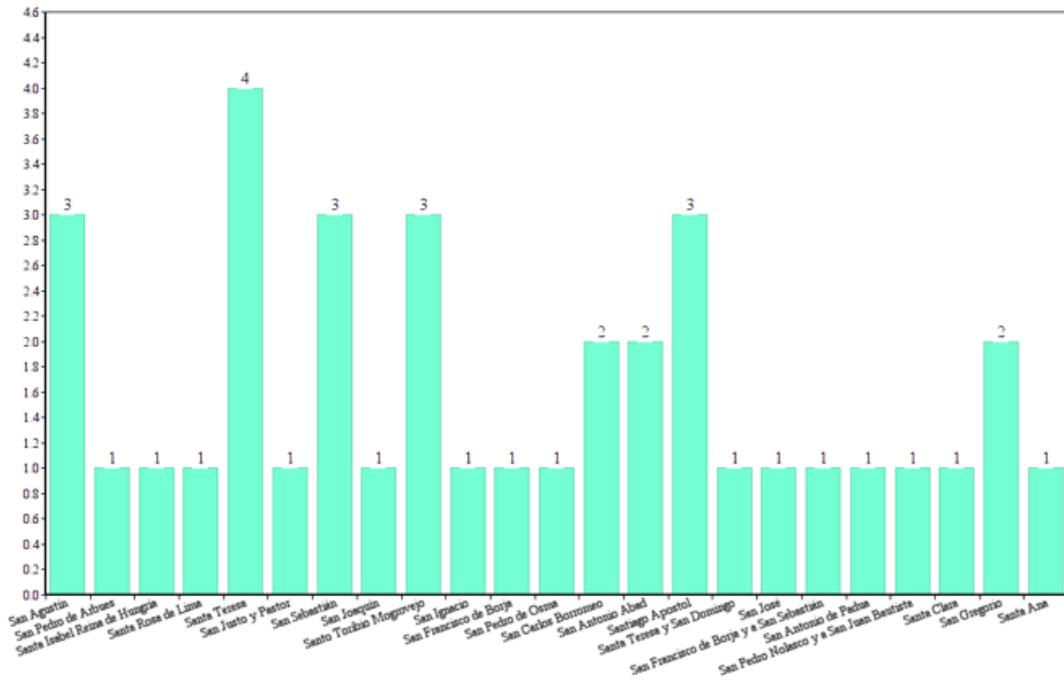


Fig. 4. - Otras advocaciones

BIBLIOGRAFÍA

- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio; MARTÍNEZ GARCÍA, M^a Carmen: «Micieces, Tomás», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. 10 vols. Emilio Casares (dir.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 7, pp. 558-589.
- MARTÍN DE LA ESCALERA ESQUIVEL, Sara: «La Catedral de Salamanca en el cambio de siglo: La obra de Tomás Micieces (1655-1718)», en *La Catedral de Salamanca de Fortis a Magna*. Mariano Casas Hernández (coord.). Salamanca: Ediciones de la Diputación de Salamanca, pp. 2333-2370.
- MONTERO GARCÍA, Josefa (dir.). «Micieces El Menor, Tomás (1655-1718)». *Catálogo de los Fondos Musicales del Archivo Catedral de Salamanca*. Salamanca: Gráficas Varona, 2013, pp. 1017-1158.

FUENTES

- Archivo de la Catedral de Salamanca. *Actas Capitulares 44 – 49*.
- Archivo Histórico de la Universidad de Salamanca. *Actas de Claustros y Juntas de la Universidad 1694-1695*, AUSA 164.
- Archivo Histórico de la Universidad de Salamanca. *Actas de Claustros y Juntas de la Universidad 1716-1717*, AUSA 185.
- Archivo Histórico de la Universidad de Salamanca. *Libros de Matrículas del Curso 1710 – 1711*.

Entre la pintura y la música: estética en torno a los *24 Caprichos de Goya* de Mario Castelnuovo-Tedesco

Paloma TORRELLAS BAJÓN
Estudiante de Musicología del COSCYL

El vínculo entre la música y otras disciplinas artísticas ha estado presente a lo largo de toda la historia. Desde la danza hasta el cine, la música es capaz de suscitar y matizar los estímulos que las imágenes y el movimiento producen en el espectador. En las siguientes líneas se plasma una visión diferente entre música y pintura, donde la primera, ahora protagonista, se inspira en parámetros como el trazado, la luz o el color de un arte plástico. Al igual que Federico Moreno Torroba o Cristóbal Halffter, quienes crearon algunas de sus piezas a partir de las obras de Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), referente de la pintura española, conservamos los *24 Caprichos de Goya* (1961) del compositor italiano Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968). Otro ejemplo fundamental en el repertorio compuesto para guitarra es la obra *Breviario de espejismos*, de la compositora española Elena Mendoza. Al

igual que los *24 Caprichos* de Castelnuovo-Tedesco están basados en los *Caprichos* (1799) de Goya, Mendoza selecciona el capricho nº9, bajo el título *Nadie se conoce*, como imagen evocadora para escribir su composición.

Aunque de formación pianista, destaca en Castelnuovo-Tedesco su corpus de obras para la guitarra, ocupando un notable puesto dentro de su vasta producción. De su etapa en Los Ángeles son los *24 Caprichos de Goya*, pieza que surgió en una época en la que el compositor se encontraba sumido en una reflexión autobiográfica, sintiéndose identificado con el mensaje que transmitía la obra de Goya. Fruto de ello es este conjunto de piezas dedicadas a su hijo Lorenzo y escritas para el maestro Andrés Segovia¹.

¹ Arquitecto de profesión, Lorenzo también se encontraba en activo como pintor. Digital

Melómano. Recuperado de <https://www.melomano.digital.com/castelnuovo-tedesco-24-caprichos-de-goya/> [consulta: 01.04.2021]. En palabras del

La estética de los *Caprichos* (1799), compuestos por ochenta láminas, deja ver, según Goya:

«algo totalmente inédito hasta ahora: no los pecados ni sus excesos, sino “las extravagancias y desconciertos”. Ya está aquí todo el mundo moderno. Lo extravagante lindando con lo grotesco y lo desconcertado lindando con la locura. Ya la caricatura, la invención desafortunada. Los monstruos habituales»².

Valeriano Bozal, especialista del arte en España y en concreto de la obra de Goya, incide en sus investigaciones en la diferencia entre lo *satírico* y lo *grotesco* - dos términos recurrentemente citados en las obras de Goya- aclarando que «*satíricos* son aquellos dibujos que tratan de corregir los vicios y los errores humanos, ya sea ridiculizándolos o censurándolos, casi siempre con carácter cómico³». Por otra parte, «lo *grotesco* no pretende conducirnos o reconducirnos a una vida buena,

maestro Segovia, «Mario Castelnuovo-Tedesco, compositor de primera línea, entre los más célebres y admirados de hoy ha resistido, con singular heroísmo, a adherirse a los vanguardistas de la música actual. Esto no quiere decir que se haya sentado confortablemente en inmóvil retaguardia. Sus composiciones tienen vivencia intemporal. Durarán siempre. Los oídos de jóvenes músicos de centurias por venir se complacerán en la audición -y si son artistas, en la ejecución- de sus obras, que no tendrán decadencia estética ni arrugas epidérmicas». OTERO, Corazón: *Mario Castelnuovo-Tedesco, su vida y obra para la guitarra*. Fomento Cultural Corazón Otero, 1987, Notas preliminares.

pretende “explicarnos” o “hacernos ver” la deformidad en que estamos»⁴.

Además de las cuestiones puramente estéticas, la estructura de los grabados supone un complejo objeto de estudio. Posteriormente a la creación de la obra se estableció el orden de aparición de todos los elementos que la componen, dividiéndolos en dos grandes bloques: el primero dominado por la razón y el segundo por lo sobrenatural, como una línea que avanza desde el acto de pensar hacia lo inexplicable. Sin embargo, esta clasificación de las imágenes ha sido cuestionada por diversos factores. El principal es la técnica del grabado en los diferentes *Caprichos* que, tras su estudio, puede revelar el orden cronológico en el que fueron creados⁵. Todo esto conduce al interrogante de si el pintor en su tiempo lo concibió de tal forma. Subjetivamente, cabe pensar que pudo realizar estos grabados bajo diversos estados de ánimo producidos por la

² CAMÓN, José; MORALES, José Luis; VALDIVIESO, Enrique: *Summa artis. Historia general del arte. Vol. XXVII. Arte español del siglo XVIII*. Madrid, Espasa Calpe, 1996. p. 286.

³ BOZAL, Valeriano: “Dibujos grotescos de Goya” en *Anales De Historia Del Arte* (2008), p. 408.

⁴ *Ibidem*, p. 411.

⁵ BLAS, Javier: *Caprichos de Goya: estructura temática*. Recuperado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Disponible en: <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/goya/goya-en-la-calcografía-nacional/caprichos/> [consulta: 31.03.2021]

convivencia con los cambios acontecidos en la sociedad de la época.

Asimismo, como puede observarse en la Tabla 1, los *Caprichos* de Castelnuovo-Tedesco no siguen el orden de aparición de los grabados, sino que en ellos encontramos un orden arbitrario.

Al no seguir el compositor el orden en el que aparecen los grabados, se abre de nuevo la puerta al interrogante de si Goya realmente estableció esa numeración en su obra; además, se plantea la incógnita de cuál fue el motivo por el que Castelnuovo-Tedesco seleccionó estos veinticuatro grabados como fuente sobre los que realizar sus piezas y la razón por la cual los ordenó de esta forma.

En las siguientes líneas se realiza una aproximación al significado de los grabados de Goya y cómo esos elementos visuales y alegorías presentes en ellos fueron posteriormente plasmados, en formato sonoro, en la obra de Castelnuovo-Tedesco. Con esto, se ofrece un análisis que relaciona pintura y música y que favorecerá no solo la comprensión de la obra pictórica y de la obra musical, sino también la interpretación que de esta misma se ejecute.

| M.C.T. | Selección <i>Caprichos</i> de Goya |
|--------|---|
| I | n.º 1: <i>Francisco Goya y Lucientes, Pintor</i> |
| II | n.º 5: <i>Tal para cual</i> |
| III | n.º 6: <i>Nadie se conoce</i> |
| IV | n.º 7: <i>Ni así la distingue</i> |
| V | n.º 11: <i>Muchachos al avío</i> |
| VI | n.º 10: <i>El amor y la muerte</i> |
| VII | n.º 13: <i>Están calientes</i> |
| VIII | n.º 16: <i>Dios la perdone. y era su madre</i> |
| IX | n.º 17: <i>Bien tirada está</i> |
| X | n.º 33: <i>Al conde palatino</i> |
| XI | n.º 18: <i>Y se le quema la casa</i> |
| XII | n.º 24: <i>No hubo remedio</i> |
| XIII | n.º 27: <i>¿Quién más rendido?</i> |
| XIV | n.º 32: <i>Porque fue sensible</i> |
| XV | n.º 37: <i>¿Si sabrá más el discípulo?</i> |
| XVI | n.º 38: <i>¡Bravísimo!</i> |
| XVII | n.º 40: <i>¿De qué mal morirá?</i> |
| XVIII | n.º 43: <i>El sueño de la razón produce monstruos</i> |
| XIX | n.º 44: <i>Hilan delgado</i> |
| XX | n.º 47: <i>Obsequio al maestro</i> |
| XXI | n.º 53: <i>¡Qué pico de oro!</i> |
| XXII | n.º 61: <i>Volavérunt</i> |
| XXIII | n.º 68: <i>Linda maestra</i> |
| XXIV | n.º 84: <i>Sueño de la mentira e inconstancia</i> |

Tabla 1 – Relación⁶

⁶ Relación entre los *Caprichos* de Goya (columna derecha) y los *Caprichos* de Castelnuovo-Tedesco (columna izquierda). (Elaboración propia).

Debido a la amplia extensión de la obra de Castelnuevo-Tedesco, se acotará este estudio a un número limitado de caprichos, abriendo la puerta a futuras líneas de investigación.

El capricho III de Castelnuevo-Tedesco se basa en el capricho n.º 6 de Goya, titulado *Nadie se conoce*. Lo más destacable del grabado, situado en primer plano y reforzado por el color oscuro, es la máscara que cubre la cara de la mujer. La explicación de esta estampa, según el manuscrito del Museo del Prado es que: «el mundo es una máscara, el rostro, el traje y la voz todo es fingido; todos quieren aparentar lo que no son, todos se engañan y nadie se conoce»⁷. La idea que transmite Goya con el cuadro es una crítica a la educación de la época, que tenía la especulación como base del conocimiento humano.

La pieza comienza con un “Tempo de Forlana”⁸, una danza tradicional, de ritmo rápido, representando la escena del grabado. La célula de tres notas que genera el movimiento del capricho (La-Si-Do) articula su fraseo cada dos compases, hasta llegar a desarrollarse en una frase más amplia de ocho. Tras finalizar estos ocho compases, se vuelve a repetir la frase,

ahora con una segunda voz en movimiento cromático descendente, con un registro nuevamente de 5ª justa. La repetición constante de estas células -diferentes en cada capricho- se observa a lo largo de toda esta colección de piezas de Castelnuevo-Tedesco, definiendo así su estética.

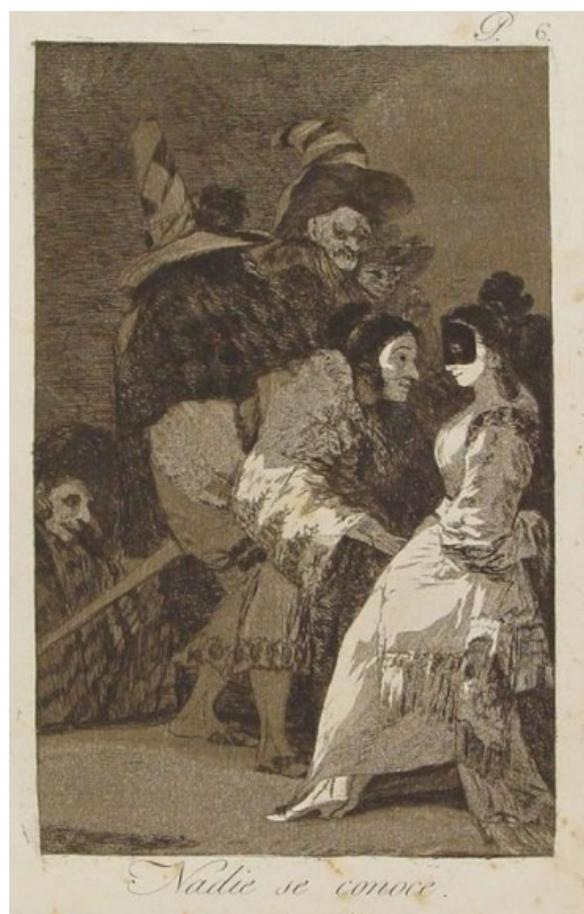


Fig. 1 – GOYA, capricho n.º6: *Nadie se conoce*. Aguafuerte, aguatinta bruñida, 1797-1799⁹.

⁷ HELMAN, Edith. *Transmundo de Goya*. Madrid: Alianza Editorial, 1983 (2ª ed.) p. 214.

⁸ Del italiano “Furlana”, danza italiana originaria de Friuli.

⁹ Museo del Prado. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/nadie-se-conoce/30167299-ecdc-4c46-8c5b-cfa725143b99> [consulta: 01.04.2021]

La utilización de los *tempi* de danza como recurso para plasmar la estética de los grabados se halla presente en varios de los veinticuatro caprichos. Como muestra de ello se encuentra el capricho IX, inspirado en el capricho n.º 17 de Goya: *Bien tirada está*.



Fig. 2 – CASTELNUOVO-TEDESCO: capricho IX: *Bien tirada está*, cc. 1-7

La obra pictórica muestra dos mujeres, una de ellas prostituta, que se prepara para salir a la calle. El capricho de Castelnuovo-Tedesco presenta una introducción, en la que aparecen dos células: un gesto descendente (que más tarde modificará su dirección en ascendente, c.6) representando a la prostituta que luego bailará, y los dos acordes que interrumpen el gesto anterior, desplegados en *sforzato*, representando a la anciana. Tras estos tres compases aparece el "Tempo di Jota"¹⁰, esta vez sí una danza española.

¹⁰ Danza extendida por todo el territorio español, siendo las más características la jota castellana, aragonesa, manchega, catalana o extremeña. En el grabado se observa como la vestimenta de la prostituta se asemeja a los trajes regionales con los



Fig. 3 – GOYA, capricho n.º17: *Bien tirada está*.
Aguafuerte; Escoplo; Aguatinta bruñida 1797-1799¹¹

Quizá, el caso más representativo de este recurso se encuentra en el capricho XIII, inspirado en el capricho n.º 27, bajo el título [¿] *Quién más rendido?* En el grabado se observa el cortejo de un hombre hacia la mujer, la cual muestra ante él una actitud de rechazo. Musicalmente se encuentra la indicación de "Tempo de Rigodón", una especie de contradanza de origen francés,

que se baila la jota, con faldas largas y zapatos de tacón ancho.

¹¹ Museo del Prado. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/bien-tirada-esta/19cd79ca-5f5b-48e6-b6da-e71cc66a1ea7>

de los siglos XVI y XVII, de ritmo binario y que se baila entre dos o más parejas.



Fig. 4 – GOYA, capricho n°27: [¿]Quién más rendido? Aguafuerte, aguatinta, punta seca, 1797-1799¹².

Los dos personajes principales visten ropajes que bien pueden hacer que pertenezcan a un grupo social distinguido. En el rigodón, las parejas eligen también este tipo de vestuario más “engalanado”, acorde a una situación formal.

Mucho más cercano a temas tenebrosos como la muerte es el capricho

XVII, inspirado en el capricho n°40 de Goya, *¿De qué mal morirá?*

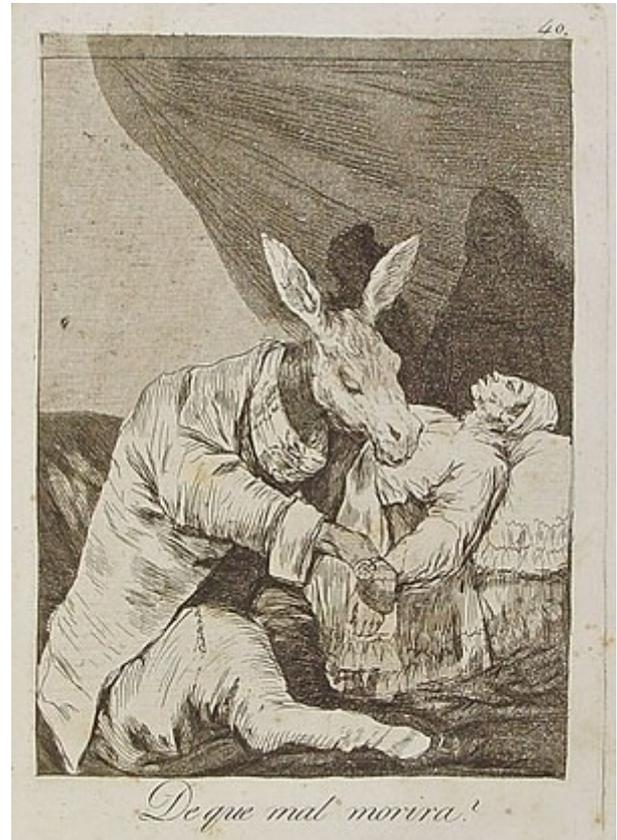


Fig. 5 – GOYA, capricho n°40: ¿De qué mal morirá? Aguafuerte; Aguatinta; Bruñidor; Butil; Punta seca, 1799¹³.

La indicación “come un tambor coperto” simboliza y anuncia la llegada de la muerte, representada en el hombre agonizante. El sonido resultante de aplicar esa técnica en la guitarra musicaliza lo trágico del grabado.

¹² Museo del Prado. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/quien-mas-rendido/fcccd7e0-d5ae-492f-9547-c02ef914ec22> [consulta: 02.04.2021]

¹³ Museo del Prado. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/de-que-mal-morira/884d3156-08c2-42a7-ae3-caae7d7ca106> [consulta: 02.04.2021]



Fig. 6 – CASTELNUOVO-TEDESCO: capricho XVII: ¿de qué mal morirá? cc.1-6

Tras estas percusiones, aparece un trémolo oscilante entre el registro agudo de la guitarra y el grave, con cambios bruscos y rápidos. La relación interválica entre estos seisillos de trémolo es siempre disonante-consonante, predominando las

séptimas y terceras. Estos movimientos recuerdan a los latidos del corazón en los últimos momentos de una persona, una aceleración y ralentización del pulso que va encontrando su final.

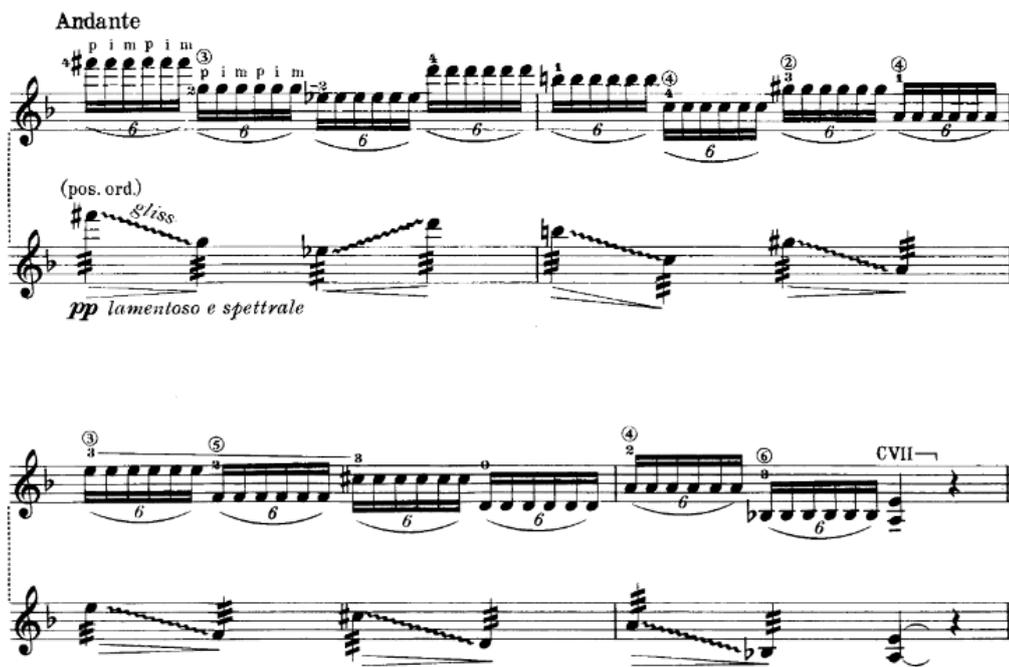


Fig. 7 – CASTELNUOVO-TEDESCO: capricho XVII: De qué mal morirá, cc. 7-10

Seguido a estos trémolos aparece, si se puede llamar así, un nuevo motivo, acompañado por un ostinato en el bajo. Toma prestada la relación interválica de los compases 7-10: la 7ª Mayor descendente que abría el motivo es ahora la 2ª menor descendente que lo cierra; la 3ª Mayor que

cerraba el motivo es ahora la 3ª menor (salvo alguna 3ª Mayor) que lo abre (Figs. 7 y 8) La indicación “como una marcha fúnebre” y el carácter grotesco, aporta al intérprete una clara visión del carácter del motivo.

Moderato (grottesco e caricaturale)
(come una Marcia funebre per una marionetta)

pp secco e uguale *mp*

Fig. 8 – CASTELNUOVO-TEDESCO: capricho XVII: *De qué mal moriré*, cc.11-16

Moderato (grottesco e caricaturale)
(come una Marcia funebre per una marionetta)

pp secco e uguale *mp*

Fig. 9 – GOYA, capricho nº43: *El sueño de la razón produce monstruos* Aguafuerte sobre papel, 1797-1799¹⁴.

¹⁴ Museo del Prado. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280> [consulta: 30.03.2021]

El capricho nº43 es uno de los grabados que mejor representa el tema de la ignorancia, generadora de supersticiones y falsas creencias, alimentado todo ello a conveniencia de las clases altas dominantes. Así lo reproduce Goya en su obra, mostrando las pesadillas vividas por un hombre, representadas en los monstruos que le atormentan. Según el autor Roberto Alcalá Flecha, uno de los mayores estudiosos de Goya en España, existen tres interpretaciones de la obra:

«Una primera que trata de la firme convicción del artista en los poderes de la razón, como conjuradora de las tinieblas y el oscurantismo. Revelando la confianza ilustrada en el poder inmarcesible de la razón, capaz de desterrar los errores y vicios humanos, de conjurar las tinieblas de la ignorancia y el error, de extender y propagar la luz de la verdad. La segunda interpretación estaría basada en la expresión de un principio estético propio de la crítica artística neoclásica, que consideraba la razón y

la fantasía como principios antitéticos que el artista había de saber combinar, es decir que el artista debía utilizar la razón para moderar los excesos de la fantasía, por cuanto que sin la guía de la primera ésta sólo produce monstruos imposibles. Y por último una tercera interpretación que se basa en la expresión de la amargura por el fracaso irremediable de la razón en ese mundo ilustrado que tanto la encumbrara. En la contienda entre luces y sombras han vencido estas últimas; el mundo ordenado por la razón ha sucumbido y sus ámbitos son ahora poblados por animales demoníacos que se enseñorean de las tinieblas»¹⁵.

El capricho XVIII presenta una forma de tema con variaciones. Se trata de una chacona, danza barroca con un esquema armónico sobre el que se van sucediendo las diferentes variaciones. La tonalidad de re menor aporta el color oscuro de la noche, acompañado de una indicación de tempo "Lento y grave", marcando el carácter siempre pesante.



Fig. 10 – CASTELNUOVO-TEDESCO: capricho XVIII: *El sueño de la razón produce monstruos*, cc. 1-5

¹⁵ Museo del Prado. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280> [consulta: 01.04.2021]

La línea principal, definida como un ascenso por grados conjuntos en un ámbito de octava justa, se presenta en cada una de las cinco variaciones, aumentando la complejidad del material que la acompaña. Es el uso de esa complejidad técnica la que caracteriza este capricho y por la cual incluso el propio intérprete o el espectador, cada uno desde diferentes perspectivas, pueden llegar a ese punto de conexión con la estética de la pintura.

Como conclusión a esta aproximación tanto a la estética de los grabados de Goya como a la posterior obra de Castelnuovo-Tedesco, se aporta al lector, al oyente y en especial al intérprete de la obra, una reflexión que sirva de apoyo a la comprensión y a la búsqueda de una interpretación fiel al sentido y mensaje de las pinturas. Como señala Álvaro Zaldívar:

«En definitiva, con esas tan sugestivas parejas de artes, sobre todo cuando intentamos equiparar o traspasar, o al menos evocar, el mensaje de una en la otra, en realidad estamos también hablando de traducciones, pero no de un texto a otro, en lenguajes distintos, sino desde materias diferentes. En definitiva, quizás mejor que traducciones, se puede pensar que serán adaptaciones, o versiones... o bien, sencillamente, como titula el famoso trabajo

del semiólogo Eco, nos enfrentamos a ese paradójico y complejo *Decir casi lo mismo*»¹⁶.

BIBLIOGRAFÍA

BLAS, Javier: *Caprichos de Goya: estructura temática*. Recuperado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Disponible en: <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/goya/goya-en-la-calcografia-nacional/caprichos/>

BOZAL, Valeriano. "Dibujos grotescos de Goya" en *Anales De Historia Del Arte* (2008), pp. 407-426. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0808120407A>

CAMÓN, José; MORALES, José Luis; VALVIDIESO, Enrique: *Summa artis. Historia general del arte. Arte español del siglo XVIII*. Madrid, Espasa Calpe, 1996.

Digital Melómano. Recuperado de <https://www.melomanodigital.com/castelnuovo-tedesco-24-caprichos-de-goya/>

HELMAN, Edith. *Transmundo de Goya*. Madrid: Alianza Editorial, 1983 (2ª ed.)

¹⁶ ZALDÍVAR, Álvaro: "Otro sueño de la razón: en torno al pensamiento inefable de la música y la pintura" en *Goya en la Literatura, en la Música y en*

las Creaciones Audiovisuales. Actas del Seminario Internacional. Institución Fernando El Católico. Excma. Diputación de Zaragoza, 2019. p. 72.

Museo del Prado. Disponible en:
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280>

OTERO, Corazón: *Mario Castelnuovo-Tedesco, su vida y obra para la guitarra*. Fomento Cultural Corazón Otero, 1987.

ZALDÍVAR, Álvaro: "Otro sueño de la razón: en torno al pensamiento inefable de la música y la pintura" en *Goya en la Literatura, en la Música y en las Creaciones Audiovisuales. Actas del Seminario Internacional*. Institución Fernando El Católico. Excma. Diputación de Zaragoza, 2019.

*El sonido de lo deshabitado*¹

Julia ESCRIBANO BLANCO

Estudiante de Etnomusicología del COSCYL

Es domingo, una nublada tarde de un fin de semana de primavera. Se supone que *Google Maps* iba a llevarme a mi destino, pero me indica una dirección errónea; solo un viejo letrero, apenas legible en un estrecho cruce de la carretera comarcal, evita que me pierda. Ya puedo divisar el pueblo en la lejanía.

Las ruinas de Escobosa de Calatañazor parecen pintadas en tonos ocres, como si el artista de este cuadro solo hubiese utilizado una única gama de colores. En el horizonte, el campanario, aún en pie, me sirve de guía.

Bajo del coche e intento empaparme de la esencia del lugar. Huele a humedad, a tierra y a madera; todo muestra una calma aparente. Sin embargo, el aura de misterio se vuelve casi tangible, y una sensación de profundo respeto se apodera de mí.

Fue en 1975 cuando este pueblo cerró su última casa. Escobosa de Calatañor es un despoblado de la provincia de Soria, perteneciente al municipio de Rioseco. Fue integrada a éste alrededor de 1842; entonces contaba con 18 hogares y 70 habitantes.

Me acerco a pie hasta lo que constituiría, al inicio de la localidad, la plaza mayor. Al lado de la primera construcción derruida, en la misma plaza, puedo escuchar el ulular del viento y el sonido de los campos. Esas tierras, dedicadas en otra época al cultivo del grano, de la avena, del trigo y del centeno, se encuentran ahora baldías.

Actualmente, son varias las casas que aún se mantienen en pie. Las viejas piedras, la madera descolorida y las agrietadas paredes de estas construcciones podrían entenderse como «arrugas del tiempo»²,

¹ Este artículo se apoya en el proyecto documental “El sonido de lo deshabitado”, creado por Julia Escribano para las asignaturas de Trabajo de Campo II y Técnicas de Edición Etnomusicológica II impartidas por el profesor Eduardo Contreras en el Conservatorio Superior de Música de Castilla y León

² OLSEN and PÉTURSDÓTTIR, *Ruin Memories*, 11.

cicatrices de los años que añaden valor estético y otorgan cierto sentido de profundidad histórica a estas estructuras materiales y a las vivencias que allí acontecieron.

Desde la ventana, me asomo a una de las viviendas. Desde aquí, los escombros evidencian el declive; el pétreo silencio de las paredes fosiliza el pasado.



Fig. 1 – Interior de una de la casa de Escobosa de Calatañazor. (Foto: Julia Escribano)

Continúo mi recorrido por la calle principal. Coronada con cascotes, esta calle -ahora camino- me lleva directa a la iglesia. Me paro frente a ella, pero un sonido acuoso capta repentinamente mi atención. El sendero desemboca en la fuente del pueblo y en el lavadero. La fuente, en perfecto estado de conservación, me ofrece, a dúo con el riachuelo local, la eterna melodía del fluir de las aguas. En

mitad de la chopera, el lavadero invita a pensar en las vecinas de Escobosa, reunidas en el aquel lugar, haciendo la colada, entonando algún cántico tradicional para amenizar la tarea. Río, lavadero y fuente; resulta curioso que, a pesar de contar con estos tres elementos, el pueblo no llegase a tener agua corriente³.

³ Testimonio de vecinos locales, recogidos por Faustino Calderón en su blog

<https://lospueblosdeshabitados.blogspot.com/2009/06/escobosa-de-calatanazor-soria.html>

Desando mis pasos y me dirijo, ahora sí, a las ruinas de la iglesia. De origen románico, el templo está dedicado a San Juan Bautista. Las escaleras, desgastadas, me invitan a subir. Todo son escombros; el techo de la nave principal se ha derrumbado, y la naturaleza parece

encontrarse cómoda entre sus piedras y cascotes. A la derecha, en la nave lateral que aún conserva su cubierta, se encuentran los restos de lo que fue el altar mayor. Probablemente, como sucedió en otros lugares, el templo fue saqueado tras el despoblamiento.



Fig. 2 – Altar mayor derruido. Iglesia de San Juan Bautista. Escobosa de Calatañazor
(Foto: Julia Escribano)

Al adentrarme en esta nave, el eco de mis pasos resuena al compás del canto de un gorrión. El ulular del viento, nos acompaña sin descanso.

La iglesia, punto esencial de la localidad, fue un lugar de encuentros. De encuentros con la espiritualidad y de encuentros sociales; en él acontecieron eventos públicos y experiencias íntimas. Estas ruinas, al contrario que las anteriores, inspiran trascendencia. A través de su

materialidad, “lo visible y lo invisible se vuela algo indivisible”⁴.

Con la extraña sensación de no encontrarme totalmente sola, regreso de nuevo a la calle principal, cruzo las casas en ruinas y atravieso la plaza. Me dispongo a entrar en el coche cuando veo, a lo lejos, otra construcción a primera vista más nueva.

Es el cementerio.

⁴ Meskell, *An anthropology of absence*, 208.



Fig. 3 – Detalle de la cruz de una tumba. Cementerio de Escobosa de Calatañazor (Foto: Julia Escribano)

Sus muros, en la parte frontal, parecen intactos. Las verjas son de hierro forjado, lacadas en negro. Están cerradas. Rodeo el cementerio y descubro un derrumbamiento en su lado derecho; el agujero es suficientemente amplio para que pueda entrar. Para mi sorpresa, grandes ramos de flores engalanan las tumbas, algunas más antiguas, otras más nuevas, pero todas pulcramente decoradas. Parece irónico que el lugar destinado a los muertos sea, en este caso, el lugar de la localidad que más vida alberga.

Desde este cementerio me paro y miro al cielo, gris, amenazante. Agudizo mis sentidos y escucho. ¿A qué suena lo deshabitado?

Hay quien pudiera pensar que aquellos lugares en los que ya no vive nadie se encuentran vacíos y, por tanto, exentos de sonido. Al contrario, creo que estos espacios albergan paisajes sonoros únicos, que se mueven entre el aparente silencio del olvido, las melodías inconfundibles de la naturaleza y el murmullo ensordecedor del encanto de sus ruinas.

BIBLIOGRAFÍA

OLSEN, Bjornar y PÉTURSDÓTTIR, Dóra (eds.): *Ruin Memories. Materialities, Aesthetics and the Archaeology of the Recent Past*. New York, London: Routledge, 2014.

MIKKEL Bille (et al.) (eds.) *An Anthropology of Absence. Materializations of Transcendence and Loss*. New York, Heidelberg, London, Springer, 2010.

WEBGRAFÍA

Blog “Los pueblos deshabitados” de Faustino Calderón.

<https://lospueblosdeshabitados.blogspot.com/2009/06/escobosa-de-calatañazor-soria.html>

La España Vacía. Escobosa de Calatañazor (Soria)

https://www.youtube.com/watch?v=LSav-a-Ynz0&ab_channel=MrManutebolo

Escobosa de Calatañazor. Recorriendo Soria

https://www.youtube.com/watch?v=o6Auei3G Ug&ab_channel=RecorriendoSoria

Los conciertos en la red: una aproximación a YouTube y Twitch como plataformas de retransmisión en vivo

Jesús ARNAU MARTÍNEZ
Estudiante de Musicología del COSCYL

INTRODUCCIÓN: DEL CONCIERTO PÚBLICO A LA MÚSICA GRABADA

El concierto público supuso uno de los grandes cambios dentro de la historia de la música. La aparición de los conciertos, como nuevo sistema de entretenimiento durante el siglo XVIII, propició una nueva manera de entender este arte. Este sistema se ha mantenido y adaptado a través de los siglos cuya naturaleza inicial aún se encuentra presente en la actualidad¹.

Este paso permitió un cambio en la recepción. Progresivamente, la música hoy conocida como académica o culta amplió el espectro social de personas que pudiesen disfrutar el acto musical. Fue así como las urbes encontraron una nueva música más allá de la que había en calles y templos.

Desde la década de 1920, la música comenzó a ser grabada y difundida en masa. Ante ella, cabe discernirse dos nuevas situaciones posibles.

En la primera de ellas el compositor puede hablar al público de todo el mundo sin necesidad de transmitir su obra mediante intérpretes locales. La novedad reside en que el espectador ya no tiene por qué estar frente a instrumentos físicos ni es necesario que el intérprete se encuentre en la sala. En las grabaciones no solo hay una separación espacial entre emisor y receptor, sino además una separación temporal y la capacidad de ser pausadas, rebobinadas o iniciadas a mitad de obra alejándose mucho del concepto de concierto conocido hasta el momento².

La segunda quedaría a mitad camino entre el concierto clásico y el concierto

¹ MARTÍNEZ REINOSO, Josep: «*El surgimiento del concierto público en Madrid (1767-1808)*», (Tesis doctoral). Logroño, Universidad de La Rioja, 2017, p. 9.

² ORD-HUME, Arthur W.J.G.; WEBER, Jerome F.; BORWICK, John; y SHORTER, D. E. L.: «Recorded

sound» *Grove Music Online*. «<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26294>» [Consulta: 31.03.2021].

grabado. Esta situación es la retransmisión en vivo, un formato caracterizado por la separación espacial de artista y público siendo esta la única diferencia con el concierto presencial. Este escenario fue más utilizado para la televisión donde participaban aquellas agrupaciones que pudiesen generar beneficios a la cadena, bien fuera en el terreno de la música académica o clásica, bien fuera en el terreno de la música popular urbana³.

Aunque la música grabada fue de suma importancia, a partir de este punto, se tratará de profundizar en la música en directo retransmitida a través de los diferentes canales.

LA EXPANSIÓN DE LA RED

Con la llegada de internet las posibilidades se multiplicaron. Dentro del terreno musical, una de las grandes revoluciones fue la aparición de la

plataforma YouTube en 2005. Aun cuando la plataforma nació como mecanismo para compartir contenido audiovisual grabado, pronto se encontrarían y optimizarían todas sus posibilidades. En 2009 se hizo la primera retransmisión de música en vivo siendo ésta el concierto completo de la banda U2 desde el estadio Rose Bowl, en California (Estados Unidos). Este acontecimiento tuvo un total de 96 000 espectadores en el estadio y 10 millones a través de la red de un total de 188 nacionalidades⁴. Este enorme éxito en el formato generó que más artistas se fueran sumando a la última tendencia de música en directo⁵.

En aquel momento YouTube disponía de un total de 100 millones de usuarios activos⁶. Actualmente cuenta con 2000 millones de consumidores activos de los cuales cerca del 90% son menores de 45 años⁷. La sociedad parece dirigirse pues a

³ DAY, Timothy: *Un siglo de música grabada*. Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 45.

⁴ U2. *Ten million streams, 188 countries* (28.10.2009). «<https://www.u2.com/news/title/ten-million-streams-188-countries>» [Consulta: 28.03.2021].

⁵ Para comparar estas cifras, se debe tener presente conciertos emitidos en directo a nivel internacional como puede ser el *Live Aid* de 1985. Este gran concierto duró 16 horas con la participación de 69 artistas y un número de espectadores que vieron al espectáculo de 1500 millones de personas de 72 países. Si se particularizan las cifras, cada artista hubiese tenido algo más de 20 millones de personas. Esta comparación entre un concierto de gira de un grupo y uno de los festivales más grandes

de la historia se expone con la intención de facilitar al lector saber cuál es la posición de internet hace doce años. A QUEEN OF MAGIC. *Live Aid, el festival que cambió la historia del rock* (28.01.2021). «<https://aqueenofmagic.com/2021/01/28/live-aid-historia-rock.html>» [Consulta: 03.04.2021].

⁶ EL PAÍS. *YouTube superó los 100 millones de usuarios en enero en EE UU* (06.03.2021). «https://elpais.com/tecnologia/2009/03/06/actualidad/1236331678_850215.html» [Consulta: 03.04.2021].

⁷ REASONWHY. *Analizando el perfil de los usuarios de YouTube* (06.03.2019). «<https://www.reasonwhy.es/actualidad/estudio->

un futuro donde el consumo del producto musical sea a través de una plataforma virtual.

Prácticamente desde este primer concierto quedó patente una de las grandes ventajas de las plataformas en línea frente a los medios de comunicación tradicionales. Este tipo de espectáculos en televisión o radio tienen un problema de limitación territorial. Existen cadenas o emisoras con una difusión a nivel regional o nacional, reservando la retransmisión internacional para actuaciones muy puntuales. Los portales de la red son visibles desde cualquier lugar del mundo con una regularidad cotidiana. Del mismo modo, las diferencias lingüísticas son cada vez más un problema menor.

Además, una de las grandes victorias de los creadores de contenido es el escaso coste de producción frente a los beneficios económicos conseguidos y la cantidad de público y horas de reproducción que consiguen.

Si bien este artículo se centra principalmente en la música retransmitida en directo, no se puede ignorar la plataforma Twitch, un portal nacido en

2007 como un espacio de emisiones en vivo de diferente contenido. Rápidamente el gusto de los espectadores se decantó por el mundo de los videojuegos y, en 2014, fue adquirida por la empresa Amazon⁸. A mediados de 2016, la plataforma desarrolló etiquetas temáticas para saber el contenido de cada canal antes de entrar y facilitar la búsqueda de canales con contenido similar. Entre otras, nació la etiqueta «música».

Esta etiqueta guarda los datos de sus músicos en directo y espectadores desde diciembre de 2016⁹. Las estadísticas se actualizan día a día y se plasman en gráficas donde puede apreciar la tendencia creciente tanto de artistas como de público que de manera cotidiana escogen este formato de música en directo.

La línea azul de la Figura 1 muestra la cantidad de canales activos. Especialmente a partir de marzo de 2020 se puede observar como la diversidad aumenta y los extremos entre el tiempo de mayor y menor oferta se acentúan. Esto se debe a que el cálculo de la línea se mide internamente en horas. Es decir, si se ampliase toda la tabla, se observaría en

[usuarios-youtube-webedia-2019](#) [Consulta: 03.04.2021].

⁸ MACMILLAN, Douglas y BENSINGER, Greg: «Amazon to Buy Video Site Twitch for \$970 Million» *The Wall Street Journal*. (26.08.2014). «<https://www.wsj.com/>

[articles/amazon-to-buy-video-site-twitch-for-more-than-1-billion-1408988885?tesla=y&mg=reno64-wsj](#) [consulta: 03.04.2021].

⁹ «<https://twitchtracker.com/games/26936>» [consulta: 03.04.2021].

franjas de 10 min el aumento y descenso de espectadores y artistas como en la Figura 2.

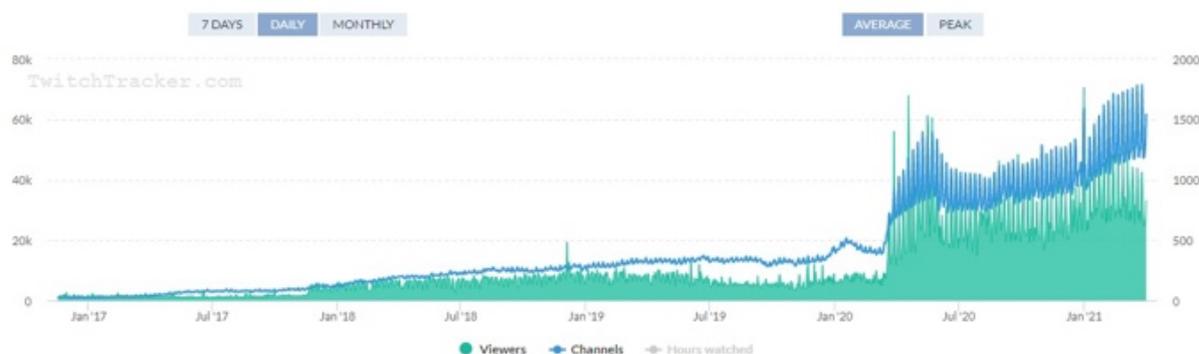


Fig. 1 – Estadísticas históricas de Twitch donde se ponen en relación los canales en directo (azul) y media de espectadores (verde) desde 17.11.2016 hasta 03.04.2021¹⁰

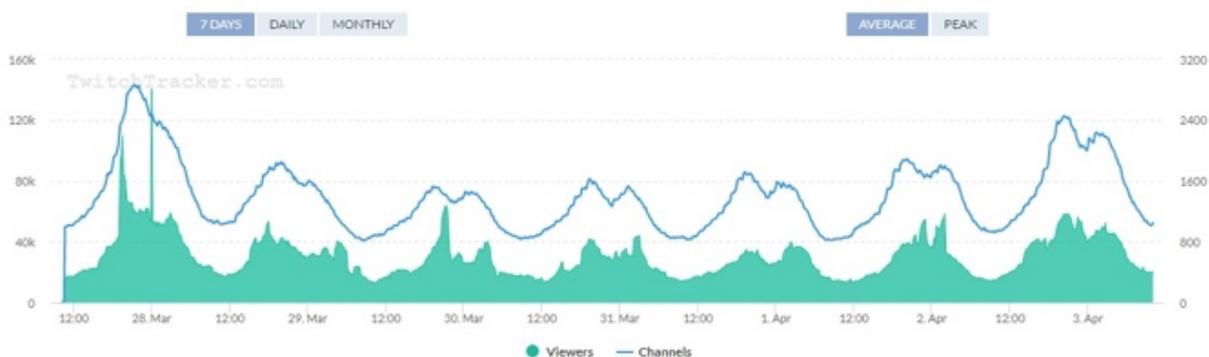


Fig. 2 – Estadísticas diarias de Twitch donde se ponen en relación los canales en directo (azul) y media de espectadores (verde) desde 27.03.2021 hasta 03.04.2021¹¹

¹⁰ Twitch Tracker. «<https://twitchtracker.com/games/26936>» [consulta: 03.04.2021].

¹¹ *Ibidem*

La primera de las conclusiones a las que se llega observando ambas gráficas es el flujo ininterrumpido de personas conectadas a la plataforma. La creación de nuevo contenido es constante dentro de este sistema.

Desde su inicio con una treintena de canales activos, se comienzan a alcanzar

cifras de hasta 2500 canales en directo retransmitiendo actualmente. De media, cada canal tiene alrededor de 40 espectadores en directo de manera continua. En la siguiente tabla podemos observar, de manera más pormenorizada, los datos de audiencia de algunos de los artistas favoritos del público, dentro de la gran variedad que ofrece la plataforma¹².

| | Horas en directo (7 días) | Media de espectadores | Minuto de oro |
|-----|------------------------------|-----------------------|---------------|
| #1 | 168 | 457 | 1155 |
| #2 | 3 ⁽¹¹⁾ | 724 | 1035 |
| #3 | 27 | 560 | 833 |
| #4 | 24 | 217 | 558 |
| #5 | 37 | 241 | 519 |
| #6 | 167 | 260 | 514 |
| #7 | 168 | 174 | 611 |
| #8 | 167 | 289 | 562 |
| #9 | 7 | 4363 | 12399 |
| #10 | 24 ⁽¹²⁾ | 2169 | 18718 |

Fig. 3 – Horas de actuación en directo, media de espectadores visualizando dicho directo y máximo de espectadores reunidos simultáneamente en el periodo del 22.03.2021 al 28.03.2021.

Resulta interesante comparar estos datos con otros escenarios o salas de conciertos, entre los que cabe destacar que espacios como la Ópera Garnier de París tienen una capacidad de 1900 personas, el Auditorio Nacional de España de 2324, el

auditorio de la orquesta Filarmónica de Berlín de 2400 o el Royal Albert Hall de Londres de 5544. En recintos al aire libre, dentro del contexto de ciertos festivales, se han llegado a alcanzar un total de 240 000

¹² Los diez canales más vistos en la categoría «música» dentro de Twitch en la semana del 22 al 28 marzo de 2021. Se escoge este periodo como muestra representativa de una realidad cotidiana, sin eventos especiales, y como reflejo de la actualidad más incipiente. Datos extraídos de

TWITCH METRICS. *The Most Watched Music Twitch Streamers, March 2021* «<https://www.twitchmetrics.net/channels/viewership?game=Music>» [consulta: 03.04.2021].

visitantes como en el caso del Viña Rock¹³ o 400 000 visitantes como en la última edición de Tomorrowland¹⁴ en 2019.

Como se puede apreciar en la tabla, en marzo de 2020 las cifras se dispararon. La situación sanitaria global y, como consecuencia, el aumento de tiempo de público y artistas aislados en casa, aceleró e impulsó este progresivo cambio de escenario y consumo artístico.

Del mismo modo que otras plataformas de internet, el 73% de los consumidores de este portal son menores de 35 años. Se estima que alrededor del 41% del total son menores de 24 años. Además, los días con más audiencia son los viernes, sábados y domingos y las franjas horarias con más número de espectadores durante toda la semana son entre las 19 y las 22h¹⁵. Estos datos muestran no solo qué generación está siendo atraída a este sector, si no que esta misma generación, en un plazo de 10 años, habrá perdido en su mayoría unos hábitos que sectores como el de la música clásica había estandarizado.

PRESENTE Y ¿FUTURO?

Pero, ¿qué tipo de contenido se emite que tanto parece atraer a la audiencia? Es importante destacar nuevamente que los asuntos territoriales o lingüísticos no suponen, a priori, ningún tipo de barrera. Dentro de los diferentes directos se encuentra una clara preferencia por dos formatos: la actuación de DJs y la interpretación de música bajo demanda del público de manera improvisada.

Este segundo grupo deja entrever una de las grandes novedades del formato. En esta plataforma, la manera más extendida de comunicarse con otras personas es a través de un chat que el artista puede leer. A causa de este mecanismo, el intérprete puede recibir las impresiones de sus *viewers* de manera escrita instantáneamente y no al terminar su actuación. Además, todo oyente puede estar en contacto entre sí y participar de una conversación activa.

Para el intérprete, el público sigue siendo considerada una unidad. Es habitual escuchar términos como «chat» o

¹³ BRAVO, Francisca. *Viña Rock cierra con el "récord" de 240.000 asistentes y se prepara para su 25 edición* (04.05.2019) «https://www.eldiario.es/castilla-la-mancha/vina-rock-asistentesprepara-edicion_1_1564558.html» [consulta: 03.04.2021].

¹⁴ NIKJOU, Kayvan. *Is Tomorrowland World's Best Music Festival?* (06.09.2021)

«<https://www.forbes.com/sites/kayvannikjou/2019/09/06/is-tomorrowland-worlds-best-music-festival/?sh=46f2835044a8>» [consulta: 03.04.2021].

¹⁵ MARKETING4ECOMMERCE. *Qué es y cómo funciona Twitch, la plataforma de streaming de referencia para gamers (y no gamers)* (03.09.2020) «<https://marketing4ecommerce.net/que-es-y-como-funciona-twitch/>» [consulta: 03.04.2021].

«comunidad» a la hora de referirse a los televidentes. Una reciente adhesión por parte de la plataforma es la de preguntas de respuesta múltiple en modo encuesta para conocer la opinión mayoritaria de los espectadores.

Ante la recurrente pregunta de los no consumidores de por qué atrae tanto este nuevo formato, no se puede responder de manera rotunda y absoluta. Es posible que la respuesta resida en la suma de un cúmulo de factores: el rápido consumo del producto, la entrada y salida dinámica y discreta como espectador, la visualización gratuita, la necesidad constante de estímulos o el acompañamiento a otras tareas cotidianas.

Dados estos datos, puede que sea el momento de proponer nuevos formatos, o al menos, reformular los antiguos, con la

idea de acercar la música académica a la nueva realidad. Desde aquí se deja la puerta abierta a futuros escenarios como la adaptación de los formatos de radio con mayor interacción con el público, conciertos comentados en directo, comentarios o críticas de otros conciertos o mesas redondas con compositores e intérpretes junto a la comunidad, etc.

La tecnología y sus posibilidades, como se ha podido observar, se han disparado. Ha de admitirse que la llegada de nuevos medios supone un cambio de gusto en el consumo. Un cambio que aparentemente se está consolidando y está permeando en nuestra forma de vivir, pero que no sustituirá la presencialidad. El arte nunca ha estado ajeno a esta realidad y es por ello que no debería ser ahora cuando quede por detrás de las vanguardias sociales.

“Reparos de Primavera IV” de Lia T. MacManus y la desnaturalización del hombre

Irene TAMAYO HERNANDO
Estudiante de Composición del COSCYL

Nacida en el año 2000, Lia Tamayo MacManus es una artista plástica vallisoletana que realizó sus estudios en la Escuela de Arte y Superior de CRBC de Valladolid. Aunque comenzó a estudiar Bellas Artes en la Universidad de Granada, volvió de nuevo a su ciudad natal para centrar sus estudios en la escultura. A lo largo de su carrera artística se le ha podido ver expuesta en diferentes espacios de su ciudad y ha sido galardonada en concursos locales como el de San Pedro Regalado o Juan de Austria entre otros.

Actualmente expone una obra en el Coco Café de Valladolid, *Reparos de Primavera IV*, la cual trata el tema de la desnaturalización del hombre desde la perspectiva de la autora.

Se le realizó una entrevista el día 17 de marzo de 2021 con el objetivo de comprender su estilo y analizar su última obra. La mayoría de sus obras son de carácter pictórico, en las que plasma su personalidad a la vez que su forma de ver

el mundo; en palabras de la artista, “entiende el mundo entendiéndose a sí misma”, concepto fundamental para entender toda su creación.



Fig. 1 – Tiempo sin pintar
(Lia T. MacManus, 2020)



Fig. 2 – Escorzo sobre el mar
(Lia T. MacManus, 2021)



Fig. 3 – Reparos de Primavera IV
(Lia T. MacManus, 2021)

Reparos de Primavera IV se trata de un cuadro escultórico, intentando unir las dos disciplinas en las que destaca: pintura y escultura. Para ello empleó una puerta vieja de madera a modo de “pseudolienzo”, la raíz de un olivo, una hoja de palmera, un trozo de madera, un hueso, un brochazo de pintura rosa y una tela de plástico transparente. La numeración de la obra (IV) viene a raíz de haber realizado tres de obras anteriores entorno al mismo concepto. En un principio tenía la idea de plasmar individualmente los cuatro elementos (tierra, aire, fuego y agua) buscando materiales que representasen cada uno de ellos, aunque se dio cuenta de que en parte todos los objetos que utilizaba ya habían sido influidos o contenían de alguna manera más de un elemento.

Partiendo de la idea de entender el mundo entendiéndose a sí misma, la artista se ve representada por esos pequeños objetos insignificantes, los que utiliza porque los percibe como normales, cotidianos, pero a la vez fascinantes, teniendo predilección por la madera, la cual encuentra muy versátil por su juego de texturas colores y formas, así como por su facilidad para transformarse mediante diferentes técnicas.

Por otra parte, la tela de plástico transparente de la obra dificulta la percepción de dichos objetos y separa al

espectador de la “naturaleza” de estos elementos. El objeto en el que más se percibe la mano de la artista y el cual junto con el plástico tampoco se encuentra como tal en la naturaleza es un brochazo rosa, porque de alguna manera Lia T. MacManus tiene cierta predilección por este color en sus cuadros, siendo el que más podía representarla en una obra escultórica en la que su única intervención en los objetos había sido escoger la disposición de los elementos sin participar de su creación en sí mismos. Parte de la influencia de toda la obra de Lia, por su manera de ver el mundo que le rodea y por tanto de percibirse a sí misma, viene del escritor Albert Camus, cuyo pensamiento se engloba dentro del existencialismo, y explora el sentimiento de desorientación propio de la época en la que vivió, cayendo en lo que posteriormente han llamado “absurdismo”.



Fig. 4 – Variación sobre paisaje castellano al atardecer (Lia T. MacManus, 2020)

En cuanto a la utilización de materiales naturales para crear sus composiciones se puede establecer una comparativa con otra artista vallisoletana, Concha Gay, quien también utiliza elementos de la naturaleza en sus obras.

La diferencia se encuentra en que Lia habla del ser humano y de lo que le rodea teniendo una relación más directa con los elementos que emplea, con la naturaleza, consiguiendo una pintura que “desencaje” en lo que se considera pintura y encontrándose a sí misma en ese paso, mientras que Concha Gay utiliza la naturaleza en sí misma con una finalidad que se puede considerar más arqueológica, ya que es una artista que está mucho más interesada en el tema del pasado: de las raíces, de unir de alguna manera el hombre con lo que fue. Este podría ser el punto en común entre las dos artistas, aunque una emplee los elementos naturales de una manera más ajena a sí misma que la otra. Concha Gay es una artista que lleva casi cuarenta años exponiendo a nivel local e internacional, y varias de sus esculturas se encuentran en espacios públicos de Valladolid, como el relieve conmemorativo del IV Centenario del Quijote en la Casa de Cervantes.

La exposición que más relación tiene con el cuadro de Lia es posiblemente *Naturaleza y Símbolo*. En esta exposición mezcla diferentes disciplinas como pintura,

escultura, grabado y fotografía. Cabe destacar lo que indica en el catálogo de la exposición la catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, Blanca García Vega: *“lo que unifica el conjunto de su obra es el ideario estético. Naturaleza y Símbolo son los dos pilares sobre los que asiente el contenido de la obra de Concha Gay”*.



Fig. 5 – Serie de Rastros. Fragmentos de tiempo. (Concha Gay, 2018) (Foto: Concha Gay)

Actualmente expone su obra en la Casa Zorrilla de Valladolid, llamada *Huellas de Tinta*, en la que reúne una serie de grabados realizados durante el confinamiento, y en la cual, al igual que en *Naturaleza y Símbolo*, se vuelve a apreciar la predilección por el empleo de materiales de la naturaleza, la importancia de la arqueología y de la vuelta a las raíces.

Por su parte, la temática de Lia T. MacManus está basada, como decíamos, en la desnaturalización del hombre. Esto queda presente de manera física en el

cuadro con la tela de plástico que aísla de cierta forma los elementos naturales del público, tanto físicamente como metafóricamente, representando cómo la naturaleza se ha convertido en algo anecdótico, que no forma parte del hombre, acostumbrado este a la vida en ciudad con estímulos, texturas, olores, objetos artificiales y con una individualidad que no es propia del origen del ser humano, el cual pasa incluso a tener fobia a ciertos elementos de la naturaleza que producen asco y rechazo. La percepción de la naturaleza está ahora influenciada por la visión científica que ha desarrollado el ser humano, hasta el punto que al formar parte de una cadena de producción en muchas ocasiones incluso se ignora el origen natural de determinados productos.

El ser humano ha perdido su estado primigenio, ahora la naturaleza se pretende entender como una estructura compleja, desglosando las partes que la componen, manipulándola, pero el ser humano no convive con ella de la misma forma, por lo que se busca mediante este tipo de representaciones artísticas poner esta cuestión de manifiesto y quizás incitar a recuperar el carácter natural del ser. ¿Cuáles serían los factores entonces que deshumanizan?

Para plantearnos la desnaturalización del hombre, es preciso de paso plantearse la naturaleza del hombre, ya que al vivir en

sociedad el hombre se ciñe a unas reglas, pudiendo así mencionar a Séneca quien dice que la naturaleza del hombre es seguir unas leyes, o Sartre, quien dice que no hay naturaleza humana, sino que el hombre es libre, pero debe serlo de manera responsable. Partiendo de esta base inferimos que el hombre no se puede desarrollar en plena libertad, ya que es un ser social. Posiblemente esta socialización, que ha tenido claras consecuencias positivas en el desarrollo de la ciencia y la tecnología, haya tenido también otro tipo de consecuencias como se comentaba anteriormente, arrebatando la naturaleza más primitiva del ser humano.

Podemos observar también el concepto de primitivismo en tanto que movimiento artístico ligado a la obra de Concha Gay por el factor arqueológico que supone la recuperación de elementos ancestrales para la incorporación en el arte actual, aunque si bien es cierto no tendría tanta relación con unir el ser humano a la naturaleza en sí misma como con unir al ser humano con sus raíces, que es su finalidad, aunque estas se encuentren en la naturaleza.

El primitivismo es un movimiento artístico que surgió de la mano de artistas como Paul Gauguin, que pretendían retomar las formas visuales de los pueblos prehistóricos, remontándose a los orígenes, utilizando formas geométricas

como la manera en que dibujaría las caras Pablo Picasso (más próximo al cubismo), que recuerdan a máscaras africanas, remontándose a los orígenes africanos del ser humano. Este concepto de devolver al ser humano a sus orígenes y ponerlo de nuevo en relación con la naturaleza se vería reflejado en otras artes, por ejemplo, en la música, en la que vemos ese primitivismo (haciendo una analogía con el movimiento pictórico correspondiente) en autores como Stravinski o Bartók, que pretendían traer las sonoridades más ancestrales estudiando el folclore de determinadas culturas e incluyendo ritmos y timbres nuevos en su música. Claro ejemplo de primitivismo en Stravinsky sería *La Consagración de la Primavera* recuperando elementos del folclore ruso, mientras que Bartók, en obras como *Allegro Barbaro*, toma elementos del folclore húngaro. Este último se considera uno de los fundadores de la etnomusicología. También cabe mencionar al mexicano Carlos Chávez, en la misma línea, revalorizando la sonoridad de la música tradicional de su país.

En los últimos años, también en música, ha comenzado a usarse el término "música ecológica" con autores como Liza Lim, quien en su página incluye una categoría llamada "ecological time"; término que también se ha asociado con Salvatore Sciarrino, aunque bien es cierto

que no pretenden como tal relacionar al hombre con la naturaleza, sino que de manera artística crean una música tremendamente depurada cuyos movimientos en ocasiones se podrían relacionar con funciones orgánicas del ser humano y de la naturaleza. En 2003, Makis Solomos, compositor y musicólogo griego, publicaba *“De la música al sonido”*, trabajo que se sitúa en los marcos de la ecología sonora y el decrecimiento. Este tipo de música también se puede realizar grabando sonidos de la naturaleza o imitándola. Se puede emplear entre otras cosas para la meditación, y aunque la finalidad no es devolver al hombre a la naturaleza, sí que busca ese acercamiento en cierta medida, generando un bienestar.

Para concluir la entrevista realizada, Lia T. MacManus ha querido dar difusión a los lugares de interés artístico de la ciudad de Valladolid. En palabras de la artista: “La escena artística está muy centrada en la acción artística más que en el arte en sí mismo. No hay galerías a la venta, solo museos y espacios artísticos, se ha perdido la profesionalidad”. Sin embargo, hay a su parecer muchos otros espacios que buscan dar visibilidad a artistas emergentes, como son La Fontanería, La Comercial, Espacio Joven, o los bares Coco Café o Puerto Chico. Por otra parte, ha querido destacar la importancia de los museos, teniendo el Palacio Pimentel o el Patio Herreriano exponiendo autores contemporáneos locales y animando al público a conocer el nuevo arte de los artistas locales.

ENTREVISTA

Conversaciones con Rodrigo Cuevas

Por Daniel Gutiérrez Gómez y Diogo Silva Araújo



Rodrigo Cuevas, nacido el 24 de septiembre de 1985 en Oviedo, es a día de hoy en España una referencia en la transmisión, innovación y performance del patrimonio musical de tradición oral. Se autodenomina como “agitador folclórico” y su figura introduce estas músicas en nuevos contextos de acuerdo a las demandas de la sociedad urbana. “Cabaretero” o “La Coplera”, por integrar también en sus interpretaciones elementos de la copla, son algunos de los apelativos que definen sus actuaciones. En sus espectáculos el humor y la puesta en escena a través de una indumentaria llamativa tratan de romper con el paradigma del binarismo de género. En 2016 publica su primer EP *Prince of Verdicium* y a finales de 2019 lanza su primer álbum, *Manual de Cortejo*, junto a Raúl Refree en la producción. Este trabajo le ha granjeado importantes premios como el Premio MIN 2020 de la AIE en las categorías de “Mejor Artista Emergente” y “Mejor Álbum de Músicas del Mundo”.

Manual de cortejo se presenta como una propuesta artística que contempla diversos temas recogidos en el repertorio de música tradicional española (con especial representación de las tradiciones asturiana y gallega), con un tratamiento electrónico que da homogeneidad a la obra en su conjunto. Además de su producción discográfica ha realizado colaboraciones con otros artistas como Baiuca y ha participado en espectáculos como la zarzuela cabaret “BARBIÁN”, bajo la dirección de Fernando Carmena.

(P.) ¿Hasta qué punto crees que tu formación en música te ha servido para llevar a cabo la música que haces actualmente?

(R.) Yo creo que al llevar tantos años en el conservatorio pues todo lo que sea musical lo entiendes rapidísimo. Entiendes lo que está pasando todo el rato y tienes un

conocimiento teórico de la música que te ayuda a avanzar mucho más rápido en músicas que para mí eran muy desconocidas, como es la música tradicional. Me costaba mucho al principio pillar todos los giros, los modos... por eso creo que la formación musical siempre te va a ayudar a pillarlo más rápido. Sí que es una cosa que muchas veces me preguntan, cuando hago una entrevista, por ejemplo, suelen destacar: “pero Rodrigo tiene formación musical, ¿eh?”, como para dignificar. Muchas veces dicen esto. Que me parece curioso porque entiendo que, sin desmerecer la música reglada o formal, que sabes que existe un centro donde puedes estudiarla con un currículo adaptado a niveles de aprendizaje, en la música tradicional no lo hay, sino que tienes que ir un poco buscando, hacer trabajo de campo, buscar en archivos. Yo creo que en ese sentido es más complicado el aprendizaje de la música tradicional.

(P.) Los estudios que realizaste en Sonología en la Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC), ¿cómo ves que se han podido proyectar en tu producción musical actual?

(R.) Pues creo que ya me olvidé de todo [risas]. Yo entré con 19 años en Sonología y con 22 lo dejé, yo quería tocar. A mí lo que

me interesaba en ese momento eran las asignaturas instrumentales o las de etnomusicología, que son las que empecé a descubrir. Así que las otras las iba aprobando, pero no me gustaba mucho. Fui perdiendo un poco el interés en esta carrera, aunque a día de hoy entiendo que para la música electrónica que hago sí que me ha servido.

HAY MUCHA GENTE DE UNA NUEVA HORNADA DE MÚSICA MÁS CONTEMPORÁNEA QUE ESTÁ MIRANDO PARA LO TRADICIONAL

(P.) ¿Cuál fue tu primer contacto directo con la música tradicional?

(R.) Mi primer recuerdo me lleva a Palma de Mallorca, donde me invitaron a un congreso de la SIbE¹ para tantear el cambio a la especialidad de Etnomusicología. Nos llevaron a una taberna donde había un grupo de hombres y mujeres mallorquines

¹ Sociedad Ibérica de Etnomusicología

tocando la ximbomba² y cantando. Y flipé, flipé del todo.

(P.) ¿En relación a la música que compones actualmente, ¿hasta qué punto eres consciente de la repercusión que tiene ésta en la sociedad actual?

(R.) Realmente no soy muy consciente, la verdad. O sea, sí, tú ves que hay cosas que generan mucho ruido, yo que sé, el concierto del otro día en Barcelona, que llené dos veces el Palau. Eso generó mucha entrevista, mucha crítica musical... En ese momento te das cuenta de que hay mucha gente hablando. Pero luego para mí en el día a día es difícil saberlo.

(P.) ¿Y no crees que esta propuesta que haces tú acerca la música tradicional a un público más joven?

(R.) Hombre yo creo que sí. No sólo la mía. Yo creo que ahora hay mucha gente de una nueva hornada de música más contemporánea que está mirando para lo tradicional y hay todo un circuito de artistas implicados en ello. Esto provoca que haya un mayor acercamiento. Pero no sé si realmente la gente que se acerca a este tipo de música luego se interesa por la música tradicional de verdad. Me refiero a

si llegan a agarrar una pandereta y ponerse a tocar. Pero posiblemente sí. Sobre todo, donde más lo noto es en el baile. Ahora ya no se puede bailar en los conciertos, pero cuando el contexto era diferente sí que la gente que sabía bailar servía de estímulo para los que no; porque en el fondo se morían de envidia, normal. [Risas]



Rodrigo Cuevas durante las JIM2021

(P.) Has tocado también en pueblos y en alguna entrevista has comentado que con tu música se une a la abuela y al nieto. ¿Crees que la gente del mundo tradicional se acerca a través de tu repertorio al mundo electrónico?

² Instrumento membranófono de fricción característico del repertorio de música tradicional del archipiélago balear. Similar a la zambomba.

(R.) Puede ser que también. Igual con lo mío no, que no es tan electrónico, pero igual con otros artistas como Baiuca, donde la electrónica es la base del producto musical, creo que ese traspaso entre lo tradicional y lo electrónico sí puede estar más patente. Ahora mucha gente dentro de la música del mundo tradicional escucha también música electrónica. Aunque sea esa electrónica, que no es la más comercial.

(P.) ¿Has recibido algún *feedback* de tu propuesta musical que venga directamente del medio rural?

(R.) Sí, sí, les encanta. Bueno, sobre todo a las señoras de los pueblos, se vuelven locas. Me parece que es como si no notasen que hay un contenido electrónico en el repertorio. En ese sentido me resulta muy interesante porque creo que ellas no notan esa barrera que igual nosotros nos planteamos que pueda haber.

LA MÚSICA
TRADICIONAL SE ESTÁ
CONVIRTIENDO EN
LA MÚSICA A TRAVÉS DE
LA CUAL SE VISIBILIZA
MÁS DIVERSIDAD

(P.) ¿Cómo seleccionas el material musical para tus temas y cuáles son los procesos y criterios que sigues para la producción final?

(R.) Para la selección me guío por un criterio subjetivo, de lo que más me gusta. Las que más me emocionan, las que veo que tienen unas melodías más chulas. Y luego para la producción ya es otra cosa. En *Manual de Cortejo* hice un viaje con Raül Refree por Asturias y volviendo de ese viaje me di cuenta que la música tradicional asturiana – bueno, hay más que asturiana en el disco, pero – básicamente la del cuadrante arcaizante, la del cuadrante noroccidental de la península, es voz y percusión. A partir de ahí en la fase de producción lo que quería era trabajar mucho con la percusión y con las voces e ir construyendo lo mínimo posible. Esa fue la premisa.

(P.) ¿Cuáles dirías que son tus referentes más importantes?

(R.) Mercedes Peón me parece un referente absoluto. Me encanta. No sé por qué no se acaba de dar mayor reconocimiento a su trabajo porque ella lleva muchísimos una electrónica buenísima combinada con el aspecto tradicional. Luego a mí me gusta mucho la danza en general, intento empaparme mucho de ella. Lila Downs también me parece un referente total. Y luego tengo mucho referente de 'paisaneo', señoras y señores que voy

conociendo y me enseñan más cosas. Porque al final te hablan por la calle y te dan unas clases de filosofía ya directamente... en tres frases ya están metidas en harina, no te hablan de cosas banales. Te hablan sólo de lo importante de la vida.

(P.) ¿Qué rol juega tu figura en un mundo como el tradicional tan anclado en concepciones decimonónicas y patriarcales que, al final, afectan a los roles de género? ¿Qué efecto crees que puedes tener en este sentido?

(R.) Yo creo que en el mundo tradicional lo que puedo generar es una salida del armario. El 90% de los pandereteros son maricones, eso es así. O el 110%... Había una cosa ahí como de "joder, ¿por qué os comportáis como si no lo fueseis?" Somos casi todos maricones, hay mucha lesbiana. En el mundo tradicional hay mucha diversidad y yo creo que con mi obra hago mucho por visibilizarla. La música tradicional se está convirtiendo en la música a través de la cual se visibiliza más diversidad. Por ejemplo, con Xurxo Fernandes en Galicia, con Xisco Feijóo también de Galicia... no sé, hay mucha gente que a través de la música tradicional está exponiendo la 'maricones', la pluma y está sacando todo esto, que me parece fascinante. Inesperado totalmente... ¿no?

Porque ¿maricones dónde hay? En el folclore.

(P.) ¿Qué camino ha recorrido el Rodrigo Cuevas desde *Verdiciu* hasta *Muerte en Motilleja*?

(R.) Pues un camino muy fácil, la verdad, y muy natural. Yo cuando empecé con *Manual de Cortejo* sabía que necesitaba un productor, en este caso Raúl Refree. Porque yo, como os dije antes, soy 'señor volantazos' y entonces hago una cosa de cada padre y de cada madre. Como veis hago una cosa súper petarda y luego otra cosa súper sentida y creo que necesitaba la ayuda de alguien que me cogiera el volante y me dijera: "por la carretera, Rodrigo, deja las cunetas". Pero bueno, para mí fue un camino muy natural. Yo intento ir haciendo lo que me gusta. Visualizo hacia dónde quiero ir e intento hacer eso. Estoy todo el día como escribiendo cartas a los Reyes Magos: "venga, quiero hacer esto, quiero lo otro..." Y muchas cosas salen. Entonces, aunque se vea una imagen muy diferente de ese Rodrigo Cuevas más irreverente, a *Muerte en Motilleja* que es como mucho más sentido, ha seguido un proceso muy natural. También es verdad que si hubiera dado con otro productor que no fuera Raúl habría salido una cosa diferente. Claro.

(P.) Teniendo en cuenta, como tú mismo comentas, que eres una persona con un

perfil bastante versátil a nivel artístico, ¿qué perspectivas tienes sobre la música que planteas producir en el futuro?

(R.) Un poco secretas. Va a sorprender bastante. Quiero trabajar con un productor que yo creo que no es nada esperado, porque no es ninguno de los que están ahí en la pomada. Va a ser bastante inesperado. Fue una carta a los Reyes Magos que escribí que lo puse ahí como si dices tú: "quiero cantar con Frank Sinatra". Pues, 'tum', lo pones ahí y oye, pues de repente suena la flauta. Entonces voy a probar a trabajar con este hombre, que no os voy a adelantar todavía, no vaya a ser que se gafe. Y quiero seguir trabajando con la percusión, profundizar mucho en ella y en la electrónica.

(P.) Conocemos bastante el papel que representas en los escenarios, pero al hilo del taller que estás dando en este

conservatorio, ¿cómo es el Rodrigo Cuevas pedagogo?

(R.) No es mi vocación dar clase porque es muy cansado y me cansa mucho la voz. Pero sí que di clase mucho tiempo y me lo paso muy bien en general. Yo creo que se generan buenos ambientes. Fui profe de baile tradicional en Galicia y las señoras estaban encantadas. No tengo ningún método, simplemente me baso en mis intereses y en las experiencias que voy teniendo a lo largo de estos años. También intento no cortarme en nada y contar las cosas con naturalidad, como a mí me gusta, hablar entre amigos. Y bueno, en los conciertos hago muchísima pedagogía también. Doy explicaciones del repertorio que canto y en general son muy bien acogidas por el público.



Participantes en el taller impartido por Rodrigo Cuevas durante las JIM2021

PROYECTOS Y ACTIVIDADES

Jornadas de Investigación Musical

JIM2021

Por Alejandro Caballero Alba y Henar Valle Fernández



El lunes 1 de marzo de 2021 dieron comienzo las Jornadas de Investigación Musical del Conservatorio Superior de Castilla y León, organizadas con una enorme ilusión tras muchas dificultades creadas por la situación de la pandemia. Por este motivo, las Jornadas de este curso vinieron acompañadas y complementadas por una novedosa mejora: el *streaming*, el cual fue dirigido principalmente por el Jefe de Sala– el profesor Pedro López– y un prometedor equipo de alumnos del centro.

Tras la inauguración de las mismas, representada por el equipo directivo del COSCYL, empezaron las distintas ponencias y comunicaciones, organizadas de manera temática y distribuidas en 19

intensas e interesantes sesiones por los organizadores Pedro López López, Julia Andrés Oliveira y Joseba Berrocal Cebrián.

Como se ha mencionado anteriormente, gracias al equipo de *streaming*, ha sido posible realizar la retransmisión en directo de todos los ponentes que lo desearan a través del perfil de YouTube de COSCYL TV. Se destaca de manera especial la labor realizada en este campo, ya que esta edición de las Jornadas no hubiera sido posible sin la labor de las personas encargadas de organizar la sala para la retransmisión y comprobar continuamente cámaras y micrófonos para asegurar que toda persona interesada pudiera seguir las sesiones de manera

telemática. Además, la retransmisión en directo requirió un trabajo ininterrumpido en relación a la producción del formato para que en todo momento se pudieran ver distintas pantallas y miniaturas de las presentaciones, vídeos adjuntos, material mostrado en sala o los propios ponentes, según fuera requerido en cada caso.

Tras la incorporación de este nuevo recurso y toda su preparación necesaria, el lunes a las 10 de la mañana comenzaron las primeras ponencias. Los alumnos de Máster fueron los primeros en participar con sus comunicaciones incluidas en la

sesión de *Interpretación y repertorio*, en la cual pudimos disfrutar de los avances de las investigaciones de Iria San Marcial, José Ángel Santo Tomás Ruano, Marcel Pérez Merino, Rosalía Herrera Gómez, Ignasi Candelas Carreras y Jaime Bermejo Martínez. Siguió la jornada del lunes con una entrevista a Carlos Gallifa Gil –con Pedro López como moderador– y después comenzó la tercera sesión denominada *Rock, tradición y era digital*. En ella presentaron su comunicación Juan Antonio Calderón Castellano, alumno de Musicología, y Manuel Lagullón Oliveira, Doctorando en Musicología.



La sesión de tarde comenzó con las ponencias de los alumnas de Musicología y Etnomusicología Maite Castells Alonso, Ana Fernández Ferrer y Laura Silva Huerta. También tuvimos la oportunidad de disfrutar del taller de *Taiko*, impartido por Isabel Romeo Biedma, el cual ocupó la tarde del lunes y la mañana del martes. Continuando con la misma temática, la tarde del martes comenzaron las sesiones de *Etnomusicología*, en las cuales participaron el profesor y etnógrafo Xabier Groba González; los alumnos Daniel Gutiérrez Gómez, Judith de Miguel Rubio, Diogo Silva Araújo, María Teresa Climent Castillo y Paloma Torrellas Bajón; la filósofa y esteta de la música Elixabete Etxebeste Espina; e Ieva Paukštē (UCM).

El miércoles estuvo encabezado por la sesión de *Folklore y didáctica*, con la ponencia conjunta de Sergio Gutiérrez Rodríguez y Carmen Teresa García Arroyo. La mañana continuó con la sesión de *Identidad, feminismo y activismo*, en la cual participaron los alumnos Julia Escribano Blanco, Jesús Arnau Martínez y Henar Valle Fernández; y finalizó con la temática titulada *Música en los siglos XVII y XVIII*, protagonizada por la profesora Pilar Montoya Chica y los alumnos Daniel Cardiel Manso y Pablo Alonso Díez.

Tras el descanso, comenzó una sesión dedicada a *Voz, emoción y memoria*, con las ponencias de los alumnos Manuela del Caño Espinel y Alejandro Caballero Alba. A continuación, presenciamos la ponencia del profesor de la UAB Eduardo Carrero Santamaría sobre *Espacios musicales en el medievo*. La tarde terminó con la sesión *Medievo y música* a cargo de los antiguos alumnos Daniel Rubio Ferrandis, Vicente Urones Sánchez, David Santana Cañas y Javier Sastre González.

El jueves por la mañana dio comienzo la sesión *Pintura, música y silencio* a cargo de la Doctoranda en Musicología por la UCM María Jesús Fernández Sinde; e Imanol Bageneta Messeguer, Jefe del Departamento de Musicología. Las últimas dos sesiones correspondieron a la temática de *Composición actual*. En la primera sesión, las alumnas Violeta Bataller Navarro, Andrea Capitán e Irene Tamayo Hernando realizaron sus ponencias; y después tuvo lugar una mesa redonda protagonizada por los compositores Josep Planells y Germán Alonso, que más tarde ampliaron con una masterclass a los alumnos de composición. Finalmente, esta edición de las Jornadas de Investigación Musical se clausuró con el concierto de TaCoS.

Las distintas sesiones estuvieron moderadas por los profesores del COSCYL Imanol Bageneta Messeguer, Pedro López López, Julia Andrés Oliveira, Lola Pérez Rivera, Eduardo Contreras Rodríguez, Joseba Berrocal Cebrián, Óscar Piniella Ruíz y Alberto Cebolla Royo.

Estos cuatro días estuvieron llenos de nervios, contratiempos e ilusión y, tras el esfuerzo realizado los meses previos a las Jornadas y durante esa semana, se obtuvo

un increíble resultado del proyecto, teniendo en cuenta que este año tuvimos que coordinar un equipo *streaming* para hacer llegar las Jornadas al mayor número de oyentes posible. Esperamos que la tercera edición en 2022 sea igual de emocionante que esta y cuente con el apoyo de gran número de estudiantes, profesores y otros participantes dispuestos a formar parte de este proyecto y, que podamos trabajar para que todo funcione igual o mejor que las pasadas JIM 2021.

Experiencias Erasmus

Por Marina Villanueva Dávila



LEIPZIG (ALEMANIA)

Recuerdo escuchar a otras personas que ya habían hecho Erasmus hablar sobre lo increíble que había sido y pensar “no puede ser para tanto”, hasta que lo viví y me di cuenta de que sí: es una experiencia que te cambia la vida.

El día de mi cumpleaños recibí la noticia de que había sido aceptada como estudiante Erasmus en el Conservatorio Superior de Leipzig (Alemania), y eso es un regalo que recordaré siempre. Por primera vez iba a cumplir el sueño de vivir un año en el extranjero, poder poner en práctica mi alemán y seguir completando mis estudios de piano en un conservatorio tan prestigioso y lleno de historia como el de Leipzig, fundado por el mismísimo Felix Mendelssohn. Alemania era sin duda el país ideal para poder seguir desarrollando mis estudios de música clásica gracias a su gran tradición y oferta cultural.

Los primeros días de clase conllevaron bastante esfuerzo. Las clases en alemán de diversas asignaturas se sumaron a la gran exigencia que requiere un instrumento como el piano. Pero todo pronto se hizo mucho más llevadero cuando descubrí lo sencillo que era conectar a través de la música con mis compañeros a pesar de que ni siquiera hablaran mi misma lengua. Esto hizo que nos convirtiéramos en un equipo en asignaturas como coro y música de cámara, donde tuve la gran suerte de poder disfrutar tocando junto a una violinista portuguesa que también hacía Erasmus ese año. Gracias al trabajo y la confianza mutua pudimos lograr nuestros objetivos.

Poco a poco fui conociendo a más estudiantes de otras carreras universitarias, con los que formé mi grupo de amigos que venían no solo de países europeos, sino de todo el mundo. Eso me ayudó a conocer otras culturas y a entender que a pesar de todo lo que nos diferencia, hay algo mucho más fuerte que nos

une, que en nuestro caso era la actitud positiva, el nunca decir que no a un plan y las ganas de viajar. Estar juntos era una inspiración que me acercaba cada día a la persona que quería ser. Fue entonces cuando comprendí la importancia de la Unión Europea y que las Becas Erasmus son uno de los mayores logros unificadores en la historia de la misma.

El crecimiento personal y el profesional iban de la mano y los conciertos ya no me daban tanto miedo porque tenía a mis amigos apoyándome entre el público. Muchos de ellos iban a un concierto de música clásica por primera vez en sus vidas y descubrían que les gustaba mucho más de lo que imaginaban. Siempre es reconfortante acercar la música a un público joven.

Todo parecía ir sobre ruedas cuando de repente se declaró la pandemia mundial a causa del covid-19. Se cerró el conservatorio de Leipzig indefinidamente, lo que significó para mí, la vuelta a España con un profundo sentimiento de vacío. Eran momentos de incertidumbre en los que cualquier cosa podía ocurrir inesperadamente.

EL CRECIMIENTO PERSONAL Y PROFESIONAL IBAN DE LA MANO



Muchos Erasmus fueron cancelados, o bien por las mismas instituciones, o bien por los propios alumnos ante el miedo de no poder finalizar el curso. Pero para mí esto nunca fue una opción, no podía hacerme a la idea de no volver nunca más y quería vivir la experiencia hasta el final. Además, me sentía respaldada por mis coordinadores de Erasmus en Salamanca y Leipzig, así que seguí con las clases online y aguardaba con esperanza que todo volviera a la normalidad.

Tras varios meses de duro confinamiento, llegó al fin la ansiada noticia: el conservatorio de Leipzig retomaba las clases presenciales desde finales de mayo alargando el curso hasta finales de julio. Así que hice mis maletas y me lancé una vez más a la aventura. Recuerdo el viaje de vuelta a Leipzig como uno de los días más emocionantes de mi vida, y no solo porque el viaje en sí fue una odisea, sino por reencontrarme después de meses con mis

amigos y poder volver a recorrer en bicicleta la ciudad testigo de mi Erasmus. Para mí poder compartir mi música después de meses tocando sola y que mis estudios pudieran continuar de forma presencial lo significaban todo. Nunca me había sentido tan afortunada.



Marina Villanueva (COSCYL)
Estudiante de Piano

COSCYL TV en *streaming*. Nuevos escenarios de proyección académica y artística

Por Enrique Payo León



La música ha sido una de tantas disciplinas afectadas por la pandemia de este último año. Es más, se ha visto realmente amenazada a no poder seguir su curso sin una profunda actualización. El aumento del consumo de contenido en línea ha planteado vías alternativas para la difusión artística, escenario que ha aprovechado el arte musical. Y es que, en cierto modo, tanto oferta como demanda se han masificado y diversificado, al mismo tiempo que han abierto sus posibilidades

de expansión internacional gracias a las redes sociales y plataformas de emisión.

En este contexto finalizaba el pasado curso 2019/2020 en el Conservatorio Superior de Música de Castilla y León (COSCYL). Su oferta educativa no solo incluye, sino que depende del desarrollo de conciertos y conferencias. Forman parte del entrenamiento de todos los estudiantes y son, además, créditos obligatorios en los estudios de máster que se pueden cursar en el centro. Más aún, los conciertos de

profesores y músicos invitados de primer nivel suponen un impulso necesario en la formación y motivación de los alumnos. Sin embargo, las medidas sanitarias impuestas han reducido drásticamente el aforo a los espacios escénicos del edificio, condicionando el desarrollo de estos eventos. No solo eso, sino que la mayoría de los centros externos con que el conservatorio tiene convenio de prácticas tuvieron que cerrar sus puertas durante un tiempo.

Estas condiciones hicieron necesaria una actualización metodológica en la forma de ofrecer conciertos y otros eventos desde el conservatorio. El salto a plataformas audiovisuales de *social media* como YouTube no fue difícil, puesto que el centro ya contaba con un canal en esta red desde noviembre de 2018 (COSCYL TV). No obstante, paralelo a la implantación de nuevos escenarios de promoción artística, aparecen los requisitos técnicos de una emisión en *streaming*. En un espectáculo online conviven cuatro factores clave: el contenido en sí mismo (artista, programa, performance, etc.) y el apoyo que le otorgan la iluminación, el sonido y el vídeo. Es en los tres últimos donde se centra la gran novedad del actual curso 2020/21.

El plan de adaptación se ha dado en base a dos grandes bloques. Por un lado, la inversión económica para la provisión técnica del auditorio y la sala de cámara. Al

mismo tiempo, se ha apostado por la formación del profesorado en cuanto a tecnologías de la información y comunicación (TIC). La puesta en marcha de estos dos bloques ha permitido abrir nuevas oportunidades y aumentar la oferta cultural, aunque también ha creado nuevas necesidades que pueden mejorar el proyecto educativo del conservatorio. Todo esto, siguiendo el mismo orden, es analizado en los puntos siguientes.

PLAN DE ADAPTACIÓN DEL COSCYL

ADECUACIÓN TÉCNICA DE LOS ESPACIOS ESCÉNICOS

Como se ha mencionado antes, el primer paso para la migración de la oferta cultural y educativa al espacio telemático ha sido la adquisición de material audiovisual. Con ello, se persigue el objetivo de garantizar una buena calidad visual y sonora en las emisiones en *streaming*. El detonante de esta decisión fue el desarrollo de las prácticas de máster en julio del curso pasado (2019/2020). A raíz de ello, se comenzó la compra de material de vídeo y se aprovechó parte del equipo de sonido ya disponible en el centro. Sin embargo, la evolución de las medidas sanitarias y la reducción de aforos, que apuntaban a mantenerse en el tiempo, hizo plantear el acondicionamiento técnico

completo de los espacios escénicos del conservatorio.

Con esta decisión, se establecen primero tres ubicaciones para la realización de emisiones en *streaming*. Para conciertos se dedican el auditorio y la sala de cámara. Para conferencias y otros eventos, un aula polivalente. Se dota a los tres espacios de una conexión ethernet de alta velocidad exclusiva para esta tarea, con lo que se consigue el ancho de banda necesario para emitir en alta calidad (suficiente incluso para vídeo 4K). En cuanto al resto de material técnico, se equipan las salas de

dos formas. Por una parte, cada una de ellas cuenta con un sistema de sonido fijo (microfonía estéreo anclada al techo, mesa de control y cableado) e iluminación (focos LED, estructuras, mesa de control y cableado) acorde al tamaño y tipo de evento que tendrá lugar. Para el vídeo, se opta por un set móvil de tres cámaras de alta definición, control de realización y ordenador, que se puede transportar de un espacio a otro. A continuación, puede consultarse un listado de todo este material (Tabla 1) y un plano de iluminación simplificado del auditorio (Fig. 1).

| ESPACIO | EVENTOS | EQUIPO TÉCNICO |
|-------------------------|----------------------------|--|
| Aula polivalente | Conferencias | Sonido: <ul style="list-style-type: none"> - Equipo de reproducción estéreo HiFi. - 4x Micrófonos de solapa para voz. Vídeo: set móvil. Iluminación: lámparas de techo. |
| Sala de cámara | Conciertos y conferencias. | Sonido: <ul style="list-style-type: none"> - Tarjeta de audio de 4 canales. - Set estéreo colgado (Rode NT5). Vídeo: set móvil. Iluminación: <ul style="list-style-type: none"> - Luz frontal con apliques LED. - Luz de contra LED RGBW. |

| | | |
|---------------------------|-------------|---|
| Auditorio | Conciertos. | <p>Sonido:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Mesa de sonido digital de 32 canales. - Patch digital de 16 canales. - Set estéreo colgado (DPA 2006A). - Micrófonos de instrumento (DPA 4099). <p>Vídeo:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Tomas fijas y cableado SDI en diferentes puntos del auditorio (con adaptadores). - Set móvil. <p>Iluminación:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Mesa DMX 1024 Canales. - 4 varas en escenario y 1 en frontal. - 12x Foco PAR Cob LED Zoom de 300w. - 12x Foco PAR Cob LED RGBW de 200w. - 4x Foco recorte LED de 200w. <p>Telar:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Bambalín, telón americano motorizado, patas de calle y telón de fondo americano manual. |
| Set móvil de vídeo | | <ul style="list-style-type: none"> - Control de realización de 4 entradas compatible con RTMP para Live-Streaming. - 3x Cámaras de alta definición HD. - Monitor HD para multiview. - Ordenador para emisión y disco para grabación. |

Tabla 1. Relación de material audiovisual del COSCYL. Instalación fija en cada sala y set móvil de vídeo

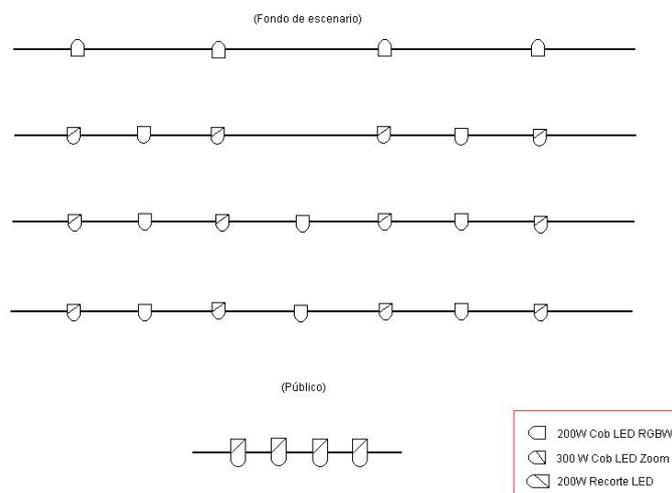


Fig. 1. Plano de iluminación simplificado del auditorio del COSCYL.

FORMACIÓN DEL PROFESORADO EN TIC Y APOYO EXTERNO

Como se ha mostrado en el punto anterior, se trata de un equipo material profesional de altas prestaciones, que asegura la calidad técnica de las emisiones y grabaciones que pueden realizarse desde un centro educativo de enseñanzas artísticas musicales. Sin embargo, al tratarse de sistemas complejos, presentan la necesidad de cualificación para su manejo. Siguiendo esta premisa, a comienzos de este curso 2020/21 se realizaron talleres de formación para el profesorado de la mano de especialistas del sector audiovisual. De este modo, se ofreció una capacitación básica para la utilización del material. La plena disposición de los voluntarios del "equipo TIC" del COSCYL hicieron posible el arranque de las emisiones *streaming* desde los primeros días de curso.

Sumado a este equipo, se fomentó la participación de alumnos del centro como ayudantes en las grabaciones y retransmisiones. Esto se ha impulsado desde todas las asignaturas que pudieran contener una parte práctica, pero, sobre todo, desde las optativas de *Técnicas de Grabación y Edición Audiovisual* y de *Prácticas de Gestión de Actividades Culturales*. Estas materias son fundamentales en la formación de un músico, ya que le provee de

herramientas necesarias en su desarrollo artístico, más aún cuando la nueva realidad tiene esta tendencia a la virtualización de contenidos. La colaboración de estos alumnos ha sido, por tanto, de gran ayuda para hacer posible el nuevo formato de formación y promoción artística de sus compañeros y de ellos mismos.

Por otro lado, el aumento en la programación durante el segundo cuatrimestre del curso hizo necesario contar con apoyo externo. Se valoró y se llevó a cabo, entonces, la contratación de personal cualificado. Con el trabajo de un técnico especialista se ha podido reorganizar la agenda del "equipo TIC" y abarcar un número mucho mayor de conferencias y conciertos. Además, ha impulsado un mayor aprovechamiento óptimo del material profesional de nueva adquisición, detallado en puntos anteriores.

En resumen, gracias a la inversión en nueva infraestructura audiovisual y al equipo humano voluntario y contratado, se ha adaptado con éxito la anterior presencialidad a la reducción de aforos y migración al espacio virtual de conciertos y conferencias. No solo esto, sino que también han surgido nuevas oportunidades y necesidades, que son detalladas en lo que sigue.

RESULTADOS DURANTE EL CURSO 2020/21

AUMENTO EN LA OFERTA CULTURAL DEL CENTRO

En cursos anteriores, parte de la programación cultural realizada desde el COSCYL se llevaba a cabo en centros colaboradores o asociados mediante convenio. Entre ellos, el Centro de Estudios Brasileños de la Universidad de Salamanca, la Catedral de Salamanca, la Fundación Ciudad de Cultura y Saberes o el Casino de Salamanca. También fuera de la ciudad, en lugares como el Auditorio Lienzo Norte de Ávila o el Centro Cultural Miguel Delibes de Valladolid, entre otros, o los diferentes conservatorios de enseñanzas profesionales de música de Castilla y León. Dadas las restricciones de aforo y movilidad, algunos de estos escenarios tuvieron que desistir de los eventos habitualmente programados allí por el COSCYL, al menos durante los primeros meses de curso. Sin embargo, lejos de cancelarlos, el conservatorio aprovechó la nueva infraestructura audiovisual para mantener y mejorar la calidad educativa.

El equipo material y humano, así como los espacios escénicos del edificio han tenido una agenda más ajetreada de lo habitual, al menos hasta que las restricciones se han ido suavizando y los centros asociados han vuelto a admitir programación de alumnos fuera del

conservatorio. Tanto es así que la oferta cultural propuesta desde el departamento de culturales del COSCYL no se ha rebajado, ni siquiera mantenido, sino aumentado respecto al curso pasado. Prueba de esto es el siguiente gráfico comparativo. Se han contabilizado los eventos del curso 2019/20 que, habiendo sido programados para los meses de marzo a junio, no pudieron realizarse por el confinamiento decretado el 13 de marzo de 2020

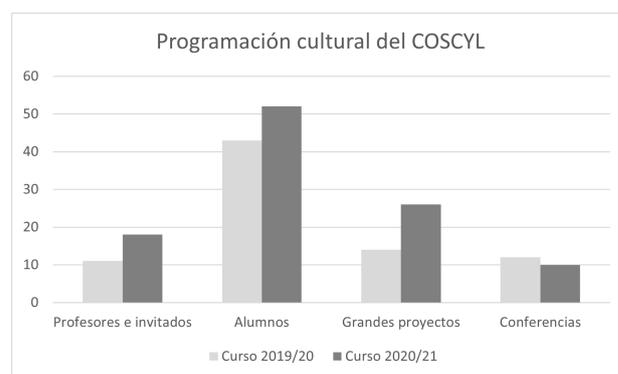


Fig. 2. Gráfico comparativo de la programación cultural entre los cursos 2019/20 y 2020/21. En el eje vertical, el número de eventos.

Si bien es cierto que en las conferencias se ha bajado un par de puntos, hay que tener en cuenta que este año se han desarrollado las Jornadas de Investigación Musical que computan por 4 días pero que, en realidad, el número de comunicaciones realizadas supera las 40. En cuanto al resto, aunque el incremento es leve en algunos casos, es meritorio haber conseguido esto incluso con las restricciones y endurecimiento de medidas sanitarias.

APERTURA EN LA DIFUSIÓN Y ALCANCE DE LOS EVENTOS

No solo el crecimiento de la oferta cultural ha sido una de las consecuencias positivas de la adaptación de este curso. Con la virtualización, el contenido pasa a emitirse de forma pública en un espacio *quasi* infinito e internacional. De este modo, cada evento puede proyectarse a un público mucho más amplio y diversificado. Cuantitativamente, el aforo promedio en los eventos de cursos pasados es irrisorio en comparación con el número de espectadores, visualizaciones y seguidores del canal del COSCYL en YouTube. En la siguiente tabla se muestra un resumen de las estadísticas obtenidas en esta

plataforma desde comienzos del curso 2020/21. La imagen que le sigue muestra las ubicaciones principales a las que ha llegado el contenido a través de YouTube.

| | |
|---------------------------------|----------|
| Nº de suscriptores (10.05.2021) | 607 |
| Nuevos suscriptores | 474 |
| Impresiones en YouTube | 312.500 |
| Visualizaciones | 45.545 |
| Tiempo de visualización | 5.000 h. |

Tabla 2. Estadísticas del canal de YouTube COSCYL TV. Periodo 01/10/2020 - 10/05/2021. (Fuente: YouTube)

| Área geográfica | Visualizaciones ↓ |
|---|-------------------|
| <input type="checkbox"/> Total | 45.545 |
| <input checked="" type="checkbox"/> España | 35.304 77,5 % |
| <input checked="" type="checkbox"/> Colombia | 207 0,5 % |
| <input checked="" type="checkbox"/> Italia | 172 0,4 % |
| <input checked="" type="checkbox"/> México | 122 0,3 % |
| <input checked="" type="checkbox"/> Argentina | 96 0,2 % |
| <input type="checkbox"/> Países Bajos | 80 0,2 % |
| <input type="checkbox"/> Rusia | 75 0,2 % |
| <input type="checkbox"/> Polonia | 57 0,1 % |
| <input type="checkbox"/> Estados Unidos | 27 0,1 % |
| <input type="checkbox"/> Chile | 24 0,1 % |
| <input type="checkbox"/> Francia | 20 0,0 % |
| <input type="checkbox"/> Cuba | 19 0,0 % |
| <input type="checkbox"/> Brasil | 17 0,0 % |

Fig. 3. Áreas geográficas más alcanzadas a través del canal de YouTube COSCYL TV. Periodo 01.10.2020 a 10.05.2021. (Fuente: YouTube)

Al margen de las cifras, la tipología de espectador es mucho más variada ahora que antes. La emisión en *streaming* ha permitido, por una parte, que familiares y amigos de los alumnos del centro puedan seguir su evolución académica y artística. Además, el contenido ha llegado a mucho más público melómano o aficionado. Pero, más aún, en el ámbito académico esta apertura ha facilitado interconexiones entre músicos y compositores. Por ejemplo, la pieza *Love songs* (que fue interpretada en el taller de música contemporánea, TaCoS) pudo ser seguida en directo por su compositor, Henrik Hellstenius. Otra de las ventajas radica en la perdurabilidad de los vídeos de YouTube. Los horarios académicos que afectan a los estudiantes y la jornada laboral de trabajadores les impedían asistir a los conciertos de sus compañeros, amigos o familiares. El hecho de que los vídeos se almacenen en la red permite la visualización posterior.

Finalmente, la creación de contenido en línea permite nuevas colaboraciones de forma remota. La difusión e inserción de enlaces en otras páginas web supone llegar a audiencias compartidas. Ha sido el caso, por ejemplo, de los conciertos didácticos emitidos desde el canal de YouTube del COSCYL y compartidos a través de las redes de la Junta de Castilla y León. Colaboraciones como esta permiten

fomentar el consumo y estudio de la música, pero también favorecen un espacio de promoción para el centro, que puede ser aprovechado como reclamo de alumnado para cursos siguientes. Los estudiantes de últimos cursos de grado profesional de música son, por tanto, otro de los públicos potenciales que se ha conseguido alcanzar con la nueva metodología del *streaming*.

OPORTUNIDADES Y NECESIDADES

La adaptación que se ha realizado desde el conservatorio ha desencadenado, como es lógico, la aparición de nuevas oportunidades y necesidades. Estas son derivadas de la búsqueda de alternativas a unas restricciones severas por motivos sanitarios ya conocidos, pero también como evolución del nuevo desarrollo audiovisual de los eventos programados. Aunque a continuación se desarrollan, principalmente esto se ha reflejado en nuevos convenios con otros centros educativos y en un reclamo de mayor hincapié en asignaturas audiovisuales por parte de los alumnos.

En primer lugar, siguiendo la apuesta por la formación y desarrollo académico como centro educativo, se ha llevado a cabo la firma de un convenio con la

Universidad de Salamanca. En concreto, se ha elaborado un proyecto formativo para alumnos en prácticas del Grado en Comunicación Audiovisual de la USAL. Con esto, al "equipo TIC" y al personal externo se ha sumado una alumna de este grado, que ha aportado un punto de vista diferente y enriquecedor, al mismo tiempo que ha comenzado su inmersión en la metodología del mundo laboral. Está previsto mantener y ampliar este tipo de convenios, por ejemplo, con institutos de Salamanca en los que se imparten módulos de Formación Profesional de sonido, iluminación y vídeo. Como centro educativo, el conservatorio apuesta así por la formación del alumnado.

Por otro lado, la actualización de la infraestructura técnica y la capacitación que requiere su manejo ha provocado en los alumnos del centro el interés por asignaturas de contenido audiovisual. Además, gran parte de las pruebas de orquesta (como el caso de la Joven Orquesta Nacional de España, JONDE) o preselección de concursos se han desarrollado de forma telemática. A esto se suman las pruebas de ERASMUS+, que ya venían realizándose de este modo. Gracias al nuevo equipamiento audiovisual del conservatorio, pueden facilitarse a los estudiantes medios de altas prestaciones y calidad, con lo que la proyección de estos alumnos puede ser aún más eficiente y

destacada. Sin embargo, como se ha mencionado, no conocen las técnicas necesarias para el aprovechamiento óptimo de estos recursos. Con esto, se hace aún mayor la demanda y necesidad de asignaturas dedicadas a la grabación y edición audiovisual, más allá de la oferta de una optativa, con el aforo máximo que esto permite. Desde el conservatorio, se sigue trabajando en esta línea, con el fin de actualizar la oferta educativa a las necesidades que la nueva metodología virtual ha marcado.

CONCLUSIONES

La pandemia causada por la Covid-19 ha desatado una serie de restricciones severas que han afectado al desarrollo artístico musical y, además, han amenazado el correcto desarrollo de los estudios relacionados, sobre todo, poniendo en peligro la realización de los módulos prácticos. Sin embargo, la correcta identificación de necesidades y la evaluación y decisión de alternativas ha permitido no solo mantener el curso natural de los estudios sino incluso mejorar la calidad de la oferta educativa en el COSCYL.

La adaptación llevada a cabo ha desencadenado una serie de modificaciones, oportunidades y necesidades deri-

vadas. La renovación de la infraestructura técnica con sistemas profesionales y la formación del profesorado en TIC ha permitido cumplir el objetivo de salvar las restricciones sanitarias, sobre todo en cuanto a aforo se refiere. Sin embargo, lo que en un principio se concibió para este fin, ha repercutido de forma positiva en otros procesos del curso académico. Es así como se ha aumentado la oferta desde el departamento de actividades culturales y se han firmado convenios de colaboración con otras entidades, dando así una mayor visibilidad al conservatorio y a los estudios que se pueden cursar en él. Sin duda, esto supone un impulso positivo para la formación y promoción artística de los alumnos.

Por último, aunque ya se ha comenzado a trabajar en este ámbito, se ha acentuado la necesidad de formación técnica en músicos. El fin de esto es otorgar a los alumnos las herramientas y técnicas audiovisuales para una óptima adaptación al mundo laboral, requeridas sin duda tras esta evolución en la manera de consumir y difundir la música. Estas nuevas líneas de actuación, sumadas a las ya presentadas en líneas anteriores, hacen que este curso 2020/21 haya estado marcado por una profunda actualización y renovación en infraestructura y metodología de la parte práctica. Se da así una mejora en el currículum de las enseñanzas artísticas superiores y máster de música impartidas en el Conservatorio Superior de Música de Castilla y León.

ANUARIO

de actividades culturales

Actividades culturales

4

nov
COSCYL

Plural ensemble

Auditorio del COSCYL

CONCIERTO



CONCIERTO

10

nov
COSCYL

Brenno Ambrosini
(piano)

Auditorio del COSCYL

Concierto 10 de noviembre 2020 19:30
Auditorio del Conservatorio Superior de
Castilla y León.
Retransmitido en streaming en COSCYL TV



TaCoS, Taller de música contemporánea del COSCYL

5

nov
COSCYL

PLURAL ENSEMBLE
EN COSCYL-SALAMANCA

Obras de Alkan, Jagg, Liszt, Damiani, Langiatz y Pansetta

Concierto 5 de noviembre 19:00
Auditorio del Conservatorio Superior de Castilla y León
retransmitido en streaming en COSCYL TV



rales 2020-2021

21

nov
COSCYL

Concierto TaCoS

Concierto de estrenos

Auditorio del COSCYL



Concierto de
Santa Cecilia

Profesorado del
COSCYL

Auditorio del COSCYL

CONCIERTO

CONCIERTO

CONCIERTO



Dimitri van
Halderen
(guitarra)

Auditorio del Coscyl



16

nov
VALLADOLID

Actividades culturales

22

nov

COSCYL

**Banda Sinfónica
del COSCYL**

Auditorio del COSCYL

CONCIERTO

Concierto 22 de noviembre 19:00 horas
Centro de las Artes Escénicas y de la Música (CAEM)
de Salamanca



27

nov

COSCYL

TRÍO UNAMUNO

Tríos de Fanny y Felix MENDELSSOHN

MESEGUER

ROSADO

BUSTAMANTE

CONCIERTO

Trío Unamuno

A. Bustamante (violín)

L. Meseguer (violonchelo)

A. Rosado (piano)

Concierto 27 de noviembre 19:30
Auditorio del Conservatorio Superior
de Salamanca
Re-transmitido en streaming en



25

nov

COSCYL

rales 2020-2021

4
dic
COSCYL

Orquesta de
Cuerda del
COSCYL

Auditorio del COSCYL



Música y Nacionalismo
español:

*El Legado de
Federico Olmeda
(1865 – 1909)*

Yolanda Alonso

CONCIERTO

CONCIERTO

CONFERENCIA



Concierto Homenaje
a Ervín Schulhoff

Sophia Hase y su aula de
piano

J. Serrano (piano)

P. Escariche (saxofón)



30
nov
COSCYL

Actividades culturales

13

dic

SALAMANCA

Concierto

"En torno al rey sol.
Música francesa para
consort de violas da
gamba de los siglos XVII
y XVIII"

Parroquia Nuestra Señora
de Lourdes

MIÉRCOLES 16 DE DICIEMBRE DE 12:00 A 19:30 HORAS
SALA DE CÁMARA DEL COSCYL
RETRANSMITIDO EN STREAMING A TRAVÉS DEL CANAL DE YOUTUBE COSCYL TV

MARATÓN BEETHOVEN (1770-1827)
250 ANIVERSARIO

OBRAS DE BEETHOVEN INTERPRETADAS POR ALUMNOS Y PROFESORES DEL COSCYL

CONCIERTO

CONCIERTO



"EN TORNO AL REY SOL"

Música francesa para conjunto de viola
da gamba de los siglos XVII y XVIII.

OBRAS DE LULLY, CORRETTE,
SAINT-COLOMBE Y MÉTRU

DOMINGO 13 DE DICIEMBRE A LAS 18:00 HORAS

PARROQUIA NUESTRA SEÑORA DE LOURDES (C/ RUAÑO 23)

Alumnos de viola da gamba con la colaboración de la
Cátedra de flauta de pico.

Profesores: Cal'a Álvarez (viola da gamba) y Soledad Nieto
(flauta de pico)



Maratón Beethoven (1770-1827)

Sala de cámara del
COSCYL

ORQUESTA SINFÓNICA DEL COSCYL

DOMINGO 20 DE DICIEMBRE
A LAS 19:00 HORAS
CAEM DE SALAMANCA



16

dic

COSCYL

rales 2020-2021

15
ene
COSCYL

Orquesta
Sinfónica del
COSCYL

Javier Castro (dirección)



A. Montanaro (clarinete)

L. Meseguer (violoncello)

I. Alfageme (piano)

Sala de cámara del COSCYL

CONCIERTO

CONCIERTO

CONCIERTO



Orquesta Sinfónica
del COSCYL

Javier Castro (dirección)

Auditorio Lienzo Norte de
Ávila



21

dic
ÁVILA

Actividades culturales

22

ene
COSCYL

Amat Santacana

Integral de las Suites
para violonchelo solo
de J. S. Bach.
Suites 1 y 4

CONCIERTO



INTEGRAL DE LAS SUITES
PARA VIOLONCHELO SOLO DE
J. S. BACH (1685-1750)
AMAT SANTACANA

- VIERNES 22 ENERO: SUITES 1 Y 4
- VIERNES 29 ENERO: SUITES 3 Y 5
- VIERNES 5 DE FEBRERO: SUITES 2 Y 6

LOS TRES CONCIERTOS SE LLEVARÁN A CABO
EN LA SALA DE CÁMARA DEL COSCYL A LAS
19:30 HORAS Y SERÁN RETRANSMITIDOS EN
STREAMING A TRAVÉS DE COSCYL TV



29

ene
COSCYL

COSCYL
CICLO DE CONFERENCIAS COSCYL
2020-2021

MÚSICA Y MODERNIDAD:
"LA ÓPERA ESPAÑOLA
EN LOS ALBORES DEL
SIGLO XX"

JAVIER CASTRO

Miércoles 27 de enero
19:30 horas
Aula 002 del COSCYL



CONFERENCIA

Javier Castro

MÚSICA Y MODERNIDAD:
*La ópera española en los
albores del siglo XX*

27
ene
COSCYL

rales 2020-2021

8
feb
COSCYL

Amat Santacana

**Integral de las Suites
para violonchelo solo de
J. S. Bach.
Suites 3 y 5**



Daniel Cabrero
(tuba)

Amparo Marcilla
(saxofón)

CONCIERTO

CONCIERTO

CONCIERTO

**Integral de las Suites
para violonchelo solo de
J. S. Bach (1685-1750)
Amat Santacana**

**MIÉRCOLES 22 ENERO: SUITES 1 Y 4
VIERNES 29 ENERO: SUITES 3 Y 5
DOMINGO 5 DE FEBRERO: SUITES 2 Y 6**

**Estos conciertos se llevarán a cabo
en la Sala de Cámara del COSCYL a las
19:30 horas y serán retransmitidos en
streaming a través de COSCYL TV.**



Amat Santacana

**Integral de las Suites
para violonchelo solo de
J. S. Bach.
Suites 2 y 6**

CONCIERTO DE TUBA Y SAXOFÓN

3 de febrero a las 19:30.
Auditorio del Conservatorio Superior de
Música de Castilla y León.
Retransmisión en streaming en COSCYL TV.

**DANIEL CABERO OÚHERREZ (TUBA)
AMPARO MARCILLA SANCHEZ (SAXOFÓN)
PIANISTA REPERTORISTA: CLAUDIA VIOR**

5
feb
COSCYL

Actividades culturales

21

feb

VALLADOLID

Orquesta Barroca del COSCYL

Víctor Martínez
(concertino-director)

Sala sinfónica C. C. Miguel
Delibes de Valladolid

CONCIERTO



22

feb

CATEDRAL

Orquesta Barroca del COSCYL

Víctor Martínez
(concertino-director)

Catedral Vieja de
Salamanca

CONCIERTO



24

feb

COSCYL

MÉRCULDES 24 DE FEBRERO A LAS 18:00 H. AUDITORIO DEL COSCYL. RETRANSMISIÓN EN STREAMING A LAS 19:30 H.



rales 2020-2021

4
mar
COSCYL

José Manuel Redondo
(tuba)
Claudia Vior
(piano)
Auditorio del COSCYL



Concierto
Tacos y electrónica
Auditorio del COSCYL

ONCIERTO

JORNADAS

ONCIERTO



Jornadas de Investigación Musical
Sala de cámara del COSCYL



1-4
mar
COSCYL

Actividades culturales

8

mar
COSCYL

Recital de trombón y piano

**David Ruiz (trombón)
Karla Martínez (piano)**

Auditorio del COSCYL



CONCIERTO

CONCIERTO

CO



9

mar
COSCYL

Concierto de música de cámara: Synthèse Quartet

Auditorio del Coscyl

12

mar
COSCYL

R
David
Sa
Audi

rales 2020-2021



DÚO DE CANTO Y
PIANO: PATRICIA SÁEZ
ROMERO Y DIEGO
NAVARRO NÚÑEZ

OBRAS DE HAYDN, GURIDI,
CHAMINADE, WOLF Y ORTEGA

SÁBADO 13 DE MARZO A LAS
12:30 HORAS
AUDITORIO DEL COSCYL



Recital piano

David Gómez Sánchez
y Santiago Suárez
Canón

Auditorio del COSCYL

Patricia Sáez
Romero
(soprano)

Diego Navarro
Núñez
(piano)

Auditorio del COSCYL

CONCIERTO



CONCIERTO



CONCIERTO DE PIANO: DAVID GÓMEZ
SÁNCHEZ Y SANTIAGO SUÁREZ CANÓN

OBRAS DE BEETHOVEN, CHOPIN, ALBÉNIZ Y BACH

VIERNES 12 DE MARZO A LAS 19:30 HORAS
AUDITORIO DEL COSCYL



13

mar
COSCYL

Actividades culturales

16

mar

CATEDRAL
NUEVA

Coro de proyectos

Reforma y
Contrarreforma.
De la misa católica a la
cantata protestante

Blanca Anabitarte
(dirección)



CONCIERTO

CONFERENCIA

CONCIERTO DEL
CORO DE
PROYECTOS
DEL COSCYL
DIRECTORA: BLANCA
ANABITARTE

REFORMA Y CONTRARREFORMA,
DE LA MISA CATÓLICA A LA
CANTATA PROTESTANTE"
OBRAS DE PALESTRINA Y
BUXTEHUDE

MARTES 16 DE MARZO A LAS 20:00 HORAS
CATEDRAL ANIDA PÉREZ SERRANO



17

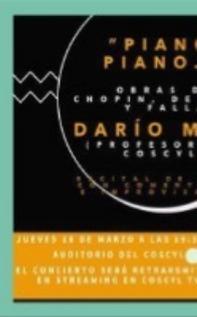
mar

COSCYL

Darío Meta

MÚSICA E INDUSTRIAS
CREATIVAS Y CULTURALES:

*El Trabajo del Músico en el
siglo XX*



rales 2020-2021

21
mar
COSCYL

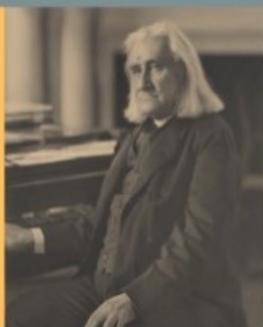
Darío Meta
(piano)



MÚSICA Y SIGNIFICADO:
"INTRODUCCIÓN A LA
SONATA DANTE DE LISZT"

MIRIAM GÓMEZ-MORÁN

Viernes 19 de marzo
19:30 horas
Aula 002 del COSCYL



TaCoS

Concierto de ensemble

CONCIERTO

CONFERENCIA

CONCIERTO



Miriam
Gómez-Morán

MÚSICA Y SIGNIFICADO:

*Introducción a la Sonata
Dante de Liszt*



CONCIERTO DE ENSEMBLE DEL TaCoS

OBRAS DE EDGAR VARÈSE,
HENRIK HELLSTENIUS,
JOSUÉ MORENO, GERMÁN
ALONSO Y JOSEP PLANELL

DOMINGO 21 DE MARZO A LAS 11:00 HORAS
AUDITORIO DEL COSCYL



19
mar
COSCYL

Actividades culturales

22-25

mar

CATEDRAL

23

mar

CATEDRAL

Jornadas de Música Antigua

Catedral Vieja de Salamanca

JORNADAS

CONFERENCIA

VI JORNADAS DE MÚSICA ANTIGUA

Nuevas notas en la enseñanza, investigación e interpretación del repertorio histórico

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE CASTELA Y LEÓN
COSCYL

22 AL 25 DE MARZO DE 2021

Sala de Cámara del COSCYL
Capilla de Santa Catalina (Catedral Vieja)
Catedral Nueva

Coordinación:
Pilar Rodríguez y Alberto Melivas



Música y contraste: "barroco contrastante"

Alumnos de música
antigua del Coscyl

Capilla de Santa
Catalina

COSCYL
CICLO DE CONFERENCIAS COSCYL
2020-2021

MÚSICA Y DIFUNTOS:
"MÚSICA LUCTUOSA EN EL
PRIMER BARROCO:
MUSIKALISCHE EXEQUIEN
DE H. SCHÜTZ"

SAMUEL MAÍLLO
Martes 23 de marzo
18:30 horas
Capilla de Santa Catalina,
Catedral Vieja de Salamanca.

22

mar

CATEDRAL

rales 2020-2021

24
mar
CATEDRAL

Música y difuntos:
Música luctuosa en el
primer barroco:
Miseriabile exequien de
H. Schütz.

Samuel Maílló
Capilla de Santa Catalina



Sara Escuer
Salcedo

MÚSICA E HISTORIA:
*La música en las
catedrales hispánicas
durante el Barroco*

CONFERENCIA

CONCIERTO

CONFERENCIA



Coro del COSCYL

Blanca Anabitarte
(dirección)

Samuel Maílló
(órgano)



23
mar
CATEDRAL

Actividades culturales

25

mar

CATEDRAL
VIEJA

Jorge García

Pilar Montoya

El Repertorio para dos
órganos en las catedrales
españolas



CONFERENCIA

CONCIERTO

CONFERENCIA

CONFERENCIA

Jorge García

(órgano)

Pilar Montoya

(órgano)



25

mar

CATEDRAL
NUEVA

rales 2020-2021

8
abr
COSCYL

Cuarteto Boulanger

Marta Tur (violín)
Marta López (violín)
Meenderink (viola)
a Martín (violoncello)

CONCIERTO DEL DÚO
INFINITY: JUAN ALONSO
VILLARROYA (FLAUTA
TRAVESERA) Y MARTA
GONZÁLEZ TOJO
(GUITARRA)

OBRA DE GILIANE, MOMPOLL,
DUBROVSKI, NOV Y PIAZZOLLA

MIÉRCOLES 7 DE ABRIL A LAS 19:30 HORAS
AUDITORIO DEL COSCYL

Varua dúo

Nicolás Castro (saxofón)
Catalina Jara (piano)

ONCIERTO

ONCIERTO

ONCIERTO

CONCIERTO
DEL CUARTETO
BOULANGER

OBRA DE HAYDN Y MENDELSSOHN

MARTES 6 DE ABRIL A
LAS 19:30 HORAS
AUDITORIO DEL
COSCYL

Duo Infiniti

Juan Alonso (flauta)
Marta González (guitarra)

VARUA DÚO:
NICOLÁS CASTRO
(SAXOFÓN) Y CATALINA
JARA (PIANO)

OBRA DE TIAN, TOMASI,
RUEDA, PIAZZOLA, REY Y
YOSHIMATSU.

JUEVES 8 ABRIL 19:30 HORAS
AUDITORIO DEL COSCYL

7
abr
COSCYL

Actividades culturales

9

abr

COSCYL

Darío Marcos Ruíz de Domingo
(piano)

Auditorio del COSCYL



MIRIAM GÓMEZ-MORÁN (PIANO)

OBRAS DE BACH, HAYDN, THALBERG, ALBÉNIZ Y LISZT.

MARTES 13 ABRIL, 19:30 HORAS.
AUDITORIO DEL COSCYL



CONCIERTO

CONCIERTO



DARÍO MARCOS RUIZ DE DOMINGO
PIANO

OBRAS DE REINECKE, SAINT-SAËNS Y BARTÓK.

VIERNES 9 DE ABRIL 19:30 HORAS
AUDITORIO DEL COSCYL

13

abr

COSCYL

Miriam Gómez-Morán
(piano)

Auditorio del
COSCYL



rales 2020-2021

4

may
COSCYL

ernández (clarinete)
en Vázquez (violín)
drea Moral (piano)

andro Mariblanca
(saxofón)
Alberto Rea
(piano)



DIEGO NAVARRO NÚÑEZ
(PIANO)

OBRAS DE SHOSTAKOVICH
Y PROKOFIEV.

VIERNES 30 ABRIL 19:30 HORAS
AUDITORIO DEL COSCYL



**Magdalena
Cerezo Falces y
Lucía Pérez Diego**

**MÚSICA Y
PERFORMANCE:**
*Performancekunst
en el s. XXI*

ONCIERTO

ONCIERTO

ONFERENCIA



Dúo Rea-Mariblanca

Obras de Creston, Ibert y Decruck.

VIERNES 29 ABRIL 19:30 HORAS
AUDITORIO DEL COSCYL

**Diego Navarro
Núñez**
(piano)

Auditorio del COSCYL



COSCYL
CICLO DE CONFERENCIAS COSCYL
2020-2021

MÚSICA Y PERFORMANCE:
"PERFORMANCEKUNST EN
EL SIGLO XXI"

**MAGDALENA CEREZO
FALCES Y LUCÍA PÉREZ
DIEGO**

Martes 4 de mayo
19:30 horas
Aula 002 del COSCYL

30
abr
COSCYL

Actividades culturales

7

may
COSCYL

**Marta Fernández
Mateos**

Auditorio del COSCYL

CONCIERTO

**CONCIERTO DE PIANO:
MARTA FERNÁNDEZ
MATEOS**

OSRAS DE BACH, BRAHMS Y BEETHOVEN

VIERNES 7 DE MAYO A LAS 19:30 HORAS
AUDITORIO DEL COSCYL

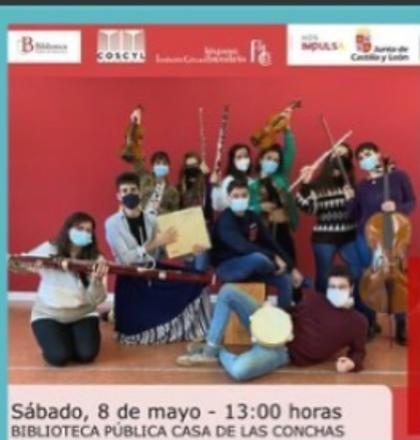


8

may
SALAMANCA

FolkoscyL

Biblioteca pública
Casa de las Conchas



Sábado, 8 de mayo - 13:00 horas
BIBLIOTECA PÚBLICA CASA DE LAS CONCHAS

CONCIERTO

8

may
COSCYL



MATINÉE LÍRICA
(ALUMNOS DE CANTO Y DE
MÚSICA DE ROSSINI, BELLINI, DONIZETTI
Y PASTORI)

CO

rales 2020-2021

9
may
COSCYL

Matinée lírica

Auditorio del COSCYL



Pedro
Flores Llorente
(piano)

Auditorio del COSCYL

CONCIERTO

CONCIERTO

CONCIERTO

...AYO A LAS 12:30 HORAS, AUDITORIO DEL COSCYL.



José Ángel
Santo Tomás
Ruano
(percusión)

Nanako Uchi
(piano)

Auditorio del COSCYL



8
may
COSCYL

Actividades culturales

9

may
COSCYL

**Ignasi Candelas
Carreras**
(fagot)

Nanako Uchi
(piano)

Auditorio del COSCYL

CONCIERTO

11

may
COSCYL

Trio

Enr
Jaime
Pab

Aud

CONCIERTO

CO

**Alumnado de
Dirección coral**

Iglesia de Santa María
Magdalena
Carmelitas descalzos

10

may
SALAMANCA

PRÁCTICAS DE MASTER



RECITAL DE FAGOT Y PIANO

IGNASI CANDELAS CARRERAS
(FAGOT)
NANAKO UCHI (PIANO - PROFESORA
COSCYL)

OBRAS DE VILLA-LOBOS,
SAINT-SÆENS Y ROSSINI

EMISIÓN EN STREAMING EN COSCYL TV
9 DE MAYO DE 2021 A LAS 19:30

Trio Deluarte



MARTES 11 MAYO 19:30 H
AUDITORIO DEL COSCYL

rales 2020-2021

13
may
COSCYL

rió Deluarte

rique Payo (violín)
García (violoncello)
olo López (piano)

Auditorio del COSCYL

**Luís Rodríguez
Triguero**
(piano)

Auditorio del COSCYL

CONCIERTO

CONCIERTO

CONCIERTO



Andrea Moral
(piano)
Auditorio del COSCYL



12
may
COSCYL

Actividades culturales

14

may
COSCYL

Yolanda Alonso

MÚSICA Y MUJERES:

Dinorah Varsi. Figura y legado de una gran pianista

CONFERENCIA



COSCYL
CICLO DE CONFERENCIAS COSCYL
2020-2021

MÚSICA Y MUJERES:
"DINORAH VARSÍ. FIGURA Y LEGADO DE UNA GRAN PIANISTA"

YOLANDA ALONSO
Viernes 14 de mayo
19:30 horas
Aula 002 del COSCYL



15

may
SALAMANCA

Cuar

M
Ca

CONCIERTO

**Carmen Larios y
Elena Fernández**
(piano)

Auditorio del COSCYL



SÁBADO, 15 DE MAYO - 13:00 HORAS
BIBLIOTECA PÚBLICA CASA DE LAS COM

15

may
COSCYL

rales 2020-2021

16
may
COSCYL

rteto Boulanger

MUSICALIA 2021
sa de las Conchas



RECITAL DE FLAUTA Y PIANO
DUO TENDRESA

VIOLETA BATALLER NAVARRO (FLAUTA)
MARINA GARCÍA VÉLEZ (PIANO)

OBRAS DE DUTILLEUX,
COULTHARD, COLON, DE LA
FUENTE, JESÚS TORRES Y JORGE
TORRES

ENISIÓN EN STREAMING EN COSCYL TV
15 DE MAYO DE 2021 A LAS 19:30

Aetatis trío

Gema Díaz (violín)
Pablo Bayón (clarinete)
Sergio García (piano)

Auditorio del COSCYL

CONCIERTO

CONCIERTO

CONCIERTO

CUARTETO
BOULANGER

Marta Tur (violín), Marta López
(violín), Anna Meenderink (viola),
Blanca Martín (violoncello)

OBRAS DE JOSEPH HAYDN, JOSÉ
VIEIRA BRANDÃO, FELIX
MENDELSSOHN

Dúo Tendresa

Violeta Bataller Navarro
(flauta)
Marina García Vélez
(piano)

Auditorio del COSCYL

CONCIERTO DE
AETATIS TRIO

HEMA DÍAZ (VIOLÍN), PABLO BAYÓN
(CLARINETE) Y SERGIO GARCÍA
(PIANO)

OBRAS DE MALHAU, MENOTTI Y STRAUSSKY

DOMINGO 14 DE MAYO A LAS 12:30 HORAS
AUDITORIO DEL COSCYL

15
may
COSCYL

Actividades culturales

16

may
COSCYL

TaCoS

Auditorio del COSCYL

CONCIERTO

Concierto 16 de mayo de 2021 16:30 h
Auditorio del Conservatorio Superior de
Castilla y León.
Retransmitido en streaming en COSCYL TV



TaCoS, ESTRENOS 2021

TaCoS, Taller de música
contemporánea del COSCYL

OBRAS DE
Arturo Fuentes, Irene Tamayo,
Leticia Goas, Patricia Gil-Luis
Córdoba, Pablo Pérez y Miguel Ripoli

16

may
COSCYL

Noé Viamonte Riveira
(trombón)
Karla Martínez
(piano)

Auditorio del COSCYL

CONCIERTO

17

may
COSCYL

RECITAL DE TROMBÓN Y PIANO

NOÉ VIAMONTE RIVERA (TROMBÓN)
KARLA MARTÍNEZ (PIANO-PROFESOR
COSCYL)

OBRAS DE DUTILLEUX, BOZZA
CASTÉREDE Y GILNANT.

EMISIÓN EN STREAMING EN COSCYL TV
16 DE MAYO DE 2021 A LAS 19:30

PRÁCTICAS DE MASTER



COSCYL

CONCIERTO DE
PIANO:
JOSÉ JIMÉNEZ
MARTÍNEZ

WALL BY KATHA GILBERT Y GUSTO

16 DE MAYO DE 2021 A LAS 19:30
AUDITORIO DEL COSCYL

rales 2020-2021

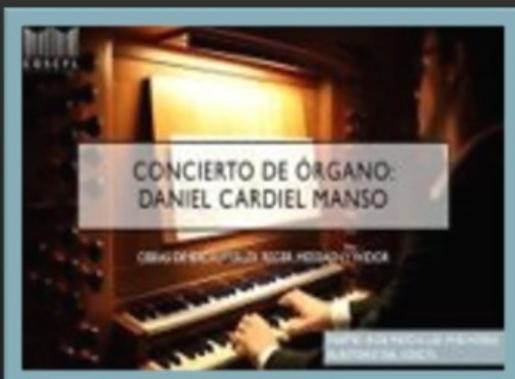
18

may

DA2

José Jiménez
Martínez
(piano)

Auditorio del COSCYL



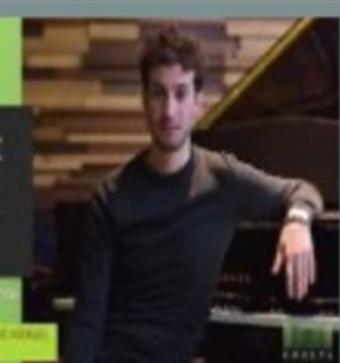
TaCoS

Domus Artium 2002

CONCIERTO

CONCIERTO

CONCIERTO



Daniel Cardiel
(órgano)

Auditorio del COSCYL



... DA2, Domus Artium 2002

TALLER DE ESTRENOS TACOS (TALLER DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA DEL COSCYL)

Martes, 18 de mayo, 20:00 h

18

may

COSCYL

Actividades culturales

19

may
COSCYL

Pablo Sáez Somoza
(piano)

Auditorio del COSCYL

CONCIERTO

20

may
COSCYL

Sa

Aud

CO

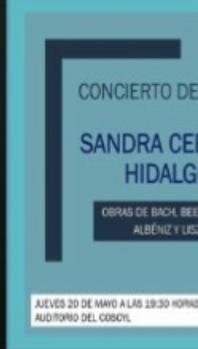
CONCIERTO



José Ángel Santo Tomás Ruano
(percusión)

Gabriel Casado, Manuel Monterrubio y David Collazo (percusión)
Nanako Uchi (piano)

Domus Artium 2002



19

may
DA2

rales 2020-2021

21

may
COSCYL

ndra Cebrián
Hidalgo
(piano)

itorio del COSCYL

Pablo López
Jiménez
(piano)

Auditorio del COSCYL

ONCIERTO

ONCIERTO

ONCIERTO



Aula de piano
contemporáneo

Domus Artium 2002



20

may
DA2

Actividades culturales

21

may

DA2

Dúo Tendresa

Violeta Bataller Navarro
(flauta)
Marina García Vélez
(piano)

Domus Artium 2002



CONCIERTO

CONCIERTO



María Ayala Ferrer
(piano)

Auditorio del COSCYL



22

may

COSCYL

rales 2020-2021

23
may
COSCYL

Gudacki Quartet

MUSICALIA 2021
sa de las Conchas



**Hugo Luarca
Fernández**
(piano)

Auditorio del COSCYL

CONCIERTO

CONCIERTO

CONCIERTO

**GUDACKI
QUARTET**

Paula Lorenzo (violin), Enrique Payo (violin), David Blanco (viola), Rosalía Herrera (violoncello)

OBRAS DE F. MENDELSSOHN,
A. DVORÁK Y LUIS FONSECA

**Alba Puertas
Fernández**
(piano)

Auditorio del COSCYL

DOMINGO 23 DE MAYO A LAS 12:30 H.
AUDITORIO DEL COSCYL



22
may
COSCYL

Actividades culturales

23

may
COSCYL

Jaime Juan Bermejo Martínez
(flauta de pico)

Jorge García
(clave)

Sala de cámara
del COSCYL

CONCIERTO

27

may
COSCYL



CONCIERTO

PRÁCTICAS DE MASTER



RECITAL DE FLAUTA DE PICO

JAIME JUAN BERMEJO MARTÍNEZ, FLAUTA DE PICO
JORGE GARCÍA MARTÍN, CLAVE (PROFESOR MASTER COSCYL)

OBRAS DE F. RANCINI, G. SANMARTINI, A. RICHELLO Y C. PH. E. BACH

ENVIOS EN STREAMING EN COSCYL TV
23 DE MAYO DE 2021 A LAS 19:30

Hugo Luarca Fernández
(piano)

Auditorio del COSCYL

26

may
COSCYL

rales 2020-2021

29

may
COSCYL

F Jiménez Pérez
(trompa)
Claudia Vior
(piano)

Auditorio del COSCYL



José Luis Romero Redondo
(piano)

Auditorio del COSCYL

CONCIERTO

CONCIERTO

CONCIERTO



Rosalía Herrera Gómez
(violonchelo)

Karla Martínez (piano)

Auditorio del COSCYL



29

may
COSCYL

Actividades culturales

29

may

COSCYL

Víctor Fuente de los Bueis (violín)

Claudia Vior (piano)

Auditorio del COSCYL



CONCIERTO

CONCIERTO

CO



Recital de trombón

Noé Viamonte Riveira (trombón)

Karla Martínez (piano)

Auditorio del COSCYL



29

may

COSCYL

rales 2020-2021

30

may
COSCYL

rea Santos Luque
(violonchelo)

Elena Frutos
(piano)

itorio del COSCYL



José Luis Romero
Redondo (piano)

Auditorio del COSCYL

ONCIERTO

ONCIERTO

ONCIERTO



Olaf Jiménez Pérez
(trompa)

Claudia Vior
(piano)

Auditorio del COSCYL



30

may
COSCYL

Actividades culturales

16

jun

COSCYL

**José Ángel Santo Tomás
Ruano (percusión)**

Trío de percusión

Auditorio del COSCYL

CONCIERTO

CONCIERTO

PRÁCTICAS DE MÁSTER



**Andrea Capitán
(piano)**

Auditorio del COSCYL

18

jun

COSCYL



rales 2020-2021



20
jun
VALLADOLID

**Orquesta Sinfónica
del COSCYL**

Javier Castro (dirección)

Auditorio Centro Cultural
Miguel Delibes

CONCIERTO

CONCIERTO



**Orquesta Sinfónica
del COSCYL**

Javier Castro (dirección)

Centro de las Artes
Escénicas y de la Música

19
jun
CAEM

Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León

Salamanca

Nº 12, mayo 2021

