ECO musical MA

“65 años de enseñanza en Alicante”

Ana Mª Flori

Núm. 1, Año 1 - Abril 2024

Revista del Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante

GENERALITAT VALENCIANA | iseacv | CSMA Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante | Conservatori Superior de Música Óscar Esplá Alacant | Erasmus+

pág. 2 Editorial
Despega la revista del CSMA

Monográfico pág. 3
El Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá: 65 años de enseñanza en Alicante (1958-2023) - *Ana Mª Flori*

pág. 19 Artículo TFG
Didáctica de la improvisación aplicada al jazz. «Tea For Two» - Alejandro Martínez

Artículo TFM pág. 24
«La Guía de Madrid», *La tonadilla.* - Celia García

pág. 31 Artículo TFM
Problemas en «Rebonds ''B''» *I. Xenakis* - Carlos Mulet

Descubrimientos: Artistas Emergentes pág. 39

pág. 43 Especialidades: Grado en Composición y en Pedagogía

Experimento de Asch pág. 45

pág. 47 Sección colaborativa

Nuestro Equipo pág. 50

Perros tocando música irlandesa tradicional, 2015. John Hammer

Editorial

Despega la revista del CSMA

Nuestra revista, *Eco Musical*, pretende ser un reflejo en papel de la comunidad de estudiantes y profesorado del Conservatorio Superior Óscar Esplá de Alicante.

Pero, ¿qué es en sí *Eco Musical*?

Desde el equipo de redacción, sabemos lo que nuestra revista, la del CSMA, puede ser: un escaparate para todo lo que nuestro centro tiene que ofrecer, tanto a la gente externa a este como a quienes ya estamos en él. Pero puede ser incluso más: *Eco Musical* busca ser un foro común, un punto de reunión (escrita, claro está), para todo el talento, el arte, el esfuerzo y el trabajo que, día a día y año tras año, hacen que nuestro centro se perpetúe. Y, por supuesto, para todas las personas que son partícipes de él.

Somos conscientes de que en el ir y venir de un conservatorio caben tanto la música académica como la que se toca por las calles que lo rodean, y asimismo tanto el cuerpo estudiantil como quienes vienen a escucharlo. Todo fruto que la creatividad humana es capaz de alumbrar es de interés para nuestro medio.

En *Eco Musical* se concentran de forma transversal una gran parte de los resultados académicos del CSMA –entrevistas a alumnos ilustres, artículos de trabajos finales, monográficos de interés para nuestra comunidad–, y un espacio abierto especialmente a nuestro alumnado, pero a todo tipo de artistas –un ágora abierto a que cualquier miembro del CSMA se exprese, lance un mensaje o se promocione, una sección enfocada a mostrar al mundo todo lo que el arte de nuestra provincia tiene por ofrecer...

Queremos que este es un espacio abierto a toda la comunidad musical: Todas aquellas personas interesadas en participar en ella pueden enviar sus artículos a la dirección de correo electrónico revistacsma@csmalicante.com siguiendo las normas de estilo y presentación detalladas en el manual, para que sus propuestas sean tenidas en cuenta por parte del equipo editorial y podamos determinar si se procederá a su publicación.

Eco Musical es un proyecto que busca ser duradero y crear una impronta en nuestro centro. A fin de cuentas, en el CSMA nos dedicamos a la música; y, ¿no es la música un arte duradero y que crea una impronta en quien lo consume? Este será el primer número de muchos más que vendrán para definir y redefinir qué es y quienes somos en el CSMA.

RESUMEN

La Caja de Ahorros del Sureste de España tuvo la iniciativa de crear un centro musical en Alicante, que comenzó su andadura en 1958 con el nombre de Instituto Musical del Sureste y meses después pasó a llamarse Instituto Musical Óscar Esplá. El compositor alicantino fue nombrado director en 1960 y dotó al centro de una plantilla de profesorado de reconocido prestigio. Después, consiguió la concesión de los grados profesional (1962) y superior (1974) y, a partir de entonces, se denominó Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá.

En 1981, se integró en la Administración del Estado, circunstancia que proporcionó la equiparación de su funcionamiento académico y administrativo con el resto de conservatorios superiores españoles. Con el paso del tiempo ha sufrido cambios significativos, que le han permitido adecuarse a los momentos que ha vivido y a los distintos planes de estudios dirigidos al alumnado. Cabe destacar la ampliación de las instalaciones con un nuevo edificio, la separación de grados, la constitución del ISEACV, la dotación de catedráticos funcionarios de carrera, nuevas especialidades y la puesta en marcha del Máster en Enseñanzas Artísticas en Interpretación e Investigación de la Música.

PALABRAS CLAVE: Conservatorio Superior, Alicante, Óscar Esplá, enseñanzas artísticas.

MONOGRÁFICO

EL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA ÓSCAR ESPLÁ: 65 AÑOS DE ENSEÑANZA EN ALICANTE (1958-2023)

DRA. ANA MARÍA FLORI LÓPEZ

Musicóloga y catedrática de Piano del Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá

INTRODUCCIÓN

Para poder precisar los primeros antecedentes de enseñanza musical en Alicante hay que remontarse a la creación de las sociedades artísticas-culturales que surgieron hacia los años 40 del siglo XIX, en las que los músicos responsables de la sección musical impartían clases a los socios aficionados, los cuales participaban en las diversas veladas artísticas que ofrecían las entidades. Estos profesionales solían ser músicos pertenecientes a la capilla de música de la colegial de San Nicolás o, más adelante, a las bandas de música.

A partir de la segunda mitad del s. XIX, algunos músicos crearon sus propias academias, aunque ofertaban pocas especialidades; también se impartían clases en algunos colegios privados, como La Educación y Santa Teresa, que gozaban de buen prestigio por las audiciones que realizaban sus alumnos. A finales de ese siglo se creó el Instituto Musical, que luego se convirtió en la Escuela Municipal de Música y Declamación. Ambos tuvieron mucha popularidad en sus comienzos, pero no pudieron conservar la continuidad que se esperaba y terminaron desapareciendo.

GESTACIÓN Y PRIMEROS AÑOS DEL INSTITUTO MUSICAL ÓSCAR ESPLÁ

La creación de un centro musical en Alicante surgió como consecuencia de las constantes inquietudes culturales de la Caja de Ahorros del Sureste de España. Tuvo la iniciativa Ricardo Ruiz Baquero (Valencia, 1920 – Alicante, 1999), jefe de los servicios

musicales de la Caja, que dio la idea al director general, Antonio Ramos Carratalá; éste la expuso al presidente del Consejo de Administración, Román Bono Marín, alegando la gran tradición musical en la ciudad y la necesidad de contar con un lugar apropiado donde poder facilitar a la juventud el estudio de diversas disciplinas musicales. El 12 de junio de 1957 se aprobó, por unanimidad, la creación del Instituto Musical del Sureste, recayendo la dirección del mismo en Ruiz Baquero.

El Instituto tuvo una gran acogida por parte de los alicantinos, ya que el curso, que comenzó el 20 de enero de 1958, contó con una matrícula de 365 alumnos y un presupuesto de 128.000 pesetas. Las asignaturas que se podían cursar eran las siguientes: Solfeo, Canto, Danza, Piano, Violín y Guitarra; luego se incorporaron las de Armonía, Contrapunto y Estética e Historia de la música. Ruiz Baquero creó un orfeón Infantil formado por más de 100 niños integrantes de las diferentes clases. La memoria de este primer curso indicaba:

> Las clases son bisemanales o alternas, según asignaturas; y diarias, las de iniciación en los adultos. La duración de las mismas es de dos horas. Los horarios están combinados de manera que los estudiantes puedan concurrir simultáneamente a las clases que convenga, en el espacio a que queda obligado el Instituto por el movimiento de estudios y gran afluencia de alumnos.[1]

La clausura del curso tuvo lugar en el Teatro Monumental, el 1 de junio; en ella actuaron varios alumnos de las clases instrumentales, el Orfeón infantil y el Orfeón Alicante. Fue estrenado el himno *Idealidad* de Ruiz Baquero, dedicado a la labor de la Caja de Ahorros, que fue considerado himno oficial del Instituto. Así terminaba la crónica de prensa acerca de este acto de fin de curso: “el público alicantino ha tenido con este festival plena confirmación de lo que es y de lo que representa para la ciudad esta magna empresa del Instituto Musical que dirige tan admirablemente el maestro Ruiz Baquero, a quien los alicantinos debemos la gratitud que su prodigiosa labor merece”.[2]

Según expresa R. M. Andreu: “con la intención de ofrecer un servicio a todas las edades, y primando siempre una cierta premura para conseguir su instauración en Alicante, aquel instituto reunió las enseñanzas en tres grados”.[3] Estos tres grados eran: A, elemental, hasta los doce años; B, medio, que agrupaba las diversas carreras instrumentales; C, general, para aquellos alumnos que por edad o aspiraciones no deseaban realizar estudios formales, pero querían formar parte de entidades musicales.

El 5 de septiembre, el Consejo de Administración de la Caja acordó recabar de Óscar Esplá y Triay (Alicante, 1886 – Madrid, 1976) la autorización para darle al Instituto su nombre, dada la eminente figura de este compositor y alicantino ilustre; al ser afirmativa su respuesta pasó a llamarse Instituto Musical Óscar Esplá. En su primera visita al centro, Esplá tuvo la oportunidad de dialogar con Ruiz Baquero y donó los autógrafos originales de la *Nochebuena del Diablo* y la *Sonata del Sur*.

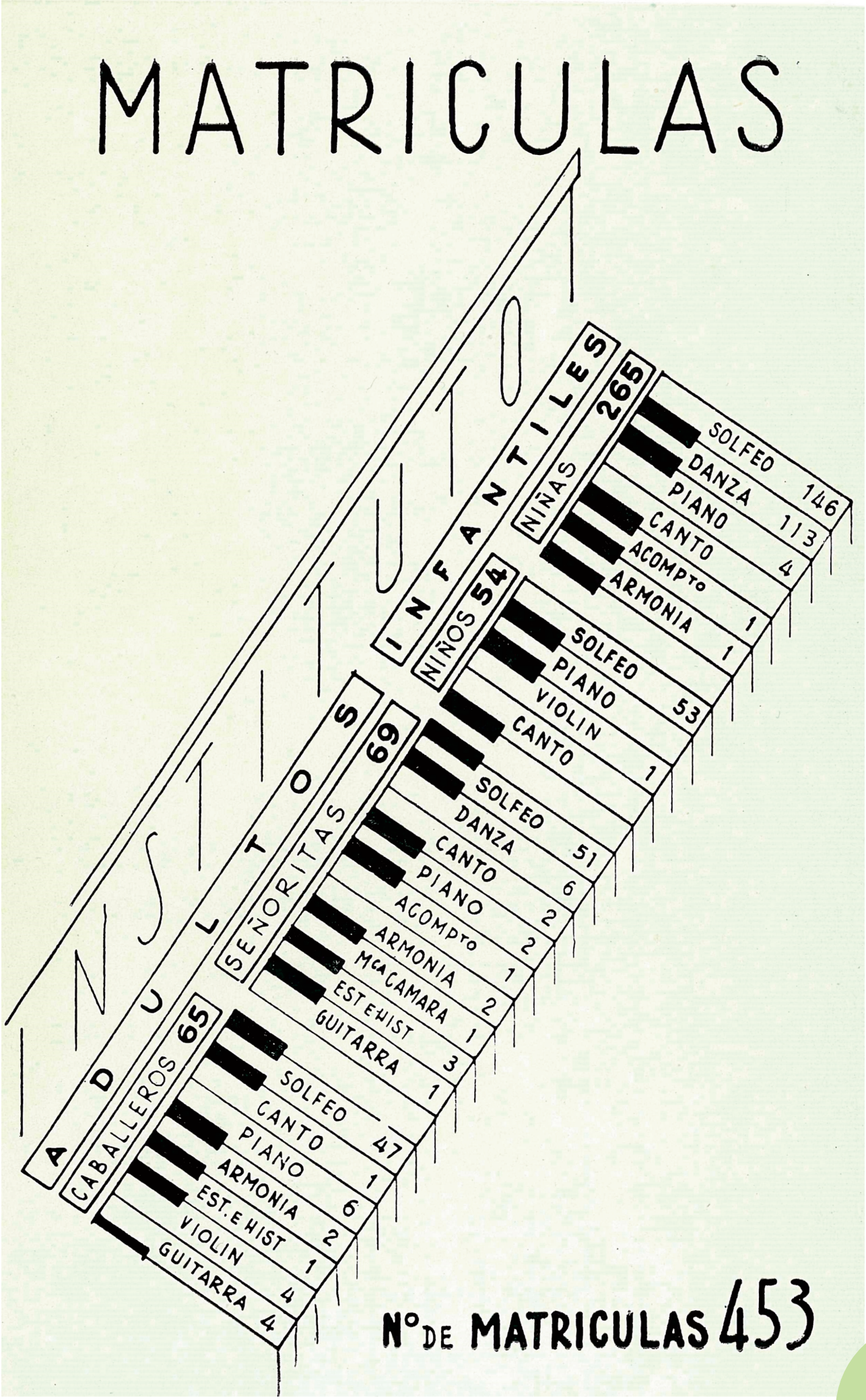
En una entrevista concedida por Ruiz Baquero a la revista Idealidad, el músico contaba cómo se gestó el Instituto, la labor de la Caja de Ahorros y su primer contacto con el maestro Esplá. A propósito de los profesores dijo: “El Instituto dispone de un profesorado joven y competente, mucho más interesado por el éxito de su labor que por otro tipo de

---

1 INSTITUTO MUSICAL DEL SURESTE. *Memoria*, curso 1957-58. Alicante: Caja de Ahorros del Sureste de España, 1958 (Archivo Fundación Mediterráneo. Colección Memoria de la Fundación).

2 Esta crónica de prensa, extraída de la revista *Idealidad* (abril-junio 1958, p. 30) es copia de la publicada por Bernardo Capó en *Levante, Valencia*, 1-6-1958.

3 ANDREU GUERRERO, Rosa María. *El profesorado de piano del Conservatorio Superior de Música de Alicante entre los años 1958-1984. Procedimientos pedagógicos y metodología.* A. M. Flori López (dir.). Trabajo de investigación fin de grado inédito. CSMA [Conservatorio Superior de Música de Alicante], 2012, p. 13-14.


MATRICULAS
INSTITUTO
INFANTILES
NIÑAS 265
SOLFEO 146
DANZA 113
PIANO 4
CANTO
ACOMPto 1
ARMONIA 1
NIÑOS 54
SOLFEO 53
PIANO 1
VIOLIN
CANTO 1
ADULTOS
SEÑORITAS 69
SOLFEO 51
DANZA 6
CANTO 2
PIANO 2
ACOMPto 1
ARMONIA 2
MCA CAMARA 1
EST E HIST 3
GUITARRA 1
CABALLEROS 65
SOLFEO 47
CANTO 1
PIANO 6
ARMONIA 2
EST. E HIST 1
VIOLIN 4
GUITARRA 4
Nº DE MATRICULAS 453

consideraciones. En nuestro cuadro de profesores forman artistas renombrados".[4]

La inauguración oficial tuvo lugar el 4 de febrero de 1959; el edificio, situado en la calle S. Fernando 28, fue bendecido por el M. I. Sr. D. Tomás Rocamora, canónigo de la concatedral de S. Nicolás. Continuó con un homenaje al maestro Esplá, celebrado en el salón de actos, que comenzó con unas palabras de Antonio Ramos Carratalá, quien dio lectura a unos folios escritos por Esplá (que no pudo asistir al acto) acerca de la ciudad de Alicante y sus manifestaciones artísticas; después, tuvo lugar el recital dedicado a la obra del compositor e interpretado por profesores del centro. Se escucharon las *Cadencias españolas* y *Berceuse* por las pianistas Carmen Rueda y Milagros Sogorb; el guitarrista José Tomás interpretó las *Impresiones Levantinas*, Mari Carmen Jordán las canciones de *Lírica Española*, Rogelia Galiana bailó los *Bocetos levantinos* y la violinista Josefina Salvador interpretó el primer movimiento de la *Sonata Op. 9*. Clausuró el acto el Orfeón Alicante. Decía el diario Información:

> Todo hace suponer un gran acontecimiento artístico y social, que además de manifestar la gran admiración que por Óscar Esplá sienten sus paisanos, será el pórtico del curso cultural y artístico que habitualmente celebraba la Caja de Ahorros del Sureste de España, interrumpido circunstancialmente para dar cima a su aspiración de dotar a Alicante de un auditorio donde celebrar dignamente sus sesiones de alta cultura. Esta sala radica en el edificio del Instituto Musical "Óscar Esplá", sito en la calle de San Fernando, número 28.[5]

El Excmo. Sr. D. John Davis Lodge, embajador de Estados Unidos, presidió la inauguración del curso 1959-60 al aprovechar su visita a Alicante. El acto comenzó con la conferencia inaugural del curso, impartida por el embajador, seguida de un recital ofrecido por la violinista Josefina Salvador, con obras de Gershwin y Sarasate, y concluyó con la participación del Orfeón infantil. El embajador pronunció unas palabras y escribió en el Libro de Oro del Instituto: "con mi felicitación más sincera por la labor que desarrolla en pro de la cultura musical y el acercamiento entre nuestros dos pueblos. Aquí en Alicante se unen la belleza de la naturaleza, la tradicional cordialidad española y los valores del espíritu, del corazón y de la mente".[6]

Como dato muy curioso hay que reseñar que Daniel Barenboim inauguró la temporada de conciertos del ciclo 1959-60 de la Caja de Ahorros con un recital en el Aula de Cultura. La revista *Idealidad* encabezaba su crítica así: "Barenboim, el maduro pianista de 17 años".[7] El pianista, que acababa de llegar a Alicante el día después de ofrecer un concierto como solista y director en la Sociedad Filarmónica de Valencia, fue agasajado y visitó las instalaciones del Instituto, donde accedió a interpretar un fragmento de la sonata *Appasionatta*. Una vez probado el piano de la sala, se fue a descansar al hotel "y se quedó durmiendo tan ricamente, teniendo que vestirlo precipitadamente luego de sonada la hora del concierto, y llegando con cierto retraso a la Sala, donde algún impaciente subraya una importancia que el público correcto y consciente, no concede".[8]

El año 1960 iba a suponer el comienzo de una serie de cambios importantes para el futuro del Instituto, ya que, dado el buen funcionamiento y el prestigio de la entidad, Ramos Carratalá mantuvo una conversación con el ministro de Educación, Jesús Rubio, durante su estancia en Cartagena, acerca del deseo de la Caja de que el Instituto pudiera obtener el grado profesional. El ministro solicitó una memoria que fue redactada por Ruiz Baquero.

---

4 SIGNES, Miguel. Pasado, presente y fututo del Instituto Musical del Sureste. *Idealidad*, noviembre-diciembre 1958, p.27.

5 *Información*, 3-2-1959.

6 *Idealidad*, 45, año VIII, agosto-octubre 1959, p. 4.

7 *Op cit.*, p. 29.

8 *Ibidem*.

El 31 de julio, la Caja nombró director a Óscar Esplá, que continuó las negociaciones con el Ministerio de Educación. Elevó nueva instancia para la concesión del grado profesional y convocó oposiciones para el profesorado. Él mismo redactó los programas de estas pruebas y el Reglamento General de la institución.

Las oposiciones a cátedra se realizaron en 1961 y las plazas convocadas fueron: Piano, Violín, Canto, Armonía, Solfeo, Danza, Guitarra y Estética e Historia de la Música. Se presentaron un total de 37 candidatos. Los tribunales estuvieron presididos por el maestro Esplá y contaron con las siguientes personalidades: Federico Mompou, Julio Gómez, Conchita Badía, Regino Sáinz de la Maza, Fernando Remacha, Dolores de Pedroso y Antonio Iglesias. Las cátedras otorgadas recayeron en: Jaime Mas Porcel (Piano), Josefina Salvador (Violín), José Peris (Armonía), Rafael Casasempere (Solfeo), José Tomás (Guitarra) y María Padilla (Estética e Historia de la Música). Las cátedras de Canto y Danza fueron declaradas desiertas, desempeñándolas interinamente las señoras Carbonell, Jordán, Ortega y Galiana hasta la nueva convocatoria de oposiciones al año siguiente. Asimismo, se nombraron profesores auxiliares a José Mira Figueroa (Piano), Carmen Riera y Carmen Rueda (Solfeo) y Ruiz Baquero (Canto coral). Óscar Esplá formó su junta de dirección que recayó en: Jaime Mas Porcel (subdirector), Rafael Casasempera (secretario) y Luís Berenguer (administrativo).

La consecución del prestigioso Concurso de Guitarra Andrés Segovia, ganado por el catedrático José Tomás, en 1961, elevó al primer plano de la actualidad musical internacional al Instituto, pues se realizó la primera inscripción de un alumno extranjero, el argentino Guillermo Florens. A partir de entonces, la cátedra de José Tomás se llenó de estudiantes procedentes de todo el mundo.

El maestro Esplá estableció el primer ciclo de conciertos a cargo de los profesores, por diversas aulas de cultura de la provincia. Gracias a esto pudieron escucharse en cinta magnetofónica las *Siete Canciones* para canto, dos pianos y percusión de José Peris, sobre textos del *Poema del Cante Jondo* de García Lorca; Peris hizo un comentario de la obra, cuya audición había sido registrada por la Radiodifusión de Baviera, con Enriqueta Tarrés y solistas de la ópera de Munich.

La primera festividad de Santa Cecilia iniciada por Esplá fue en 1962, con una conferencia acerca de una lección magistral de Estética musical, seguida de un recital en el que actuaron los profesores Tomás, Rueda y Mas Porcel. A partir de ese año, la celebración de esta fecha contó con actos religiosos y recitales después de la entrega de premios extraordinarios a los alumnos galardonados cada año.

En ese mismo año, Alicante tuvo el privilegio de celebrar un congreso de los conservatorios no oficiales españoles para gestionar con el Ministerio de Educación la situación de los mismos y otras cuestiones relativas a la enseñanza musical.

En las actas de las sesiones realizadas constó tomar al Instituto Óscar Esplá como modelo de centro pedagógico, circunstancia que contribuyó favorablemente para la concesión del grado profesional por Decreto aprobado en Consejo de Ministros el 21 de diciembre de 1962.

> Gracias a este decreto la vida musical en Alicante dio un giro importante, ya que, entre otras cuestiones, el alumnado no tuvo que desplazarse a otros conservatorios para obtener los títulos oficiales. Los programas de las diversas especialidades y asignaturas se mantuvieron, al ser muy similares al plan oficial de Madrid.[9]

El curso 1963-64 registró una matrícula de 277 alumnos oficiales y 72 libres, como consecuencia de la concesión del grado profesional. Hay que destacar una conferencia de Antonio Iglesias sobre la obra para piano del maestro Esplá, en la que fueron expuestos aspectos sobre la estructura musical, particularidades armónicas y dificultades interpretativas de las obras y, a continuación tuvo lugar un recital de la pianista Elisa Ibáñez. También se creó el Ballet del Instituto, dirigido por la profesora Enriqueta Ortega, que en diciembre de 1963 actuó en Alcoy con la Orquesta Sinfónica de esta ciudad bajo la dirección de Rafael Casasempere, con la obra *Pedro y el lobo*.

Después de realizada la nueva reorganización del instituto, la plantilla quedó constituida por 19 profesores:

Óscar Esplá Triay, director y catedrático de Composición

Jaime Mas Porcel, subdirector y catedrático de Piano y Acompañamiento

Rafael Casasempere, secretario y catedrático de Solfeo y Teoría de la Música

Josefina Salvador Segarra, catedrática de Violín

María Padilla García, catedrática de Estética e Historia de la música.

Dolores Pérez Cayuela, catedrática de Canto

José Peris Lacasa, catedrático de Armonía, Contrapunto y Fuga

José Tomás Pérez Sellés, catedrático de Guitarra

Carmen Riera y Carmen Rueda, profesoras de Solfeo

Enriqueta Ortega y Verónica Baeza, profesoras de Danza clásica

José Sánchez García, profesor de Danza española

Dolores Sánchez García, profesora de Iniciación musical

José Mira Figueroa, profesor de Piano

Joaquín Chicano Sotoca, profesor de Instrumentos de viento madera

José Gallardo Fernández, profesor de Instrumentos de viento metal

José Santana Seva, profesor de Instrumentos de percusión

Roberto Catalá Peris, profesor de Guitarra

La publicación en el BOE de la Reglamentación General de Conservatorios del Plan 66 permitió unificar criterios y seguir directrices respecto a los planes de estudio de los conservatorios españoles y de la enseñanza libre y oficial.

---

9 FLORI, Ana María. *Cincuentenario del Conservatorio Superior de Música de Alicante (1958-2008)* [en línea]. 2008, Vol. 23. [Consulta: 19 enero 2024]. Disponible en: http://www.opus-musica.com

En octubre de 1967 se inauguró un nuevo curso, en el que el maestro Esplá hizo constar la necesidad de limitar la matrícula "ante la gran afluencia de alumnos que se registra, a fin de hacer la enseñanza más eficiente, dado el propósito suyo y de todo el Profesorado de hacer de este instituto un Centro en el que se formen planteles de músicos con toda la base técnica y espiritual que este arte precisa".[10]

Cabe destacar, en abril de 1968, el homenaje a Granados en el centenario de su nacimiento; la cantante Conchita Badía interpretó las *Seis tonadillas* y la pianista Rosa Sabater, varias piezas de *Goyescas*. En el curso 69/70 se convocaron oficialmente los primeros concursos a premio extraordinario.

En octubre de 1970, José Tomás dio a conocer en Vercelli (Italia) su guitarra de ocho cuerdas, al aprovechar su participación en el jurado del Concurso Viotti. Según el propio Tomás: "mi idea es poder ejecutar obras que ya estaban escritas y que no pueden resultar bien con la guitarra de seis cuerdas porque el registro es demasiado amplio".[11]

Josefina Salvador, catedrática de violín, fue galardonada con la medalla de la Fundación Ysaye de Bélgica y nombrada con el título de Delegada para España de dicha institución, en marzo de 1971. En el acto de entrega de la condecoración estrenó por primera vez en España el Poema elegíaco, *Saltarela carnavalesca* y la *Sonata* de Ysaye.

La Caja de Ahorros recibió en Madrid la Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuya entrega se efectuó el 24 de abril. Presidió la sesión el compositor Moreno Torroba y hubo un discurso de Óscar Esplá, en el que resaltó las actividades culturales y musicales de esta institución. Cerró el acto la pianista Pilar Bayona que interpretó obras del maestro.

Durante los últimos días del curso académico, Dolores Pérez leyó una conferencia-concierto acerca del origen y la evolución de la zarzuela, manifestando que no existía decadencia en ese género, pero era necesaria una mayor promoción para darlo a conocer a la juventud. A continuación, sus alumnos cantaron varios fragmentos de este género.

El curso 71-72 registró una matrícula de 498 alumnos, además de 50 de iniciación y 328 libres, por lo que se iba viendo el aumento de interés por los estudios de música. A esto se añadió la fama del Instituto, que se extendía más allá de nuestras fronteras, como ocurrió en el caso del sueco Einar Alkfors, organista retirado de 57 años, que al jubilarse decidió profundizar en el Contrapunto y Fuga, por lo que eligió Alicante para estudiar, desplazándose desde Suecia hasta nuestra ciudad varias veces al año. Contactó con el maestro Esplá que le recomendó como profesor a José Peris.

Las instalaciones del Centro quedaban insuficientes para el aumento de alumnos que se registraba cada año. Ante la imposibilidad de admitir todas las demandas, el curso 72-73 fue el primero en el que se tuvieron que realizar pruebas para acceder a los estudios oficiales. Las preferencias del alumnado eran Piano, Guitarra y Baile, pero ese año hubo un considerable aumento de la matrícula de instrumentos de viento.

10 AGUILAR, Juan de Dios. Instituto Musical "Óscar Esplá". En: *Historia de la Música en la provincia de Alicante.* Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1983, p. 204.
11 *La Verdad de Murcia*, 16-10-1970.

CONCESIÓN DEL GRADO SUPERIOR

El curso 1973-74 fue relevante para la historia del Instituto, ya que en el Consejo de Ministros del 25 de enero de 1974, publicado en el BOE de 20 de febrero, se aprobó un decreto en el que se concedía validez oficial a las enseñanzas de grado superior. Óscar Esplá, en una entrevista a la revista *Idealidad*, hizo constar lo que significaba este logro para los estudios musicales en Alicante:

> Es el complemento de la profesión musical en el grado supremo de los estudios, tanto con respecto a la Composición como con relación a la formación de instrumentistas. Ampliación en grado de perfeccionamiento de los estudios propios de cada especialidad.
>
> Para la región alicantina, aparte del servicio artístico-cultural que significa un Conservatorio Superior, hay ventajas de orden práctico, cual es la obtención en Alicante mismo de los títulos supremos profesionales.[12]

La consecuencia del decreto fue la masiva inscripción de nuevo alumnado, lo que hizo que la Caja tuviera que acondicionar y ampliar las instalaciones de la calle San Fernando, que no pudieron estar a punto hasta el comienzo del curso 75/76.

El maestro Esplá se desplazaba con cierta regularidad a Alicante y aprovechaba para impartir clase a los alumnos de Composición. Testigos de sus enseñanzas fueron varios músicos que, más adelante, se dedicaron a la docencia en el Conservatorio, como los casos de Jesús Mula, Esmaragdo Iñesta e Ildefonso de San Cristóbal.

Según consta en el acta para proveer la cátedra de Violoncelo, fechada el 21 de junio de 1975, el tribunal evaluador de los ejercicios de oposición estuvo constituido por Óscar Esplá, como presidente, y como vocales Ricardo Vivó, catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Fernando Badía, catedrático del Conservatorio Superior de Música de Valencia y Josefina Salvador y Jaime Mas Porcel, catedráticos del Conservatorio Superior de Música de Alicante. La plaza fue otorgada, por unanimidad, a Vidente Perelló.

Durante la etapa de Esplá en la dirección fueron muchos los intérpretes y agrupaciones musicales que pasaron por el Conservatorio. Como ejemplo, se menciona a algunos de ellos: Daniel Barenboim, Jean Fournier, Henrick Crafoord, Luis Galve, Rosa Sabater, Pilar Bayona, Roberto Bravo, Ramón Coll, Leopoldo Querol, Rita Bouboulidi, Esteban Sánchez, Miguel Zanetti, Trinidad Sanchís, Marisa Robles, Regino Sáinz de la Maza, María Fux, Isabel Rivas, Isabel Penagos, Rafael López del Cid, Capella Mallorquina, Cuarteto Clásico de Madrid y otros.

Óscar Esplá falleció en Madrid el 6 de enero de 1976. Su pérdida irreparable trascendió en todos los medios de comunicación del país y fuera de nuestras fronteras.

Con un recital de alumnos en el salón de actos, se estrenó el 3 de mayo de 1976, el

12 *Idealidad*, febrero-marzo 1974.

nuevo órgano construido por Organería Española bajo la dirección de Ramón González de Amezúa, cuya fama como constructor estaba reconocida desde 1940, pues había realizado más de 400 instrumentos distribuidos por todo el mundo, además de restaurar los de las catedrales de Toledo, Segovia, Granada, Salamanca y otras.

Desde el fallecimiento del maestro Esplá, la dirección del Conservatorio quedaba vacante, aunque la Caja de Ahorros barajaba varios nombres para ocupar el cargo. El Consejo de Administración, en sesión celebrada el 30 de julio, acordó el nombramiento de Gerardo Pérez Busquier (Elda, 1933 – Málaga, 2020) y designó a José Tomás como subdirector. La toma de posesión tuvo lugar el 9 de octubre en el Aula de Cultura durante la inauguración del curso 76-77. Asistió el presidente del Consejo de Administración de la Caja, que dedicó un recuerdo al desaparecido Esplá y presentó al nuevo director; éste evocó la figura del maestro y elogió al profesorado del Centro. Entre las autoridades asistentes estuvieron: el alcalde, el gobernador civil, el delegado del MEC y altos cargos de la Caja de Ahorros. El acto terminó con un recital público de todos los alumnos galardonados con premio extraordinario. El curso contó con una matrícula de 1.287 alumnos oficiales.

Un año después del fallecimiento de Óscar Esplá, el escultor Adrián Carrillo realizó un busto que fue ubicado en el Conservatorio. A la inauguración asistió el gobernador civil, acompañado del alcalde y el presidente de la diputación. Tras una alocución de Pérez Busquier, recordando la vida y obra del maestro, su viuda, Dª Victoria de Irízar y Góngora descubrió el busto. A continuación, José Peris pronunció una conferencia con el título: “Óscar Esplá un año después. El piano en su creación musical”. El pianista Esteban Sánchez interpretó algunas obras.

La inauguración del curso 78/79 contó con la presencia de Matías Vallés, director general de personal del MEC. Uno de los motivos de su estancia en Alicante fue la posibilidad de que el Conservatorio pudiera integrarse en la Administración del Estado.

El 14 de noviembre hizo su presentación en el Aula de Cultura la Orquesta Clásica del Conservatorio, en la que actuaron como solistas el flautista Rafael Casasempere y el guitarrista Ignacio Rodes. Esta orquesta, dirigida por Pérez Busquier, estaba formada, en su mayor parte, por músicos de la provincia y de fuera de ella, aunque también contaba con algunos alumnos y recibía ayudas de la Dirección General de Música. La idea de su director era que sirviera para el desarrollo de las actividades educativas del Centro.

Pérez Busquier promocionó al alumnado joven con diversos recitales por las aulas de cultura de la provincia, audiciones en colegios e institutos y grabaciones para la radio. Estableció una colaboración entre el Conservatorio, la Orquesta Municipal de Valencia y la Dirección General de Música, que consistía en una visita anual de la orquesta a nuestra ciudad para interpretar obras del maestro Esplá y difundir su producción musical. En la primera actuación, dirigida por Pérez Busquier, se pudieron escuchar las

siguientes: *El sueño de Eros, Don Quijote velando las armas* y un fragmento de *La Nochebuena del Diablo.*

EL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DESDE SU INCORPORACIÓN AL MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA

A partir de 1981, la situación del Conservatorio dio un cambio radical, ya que el 8 de mayo, un Real Decreto lo integraba a la Administración del Estado y recogía así la preocupación del maestro Esplá por consolidar el anterior Conservatorio y responder a la demanda de enseñanza musical que existía en Alicante y su provincia. Este Real Decreto, de hecho, daba también satisfacción a la anterior aspiración de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, la cual pretendía perpetuar su obra social y docente en el marco de una comunidad autónoma de marcado carácter musical.

Vicente Perelló Doménech (Benimeli, 1943) fue nombrado director por el MEC el 18 de agosto de 1981. Con el paso a la Administración, el acceso del profesorado a los nuevos cuerpos docentes se realizó mediante concurso-oposición, celebrándose el primero de ellos en Madrid, en 1982. Se integró por Real Decreto en el cuerpo de catedráticos numerarios de Música y Declamación a los profesores que durante la etapa directiva de Óscar Esplá habían accedido a la titularidad de cátedras por oposición, y se ofreció un primer concurso-oposición restringido a la plantilla de docentes que había pertenecido a la Caja de Ahorros. A raíz de entonces, el nuevo centro y su plantilla pasó a regirse mediante los procedimientos habituales de la legislación pública.

En el curso 1981/82, primer año que el Conservatorio funcionaba dependiente del Ministerio, se llegó a duplicar el número de alumnos matriculados, como consecuencia de la normalización del horario lectivo del profesorado, que pasó a ser de jornada completa. A partir de ese curso, el claustro de profesores contó con nuevos docentes titulares de especialidades instrumentales que, hasta el momento, habían sido asumidas por otros profesores de asignaturas afines. Este medida permitió ampliar el abanico de posibilidades para que el alumnado pudiera tener más opciones de cursar estudios con especialistas de cada materia; así, se establecieron las nuevas disciplinas: Viola, Contrabajo, Oboe, Fagot, Saxofón, Trompa, Bombardino y Tuba.

Muchas fueron las novedades que surgieron en los primeros años de la integración del Conservatorio al Ministerio: la junta de gobierno aumentó el número de componentes, quedando formada por el director, subdirector, secretario, vicesecretario y jefe de estudios; por otra parte, se instituyó la Asociación de Padres y se consolidó la de Alumnos; también se crearon los departamentos didácticos en cada familia instrumental y de materias teóricas. Las matrículas de alumnos oficiales se duplicaron tras el primer curso académico, pasando de 1.243 alumnos en 1980-1981 a 2.037 en el curso 1981-1982, y 2.500 en el curso 1982-1983; ese mismo año, debido a la falta de aulas y profesorado, quedaron otros 2.500 alumnos inscritos en lista de espera.

En esta etapa, el Ministerio dotó al Conservatorio de nuevo material didáctico, pues se hacía necesario un mínimo de recursos que garantizaran una enseñanza de calidad: un piano de cola, siete verticales, un violoncelo, un

contrabajo, dos clarinetes, una trompeta, una trompa y varios instrumentos de percusión.

Uno de los principales logros de Vicente Perelló como director del Conservatorio fue la creación de escuelas de música en cada una de las cabeceras de comarca de la provincia de Alicante. Esta idea surgió en el año 1983:

> A instancias de Perelló, reuniendo a los alcaldes de Alcoi, Benidorm, Benissa, Denia, Jávea, Muchamiel, Novelda, San Vicente del Raspeig, Torrevieja y Villena, a los efectos de tomar el acuerdo de iniciar los trámites legales ante el MEC para la creación, en sus respectivas localidades de Escuelas de Música y Danza de ámbito comarcal, acogiéndose al Decreto 1987/1964 de 18 de junio del Ministerio de Educación Nacional.
>
> La red de centros de enseñanza musical creada en este período, ha supuesto dotar, con posterioridad, a la provincia de Alicante de la red de centros oficiales y no oficiales mejor estructurada de España.[13]

Las consecuencias de la creación de estos centros fueron muy positivas al generar nuevas salidas profesionales a los graduados por el Conservatorio. La normativa aplicable establecía la necesidad de contar con profesorado titulado especialista en cada asignatura. También supuso grandes ventajas para el alumno, ya que tuvo la posibilidad de estudiar oficialmente la música desde muy temprana edad en su propia población.

Ignacio Rodes, discípulo de José Tomás, consiguió el primer premio de la IX edición del prestigioso Concurso Internacional de Guitarra “Andrés Segovia” de Palma de Mallorca en 1983; entre los miembros del jurado figuraban los guitarristas Narciso Yepes y Alirio Díaz, el compositor Stephen Dodgson y el director de orquesta Enrique García Asensio.[14]

Vicente Perelló dejó la dirección del Conservatorio el 30 de septiembre de 1985, para tomar posesión de su cátedra de Violoncelo en el Conservatorio Superior de Valencia y, con posterioridad, su puesto de inspector de conservatorios de la Comunidad Valenciana.

Josefina Salvador Segarra (Castellón de la Plana, 1920 – Valencia, 2006), catedrática de Violín, le sucedió en la dirección. Ocupó este cargo durante el curso académico 1985-86. Su gestión al frente del centro siguió las líneas de su antecesor.

Durante el curso 1986-87 ocupó la dirección José Vicente Cervera Tortonda (Valencia, 1943). En el año que duró su cometido tuvo lugar la presentación del Coro y Orquesta de Cámara y se impartieron diversos cursos y talleres. Por último, estableció una colaboración con el Centro Cultural Gastón Castelló para un ciclo de conferencias y conciertos acerca de la música en diversos países de Europa.

En el siguiente curso, Jesús Mula Martínez (Rafal, 1942 – Elche, 2021) sucedió a Cervera. Estableció los *Talleres de Música del siglo XX* que se crearon con el impulso del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y consistían en conferencias y recitales sobre aspectos y compositores del siglo XX.

13 Extraído de un correo enviado por V. Perelló a la autora de este trabajo el 25-11-2008

14 A este galardón hay que añadir los primeros premios de los concursos “Francisco Tárrega” y “José Ramírez”. Su carrera como concertista y su labor pedagógica se han extendido por todo el mundo. Actualmente ocupa la cátedra de Guitarra en el CSMA y es director del Máster de Guitarra de la Universidad de Alicante.

En 1990, por decisión del Consejo Escolar, la Sociedad de Conciertos de Alicante obtuvo la Medalla de Oro del Conservatorio. Hay que recordar la estrecha colaboración entre ambas entidades, ya que varios profesores han ofrecido recitales para la Sociedad. Además, desde 1985 estableció el *Concurso de Interpretación*, que cada año está destinado a promocionar a los jóvenes valores españoles, muchos de los cuales han salido de nuestras aulas.

La Conselleria d´Educació adquirió las dependencias del antiguo Colegio de Huérfanas de Ferroviarios en junio de 1990, con el fin de habilitar varias aulas para el Conservatorio hasta que, con el paso del tiempo, se trasladó el Centro en su totalidad.

En el BOE de 4-10-1990 se publicó la nueva Ley de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE), que diseñaba los estudios musicales en los mismos principios educativos que las enseñanzas de régimen general y que se implantó en el curso 1991/92 hasta dejar extinguido el Plan 66. Tal y como expresa V. Perelló: "la finalidad de estos estudios, como tramo de especialización dentro de dichas enseñanzas, es proporcionar a los alumnosuna formación artística de calidad y garantizar la cualificación de los futuros profesionales de la música".[15]

A partir de 1992, la dirección del conservatorio estuvo a cargo de Sara Guarinos Buades (Alicante, 1947), que continuó con el mismo programa que Jesús Mula.

En julio de 1993 fue nombrada directora Mª Consuelo Giner Tormo (Alicante, 1957). Comenzó el curso con una ampliación de siete plazas nuevas del profesorado: tres de Piano, una de Violín, una de Música de Cámara, una de Oboe y una de Clarinete. En diciembre, tuvo lugar la presentación del *Coro Santa Cecilia*, formado por más de 50 voces, en su mayoría integrantes de la clase de Canto Coral. Posteriormente, surgió el Grupo de Metales y el Ensemble de Saxofones. Consuelo Giner constituyó la asociación Amigos del Conservatorio para promocionar a los jóvenes músicos con becas, recitales y premios.

Jaume Mas Porcel fue homenajeado en marzo de 1994 con motivo del primer aniversario de su fallecimiento con un recital del pianista Ramón Coll. También colaboró el Orfeón Virgen de las Maravillas y varios profesores del centro, que interpretaron algunas de las obras del músico mallorquín en el Aula de Cultura. El alcalde Ángel Luna procedió a la inauguración de la calle dedicada al pianista y pedagogo.

En 1997 se le concedió al Conservatorio el título de "Importante", otorgado por el diario *Información*.

Durante el mes de abril de 1998, el coro del Conservatorio realizó una gira de conciertos por Cuba. Las actuaciones tuvieron lugar en la Universidad de La Habana, el Salón de los Espejos del Museo de la Revolución y en la sala José White de Matanzas. Dos meses después, la Orquesta Sinfónica hizo su presentación en Roma.

UN CONSERVATORIO PARA EL SIGLO XXI

Es evidente que el cambio de siglo también iba a afectar al Conservatorio, pues cuando culminaba la vigésima centuria del siglo pasado se produjo la separación de grados, de forma que el centro adquirió una mayor autonomía al impartir exclusivamente el grado superior por Decreto del Gobierno Valenciano, con fecha 9 de febrero de 1999. La primera directiva nombrada estaba compuesta por: Roberto Trinidad Ramón (Alboraya, 1934), director, Jesús Meliá, secretario y Francisco Florido, jefe de estudios.

15 PERELLÓ, Vicente. *La enseñanza musical en la Comunidad Valenciana.* Valencia: Generalitat Valenciana, 2003, p. 72-73.

Después de Roberto Trinidad, tomó la dirección el catedrático de percusión Joan García Iborra (Muro d´Alcoi, 1950) en el curso 2004/05, que permaneció en el cargo hasta el curso 2012/13 en el que fue sustituido por el catedrático de Composición José Vicente Asensi Seva (Sella, 1959).

El Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad Valenciana (ISEACV) se constituyó el 9 de marzo de 2007 y pertenece a la Conselleria de Innovación, Universidades, Ciencia y Sociedad Digital, en la que se integran trece centros que imparten estudios de grado en Enseñanzas Artísticas Superiores y que agrupan estudios superiores de música, danza, arte dramático, artes plásticas y diseño.

Según el Real Decreto 1614/2009 de 26 de octubre, las enseñanzas superiores se estructuran en grado y posgrado, incluyendo en este punto los estudios de máster y el doctorado. Por ello, después de varios años de trabajo, la ANECA emitió informe favorable, en febrero de 2012, para poner en marcha el Máster en Enseñanzas Artísticas en Interpretación e Investigación de la Música. Comenzó en el curso 2012/13 con 22 alumnos matriculados.

En estas dos décadas se han producido avances significativos en la enseñanza del Conservatorio; uno de ellos es el notable incremento de estudiantes y profesorado, ya que desde 2016 se ha regularizado la situación de la plantilla con el nombramiento de catedráticos funcionarios de carrera. Además, destaca la nueva oferta formativa al incorporarse la especialidad de Dirección en el curso 2019/20, del que ya ha salido la primera promoción de alumnos graduados. También, la creación del Departamento de Relaciones Internacionales para las gestiones de los programas de movilidad Erasmus dentro de los países de la UE, tanto para profesores como alumnos, que supone un intercambio necesario para conocer nuevos enfoques pedagógicos.

Para finalizar, es justo decir que existe la evidencia de que el Conservatorio Superior Óscar Esplá es un centro musical por excelencia al servicio de la música y músicos de nuestra ciudad y de fuera de ella, por lo que es necesario hacer un llamamiento a quien corresponda para poder conseguir las infraestructuras e instalaciones necesarias que permitan seguir impartiendo las clases de acuerdo a otros modelos de conservatorios que existen en la mayor parte de ciudades europeas.

CONCLUSIONES

El Conservatorio Superior Óscar Esplá, con una trayectoria de 65 años, es todo un referente para los estudiantes que quieren formarse en las diferentes disciplinas de grado y en el máster. Desde su inicio hasta hoy, existe una lista interminable de distinguidos músicos que han pasado por sus aulas y han contribuido a la notoriedad del centro y que actualmente ejercen como concertistas o profesionales en conservatorios, centros de enseñanza y agrupaciones de todo el mundo.

La Caja de Ahorros del Sureste de España dio vida a su proyecto de creación de un instituto musical en la ciudad y ha visto perpetuado y cumplido su propósito de ofrecer una enseñanza de calidad con un Conservatorio Superior que está en la línea pedagógica de los demás conservatorios superiores españoles. Óscar Esplá, cuya trayectoria y formación cultural y musical es de todos bien conocida, fue un pilar fundamental para que el centro pudiera conseguir el grado superior; su residencia en Madrid, unida a la relación con diversos músicos y las autoridades pertinentes, hizo posible la consecución de sus logros. Más adelante, la incorporación al MEC tuvo como resultado la equiparación con otros conservatorios superiores españoles..

Por último, la creación del ISEACV y la organización y funcionamiento de los centros superiores de enseñanzas artísticas han propiciado que el alumnado pueda cursar estudios de grado y de máster, aunque todavía queda la tan ansiada integración completa de los conservatorios a la universidad.

IMÁGENES:

-Número de alumnos matriculados. Año 1959. Gráfico cedido por el archivo de la Fundación Mediterráneo. Memoria de la Fundación.

-Homenaje a Enrique Granados. Año 1968. Fotografía cedida por el archivo del CSMA.

-Orquesta del Conservatorio. Curso 2009-10. Fotografía cedida por el archivo del CSMA.

-Audición de alumnos en el MUBAG. Año 2023. Fotografía cedida por el archivo del CSMA.

-Festividad de Santa Cecilia. Año 1993. Fotografía proveniente del archivo personal de Ana Mª Flori.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, Juan de Dios. Instituto Musical "Óscar Esplá". En: Historia de la Música en la provincia de Alicante. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1983, p. 200-205. ISBN 84-00-05602-7.

ANDREU GUERRERO, Rosa María. *El profesorado de piano del Conservatorio Superior de Música de Alicante entre los años 1958-1984. Procedimientos pedagógicos y metodología.* A. M. Flori López (dir.). Trabajo de investigación fin de grado inédito. CSMA [Conservatorio Superior de Música de Alicante], 2012.

INSTITUTO MUSICAL DEL SURESTE. *Memoria, curso 1957-58.* Alicante: CASE, 1958 (Archivo Fundación Mediterráneo. Colección Memoria de la Fundación).

INSTITUTO MUSICAL "ÓSCAR ESPLÁ". *Características docentes de su constitución orgánica y de su formación artística*. Alicante: Caja de Ahorros de Sureste de España, 1959. (Archivo Fundación Mediterráneo. Colección Memoria de la Fundación).

INSTITUTO MUSICAL "ÓSCAR ESPLÁ". *Reglamento*. Alicante: CASE, 1961 (Archivo Fundación Mediterráneo. Colección Memoria de la Fundación).

FLORI, Ana María. *Cincuentenario del Conservatorio Superior de Música de Alicante (1958-2008)* [en línea]. 2008, Vol. 23. [Consulta: 19 enero 2024]. Disponible en: http://www.opusmusica.com ISSN: 1885-7450.

FLORI, Ana María. El Conservatorio cumple medio siglo. *Información,* 20-1-2008.

FLORI, Ana María. *Historia del Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante* [en línea]. 2008. Disponible en: https://www.csmalicante.com/new-conoce-csma-cabecera/#historia-csma

MOLERO, Eduardo. *Nuestra historia*, [en línea] [Consulta: 1 enero 2024]. Disponible en: https://portal.edu.gva.es/cpmalicante/historia-va-2/

PERELLÓ, Vicente. Panorámica general de la enseñanza musical en la provincia de Alicante. *Ritmo*. 1984, nº 548, p. 40.

PERELLÓ, Vicente. El Instituto Musical "Óscar Esplá" de Alicante. En: *Sociedad, Arte y Cultura en la obra de Óscar Esplá.* Madrid, INAEM [Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música], 1996, p. 182-190. ISBN 84-87583-13-X.

PERELLÓ, Vicente. Las escuelas de música en el marco de la nueva ordenación del sistema educativo. *Revista Música i Poble*. 2001, noviembre-diciembre.

PERELLÓ, Vicente. *La enseñanza de la música en la nueva ordenación del sistema educativo: su aplicación en la Comunidad Valenciana.* María Cateura Mateu (dir.) Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2002. PERELLÓ, Vicente. *La enseñanza musical en la Comunidad Valenciana.* Valencia: Generalitat Valenciana, 2003. ISBN 84-482-3433-2.

PERIS, José. Óscar Esplá y el renacimiento musical alicantino. *Ritmo.* 1984, nº 548, p. 37-38.

SIGNES, Miguel. Pasado, presente y fututo del Instituto Musical del Sureste. *Idealidad*, noviembre-diciembre 1958, p. 26-27.

Didáctica de la improvisación aplicada al jazz. «*Tea for Two*»

Antecedentes, resumen y punto de partida para siguientes investigaciones.

Alejandro Martínez Rizo

Datos de contacto: alejandrotemr@gmail.com

Estudiante del máster de Investigación musical de la Universidad Internacional de la Rioja (UNIR)

ANTECEDENTES:

Hay quien puede preguntarse el por qué de elegir la improvisación como temática para un trabajo de fin de carrera en un Conservatorio Superior, y no decantarse por opciones más tradicionales como pueden ser el análisis en profundidad de una sonata o una investigación sobre la vida de un compositor del Clasicismo, ambos ejemplos seguramente más coherentes con la línea académica de los estudios cursados. Intentaré responder a esta pregunta hablando un poco de mis circunstancias personales. Inicié mis estudios de música a los 6 años en lo que se conoce como Iniciación, antes del grado elemental, y debo decir que desde ese entonces la improvisación ya me llamaba la atención. Tras estudiar las pequeñas piezas que forman el repertorio de estos niveles de enseñanza, solía quedarme en el piano y probaba a tocar cosas al azar aplicando mis escasos conocimientos de armonía, o jugaba con esas mismas piezas que estudiaba (transportando de tonalidad las melodías, pasándolas de modo mayor a menor...).

Otro punto a tener en cuenta es el hecho del oído. Yo soy ciego de nacimiento, y por ello el oído es un sentido imprescindible para cualquier actividad en mi vida. A parte de esto, tengo lo que se conoce como oído absoluto. Esto no es una circunstancia que yo conociera o le pusiera nombre desde pequeño; simplemente cuando oía una melodía interpretada por un instrumento, o incluso un sonido no musical (instrumental o vocal) como por ejemplo el pitido de un coche, sabía en el momento la nota o notas que eran. Por otro lado y al contrario de lo que algunos puedan pensar, el oído absoluto no es algo inherente al 100% a la ceguera; aún así y según un estudio de la Universidad de Montreal, parece ser que el hecho de la pérdida de visión en los primeros meses de vida le da al individuo más posibilidades de desarrollar oído absoluto.

Pienso que el tener oído absoluto es el motivo principal de que, a medida que ha ido transcurriendo mi etapa de formación musical, la improvisación haya sido un aspecto que siempre me ha acompañado. Obviamente, al ir avanzando cursos y aumentar, por tanto, los conocimientos de armonía y la técnica interpretativa del instrumento, la habilidad para improvisar se ha enriquecido y dotado de un carácter más serio.

Como suelo decir, de pequeño la improvisación era lo que me controlaba a mí, pues yo simplemente me ponía a tocar sin saber qué exactamente, y me dejaba llevar; sin embargo hoy en día siento que yo controlo a la improvisación, pues al conocer la armonía (la parte teórica) y el piano (la parte práctica) puedo guiar la música que surge y darle un fin y sentido claro.

Ahora hablemos un poco del Jazz. Este estilo de música siempre me ha fascinado porque la improvisación es uno de sus fundamentos, podríamos decir que el más importante. Cabe aclarar que en este ámbito he sido bastante autodidacta y no he recibido formación de jazz como tal. Aún así, a lo largo de estos años he escuchado mucha música de este estilo y sus diferentes vertientes, he investigado por mi cuenta sobre la teoría y armonía jazzística y he pasado horas y horas improvisando y probando; en cuanto al plano académico, gracias a dos asignaturas del grado superior, que son Creatividad musical y Didáctica de la improvisación, si bien no están centradas únicamente en el jazz, considero que he ganado mucho de ese "control sobre la improvisación" que mencionaba anteriormente.

Para concluir este apartado y responder a la pregunta de por qué el tema y el enfoque del trabajo, pienso que la respuesta está en las cuestiones que he comentado en los anteriores párrafos y que a lo largo de mi aprendizaje musical me han marcado. Ya en el nombre del TFG se mencionan los términos jazz e improvisación, y aunque no se hace referencia explícita en el título, el desarrollo del trabajo está fundamentado en el oído como metodología principal. Queda por justificar, pues, la "Didáctica". Mi rama elegida en el Superior fue Pedagogía Musical, por tanto el TFG debía tener una orientación pedagógica.

De esta manera, el resultado final es una fusión de todos estos aspectos y ámbitos de la música que siempre me han interesado, cosa que hace, junto con la calificación obtenida en la defensa, que me sienta orgulloso del trabajo realizado.

PRINCIPALES ASPECTOS DEL TRABAJO:

Como se especifica en el título del TFG, el tema que trata es la didáctica de la improvisación aplicada al jazz. El objetivo principal es poner en valor la improvisación como complemento a la formación musical tradicional; para ello, y tomando como modelo el estándar de jazz «*Tea for Two*», se realiza una propuesta pedagógica para el desarrollo de habilidades improvisatorias usando el oído como principal instrumento de aprendizaje. Dicha propuesta se compone de 2 partes: la primera de ellas tiene como ámbito principal el análisis auditivo de 4 interpretaciones diferentes del estándar «*Tea for Two*» y la extracción de diferentes recursos improvisatorios, y la segunda intenta llevar a la práctica todos estos recursos extraídos mediante una propuesta didáctica en forma de guía por pasos para trabajar la improvisación jazzística en el piano.

Más en profundidad, la primera sección del cuerpo del trabajo se divide en 3 subpartes: un apartado de contextualización de «*Tea for Two*», donde se lleva a cabo una reseña histórica sobre el estándar, además de recoger las biografías del letrista y del compositor del mismo; otro apartado donde se analiza el estándar de manera formal, armónica (tanto con cifrado americano como con la nomenclatura tradicional de los acordes) y rítmico-melódica, además de haber un subapartado dedicado a comentar cuestiones curiosas o interesantes de la armonía de «*Tea for Two*»; y finalmente un último apartado dedicado, ya sí, a los análisis auditivos de las diferentes interpretaciones, con el objetivo de extraer recursos y conocer más sobre diferentes técnicas improvisatorias. Además, en este apartado se recogen las biografías de los intérpretes de las versiones seleccionadas.

El criterio para elegir las 4 versiones de «*Tea for Two*» no responde a un muestreo

aleatorio, sino que se intentaron seleccionar interpretaciones de manera que cada una de ellas tuviera un estilo diferente a las demás: la versión de Art Tatum fue grabada en 1933 y tiene un carácter bastante clásico dentro del jazz; la de Sangah Noona data de 2022 y tiene un estilo completamente diferente a la anterior, pues se basa en el ritmo chachachá; en cuanto a la versión de Nat King Cole, fue registrada en 1957 y es la única de las 4 que tiene una instrumentación orquestal, por supuesto con el piano como protagonista, además de tener un tempo más rápido que las demás versiones; por último, la interpretación de Pierre-Yves Plat es la más cambiante y extravagante de las cuatro, siendo en ella recurrentes los cambios de tempo, el uso de diferentes subestilos jazzíssticos y de *ritardandi*, *accelerandi* y silencios.

La segunda sección del trabajo es la propuesta didáctica. Esta se compone de una serie de actividades secuenciadas con el objetivo último de poder improvisar sobre «*Tea for Two*», aplicando toda las técnicas y recursos improvisatorios extraídos tras analizar las diferentes versiones del estándar, y con el oído como principal método de trabajo. Estas actividades se dividen a su vez en 2 partes.

La primera está dirigida a conocer el estándar, y los pasos que la forman son:

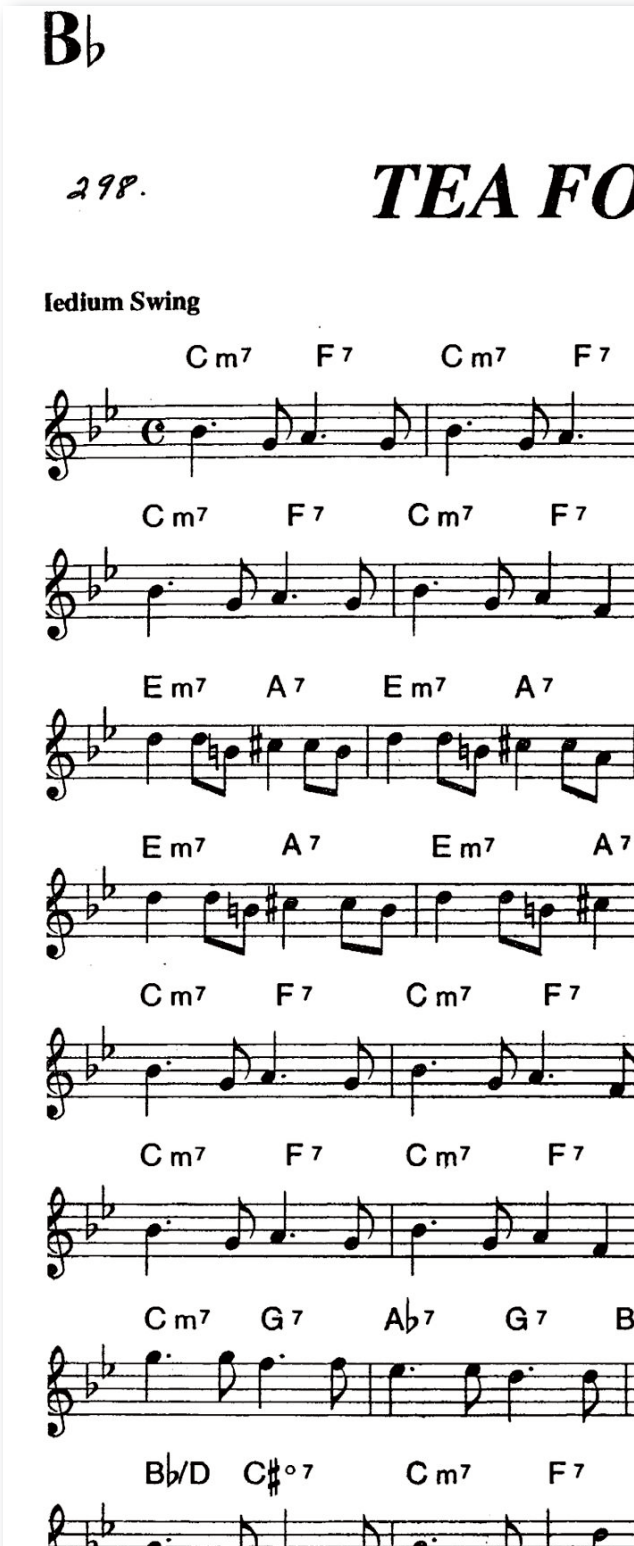
• Un acercamiento a la pieza, donde se ofrecen otras versiones alternativas de «Tea for Two» para que el músico las escuche y se siga familiarizando con el estándar. Además, se invita a realizar auditivamente un primer análisis formal y a descubrir el compás.

• Descubrir la melodía del estándar. Para ello, se recomienda elegir una versión vocal de «Tea for Two», pues la melodía destacará y será más fácil de identificar, aunque en el trabajo también se adjunta una versión didáctica de «Tea for Two» grabada a piano.

• Comenzando con la armonía, conocer el bajo. Tras la melodía, el siguiente paso es conocer el bajo para, a partir de él, empezar a cimentar la armonía. El método es el mismo: trabajar de oído e ir probando en el instrumento. Una vez sacado el bajo de oído (aunque más tarde veamos que alguna nota no es correcta), se puede realizar un primer análisis funcional.

• Construir una armonía propia. Teniendo el bajo y la melodía y aplicando los conocimientos de armmonía que se poseen, el músico puede crear una armonía propia del estándar, la cual debe ser coherente funcional y tonalmente.

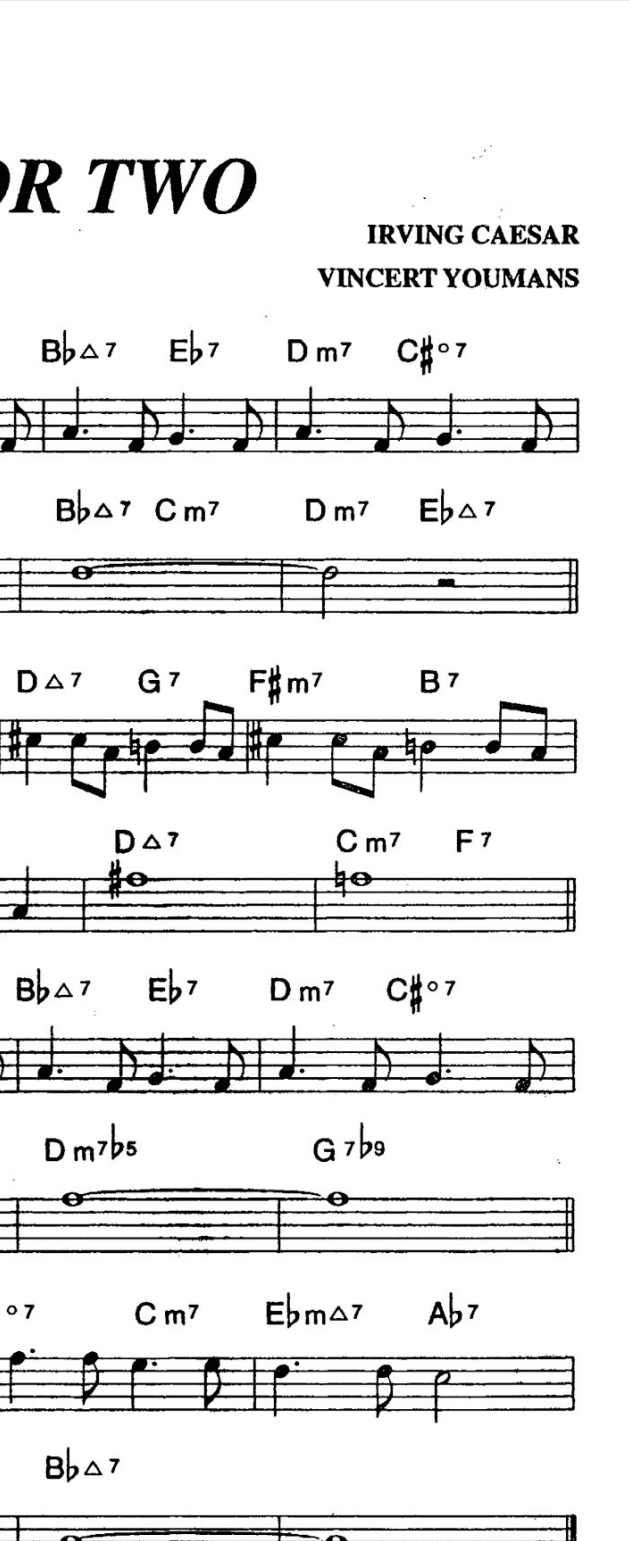
• Trabajo con la partitura, evaluación de lo realizado hasta ahora. Para finalizar esta parte de la propuesta didáctica, y una vez el músico ha extraído auditivamente melodía, bajo y armonía, el siguiente paso es cotejarlos con la partitura del estándar y observar en qué medida son correctos. Nuevamente, se invita a realizar un análisis formal y armónico-funcional; basándose, eso sí, esta vez ya en la música escrita.



La segunda parte de la propuesta didáctica está dirigida a la interpretación del estándar y a la práctica de la improvisación sobre él. De manera gradual, se van aplicando conceptos estilísticos del jazz como son el bajo *Stride*, el voicing con notas guía y el *swing*, con objetivo de que la interpretación de «*Tea for Two*» vaya adquiriendo un carácter jazzístico. Tras esto, y ya pasando a la práctica de técnicas improvisatorias y mediante diferentes ejercicios, se trabajan recursos como el uso de notas de paso o cromatismos para adornar la melodía, escalas, arpegios, progresiones de células, hemiolias o el acompañamiento tipo *walking bass*.

Finalmente, se invita al músico a realizar una síntesis de todo lo trabajado y a realizar una interpretación de «*Tea for Two*» definiendo las pautas (por ejemplo, en la frase A usar walking bass en mano izquierda y escalas para improvisar en la mano derecha).

Además, se menciona la importancia de la expresión en la improvisación (el uso del silencio, *ritardandi* y *accelerandi*...), y se propone variar el carácter de la interpretación teniendo en cuenta las diferentes vertientes dentro del jazz, de manera similar a las versiones analizadas en los puntos anteriores.



CONCLUSIONES Y PUNTO DE PARTIDA PARA SIGUIENTES TRABAJOS:

De modo resumido, las conclusiones del trabajo indican que tanto el objetivo como el tema tienen un carácter innovador, ya que tratan un ámbito (la improvisación) que normalmente posee un papel secundario en la formación musical a nivel de conservatorio. Tanto el objetivo general como los específicos se cumplen; se entiende que es un trabajo experiencial, aunque se aclara que no es cuantitativo y que no es una propuesta llevada a la práctica con alumnos reales. Se hace referencia a que en el sistema educativo actual la partitura ha sustituido al oído como método de trabajo principal y que esto no debería ser así, pues «la música no entra por la vista, sino por el oído».

Para finalizar, se indica que este trabajo busca servir como guía para iniciarse en laimprovisación, pero que de ninguna manera es un tratado en profundidad para convertirse en un experto en la materia. Aún así, se menciona que todos los recursos trabajados en la parte didáctica forman parte de cualquier improvisación, y con la aplicación de todos ellos y el aprendizaje constante, un músico puede convertirse en un buen improvisador.

Pienso que un punto de partida para continuar con la línea del trabajo es aplicar la propuesta didáctica a una práctica real (con alumnos de un Grado Superior). Obviamente, esto conllevaría una profundidad mayor, sobre todo a la hora de definir las actividades a llevar a cabo. Además, debería incluir aspectos imprescindibles en una propuesta de intervención, como pueden ser las unidades didácticas, con sus respectivos objetivos, contenidos y criterios de evaluación. De esta manera, se dotaría de un carácter científico y

vempírico al estudio, cosa que mi TFG no tiene, ya que se encuentra en un plano más divulgativo.

Otro enfoque para continuar la investigación sería realizar otro trabajo con la didáctica de la improvisación como temática, pero centrado en un estilo o vertiente concreta dentro del jazz, por ejemplo el latin jazz. Como creo que a todos los estudiantes de carrera se nos dice, siempre es mejor realizar un trabajo de un ámbito o campo lo más concreto posible, y aunque la «didáctica de la improvisación aplicada al jazz» puede aparentar ser algo muy conciso y específico, lo cierto es que dentro de este estilo de música hay gran cantidad de corrientes y variantes.

Como conclusión final, quiero animar a todos los estudiantes del CSMA Óscar Esplá, y en general a cualquier músico, a que le den una oportunidad a la improvisación. El hecho de ser un buen improvisador no tiene por qué estar reñido con el de ser un buen intérprete de piezas del Clasicismo o, Barroco o Romanticismo, simplemente es otra perspectiva desde la cual afrontar la música. Soy consciente de que muchos compañeros nunca han improvisado, sobre todo porque quizá nunca se les ha impulsado a ello desde la enseñanza académica, y seguramente lo ven como algo imposible de lograr. La respuesta a eso es que sí, es complicado aprender a improvisar desde cero, máxime si nunca lo has hecho, pero que con práctica y con constancia se puede lograr. Improvisar, a fin de cuentas, no es más que aplicar esos recursos que todos conocemos (escalas, arpegios, células, creación de motivos, cromatismos, modulaciones armónicas...) para crear y construir música en tiempo real. Mi opinión, por supuesto desde el respeto, es que todo músico ha de poder defenderse con su instrumento tanto con partitura como sin ella. Como digo en el TFG, «la música no entra por la vista, sino por el oído».

IMÁGENES:

1- Partitura «*Tea for two*» de Irving Caesar y Vincent Youmars.

2- Wynton Marsalis & Jazz at Lincoln Center Orchestra - Umbria Jazz 2013

LA GUÍA DE MADRID: UN PASEO POR EL CALLEJERO A TRAVÉS DE LA TONADILLA

Celia García Martínez
Máster en Enseñanzas artíticas de Interpretación e Investigación de la música

La tonadilla *La Guía de Madrid* trasciende el mero entretenimiento para sumergirse en las raíces mismas de la identidad madrileña. A través de melodías pegadizas y versos ingeniosos, el compositor Pablo Esteve captura la esencia de la vida cotidiana en la bulliciosa capital española del siglo XVIII, ofreciendo un retrato vívido y alegre de sus calles, plazas y personajes.

La Guía de Madrid es una tonadilla escénica compuesta por Pablo Esteve y Grimau, compositor desconocido hoy en día para el gran público, pero que gozó en su época de fama y prestigio entre los aficionados a la tonadilla escénica que cada noche llenaban los teatros madrileños. Igual que el propio Esteve, la tonadilla escénica es hoy casi una pieza de museo, un objeto de estudio para eruditos que aguarda pacientemente en nuestros archivos a ser redescubierto y puesto en valor. Este breve artículo pretende ser una modesta contribución a la rehabilitación de Esteve y la tonadilla.

LA VIDA Y MILAGROS DE ESTEVE: TRAS LAS NOTAS DE LA GUÍA DE MADRID

Pablo Esteve y Grimau nació en Barcelona en 1730, y destacó como compositor en la música teatral española del siglo XVIII, especialmente en el género de las tonadillas. En 1760 se trasladó a Madrid y trabajó como compositor para los teatros del Príncipe y de la Cruz. Se le deben tonadillas notables, como *El pozo* o *La Zagala*, que recibió el nombre de "Tonadilla Nueva". Esteve fue uno de los tres compositores más importantes de la tonadilla, junto con Blas de Laserna y Pablo del Moral.

A lo largo de su carrera, compuso alrededor de 400 tonadillas, sainetes, entremeses, loas, zarzuelas y óperas. Ocupó cargos prestigiosos, como director de la capilla musical de la Casa de Osuna y compositor de la compañía para los ya mencionados teatros del Príncipe y de la Cruz. Su fama trascendió la música escénica, y en 1780 se le ofreció el puesto de maestro de capilla en la Catedral de Burgos.

Sin embargo, la vida de Esteve estuvo marcada por desafíos y conflictos. En 1779 fue encarcelado por componer una tonadilla que desacreditaba a la duquesa de Alba y la de Benavente. En 1783, junto con Laserna, solicitó mejoras en sus condiciones laborales, enfrentándose a la presión del elevado número de piezas que debían componer. Aunque obtuvieron un nuevo contrato con reducción de tonadillas, las condiciones económicas siguieron siendo desfavorables.

En 1790, debido a problemas de salud, Esteve solicitó su jubilación como compositor de compañía y fue reemplazado por Pablo del Moral. Falleció en Madrid en 1794.

DESENTRAÑANDO EL LEGADO DE ESTEVE

Desde las calles adoquinadas de Madrid hasta los escenarios de renombre, Esteve dejó una huella imborrable en la escena musical española. Conocido por sus tonadillas cautivadoras, Esteve se convirtió en uno de los principales exponentes de este género, junto con figuras como Blas de Laserna y Pablo del Moral.

La tonadilla escénica es un género musical y teatral que tuvo su auge en España durante el siglo XVIII. Se caracteriza por ser una pequeña pieza cómica, breve y ligera, que combina música, canto y diálogo hablado. Generalmente, las tonadillas escénicas se presentaban como intermedios entre actos de obras teatrales más extensas.

El estudio se centra en destacar la obra del compositor Pablo Esteve y Grimau, específicamente su tonadilla escénica *La Guía de Madrid*. Este género musical, tenía el propósito de entretener al público español del siglo XVIII, ofreciendo un carácter cómico y burlesco, donde la destreza del compositor radica en transmitir un mensaje depurado de Madrid mediante melodías populares.

Estas composiciones eran interpretadas por cantantes y actores en los corrales de comedias y teatros de la época. La temática de las tonadillas abordaba situaciones cotidianas, costumbres populares o eventos de la vida diaria, y solían tener un carácter humorístico y burlesco. Además, la música de las tonadillas estaba influenciada por la música popular española de la época, incorporando elementos como coplas, seguidillas y ritmos tradicionales.

La tonadilla que nos ocupa, titulada *La Guía de Madrid*, tenía el propósito de entretener al público español de la época, ofreciendo un carácter cómico y burlesco, donde la destreza del compositor radica en transmitir un mensaje depurado de Madrid mediante melodías populares. Se centra en la representación y exaltación de la vida madrileña, utilizando elementos musicales y teatrales para retratar la sociedad y el ambiente de la ciudad del periodo comprendido entre 1771 y 1790.

En el siglo XVIII, la música española experimentó una transformación significativa, influenciada por estilos barrocos y clásicos de otros países europeos como Francia e Italia. En este contexto, la tonadilla escénica emergió como un género musical destacado, especialmente en la segunda mitad del siglo, en Madrid.
La zarzuela, que tuvo sus primeras representaciones en la corte de Felipe IV, se contextualiza en el Siglo de Oro español. Sin embargo, a mediados del siglo XVIII, la tonadilla escénica se convirtió en el género musical predominante en Madrid y fue precursora del género chico decimonónico.

La tonadilla, junto con el entremés y el sainete, formaba parte del repertorio del teatro breve o teatro menor, llenando los principales teatros de Madrid como la Cruz y el Príncipe. Estructurada en tres partes, solía incluir una entrada o entable, la tonadilla central con coplas que presentaban el argumento, y finalizaba con seguidillas, siendo esta última la parte más ovacionada por el público. La métrica de las coplas combinaba versos de cinco y siete sílabas, mientras que las seguidillas eran la sección más importante y popular.

A medida que avanzaba el siglo XVIII, la tonadilla evolucionó en tamaño y estructura, convirtiéndose en obras de un acto y modificando su formato original. Sin embargo, hacia finales de la década de 1780, perdió interés y protagonismo, siendo desplazada por obras más extensas y modernas, marcando el declive de este género musical.

La tonadilla escénica experimentó una evolución notable en la segunda mitad de la centuria, influyendo en la transformación musical de la época. Originada a partir de la zarzuela, la tonadilla se destacó por su enfoque cómico y su capacidad para reflejar la vida cotidiana en Madrid. Su estructura típica constaba de tres partes: una entrada para anunciar la temporada o anticipar la trama, una tonadilla central que presentaba el núcleo del argumento, y seguidillas finales que solían ser la parte más celebrada.

Los intérpretes desempeñaron un papel crucial en el éxito de la tonadilla. Los cómicos, en su mayoría mujeres como La Caramba y la Pulpillo, eran versátiles, destacando por su destreza en el canto, danza e interacción con el público. Cabe destacar que este estilo musical se enriqueció con personajes que abordaban testimonios autobiográficos, relatos de profesiones o representaciones amorosas y cómicas. Sin embargo, hacia finales de los años 80 y principios de los 90, la tonadilla experimentó un declive.

Varios factores contribuyeron a su decadencia. La tonadilla se vio afectada por la creciente influencia extranjera, especialmente por la ópera italiana, así como por los cambios estilísticos y sociales que llevaron a una mayor duración de las obras, alejándolas de su formato original. Además, críticos como Leandro Fernández de Moratín expresaron su desaprobación, acusando a poetas y músicos de corromper el género con composiciones baratas y sin calidad.

A pesar de su deterioro, la tonadilla escénica dejó un impacto significativo en la historia de la música y el teatro español, desafiando estereotipos de género y capturando la esencia y diversión de la vida madrileña del siglo XVIII.

LOS CIMIENTOS DE LA TONADILLA

La tonadilla experimentó cuatro etapas distintivas según José Subirá. En sus albores (1751-1757), estaba vinculada al sainete y constaba de un solo personaje. En su crecimiento y juventud (1757-1770), se separó del sainete, desarrollando su distintivo y abordando la sátira social. Durante su madurez y apogeo (1771-1790), se convirtió en un género de actualidad con más presencia, alcanzando duraciones de hasta veinte minutos y destacando su carácter popular. La etapa de hipertrofia y decrepitud (1791-1810) vio la influencia italiana transformar su carácter original nacionalista, desapareciendo así los temas populares.

Los teatros de Madrid del siglo XVIII fueron fundamentales para las representaciones de tonadillas. Interpretadas principalmente por actores y actrices prestigiosos, las llamadas damas de cantado desempeñaban roles clave, interactuando con el público y garantizando el éxito mediante una química especial con los asistentes. La mayoría de las tonadillas eran realizadas por mujeres, incluso si incluían personajes masculinos. La conexión con la audiencia y la participación activa eran esenciales, y la interacción durante la actuación creaba un ambiente distintivo. La tonadilla reflejaba la moda y el gusto de aquella sociedad, como se evidencia en la observación de Pablo Esteve en su tonadilla La lección de las tonadas.

Sin embargo, como toda era dorada, el auge de la tonadilla escénica llegó a su fin. A medida que el siglo XVIII llegaba a su ocaso, este género musical comenzó a perder terreno frente a nuevas formas de expresión teatral y musical. Aun así, su legado perdura como testimonio de una época de esplendor artístico y cultural en España.

UN VIAJE POR LAS CALLES DE MADRID

En *La Guía de Madrid*, nos sumergimos en un viaje sensorial a través de las emblemáticas calles de la ciudad. Desde la majestuosidad de la Puerta del Sol hasta la atmósfera animada de la calle del Ayuntamiento, cada nota y cada verso nos transportan a un mundo de vivacidad y colorido, donde la música y la vida se entrelazan de manera indisoluble.

Las calles de Madrid están impregnadas de historias y leyendas que revelan los secretos mejor guardados de la ciudad. En el corazón de Madrid, la Puerta del Sol se erige como testigo silente de siglos de historia y acontecimientos que han marcado el devenir de la ciudad. En esta breve exploración, nos adentraremos en las raíces de este emblemático lugar.

El texto describe la importancia histórica de la Puerta del Sol en Madrid, destacando su origen durante las rebeliones populares y la posterior construcción de un fuerte para su protección. Se especula sobre el origen del nombre, relacionándolo tanto con la orientación del castillo hacia el este como con la entrada de luz solar por una contrapuerta de la muralla. Además, se menciona la Casa de Correos, famosa por su reloj y su papel durante la Guerra de la Independencia española, donde un levantamiento ciudadano contra la ocupación francesa marcó el inicio de la lucha por la independencia.

En este recorrido histórico, el texto menciona otra calle característica de Madrid como es la calle de la Buenavista, revelando su origen y su significado.Inicialmente, la calle recibe su nombre de una imagen de Nuestra Señora de la Bue-

navista, ubicada en una de sus casas. Sin embargo, también se relaciona con la familia Castellanos y un evento en el que un miembro de esta familia impidió un robo de una talla de virgen en Algeciras, siendo apodado "Buenavista". Esto llevó a que la virgen fuera conocida como Nuestra Señora de la Buenavista y es por eso que la calle adoptó este nombre en su honor.

Otra peculiaridad del texto es el juego de palabras y dobles sentidos que emplea el compositor. Por ejemplo, en el texto que se muestra a continuación:

Recitado:
¿Qué apostamos
Que habrá más de tres sabios.
Notando los defectos
Del juguete
Para ir mañana ansiosos,
sin reparo
a la puerta del Sol
a criticarlo?

Pero yo le respondo
al que lo haga
que el hacer cuesta mucho,
criticar nada.

Silencio haya.
Y aquí empieza la Guía
de mi tonada.

Este párrafo se presta a varias interpretaciones, destacando su posible referencia al arte de la tonadilla. Se sugiere que la mención del "juguete" puede ser una alusión a la tonadilla misma, que a menudo es objeto de crítica y desafío. También se plantea la idea de que la crítica fácil y la negatividad son comunes en la sociedad, incluso hacia obras de calidad, lo que puede interpretarse como una crítica a esta cultura de negatividad. Además, se insinúa con ironía que la crítica requiere poco esfuerzo en comparación con la creación constructiva.

MÉTRICA

Esta tonadilla es una obra que expresa una gama de emociones como alegría, diversión, amor y tristeza, con énfasis en diferentes números musicales. Presenta un carácter castizo y refleja las emociones e intenciones del compositor y letrista. El análisis poético destaca el uso de sátira y humor para retratar la vida en Madrid, exagerando características de la ciudad y empleando un lenguaje cotidiano y directo. La métrica varía en la introducción, con estrofas de versos octosílabos y pentasílabos, y en las coplas se alternan versos heptasílabos y hexasílabos con rimas asonantes y consonantes. El estribillo de la copla consiste en estrofas de versos pentasílabos y heptasílabos. Las seguidillas, que abordan los problemas sentimentales de La Nicolasa, son la parte más ovacionada pero menos estructurada.

CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE

¿Cómo interpretar un personaje en una obra musical desde una perspectiva intuitiva y analítica?

La interpretación de un personaje en una obra musical es un proceso complejo que requiere creatividad. En este apartado, exploraremos cómo abordar este desafío dividido en dos fases: la intuitiva y la analítica.

Fase intuitiva:

El proceso de interpretar un personaje en una obra musical comienza con una inmersión profunda en el texto, donde se requiere una mente abierta y libre de prejuicios. En esta etapa intuitiva, es esencial dejar de lado cualquier influen-

cia externa y embarcarse en una exploración genuina del personaje, permitiendo que sus rasgos y motivaciones emerjan naturalmente a través de las palabras escritas.

Una técnica efectiva es la de seleccionar objetos personales que no estén especificados en el *atrezzo* de la obra, pero que ayuden a definir al personaje. Desde un objeto que le cause molestia hasta otro que tenga un significado sentimental profundo, cada elección proporciona una ventana hacia la historia y la psicología del personaje.

Además, elegir una canción o pieza musical significativa para el personaje puede ayudar a establecer su estado emocional y conectarlo con la audiencia de manera más profunda.

Fase analítica:
Una vez que hemos establecido una base intuitiva, es hora de profundizar en el análisis. Esto implica responder preguntas clave sobre la obra y el personaje, como su objetivo, lucha y conflicto principal.

La enumeración de tres adjetivos en positivo y negativo que definan al personaje ayuda a comprender su complejidad y contradicciones. Además, identificar su recorrido a lo largo de la obra, desde su introducción hasta su conclusión, proporciona una visión completa de su desarrollo emocional y narrativo.

También es crucial considerar el contexto de cada escena y las circunstancias en las que el personaje se encuentra, así como su espacio emocional y físico.

Propuesta escénica:
Para dar vida al personaje en el escenario, es necesario diseñar una propuesta escénica que refleje su personalidad y la narrativa de la obra. Esto incluye la selección de *atrezzo* y la creación de acciones autónomas que enriquezcan su actuación.

Además, el análisis detallado del conflicto interior y exterior del personaje, junto con sus motivaciones y acciones, informa sobre su comportamiento en cada momento de la obra.

Conclusiones:
Representar un personaje en una obra musical es un proceso dinámico que requiere un equilibrio entre la intuición y el análisis, por lo que los intérpretes

deben confiar en su instinto para darle vida, al mismo tiempo que realizan un análisis detallado de la obra y comprenden mejor sus motivaciones y emociones. Con estas características, los músicos pueden crear interpretaciones auténticas y significativas que cautiven a la audiencia.

Al final, la interpretación efectiva de un personaje en una obra musical requiere una comprensión profunda de este y de la obra, así como la habilidad de llevar esa comprensión a la expresión vocal y física en el escenario.

Hasta aquí llega este breve análisis de *La guía de Madrid*, donde hemos explorado sus rincones históricos y las melodías que los acompañan. Sin embargo, nuestro viaje apenas comienza, pues seguiremos adentrándonos en los intrincados detalles de este fascinante género musical. Acompáñanos mientras seguimos investigando esta herencia musical, en la que exploraremos aún más las profundidades de la tonadilla y su impacto perdurable en la cultura musical española.

Imágenes:

-Detalle de «Embotadas de las seguidillas boleras», estampa de Marcos Téllez, ca. 1800.
-Mª Josefa de la Soledad, Condesa de Benavente, Duquesa de Osuna. Retrato pintado por Francisco de Goya en 1785.
-La tonadillera Mª Antonia Fernández “La Caramba”. Detalle de un grabado realizado por los hnos. Cano y Olmedilla.
-«La calle de Alcalá». Pintura por Antonio Joli, ca. 1750.

CÓMO SOLUCIONAR LOS PROBLEMAS PLANTEADOS EN *REBONDS "B"*, PIEZA PARA MULTIPERCUSIÓN DE I. XENAKIS

Carlos Mulet Tacho

Datos de contacto: mulettacho@gmail.com

Máster en Enseñanzas artísticas de Interpretación e Investigación de la música.

¿Qué percusionista no se ha planteado en algún momento de su trayectoria la interpretación de *Rebonds "b"*?

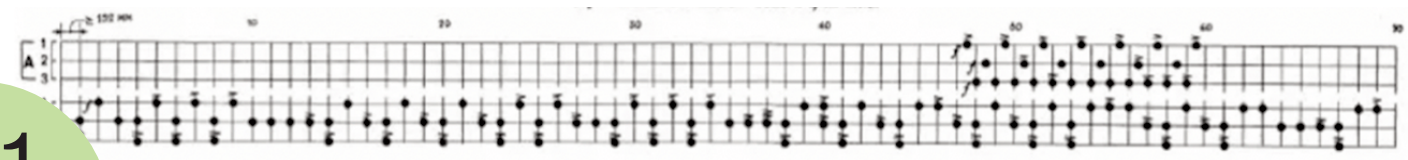
Esta pieza, compuesta entre 1987 y 1988 por Iannis Xenakis, forma parte del díptico *Rebonds*. Ambas piezas que lo conforman se pueden interpretar de forma independiente dada la entidad y duración de cada una de ellas, siendo *Rebonds "b"*, objeto del estudio, la más interpretada.

XENAKIS Y SU MÚSICA:

No se entiende la música de Xenakis sin conocer su historia. Nació en Rumanía, pero pasó desde su infancia hasta los 25 años en Grecia, donde vivió de primera mano la Segunda Guerra Mundial. Posteriormente se exilió a Francia, donde trabajó como asistente del famoso arquitecto Le Corbusier desarrollando técnicas de diseño arquitectónico basadas en las leyes de la naturaleza.

Inició su formación musical con O. Messiaen en el Conservatorio de París, aunque se alejó de esa estética para desarrollar su propio estilo, basado en la exploración de las posibilidades sonoras y rítmicas de los instrumentos y de la voz humana. Este estilo, clasificado como música estocástica, se caracteriza también por su enfoque en la textura y la densidad sonora, además del uso de técnicas matemáticas y científicas en el proceso compositivo.

Centrándonos en sus composiciones para percusión, empleó técnicas y recursos innovadores como la exploración de la espacialidad, la interacción entre los músicos y el público o el uso de instrumentos de afinación microtonal, amén de desarrollar su propio sistema de notación para el instrumento, el cual utiliza tan solo en algunas de sus composiciones .



En el año 1987, en el que finaliza la composición de *Rebonds*, Xenakis había atravesado unos años con diferentes éxitos y reconocimientos, aunque también con dificultades. Premio Kyoto por su contribución a la música contemporánea, Legión de Honor francesa por su contribución a la cultura, Premio de la Fundación Prince Pierre y inauguración del "Centre Iannis Xenakis" en Saint-Nazaire fueron grandes reconocimientos que se mezclaron con la muerte de su esposa en 1985 y el diagnóstico de miastenia gravis que recibió.

Se puede decir, por tanto, que la composición de *Rebonds* fue para Xenakis una vía de escape durante un periodo difícil de su vida.

REBONDS "B":

El método compositivo de Xenakis supone que las diversas interpretaciones de la pieza sean muy personales y diferentes entre sí, puesto que en la partitura aparecen abundantes motivos que no se pueden interpretar tal y como se han escrito y problemas similares.

Podemos encontrar, por tanto, interpretaciones con distintos enfoques tímbricos, con diferentes instrumentos, u otras en las que se omite material de la partitura; y todas éstas, recurriendo a diferentes soluciones para los numerosos problemas y cuestiones que aparecen.

Sylvio Gualda, percusionista a quien se dedica la pieza, describe la interpretación de ésta como «un intento de minimizar la distancia entre el intérprete y el compositor, entre el instrumento y la partitura»[1]. También Sylvio dijo a Xenakis antes del estreno de *Rebonds*: «"algunos pasajes son imposibles de tocar", a lo que Xenakis respondió: "estoy seguro de que lo harás muy bien, Sylvio"»[2], evidenciando que era consciente de que ciertos pasajes no podían ejecutarse tal y como aparecían en la partitura.

Encontrar los diferentes medios, recursos e ideas para conseguir la interpretación de *Rebonds "b"* que más se acerque a la idea del compositor es, por tanto, el objetivo principal de la investigación.

Para dar respuesta a este objetivo, se revisa y selecciona la bibliografía que trata sobre *Rebonds "b"*, destacando el manuscrito original proporcionado por Mâkhi Xenakis, hija del compositor. También se realiza una búsqueda y selección de la bibliografía sobre Xenakis y sobre la multipercusión.

Se valoran diferentes interpretaciones utilizando una metodología cualitativa y cuantitativa basada en la observación de diferentes grabaciones y en la interpretación y comparación de los valores obtenidos en los cuestionarios realizados a 45 intérpretes de distintas partes de todo el mundo[3]. Simultáneamente, se procede al estudio personal de la pieza.

Se realizan tres análisis distintos de *Rebonds "b"*: Análisis formal, tímbrico y de la disposición del set. Paralelamente también se analizan tímbricamente otras 16 piezas de Xenakis, tanto de solista como de cámara u orquesta[4].

[1-] DUINKER, Ben. Rebonds: Structural Affordances, Negotitation and Creation. Revista MTO, a journal of the Society for Music Theory [en línea]. 2021, Vol. 4. Disponible en: https://mtosmt.org/issues/mto.21.27.4/mto.21.27.4.duinker.html

[2-] DUINKER, Ben. Rebonds: Structural Affordances, Negotitation and Creation. Revista MTO, a journal of the Society for Music Theory [en línea]. 2021, Vol. 4. Disponible en: https://mtosmt.org/issues/mto.21.27.4/mto.21.27.4.duinker.html

[3-] Enlace al cuestionario, datos de los percusionistas que lo responden y ficha técnica: https://drive.google.com/drive/folders/1MRRgrb7nvL_dOwxJuEQLcp8lIVFOxQuo?usp=sharing

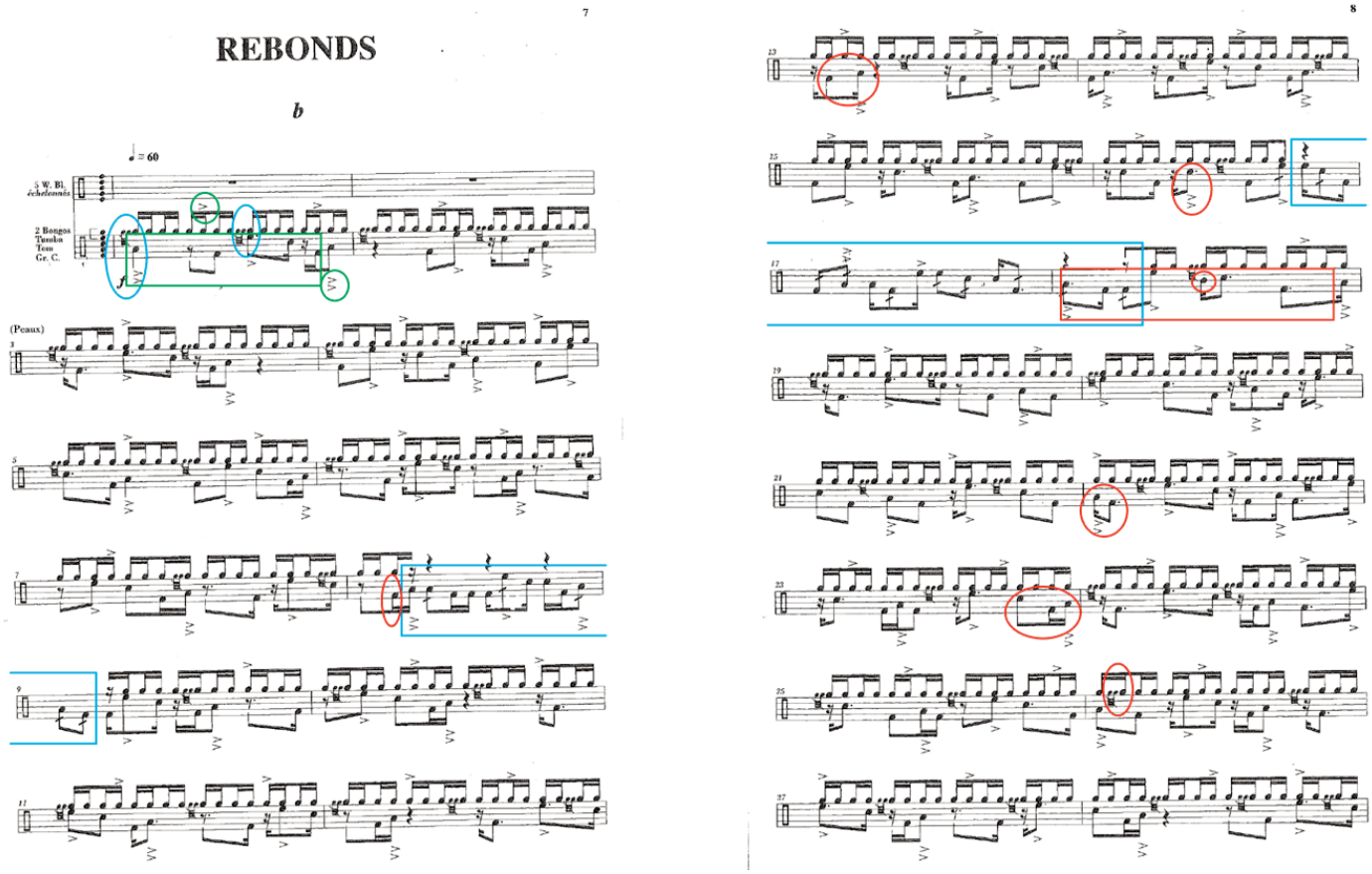
[4-] Enlace al listado de las 16 piezas analizadas: https://drive.google.com/file/d/1-6YfM61aHc9cfD0gba3y0tlDa-QEjFJO3/view?usp=sharing

Posteriormente se realiza una comparación entre la información proporcionada por los cuestionarios, la proporcionada por el estudio personal y la obtenida mediante las grabaciones, con el objetivo de identificar todos los problemas que aparecen, contrastándolos posteriormente con la información obtenida de la bibliografía y los datos proporcionados por los diferentes análisis.

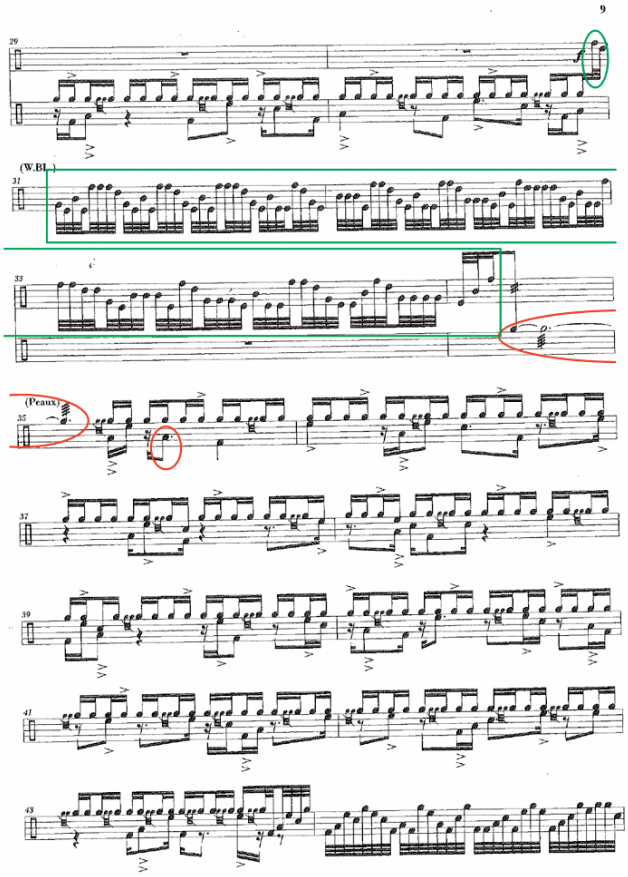
Para finalizar se discuten las soluciones aportadas por los videos y cuestionarios y se presentan las conclusiones y sugerencias interpretativas.

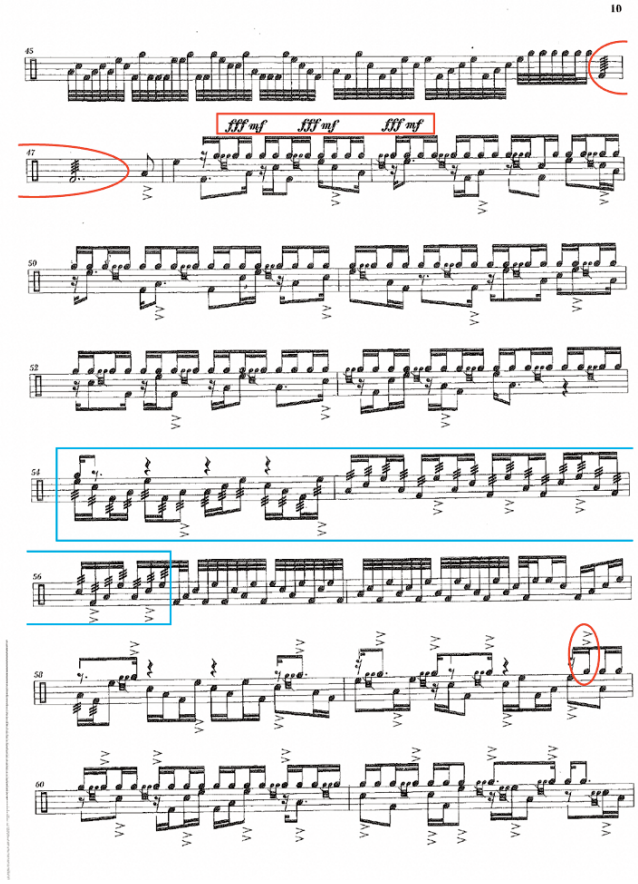
PROBLEMAS IDENTIFICADOS:

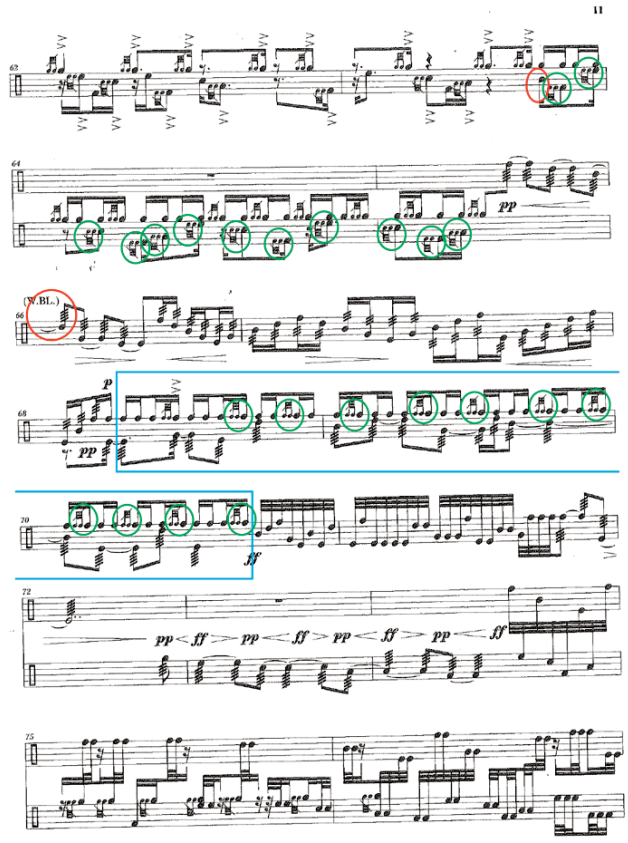
Se indican en rojo los problemas identificados mediante el análisis, en azul los identificados mediante el estudio y en verde los identificados mediante la visualización de interpretaciones de la pieza.

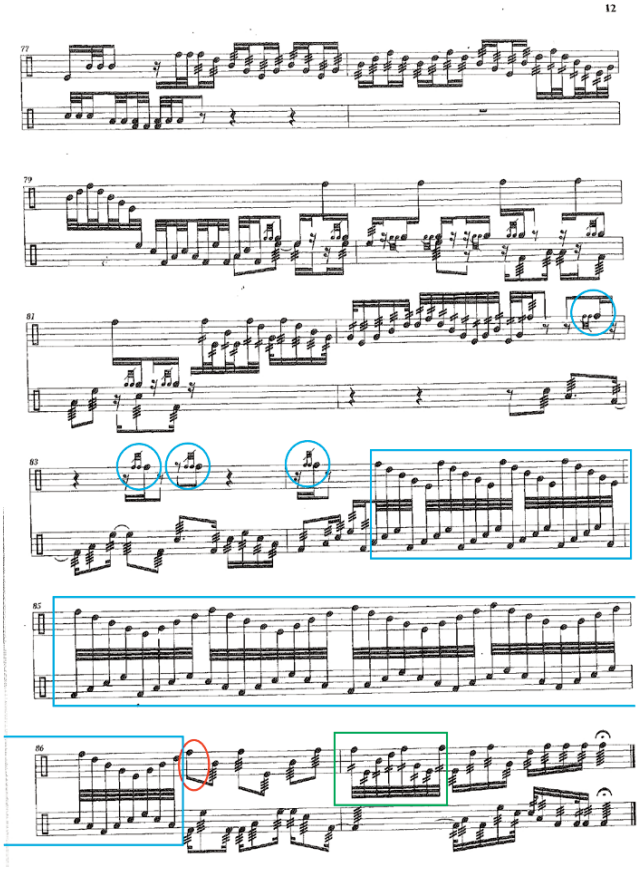


Una congregación de gatos haciendo música y cantando, ca. 1700. Ferdinand van Kessel.


9
(W.Bl.)
(Peaux)


10
fff mf fff mf fff mf


11
pp
(W.Bl.)
p
pp
ff
pp < ff > pp < ff > pp < ff > pp < ff


12

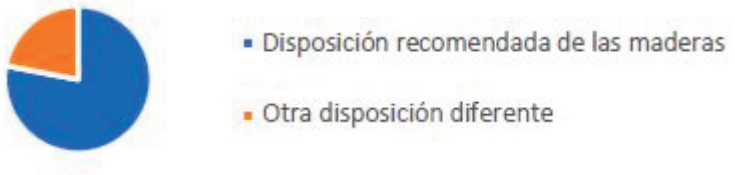
INSTRUMENTOS — AFINACIÓN Y DISPOSICIÓN:

Por lo que respecta a la elección y afinación de los instrumentos, el análisis tímbrico sugiere que los parches que se deben utilizar son un bombo sinfónico, un tom, una conga y dos bongos, todos afinados de manera progresiva entre ellos con un sonido extremadamente grave en el bombo y uno extremadamente agudo en el bongo pequeño. Las maderas, a pesar de indicarse como cajas chinas, se pueden sustituir por temple blocks[5], empleando el registro más amplio posible sin que la más aguda pierda sonido. Se aconseja tocar la pieza con dos baquetas para no perder potencia, tal como reconocen los intérpretes que deciden ejecutarla con 4 baquetas.

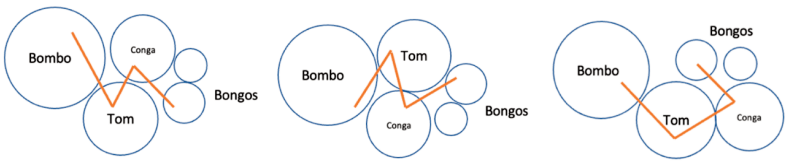
En cuanto a la disposición de los instrumentos, la sugerencia es la colocación de las maderas de forma oblicua respecto a los parches en el lado de la mano dominante del intérprete.

Para la colocación de las maderas, se sugiere disponer las cajas chinas en vertical o los *temple blocks* en horizontal, permitiendo así tocar tanto encima del instrumento como de forma oblicua y obteniendo, por tanto, el mayor rango dinámico posible. Un 78% de los intérpretes encuestados colocan las maderas en la disposición recomendada.

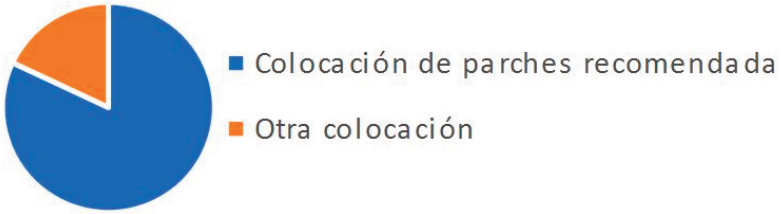
Para los parches, se sugiere colocar el bongo agudo en un extremo para no entorpecer la interpretación del

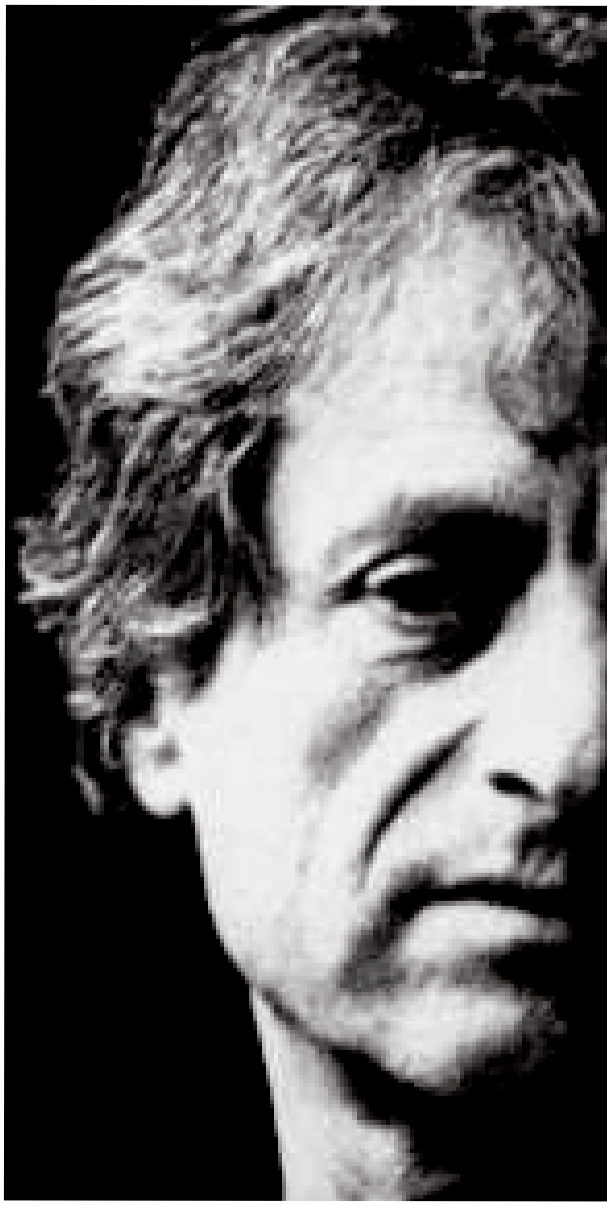


patrón melódico que aparece durante gran parte de la pieza y que permita un movimiento orgánico (indicado en color naranja) para la ejecución de los compases 84, 85 y 86. De las diferentes disposiciones que utilizan los intérpretes[6], las indicadas a continuación son las más adecuadas:



De los intérpretes encuestados para el estudio, un 82% colocaba los parches en alguna de las tres disposiciones recomendadas.



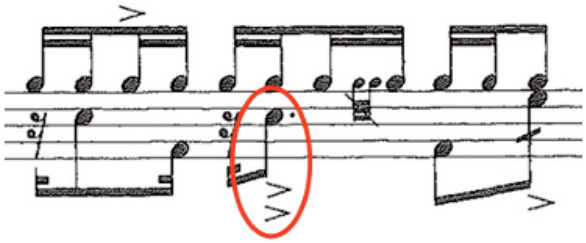


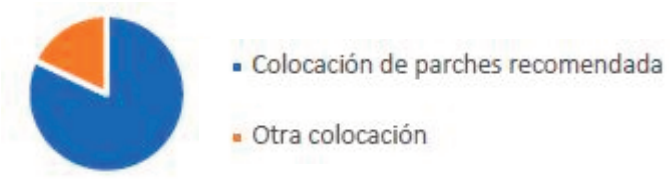
5- DUINKER, Ben. Rebonds: Structural Affordances, Negotitation and Creation. Revista MTO, a journal of the Society for Music Theory [en línea]. 2021, Vol. 4. Disponible en: https://mtosmt.org/issues/mto.21.27.4/mto.21.27.4.duinker.html

6- Enlace a las diferentes disposiciones utilizadas para el set de parches: https://drive.google.com/file/d/15i_4hOUBwEkmaj_2p7sc0qJNAoYXjGXJ/view?usp=share_link

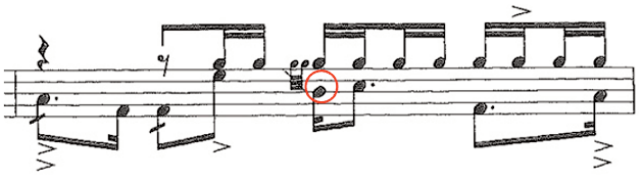
ERRORES DE EDICIÓN:

El primer error de edición aparece en el compás 16: un golpe en la conga, con doble acento, el cual debe estar escrito en el tom.



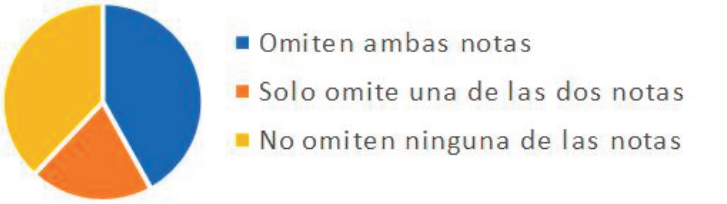


El siguiente error de edición aparece en el compás 18. Se trata de una nota en la tercera línea del pentagrama de parches, la cual debe omitirse.

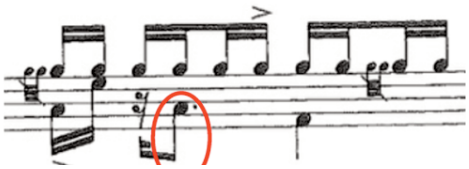


Además de la nota señalada en la imagen anterior, también encontramos una nota en la tercera línea en el compás 63, que también se debe omitir.

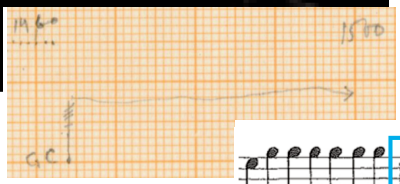
Tan solo un 42% de los intérpretes omiten ambas notas, siendo la del compás 63 la que crea más indecisión. El resto de los músicos deciden tocar estas notas en el tom, la conga o el bongo grave.

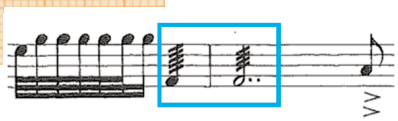


En el compás 35, un nuevo fallo de edición altera la melodía. Un error complicado de reconocer, puesto que tan solo el 4% de los intérpretes lo identifica. La nota señalada a continuación, correspondiente al tom, debe tocarse en la conga para no alterar la serie creada en esta sección de la pieza.

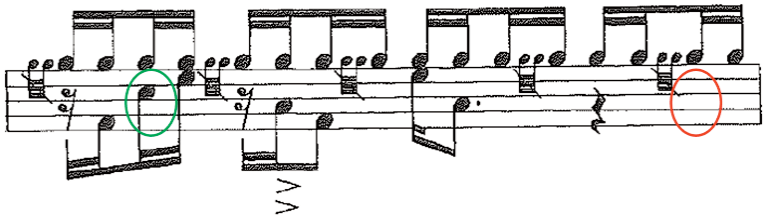


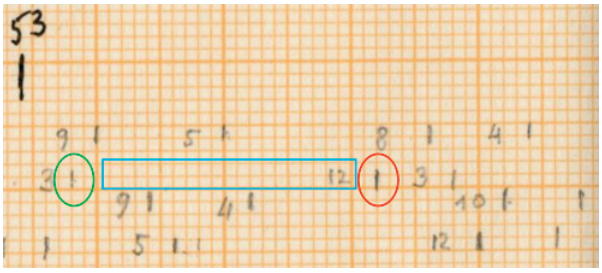
Seguidamente, en los compases 46 y 47 aparece un redoble, el cual debe estar ligado. Como sugerencia interpretativa, se propone crear una dirección hasta este punto, dado que el redoble está colocado en la división áurea de la sección, de la misma forma que lo está el redoble de bongo del compás 34 respecto al global de la pieza.



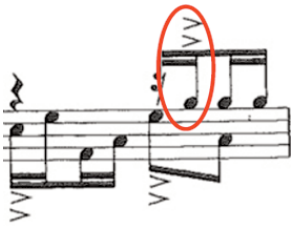


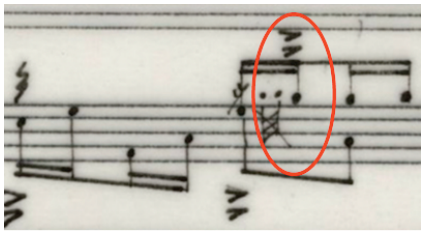
En el compás 53 se omite una nota en la conga, que debería aparecer en la señalización roja de la siguiente imagen. Un error que no puede ser identificado sin el primer manuscrito de la pieza, cosa que provoca que el 0% de los encuestados lo corrigiese en sus interpretaciones.





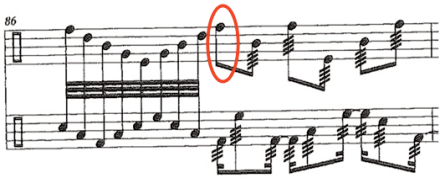
En el compás 53 se omite una nota en la conga, que debería aparecer en la señalización roja de la siguiente imagen. Un error que no puede ser identificado sin el primer manuscrito de la pieza, cosa que provoca que el 0% de los encuestados lo corrigiese en sus interpretaciones.

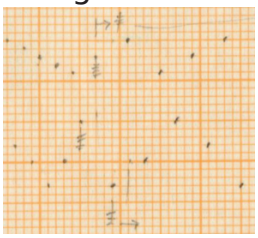




El siguiente fallo de edición es la primera nota del compás 66, la cual debe interpretarse en la madera correspondiente a la tercera línea y no a la cuarta. Un error que el 73% de los intérpretes corrige.

Por último, en el compás 86 se omite una indicación de redoble en la primera corchea del segundo tiempo del pentagrama correspondiente a los instrumentos de madera. Un error que el 56% de los intérpretes corrige.





Imágenes y gráficos cedidos por el autor.

SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS:

La pieza está construida con proporciones áureas, tanto a nivel global como en las diferentes series que aparecen a lo largo del discurso. Es por ello que se recomienda crear direcciones hacia las diferentes divisiones áureas, en las cuales Xenakis ha colocado motivos de especial relevancia.

Para los acentos y dobles acentos no hay que interpretar necesariamente más fuerte el doble acento, sino que se pueden utilizar los diferentes recursos que Xenakis indica para la interpretación de los acentos de su pieza *Psappha:*

1. Más fuerte, mayor intensidad.

2. Cambio abrupto en el timbre.

3. Cambio brusco de peso.

4. Adición de otro sonido reproducido simultáneamente.

5. Combinación simultánea de todas las sugerencias anteriores.[7]

La conclusión extraída del estudio y del análisis tímbrico sugiere que tocar el doble acento haciendo un down, aplicando así más peso al golpe; y los acentos simples, realizando un golpe con más aceleración y cambiando de esta manera el timbre, supondrían una correcta y adecuada interpretación.

Por lo que respecta al primer *ruff* de la pieza, con resolución tanto en el bongo agudo como en el tom, se aconseja tocar el *ruff* con una mano y la nota de la resolución en otro instrumento, con la otra mano. Esta decisión se respalda en los siguientes motivos:

- El doble acento del tom es el sonido más determinante del momento, además de constituir la cabeza de la melodía que se repite un total de 38 veces durante la sección.

- Un triple golpe supondría menos control del *ruff* y menos potencia en la resolución.

- Tocar las notas del *ruff* con manos alternadas es posible al principio de la pieza, pero imposible durante el resto del discurso, lo que implicaría que la serie que estos ruffs crean no sea homogénea.

En las secciones en las que se omite la constante de semicorcheas del bongo agudo, como por ejemplo en los compases 8 y 9, se sugiere continuar destacando la célula melódica, la cual se repite un total de 38 veces en la primera sección. Para ello, es importante resaltar la primera nota en cada instrumento, aunque ésta no lleve acento.

Una opción técnica que permite resaltar esta melodía durante la omisión del bongo agudo consiste en tocar la primera nota en cada instrumento con la mano dominante y las siguientes notas en ese mismo instrumento con la otra mano.

Prácticamente al final de la obra, en los compases 84, 85 y 86, aparecen fusas simultáneas en los parches y las maderas. Ante la imposibilidad de empezarlas al tempo indicado y las conclusiones extraídas del análisis, se recomienda iniciarlas a un tempo cómodo y acelerar hasta llegar al tempo indicado, sin que este accelerando se altere cuando se modifica el patrón de la mano que toca los parches en el compás 85. De esta forma, se favorecerá la saturación que Xenakis escribe para acabar la pieza.

Con esta información se pretende facilitar la interpretación de *Rebonds "b"* a todo percusionista que lo necesite. Para cuestiones más concretas que las expuestas en este artículo siéntanse libres de contactar con el autor, Carlos Mulet Tacho, a través del correo electrónico facilitado.

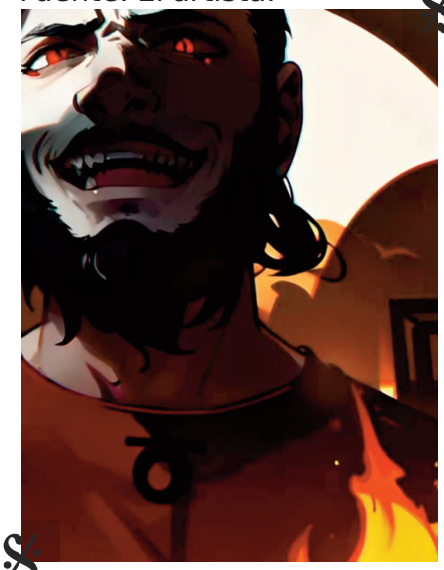
[7]- TINKEL, *Brian Christopher. Rebonds by Iannis Xenakis: Pedagogical Study and Performance Analysis.* Tesis doctoral. Oklahoma: Universidad de Oklahoma, 2009. [traducción propia].

DESCUBRIMIENTOS DE ALICANTE

No hay solo un camino hacia la música, y eso es lo que pretendemos descubriros en esta sección.

Aquí encontraréis artistas musicales de Alicante, de todo tipo, y cuyo origen no tiene por qué ser el conservatorio.

Fuente: El artista.



GARBA

https://www.youtube.com/@hisoka2201

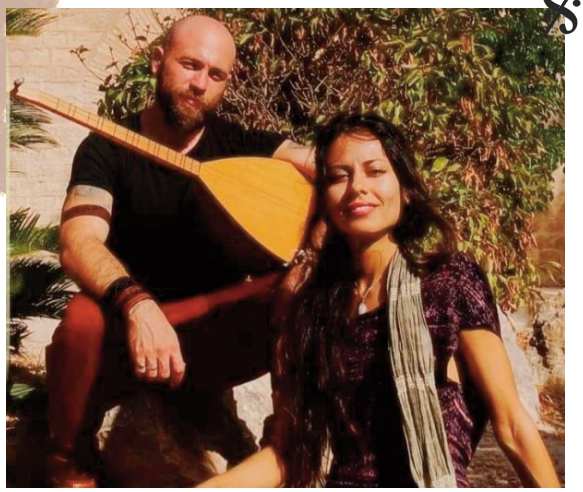
¿Quién o qué es Garba? Para saberlo, tan sólo basta con escuchar su música, sus palabras. Garba es uno de esos seres artísticos que puedes escuchar habitualmente en El Refugio de Alicante con la particularidad de que explota uno de los géneros menos escuchados en su escenario multidisciplinar: el rap.

La primera vez que lo escuché, sin entender yo ni papa de rap, sentí un arrebato: tal vez no conozcas su historia, o que ni siquiera estés escuchando sus palabras. Pero Garba tiene mucho que decir, muchísimo. Un rap oscuro, como el que ya no se escucha, incluso violento; pero tremendamente sincero, tremendamente universal, es lo que predica con su magnífico sentido del rima y ritmo. Podéis escuchar la artesanía de Garba (con una excelente edición e instrumentación), en la maqueta que está subiendo, tema a tema, en su (todavía pequeño), canal de Youtube.

HAMALBASTRU (SEBASTIÁN LÉGOVICH Y LEILA AKBAAL)

Cuando te mueves por el circuito alicantino de micro abierto y música indie lo último que esperas encontrar es un dúo de música sefardí, andalusí y árabe.

El dúo está compuesto por los argentinos Sebastián Légovich y Leila Akbaal, ambos con carrera en el Conservatorio Superior de Argentina. Hamalbastru es la unión de la estrella *Hamal*, que da el nombre a la constelación de aries y *Bastru*, azul en romaní. Su música junta géneros folklóricos de Europa y Oriente Próximo, destacando los géneros antes mentados.



Fuente: Instagram.

Tanto Sebastián como Leila hacen también carrera individual divulgando dichos géneros y los podéis encontrar ocasionalmente en las *jams* del Robins, el micro abierto de El Refugio, El Búnker y en conciertos en locales culturales.

- Hamalbastru: https://www.instagram.com/hamalbastru/
- Layla: https://www.instagram.com/laylaakbal/
- Sebastián Légovich: https://www.instagram.com/sebastian_legovich/

https://www.youtube.com/@Laydenisse

- Hamalbastru: https://www.instagram.com/hamalbastru/
- Layla: https://www.instagram.com/laylaakbal/
- Sebastián Légovich: https://www.instagram.com/sebastian_legovich/

CLARA OLÓNDRIZ

https://open.spotify.com/intl-es/artist/0maq6deTHvPmiTvUFo7nL0?si=92MzrqtERmOl7-9n9HoiNg

https://www.youtube.com/@ClaraOlondriz/videos

https://www.instagram.com/claraolondrizmusic

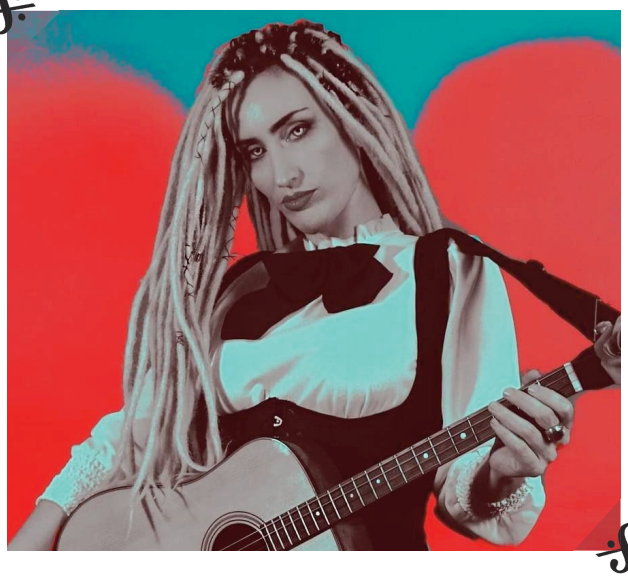
Tal vez lo que más sorprenda de ella es lo mucho que sonríe al hablar en contraste con las letras de sus canciones.

Clara Olóndriz es una cantante y compositora de indie pop que explora el mundo de las emociones y las reflexiones cantadas. Dejó el Derecho para darle una oportunidad profesional a la música y, bajo un claro lema de volver a empezar y reinventarse, ha estado trabajando en su primer álbum en español con la ayuda de Mark Dasousa (Atomic Studio) en la producción y Rubén Escrivà en los arreglos musicales, que ya ha empezado a lanzar a cuentagotas en formato de singles que avanzan lo que está por venir este 2024.

Nacida en Barcelona, Clara reside en la actualidad en la Marina Alta (Alicante) donde ha conseguido establecer un circuito de directos que han reafirmado sus lazos con esta tierra y su establecimiento como artista levantina. Su presencia en redes sociales ha crecido gracias a sus versiones y la ha impulsado a avanzar en su viaje musical.

Fuente: La artista.

Fuente: Instagram.



RAMONCHINA

El tango, al contrario que el punk, no ha muerto, y sigue con vida. Y mucha vida. Ramonchina. En su repertorio toca diversos palos de los géneros contemporáneos como puedan ser el rock, el pop o el jazz sin embargo su fuerte es el tango. Su voz podría ser comparada a la de los grandes cantes del género sin menospreciar el carácter y personalidad que imprima en ellos. Una voz clara y un canto dramático que llena las salas y te lleva bajo las melodías de El Choclo, Summertime o Por Una Cabeza.

Y si nunca te has acercado a esos géneros con Ramonchina puedes empezar tu viaje y adquirir un nuevo gusto musical.

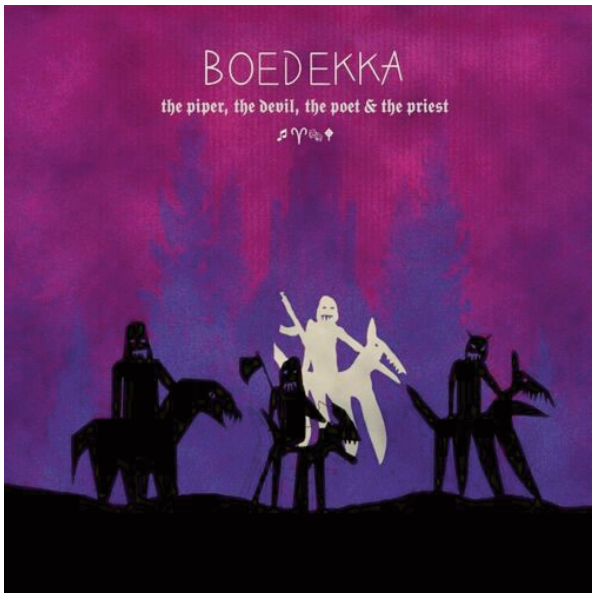
https://links.altafonte.com/PorUnaCabeza

DESCUBRIMIENTOS DEL MUNDO

BOEDEKKA

Si tu grupo de garge rock tiene menos de 30 seguidores en Spotify creo que podemos afirmar que eres indie. Grupo londinense de rock experimental/psicodélico inglés fundado en el 2000 y de corta vida con sólo 4 publicaciones.

Su álbum más destacable – también el último – es The Piper, The Devil, The Poet & The Priest (2004), muestra rasgos más cercanos al Hard Rock sin dejar atrás los elementos experimentales. El álbum sólo puede describirse como un viaje de alucinógenos a través de temas como Carnival of the Antichrist, Maybe your sister needs a helping hand o Devil on my back.



Una lástima para el rock inglés su corta vida pero un gozo auditivo para los amantes de bandas como King Crimson, Yes, Jefferson Airplane o los españoles Smash.

https://open.spotify.com/intl-es/artist/2TG2PfEyWAupDEy4nkE7B

ENSEMBLE DE LA DANSERYE

https://open.spotify.com/intl-es/artist/7rBAjap1iHp3AbPlcare9L

http://www.ladanserye.com/es/

La transcripción de partituras es todo un objeto de artesanía en si mismo porque ¿cómo trasladamos fielmente las ligaduras, neumas, la notación mensura… sin faltar a la idea original? ¿Hay que ser completamente fieles al papel y la mentalidad de la época o hay que actualizar? ¿Se puede perder información por ello?

El *Ensemble de la Danserye* se ríe ante estos debates, coge la partitura original y aprende a leerlo y en el proceso descubre cosas. Al hacer reconstrucción musical a ese novel descubres cosas sobre cómo existía la música de una época, entiendes las representaciones pictóricas e incluso deduces las técnicas empleadas en una época y entonces esa música vieja y aburrida cobra gozo y alegría.

Fuente: Web oficial de *La Danserye*.

Para mi fue un choque descubrirlos y ver lo que se puede hallar desde la interpretación recreacionista. Espero que para ti, estimado lector, *món semblable, mon frère*, sea lo mismo.

THE GHOST OF JOSPEH BUCK

El Oeste sigue siendo una idea romántica, un lugar de inspiración y si esa inspiración se junta con inspiraciones del folk, del jazz, del rock, de la música clásica y por supuesto Ennio Morricone obtienes un estilo propio que se siente como un moderno «*road trip* por las Grandes Llanuras» que se siente entre estar en una caravana del *Oregon Trail* y un viaje en coche de la generación beat.

La formación original nace por los 2000 de mano de Joe Franzen a la guitarra y Polly Beck al teclado y voz. El grupo no tardó en empezar a crecer y, a pesar de su estilo propio y poseer tres álbumenes apenas llegan a los 10 seguidores en Spotify.

Fuente: 303Magazine

www.theghostofjosephbuck.com

https://www.instagram.com/theghostofjosephbuck/

GRADO EN COMPOSICIÓN:

En la especialidad de Composición, tenemos dos premisas fundamentales que permiten al alumnado llegar a un conocimiento global de la composición: buscamos una formación lo más rica posible, bajo un ambiente de respeto y trabajo. Para lograrlo, durante los cuatro cursos en los que se distribuye el grado, damos importancia a la interdisciplinariedad, de manera que se coordinan las diferentes asignaturas para conseguir el máximo aprovechamiento de los estudios. En esta formación, se guía al alumnado para que vaya configurando su propia estética, sin imposiciones, pero siempre pidiendo que exista una evolución. Cabe destacar las diferentes colaboraciones y proyectos del departamento con distintas entidades y/o con otros departamentos del centro, para que las obras puedan estrenarse, una parte indispensable del aprendizaje de la composición.

En este sentido, son varios años los que el alumnado compone en base a distintas obras de arte dentro del concurso de arte en la Casa Bardín del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil - Albert, en un un proyecto multidisciplinar que une composición, interpretación y artes. Por otro lado, destacan las masterclass de distintos profesores invitados, tanto españoles como extranjeros, así como los cursos de composición organizados.

ACTIVIDAD DE COMPOSICIÓN EN EL CSMA:

Este curso 2023/24, la especialidad de Composición ha realizado en el CSMA una actividad en colaboración con la especialidad de Interpretación de flauta travesera. Se trata de un concierto de obras de los alumnos de Composición del centro, junto con obras de otros compositores consolidados de música contemporánea, interpretadas todas ellas por alumnos del centro.

Las obras compuestas por los alumnos son también de estilo contemporáneo y giran entorno a las obras ganadoras del concurso anual de esta misma corriente artística de la Casa Bardín del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. Esta actividad busca explorar nuevos estilos y técnicas extendidas de composición e interpretación de flauta.

El origen de esta colaboración se encuentra en una charla que realizó el flautista multidisciplinar Jaume Darbra Fa. Este artista independiente especializado en la interpretación de música contemporánea acudió al CSMA el pasado mes de diciembre para explicar ante ambas especialidades las diferencias de sonoridad y ejecución de múltiples técnicas extendidas de interpretación que podemos hallar en este estilo musical, abriendo así nuevos conocimientos y posibilidades de color musical tanto a interpretes como a compositores.

Un elemento fundamental que se fomenta en este proyecto conjunto es, precisamente, la colaboración, ya que se pretende que la composición de cada alumno esté adaptada al flautista, a sus puntos fuertes y a las técnicas que quiera explorar el intérprete. También, desde luego, busca permitir al alumno de Composición la posibilidad de profundizar en este instrumento mediante la comunicación directa con el intérprete.

El concierto se celebró en la propia Casa Bardín, posibilitando un evento mucho más dinámico, guiando al público por las diferentes salas, situándose cada flautista delante de la obra pictórica en cuya composición se basa su pieza. Se pretendía también experimentar con los límites del arte buscando, incluso, añadir momentos más performativos.

*Imagen libre de derechos.

GRADO EN PEDAGOGÍA:

El grado de Pedagogía –en el marco de los estudios superiores de Música, y conforme a la Orden 24/11– constituye uno de los ámbitos de mayor proyección profesional entre los que se imparten en el ámbito de los estudios superiores de música. En este sentido, los estudios superiores de Pedagogía del CSMA aportan profundos conocimientos teóricos y prácticos sobre el proceso de enseñanza-aprendizaje, y favorecen la adquisición de competencias interdisciplinares que fomentan la inserción profesional del alumno de Pedagogía.

El concreto, los estudios de Pedagogía del CSMA aplican metodologías innovadoras y promueven el aprendizaje autónomo del alumno (enfoques del aprendizaje crítico, creativo, lateral, cooperativo, basado en proyectos, los estudios de casos o el flipped classroom, entre otros), así como los últimos hallazgos en un campo tan actual e importante como las neurociencias aplicadas al proceso de enseñanza-aprendizaje.

Un campo de estudio de especial importancia y actualidad para cualquier estudiante del siglo XXI son las herramientas y competencias tecnológicas y digitales. En este sentido, en los Estudios del Grado en Pedagogía, se estudian los últimos avances tecnológicos en el campo de la docencia y la investigación,como la Inteligencia Artificial aplicada a la enseñanza musical.

En los Estudios de Grado de Pedagogía del CSMA, también aprenderás a manejar la bibliografía específica de los campos que se relacionan directamente con la labor docente e investigadora, del método científico y de los más importantes paradigmas académicos. En este sentido, y desde el primer curso de la especialidad, se fundamentan las propuestas didácticas desde la evidencia científica.

De igual modo, en asignaturas como Metodología de la investigación, se profundiza en el estudio de los métodos pedagógicos, a través del desarrollo de proyectos y creando diseños de investigación que se llevan a cabo, de manera colectiva, en el propio centro de enseñanza superior y de otros niveles educativos. Es así como se desarrolla una propuesta de investigación concreta como paso previo a la elaboración del trabajo final de grado.

En las asignaturas de práctica pedagógica se entra en contacto directo con la labor docente. Son de vital importancia para desarrollar las habilidades y competencias personales y profesionales necesarias en la didáctica musical e instrumental. El período de práctica pedagógica se lleva a cabo tanto en conservatorios profesionales como superiores de música, y permite al alumnado iniciarse en el que será su futuro profesional, así como el de la mayoría de los estudiantes de música.

En definitiva, los estudios de la especialidad de Pedagogía en el CSMA proporcionan una formación integral al docente de música, además de una alta capacidad metodológica, personal y profesional en todos los ámbitos musicales, tanto para la docencia como para la investigación pedagógica. De esta manera, al finalizar los estudios, el alumnado de Pedagogía está preparado para asumir los apasionantes retos profesionales del docente de música del siglo XXI.

*Imagen libre de derechos.

El experimento de Asch

Imagen: *Creative Commons*.

Realizado por los alumnos de Pedagogía

En este experimento se ha replicado el experimento de Asch (1951) sobre la influencia de la mayoría y la conformidad en el juicio perceptivo. La hipótesis planteada era que los sujetos se adaptarían al criterio erróneo de la mayoría, aunque fuera contrario a la evidencia visual. Para comprobar esta hipótesis, se ha sometido a cuatro sujetos (dos hombres y dos mujeres) a una tarea de comparación de líneas, en la que debían indicar cuál de las tres líneas de una diapositiva tenía la misma longitud que la línea estándar que se mostraba a la izquierda. Los sujetos estaban rodeados de 7 cómplices del experimentador, que daban respuestas incorrectas de forma unánime en 12 de las 18 pruebas.

Desarrollo del experimento

1. Ana debe tener el aula preparada para el experimento 10 minutos antes de empezar (no significa que lo tenga que hacer Ana sola).
   a. El ordenador configurado para proyectar de las imágenes con el PDF abierto y listo para empezar.
   b. Las mesas situadas en una fila de 7 mesas paralela a la pared del proyector con su hoja de cesión de derechos de imagen.
   c. El iPad y trípode para grabar el experimento.

2. Cinco miembros del experimento estaremos esperando en la puerta de la clase, el último estará en el vestíbulo de abajo con las mesas de madera.

3. Ana entrará en clase y pedirá a un alumno que venga a realizar el experimento y se colocará en la fila, es decir la persona numero 6.
   a. Para seleccionar al sujeto, Ana primero le pide al profesor que salga, le explica que queremos hacer un test de agudeza visual y que le diga cuantos alumnos son.
   b. Del número de alumnos, Ana elige 3 números mediante una página web que lo haga aleatoriamente (el número 8 de la lista, si no el 13 y si no el 2).

4. Le explicará que se espere en la cola y que va a por el último alumno.

5. Ana se va al vestíbulo y espera unos 10-20 segundos (tiempo en el que convence al supuesto alumno a venir) y vuelve con el último sujeto.

6. Una vez los tiene a todos en fila nos indica que pasemos y ella nos coloca en las sillas correspondientes.

7. Una vez dentro explica en qué consiste la prueba, la cesión de derechos de imagen y realizamos el experimento.
   a. En caso de que el alumno no quiera firmar la cesión de derechos, no pasa nada: Ana explica que conque una persona no quiera, no se graba el experimento y simple-

mente se toma registro de las respuestas.

8. Todo el grupo de sujetos compinchados sigue la respuesta del primero que habla (de una lista de rayas de diferente longitud, tienen que elegir la más larga).

9. Al acabar el experimento, Ana pide al sujeto experimental que salga a responder unas preguntas con Mari Carmen.

10. En el momento en el que se va, Mari Carmen se lleva al sujeto hacia fuera del recinto, a la izquierda de la clase o a un aula en el pasillo del párking que esta vacía, el resto se vuelve a colocar en la misma posición y Ana vuelve a llamar al segundo sujeto para repetir lo hecho anteriormente.
  a. El sujeto que se utiliza es el siguiente de la lista que ha salido previamente, para que no se tenga que hacer otro sorteo con oportunidad de repetir algún número.

11. Cuando Mari Carmen acaba de hacer las preguntas puede devolver al sujeto a clase, puesto que ningún otro alumno que se encuentre dentro del aula va a tener que hacer el experimento.

12. Este experimento se repite de la misma manera en el cambio de hora con alumnos de otra asignatura.

CONCLUSIONES DEL EXPERIMENTO

Los resultados obtenidos han mostrado que la hipótesis era parcialmente correcta, y que los sujetos se veían influenciados por la presión social de la mayoría. Sin embargo, se ha observado una diferencia de género en el grado de conformidad: el 100% (los dos) de los hombres cedieron al menos en una respuesta, mientras que el 0% (ninguna) de las mujeres cedió ante la presión social en ninguna de ellas. Uno de los dos hombres cedió una vez solamente y el otro en 6 ocasiones, es decir el 50% de las veces. Esto sugiere que las mujeres son más resistentes a la presión social que los hombres, al menos en este tipo de tarea y en nuestra muestra.

Respecto a las preguntas que se les hacía a los sujetos al finalizar el experimento, podemos extraer varias conclusiones. Primeramente, un factor común en todos los sujetos ha sido la sensación de incomodidad durante éste. Esto demuestra que la presión social afecta a todo el mundo, aunque finalmente no cedan en sus respuestas. También encontramos que los hombres reconocen que se han equivocado a plena consciencia en las respuestas, aunque cada uno alega razones diferentes. El sujeto que solo cedió una vez explicó que dudó si había entendido bien el ejercicio y por eso cambió su respuesta. El sujeto que se equivocó 6 veces reconoce que ha respondido erróneamente debido a la presión social. Finalmente, las dos mujeres que no cedieron en sus respuestas mostraron un grado de seguridad y convicción mayor al salir del experimento a la hora de justificar el porqué de sus acciones.

Este experimento tiene importantes implicaciones para la comprensión de los procesos psicosociales que intervienen en la formación y el cambio de actitudes, así como para la prevención y el tratamiento de fenómenos como el acoso escolar, el fanatismo o el radicalismo. También muestra la relevancia de las variables individuales, como el género, la personalidad o la autoestima, en la respuesta a la influencia social. No obstante, el experimento también tiene algunas limitaciones, como el uso de una muestra pequeña y no representativa o la ausencia de control de otras variables moderadoras, como la dificultad de la prueba, el tamaño del grupo o la unanimidad de la mayoría. Para futuras investigaciones, estaría bien ampliar el estudio a una muestra mayor y diversa.

ALFREDO CATALÁN CASADO

Nace en la localidad de Linares (Jaén) e inicia sus estudios musicales en el conservatorio de su ciudad natal, es Titulado Superior en Música en las especialidades de Guitarra, Composición, Dirección de Orquesta y Máster en Interpretación e Investigación Musical.

Tiene una larga y dilatada trayectoria como director de orquesta. Actualmente es director titular del Coro y Orquesta Sinfónica Castvlvm (Linares) y de la Banda de Música de Huétor Vega. Además, imparte docencia en el Conservatorio Profesional de Música "Ángel Barrios" de Granada.

Fuente: Cadena Ser Linares

En el año 2023 publicó su primer libro "*Federico Ramírez. Vida musical y reconstrucción de su Miserere*" dedicado a la obra del compositor de su ciudad natal que data de 1902.

«Este libro es fruto de un trabajo que llevo haciendo desde hace años y que consiste en reestructurar la biografía de Federico Ramírez desde el punto de vista artístico y musical. Federico Ramírez es un personaje de Linares archiconocido por su faceta de escritor e historiador, pero también como músico, habiendo desarrollado una importante carrera musical a nivel local y provincial, pero de eso hay muy poco escrito. Por eso creo que era de justicia realizar una publicación que hablara exclusivamente de su faceta musical y de todo lo que hizo»

LinkedIn Alfredo Catalán Casado

https://www.instagram.com/alfredorquesta/?hl=es

SECCIÓN COLABORATIVA

Un Conservatorio lo componemos todas las personas que trabajamos y estudiamos en él. Este espacio no es tan sólo otro lugar de descubrimiento, como hemos ofrecido anteriormente, sino también es para dar a conocer proyectos asociados a todos los integrantes del CSMA.

ASOCIACION CULTURAL CASTVLVM

La Asociación Cultural Castvlvm se constituye en el mes de abril de 2014, procedente de otro colectivo musical anterior. Su principal objetivo es promover la cultura musical así como la de promocionar el trabajo de músicos y cantantes profesionales. Tiene su sede en la ciudad de Linares (Jaén).

A lo largo de su trayectoria, ha creado diferentes agrupaciones musicales y corales, destacando su Orquesta Sinfónica, Orquesta de Cámara, Coro Polifónico y Coro de Cámara. También se han integrado en la misma varios grupos musicales de cámara.

Su Director Artístico y Musical es D. Alfredo Catalán Casado, Titulado Superior en Guitarra, en Composición y en Dirección de Orquesta y Máster en Interpretación e Investigación Musical por la Universidad Internacional de Valencia.

En el repertorio orquestal se encuentra: Beethoven (Sinfonías nº 3, nº 5 , nº 7 y nº 9), Dvorak (Sinfonía del Nuevo Mundo, Serenata para Cuerdas), Tchaikovsky (Cascanueces, Obertura 1812), Mussorgsky (Cuadros de una Exposición), Rodrigo (Fantasía para un Gentilhombre) o Schubert (Sinfonía nº 5; La Bella Molinera en versión orquestal de Alfredo Catalán), entre otros.

El coro cuenta con un amplio repertorio, siempre acompañado por orquesta o piano. Su directora es Dª. Inés Mª Heras, Titulada Superior en Piano y Maestra en la Especialidad de Educación Musical. Se han interpretado números de óperas, tales como Aida, Nabucco, Orfeo y Euridice, Il Trovatore, Tännhauser, etc. Y en colaboración con otros coros, El Mesías de Händel o el Requiem de Mozart. Además, de la ópera Las Bodas de Fígaro, junto con el colectivo Xauen Lírica.con la orquesta Castvlvm, ofreció un concierto interpretando obras de compositores argentinos actuales.

Cada año, coincidiendo con la Semana Santa, es destacable la interpretación por la orquesta, coro y solistas, del Miserere de Federico Ramírez en la Basílica de Santa María la Mayor, de Linares, de cuya composición por el ilustre linarense se acaban de cumplir 120 años.

Además de lo musical, se promueve la interpretación de dramas musicales originales en colaboración con colectivos teatrales y de danza, como “QUINTO TORIO, BENEFACTOR DE CASTULO”, “CARLOTA REMFRY – UNA HISTORIA DE MINAS Y MINEROS”, y CHARITO “LA REVUELOS” - UNA HISTORIA EN LOS CAFÉS CANTANTES DE LINARES todas ellas con notable éxito artístico y de público.

Nuestra compañera del Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante, Sandra Jiménez, que cursa estudios de Grado en Interpretación de Canto, colabora de forma activa como solista en numerosos conciertos con la Asociación Castvlvm desde sus inicios en 2014, impulsando así su trayectoria como cantante profesional.

En el año 2023, con motivo del FIMAE (Festival Internacional de Música y Artes Escénicas de Linares), la Orquesta de Cámara Castvlvm fue protagonista de un ENCUENTRO MUSICAL HISPANO – ARGENTINO, con interpretación de obras de autores argentinos de los siglos XIX y XX. Forma parte de un Ciclo de Conciertos Europeos denominado “Senderos Musicales Hispano Argentinos” en colaboración con la Asociación de Compositores Argentinos y la Asociación Multidisciplinar “La Amalgama” de Málaga.

En el mes de octubre de ese mismo año se interpretó un segundo concierto del citado ciclo en la Capilla del Hospital de los Marqueses de Linares, donde la compañera Sandra Jiménez, junto con la orquesta Castvlvm, ofreció un concierto interpretando obras de compositores argentinos actuales.

Nuestro Equipo

Edu Melero
Maquetación

Álvaro Mondragón
Redacción

Rubén Escrivà
Redacción

Sandra Jiménez
Redacción

Javier Marroquí
Edición

Joël Bou
Redacción

Carlota Franco
Maquetación

Irene Noguera
Edición

Rubén Pacheco
Coordinador y profesor

Aunque tod@s ¡hemos aportado a todo! ¡Muchas gracias por leernos!