

Arte y Humanidades

 Universidad
Rey Juan Carlos
Servicio de Publicaciones

Coordinador : Agustín Martínez Peláez

INVESTIGAR EN CREACIÓN E INTERPRETACIÓN MUSICAL EN ESPAÑA

INVESTIGAR EN CREACIÓN E INTERPRETACIÓN MUSICAL EN ESPAÑA

Ciencias Jurídicas y Sociales
Ciencias de la Salud
Ciencias Experimentales y Tecnología
Ingeniería y Arquitectura
Arte y Humanidades

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni parte de este libro, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

© Copyright by
Los autores
Madrid

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid
Teléfono (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69
e-mail: info@dykinson.com
<http://www.dykinson.es>
<http://www.dykinson.com>
Consejo Editorial véase www.dykinson.com/quienessomos

ISBN: 978-84-9148-271-0

Preimpresión por:
David Gil Merino
Paula Muñoz Clavería

Investigar en Creación e Interpretación Musical en España

Coordinador: Agustín Martínez Peláez

Doctor en Historia del Arte
Coordinador del Máster en Creación e Interpretación Musical
Universidad Rey Juan Carlos

Álvaro Zaldívar Gracia

Catedrático numerario de Historia de la Música del
Conservatorio Superior de Murcia
Profesor Máster en Creación e Interpretación Musical de la URJC

Antonio Palmer Aparicio

Catedrático de Improvisación y Acompañamiento del
Conservatorio Superior de Música de Madrid
Profesor Máster en Creación e Interpretación Musical de la URJC

Carlos Oliva Marañón

Profesor del Departamento de Ciencias de la Comunicación y Sociología
Universidad Rey Juan Carlos
Profesor Máster en Creación e Interpretación Musical de la URJC

María F. Sánchez Hernández

Profesora del Departamento de Ciencias de la Comunicación y Sociología
Universidad Rey Juan Carlos

Víctor Pliego de Andrés

Catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
Profesor del Máster de Creación e Interpretación Musical de la URJC

Álvaro Guijarro Pérez
Profesor Superior de Improvisación Real Conservatorio
Superior de Música de Madrid
Doctorando en el Programa Humanidades: Lenguaje y Cultura
Universidad Rey Juan Carlos

Joan Borrás
Titulado Superior de Música

Claudio Ferrer Lafuente
Doctor por la Universidad Rey Juan Carlos
Profesor de Enseñanza Secundaria de la Comunidad de Madrid

Joaquín Franco Pallas
Catedrático de Saxofón
Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Raquel Quiaro Vargas
Profesora Centro de Música y Danza
Montserrat Caballé de Madrid
Doctoranda Programa de Humanidades: Lenguaje y Cultura Universidad Rey
Juan Carlos

Sara Sicilia Felipe
Docente en la Fundación Educando en la Creatividad

Javier Escribano Redondo
Titulado superior en Trombón y en Pedagogía por el
Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

CONTENIDO

PRESENTACIÓN. INVESTIGAR EN CREACIÓN E INTERPRETACIÓN MUSICAL EN ESPAÑA	9
LA INVESTIGACIÓN: BASE DE LA MEJORA DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA Y LLAVE DEL FUTURO PROGRESO ACADÉMICO	17
LA IMPROVISACIÓN MUSICAL COMO INVESTIGACIÓN 'DESDE' LA PRÁCTICA ARTÍSTICA.....	37
CERVANTES Y LA MÚSICA: UNA REALIDAD DOCUMENTAL	55
¿ES CIENTÍFICA LA INVESTIGACIÓN MUSICAL? RAZÓN Y CONTESTACIÓN A UNA DUDA ACTUAL	79
MODO FLAMENCO Y MODO DEL REPERTORIO DE LOS BARDOS BAKHSHI DE TURKMENISTÁN. ANÁLISIS COMPARATIVO.....	97

SÍMBOLO, TEXTO Y LENGUAJE.LAS PROYECCIONES METAFÓRICAS EN EL APRENDIZAJE MUSICAL	127
UTILIZACIÓN DE LA PRENSA GRÁFICA EN LA INVESTIGACIÓN DE LA MÚSICA POPULAR URBANA	147
PEDRO ITURRALDE: MÁS MÚSICO MÁS COMPLETO	167
LA CONCEPCIÓN INTERDISCIPLINAR EN LA CREACIÓN MUSICAL	179
AUTOPERCEPCIÓN AUDITIVA DEL INTÉRPRETE MUSICAL: ESTUDIO COMPARATIVO DE DOS INSTRUMENTOS EN UN MISMO SUJETO	201
REPERTORIO INÉDITO PARA TROMBÓN Y PIANO DE COMPOSITORES ESPAÑOLES DE MEDIADOS DEL SIGLO XX. PIEZA LÍRICA, DE JULIÁN MENÉNDEZ GONZÁLEZ	219
INTERACCIÓN ENTRE LAS ARTES: RECOPIACIÓN DE INVESTIGACIONES SELECCIONADAS ENTRE MÚSICA Y PINTURA EN ESPAÑA DURANTE EL PERÍODO 2007-2017	233

PRESENTACIÓN.

INVESTIGAR EN CREACIÓN E INTERPRETACIÓN MUSICAL EN ESPAÑA

Desde el Máster Universitario en *Creación e Interpretación Musical* de la Universidad Rey Juan Carlos, y con el apoyo del Rectorado, ha sido posible retomar y dar visibilidad a la labor investigadora generada por los profesores y alumnos, muchos de ellos profesionales de la música y docentes, que han pasado por este máster y el programa de doctorado, siendo ahora doctores e investigadores que han fortalecido de una manera contundente la historiografía musical en el ámbito de la creación e interpretación.

Desde que, en el año 2011, los anteriores directores del máster, Félix Labrador Arroyo y Vicente Calvo Fernández, coordinaran la publicación *In_des_ar Investigar desde el Arte*, un primer encuentro de investigación musical, no se había editado nada en conjunto desde la dirección del máster hasta este año 2016.

Desde que en 1994 los músicos en España pudieran acceder a un doctorado en Musicología o Educación Musical, ya son muchas las tesis doctorales que se han

leído. La mayoría han seguido una línea historicista y otros muchos, enfoques pedagógicos. Sin embargo, han sido muchos menos las que han abordado las cuestiones vinculadas directamente con la propia interpretación y creación musical, por falta de programas que respondieran a estas líneas de investigación. En este sentido, la Universidad Rey Juan Carlos y su máster en *Creación e Interpretación Musical* han contribuido a que este campo no deje de crecer y que esta universidad se haya convertido en la primera de España con unos resultados extraordinariamente innovadores no solo para la comprensión del hecho musical, sino también para la renovación de todos los planteamientos científicos tradicionales. Gracias a sus propuestas, hoy no es raro oír hablar de investigaciones “performativas”, “desde la creación” o “artísticas”. Esta formación e investigaciones artísticas han desarrollado retos derivados del carácter sonoro, efímero, temporal y emocional de la música, publicando trabajos con una gran base técnica, teórica y filosófica. De las investigaciones publicadas gracias al máster, como las que presentamos a continuación, sin duda, aún faltan algunas dotaciones e instrumentos para que la práctica musical y la teoría vayan de la mano y sean valoradas de la misma manera. En ese sentido, uno de los nuevos objetivos a conseguir a medio plazo será equipararnos a las políticas y normas del National Norwegian Artistic Research Fellowship Programme de la National Academy of the Arts de Bergen. Las investigaciones financiadas por este programa deben aportar como resultados la obra artística y un trabajo final, que consiste en una reflexión crítica. Esta última debe fijarse en algún tipo de documento archivable, que no necesariamente debe corresponder a un texto escrito. De este modo, dan libertad a los creadores para escoger formatos alternativos. No obstante, en la mayor parte de los centros de enseñanza musical superior, aún se exige el trabajo escrito como requisito para completar los estudios.

Esta publicación es el resultado investigador de los ponentes y comunicantes que participaron en el desarrollo del I Seminario Nacional sobre Creación e Interpretación Musical que organizaron los coordinadores del Máster Universitario en Creación e Interpretación Musical de la Universidad Rey Juan Carlos. El encuentro pretendía impulsar una iniciativa que, por evidente que parezca, se ha comprobado que no solo es necesaria en la labor investigadora de los profesionales de la música, sino que está muy demandada en este sector y especialización, ya que hasta el momento, las cuestiones metodológicas y el hecho investigador en sí, no formaban parte cualitativa del currículum de los intérpretes o compositores musicales. Para que estos profesionales ofreciesen lo mejor de su labor creativa y académica, se hacía necesario, en el ámbito científico, estimular el aprendizaje y desarrollo de una comprensión profunda de su especialización mediante un trabajo inédito y cualificado.

En este sentido, el seminario procuró dar a conocer los trabajos de investigación más actualizados que se están realizando en estos momentos en el ámbito territorial

español. Los debates se distribuyeron entre el planteamiento creativo compositivo e interpretativo que estudian una metodología y unas herramientas científicas adecuadas a estos campos de la música, y los de otros muchos contenidos particulares y específicos que representan la actualidad investigadora en el campo de la Creación e Interpretación Musical española.

En la primera propuesta, el catedrático y profesor del máster, Álvaro Zaldívar Gracia, asegura que sin investigación no hay nuevos conocimientos acreditados y transferibles ni una constante revisión crítica de lo que se sabe; por tanto, no se podrá mejorar la práctica artística sin investigación desde su propia práctica. De igual modo, indica que se debe reconocer también que, sin ser investigador acreditado no se puede ya ser docente y tutor de investigaciones en una universidad española donde la investigación artística es oferta y tarea afortunadamente crecientes. Y del mismo modo, complementando las dos ideas anteriores, confirma que sin ser investigador y capaz de tutelar investigaciones propias de las artes, es imposible acceder e impartir docencia plena en los centros superiores de enseñanzas artísticas y, en concreto, en los musicales.

En Música, nos comenta el catedrático en improvisación y uno de los profesores permanentes desde la primera promoción del máster en Creación e Interpretación Musical, Antonio Palmer Aparicio, la improvisación se presenta como ejemplo concreto de lo que puede ser la práctica artística como investigación. Si pensamos en la música como fenómeno que se despliega en tiempo y sonido (y no solamente en sus representaciones, como las partituras), ciertas maneras de abordar la improvisación nos pueden ofrecer la posibilidad de experimentar el proceso de estructura musical emergente. Esto es una reconceptualización de la idea de estructura musical que ahora se ve más longitudinal que arquitectónica y de la que se obtienen resultados interesantes para el análisis musical directamente basados en hacer y escuchar la música. Pensamos que este conocimiento que emerge es similar al de cualquier otro proceso de investigación y puede generar nuevas aportaciones sobre qué es la música y cómo es creada.

Los documentalistas y doctores, María Sánchez Hernández y Carlos Oliva Marañón, éste último, secretario del encuentro que hizo posible esta publicación, proponen en su artículo dar a conocer la aplicación documental *El Quijote y la Música*. Esta aplicación documental contiene artículos de reconocidos especialistas y musicólogos, clasificados de forma homogénea por épocas y géneros, de lo que se infiere un contenido de calidad y una herramienta de consulta muy necesaria y en constante actualización. Encuadran su investigación en el paradigma catalizador de lo que ha supuesto el año 2016, caracterizador por la celebración de eventos y acontecimientos de diversa índole como la designación de San Sebastián como Capital Europea de la Cultura, compartida con la ciudad polaca de Wrocław; la Celebración del Mundial de Fútbol de Brasil; el 20º Aniversario de la Universidad

Rey Juan Carlos; y el 400 aniversario de la muerte de Shakespeare y de Cervantes, entre otros. Su trabajo, aporta y difunde los contenidos documentales que, con motivo del IV centenario de la publicación de *El Quijote*, el Centro de Documentación de Música y Danza, entidad dependiente del Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música (INAEM), y el Centro Virtual Cervantes, auspiciado por el Instituto Cervantes, presentan en la recién creada base de datos mediante el proyecto *El Quijote y la Música*.

Víctor Pliego de Andrés, doctor y catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, se pregunta: ¿Es científica la investigación musical? En su investigación analiza cómo los músicos que acometen una investigación, deben preguntarse qué es aquello que verdaderamente les preocupa como intérpretes o compositores en relación directa con su actividad. Un músico es el mejor observador para responder a las preguntas que atañen a su quehacer. La música tiene que definir su propio ámbito de investigación y romper prejuicios provenientes de fuera, pero, en ocasiones, también de los propios músicos que, influidos por modelos externos, ponen en duda que la investigación musical pueda ser científica y por eso se desplazan hacia otras disciplinas. Es una paradoja, dice el autor, que un musicólogo pueda doctorarse analizando y catalogando la obra de un compositor vivo sin que el propio artista pueda hacerlo explicando su proceso creativo. Los músicos debemos investigar desde la música, pues nadie lo puede hacer mejor, concluye.

Álvaro Guijarro Pérez, doctorando del Programa de Humanidades en la universidad Rey Juan Carlos y profesor en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, presenta la investigación titulada *Modo Flamenco y Modo del repertorio de los bardos Bakhshi de Turkmenistán. Análisis comparativo*, La investigación en las estructuras musicales de los Palos ha aportado definiciones de los modos y aclaraciones en el desarrollo sistemático de éstos. Sin embargo, son muy escasas las contribuciones que argumentan las posibles semejanzas entre el sistema modal de los Palos y el de otras tradiciones musicales en aras de determinar una influencia en el origen de los modos del flamenco; los resultados encontrados en este sentido son muy generales, y el más concluyente defiende la semejanza entre el tetracordo principal del modo fundamental del flamenco y el tetracordo Hijaz árabe, desde una transcripción cromática. Es por ello que el objetivo de este trabajo, desde el método analítico comparativo, radica en confirmar una analogía entre la escala principal de los palos modales, el Modo Flamenco, y uno de los modos fundamentales presente en la música de los Bakhshi de Turkmenistán, en Asia Central. Para alcanzar este objetivo, en un paso previo se determinan las dos estructuras modales a partir del análisis y la transcripción de ejemplos sonoros seleccionados.

Joan Borràs, desde su investigación titulada *Símbolo, texto y lenguaje. Las proyecciones metafóricas en el aprendizaje musical*, nos recuerda que desde los comienzos de la revolución industrial, las humanidades y las artes se han ido viendo desplazadas

del centro de los intereses del hombre. Uno de los reflejos de esta situación se aprecia en la crisis global que afecta a la educación y en concreto, a la formación musical, pues ésta aparece en la actualidad demasiado alejada de los pragmáticos intereses sociales. Por esta y otras causas, asistimos a un replanteamiento crítico generalizado del papel y el futuro de la llamada música clásica. Desde una perspectiva panorámica de la historia de la formación musical, se propone poner en valor el empleo de las proyecciones metafóricas como potente herramienta didáctica que permita a los profesionales de la formación musical, comprometidos y conscientes, ofrecer una vía de acceso al mensaje sonoro inefable del que está hecha la música.

Utilización de la prensa gráfica en la investigación de la música popular urbana, es el resultado de una reflexión sobre la reciente experiencia personal de Claudio Ferrer Lafuente enfocada a brindar ideas de metodología de investigación a doctorandos y nuevos investigadores. En el transcurso de esta investigación el autor plantea un instrumento de investigación basado en la búsqueda sistemática de información en la prensa gráfica para ampliar o desarrollar la descripción de los fenómenos sociales producidos por la música popular urbana, por lo que el análisis y aprovechamiento de dicha información se puede vincular al marco de la interpretación historicista y, en este caso, dentro del ámbito de la etnomusicología.

Joaquín Franco Pallás, catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, justifica en su investigación la necesidad de reivindicar la figura de Pedro Iturralde. Argumenta que se ha escrito bastante sobre su biografía y se ha grabado mucho su obra, pero no se ha realizado ningún estudio exhaustivo de su papel y la repercusión que ha tenido sobre las generaciones actuales de saxofonistas. Joaquín ha profundizado de manera muy activa en la obra del saxofonista interpretando diversas obras suyas en programas de televisión y grabaciones discográficas.

Raquel Quiaro Vargas, con su artículo, *La concepción interdisciplinar en la creación musical*, afirma que la investigación basada en las artes constituye un vasto territorio susceptible de ser abordado desde numerosas perspectivas; además, se presenta como una oportunidad para profundizar en el conocimiento de los diversos elementos, aspectos y elaboraciones que se conjugan en la creación artística contemporánea donde es muy frecuente que se entrelacen diferentes disciplinas. En el ámbito pedagógico actual y en muchos de los niveles de la enseñanza, pueden emplearse vías interdisciplinares como método para el estudio de las distintas parcelas de la acción artística. Esta cualidad interdisciplinar puede definirse por la aplicación de un análisis sobre las maneras de integración e interacción de distintos lenguajes en la producción de obras artísticas, de lo que pueden derivarse puntos de vista, conceptos, reflexiones y apreciaciones sobre dicha producción, describiendo así, aspectos que pueden observarse y entenderse como característicos de la estética contemporánea.

Sara Sicilia Felipe investiga y critica en *Autopercepción auditiva del intérprete musical: estudio comparativo de dos instrumentos en un mismo sujeto*, como tanto en la LOMCE como en las anteriores leyes educativas, los estudios de música están reglados dentro del seno de las enseñanzas artísticas, consideradas de régimen especial. En todos los casos, encontramos un currículo general común a todas las especialidades y la indicación de que la superación de sus contenidos supone la obtención del título correspondiente, equivalente a nivel administrativo sea cual fuere la especialidad cursada. Se desprende, por consiguiente, que la ley considera que todos aquellos que hayan finalizado estudios musicales de un mismo nivel cuentan con un similar grado de competencia en su práctica instrumental. Para que esto suceda, las programaciones de cada especialidad desarrollan su currículo de acuerdo a las dificultades técnicas inherentes al instrumento desde el cual se abordan los estudios de música. A este respecto, existe plena conciencia de las dificultades características de determinadas especialidades, como es la envergadura y peso de determinados instrumentos, la variabilidad climatológica del material fungible en especial en viento-madera, o la menor externalización del proceso de emisión del sonido que hace más complicada la identificación de problemas, entre un largo etcétera. Sin embargo, no es algo habitual que en los conservatorios se sistematice el uso de la autograbación como herramienta para la educación auditiva durante la práctica musical, a pesar de que la disposición de algunos instrumentos con respecto a nuestro sistema auditivo la hace algo más que recomendable, como intentan demostrar la autora en su publicación.

Cierra el ciclo de investigaciones de este seminario, el trabajo inédito de Javier Escribano Redondo titulado *Repertorio inédito para trombón y piano de compositores españoles de mediados del siglo XX. Pieza Lírica de Julián Menéndez González*. Su estudio y edición crítica de la obra *Pieza Lírica* de Julián Menéndez González, es fruto de la investigación que el autor de estas líneas lleva a cabo desde el año 2014. En esta investigación se han recuperado diversas obras inéditas de distintos compositores españoles, escritas para trombón y piano en los dos primeros tercios del siglo XX. Según el autor, es necesario rescatar el patrimonio musical que se atesora en los archivos y bibliotecas de toda la geografía española y que sin duda enriquecerá el repertorio, no solo trombonístico, sino también de otros muchos instrumentos, así como de formaciones camerísticas y de gran formato. *Pieza Lírica*, presenta una característica muy importante dentro del repertorio trombonístico. La obra fue concebida para demostrar las habilidades del intérprete en el manejo de los distintos sistemas organológicos del trombón, debía interpretarse empleando ambos. Las indicaciones del manuscrito en este sentido no se han transcrito, por estar el sistema de válvulas actualmente en desuso en el trombón. No obstante, pueden apreciarse las indicaciones originales en el material facsímil reproducido en esta edición.

Esperamos que estas contribuciones científicas sean tan solo una iniciativa que tenga una continuidad, anual, al menos, para que los estudios, desde la creación musical, tengan el lugar que se merecen en su historiografía y en las tipologías investigadoras de la academia.

Agustín Martínez Peláez

Enrique Otero Huerta

Coordinadores del máster en Creación e Interpretación Musical

Universidad Rey Juan Carlos

LA INVESTIGACIÓN: BASE DE LA MEJORA DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA Y LLAVE DEL FUTURO PROGRESO ACADÉMICO

Álvaro Zaldívar Gracia

alvarozaldivar@hotmail.com

Catedrático de Historia de la Música del Conservatorio Superior de Murcia

Profesor Máster en Creación e Interpretación Musical de la URJC

INTRODUCCIÓN

Es de justicia, y no solo cortesía académica, agradecer a la Universidad Rey Juan Carlos, y más en concreto al actual coordinador del *Máster en Creación e Interpretación Musical*, Dr. Agustín Martínez, por su tan generosa acogida para la música y los músicos en estos fructíferos años (desde que se llegara a gentil acuerdo con el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, cuando era director del mismo el catedrático y organista Miguel del Barco), así como por ofrecerme la amable invitación para impartir la ponencia inaugural de este *Seminario Nacional sobre Investigación en la Creación e Interpretación Musical*, celebrado en el Campus de Madrid de esta joven pero ya prestigiosa universidad que ahora cumple sus dos primeras y brillantes décadas. Inaugurar una convocatoria de esta naturaleza es un honor, pero también un reto, pues lo que aquí se diga (y luego se imprima) no debe pleitear con lo que luego se expondrá, sino que humildemente ha de abrir horizontes y preparar para las futuras contribuciones más concretas que completarán el programa previsto.

Serán, por tanto, estos tasados minutos iniciales una introducción a un tema previo pero no menos esencial de toda investigación: el bosquejo de una respuesta, específicamente vista desde el ámbito musical profesional, a la pregunta que nos

cuestiona por qué investigar. Aunque se trate de una tesis anticipada ya desde el título, en los siguientes minutos (párrafos, cuando ya editada) intentaremos demostrar que la investigación musical no es sólo una base esencial e insustituible para la mejora de la práctica artística, sino que es también llave maestra para el progreso académico actual y, sobre todo, futuro, tanto de los profesionales universitarios como de los no universitarios. Y para no alargar el preámbulo, empecemos ya con la primera parte.

LA INVESTIGACIÓN: BASE DE LA MEJORA DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Tenemos que partir, sin minusvalorar el debate académico y científico acerca de lo que es y puede o debe ser investigación (entendida como una tarea intelectual distinta tanto de la síntesis de saberes ya conocidos –requerida, por ejemplo, en la elaboración de un manual universitario– como de la libre indagación abierta propia del ensayismo), con una idea mayoritariamente compartida, es decir, hemos de alcanzar inicialmente un consenso suficiente que nos permita seguir nuestro discurso, definiendo qué entendemos aquí por investigación: esencialmente, la exigente consecución de un conocimiento nuevo probado. Es decir, nuestra idea de investigación, más allá de escuelas e ideologías, está basada en dos exigencias básicas: el máximo rigor en el proceso (que no excluye, a priori, tema, orientación ni metodología alguna) y un acreditado nuevo saber en sus resultados (lo que exige un exhaustivo conocimiento previo de lo que ya se sabe, e incluye después la correspondiente transferibilidad –y consiguiente confrontación pública– de los mismos). Para confirmar lo adecuado de esta breve definición inicial acudimos a lo que se aprobó y publicó en el texto final de la *Declaración sobre la ciencia y el uso del saber científico*, dentro de la Conferencia Mundial sobre la Ciencia, que organizada por UNESCO tuvo lugar en Budapest en 1999:

*La ciencia al servicio del conocimiento; el conocimiento al servicio del progreso
[...]*

(29) La función inherente al quehacer científico consiste en estudiar de manera sistemática y profunda la naturaleza y la sociedad para obtener nuevos conocimientos. Estos nuevos conocimientos, fuente de enriquecimiento educativo, cultural e intelectual, generan avances tecnológicos y beneficios económicos.

A este inicial acuerdo científico general debemos añadir otro, de índole académica, que nos permite entender esta tarea investigadora como la más propia del último escalón del actual espacio europeo de la educación superior, es decir -tras lo que en España llamamos hoy el grado y el máster-, el doctorado. A este respecto, y aunque la investigación debiera estar mucho más presente y potenciada a lo largo de todo el sistema educativo, resulta también generalizadamente aceptado que es en el doctorado donde investigar se convierte en una tarea tan esencial como insustituible, podríamos decir, sencillamente, identitaria. Valga como confirmación de ello, incluso en los nuevos estudios superiores musicales europeos actualmente en debate y desarrollo, lo que señala el *Handbook Guide to third cycle studies in Higher Music Education*, edición del Polifonia third cycle working group¹ que resume con claridad las competencias básicas de los tres ciclos (grado, máster y doctorado), destacando con negrita la que es prioritaria en cada uno de ellos:

First Cycle

- Production
- **Acquisition**
- Application of Knowledge & Skills

Second Cycle

- Production
- Acquisition
- **Application** of Knowledge & Skills

Third Cycle

- **Production**
- Acquisition
- Application of Knowledge & Skills

Decíamos antes que la importancia de la investigación al llegar también a los nuevos estudios superiores musicales, desarrollados a partir del Espacio Europeo de la Educación Superior, lógicamente ha abierto un rico debate en torno a la

¹ AEC Publications, Brussels, 2007, p. 10.

investigación artística práctica –“desde” el arte y no “sobre” el arte, por usar la celebrada distinción del profesor Fernando Hernández, del que luego hablaremos-, fructífera discusión que tiene no sólo un protagonismo docente institucional, a través de entidades educativas y sus correspondientes asociaciones, como la Asociación Europea de Conservatorios (AEC²) o la Liga Europea de Instituciones Artísticas (ELIA³), sino que también ha suscitado una aún tímida presencia en las revistas científicas más veteranas compensado con el nacimiento de otras nuevas especializadas como *Journal of Artistic Research*⁴ o *Music Performance Research*⁵. Del mismo modo, en los últimos años se han producido ya algunas ricas e interesantes nuevas tesis doctorales desde la práctica artística aprobadas en universidades extranjeras, bien en programas exclusivamente musicales - DM / DMA -, tanto en el ámbito de la música antigua⁶ como de la contemporánea⁷, y también tesis doctorales en programas generales investigadores –PhD- pero lógicamente de contenido musical práctico⁸. Esta diferenciación en la investigación entre posibles programas de doctorado de común tema musical –el citado *Doctor of Musical Art* frente a un *Doctor of Philosophy*-, existente no sólo en el mundo anglosajón –también en Finlandia, por ejemplo-, sin embargo no es posible en España, al desarrollarse legalmente –véase el luego citado Marco Español de Cualificaciones de la Educación Superior- un solo modelo de doctorado plenamente investigador, que por fortuna no se cierra a ningún tema ni metodología, lo que ha permitido en nuestro país la defensa, en aquellas universidades y departamentos favorables, de algunas de esas nuevas tesis doctorales artísticas elaboradas legítima y científicamente desde la práctica musical⁹.

2 <http://www.aec-music.eu/> <http://www.aec-music.eu/polifonia/working-groups/artistic-research-in-music> [última consulta, 27 de mayo de 2016]

3 <http://www.elia-artschools.org/> [última consulta, 27 de mayo de 2016]

4 <http://www.jar-online.net/> [última consulta, 27 de mayo de 2016]

5 <http://mpr-online.net/> [última consulta, 27 de mayo de 2016]

6 Iina-Karita Hakalahti: *Maestro Francisco Correa de Arauxo's (1584–1654) Facultad Orgánica (1626) as a source of performance practice* (a Dissertation Presented to the DocMus Department of the Sibelius Academy in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Music, 2008).

7 Luk Vaes: *Extended Piano Techniques. In Theory, History and Performance Practice* (this dissertation is written in partial fulfillment of the requirements for the doctoral degree program DocArtes of the Orpheus Institute and Leiden University. The remaining precondition consists of a demonstration of the research and its findings in the form of three piano recitals, 2009).

8 David Andrew Hammond: *I. On Process II. Portfolio of Compositions*. PhD thesis. University of Glasgow, 2009.

9 Carles Magraner Moreno: *Método procesal y coherencias entre la experiencia y la nueva propuesta interpretativa: una investigación artística (auto)etnográfica en torno a un programa de concierto y grabación discográfica de Ensaladas de Mateo Flecha y Bartolomé Cárceres* (Universidad Politécnica de Valencia, 2013); Alan Kovacs Liau: *Una propuesta metodológica: el Método Meterretórico Musical y su*

Es esta investigación artística basada en la práctica (o desde los procesos artísticos, que algunos siguen llamando performativa, o creativo-performativa, como en algunos textos míos iniciales¹⁰) la que, obviamente, mejor garantiza la mejora de la propia práctica de los artistas, sean creadores –compositores, coreógrafos, dramaturgos, etc.- o bien re/creadores –intérpretes, bailarines, actores, etc.-, como señalaba en un trabajo anterior pero aún inédito¹¹ donde enumeraba lo que allí se denominaban las *diez características esenciales de una investigación performativa -o como quiera llamarse-*, y que resumidamente son:

1. Como en toda investigación, el trabajo debe demostrar que quien lo ha hecho es plenamente capaz de concebir, diseñar y resolver lo que se ha propuesto de una forma coherente y rigurosa. No hay lugar para los desorganizados...
2. Ese trabajo ha de manifestar también la autonomía de quien lo ha hecho, capaz de tomar decisiones, de analizarlo todo críticamente, de evaluar su trabajo y el de los demás de forma exigente y justa. No hay sitio para los comodones que se hacen dependientes...
3. Para ello, el trabajo ha de demostrar que quien lo hace posee un dominio sistemático y profundo del correspondiente campo de estudio. No hay sitio para aficionados...
4. Asimismo, el trabajo ha de mostrar que el autor/a posee en un nivel apropiado todas las habilidades y métodos adecuados a ese determinado campo y tema. No caben los ignorantes...
5. Los métodos elegidos, siempre rigurosos y transparentes, han de ser los que mejor se acomoden a los objetivos y fuentes de la investigación, asumiendo su lugar en la comunidad científica (que ha de respetar, aunque quizás no compartir mayoritariamente, las experiencias subjetivas, etc.) y apoyándose en los avances tecnológicos que permiten registrar con comodidad y

aplicación a mi interpretación del primer movimiento del Concierto de Viola de Béla Bartók (Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, 2014); Pedro Chamorro: *La influencia técnica del violín sobre la mandolina napolitana del siglo XVIII: fuentes históricas y experiencia interpretativa* (Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, 2014); María Teresa García Atienza: *El límite: una investigación performativa para el violonchelo contemporáneo* (Universidad Politécnica de Valencia, 2015); entre otras.

10 Álvaro Zaldívar, “Las enseñanzas musicales y el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior: el reto de un marco organizativo adecuado y la necesidad de la investigación creativa y performativa”, en *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, Nº 52, 2005 (ejemplar dedicado a La educación musical y sus nuevos retos), pp. 95-122. Álvaro Zaldívar, “El reto de la investigación creativa y performativa”, en *Eufonía: Didáctica de la música*, Nº 38, 2006 (Ejemplar dedicado a: Investigar en la educación musical. De la teoría a la práctica), pp. 87-94.

11 Álvaro Zaldívar, “La investigación artística performativa”, en *I Jornadas sobre la investigación en los centros superiores de enseñanzas artísticas* (ISEACV, C.S.Música Joaquín Rodrigo, Valencia, 25 de abril de 2015, pendiente de edición).

fiabilidad lo antes indescriptible e inefable. No se permite la falta de rigor ni de actualización...

6. Y quien hace el trabajo debe ser consciente de la complejidad de la investigación y, por tanto, no excluir ninguna orientación o metodología sino apoyarse en otras ciencias y métodos (y también ofrecerse a ellas) para completar mejor el siempre complejo ámbito de una investigación sobre algo artístico (tendrá siempre la presencia, esencial o complementaria, de perfiles estéticos, históricos, literarios, técnicos, físicos o químicos, etc., que no han de abandonarse ni minusvalorarse). Por tanto, no caben los excluyentes...
7. La novedad y especificidad de la investigación no es excusa para no seguir, en todo lo posible, el esquema básico de todo trabajo científico, que demuestra su originalidad, concreta los objetivos, localiza sus fuentes, transparenta las metodologías, ofrece resultados fiables y los distingue de las conclusiones, y todo ello expuesto a través de un documento comprensible que puede estar sostenido o acompañado de todo el material audiovisual preciso pero que tampoco puede totalmente renunciar al texto escrito en la parte que sea adecuada. No hay patentes de corso: es esencial hacernos entender y nada se obtiene haciéndose el especial...
8. La investigación performativa, como toda investigación, debe aportar un conocimiento nuevo y valioso para la comunidad científica, demostrable y reconocible como tal. No basta, por tanto, con un mero hacer presuntamente novedoso...
9. Y ese conocimiento nuevo artístico, sea de la naturaleza que sea, ha de ser transferible, garantizando la adecuada comunicación con la comunidad científica y con la sociedad. No es suficiente con el mero “aprender” personal cuyo mayor o menor fruto se quede solo en el propio investigador...
10. Esa mejora en el campo de conocimiento artístico debe abrir vías a nuevas investigaciones, o a aplicaciones e innovaciones directa o indirectamente relacionadas, tanto por lo concretamente aportado como por la forma en que se ha realizado. No hay lugar en la ciencia para los caminos cerrados...

¿POR QUÉ INVESTIGAR?: LLAVE DEL FUTURO PROGRESO ACADÉMICO

Dejando así por inicialmente demostrado –lo que tampoco tiene mucho mérito en un entorno académico como el de la Universidad Rey Juan Carlos, donde ha tenido tan generosa acogida un máster oficial con perfil investigador dedicado, precisamente, a la creación e interpretación musical- que una investigación artística “desde” la práctica es lógicamente esencial en la mejora de la propia práctica artística (del mismo modo que toda investigación en un determinado campo –sea filosofía,

ingeniería o cirugía...- mejora siempre la práctica del mismo), debemos centrarnos ahora en la segunda parte de nuestra tesis: cómo la misma investigación artística no es menos relevante de cara, también, al progreso académico de sus docentes de nivel superior, sean o no universitarios, y ya hoy pero, sobre todo, en el futuro. En efecto, y en contra de lo que quizás nos parece, en la universidad española investigar no ha sido siempre una tarea tan esencial, según se muestra al recordar lo que decía la Ley de 29 de Julio de 1943, sobre ordenación de la Universidad española, en su artículo primero (*La Universidad española es una corporación de maestros y escolares a la que el Estado encomienda la misión de la enseñanza en el grado superior y de educar y formar a la juventud para la vida humana, el cultivo de la ciencia y el ejercicio de la profesión al servicio de los fines espirituales y del engrandecimiento de España*). Si lo comparamos con lo señalado en la Ley 14/1970, de 4 de agosto, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa en su artículo treinta (*La Educación universitaria tiene por finalidad: Uno. Completar la formación integral de la juventud, preparar a los profesionales que requiera el país y atender al perfeccionamiento en ejercicio de los mismos de acuerdo con el artículo primero de la presente Ley. Dos. Fomentar el progreso cultural, desarrollar la investigación en todos los niveles con libre objetividad y formar a científicos y educadores. Tres. Contribuir al perfeccionamiento del sistema educativo nacional, así como al desarrollo social y económico del país.*), veremos ya con claridad el avance y, finalmente, al cotejarlo con lo que la Ley Orgánica 11/1983, de 25 de agosto, de Reforma Universitaria señalaba en el artículo primero (*1. El servicio público de la educación superior corresponde a la Universidad, que lo realiza mediante la docencia, el estudio y la investigación.*) y a su vez lo allí escrito lo yuxtaponemos ahora con el sutil cambio que en esa misma frase introduce la vigente Ley Orgánica 6/2001, de 21 de diciembre, de Universidades (*Artículo 1. Funciones de la Universidad. 1. La Universidad realiza el servicio público de la educación superior mediante la investigación, la docencia y el estudio*), sin duda resulta evidente que la importancia de la investigación ha disfrutado en España, en el siglo XX, un crecimiento imparable, hasta alcanzar en la actualidad el más alto rango e interés en el ámbito universitario.

Insistiendo en lo que antes señalábamos acerca de la estratégica prioridad de la investigación en el último de los peldaños académicos, y dentro del ámbito universitario español aunque no circunscrito solo a él, el *Real Decreto 1027/2011, de 15 de julio, por el que se establece el Marco Español de Cualificaciones para la Educación Superior*¹² señala con claridad que la investigación, presente en el nivel de grado, y

12 Modificado por el *Real Decreto 96/2014, de 14 de febrero, por el que se modifican los Reales Decretos 1027/2011, de 15 de julio, por el que se establece el Marco Español de Cualificaciones para la Educación Superior (MECES), y 1393/2007, de 29 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas universitarias oficiales, para ajustarlo a las titulaciones superiores artísticas no*

explícitamente ya en el nivel de máster, se enseñorea plenamente del doctorado, un doctorado único y abierto, como también antes se destacaba:

Artículo 6. Nivel de Grado. 1. El nivel de Grado se constituye en el nivel 2 del MECES, en el que se incluyen aquellas cualificaciones que tienen como finalidad la obtención por parte del estudiante de una formación general, en una o varias disciplinas, orientada a la preparación para el ejercicio de actividades de carácter profesional.

Artículo 7. Nivel de Máster. 1. El nivel de Máster se constituye en el nivel 3 del MECES, en el que se incluyen aquellas cualificaciones que tienen como finalidad la adquisición por el estudiante de una formación avanzada, de carácter especializado o multidisciplinar, orientada a la especialización académica o profesional, o bien a promover la iniciación en tareas investigadoras.

Artículo 8. Nivel de Doctor. 1. El nivel de Doctor se constituye en el nivel 4 del MECES, en el que se incluyen aquellas cualificaciones que tienen como finalidad la formación avanzada del estudiante en las técnicas de investigación.

Con la investigación en general convertida ya en algo esencial en la universidad española, y lógicamente potenciada al máximo en el nivel del doctorado, sin embargo debemos reconocer que la investigación artística, y en especial la que más se acerca a la práctica del artista, es decir, al proceso creativo y a la tarea en el “taller”, todavía hoy sigue encontrando algunas dificultades para su plena aceptación, incluso en el propio ámbito universitario, como lo demuestra la siempre sabia y ponderada visión del antes citado Dr. Fernando Hernández, catedrático de Bellas Artes en la universidad de Barcelona y pionero en la investigación basada en las artes. Nadie mejor que él resume, en un reciente texto¹³, lo que ha sucedido -también- en España durante los últimos cuarenta años, desde que aquí se integrasen como Facultades las antiguas Escuelas de las Reales Academias de Bellas Artes:

Hacia finales de los años 70 del pasado siglo surgió en algunas universidades la investigación basada en las artes (arts based research) como respuesta a la entrada de los terapeutas artísticos en el mundo académico. [...] Surgen

universitarias -que no pueden llamarse grado pero sí equivalen al grado y al máster universitarios- y a otras anteriores carreras técnicas de más de cuatro años.

13 Hernández Hernández, Fernando: “La investigación artística: una indagación que da cuenta de un proceso que se hace público”, en Pérez Arroyo, Rafael: *La práctica artística como investigación. Propuestas metodológicas*. Madrid: Editorial Alpuerto, 2012 (pp. 11-18).

entonces publicaciones (McNiff, 1998) que muestran cómo sistematizar y desvelar, siguiendo modos de narrar vinculados a la investigación en humanidades y ciencias sociales, lo que hasta entonces había quedado reducido a un ámbito de intercambio entre profesionales. Aparece también la necesidad de debatir formatos de presentación de trabajos que permitan lo que es una premisa clave en todo proceso académico: la revisión de pares. Esta necesidad inicial ha llegado a la actualidad y la investigación basada en las artes, bajo diferentes acepciones (Marín Viadel, 2005) y perspectivas (Knowles & Cole, 2008) han cobrado carta de naturaleza como un paraguas que rescata otra manera de concebir la investigación que se proyecta más allá incluso de las propias artes. [/] Una trayectoria similar ha sido la que ha tenido lugar en torno a lo que se denomina como investigación artística (Artistic Research). En este caso surge, también en torno a finales de los años setenta del pasado siglo, cuando las escuelas de arte pasan a formar parte de las universidades. Lo que conlleva la necesidad de que artistas, músicos, bailarines, coreógrafos, dramaturgos, actores, cineastas y profesores de facultades de arte tengan que realizar tesis de máster y doctorado, presentar proyectos a las convocatorias competitivas de investigación y poner sus trabajos a la evaluación crítica de otros colegas. [/] Esta situación genera un desplazamiento de la posición que se vincula a la creencia de que toda práctica artística es investigación por sí misma, a la de quienes consideran que la investigación artística, para ser considerada como tal en el ámbito académico, ha de cumplir una serie de requisitos que no se contemplan 'per se' en una práctica artística individual que termina en una exposición o en la interpretación de una pieza musical o de una coreografía. Aparece así la necesidad de dotar de sentido investigador a la práctica artística, no desde su consideración como un epifenómeno –toda experiencia artística es investigación–, sino desde una perspectiva que dé cuenta de un proceso, que desvele recorridos y trayectorias en el proceso de creación e interpretación artística. [...]

Ante el relevante papel de la investigación en el marco académico, resulta obvio que ésta ha de ser también una llave decisiva del progreso universitario en lo que respecta a su profesorado. No en vano, mientras las *Ley Orgánica 11/1983, de 25 de agosto, de Reforma Universitaria*, distinguía todavía entre docentes universitarios con y sin capacidad investigadora (art. 33. 1. *El profesorado de las Universidades estará constituido por funcionarios docentes de los siguientes Cuerpos: a) Catedráticos de Universidad. b) Profesores Titulares de Universidad. c) Catedráticos de Escuelas Universitarias. d) Profesores Titulares de Escuelas Universitarias. 2. Los Catedráticos y Profesores Titulares de Universidad tendrán plena capacidad docente e investigadora. Los Catedráticos y Profesores titulares de Escuelas Universitarias tendrán asimismo, plena capacidad docente y, cuando se hallen en posesión del título de Doctor,*

plena capacidad investigadora.), sin embargo, en la posterior Ley Orgánica 6/2001, de 21 de diciembre, de Universidades, en su artículo 39.1, se daba un gran paso adelante al señalar: *La investigación, fundamento de la docencia, medio para el progreso de la comunidad y soporte de la transferencia social del conocimiento, constituye una función esencial de las Universidades.* Y finalmente, la Ley Orgánica 4/2007, de 12 de abril, por la que se modifica la Ley Orgánica 6/2001, de 21 de diciembre, de Universidades, en su punto Cincuenta y nueve, aprobaba que los apartados 1 y 2 del artículo 56 quedasen redactados del siguiente modo: «1. El profesorado universitario funcionario pertenecerá a los siguientes cuerpos docentes: a) Catedráticos de Universidad. b) Profesores Titulares de Universidad. El profesorado perteneciente a ambos cuerpos tendrá plena capacidad docente e investigadora.» Es decir, todo docente universitario español ha de tener ya plena capacidad tanto docente como investigadora.

Dejando ahora la universidad, y desde una incómoda situación “no universitaria” aún sin definición completa ni favorable, también la investigación es llave del futuro progreso académico en las enseñanzas artísticas superiores. Éstas fueron reguladas en la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo, en cuyo artículo 38 se leía: *Las enseñanzas artísticas tendrán como finalidad proporcionar a los alumnos una formación artística de calidad y garantizar la cualificación de los futuros profesionales de la música, la danza, el arte dramático, las artes plásticas y el diseño.* Un poco más adelante, en la misma norma, señalaba el artículo 42.3.: *Quienes hayan cursado satisfactoriamente el grado superior de dichas enseñanzas tendrán derecho al título superior en la especialidad correspondiente, que será equivalente a todos los efectos al título de Licenciado Universitario.* 4. *Las Administraciones educativas fomentarán convenios con las universidades a fin de facilitar la organización de estudios de tercer ciclo destinados a los titulados superiores a que se refiere el apartado anterior.* Como complemento a ello, la Ley Orgánica 9/1995, de 20 de noviembre, de la participación, la evaluación y el gobierno de los centros docentes, en su Disposición adicional cuarta creaba, por vez primera, un espacio educativo investigador fuera del universitario, estableciendo además unas interesantes –pero nunca del todo precisadas– investigaciones “propias” para estas enseñanzas: *De los centros superiores de enseñanzas artísticas. Los centros superiores de enseñanzas artísticas fomentarán los programas de investigación en el ámbito de las disciplinas que les sean propias.* Todavía un paso más se dará con la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, en su artículo 3.5 (*La enseñanza universitaria, las enseñanzas artísticas superiores, la formación profesional de grado superior, las enseñanzas profesionales de artes plásticas y diseño de grado superior y las enseñanzas deportivas de grado superior constituyen la educación superior*), y en el artículo 46.2. (*La definición del contenido de las enseñanzas artísticas superiores, así como la evaluación de las mismas, se hará en el contexto de la ordenación de la educación*

superior española en el marco europeo y con la participación del Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas y, en su caso, del Consejo de Coordinación Universitaria.). Finalmente, en la misma Ley, el artículo 58, *Organización de las enseñanzas artísticas superiores*, incluía la revalidación de lo señalado en normas anteriores en dos apartados no menos esenciales: 5. *Asimismo las Administraciones educativas fomentarán convenios con las universidades para la organización de estudios de doctorado propios de las enseñanzas artísticas.* 6. *Los centros superiores de enseñanzas artísticas fomentarán programas de investigación en el ámbito de las disciplinas que les sean propias.*

Observamos además en estas mismas enseñanzas superiores artísticas no universitarias una lógica evolución importante en lo relativo a la investigación con la nueva inclusión del nivel de máster (el *Máster en enseñanzas artísticas*), que regula por vez primera el *Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación*, donde se incluye la investigación en el correspondiente trabajo final, y tampoco se olvida el nivel de doctorado, que fomenta, aunque lo mantiene en el ámbito universitario:

Artículo 9. Enseñanzas artísticas de Máster. 1. La superación de las enseñanzas de Máster dará derecho a la obtención del Título de Máster en Enseñanzas Artísticas. 2. Las enseñanzas artísticas de Máster tienen como finalidad la adquisición por el estudiante de una formación avanzada, de carácter especializado o multidisciplinar, orientada a la especialización académica o profesional, o bien a promover la iniciación en tareas investigadoras.

Artículo 10. Estudios de Doctorado. Las Administraciones educativas, de acuerdo con el artículo 58.5 de la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, fomentarán convenios con las universidades para la organización de estudios de doctorado propios de las enseñanzas artísticas. Estos convenios deberán incluir los criterios de admisión y las condiciones para la realización y elaboración de la tesis doctoral y su adecuación a las particularidades de las enseñanzas artísticas superiores entre las que se podrá considerar la interpretación y la creación, de conformidad con lo establecido en este real decreto.

Artículo 14. Diseño de los planes de estudios del título de Máster. [...] 3. Estas enseñanzas concluirán con la elaboración y defensa pública de un trabajo de interpretación, de creación o de investigación fin de Máster, que tendrá entre 6 y 30 créditos.

Acogida explícita a la investigación en el nuevo Máster en Enseñanzas Artísticas que, de un modo más tímido, se había insertado también en el nivel de grado (es decir, el título superior de música, equivalente a todos los efectos al grado universitario¹⁴), a través del *Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación*, en cuyo Anexo I, *Competencias transversales del Graduado o Graduada en Música*, se incluía la de “Dominar la metodología de investigación en la generación de proyectos, ideas y soluciones viables”. Del mismo modo, dentro de las *Competencias generales del Título de Graduado o Graduada en Música*, en la misma norma se inserta la de “Conocer y ser capaz de utilizar metodologías de estudio e investigación que le capaciten para el continuo desarrollo e innovación de su actividad musical a lo largo de su carrera”. En lógica correspondencia, el *Perfil profesional del Título de Graduado o Graduada en Música en la especialidad de Composición* incluye: “Asimismo, deberá estar formado para el ejercicio del análisis musical y del pensamiento crítico sobre el hecho creativo, así como mostrar capacidad para transmitirlo de forma oral o escrita y disponer de una sólida formación metodológica y humanística que le ayude en la tarea de investigación y experimentación musical”. Y en el *Perfil profesional del Título de Graduado o Graduada en Música en la especialidad de Dirección*, se establece que se “Deberá estar formado para el ejercicio del análisis y del pensamiento musical, así como para transmitirlo de forma oral o escrita, y disponer de una sólida formación metodológica y humanística que le ayude en la tarea de investigación afín al ejercicio de su profesión”. De un modo parecido, el *Perfil profesional del Título de Graduado o Graduada en Música en la especialidad de Interpretación* propone que “Deberá tener formación para el ejercicio del análisis y del pensamiento musical, y disponer de una sólida formación metodológica y humanística que le ayude en la tarea de investigación afín al ejercicio de su profesión”. Y finalmente, en el *Perfil profesional del Título de Graduado o Graduada en Música en la especialidad de Musicología* se añade: “Deberá conocer y aplicar los métodos de investigación científica propios de su campo disciplinar, y dominar las técnicas expositivas y discursivas que le permitan comunicar el contenido de sus proyectos y el resultado de sus investigaciones tanto a públicos especializados como no especializados”. Por su parte, en el *Anexo III* de esta norma, y en lo relativo a la materia “Trabajo fin de grado”, en concreto dentro de la Descripción/contenidos, se señala: *Conceptos del proceso de elaboración*

14 Sobre el tema de las titulaciones superiores musicales, sus equivalencias, la “pérdida” del nombre de Grado, etc., véase: Álvaro Zaldívar, “De Especiales a Secundarios: Algunas notas sobre la enseñanza superior de la música en los conservatorios españoles entre los siglos XX y XXI”, en *Las enseñanzas superiores de música en el territorio español. Diferentes situaciones y contextos*, libro coordinado por Anna Vernia, presidenta de SEM-EE (Editorial Siníndice, Logroño, 2016, pp. 9-27).

de un trabajo correctamente documentado, modelos de estructuración, búsqueda de información, utilización de las oportunas herramientas, consulta y datación de las fuentes y elaboración de un documento destinado a fomentar la adquisición de competencias en investigación. ECTS mínimos en el Grado: 6.

Igual que antes se dijo para el profesorado universitario, también –aunque aquí lo sea mucho más en el futuro– para el profesorado de las enseñanzas artísticas superiores no universitarias la correspondiente investigación va a ser llave del futuro progreso académico. Un cambio mucho más notable y reciente, pues desde luego que no lo era así en el viejo *Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, sobre Reglamentación general de los Conservatorios de Música*, donde veíamos aún demasiado reflejado el antiguo modelo decimonónico: *Artículo veintiséis. - El Profesorado de los Conservatorios de Música estatales continuará constituido por Catedráticos, Profesores Especiales y Profesores Auxiliares, integrados en sus respectivos Cuerpos. Artículo veintisiete. - Uno. Los Catedráticos tendrán a su cargo, en los Conservatorios superiores, las enseñanzas de [...]. Dos. Los Profesores Especiales tendrán a su cargo las restantes enseñanzas con la plena responsabilidad de las mismas. Tres. Los Profesores Auxiliares serán adscritos a una enseñanza que esté a cargo de un Catedrático o de un Profesor Especial, con arreglo a cuyas directrices técnicas deberán desarrollar su labor docente. Cuatro. Las enseñanzas encomendadas en los Conservatorios superiores a Catedráticos podrán estar a cargo de Profesores Especiales en los otros Conservatorios.* Tampoco la investigación va a tener presencia efectiva en el profesorado que moderniza y regula la posterior *Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo: Disp. Ad. Decimocuarta. - 1. Los funcionarios que impartan las enseñanzas de música y artes escénicas pertenecerán a los siguientes cuerpos docentes: a) Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas, que impartirán de acuerdo con sus especialidades, las enseñanzas correspondientes a los grados elemental y medio de música y danza, las correspondientes de arte dramático y, excepcionalmente, aquellas materias de grado superior de música y danza que se determinen. b) Cuerpo de Catedráticos de Música y Artes Escénicas, que impartirán, de acuerdo con sus especialidades, las enseñanzas correspondientes al grado superior de música y danza y las de arte dramático. [/] Los funcionarios pertenecientes al cuerpo de Profesores Auxiliares de Conservatorios de Música, Declamación y Escuela Superior de Canto se integran en el cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas. Los funcionarios pertenecientes a los cuerpos de Profesores Especiales y Catedráticos de Conservatorios de Música, Declamación y Escuela Superior de Canto se integran en el cuerpo de Catedráticos de Música y Artes Escénicas. Los funcionarios señalados en este apartado podrán impartir en las condiciones y por el tiempo que se establezca las enseñanzas de régimen general.* Tendremos, por tanto, que esperar, finalmente, a la *Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación*, para que –una vez que España se ha integrado ya en el Espacio Europeo de la Educación Superior, que internacionalmente incluye tanto lo

universitario como lo no universitario- se incorporen pequeños matices específicos como el que aporta el artículo 96. *Profesorado de enseñanzas artísticas*. [...] 2. *En la regulación de las enseñanzas artísticas superiores el Gobierno, previa consulta a las Comunidades Autónomas, podrá incluir otras exigencias para el profesorado que las asuma, derivadas de las condiciones de inserción de estas enseñanzas en el marco de la educación superior*. [...]. Es importante destacar, para entender alguna de las normas que luego comentaremos, que en la citada Ley, y en concreto en su Disposición adicional séptima, que se ocupa de la *Ordenación de la función pública docente y funciones de los cuerpos docentes*, se establece que [...] d) *El cuerpo de profesores de música y artes escénicas, que desempeñará sus funciones en las enseñanzas elementales y profesionales de música y danza, en las enseñanzas de arte dramático y, en su caso, en aquellas materias de las enseñanzas superiores de música y danza o de la modalidad de artes del bachillerato que se determinen*. e) *El cuerpo de catedráticos de música y artes escénicas, que desempeñará sus funciones en las enseñanzas superiores de música y danza y en las de arte dramático*.

Vendrá, por tanto, a explicitarse definitivamente el valor de la investigación cuando, desarrollando el antes citado artículo 58 de la Ley Orgánica de Educación, que como antes se citó obligaba a fomentar las investigaciones “propias” en los centros superiores de enseñanzas artísticas, se publique el *Real Decreto 276/2007, de 23 de febrero, por el que se aprueba el Reglamento de ingreso, accesos y adquisición de nuevas especialidades en los cuerpos docentes a que se refiere la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación*. En efecto, en su artículo 21. *Pruebas de la fase de oposición (ingreso)*, se señala con claridad esta nueva “excepción” dentro del ámbito general de las enseñanzas no universitarias: [...] *Parte A: En todas las especialidades, las Administraciones educativas convocantes incluirán una prueba práctica que permita comprobar que los candidatos poseen la formación científica y el dominio de las habilidades técnicas correspondientes a la especialidad a la que opte. En el caso de especialidades propias de las Enseñanzas Artísticas que atienden exclusivamente las enseñanzas artísticas superiores, en esta prueba práctica se deberá acreditar, además, la formación y capacidad de tutela en las investigaciones propias de las Enseñanzas Artísticas*. Lo mismo dice la norma para el procedimiento de acceso, en su artículo 36, *Sistema selectivo (acceso)*: 3. [...] *Para aquellas especialidades en que así se determine en las respectivas convocatorias, la prueba podrá incorporar contenidos prácticos. En el caso de especialidades propias de las Enseñanzas Artísticas que atienden exclusivamente las enseñanzas artísticas superiores, en esta parte práctica se deberá acreditar, además, la formación y capacidad de tutela en las investigaciones propias de las Enseñanzas Artísticas*. Y en lógico desarrollo de esta norma básica para todos los funcionarios docentes no universitarios –y dentro de ellos, los de las artísticas superiores-, el más reciente *Real Decreto 427/2013, de 14 de junio, por el que se establecen las especialidades docentes del Cuerpo de Catedráticos de Música y Artes*

Escénicas vinculadas a las enseñanzas superiores de Música y de Danza, en su artículo 4, *Asignación de materias en los estudios superiores de Música y de Danza establecidos en el artículo 54 de la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación*, señala con claridad que *Los funcionarios del Cuerpo de Catedráticos de Música y Artes Escénicas de las especialidades establecidas en el presente real decreto impartirán las materias correspondientes a los estudios superiores de Música y de Danza establecidos en el artículo 54 de la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de acuerdo con el anexo III. Asimismo, los funcionarios del Cuerpo de Catedráticos de Música y Artes Escénicas de las especialidades establecidas en el presente Real Decreto dirigirán el trabajo que se realizará en la fase final de los estudios superiores de Música a que se refiere el artículo 6.3.c) del Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo de 2010, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, y en la fase final de los estudios superiores de Danza a que se refiere el artículo 6.3.d) del Real Decreto 632/2010, de 14 de mayo de 2010, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Danza establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación*. En correspondencia con lo ya visto en la Ley Orgánica de Educación, el artículo 6 de la misma norma que citamos antes, que trata de la *Impartición de determinadas materias de los estudios superiores de Música y de Danza establecidos en el artículo 54 de la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, por el Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas*, señala con detalle: *En aplicación de lo establecido en la disposición adicional séptima de la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, los funcionarios del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas impartirán, en su caso, las materias que se determinan de acuerdo con la asignación establecida en el anexo IV. Las Administraciones educativas, en el ámbito de sus competencias, conforme a sus necesidades y en uso de su facultad de organización de centros docentes, podrán determinar la atribución docente de las materias y asignaturas según dicha asignación*. Resulta aquí muy importante detallar que el citado Anexo IV, Materias de los estudios superiores de Música y de Danza establecidos en el artículo 54 de la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, que puede impartir el Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas, se circunscribe, en las *Materias vinculadas a los estudios de Música*, sólo la “Formación instrumental complementaria” de todas las especialidades instrumentales (con la única excepción añadida de los profesores de fundamentos de composición y lenguaje musical para la materia “Lenguajes y técnicas de la música”). Es decir, a partir de estos dos Reales Decretos, los catedráticos de música y artes escénicas, en tanto que es el cuerpo con plena capacidad docente en los estudios superiores de música, han de saber investigar y tutelar investigaciones para poder ser seleccionados, sea por ingreso o por acceso, y serán los únicos que, de modo general, podrán impartir las materias básicas de los estudios superiores musicales.

A partir de todo ello, es lógico que la *Orden ECD/1752/2015, de 25 de agosto, por la que se aprueban los temarios que han de regir en los procedimientos de ingreso, acceso y adquisición de nuevas especialidades en el Cuerpo de Catedráticos de Música y Artes Escénicas en las especialidades vinculadas a las enseñanzas de música y de danza*, incluya –citamos, como ejemplo, los temas numerados conforme a la primera especialidad, Acordeón, pero en todas las demás figura igual, aunque sea ocupando números de orden distintos- temas acerca de la investigación obligatorios como los dos siguientes: *Tema 24. El Proceso de Bolonia y el Espacio Europeo de Educación Superior (EEES). Características del EEES: estudios superiores y de posgrado; el Crédito Europeo de Transferencia y Acumulación (European Credit Transfer and Accumulation System, ECTS), el Suplemento al Título y el Aseguramiento de la Calidad. Características pedagógicas: la formación basada en competencias, el aprendizaje autónomo y a lo largo de la vida. La adaptación y desarrollo de las enseñanzas artísticas superiores en el EEES. Normas de aplicación. [...] Tema 27. Metodologías y técnicas de investigación en música. La investigación performativa. Elección y justificación de las principales fuentes primarias de investigación interpretativa del instrumento para el desarrollo de un criterio autónomo y artístico. Evaluación y otras informaciones de interés. El trabajo de investigación musical: características, estructura y criterios de redacción.*

No será ya, por tanto, sorprendente, y de un modo más o menos parejo deberán hacer las convocatorias futuras de las correspondientes administraciones educativas tanto para el ingreso como el acceso, que la valenciana y pionera *ORDEN 55/2015, de 18 de mayo, de la Consellería de Educación, Cultura y Deporte, por la que se convoca procedimiento de acceso al cuerpo de catedráticos de Música y Artes Escénicas*, incluyese, en su punto 6.2., *Acreditación de la formación y capacidad de tutela en investigaciones propias de las enseñanzas artísticas*, la siguiente regulación específica:

Una vez publicada la lista definitiva de admitidos y excluidos, el tribunal convocará a los participantes para la entrega de la documentación que acredite la formación y capacidad de tutela en investigaciones propias de las enseñanzas artísticas a que se refiere el artículo 39 del Reglamento de ingreso, accesos y adquisición de nuevas especialidades en los cuerpos docentes, que vendrá dada por el cumplimiento de alguna de las siguientes condiciones:

- Estar en posesión del título de doctor.
- Estar en posesión de un título universitario oficial de máster, para cuya obtención se hayan exigido, al menos, 60 créditos, y que capacite para la práctica de la investigación educativa o de la investigación propia de las enseñanzas artísticas.
- Estar en posesión del reconocimiento de suficiencia investigadora o el certificado-diploma acreditativo de estudios avanzados.

En el caso de no cumplir ninguna de las condiciones anteriores, acreditarán la formación y capacidad de tutela en investigaciones propias de las enseñanzas artísticas citadas anteriormente quienes cumplan de manera conjunta las siguientes tres condiciones: a) Haber impartido un mínimo de tres cursos académicos de docencia en un centro superior de enseñanzas artísticas. b) Haber dirigido como mínimo un trabajo final de título o trabajo final de máster con arreglo a los planes de estudios correspondientes a Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación o un trabajo de investigación con arreglo a los planes de estudios correspondientes a la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación general del Sistema Educativo. c) Acreditar un mínimo de 300 horas de formación o como ponente de nivel de posgrado en investigaciones propias de las Enseñanzas Artísticas, impartidas por las Universidades o Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas.

La documentación que los aspirantes presenten como acreditación de la formación y capacidad de tutela en investigaciones propias de las enseñanzas artísticas del presente apartado, no será tenida en cuenta para la valoración de los méritos que más adelante se establece.

A LA MANERA DE CONCLUSIÓN

Resulta hasta aquí, a nuestro entender, y aunque sea muy sucintamente, probada también la segunda parte de nuestro título y tesis inicial, de manera que, en conclusión, conjunta, podemos asegurar que, pues sin investigación no hay nuevos conocimientos acreditados y transferibles ni una constante revisión crítica de lo que se sabe, por tanto, no se podrá mejorar la práctica artística sin investigación desde su propia práctica. En segundo lugar, debemos reconocer también que sin ser investigador acreditado no se puede ya ser docente y tutor de investigaciones en una universidad española donde la investigación artística es oferta y tarea afortunadamente crecientes. Y del mismo modo, en complementario tercer lugar, queda igualmente probado que sin ser investigador y capaz de tutelar investigaciones propias de las artes es imposible acceder e impartir docencia plena en los centros superiores de enseñanzas artísticas y, en concreto, en los musicales. Estas tres probadas ventajas profesionales aquí enumeradas se suman así a los siete indiscutidos beneficios que, hace ya algunos años, poco después de iniciarse el Máster que ha dado pié a este encuentro, aportaba –a partir de la rica y compartida experiencia en diversas aulas de conservatorios y universidades, y en variados foros tanto académicos como

artísticos- en un breve texto¹⁵ centrado en los muy positivos frutos, más personales, que conlleva ser investigador:

- Primero, ser autónomo, pues sabrá tomar decisiones, buscar y encontrar los medios por sí mismo para saber lo que aún no se sepa, responsabilizándose plenamente de su trabajo desde la libertad individual.
- Segundo, estar actualizado, participando del presente, pues sólo desde un exhaustivo conocimiento de todas las aportaciones relevantes de la comunidad científica, y una visión contemporánea de su propia sociedad, se puede proponer una investigación legítima.
- Tercero, ser crítico, pues la autonomía y el conocimiento de lo que antes han hecho los otros ha de formar espíritus reflexivos e independientes.
- Cuarto, ser *auctor*, es decir -originalmente- ser creador, en tanto que aumenta y mejora los conocimientos y saberes de cualquier naturaleza.
- Quinto, ser honesto y transparente en el proceso de investigación hasta el punto de ser valioso incluso fallando, o que importe ese trabajo también a quienes no les valga directamente lo aportado, pero sí, quizás, el modo en que se trabajó.
- Sexto, ser buen comunicador de sus resultados y conclusiones, haciendo una transferencia de la investigación adecuada y fructífera a la comunidad científica, pero también a la sociedad en general, a la que se debe enriquecer para la mejora de todos, pues la dimensión ética y social es inseparable del saber legítimo.
- Y séptimo, ser humilde, modesto, ya que la ciencia es un saber de muchos, de muchos pocos, pero que suman en conjunto muchísimo, siempre conscientes todos del pequeño pero imprescindible papel de eslabones en la historia colectiva del saber, que avanza cada uno un pasito gracias a lo mucho adelantado por quienes nos han precedido, y que quizás debamos corregir anteriores aportaciones pero siempre con el respeto y compromiso que deseamos tengan quienes nos sucedan y deban corregirnos a su vez a nosotros para seguir avanzando.

Mezclando ahora y aquí ambas propuestas, separadas de entonces a hoy en sus convocatorias e impresos por cinco fructíferos años en los que en esta Universidad Rey Juan Carlos se han presentado, a partir de la implantación de su Máster en Creación e Interpretación musical –liderado en sus ediciones iniciales por el Dr.

15 Álvaro Zaldívar: “Epílogo: Apuntes para un *heptálogo del investigador*”, en *In_des_ar. Investigar desde el Arte*, Vicente Calvo y Félix Labrador, eds., Editorial Dykinson (a partir del Máster de Creación e Interpretación musical de la Universidad Rey Juan Carlos con la colaboración del RCSMM), Madrid, 2011, pp. 257-261

Vicente Calvo Fernández-, muchos y valiosos trabajos fin de máster, y se han defendido asimismo con merecido éxito algunas de las más novedosas tesis doctorales artísticas españolas, se alcanza así en suma un modesto pero sincero decálogo que no recoge mandatos o prohibiciones, sino que recopila estímulos a partir de las claras consecuencias beneficiosas, tanto personales como profesionales, en la práctica como en la docencia artística, de la investigación. Un muy humilde decálogo artístico-académico que solo pretende ser un eficaz telonero a tantas recientes publicaciones españolas¹⁶ y a las variadas contribuciones que de manera inmediata serán expuestas en las siguientes sesiones de este tan meritorio *Seminario Nacional* que ahora comienza.

16 Entre otras no citadas antes: Fernando Hernández, “Problemas y dilemas en la investigación en el campo de las artes”, *Volumen en línea. Barcelona: Publicaciones UB*, 4-5, 1996. Fernando Hernández, coord., *Llibre blanc de la recerca a la Facultat de Belles Arts*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1998. Fernando Hernández, Héctor Pérez y Maricarmen Gómez, *Bases para un debate sobre investigación artística*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 2006. Álvaro Zaldívar, “Investigar desde el arte”, en *Anales, año 1, nº 1 (2008)*, *Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*, pp. 57-64. VV.AA., *Libro de Actas. I Congreso Internacional Investigación en Música*, ISEACV, Valencia, 2010. Revista *Cairon* n. 13 (2010) *Práctica e Investigación*, monográfico encargo del Institut del Teatre y el CENAH de la Universidad de Alcalá (coord. Victoria Pérez Royo y José Antonio Sánchez). VV. AA., *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. ContraTextos: MACBA y Universidad Autónoma de Barcelona, 2011. Selina Blasco (ed.), *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*. Ed. Asimétricas-Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, 2013. Álvaro Zaldívar, “La práctica musical como tarea científica: investigando etnográficamente los procesos artísticos”, en *Actas del II Congreso de Educación e Investigación Musical CEIMUS, Madrid 2012*, IEM, SEM-EE y Universidad Rey Juan Carlos, Enclave Creativa editores, Madrid, 2013, pp. 518-53. Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal, *Investigación artística en Música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Ed. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México-ESMUC-Grupo de Recerca, 2014. Jorge Luis Moltó Doncel, *La investigación artística en las enseñanzas superiores de música*, Sociedad Latina de Comunicación Social (Cuadernos de Bellas Artes, 47), La Laguna (Tenerife), 2016.

LA IMPROVISACIÓN MUSICAL COMO INVESTIGACIÓN ‘DESDE’ LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Antonio Palmer Aparicio

antoniopalmer@telefonica.net

Catedrático de Improvisación y Acompañamiento del

Conservatorio Superior de Música de Madrid

Profesor Máster en Creación e Interpretación Musical de la URJC

INTRODUCCIÓN

En Música, la improvisación se presenta como ejemplo concreto de lo que puede ser la práctica artística *como* investigación. Si pensamos en la música como fenómeno que se despliega en tiempo y sonido (y no solamente en sus representaciones, como las partituras), ciertas maneras de abordar la improvisación nos pueden ofrecer la posibilidad de experimentar el proceso de estructura musical *emergente*. Esto es una reconceptualización de la idea de estructura musical que ahora se ve más longitudinal que arquitectónica y de la que se obtienen resultados interesantes para el análisis musical directamente basados en *hacer* y escuchar la música. Pensamos que este conocimiento que emerge es similar al de cualquier otro proceso de investigación y puede generar nuevas aportaciones sobre qué es la música y cómo es creada.

PROCESO, FUNCIÓN Y ESTRUCTURA EN LA CREACIÓN E INTERPRETACIÓN MUSICAL

Estoy terminando este artículo cuando se aproxima la finalización de la séptima edición del Máster en Creación e Interpretación musical de la URJC en el que participo impartiendo la asignatura inicialmente llamada “Elementos y Procesos de Estructura y Forma” y que ahora tiene el título que encabeza esta sección. Comenzábamos en colaboración con el RCSMM (del que partió la iniciativa), en las aulas del histórico edificio de Atocha y actualmente tiene lugar en el Campus que esta universidad tiene en Vicálvaro. Han sido años muy intensos de defensa y divulgación de este tipo de investigaciones, de plantear nuevas ideas y puntos de vista, de invitar a recorrer nuevos caminos, de reivindicar que la práctica artística *es* investigación y que los hallazgos de los intérpretes en su labor no han de ser considerados inferiores a los de los analistas. Esto último es de lo que trata mi asignatura en el Máster, una reflexión crítica sobre el análisis musical y su encaje en una nueva Musicología culturalmente orientada, en la que interpretación y análisis interaccionen simultáneamente más allá de la tradicional “dirección única” desde el análisis a la decisión *performativa*: que sea más bien un medio de plantear preguntas. Aunque centrado en el caso concreto de la Improvisación (mi especialidad en el Conservatorio) este artículo quiere también ser reflejo y testimonio de la evolución de la asignatura en estos años en sus aspectos fundamentales¹.

Agradezco a los estudiantes y compañeros sus observaciones y comentarios, que me han sido de gran utilidad.

LA PRÁCTICA ARTÍSTICA COMO INVESTIGACIÓN

La bibliografía sobre investigación artística no deja, afortunadamente, de crecer, alentando la reflexión y el trabajo en este campo y planteando nuevas ideas y enfoques dentro de este novedoso itinerario. Por ejemplo, en el volumen editado por Mine Doğantan-Dack² vemos cómo se entiende la práctica artística musical no solamente como objeto sino como proceso y acto de investigación. Y este *como* que reiteradamente ponemos en cursiva incide en superar las habituales *basada* o

1 Para entender mejor y profundizar en las cuestiones que aquí vamos a exponer es recomendable el anterior artículo, directamente relacionado con éste y también publicado en un volumen colectivo en esta universidad: Palmer, Antonio. “EPEF, ¿un nuevo paradigma?” *In_des_ar. Investigar desde el Arte*, Vicente Calvo y Félix Labrador, (eds.), Madrid: Dykinson, 2011, pp. 181-205.

2 Welch, Graham. *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. Ashgate Publishing, Ltd., 2015.

guiada y sustituirlo por el *es*: la práctica artística *es* investigación, y esta no es sólo ya *trasferencia* sino también *intercambio* de conocimiento.

Estamos hablando, claro está, de la relación entre investigadores e intérpretes, entre musicólogos y músicos, en definitiva entre las Universidades y los Conservatorios, tratadas generalmente de forma interdisciplinar a través de diversas metodologías como las de la Psicología experimental o el hecho –importantísimo– de que la introspección, la autorreflexión crítica (o *reflectividad*, término que posteriormente trataremos) sean ahora procedimientos aceptados en esta clase de investigación. También podríamos añadir la composición como ejemplo de práctica que es investigación a la vez o la introducción de las percepciones de los ejecutantes en el análisis musical para repensar conceptos que normalmente se han estudiado únicamente a partir de la observación de los textos.

CUERPO, INSTRUMENTO, EXPRESIVIDAD

Es por ello que en estas investigaciones desde la creación artística tienen ahora un papel fundamental el cuerpo y el instrumento, la idea de la interpretación como producción de conocimiento y la aparición de una nueva complicación (común a todas las Humanidades): “el objeto de conocimiento incluye al sujeto, la voluntad de la mente humana forma parte de lo que deseamos comprender”³.

Esto significa entender y acercarse a la música como fenómeno desplegándose en el tiempo, lo que algunos autores llaman el *paradigma del proceso*, frente al a su vez nombrado como de “la representación”⁴ (la música como texto), en el que se había suprimido al músico, a la persona, en unas teorías que parten de textos musicales y normalmente terminan emitiendo juicios estéticos. Se trataba de explicar la música sin tener en cuenta la expresividad de cada individuo, sólo comunicándose a sí misma, uno de los aspectos más criticados del estructuralismo que dio pie a la conocida frase “música sin músicos” (¡y sin música!).

Estamos hablando de acción artística, de una visión de la música como arte *performativo* (y no solamente contemplativo), algo que parecía haberse olvidado cuando para nuestras aproximaciones al fenómeno se estaban usando más los ojos que los oídos. Numerosas referencias apuntan que en los siglos XVIII y XIX improvisar, componer o tocar de oído eran habilidades que los alumnos trabajaban habitualmente en las clases repitiendo con sus profesores. A mediados del siglo XIX, con el auge de la imprenta industrial, aparecen los métodos de técnica instrumental

3 Wagensberg, Jorge. Las raíces triviales de lo fundamental. Tusquets, 2010. p. 175.

4 El lector puede obtener información adicional sobre estas cuestiones en COOK, Nicholas. *Music, performance, meaning: Selected essays*. Ashgate Publishing, 2007.

y la pedagogía musical cambió su enfoque. Ahora los estudiantes pasan la mayor parte del tiempo trabajando los ejercicios de dichos métodos y la música se fue convirtiendo en un arte reproductivo que persigue más la perfección técnica que los aspectos creativos y exploradores⁵.

INVESTIGACIÓN Y ANÁLISIS

Queremos aquí proponer un esquema conceptual para una práctica de la improvisación que posibilite, como decimos en el título de este artículo, desarrollar investigaciones desde la práctica artística. Esto es, una serie relacionada de conceptos en los que nos basaremos para empezar a desplegar nuestras acciones. J. Wagensberg, uno de nuestros autores de referencia, señala sobre el conocimiento ya adquirido (pedagogía) y el conocimiento nuevo (investigación):

“el mérito de todo nuevo esquema conceptual se mide por dos cosas: por cómo encaja en él todo conocimiento ya adquirido y por su capacidad para inspirar el conocimiento aún no adquirido. Lo primero sirve para comprender, es decir, para encontrar lo común entre lo diverso, lo segundo consiste en usar lo así comprendido para lograr nuevas comprensiones, nuevo conocimiento. (...) Lo analítico es útil en todo caso para transmitir conocimiento ya adquirido, incluso para estimular la búsqueda de nuevo conocimiento, pero no parece útil a la hora de crear o adquirir nuevo conocimiento. Analizar significa desdoblar los Todos en Partes, lo que puede tener, insistamos, un mérito pedagógico, pero lo único que añade algo de nueva luz para la comprensión de la realidad es el ejercicio de la síntesis, es decir, la construcción de nuevos Todos a partir de sus Partes”⁶.

Lo que quiere decir que, si nos basamos, como es habitual, en el análisis (musical) tradicional para trabajar nuestras improvisaciones, difícilmente crearemos conocimiento nuevo, condición necesaria en investigación. Manejaremos conocimiento adquirido, podremos ser muy pedagógicos, pero por definición es la *síntesis* (y no el análisis, tan extendido por todas las academias⁷) la que nos puede conducir a crear

5 Podemos ampliar estas ideas en ROWE, Victoria; Triantafyllaki, Angeliki; Anagnostopoulou, Xristina. “Young pianists exploring improvisation using interactive music technology”. *International Journal of Music Education*, 2015, vol. 33, no 1, pp. 113-130.

6 Wagensberg, Jorge. *Las raíces triviales de lo fundamental*. Tusquets, 2010. pp. 17, 23.

7 En Dunsby, Jonathan. *Performing Music: Shared Concerns*. New York Oxford University Press, 1995, p. 79, el autor se muestra muy crítico al respecto, en términos como “técnicas analíticas que se han propagado como una enfermedad... para qué sirven... qué quieren representar... grandes tablas de símbolos ridículos... reflexiones sobre el vacío, horarios de trenes que nunca vamos a coger” etc.

algo nuevo (crear es crear conocimiento). Podemos profundizar sobre estas ideas en la historia de la Filosofía, donde la distinción analítica/sintética es un clásico (véase por ejemplo la *Crítica del Juicio* de I. Kant⁸).

Veamos ahora algunas de las definiciones que nos da el DRAE sobre la noción de modelo (que para nuestros fines podemos empezar por entender como una representación conceptual de sistemas o procesos): como arquetipo o punto de referencia se puede imitar, reproducir o seguir. Como esquema teórico de un sistema o realidad compleja se puede utilizar para facilitar su comprensión y estudiar su comportamiento⁹. Observamos que la primera idea entronca más bien con la idea de arte reproductivo anteriormente mencionada, con determinadas formas de practicar la improvisación sistemáticamente basadas en el análisis tradicional. Es la segunda definición la que más se acerca a nuestra forma de abordar el problema, tomaremos de ella principalmente los conceptos de *sistema* y *complejidad* que comentaremos a continuación.

EMERGENCIAS

Los sistemas complejos presentan propiedades *emergentes*, que se deben a las interrelaciones entre elementos:

“Esta limitación de las herramientas analíticas para el estudio de la dinámica no lineal se vuelve aún más apremiante en el caso de la combinatoria no lineal. En este caso, ciertas combinaciones presentarán propiedades emergentes (o sinérgicas), es decir, propiedades de la combinación como una totalidad, las cuales son mucho más que la suma de sus partes individuales. Estas propiedades corresponden a las interacciones entre las partes, de lo que se deduce que una aproximación analítica de arriba abajo que comience con la totalidad y la desagregue en sus partes constitutivas está condenada a perder justamente esas propiedades. Analizar un todo en partes y luego intentar modelarlo por la suma de los componentes no captará ninguna propiedad que emerja de interacciones complejas,

8 Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Editorial Minimal, 2014. Básicamente se considera que según la forma de relacionarse el predicado con el sujeto tenemos dos tipos de juicios, analíticos y sintéticos. En los primeros el predicado está incluido en el sujeto (p.e. “los triángulos tienen tres ángulos”). Son solamente explicativos, no aportan conocimiento nuevo.

9 REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, DRAE, Diccionario de la. *Acceso en línea: [http://buscon.rae.es/draeI/\(26/6/2016\)](http://buscon.rae.es/draeI/(26/6/2016))*, 2016.

*dado que el efecto de las últimas puede ser multiplicador (por ejemplo, ampliación mutua), no sólo adicionador*¹⁰.

Podemos pensar que la música no tiene nada que ver con esto, quizá por nuestra familiarización con el análisis tradicional de partituras. Pero en la acción artística los procesos son muy complejos, las trayectorias no son lineales, aparecen dinámicas de autoorganización y las contingencias y particularidades son constantes. Estamos buscando maneras de entender la música en base a sus propiedades emergentes, las acciones de los *performers* van formando una concienciación analítica en este sentido, son esenciales para comprender los procesos creativos, crean, como veremos, interacciones¹¹. Es el círculo percepción-acción, cuando el escuchar (y no solo mirar, como dijimos) se contempla como un proceso del que emergen gestos, interacciones y conocimiento. Como vemos van apareciendo, de forma recurrente, conceptos fundamentales de nuestro esquema: cuerpo, oído, movimiento o *acción*.

IMPROVISACIÓN Y CONOCIMIENTO NUEVO

El trabajo del músico puede producir por tanto un nuevo tipo de investigación informada desde la improvisación, que generará nuevo conocimiento con mucha más probabilidad si se plantea desde un enfoque generativo, sistémico, compositivo, sintético (de abajo arriba). Si no, seguramente se quedará en lo que internacionalmente se conoce como *Keyboard-harmony*, armonía practicada en el instrumento, ese tipo de ejercicios sin duda muy interesantes para transitar por conocimientos ya adquiridos pero que creemos son de muy poca utilidad cuando se trata de investigación.

¿La improvisación es creación o interpretación? Pensamos que las dos cosas a la vez, posiblemente la actividad musical más practicada y la menos reconocida (y sobre todo la menos comprendida). Hablemos de improvisación y composición. Ambas transforman un referente o un rango de ellos “pero la improvisación tiene lugar *on-line*, en tiempo interior, y la composición *off-line*, en tiempo exterior”¹². Y cuando nos referimos al tiempo interior nos referimos al devenir intrínseco del proceso, irreversible, sujeto a la flecha del tiempo, en oposición al tiempo exterior,

10 Johnson, Steven. *Sistemas emergentes: o qué tienen en común hormigas, neuronas, ciudades y software*. Turner, 2003. p.215.

11 Para más información sobre esta idea puede el lector consultar Iniesta, Rosa. “Epistemología compleja del sistema tonal (II): el crecimiento orgánico”. *Itamar, revista de investigación musical: territorios para el arte*, 2010, no 3, pp. 87-102.

12 Cook, Nicholas. *Music, performance, meaning: Selected essays*. Ashgate Publishing, 2007. p. 334.

el tiempo espacializado de la física, reversible en el medio representacional en el que se despliega (normalmente el papel). Y si hablamos de procesos la diferencia es total: “si improvisas *off-line* es composición, si compones *on-line* es improvisación”¹³. Creemos que esta cita ejemplifica perfectamente todo lo anteriormente mencionado.

Visualicemos a los compositores a lo largo de la Historia, tenemos numerosas imágenes (cuadros, fotografías) en los que normalmente aparecen al piano. Y también tenemos gran cantidad de referencias mencionando y generalmente alabando sus dotes improvisatorias. No es extraño hoy en día encontrar compositores que manifiestan usar la improvisación como estrategia en su trabajo compositivo. Lo que queremos es investigar su forma de actuar y pensar, sentirnos como ellos en su esfuerzo creativo espontáneo, pero desde luego no asistemático, en su lucha (consciente o no) por controlar los procesos creativos. Esta separación de las figuras del compositor/intérprete/improvisador a partir de finales del siglo XIX probablemente propició la ruptura del bucle *extraño* de la autoconcienciación y es, para muchos, la principal causa de la crisis creativa que, también para muchos, comienza en esa época y se prolonga hasta nuestros días. Pero, ¿qué es un bucle extraño?

REFLECTIVIDAD

Comentábamos al principio la novedad e importancia en este tipo de investigación de la autorreflexión crítica, de la introspección como formas ahora acreditadas de indagación. Se está empezando a utilizar el anglicismo *reflectivo* para referirse a esta especie de *interacción reflexiva*, de diálogo con uno mismo. “Un bucle extraño es un bucle de realimentación paradójico en el que existen saltos de nivel”¹⁴. Recordemos el famoso cuadro de Escher en el que aparecen dos manos dibujándose a sí mismas. El salto de nivel es el que va hacia lo que no vemos: el propio pintor de las manos. En su último libro D. Hofstadter, el autor de *Gödel, Escher, Bach*¹⁵ nos dice que ese bucle se inicia cuando empezamos a mirarnos a nosotros mismos, y ese prestarnos atención genera ese modelo que conocemos como el “yo”. Se produce una reflexión por la reflexión, una audición reflexiva, un autoanálisis. F. Hernández¹⁶ nos lo describe claramente: hablar “desde mí” (a partir de mí y no “de mí”), al publicar la forma en que trabajamos tendremos nuevos enfoques del problema y, lo que es más importante, de nosotros mismos.

13 *Ibid.*

14 Hofstadter, Douglas. *Yo soy un extraño bucle*. Tusquets editores, 2008. p. 138.

15 Hofstadter, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach: un eterno y gracil bucle*. Tusquets, 1992.

16 Hernández, Fernando. “La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación”. *Educatio siglo XXI*, 2008, vol. 26.

Intentamos recuperar la música como el arte *performativo* que siempre fue, como “acto temporal más que como artefacto notacional, como una forma de práctica cultural y social”¹⁷. Nuestras críticas van dirigidas a tratar y estudiar la música como objeto en vez de como un proceso (o fenómeno) que finalmente produce una experiencia dinámica. Como nos enseña la física los objetos ocupan espacio y los fenómenos tiempo, y todo esto nos lleva -siguiendo a Rink- a la reconceptualización de la idea de estructura musical (entendida como orden de partes), no como notación sino como proceso, por la dependencia de la música del tiempo, que tiene en cuenta el rol creativo de los intérpretes a la hora de ‘dar vida’ a la música mediante ese transcurso longitudinal en el que una improvisación (o una interpretación) se materializa.

Y es esta creatividad, este conocimiento que los músicos obtienen *desde* su práctica el que queremos ahora integrar en el análisis musical. Esta idea de la estructura musical emergiendo en una improvisación manifiesta “lo que tu comportamiento es, no lo que *representa*, (...) la estructura se constituye *performativamente* por las mismas expresiones que son su resultado”¹⁸. Y es un buen ejemplo de las definiciones más divulgadas del anglicismo *performativo* desde la Pragmática Lingüística: “que al enunciarse realiza la acción que significa. Que implica la realización simultánea por el hablante de la acción evocada”¹⁹.

PERFORMATIVIDAD

Y de lo *performativo* a la *performatividad*, un término procedente de los estudios literarios y lingüísticos que se refiere al intento de “capturar los procesos por los que la expresión semiótica produce resultados en la realidad extrasemiótica”²⁰. Se trata de experimentar la cultura como un proceso interactivo de repertorios, eventos y prácticas en los entornos socio-culturales en los que las *performances* existen.

La improvisación está, como ya se ha comentado, estrechamente ligada a la composición y a la interpretación. Incluso se dice que, en cierto modo, toda

17 Rink, John. 'The (F)utility of Performance Analysis', in *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, ed. Mine Doğantan-Dack (Aldershot: Ashgate, 2015). p. 128.

18 Cook, Nicholas. *Music, performance, meaning: Selected essays*. Ashgate Publishing, 2007. p.243.

19 <http://www.oxforddictionaries.com/es/definicion/espanol/performativo> (consultado el 18-6-16). Esta palabra no está aún admitida por la RAE.

20 Davidson, Jane W. “Introducing the Issue of Performativity in Music”. *Musicology Australia*, 2014, vol. 36, no 2, p. 179.

interpretación es una improvisación²¹. La famosa cita del pianista G. Gould, “I think that the ideal way to go about making a performance (...) is to assume that when you begin, you don’t quite know what it is about. You only come to know as you proceed”²² refleja muy bien esta proximidad.

Las partituras, las notaciones, no son la música. Es muy habitual esta confusión entre el soporte de la información y la propia información, entre medio y mensaje. Otro de los muchos problemas del análisis tradicional: confundir la representación con lo representado (algunos lo llaman *fundamentalismo*). Son dos dominios *incommensurables* (hablando como Kuhn), el de la información y el de la materia, por la ausencia de descriptores comunes, como vemos en los soportes informáticos. En un *pendrive* almacenamos el *PowerPoint* de una de nuestras exposiciones: imágenes, sonidos, vídeos, textos etc. Al volver a casa lo borramos y no queda rastro, ¿adónde ha ido a parar toda esa información?

He mencionado a T. S. Kuhn²³ porque en él me voy a basar (entre otros) para empezar a desplegar el esquema arborescente que vamos aquí a proponer para la práctica de una improvisación, por así decirlo, *generativa* (recordemos que este tipo de esquemas representan ramificaciones *fractales*). En el *Diccionario Espasa de Filosofía*²⁴ encontramos que dijo de sí mismo “soy un físico convertido en historiador por objetivos filosóficos” (que yo suelo extrapolar a “soy un músico convertido en investigador por objetivos *performativos*”). También que experimentó una “iluminación” (o intuición) aristotélica al leer su *Física*: pensar la materia y el movimiento en términos aristotélicos (y no newtonianos) mediante una especie de ‘salto gestáltico’. El concepto de movimiento aristotélico es verlo no sólo como desplazamiento sino como todo tipo de cambio: es la energía.

Recordemos la importancia que tiene la noción de proceso en nuestro esquema conceptual y su estrecha relación con el cambio. El proceso implica más bien el *devenir* (el cambio) que el *ser* estático. También se hermana con las ideas de flujo y novedad: todo verdadero proceso conlleva cambios, intercambios e innovación. Es la creatividad del “devenir natural”.

21 Un interesante artículo sobre este tema es el de Gould, Carold S.; Keaton, Kenneth. “El papel esencial de la improvisación en la ejecución musical”. *Quodlibet: revista de especialización musical*, 2011, no 51, p. 3-13.

22 Dunsby, Jonathan. *Performing Music: Shared Concerns*. 1996. p. 39. Mi traducción sería algo como “creo que la manera ideal de interpretar es asumir que cuando empiezas no sabes de qué va la cosa. Solo empiezas a saberlo a medida que avanza la ejecución”.

23 Thomas Samuel Kuhn (Cincinnati, 18-7-1922, Cambridge, 17-6-1996). Físico, historiador y filósofo de la ciencia muy citado por sus contribuciones en los cambios de la filosofía y la sociología científica en los años 60.

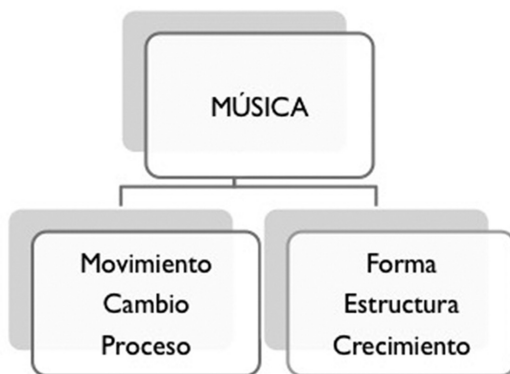
24 Muñoz, Jacobo. *Diccionario de filosofía*. Grupo Planeta Spain, 2012. p. 513.

PROCESOS DE CRECIMIENTO

Decía Kuhn que había tenido una iluminación aristotélica mediante una suerte de salto gestáltico. También en el mismo libro²⁵ leemos que la *Gestalt* (o psicología de la forma) es una escuela psicológica alemana de comienzos del siglo XX que da un papel decisivo a las formas y a los sujetos perceptivos, por vía fenomenológica (¡hacia las cosas mismas!). Resumiendo, mucho viene a decir que para nuestra percepción el todo tiende a imponerse sobre las partes, y el propio Kuhn se basó en estos hallazgos para defender la conocida tesis de que “la observación está cargada de teoría”. Se pone así en primer plano la actividad propositiva del sujeto, introduciendo de nuevo variables internas subjetivas, una de las cuestiones fundamentales en este paradigma, la de la subjetividad.

Todo esto se fue filtrando y extendiendo a otros campos. En Música es muy clara esta influencia en diversos autores de los que vamos a destacar a J. Larue²⁶, para quien la música es un proceso de crecimiento que combina las impresiones momentáneas (eventos que sentimos como movimiento, cambio) y los efectos acumulativos de este movimiento al que damos un sentido de forma musical (a la que también llama la memoria del movimiento). En suma: Aristóteles y Gestalt (movimiento-energía y forma), la música como proceso de crecimiento (al que llama elemento *emergente*), una continuación expansiva, un conjunto de articulaciones, un incremento cualitativo.

El siguiente esquema muestra lo anteriormente expuesto, una visión de la música como sistema complejo conceptual, un fenómeno en continuo cambio compuesto por una serie de elementos en interacción:



²⁵ *Op. Cit.* p. 378.

²⁶ Larue, Jan. *Análisis del Estilo Musical*, vers. cast. de Pedro Purroy Chicot, ed. Labor, Barcelona. 1989.

Posteriormente se ha propuesto disolver la habitual diferenciación entre forma y contenido, “olvidar el concepto analítico de forma musical”²⁷. Vemos de nuevo la influencia de la Gestalt: la experiencia de la forma no se puede separar de la del contenido, va apareciendo así el concepto de estructura (emergente) sustituyendo a la metáfora de la forma musical. No olvidemos que vivimos, hace ya tiempo, en un mundo plenamente interdisciplinar (aunque aún no se hayan enterado de ello la mayoría de los planes de estudio que se implementan).

SI PUEDO IMPROVISARLO PUEDO ENTENDERLO

Se atribuye a Richard Feynman, Premio Nobel de Física, la frase “lo que no puedo crear, no lo puedo entender”. Esto es, comprender mediante la creación y la experimentación, practicando: si puedo construirlo, puedo entenderlo, que yo lo aplico, como vemos en este título, a la improvisación musical.

Citaremos de nuevo a Wagensberg²⁸ para teorizar sobre esto. Nuestra percepción sensorial nos indica que recibimos información del exterior. Y con ella elaboramos conocimiento, o imágenes del mundo básicamente en cuatro pasos: ver (captar información), mirar (seleccionarla, implica curiosidad), observar (acumularla) y experimentar (enriquecer esa información interviniéndola). Esto es investigar o también, en la práctica musical, puede ser improvisar. Y desde luego no vamos aquí a decir que no tenga sus problemas: por un lado, promueve la autocrítica mientras que al mismo tiempo se resiste a la teorización y al análisis, aun siendo un buen ejemplo de aprender *haciendo*.

El método artístico es uno más para intentar comprender el mundo. Ampliemos esto²⁹: los métodos son formas de trabajar dentro de unos principios acordados previamente que señalan más bien lo que no hay que hacer: límites, prohibiciones etc. En investigación artística siempre aparece la confrontación entre los métodos. Los principios del método científico podrían ser: objetividad (que el observador ejerza la menor influencia en lo observado para que el conocimiento sea universal), inteligibilidad (lo mínimo de lo máximo para anticipar o reconstruir) y dialéctica (el conocimiento debe ser falsable).

Pero hay otros métodos para intentar comprender nuestra realidad, como el arte. También quiere ser universal, pero no en el modo que lo es la ciencia, que es más teoría. El arte es *experiencia* (una de nuestras *keywords*, o palabras clave). El

27 Cook, Nicholas. *Music, performance, meaning: Selected essays*. Ashgate Publishing, 2007. p. 4.

28 Wagensberg, Jorge. *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Tusquets, 1998. pp. 90-91.

29 Las siguientes ideas están inspiradas en Wagensberg, Jorge. *El pensador intruso*. Barcelona: Tusquets Editores, 2014.

conocimiento artístico se obtiene mediante el método del arte: la comunicabilidad de pensamientos (inteligibles o no). Una obra de arte es uno de esos fragmentos en los que un pensamiento se comprime y encuadra. Esto es el conocimiento: pensamiento reducido, codificado y embalado que sale al mundo para llegar a alguien que lo pueda descodificar, pero al reducir deformamos, alteramos, transformamos la realidad. Como en la música: una escritura incompleta y simplificada despliega unas emociones complejas, es un mínimo (conocimiento) despertando un máximo (pensamiento). La ciencia comprende sin intuir, el arte intuye sin comprender. Cuando la ciencia reconoce su impotencia para transmitir algo se puede intentar por el arte. El problema de los métodos, en arte, es que sirven para manejar ideas, pero no tanto para “atraparlas”.

ACCIÓN: CREACIÓN DE INTERACCIONES

En este artículo se ha estado insistiendo en el principio del aprendizaje a través de la *acción*: aprender con la práctica, explorar procesos actuando, teorizar menos y actuar más, basar el aprendizaje en experiencias reales. Lo importante no es el producto final, sino el proceso³⁰, identificar los problemas, invitar a pensar, la prueba-error constante, el azar, la incertidumbre como incentivo, arriesgarse. Una vez más remarcaremos la importancia del papel del azar³¹, del descubrimiento inesperado en investigación (¡que favorece sobre todo a las mentes preparadas!).

Nuestra propuesta ensaya diferentes experiencias improvisatorias entre los extremos congelado y aleatorio, entre orden y desorden. Conviene aquí comentar las diferencias entre la enseñanza formal (una sola respuesta correcta a la pregunta) y la creativa (a cada pregunta o propuesta, múltiples respuestas posibles). También la forma de evaluar una visión de la improvisación mucho más abierta, que no puede ser la formal (correcta o incorrecta), una evaluación pragmática, funcional: adecuado-inadecuado, efectivo-inefectivo (todo dependiendo de para qué se quiere, de cada contexto).

Toda predeterminación es, por definición, negación de la creatividad. Al final demasiadas constricciones o hablar demasiado de cómo improvisar puede llegar a ser contraproducente. Si te lo explico, estoy asumiendo, presuntuosamente, que sé mejor la forma en que debe hacerse, y entonces el alumno (o el investigador) ya no tiene que llegar a sus propias soluciones, que en definitiva es lo que queremos

30 Cook, Nicholas. “Between process and product: Music and/as performance”. *Music Theory Online*, 2001, vol. 7, no 2, p. 1-31.

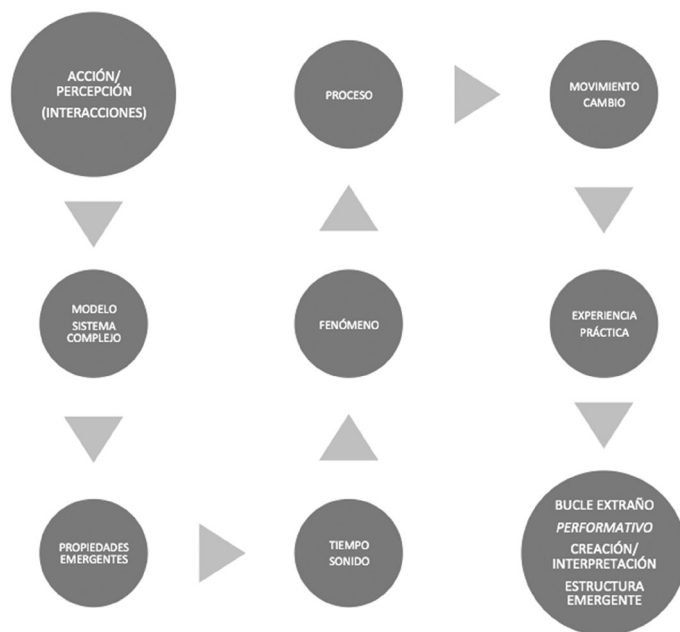
31 Palmer, Antonio; Muñoz, Enrique. “El azar en las interacciones entre improvisación y composición”. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, 2008, vol. 21, no 76, p. 98-108.

provocar. Es usar, como ya se ha dicho, “el instrumento como herramienta de exploración y descubrimiento, (...) se revelan cuestiones no accesibles sin los métodos y paradigmas del artista-investigador, las complejidades y retos de este método emergente y de quienes lo practican”³².

Se propone por lo tanto un cambio de paradigma (en el sentido de ideas, hipótesis, modelos y teorías) que convierta definitivamente a la práctica musical en materia digna de investigación, dentro de un discurso participativo en el que los practicantes entren como iguales intelectuales con los teóricos, y que éstos escuchen y reconozcan el valor de las contribuciones que los mencionados artistas-investigadores pueden aportar a la musicología actual.

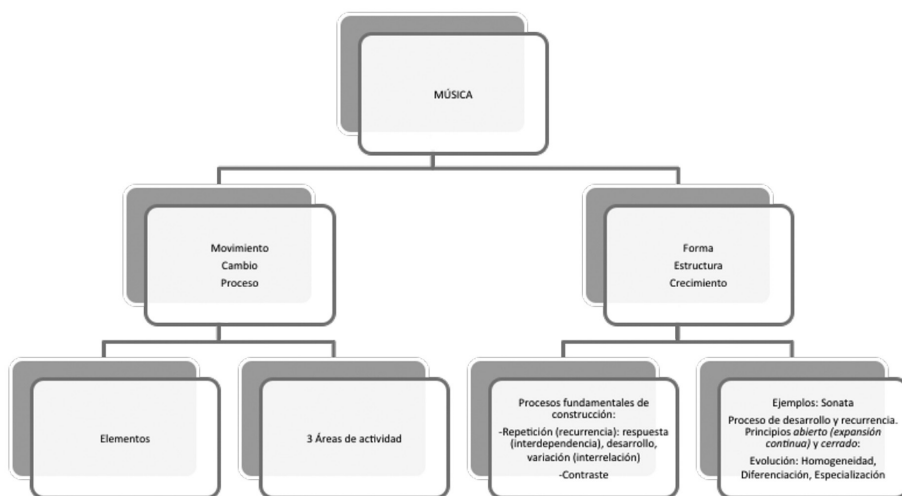
MODELO PARA UNA IMPROVISACIÓN ‘GENERATIVA’

En los siguientes esquemas queremos representar las ideas y conceptos fundamentales desarrollados en este artículo, empezando por las relaciones del círculo acción/percepción con la emergencia de estructuras musicales:

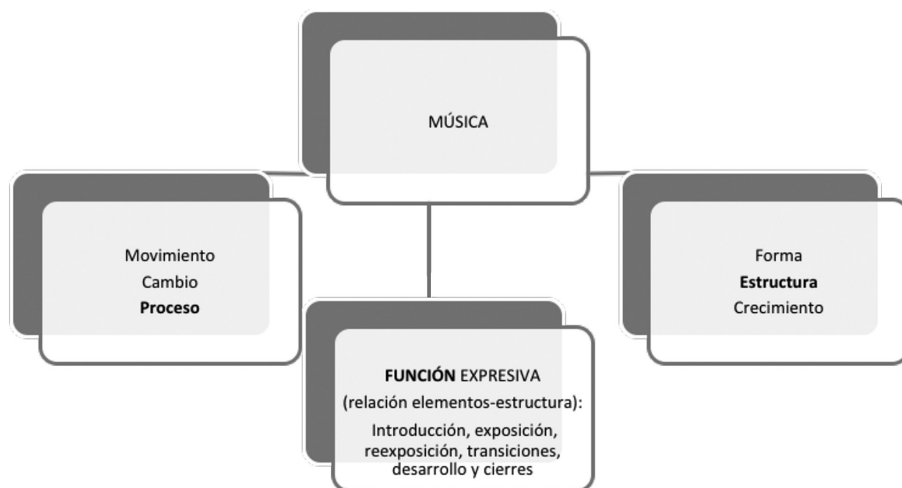


32 Doğan-Dack, Mine. “The Role of the Musical Instrument in Performance as Research: The Piano as a Research Tool”. *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, 2016, p. 196.

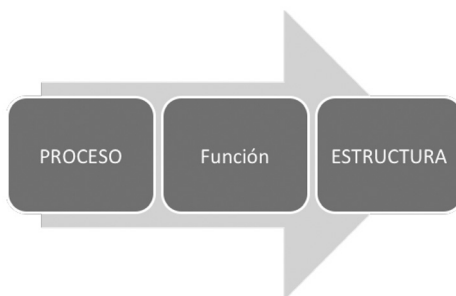
En el próximo, desarrollamos la figura de la página 8. En la rama izquierda vemos cómo los cambios en los elementos originan procesos a los que podemos acercarnos (improvisando) a través de la exploración de tres áreas de actividad (desde muy poca o nula hasta el grado máximo), basadas en la regla aristotélica de los extremos y el medio. En la rama derecha experimentaremos con las opciones de extensión (básicamente recurrencia y contraste) y principios generativos fundamentales que se ejemplificarán y concretarán posteriormente en el estudio de los diferentes estilos históricos:



Introducimos ahora la noción de función (como orden de procesos) para relacionar las dos ramas del árbol. La función relaciona los elementos con la estructura, y una interesante concreción a investigar desde la práctica de la improvisación es la que figura en el cuadro correspondiente: la función *expresiva*.



Obsérvense los términos que hemos destacado en negrita (proceso, función y estructura) que son los que vamos a seleccionar en el esquema conceptual que finalmente proponemos para la improvisación musical *como* investigación ‘desde’ la práctica artística. Los elementos están ahora sometidos a la flecha del tiempo, generando procesos que a través de las funciones expresivas crean estructuras emergentes (el tiempo es construcción):



BIBLIOGRAFÍA

- COOK, Nicholas. “Between process and product: Music and/as performance”. *Music Theory Online*, 2001, vol. 7, no 2, pp. 1-31.
- ——. *Music, performance, meaning: Selected essays*. Ashgate Publishing, 2007.

- DAVIDSON, Jane W. "Introducing the Issue of Performativity in Music". *Musicology Australia*, 2014, vol. 36, no 2, pp. 179-188.
- DOĞANTAN-DACK, Mine. "The Role of the Musical Instrument in Performance as Research: The Piano as a Research Tool". *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, Aldershot Ashgate, 2015 pp. 169-202.
- DUNSBY, Jonathan. *Performing Music: Shared Concerns*. New York, Oxford University Press, 1995.
- GOULD, Carold S.; KEATON, Kenneth. "El papel esencial de la improvisación en la ejecución musical". *Quodlibet: revista de especialización musical*, 2011, no 51, pp. 3-13.
- HASEMAN, Brad. "A manifesto for performative research". *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, 2006, vol. 118, no 1, pp. 98-106.
- HERNÁNDEZ, Fernando. "La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación". *Educatio siglo XXI*, 2008, vol. 26. Pp 85-118.
- HOFSTADFER, Douglas. *Gödel, Escher, Bach: un eterno y grácil bucle*. Tusquets editores, 1992.
- ——. *Yo soy un extraño bucle*. Tusquets editores, 2008.
- <http://www.oxforddictionaries.com/es/definicion/espanol/performativo> (Consultado el 26-6-16).
- INIESTA Rosa. "Epistemología compleja del sistema tonal (II): el crecimiento orgánico". *Itamar, revista de investigación musical: territorios para el arte*, 2010, no 3, pp. 87-102.
- JOHNSON, Steven. *Sistemas emergentes: o qué tienen en común hormigas, neuronas, ciudades y software*. Turner, 2003.
- KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Editorial Minimal, 2014.
- LARUE, Jan. *Análisis del Estilo Musical*. ed. Labor, Barcelona, 1989.
- PALMER, Antonio. "EPEF, ¿un nuevo paradigma?" *In_des_ar. Investigar desde el Arte*, Vicente Calvo y Félix Labrador, (eds.), Madrid: Dykinson, 2011, pp. 181-205
- ——. "Creative Doctoral thesis: alternative formats when the inquiry process is an artistic practice". *II Congreso Nacional de Conservatorios Superiores de Música* 2015, pp. 98-105.
- PALMER, Antonio; MUÑOZ, Enrique. "El azar en las interacciones entre improvisación y composición". *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, 2008, vol. 21, no 76, p. 98-108.
- ——. "¿Podemos comprender la música? Creación musical e investigación: dos caminos paralelos". *Investigación y docencia en la creación*

- artística*. García-Sempere, P., Tejada Romero, P. y Ruscica, A. (coord.). Granada: Editorial Universidad de Granada, 2014, pp 17-31.
- PALMER, Antonio; CRUZ, Zulema. “Creatividad y tecnología en la enseñanza instrumental: explorando la improvisación usando sistemas interactivos-reflectivos”. IV Congreso CEIMUS. Educación e investigación musical: *La experiencia creativa en la pedagogía de la música*. Actas del Congreso, Madrid, 2016, pp. 5-8.
 - REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Diccionario de la (DRAE). *Acceso en línea: <http://buscon.rae.es/draeI/>* (26/6/2016), 2016.
 - RINK, John. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge University Press, 2003.
 - ——. “The (F)utility of Performance Analysis”, in *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, ed. Mine Doğantan-Dack, Aldershot: Ashgate, 2015, 127-147.
 - ROWE, Victoria; TRIANTAFYLLAKI, Angeliki; ANAGNOSTOPOULOU, Kristina. “Young pianists exploring improvisation using interactive music technology”. *International Journal of Music Education*, 2015, vol. 33, no 1, pp. 113-130.
 - SÁNCHEZ RON, José Manuel. *La Nueva Ilustración Ciencia, tecnología y humanidades en un mundo interdisciplinar*. Nobel, 2011.
 - WAGENSBERG, Jorge. *El pensador intruso*. Tusquets editores, 2014.
 - ——. *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Tusquets editores, 1998.
 - ——. *Las raíces triviales de lo fundamental*. Tusquets editores, 2010.
 - WELCH, Graham. *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. Ashgate Publishing, Ltd., 2015
 - ZALDÍVAR, Álvaro. “Investigar desde el arte”. *Anales de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.: RACBA*, 2008, no 1, pp. 57-64.
 - ——. “El reto de la investigación creativa y “performativa””. *Eufonía: didáctica de la música*, 2006, no 38, pp. 87-94.

ANEXO: SOFTWARE

Añadimos a continuación una serie de páginas web con programas informáticos para la investigación de la improvisación. Se registra en el ordenador todo lo que sucede en las sesiones para posteriores análisis e incluso algunos “dialogan” musicalmente con el improvisador, respondiendo e imitando en mayor o menor medida las propuestas que se introducen: un buen ejemplo de tecnología para la investigación de la mencionada *reflectividad*.

ImproVisor	https://www.cs.hmc.edu/~keller/jazz/improvisor/
MIRROR	http://www.mirrorproject.eu/software.aspx
OMAX	http://omax.ircam.fr/
Emused	http://www.emusedproject.com/
Congreso N.Y.	http://eis.nyc/#program
Continuator	http://francoispachet.fr/continuator/continuator.html

CERVANTES Y LA MÚSICA: UNA REALIDAD DOCUMENTAL

Carlos Oliva Marañón

carlos.oliva.maranon@urjc.es

*Profesor del Departamento de Ciencias de la Comunicación y Sociología
Universidad Rey Juan Carlos*

María F. Sánchez Hernández

maria.sanchez.hernandez@urjc.es

*Profesora del Departamento de Ciencias de la Comunicación y Sociología
Universidad Rey Juan Carlos*

I. INTRODUCCIÓN

*"La música compone los ánimos descompuestos
y alivia los trabajos que nacen del espíritu"*

Miguel de Cervantes

La génesis de la documentación se vincula con la historia del documento, cuyos primeros vestigios se sitúan hacia el año 3.000 a. C., época en la que las tablillas de arcilla se utilizaban como material escritorio en Mesopotamia. Con el paso del tiempo, se fue evolucionando a distintos soportes de escritura tales como los papiros, los pergaminos y las tablillas de madera encerada, entre otros. Posteriormente, surgen las bibliotecas, siendo la del rey asirio Asurbanipal, descubierta en Nínive, la primera de la que se tienen noticias, y la de mayor tamaño fue la Biblioteca de Alejandría, fundada a comienzos del siglo III a. C. por el rey egipcio Ptolomeo I.

Seguidamente, ya en los albores de la Edad Media, las bibliotecas acumulan abundantes fondos bibliográficos de diversos saberes procedentes de ilustres profesores y, consecuentemente, de las siete Artes Liberales que se estudiaban en la antigüedad: el Trivium o las Artes de la elocuencia (Gramática, Retórica y Dialéctica), y el Quadrivium o ciencias relacionadas con los números y el espacio (Aritmética, Geometría, Astronomía y Música). Paul Otlet, mediante su *Repertorio Bibliográfico Universal*, y Henri La Fontaine, a través del Instituto Internacional de Bibliografía Sociológica, se consideran los precursores del nacimiento de la Documentación como ciencia a mediados del siglo XIX.

En este sentido, José López Yepes (2011: 37)¹, catedrático de Ciencias de la Documentación de la Universidad Complutense de Madrid, define la Documentación como “una disciplina general que tiene por objeto el estudio de un proceso informativo de naturaleza peculiar en tanto en cuanto se da en él una actividad de recuperación de mensajes informativos emitidos en procesos anteriores. Así, mediante análisis y tratamiento técnicos, se comunican transformados con la finalidad de que sirvan de fuente para la obtención de un nuevo conocimiento o para la toma de decisiones personales y en las organizaciones, empresas e instituciones”. Además, el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (DRAE)*² define el término “Documentación” con diversas acepciones tales como: a) Acción y efecto de documentar; b) Documento o conjunto de documentos, generalmente de carácter oficial, que sirven para la identificación personal o para documentar o acreditar algo; c) Disciplina que se ocupa de la recopilación, organización y gestión de documentos o datos informativos.

Etimológicamente, el término “Música” es originario del latín “música” que, a su vez, deriva del término griego “mousike”, haciendo referencia a la educación del espíritu. El origen de la música, dado que no se utilizaban instrumentos musicales para interpretarla, sino la voz humana, se infiere que surge en una época coetánea a la aparición del lenguaje. Además, en la mayoría de las culturas, a la música se la vincula a diversas deidades: Hermes, en Grecia; Heimdall, en la mitología germánica; Apolo, en Roma; Haong-Ti, basándose en los sonidos de la naturaleza, en China. En la Edad Media, las actuaciones escénicas se realizaban en lugares comunes. Músicos, comediantes y saltimbanquis, según se lo permitían, actuaban en espacios civiles (plazas, calles, mercados), religiosos (iglesias, pórticos y atrios conventuales) o estancias ‘privadas’ (cofradías, salas o patios palaciegos). Pequeños tablados y rudimentarios atrezos convertían lo cotidiano en espacio escénico (Cruciani, 1994:

1 López Yepes, José, *La Sociedad de la Documentación*, Fragua, Madrid, 2011.

2 <http://www.rae.es/> [Consultado el 28 de junio de 2016].

135)³. Todo era público. Incluso en las representaciones más “cultas”, las religiosas, ejecutar y escuchar eran actos comunitarios (Fubini, 1994: 132)^{4,5}.

Por lo que respecta al vocablo “Música”, el DRAE presenta diversas acepciones acerca de este término, entre otras:

- a. Perteneciente o relativo a la música.
- b. Persona que conoce el arte de la música o lo ejerce, especialmente, como instrumentista o compositor.
- c. Sucesión de sonidos modulados para recrear el oído.
- d. Concierto de instrumentos o voces, o de ambas cosas a la vez.
- e. Arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de suerte que produzcan deleite, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre, ya tristemente.
- f. Colección de papeles en que están escritas las composiciones musicales.

Esta última acepción es la que relaciona Música y Documentación. La música del siglo XX se ha caracterizado por su extrema polarización, con más individualidades creadoras que movimientos musicales en el sentido de épocas anteriores (Sedeño, 2004: 156)⁶. Según diversos estudiosos, la música de comienzos del siglo XXI es una amalgama de tendencias divergentes y hasta contrapuestas en las que resulta difícil encontrar un hilo conductor. Frente a la nueva complejidad, sin duda, heredera del estructuralismo, se encuentran nuevas simplicidades, corrientes místicas, neopoéticas, el fenómeno del borrowing o música sobre músicas como reflejo de la intertextualidad y la interculturalidad y los intentos más o menos logrados de fusión, así como las músicas sónicas y del paisaje sonoro. Fruto de estas consideraciones es la edición de la monografía *La creación musical en el siglo XXI*, a cargo de la Cátedra Jorge Oteiza de la Universidad Pública de Navarra⁷.

Como paradigma catalizador de eventos, el año 2016 se caracterizó por la celebración de diferentes acontecimientos de diversa índole como la designación de San Sebastián como Capital Europea de la Cultura, compartida con la ciudad polaca de

3 Cruciani, Fabricio, *Arquitectura teatral*, Gaceta, México, 1994, p. 135.

4 Fubini, Enrico, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Alianza Música, Madrid, 1994, p. 132.

5 Citado en Goycoolea Prado, Roberto (2007). Papel y significación urbana de los espacios para la música en la ciudad occidental. *Política y Sociedad*, vol. 44, n.º 3, pp. 13-38.

6 Sedeño Valdellós, Ana María, “La música contemporánea en el cine”, *Historia y Comunicación Social*, n.º 9, 2004, p. 156.

7 <http://noticias.universia.es/vida-universitaria/noticia/2007/10/30/589610/creacion-musical-siglo-xxi.html> [Consultado el 15 de julio de 2016].

Wrocław; la Celebración del Mundial de Fútbol de Brasil; el 20º Aniversario de la Universidad Rey Juan Carlos; y el 400 aniversario de la muerte de Shakespeare y de Cervantes, entre otros. En definitiva, con motivo del IV centenario de la publicación de *El Quijote*, el Centro de Documentación de Música y Danza, entidad dependiente del Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música (INAEM), y el Centro Virtual Cervantes, auspiciado por el Instituto Cervantes, han sido los artífices de la creación de una completa base de datos mediante el proyecto *El Quijote y la Música*. Esta aplicación documental contiene artículos de reconocidos especialistas y musicólogos, clasificados de forma homogénea por épocas y géneros, de lo que se infiere un contenido de calidad y una herramienta de consulta muy necesaria y en constante actualización.

2. OBJETIVOS

- Establecer las sinergias existentes entre música y literatura cervantina.
- Identificar los principales recursos digitales de música en relación con la literatura cervantina.
- Analizar, jerarquizar y valorar dichos recursos documentales en aras de satisfacer las necesidades de información de los usuarios.

(Ilustración 1⁸)



3. BASE DE DATOS BIBLIOGRAFÍA MUSICAL ESPAÑOLA (BIME)

Este proyecto alberga iniciativas anteriores, cuya continuación se propuso en el seno de la recién creada Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM) en el año 1994. La recogida de información se realiza en colaboración con la Biblioteca Nacional para el caso de monografías, y con el Instituto de Estudios Documentales sobre Ciencia y Tecnología del CSIC (CINDOC) para los artículos en revistas de Humanidades. Las publicaciones colectivas (actas de congresos, catálogos de exposiciones, homenajes, programas de mano, etc.) aparecen

8 Fuente: www.musicaantigua.com

en el repertorio con una ficha colectiva y otra por cada uno de los artículos que la forman, es decir, incluyen una descripción analítica.

Esta base de datos recopila, desde 1991, literatura musical editada en España y sobre música española realizada en otros países en cualquier formato:

- Monografías.
- Artículos.
- Tesis.
- Actas de congresos.
- Catálogos de exposiciones.
- Estudios críticos de partituras.
- Notas en los programas de mano de conciertos, etc.

Además, se da noticia de su contenido mediante palabras clave y, eventualmente, se facilita el resumen.

4. BASE DE DATOS ESPECIALIZADA EN EL QUIJOTE Y LA MÚSICA⁹

Recoge, hasta la fecha, cerca de 600 obras musicales, inspiradas en dicha novela, de todos los géneros y todas las épocas. Además de la información referente a ellas (autor, género, fecha, duración, plantilla, datos de estreno, etc.), se ofrece una galería de imágenes, una extensa bibliografía específica y diez artículos originales que ahondan en distintos aspectos de la relación de la obra cervantina con los géneros musicales. (Ilustración 2¹⁰)

Se ha establecido una recopilación de documentos bibliográficos basados en las siguientes áreas:

- El Quijote en la Música y la Danza.
- El Quijote en la ópera.
- El Quijote en el ballet.
- El Quijote en la zarzuela.
- El Quijote en la música sinfónica.
- El Quijote en la música vocal.
- El Quijote en la música de cámara.

⁹ http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/default.htm [Consultado el 20 de julio de 2016].

¹⁰ Ilustración 2: Fuente: <http://elmiradornocturno.blogspot.com.es/2014/12/aniversario-del-estreno-del-poema.html>

- El Quijote en el cine y el teatro.
- La música en El Quijote.
- La empalabrada escucha de Don Quijote.

Ilustración 2

Richard Strauss
Don Quixote, Op. 35

Violoncell Solo.

Introduction.

Mässiges Zeitmass. (ritterlich und ~~gestalt~~ *poco rit.*)

1. Flöte. Tutti. pizz. *pp* *p*

arco *rit.* *a tempo* *pizz.* *mf dim.* *p*

sehr ruhig 6 2 8 3 13 4 1

mit Dämpfer Solo. *mf* *p*

6 Bratschen. Tutti. mit Dämpfern. *f* *mf* *dim.* *mf*

cresc. *ff* *p* *ruhig.* 3

sehr energisch *ff* *ff*

4.1 El Quijote en la Música y la Danza¹¹

La leyenda cuenta que, después de la retirada de las tropas republicanas a través de la frontera francesa, en febrero de 1939, un joven soldado, Eulalio Ferrer, confinado en el campo de Argelès, cambió su tesoro más preciado —un paquete de tabaco en picadura— por un ejemplar del *Quijote*, intuyendo —como así fue— que le sería mucho más valioso para su supervivencia. Años más tarde, aquel joven republicano, exiliado ya en México, se convirtió en un potentado de los medios de comunicación y, como homenaje al libro que tanto le ayudó en las circunstancias más difíciles de su vida, fundó en Guanajuato un museo exclusivamente dedicado al Ingenioso Hidalgo.

El Centro de Documentación de Música y Danza del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (del Ministerio de Cultura) ha establecido el censo más completo hasta la fecha de las composiciones musicales inspiradas en *Don Quijote*. ¿Qué hace que el Caballero de la Triste Figura suscite tanta capacidad creativa en el terreno musical y coreográfico? Por supuesto, su carácter de mito universal, válido para todas las culturas del planeta, que da inteligibilidad al mensaje estético de la música o la danza.

4.2 El Quijote en la ópera¹²

Las relaciones entre la novela de Cervantes, cuya primera parte se publicó hace cuatro siglos, y la ópera, que tiene una historia de más de 400 años, han sido, y son, muy pródigas en obras teatrales. Mendelssohn, por ejemplo, compuso su ópera *Die Hochzeit des Camacho* a los dieciséis años de edad. Estas obras abarcan la totalidad de la novela —aunque de forma sintética—, o se centran en el personaje de don Quijote, en Sancho Panza o en alguno de los episodios: los molinos de viento, las bodas de Camacho y la ínsula Barataria son



Ilustración 3: Fuente: http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/nommick.htm

11 http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/colome.htm [Consultado el 20 de julio de 2016].

12 http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/nommick.htm [Consultado el 20 de julio de 2016].

los más utilizados. Un caso curioso lo constituye *Don Chisciotte in Venezia, intermezzo*, de Giovanni Antonio Gay, escrito durante 1748-1752, en el que don Quijote vive las aventuras correspondientes a los episodios del encantamiento de Dulcinea y del retablo de maese Pedro en Venecia, durante el carnaval.

Richard Wagner, uno de los más grandes compositores de todos los tiempos, tenía gran admiración por los clásicos. La obra que le suscita el mayor afecto es “Don Quijote”, afirmando que “es el más bello regalo que nos dejó el Renacimiento”; “Por la noche, Don Quijote -leemos en la anotación correspondiente al 16 de octubre de 1869 del *Diario de Cósima*-. Comentamos cuán apresuradas son nuestras lecturas de juventud y cuán superficialmente ha sido juzgada la segunda parte de la novela. Wagner manifiesta que quisiera tener un santuario en casa para poder adorar en él convenientemente a un genio como Cervantes. Resalta el hecho de que el escritor se inserta en la Naturaleza misma y que solo él y Shakespeare han sabido, como Homero en la Antigüedad, escribir de modo que no se note en sus obras el artificio, en tanto que los trágicos griegos, Schiller o Calderón dan la impresión de operar con abstracciones a imagen y semejanza de sus invisibles dioses.

La figura de Don Quijote, equivalente a otro Hamlet, nos ofrece la humanísima mezcla de lo sublime y lo ridículo. Es el propio Cervantes el que está retratado en el personaje, viéndose a sí mismo como el mundo debió verle tan a menudo y tomando, decididamente, el partido de su personalidad y de su oficio, como se echa de ver en la soberana humanidad con que se refiere a los poetas cortesanos. Lo más llamativo de la segunda parte es la forma en que evolucionan los personajes; Sancho, por ejemplo, se ha convertido en otro sin dejar de ser él mismo. Es como si se hubiera sobrevivido a sí mismo en el autor”. Volviendo sobre Don Quijote, dice Wagner que Goethe hizo en el Werther algo parecido: una obra literaria en la que el artificio no se advierte. Cuando Cervantes quiere ser específicamente artista, solo consigue ser académico y convencional. Su genio específico es como una fuerza de la naturaleza”.

Por ello, se le ve siempre seguro en el estilo, como en la conversación de Don Quijote con el labrador: “Allí no se está transcribiendo, sino narrando”; “Estos autores sabían cómo diferenciar el tratamiento de lo épico y de lo dramático” (Curt von Westernhagen)¹³. *The Comical History of Don Quixote* (1694-1695), de Henry Purcell, con libreto escrito por Thomas D’Urfey, en cuya composición participaron otros músicos como John Eccles o Simon Pack. La tragicomedia en cinco actos *Don Chisciotte in Sierra Morena*, de Francesco Bartolomeo Conti, con libreto de Apostolo Zeno y Pietro Pariati, estrenada en Viena en 1719, y que constituye una sátira de la ópera seria. La ópera en dos actos *Don Chisciotte*, de Manuel García, basada en los capítulos 23-46 de la primera parte del *Quijote*, y estrenada en Nueva York en

¹³ <http://www.archivowagner.com/181-indice-de-autores/w/westernhagen-curt-von-1893-1982/535-richard-wagner-y-la-literatura-clasica-espanola> [Consultado el 22 de julio de 2016].

1826. La tragicomedia en tres actos *Don Quixote* (1897), del compositor austriaco Wilhelm Kienzl.

4.3 El Quijote en el ballet ¹⁴



A simple vista, parece difícil trasladar la literatura cervantina a un lenguaje gestual y escénico en el que confluyen la danza, la pantomima, la música y la escenografía. Sin embargo, resulta sorprendentemente amplia la gama de versiones coreográficas que la obra de Cervantes ha generado en la escena europea desde 1614 hasta la actualidad. En concreto, supera el centenar el catálogo de *ballets* y pantomimas basados en *El Quijote*. En el siglo XVII predominan los ballets de cour, espectáculos compuestos de danza, textos (récits y vers), música y vestuario específico, en cuya ejecución participaban los cortesanos y, a veces, la familia real francesa. Algunos ejemplos: (Imagen ¹⁵)

- *Ballet de Dom Quichotte* (1614).
- *L'Entrée en France de Don Quichot de la Manche* (1616/25).
- *Le Libraire du Pont-Neuf*.
- *Les Romans* (1644).
- *L'Oracle de la Sybille de Pansoust* (1645).

¹⁴ http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/martinez.htm [Consultado el 20 de julio de 2016].

¹⁵ Fuente: Tomado de <https://abcdanzar.blogspot.com.es/2014/03/hablemos-de-don-quijote.html>; Originario de: San Francisco Ballet in Tomasson/Possokhov's Don Quixote. Autor: Erik Tomasson.

- *La Mascarade de Don Quichotte* (1700).

A lo largo del siglo XVIII aumenta decididamente el número de obras coreográficas que tratan episodios del *Quijote*, tanto en la Corte como en otros espacios teatrales de París:

- Comedia-ballet (*Les folies de Cardénio*, 1720, coreografía de Ballon, música de Delalande).
- Ballet-pantomima (*Don Quichotte chez la Duchesse*, 1734, texto de Pannard).
- Ballet (*Bazile et Quitterie*, 1740).
- Ballet cómico (*Don Quichotte chez la Duchesse*, 1743, texto de Favart, música de Boismortier).
- Parodia (*Dom Quichotte Polichinelle*, 1743).
- Pantomima (*Programme des Aventures de Don Quichotte*, 1778).
- Pantomima ecuestre (*Aventures de Don Quichotte*, 1791).
- Pantomima bufa y de espectáculo (*L'Empire de la folie ou la mort et l'apothéose de Don Quichotte*, 1799).

En cuanto a Italia, la tradición dieciochesca de interpretar ballet en los entreactos operísticos da lugar a un conjunto de piezas breves:

- *Combatto di Don Chisciotte con il gigante* de G. Salomoni (Turín, 1765).
- *Le nozze di Camaggio, o sia Don Chisciotte in casa del duca* de C. Lepicq (Nápoles, 1779).
- *Le deluse nozze di Camaccio ovvero L'astuzia amorosa* de P. Franchi (Milán, 1783-84).
- *Le nozze di Camaggio, o sia Don Chisciotte in casa del duca* de C. Lepicq (Nápoles, 1779).

En el siglo XIX, una de las creaciones más influyentes fue *Les noces de Gamache, ballet-pantomime-folie* en dos actos coreografiado por L.-J. Milon sobre música arreglada por Lefebvre y estrenado en 1801 en la Ópera de París, donde permaneció como obra de repertorio hasta 1841. Solo en unos meses le sigue el estreno en otra sala parisina de la pantomima heroico-cómica *Programme de Basile et Quitterie, ou Le triomphe de Don Quichotte*, de E. Hus (1801, música de Leblanc).

Paralelamente a la vitalidad del clásico, la segunda mitad del siglo XX ha visto nacer, al menos, 36 nuevas obras en los estilos de danza más diversos (expresionista, neoclásico, español, contemporáneo...). Han creado coreografías sobre el *Quijote* figuras de prestigio internacional como:

- A. Milloss (*Le Portrait de Don Quichotte*, París, 1947, música de Petrassi).

- T. Gsovsky (*Don Quijote*, Berlín, 1949, música de Spiess).
- N. de Valois (*Don Quixote*, Londres, 1950, música de Gerhard), G. Balanchine (*Don Quixote*, Nueva York, 1965, música de Nabokov).
- J. Neumeier (*Don Quixote*, Hamburgo, 1979, música de Strauss).

En el marco de un amplio interés internacional dentro del ámbito del *ballet* hacia la literatura cervantina, las coreografías españolas representan un porcentaje limitado. Cabe reseñar:

- *Los baños de Argel* (1994) y *Cervantes* (1997) de A. León, que tienen al escritor como protagonista.
- *La gitanilla* (1996), de J. Granero.
- El *ballet* flamenco *Rinconete y Cortadillo* (2002), de J. Latorre.

4.4 El Quijote en la zarzuela¹⁶

Nuestro teatro lírico nacional ha recurrido en numerosas ocasiones al mundo cervantino, en general, y al *Quijote*, en particular, para la composición de obras que, a partir de un sustrato de reconocida calidad literaria, pudieran asegurar un éxito de público y crítica.

Algunos ejemplos:

- En 1859 se publica en Madrid el texto de la zarzuela *La venta encantada*. La dedicatoria está dirigida a Ventura de la Vega, y, en ella, se le agradece que no concluyese un proyecto de zarzuela sobre los amores de Cardenio.
- Posteriormente, Ventura de la Vega escribió el drama *Don Quijote en Sierra Morena*, que se estrenó en el Teatro del Príncipe el 23 de abril de 1861 —para abrir los actos organizados por la Real Academia Española en el aniversario de la muerte de Cervantes—, y contó con dos números musicales de Francisco Asenjo Barbieri: un lamento interno de Cardenio y unas seguidillas.
- *El manco de Lepanto* (1867) de Rafael Aceves que relata el cautiverio y liberación del escritor en Argel.
- *En un lugar de la Mancha* (1887), de Luis Arnedo.
- *La nieta de don Quijote* (1896), de Miguel Santonja.
- Otras desarrollan episodios de la peripecia vital de Cervantes, como *El loco de la guardilla* (1861), de Manuel Fernández Caballero, —donde se describe a un escritor enfermo de risa ante la lectura de su obra: *Don Quijote de La*

16 http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/cortizo.htm [Consultado el 20 de julio de 2016].

Mancha— y en cuya trama aparece hasta Lope de Vega como «Familiar del Santo Oficio».

- *El huésped del sevillano* (1926), de Jacinto Guerrero.

4.5 El Quijote en la música sinfónica¹⁷

Una novela tan inmensa y caudalosa en asuntos y episodios como *El Quijote*, ha sido fuente de inspiración para un gran número de compositores. (Ilustración 5¹⁸)

Algunos ejemplos:

- *Don Quixote*, de Wilhelm Kienzl (1857-1941), donde encontramos una excelente música sinfónica, a veces de un wagnerismo italianizado, como en el excelente interludio de «Don Quijote velando las armas».
- *El retablo de maese Pedro, de Falla*. Sin duda, el acercamiento más valioso y certero de los innumerables destinado a la escena. Obra inmortal que no solo respeta el texto cervantino, sino su espíritu y el del tiempo caballeresco evocado por el Caballero de la Triste Figura.



En el plano estrictamente sinfónico, son decenas las partituras inspiradas por *El Quijote*:

- *Una aventura de don Quijote* (1916) y es el segundo poema sinfónico de Jesús Guridi, tras *Leyenda vasca* (1915).
- *Don Quijote velando las armas* (1924), de Óscar Esplá.
- En 1946, el maestro irunés José María Franco compuso una música para una adaptación radiofónica de *El Quijote* que tituló *El mejor libro de España*.
- El burgalés Esteban Vélez destacó con el poema sinfónico *Preludio sobre la primera salida de don Quijote de la Mancha*, dado a conocer en 1947 por la Orquesta Sinfónica de Madrid en el Teatro Monumental.
- *Epitafios cervantinos* (1973), del mallorquín Román Alís.

¹⁷ http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/ruiz.htm [Consultado el 20 de julio de 2016].

¹⁸ Ilustración 5. Fuente: http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/ruiz.htm

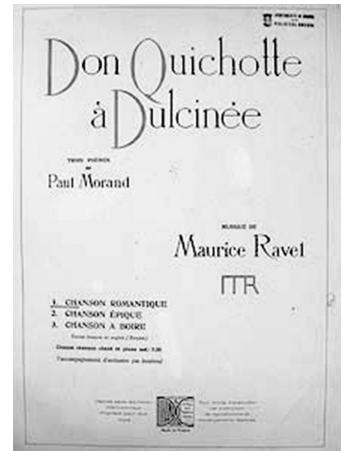
- *Galatea, Rocinante y Preciosa* (1980) para soprano y orquesta de cámara, del bilbaíno Carmelo Alonso Bernaola.
- *Canciones y danzas para Dulcinea* (1993), de Antón García Abril.

4.6 El Quijote en la música vocal¹⁹

La música de concierto y de cámara en la que inciden textos cantados: desde obras sinfónico-corales y de voces solistas con acompañamiento orquestal o instrumental de cámara, hasta el género de coros *a capella* y el mundo de la canción de concierto para voz solista con acompañamiento de uno o muy pocos instrumentos.

El tema de Dulcinea ha merecido también diferentes tratamientos: (Ilustración 6²⁰)

- Encontramos el tema de las «Ausencias» en el primero de los *Tres madrigales del Quijote* para coro mixto a capella (1999), de Miguel Franco.
- Diversos trabajos para voces solas con instrumentos en otras composiciones: en las célebres canciones de *Don Quichotte à Dulcinée* para barítono y orquesta (1932), de Maurice Ravel.
- En la obra *Ausencias de Dulcinea* para cuatro sopranos, bajo y orquesta (1948), de Joaquín Rodrigo, o en las espectaculares *Canciones para Dulcinea* para barítono y 20 instrumentos solistas, de José Peris.
- Maurice Ravel publicó en 1933 una versión para barítono y piano de sus citadas canciones.
- El *Soneto a Dulcinea de El Toboso* para soprano y piano (1947), de Salvador Bacarisse.



¹⁹ http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/siemens.htm [Consultado el 20 de julio de 2016].

²⁰ Fuente: http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/siemens.htm

4.7 El Quijote en la música de cámara²¹

La obra de Cervantes y, en particular, *El Quijote*, ha servido como tema de inspiración en la creación musical europea y americana prácticamente desde la publicación de la primera parte de la novela en 1605. Su recepción se produjo con asombrosa rapidez en los países europeos colindantes a medida que se fueron realizando las sucesivas traducciones. Francia en primer lugar, Inglaterra, Italia o Alemania acogieron con prontitud en su lengua la novela del famoso hidalgo, facilitando su rápida difusión.

Algunos ejemplos:

- La primera obra importante de estas características se debe al compositor alemán Telemann. La *Ouverture burlesque sur Don Quichotte* para orquesta de cuerda y clavicémbalo.
- Posteriormente, Telemann escribiría una segunda obra sobre el tema de *El Quijote*, la serenata *Dom Quichotte auf der Hochzeit des Camacho*, fechada en 1761, obra que realizaría a la avanzada edad de 80 años, pocos tiempo antes de morir.
- *Le coeur de Don Quichotte*, del compositor americano de origen ruso Nicolas Nabokov.

4.8 El Quijote en el cine y el teatro²²

El ejemplo más notable de la utilización de canciones en diversos momentos de la historia lo presenta la sorprendente película *Don Quixote*, realizada en Francia en 1933, por el director austriaco Georg Wilhelm Pabst. *El hombre de La Mancha*. Esta producción teatral, con canciones de Mitch Leigh sobre textos de Joe Darion, fue estrenada en un teatro de Broadway el año 1965 y llevada al cine en 1972 por el director Arthur Hiller. Con un planteamiento musical y dramático de los personajes en el que se mezcla lo directo con lo banal y se confunde la emoción con la cursilería, fórmula frecuente en el género.

De esta forma, *El hombre de La Mancha* constituye uno de los mejores ejemplos sobre la frivolidad con que, a veces, ha sido tratada la obra cumbre de Cervantes en su traslación a otros medios. En *El caballero don Quijote*, de Gutiérrez Aragón, la inclusión de la voz humana respondía a una necesidad dramática reflejada en el

21 http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/lolo.htm [Consultado el 20 de julio de 2016].

22 http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/nieto.htm [Consultado el 20 de julio de 2016].

guion. Éste incluía una secuencia en la que don Quijote, alojado en el palacio de los duques, despierta al escuchar una hermosa voz que entona una dulce canción.

4.9 El Quijote en la música²³

El silencio es un factor imprescindible para entender a nuestros barrocos, Góngora, Gracián o Velázquez, en Cervantes reviste caracteres especiales por la frecuencia y por los calificativos de que lo acompaña: sosegado, regocijado, admirable, extraño y, sobre todo, maravilloso. En *El Quijote* existen también muchos sonidos y mucha música en momentos altamente significados. Cervantes se muestra especialmente sensible a los estímulos auditivos. Con gran frecuencia, los cambios de situación que marcan el comienzo de una nueva «aventura» vienen señalados por un elemento sonoro, musical en ocasiones, que no tiene por qué guardar proporción con la magnitud de lo que anuncia. Cuando Cervantes comenzó a escribir *El Quijote*, no imaginó a su personaje como músico o rodeado de circunstancias musicales particulares.

4.10 La empalabrada escucha de Don Quijote²⁴

El Quijote es un libro en conversación. La voz es el instrumento sonidal que todo lo canta, colorea y modula («con turbada y ronca voz dijo», «me tengo que quejar en voz y en grita», «con voz doliente y desmayada», «horrisona y desenfadada», «con voz de almíbar», etc.). Donde Cervantes se nos muestra maestro sutil de la composición y la escucha es cuando nos enfrenta a sus lectores a un *cocktail* de ruido, obscuridad y temor. Así, siguiendo la muy musical y barroca técnica



del «tiento», nos adentrará en muy diferentes ocasiones a un gradual desmenuce de los distintos «puntos» que conforman ese acorde desmesurado, racimo o «cluster» que, poco a poco, envolverá a nuestros protagonistas, empujándolos al paroxismo, desmayo o desborde «en confusión y por el suelo». En definitiva, Música contextual en estado puro. (Ilustración 7²⁵)

23 http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/rey.htm [Consultado el 20 de julio de 2016].

24 http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/barber.htm [Consultado el 20 de julio de 2016].

25 Fuente: http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/barber.htm

5. VISIBILIDAD DE CERVANTES Y MÚSICA EN INTERNET

La presencia de Cervantes y la música también ocupan un lugar privilegiado en Internet. Son numerosas las aplicaciones documentales y páginas web en las que se puede encontrar información acerca de Cervantes en relación con la música. Sin embargo, la búsqueda se ha realizado de la forma más pertinente posible en aras de satisfacer las necesidades de información de cualquier usuario, independientemente de su estrato social y de sus conocimientos lingüísticos y de documentación como disciplinas científicas.

Para ello, se ha recurrido al motor de búsqueda más utilizado y universalmente conocido, *Google*, en el que nos encontramos bajo las palabras clave *Cervantes* y *Música*, de forma directa, 9.700.000 resultados y, de modo específico, con las mismas palabras clave entrecomilladas, 67.300, tal como se muestra en las siguientes capturas de pantalla:



The screenshot shows a Google search interface in a Firefox browser window. The search bar contains the text "Cervantes y Música". Below the search bar, the navigation tabs include "Todo", "Imágenes", "Videos", "Noticias", "Maps", "Más", and "Herramientas de búsqueda". A black arrow points to the "Videos" tab. Below the tabs, the search results are displayed, showing approximately 9,700,000 results in 0.47 seconds. The first three results are:

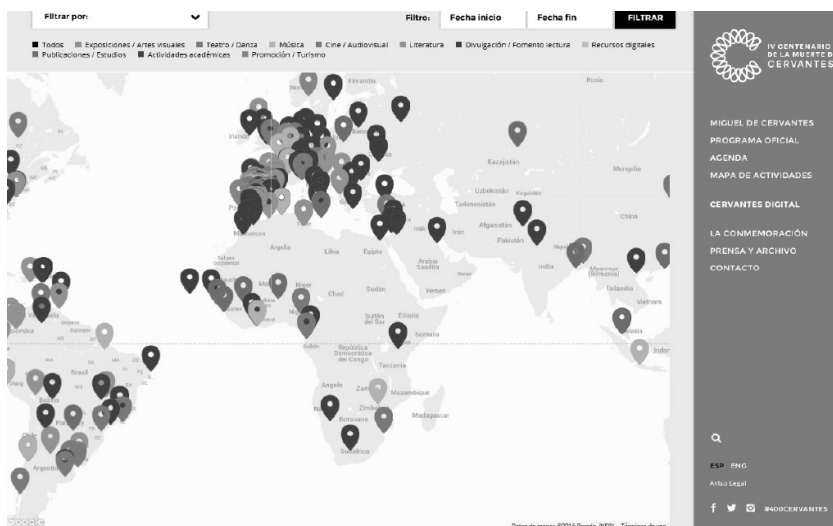
- CVC. El «Quijote» y la música. - Centro Virtual Cervantes - In...**
cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/ ▾
 Centro de Documentación de Música y Danza. Instituto Cervantes (España).
 2005-2016. Reservados todos los derechos. ISBN: 84-689-9457-X.
- La música de la época de Shakespeare y Cervantes « Music...**
www.musicaantigua.com/la-musica-de-la-epoca-de-shakespeare-y-cerva... ▾
 14 oct. 2014 - La música de la época de Shakespeare y Cervantes ... Un concierto de contrastes, de música dulce, alegre y por momentos melancólica y ...
- Lo que Cervantes escuchó - El Cultural**
www.elcultural.com/revista/escenarios/Lo-que-Cervantes.../11107 ▾
 6 ene. 2005 - Los años que vieron nacer al Quijote coinciden con la edad de oro de la música española. Los oídos de Cervantes pudieron asistir al estreno ...

The fourth result is a video:

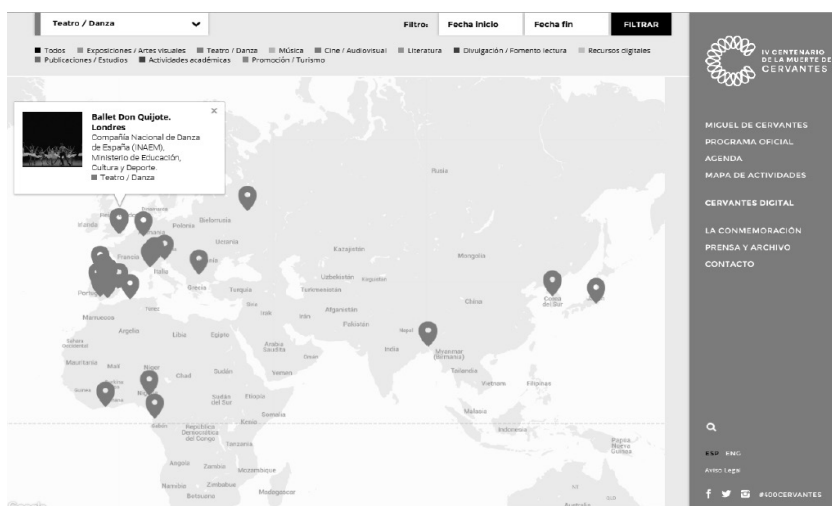
- Cervantes, El Quijote y la Música - Capella de Ministrers - Yo...**
<https://www.youtube.com/watch?v=B5JWGbQnDM> ▾
 7 ene. 2015 - Subido por Capella de Ministrers
 Cervantes, El Quijote y la Música se une a dos años de conmemoración cervantina. En la obra de Miguel de ...

En *Google Académico*, la visibilidad de Cervantes y Música ofrece 19.300 resultados:

Siguiendo el recorrido cervantino a través de Internet, la página **400cervantes**. es recoge la obra del escritor en diferentes dimensiones: exposiciones, teatro, danza, cine literatura, actividades académicas, recursos digitales, turismo, y, por supuesto, también presente en la música. Todo ello hace que la obra de Cervantes siga viva en el mundo en la conmemoración del 400 aniversario de su muerte. A continuación, se muestra una selección de capturas de pantalla donde, a través de un “Mapa de actividades”, se comprueba la difusión cervantina en más de 170 países:



Teatro y Danza. Representaciones en 24 países



Teatro / Danza ▼

Filtro: **Fecha Inicio** **Fecha fin** **FILTRAR**

IV CENTENARIO DE LA MUERTE DE CERVANTES

■ Todos ■ Exposiciones / Artes visuales ■ Teatro / Danza ■ Música ■ Cine / Audiovisual ■ Literatura ■ Divulgación / Fomento lectura ■ Recursos digitales

■ Publicaciones / Estudios ■ Actividades académicas ■ Promoción / Turismo

Ballet Don Quijote. Chile
Compañía Nacional de Danza de España (INDEU), Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
■ Teatro / Danza

ESP ENG

Aviso Legal

f t i #400CERVANTES

IV CENTENARIO DE LA MUERTE DE CERVANTES

MIGUEL DE CERVANTES
PROGRAMA OFICIAL
AGENDA
MAPA DE ACTIVIDADES

CERVANTES DIGITAL

LA CONMEMORACIÓN
PRENSA Y ARCHIVO
CONTACTO

Q

Música. Actuaciones en 22 países

Música ▼

Filtro: **Fecha Inicio** **Fecha fin** **FILTRAR**

IV CENTENARIO DE LA MUERTE DE CERVANTES

■ Todos ■ Exposiciones / Artes visuales ■ Teatro / Danza ■ Música ■ Cine / Audiovisual ■ Literatura ■ Divulgación / Fomento lectura ■ Recursos digitales

■ Publicaciones / Estudios ■ Actividades académicas ■ Promoción / Turismo

Con la guitarra de Rafael Serrallés. Harare
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID).
■ Música

ESP ENG

Aviso Legal

f t i #400CERVANTES

IV CENTENARIO DE LA MUERTE DE CERVANTES

MIGUEL DE CERVANTES
PROGRAMA OFICIAL
AGENDA
MAPA DE ACTIVIDADES

CERVANTES DIGITAL

LA CONMEMORACIÓN
PRENSA Y ARCHIVO
CONTACTO

Q

Cine. Filmaciones en 19 países

Cine / Audiovisual ▼ **Filtro:** Fecha inicio Fecha fin **FILTRAR**

Todos
 Exposiciones / Artes visuales
 Teatro / Danza
 Música
 Cine / Audiovisual
 Literatura
 Divulgación / Fomento lectura
 Recursos digitales
 Publicaciones / Estudios
 Actividades académicas
 Promoción / Turismo

Dinero para leer
Embajada de España en
Cámara Cooperación
Española (AECID).
Cine / Audiovisual

IV CENTENARIO DE LA MUERTE DE CERVANTES

MIGUEL DE CERVANTES
PROGRAMA OFICIAL
AGENDA
MAPA DE ACTIVIDADES
CERVANTES DIGITAL
LA CONMEMORACIÓN
PRENSA Y ARCHIVO
CONTACTO

ESP ENG
Aviso Legal

f t i #400CERVANTES

Literatura. Actividades en 8 países

Literatura ▼ **Filtro:** Fecha inicio Fecha fin **FILTRAR**

Todos
 Exposiciones / Artes visuales
 Teatro / Danza
 Música
 Cine / Audiovisual
 Literatura
 Divulgación / Fomento lectura
 Recursos digitales
 Publicaciones / Estudios
 Actividades académicas
 Promoción / Turismo

Ciclo de conferencias sobre Cervantes en la literatura contemporánea
Embajada de España en Seúl,
Cooperación Española (AECID) y Centro Cultural Korea Foundation.
Literatura

IV CENTENARIO DE LA MUERTE DE CERVANTES

MIGUEL DE CERVANTES
PROGRAMA OFICIAL
AGENDA
MAPA DE ACTIVIDADES
CERVANTES DIGITAL
LA CONMEMORACIÓN
PRENSA Y ARCHIVO
CONTACTO

ESP ENG
Aviso Legal | Video | Posters

f t i #400CERVANTES

Datos de mapas ©2017 Google, INEGI | Términos de uso

Divulgación y fomento de la lectura. Más de 70 países participantes

Divulgación / Fomento lectura **Filtro:** Fecha inicio Fecha fin **FILTRAR**

■ Todos ■ Exposiciones / Artes visuales ■ Teatro / Danza ■ Música ■ Cine / Audiovisual ■ Literatura ■ Divulgación / Fomento lectura ■ Recursos digitales
■ Publicaciones / Estudios ■ Actividades académicas ■ Promoción / Turismo

Semana cervantina en El Cairo
Instituto Cervantes.
■ Divulgación / Fomento lectura

IV CENTENARIO DE LA MUERTE DE CERVANTES

MIGUEL DE CERVANTES
PROGRAMA OFICIAL
AGENDA
MAPA DE ACTIVIDADES
CERVANTES DIGITAL
LA CONMEMORACIÓN
PRENSA Y ARCHIVO
CONTACTO

ESP ENG
Aviso Legal | Video | Posters
#400CERVANTES

Datos de mapas ©2017 Google, INEGI Términos de uso

Divulgación / Fomento lectura **Filtro:** Fecha inicio Fecha fin **FILTRAR**

■ Todos ■ Exposiciones / Artes visuales ■ Teatro / Danza ■ Música ■ Cine / Audiovisual ■ Literatura ■ Divulgación / Fomento lectura ■ Recursos digitales
■ Publicaciones / Estudios ■ Actividades académicas ■ Promoción / Turismo

Día del Libro, Día de Cervantes
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) e Instituto Cervantes.
■ Divulgación / Fomento lectura

IV CENTENARIO DE LA MUERTE DE CERVANTES

MIGUEL DE CERVANTES
PROGRAMA OFICIAL
AGENDA
MAPA DE ACTIVIDADES
CERVANTES DIGITAL
LA CONMEMORACIÓN
PRENSA Y ARCHIVO
CONTACTO

ESP ENG
Aviso Legal | Video | Posters
#400CERVANTES

Datos de mapas ©2017 Google, INEGI Términos de uso

Recursos digitales: 2

Recursos digitales ▼ **Filtro:** Fecha inicio | Fecha fin **FILTRAR**

Todos
 Exposiciones / Artes visuales
 Teatro / Danza
 Música
 Cine / Audiovisual
 Literatura
 Divulgación / Fomento lectura
 Recursos digitales
 Publicaciones / Estudios
 Actividades académicas
 Promoción / Turismo

Teatros ejemplares
 Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID)
 Recursos digitales

MIGUEL DE CERVANTES
 PROGRAMA OFICIAL
 AGENDA
 MAPA DE ACTIVIDADES
 CERVANTES DIGITAL
 LA CONMEMORACIÓN
 PRENSA Y ARCHIVO
 CONTACTO

ESP ENG
 Aviso Legal | Video | Posters
 #400CERVANTES

Publicaciones y Estudios difundidos en 16 países

Publicaciones / Estudios ▼ **Filtro:** Fecha inicio | Fecha fin **FILTRAR**

Todos
 Exposiciones / Artes visuales
 Teatro / Danza
 Música
 Cine / Audiovisual
 Literatura
 Divulgación / Fomento lectura
 Recursos digitales
 Publicaciones / Estudios
 Actividades académicas
 Promoción / Turismo

Traducción del Quijote al bengali
 Embajada de España en Nueva Delhi y AECID
 Publicaciones / Estudios

MIGUEL DE CERVANTES
 PROGRAMA OFICIAL
 AGENDA
 MAPA DE ACTIVIDADES
 CERVANTES DIGITAL
 LA CONMEMORACIÓN
 PRENSA Y ARCHIVO
 CONTACTO

ESP ENG
 Aviso Legal | Video | Posters
 #400CERVANTES

Publicaciones / Estudios Filtro: Fecha inicio | Fecha fin **FILTRAR**

Todos
 Exposiciones / Artes visuales
 Teatro / Danza
 Música
 Cine / Audiovisual
 Literatura
 Divulgación / Fomento lectura
 Recursos digitales
 Publicaciones / Estudios
 Actividades académicas
 Promoción / Turismo

IV CENTENARIO DE LA MUERTE DE CERVANTES

MIGUEL DE CERVANTES
 PROGRAMA OFICIAL
 AGENDA
 MAPA DE ACTIVIDADES
 CERVANTES DIGITAL
 LA CONMEMORACIÓN
 PRENSA Y ARCHIVO
 CONTACTO

ESP ENG
 Aviso Legal | Video | Pósters
 #400CERVANTES

Datos de mapas ©2017 Google, INEGI | Términos de uso

6. CONCLUSIONES

Una vez realizada esta investigación, se confirman las siguientes premisas:

- La Sociedad de la Información ha evolucionado con la consolidación de las Tecnologías de la Información y de la Comunicación (TIC).
- Los investigadores y músicos tienen a su disposición un conjunto de recursos documentales-musicales que satisfacen las necesidades de información.
- La accesibilidad a través del formato digital ahorra tiempo en las búsquedas y proporciona información a texto completo en formato PDF o sonoro y audiovisual para su consulta sin barreras espaciales ni temporales.
- Se asevera que hay una presencia de interfaces de búsqueda fáciles de utilizar para los demandantes de información.
- El entorno digital, auspiciado por las Tecnologías de la Información y de la Comunicación (TIC), favorece las necesidades informacionales de usuarios heterogéneos en la Sociedad del Conocimiento.
- La conmemoración del IV Centenario de Cervantes ha propiciado que se amplíe el conocimiento sobre la vida, obra y época del escritor y, en este caso, también, su relación con la Música.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Cruciani, Fabricio, *Arquitectura teatral*, Gaceta, México, 1994.
- Fubini, Enrico, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Alianza Música, Madrid, 1994.
- Goycoolea Prado, Roberto, “Papel y significación urbana de los espacios para la música en la ciudad occidental”, *Política y Sociedad*, vol. 44, n.º 3, 2007, pp. 13-38.
- López Yepes, José, *La Sociedad de la Documentación*, Fragua, Madrid, 2011.
- Sedeño Valdellós, Ana María, “La música contemporánea en el cine”, *Historia y Comunicación Social*, n.º 9, 2004, pp. 155-162.

8. WEBGRAFÍA [CONSULTADA EN JUNIO-JULIO DE 2016]

- Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (DRAE). Disponible en <http://www.rae.es/>
- <http://akifrases.com/frase/106831>
- http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/default.htm
- <http://elmiradornocturno.blogspot.com.es/2014/12/aniversario-del-estreno-del-poema.html>
- http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/nommick.htm
- http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/colome.htm
- http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/martinez.htm
- http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/ruiz.htm
- http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/siemens.htm
- http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/barber.htm
- http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/cortizo.htm
- http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/lolo.htm
- http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/nieto.htm
- http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/rey.htm
- <http://www.archivowagner.com/181-indice-de-autores/w/westernhagen-curt-von-1893-1982/535-richard-wagner-y-la-literatura-clasica-espanola>
- <http://www.musicaantigua.com>
- <https://abcdanzar.blogspot.com.es/2014/03/hablemos-de-don-quijote.html>
- <https://www.youtube.com/watch?v=B5JWGbpQnDM>
- Universia. <http://noticias.universia.es/vida-universitaria/noticia/2007/10/30/589610/creacion-musical-siglo-xxi.html>
- 400cervantes.es

¿ES CIENTÍFICA LA INVESTIGACIÓN MUSICAL? RAZÓN Y CONTESTACIÓN A UNA DUDA ACTUAL

Víctor Pliego de Andrés

*Catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
Profesor del Máster de Creación e Interpretación Musical de la URJC*

I. ACTUALIDAD DE UNA DUDA RAZONABLE

La incorporación de las enseñanzas artísticas superiores al Espacio Europeo de la Educación Superior ha generado una actividad investigadora en torno a la música sin precedentes en nuestro país. Los estudiantes tienen que realizar un trabajo de fin de carrera para culminar su formación en los conservatorios superiores. Queda regulado por Real Decreto 1614/2009¹ en estos términos: “Proceso de elaboración de un trabajo correctamente documentado, modelos de estructuración, búsqueda de información, utilización de las oportunas herramientas, consulta y datación de las fuentes y elaboración de un documento destinado a fomentar la adquisición de competencias en investigación. Mínimo 6 ECTS”. A esta novedad se suma la incertidumbre laboral, que también alimenta el interés de muchos músicos por la investigación para acceder a estudios de posgrado (máster y doctorado), pensando en ampliar sus oportunidades. Todo ello ha provocado una proliferación de investigaciones musicales.

¹ Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, Boletín Oficial del Estado del 27 de octubre de 2009.

Aunque los intérpretes y compositores se forman en los conservatorios, al margen de las universidades, en ellas hay estudios relacionados con música que generan más y mejores tesis doctorales.² Acogidas en departamentos de musicología o educación musical, son éstas las perspectivas más frecuentes, acompañadas ocasionalmente por otros enfoques relacionados con la estética, la sociología o la psicología.³ El quehacer ha sido encomiable y valioso, pero este marco propicia aproximaciones desde fuera de la música y menos veces desde la música en sí misma. Sin embargo, los intérpretes y compositores egresados de los conservatorios demandan alternativas más directamente relacionadas con su preparación. No resulta razonable que un instrumentista especializado durante años en la interpretación musical pretenda convertirse, con un master de un año o dos, en un musicólogo para hacer una investigación historiográfica, o en un psicopedagogo para diseñar un experimento sobre aptitudes musicales. Lo más sensato es que aproveche su experiencia personal para abordar trabajos en los que pueda poner en juego su formación especializada de muchos años, dando respuesta a cuestiones que tengan que ver con su perfil académico. Nada hay en contra de que un músico se convierta en musicólogo o pedagogo, actividades que podrá desempeñar con pleno conocimiento de causa, pero en muchos casos la transformación resulta forzada y la imposición de perspectivas ajenas es estéril. Lo mismo ocurre cuando expertos en otros campos abordan investigaciones sobre música con precarios conocimientos en la materia. Antonio Gallego los bautizó como “cólogos”, en vez de “musicólogos”.⁴

Los músicos que acometen una investigación, deben preguntarse qué es aquello que verdaderamente les preocupa como intérpretes o compositores en relación directa con su actividad. Un músico es el mejor observador para responder a las preguntas que atañen a su quehacer. La música tiene que definir su propio ámbito de investigación y romper prejuicios provenientes de fuera pero, en ocasiones, también de los propios músicos que, influidos por modelos externos, ponen en duda que la investigación musical pueda ser científica, y por eso se desplazan hacia otras disciplinas. Es una paradoja que un musicólogo pueda doctorarse analizando y catalogando la obra de un compositor vivo, sin que el propio artista pueda hacerlo

2 Pliego de Andrés, Víctor: “Un doctorado en el Conservatorio”, en *Escuela*, 11 de febrero de 2011.

3 Oriol, Nicolás: “Temática de tesis doctorales en los últimos diez años en España” en Álamo, A; Luceño, M. (Eds.). *Actas del I Congreso Educación e Investigación Musical. Metodologías aplicadas y enfoques pedagógicos en la enseñanza musical*, En Clave Creativa Ediciones, Cd-Rom, Madrid, 2008, pp. 479-491. Hay un resumen en Oriol, Nicolás: “La investigación musical en España: tesis doctorales y temática en la última década”, revista *Eufonía*, núm. 45, Editorial Graó, Barcelona, 2009, pp. 59-87. Ver también Gillanders, C.; Martínez, P: “La investigación en el ámbito musical”, revista *Música y Educación*, núm. 64, Editorial Musicalis, Madrid, 2005, pp. 85-104.

4 Pliego de Andrés, Víctor: “¿Cólogos o musicólogos?”, revista *Scherzo*, abril, 1988, pp.24 y 25.

explicando su proceso creativo. Los músicos debemos investigar desde la música, pues nadie lo puede hacer mejor.

2. UNA PIEZA DIFÍCIL DE ENCAJAR

La música es una extraña pieza dentro del rompecabezas del conocimiento. Umberto Eco dijo que era un ornitorrinco.⁵ Al igual que este mamífero anfibio, venenoso, electro-receptor y ponedor de huevos, la música tiene un poco de todo y encaja mal en las taxonomías. Resulta difícil de ubicar en el sistema de las artes y las ciencias. La etimología de “música” alude en griego a la conjunción de todos los conocimientos inspirados por las Musas bajo el gobierno de Apolo. Para Platón la música era la máxima forma de sabiduría, el conocimiento que abarcaba todos los saberes: la *sophia maxima*. En la universidad medieval la música quedó incluida en el *cuadrivium*, junto a la aritmética, la geometría y la astronomía. Su vinculación con las ciencias estaba fuera de duda. Sin embargo, las ideas románticas la convirtieron, a partir del siglo XVIII, en el lenguaje universal y privilegiado de los sentimientos, abriendo la puerta hacia lo intuitivo, lo fantástico y lo irracional. A pesar del tiempo transcurrido, estas ideas perviven en tópicos sobre la inspiración, la genialidad, la personalidad del músico y su profesión. Con tales perspectivas, la música y las artes casan mal con la investigación, el conocimiento y la ciencia.

La Clasificación Decimal Universal es una pequeña muestra de lo complicada que puede resultar la distribución temática de libros en una biblioteca. El sistema moderno de pensamiento ha separado las ciencias en puras (matemáticas, lógica, filosofía), naturales (física, química, biología), aplicadas (medicina, ingeniería, arquitectura) y sociales (historia, política, economía, jurisprudencia, pedagogía). Desde cualquiera de estas perspectivas podemos hacer estudios sobre la música, analizando sus aspectos abstractos, naturales, aplicados o sociales. Estos enfoques abordan cuestiones valiosas, pero lo hacen alrededor de la música y no desde el propio hecho musical. Fernando Hernández⁶ distingue la investigación que se hace “sobre el arte” de aquella que se aborda “desde el arte”. Desde fuera se aplican métodos de investigación pertenecientes a otros campos (historiografía, pedagogía, psicología, etc.) que podrían tomar como objeto cualquier otro asunto que no sea la música ni el arte. Desde el propio hecho artístico se requiere la construcción de un método que descubra conocimientos relevantes para la creación o para la

⁵ Eco, Umberto: Ponencia Inaugural del Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología celebrado en Bolonia, del 27 de agosto al 1 de septiembre de 1987 (recuerdo personal).

⁶ Hernández, Fernando: “La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación”, revista *Educatio Siglo XXI*, núm. 26, 2008, pp. 85-118.

interpretación musical. Aún tenemos poca experiencia en este tipo de aproximaciones y así surgen dudas lógicas sobre su viabilidad, ante el prestigio, presencia y solidez de otros enfoques con años de tradición académica. Pero un aspecto fundamental del conocimiento, lo que anima a su conquista, es acometer nuevos retos, interrogantes y respuestas. La investigación desde las artes es una cuestión que está hoy abierta en todo el mundo.⁷ Para encajar la música en el rompecabezas de la investigación hay que cambiar los esquemas.

3. LA DICTADURA DEL EMPIRISMO

Las ciencias naturales se han convertido en el modelo académico hegemónico que conlleva conquistas tecnológicas para dominar el mundo, mejorar las condiciones de vida, rentabilizar los esfuerzos y generar crecientes réditos económicos. Y esto se produce en detrimento de las artes y de las humanidades cuyas aportaciones son aparentemente evanescentes. El empirismo moderno apareció en el Renacimiento construyendo conocimientos sobre la observación, la cuantificación, la deducción y la demostración de leyes generales que antes o después se pueden aplicar con algún fin práctico. El éxito de este pensamiento se evidencia en el enorme progreso material y económico experimentado a partir de entonces en Europa. Hay otros saberes, entre ellos la música, que no son objetivos, ni verificables, ni previsibles. Las ciencias nomotéticas responden a leyes universales que se demuestran con mediciones y predicciones experimentales. Pero también hay otras ciencias que se basan en la discusión, la subjetividad y la crítica, denominadas idiográficas por Wilhelm Windelband en 1914.

Muchos investigadores y doctorandos se aproximan a la música con métodos empíricos, encuestas, experimentos y estadísticas siguiendo la estela de positivismo. Descubren aspectos interesantes de la sociología, la psicología o la percepción musical, que sin duda ayudan a entender mejor el fenómeno, pero que son cuestiones superpuestas al arte. El conocimiento que aportan las artes tiene un carácter más cualitativo que cuantitativo; requiere métodos que valoren la experiencia⁸ y no solo los experimentos.

La necesidad de generar patentes y beneficios económicos aporta a las ciencias naturales más recursos y apoyo que a las artes y humanidades. Estas otras también han desarrollado industrias culturales nada despreciables, pero insignificantes ante aquellas otras relacionadas con la salud, la energía, la alimentación o las

⁷ Elkins, J. (Ed.): *Artist with PhDs: On the new Doctoral Degree in Studio Art*, New Academic Press, New York, 2009.

⁸ Dewey, John: *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, 2008 [1ª ed. 1934].

comunicaciones. El volumen de actividad económica condiciona la investigación, favoreciendo o descuidando unas líneas frente a otras. Podemos observar cómo el empirismo se impone sobre métodos de investigación más adecuados a distintos campos. Evidentemente las ciencias naturales estudian fenómenos universales, ajenos a las actividades humanas, mientras que las ciencias sociales se refieren a las volubles actividades humanas. El conocimiento científico es diverso, pero hay los autores que solo consideran ciencia aquella que es experimental, situándola en un plano de superioridad respecto a otras disciplinas. Para muchos autores la única ciencia es la que explica las causas naturales de los fenómenos naturales. En el polo opuesto nos encontramos con el constructivismo científico, que considera que la ciencia como una construcción social relativa y azarosa.⁹ En la ciencia encontramos distintas ideologías que no suelen ser explícitas, porque cada cual suele estar convencido de su postura sin considerar siquiera a las otras.

Bajo estas ideas, nos encontramos investigadores, procedentes de la música o de las humanidades, embarcados en la realización de experimentos y estadísticas, sin medios materiales ni intelectuales para ello. La aplicación del método experimental por principio puede producir disonancias o parodias cuanto está fuera de contexto. La sensación que no pocas veces transmiten es de frustración, unida a la falacia de que lo único científicamente válido es aquello que responde al modelo experimental debidamente protocolizado. Y en este sentido advierto cómo el pensamiento utilitario¹⁰ se vuelve único y se apropia del significado de las palabras para definir que es o no es ciencia dentro de sus propios objetivos, encaminados a estimular más la economía, las jerarquías y valores que mejor responden a sus intereses. Ello me lleva a reflexionar qué es lo que entendemos por investigación, ciencia o conocimiento.

Al redactar esta ponencia, se publicó una entrevista recoge estas interesantes declaraciones de León Wieseltier, directamente relacionadas con mis reflexiones: “No es que el humanismo sea el enemigo de la ciencia: es el enemigo de la ciencia imperialista. Vivimos en una edad dorada del imperialismo científico y económico. En la sociedad americana, por ejemplo, las máximas autoridades en materia de felicidad son los economistas, lo cual es grotesco.” “Cuando las ciencias imponen su autoridad más allá de los límites de su propio ámbito, la ciencia se transforma en *cientismo*, que es algo distinto.” “Debido a las cantidades inimaginablemente altas de datos que generan las nuevas tecnologías, poseemos más números que nunca. Y esto suscita una cuestión básica: qué relación debe haber entre cuantificación y cultura, qué puede captar un número y qué no. Se les pide a los números que capturen fenómenos humanos que no pueden captar. Se inventan medidas para dimensiones de la experiencia humana para las que no existen medidas: sólo palabras y

9 Feyerabend, Paul: *Tratado contra el método*, Tecnos, Madrid, 1986, 320 pp.

10 George, Susan: *El pensamiento secuestrado*, Icaria Editorial, Barcelona, 2007, 264 pp.

descripciones, descripciones son matizadas, sutiles.” “La idea es que un individuo expuesto a las humanidades, que ha tenido su mente, corazón y espíritu educado por las artes, será un mejor amigo, un mejor padre, un mejor marido o mujer, una mejor madre un mejor ciudadano, un mejor vecino. Este es el beneficio: no llevará a resultados económicos, y no hay manera de medirlo.”¹¹

4. LA INVESTIGACIÓN Y LOS MÚSICOS

Investigar es hacer preguntas por curiosidad, supervivencia o interés, para aprender y transmitir conocimientos. La misma formulación de una cuestión impulsa la búsqueda de respuestas, que se convierte en investigación si se realiza de manera sistemática. La música puede ser un cómodo sillón de orejas en el que relajarse o bien una plataforma de despegue, que despierte reflexiones sobre cómo está hecha, por qué nos gusta, cuándo es mejor o peor, de qué forma hay que interpretarla, etc. Los músicos tienen que responder a estas cuestiones y lo hacen muy bien a través de su actividad como intérpretes o creadores. Las respuestas relacionadas con la música se hallan en la propia acción musical, que contiene, sin duda, mucho de investigación creativa e informal. No pocos músicos reivindican que sus conciertos y estrenos sean considerados como una actividad investigadora, pues cualquiera de estas actividades conlleva horas de trabajo y una constante indagación.

Algún catedrático universitario consiguió que sus composiciones fueran consideradas como méritos investigadores para su carrera académica. Más recientemente se ha debatido en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid la posibilidad de que los recitales de fin de carrera sustituyan a los trabajos de fin de estudios que actualmente exige el marco europeo de la educación superior.¹² Si bien la investigación desde las artes requiere la inmersión en el lenguaje artístico y la incorporación de recursos no verbales, su sistematización no puede prescindir del lenguaje verbal. Sin poner en duda el esfuerzo intelectual de cualquier creador, lo que permite dar el salto del oficio a la investigación es la verbalización de dichos procesos, para revelar y compartir el conocimiento con los demás. Al final de su *Tractatus logico-philosophicus* Ludwig Wittgenstein asevera que “de lo que no se puede hablar hay que callar”. Pero antes de llegar a esto hay mucho que decir.

11 Basset, Marc: “El humanismo no es enemigo de la ciencia”, entrevista a León Wieseltier, *El País*, 22 de abril de 2016.

12 Pliego de Andrés, Víctor: “La investigación en los conservatorios superiores dentro del Marco de Cualificaciones de la Educación Superior”, en *Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, núm. 21, Madrid, 2014, pp. 187-198.

Aunque la transmisión de prácticas profesionales puede tener un enorme componente imitativo o intuitivo, nadie duda que el conocimiento explícito es una herramienta poderosísima para el aprendizaje, la mejora permanente y desarrollo de nuevas posibilidades. Para pensar y comprender los distintos fenómenos hacemos uso de las palabras. La relación entre las artes y el lenguaje es tan antigua como el ser humano. Artes y lenguaje aparecen a la vez que el ser humano.¹³ Un recital o una composición son una materia estupenda de investigación, pero para desarrollarse tiene que incorporar un discurso explicativo, argumentado y lógico. La música por sí sola no es una investigación formal y académica, pero desde dentro de ella puede hacerse una espléndida investigación musical. En sus procesos internos contiene muchos elementos de exploración creativa. La supervivencia de mitos románticos dificulta este proceso. Muchos aún se creen que la música es de naturaleza inefable, revelada, intuitiva e irracional.¹⁴ Con ello queda recluida en una *terra ignota*, al margen de la investigación científica, lo cual fomenta la rutina y la acomodación. Reflexionar requiere un esfuerzo y pensar de manera sistemática exige estar constantemente en guardia.

Los músicos saben bien lo que hacen; lo tienen muy claro. También son capaces de valorar con conocimiento de causa las actuaciones de sus colegas.¹⁵ La dedicación de muchos años, su continuo entrenamiento y su permanente contacto con la música forma un sólido criterio. Pero la verbalización de su quehacer es un trabajo costoso e infrecuente, que se suele delegar en críticos, periodistas y musicólogos. Los músicos se preparan para tocar, no para hacer discursos. Y ciertamente la misión del músico es hacer música, lo cual es una profesión, encomiable y maravillosa. Pero si un músico se quiere introducir en la investigación formal, como requieren los estudios superiores de postgrado, tendrá que familiarizarse con el lenguaje y discurso académico.¹⁶

Los músicos, tradicionalmente concentrados en su oficio, tienen escasos hábitos de lectura y de escritura, están poco habituados a la reflexión explícita. Es un déficit intelectual que ya denunciaron hace decenios Francisco Giner de los Ríos y Felipe Pedrell.¹⁷ Giner manifestó su preocupación por la escasa formación estética e

13 Mithen, Steven J.: *Los neandertales cantaban rap: los orígenes de la música y el lenguaje*, GBS, Barcelona, 2007, 480 pp.

14 Neumann, Eckhard: *Mitos de artista. Estudio psicohistórico sobre la creatividad*, Tecnos, Madrid, 1992, 286 pp.

15 Incluso hay campeonatos mundiales de acordeón, con sus correspondientes clasificaciones.

16 Chiantore, Luca; Domínguez Moreno, Aurea; Martínez, Silvia: *Escribir sobre música*, Musikeon Books, Valencia, 2016, 221 pp.

17 Sopena Ibáñez, Federico: "La Institución Libre de Enseñanza y la música" en *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, núm. 1, Madrid, 1994, pp. 125 y 146.

intelectual que recibían los alumnos del Real Conservatorio en esto duros términos (1878): “¿Se podría creer que nada hay tan natural como el que un músico desconozca teórica y prácticamente la historia de su arte, la serie de sus grandes obras, el carácter y estilo de las diversas épocas? ¿Será indispensable que los artistas de este género ignoren las bases físicas, fisiológicas y estéticas de la música, los nombres de los investigadores, filósofos, naturalistas y críticos que se han consagrado a descubrirlas con ímprobos esfuerzos? ¿Valdrá más el artista mientras más ignorante, rudo, iletrado y desnudo de ideas y vendremos a parar en que la instrucción y los estudios empobrecen el espíritu, agotando los gérmenes del genio?”

Encarnación López Arenosa me transmite¹⁸ esta anécdota algo más reciente. Recuerda que siendo representante de alumnos, cuando aún no se pedía el bachillerato para las titulaciones, habló con el director del Real Conservatorio, Jesús Guridi¹⁹ a la sazón, argumentando con vehemencia la necesidad de enriquecer el nivel cultural del alumnado del conservatorio. La respuesta del maestro Guridi fue del siguiente tenor: “Mire usted, Encarnita, siempre ha habido *hijos de carretoneros* que han tenido grandes condiciones musicales...”

Aunque se ha mejorado desde entonces, aún queda mucho por hacer.²⁰ Las enseñanzas superiores tendrán que subsanar esta carencia antes o después para conquistar plenamente el nivel en que se ubican. La cuestión académica no debe confundirse con el nivel profesional. Hay y habrá excelentes artistas que no tienen por qué acometer una la investigación científica, sin que ello sea menoscabo en su quehacer. La investigación es una alternativa voluntaria que, sin embargo, muchos interpretan como obligatoria y la emprenden por inercia, sin preparación ni vocación. Por eso protestan ante los formalismos, los protocolos, las exigencias y los discursos académicos, y presionan para que la actividad artística sea considerada investigación sin más aditamento. La mejor aportación científica sobre la música será la que hagan los músicos que quieran sumar a sus actividades el esfuerzo de investigar el hecho artístico desde dentro, desde su experiencia, desde su trayectoria y preparación técnica.

Con todo ello, recaen sobre el músico-investigador múltiples tareas y responsabilidades. Ante una perspectiva compleja y que puede resultar agobiante, podemos descubrir alternativas habituales en otros campos de investigación como el trabajo en equipo. En nuestro sector predomina el quehacer individualista y aislado, que

18 Encarnación López de Arenosa, catedrática emérita del Real Conservatorio, me comunicó personalmente esta anécdota después de escuchar esta ponencia.

19 Jesús Guridi, fue Director Real Conservatorio Superior de Música de Madrid desde el 30 de marzo de 1956 hasta su fallecimiento el 7 de abril de 1961.

20 Pliego de Andrés, Víctor: “La formación de los músicos y de los profesores de música”, en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, núm.74-75, octubre de 2009, pp. 69 a 90.

descarga todo el esfuerzo sobre un único investigador. Dada nuestra corta experiencia en investigación, los músicos apenas hemos desarrollado los métodos de trabajo en equipo que son frecuentes en otras disciplinas como, por ejemplo, las ciencias de la salud. La cooperación reparte tareas, optimiza esfuerzos, enriquece perspectivas y multiplica resultados. Aquí aparece de nuevo la necesidad de verbalizar, pues para trabajar juntos hay que definir objetivos comunes y lenguajes. Es necesario un consenso terminológico para construir un discurso científico que se pueda compartir y ampliar.²¹

5. LOS LÍMITES DE LA CIENCIA

La investigación se convierte en ciencia cuando produce un conocimiento estructurado, útil, transmisible y socialmente aceptado. Si aceptamos que junto a las naturales, también pertenecen a lo científico las ciencias sociales o idiográficas, podemos hablar de ciencias musicales. De hecho, en nuestro país existe un título oficial de “Historia y Ciencias de la Música”.²² La investigación musical es científica si cumple con los requisitos que se exigen a cualquier otra investigación. Tiene que producir un conocimiento estructurado a través de argumentos acompañados de los ejemplos y datos que aporten veracidad, aplicando la conciencia metodológica, la duda sistemática y el pensamiento crítico. La investigación aporta ideas útiles, no para dominar la naturaleza, sino para resolver dudas e inquietudes que permitan abordar otras cuestiones y horizontes. Por eso, la ciencia se ve impelida a buscar perspectivas originales, pues repetir lo ya sabido no resulta útil ni necesario, salvo que añada nuevos matices. Con el paso del tiempo, las ideas más abstractas acaban teniendo aplicaciones prácticas. La ciencia se transmite a través de discursos y palabras, que pueden incorporar otros lenguajes no verbales: ejemplos sonoros cuando se trata de música. Sin ejemplos musicales es bien difícil que podamos hablar de una investigación realizada desde la música. La ciencia tiene además una dimensión histórica, y es que requiere la aceptación social para poder establecerse. Siempre tiene que estar sometida al escrutinio público, para su constante verificación, aunque en ocasiones las creencias religiosas y políticas, unidas a la ignorancia, entorpecen el

21 Congreso Internacional de Terminología Musical Castellana, celebrado en Murcia, del 18 al 20 de enero de 1989. No se publicaron las actas.

22 Resolución de 11 de febrero de 2016, de la Dirección General de Política Universitaria, por la que se publica el Acuerdo del Consejo de Ministros de 29 de enero de 2016, por el que se determina el nivel de correspondencia al nivel del Marco Español de Cualificaciones para la Educación Superior del Título Universitario Oficial de Licenciado en Historia y Ciencias de la Música.

desarrollo de la ciencia, que puede llegar a ser censurada.²³ El pensamiento crítico combate activamente el pensamiento mágico que tiende a justificar de forma irracional las ocurrencias más cómodas y felices.²⁴

En las ciencias sociales la veracidad es contingente y está sujeta a los cambios que se derivan a una acumulación de datos que es tan ardua como en las ciencias experimentales. Pero para no salirnos de la ciencia, tenemos que preservar la verdad formal y verbal, dentro de una argumentación lógica, racional y coherente. Si omitimos estos requisitos damos un salto hacia las pseudo-ciencias, que son incapaces de hacer predicciones.²⁵ ¿Podría la investigación artística realizada desde la música proponer predicciones solventes relacionadas con la interpretación o creación musical? En caso de no hacerlo, ¿será una pseudo-ciencia? Este requisito es una cuestión delicada a la que también se enfrentan las ciencias sociales. No es raro ver trabajos de psicología o pedagogía que caen en la trampa de hacer predicciones retrospectivas, confirmando preconceptos, obviedades o ideas implícitas desde la formulación de sus objetivos. Tampoco es raro que más de un investigador se deje llevar por un entusiasmo cegador hacia el objeto de su indagación, hasta el punto de dar a sus hallazgos una trascendencia desproporcionada, en detrimento de otras aportaciones distintas sobre la misma cuestión. La dedicación que exige investigar puede llevar a sobrevalorar los esfuerzos y conclusiones personales, haciendo perder la perspectiva. No es raro encontrar casos de adanismo entre investigadores que se creen los únicos y primeros en observar algo.

Uno de los aspectos más complejos para el investigador es mantener la distancia respecto a sus indagaciones, para advertir fallos y errores. Algunas investigaciones pueden resultar infructuosas, pero el conocimiento negativo también es útil para delimitar la investigación y reducir opciones. No siempre se acierta a la primera. Estas situaciones no suelen ser visibles, pues no son valoradas, causan frustración y resultan incómodas. Por eso, numerosas propuestas se ubican en zonas de confort, donde las formalidades encubren la ausencia de riesgos. La investigación nace con la vocación de alcanzar resultados valiosos, pero eso no siempre se produce. El investigador tiene que vigilar sus sentimientos y esperanzas. Las prisas y la competitividad lo ponen difícil. La investigación requiere un método y un tiempo, pero también unos principios éticos que son igualmente importantes: una deontología científica.

23 Gardner, Martin: *La ciencia, lo bueno, lo malo y lo falso*, Alianza Editorial, Madrid, 1989, 640 pp.

24 Paul, Richard; ELDER, Linda: *La mini guía para el pensamiento crítico. Conceptos y herramientas*, Fundación para el pensamiento crítico, 2003. <https://www.criticalthinking.org/resources/PDF/SP-ConceptsandTools.pdf>

25 Wiseman, Richard: *¿Es esto paranormal? Por qué creemos en lo imposible*, RBA, Barcelona, 2011, 288 pp.

Las cualidades del buen investigador son la humildad, la paciencia, la tenacidad, la prudencia, el escepticismo y la racionalidad.

El exceso de expectativas y la necesidad de obtener rápidamente resultados positivos influyen negativamente sobre los resultados de cualquier investigación. Los sistemas de control y verificación no siempre son fiables. La completa verificación de una investigación requiere reproducirla en todos sus pasos y los evaluadores no suelen tener medios ni tiempo para ello. Periódicamente encontramos en la prensa casos de investigaciones falseadas para ofrecer resultados positivos que no se han alcanzado.²⁶ El escándalo Sokal es un buen ejemplo de cómo un artículo completamente inconsistente pero bien diseñado superó todos los mecanismos de evaluación para llegar a ser publicado en una prestigiosa revista.²⁷ Los fraudes se dan en la ciencia como en cualquier otro campo de la actividad humana. Cuando poesía y música se separaron nació la impostura, porque la música nunca miente; la música es lo que suena por efecto directo de la acción del músico. La música tiende a ser verdad.

6. DEL CONOCIMIENTO A LA SABIDURÍA

No es lo mismo conocer que saber. Saber implica ir un poco más lejos: suma la comprensión y la asimilación al conocimiento. Los saberes adquiridos por uno mismo y ejercitados desde la práctica, como la música, son los más profundos. La psicopedagogía nos habla de ello a través de la enseñanza activa, el aprendizaje aplicado, la psicología cognitiva, la enseñanza comprensiva o desarrollo de competencias. La música ha sido un modelo de aprendizaje verdadero, pues en ella no cabe el engaño. El músico demuestra de forma desnuda y directa quién es y qué es lo sabe hacer cada vez que toca. Toda su sabiduría queda expuesta y es compartida para bien o para mal. Un concierto no se prepara estudiando un día antes unas fotocopias, ni copiando. El sonido directo no admite fraudes. Los resultados musicales están en relación directa con el esfuerzo invertido, independientemente del talento o de la facilidad de cada cual. Incluso los más dotados tienen que aplicarse para alcanzar sus metas. La enseñanza musical, la artística en general, es un ejemplo de buen

26 Ibáñez, Juan José: “Fraude y falsificación en los resultados científicos: conclusiones de un estudio publicado en PlosOne”, Madrid+d, 25 de junio de 2009, <http://www.madrimasd.org/blogs/universo/2009/06/25/120827>. Pérez, R.: “Plagio, manipulación o descuido: seis casos escandalosos de fraude científico”, en *El Confidencial*, 2 de mayo de 2016, http://www.elconfidencial.com/tecnologia/2016-05-02/plagio-manipulacion-o-descuido-seis-casos-de-fraude-cientifico_1192672/ (acceso 2/5/2016).

27 Sokal, Alan D.; Bricmont, Jean: *Imposturas intelectuales*, GBS, Barcelona, 1999, 315 pp. Bricmont, Jean: *imposturas científicas*, Universitat de València, 2003, 320 pp. Sokal, Alan: *Más allá de las imposturas intelectuales: Ciencia, filosofía, cultura*, GBS, Barcelona, 2009, 576 pp.

hacer donde la motivación no es algo complementario, sino sustancial. La música es un modelo de eficacia educativa que anticipa muchas de las aspiraciones de calidad y competencias que hoy surgen en los debates educativos.²⁸ No es lo mismo conocer que saber, saber que saber hacer, instruir que educar, evaluar que valorar.

Pedro Demo²⁹ propone cuatro dimensiones del conocimiento. La primera está formada por la ciencia, regida por la racionalidad, que construye la civilización con toda su fuerza y violencia. Produce una tecnología que nos otorga el control de la naturaleza, con un poder que nos hace parecer invencibles pero que encierra amenazas graves y cada día más cercanas. Es competitiva, selectiva, jerárquica, cuantitativa, mecanicista y materialista. Supone uno de los primeros pasos evolutivos del ser humano, con la utilización de las herramientas.³⁰ La sabiduría supone dar un paso para avanzar buscando el bienestar y la felicidad, generando cultura. Añade calidad, síntesis, comunidad y comprensión. Las sociedades humanas organizan y transfieren sus saberes de generación en generación a través de la cultura, que incluye modos de vida, valores y creencias. La música es uno de los vehículos de transmisión cultural³¹ más poderosos, ya sea a través de los romances, los cantos religiosos o las canciones de moda.

La ciencia no es sabiduría cuando prescinde de la cultura. José Ortega y Gasset critica al universitario sin cultura, convertido en un “nuevo bárbaro, retrasado respecto a su época, arcaico y primitivo en comparación con la terrible actualidad y fecha de sus problemas”.³² Lo escribe en 1930, cuando en Europa prosperaban el autoritarismo y la intolerancia que desembocaron en la II Guerra Mundial. En la sociedad actual, la sobreadundancia informática y tecnológica parece desplazar a la cultura: ¿O tal vez estamos contemplando la llegada de una cultura nueva? No deja de sorprender la escasa cultura matemática, histórica o artística de la joven generación, la mejor formada de la historia, crecida bajo el resplandor del espectáculo mediático.³³ La cuestión cobra dimensiones trágicas cuando se aparece la incultura social, emocional y ética, que conduce a la crueldad, desprecio y violencia. Por eso, la ciencia debe estar acompañada de cultura y sabiduría. La cultura es el cemento de la cohesión social y de la convivencia pacífica. Uno de sus principales componentes es la música.

28 Pliego de Andrés, Víctor: “La excelencia de la música”, periódico *Escuela*, 2 de diciembre de 2010, p. 38.

29 Demo, Pedro: *Calidad y ciencias sociales*, Narcea, Madrid, 1988, 272 pp.

30 Algunos animales también emplean herramientas ocasionalmente.

31 Chatwin, Bruce: *Los trazos de la canción*, Península, 2007, 336 pp.

32 Ortega y Gasset, José: *Misión de la universidad*, Alianza Editorial, Madrid, 2004, p. 36, publicado en *Revista de Occidente* en 1930.

33 Allen Paulos, John: *Un matemático lee el periódico*, Tusquets Editores, Barcelona, 1996, 288 pp.

Pedro Demo sitúa el buen sentido en un tercer plano del conocimiento, que sirve para conquistar significados en el espacio de la convivencia. Es algo que tiene que ver con la empatía, la intuición, la sensatez, la humanidad y la solidaridad. Algunos autores oponen el sentido común a la ciencia, puesto que no es puramente intelectual. Sin embargo sabemos que la inteligencia humana es algo muy complejo, formado por la combinación de capacidades diversas que no solo son racionales. Así se explica en la teoría de las inteligencias múltiples de Howard Gardner.³⁴ La psicología de la creatividad es otra propuesta que revela relaciones entre el pensamiento intuitivo y racional, incluyendo sus fructíferas implicaciones en el arte y en la ciencia.³⁵ La cuarta dimensión del conocimiento que propone Pedro Demo pertenece a las artes, paradigma de creatividad, superación, evolución, trascendencia y desafío. Todos estos niveles se interconectan en un diálogo que suscita calidad a través del ser, de la educación y de la participación.

Sin embargo, los modelos de calidad que hoy se imponen desde instancias internacionales no tienen nada que ver con estos procesos, sino con sistemas de evaluación, certificación o acreditación que pretenden ser objetivos. Se aplican tanto a escolares como a investigadores, a los yogures o al mercado de inversiones (con gran desacierto); emplean escalas y procedimientos formalizados y rígidos; excluyen todo contacto o adaptación personal, así como los contextos; promueven indicadores cuantitativos que transforman la calidad en algo que se pueda medir sin apenas poner en ella los ojos; instauran relaciones de poder entre unos estamentos y otros; se asocian a la toma de decisiones económicas, a premios y castigos que sirven para imponer su sistema. Son un reflejo del monetarismo capaz de reducir a dinero cualquier cosa. Están condicionando todo el sistema académico internacional. Favorecen la soberbia en vez de la humildad, las prisas en vez de la paciencia, el beneficio en vez de los valores, el individualismo en vez de la solidaridad, el empirismo en vez de las humanidades, o el inglés sobre el español. Fijan criterios para poder evaluar de forma automática los trabajos, al peso, sin tomarse la molestia de leerlos ni debatirlos con sus autores. Obnubilan a hordas de profesores e investigadores, lanzados a una pelea para rebañar méritos, puntos, honores y distinciones que solo acreditan la decadencia de su oficio. La aplicación de procedimientos de este tipo a la actividad musical es compleja y absurda, aunque esto último lo es en cualquier caso. ¿Se puede valorar o comparar a dos músicos por el número de discos que publiquen? ¿O por la cifra de ventas? Isabel Pantoja ya lo dijo alto y fuerte hace años: “Soy la mejor, porque soy la que más vendo”.³⁶ La música conlleva experiencias

34 Gardner, Howard: *Estructuras de la mente. La teoría de las inteligencias múltiples*, Fondo de Cultura Económica, Barcelona, 1994, 448 pp.

35 Romo, Manuela: *Psicología de la creatividad*, GBS, Barcelona, 2009, 244 pp.

36 Recuerdo personal no referenciado.

personales o colectivas insustituibles, que preservan un sentido claro y humano de la calidad. Friedrich Schiller publicó en 1795 unas *Cartas sobre la educación estética del hombre* propugnando una sociedad más libre y racional: “Es a través de la belleza como se llega a la libertad”.

La Institución Libre de Enseñanza, que tanto ha hecho por la cultura, el arte, la ciencia, la convivencia y la libertad, se opuso al “sistema corruptor de exámenes, de premios y castigos, de espionaje y garantías exteriores”.³⁷ Krause afirma que “asociados se cumplirá en la historia aquella armonía superior de la ciencia y del arte, que debe ser un día el más bello ornato de la vida y el triunfo de la humanidad en la tierra”.³⁸ Donald Campbell estableció más recientemente la ley que se conoce por su nombre, que advierte claramente cómo la insistencia en indicadores cuantitativos para la toma de decisiones acaba por corromper los procesos sociales que se pretenden observar.³⁹ Pero aún mejor lo dijo Juan de Mairena con estos versos: “¡Quién fuera un diamante puro! / - dijo un pepino maduro. / Todo necio confunde / valor y precio”.⁴⁰

7. LA INVESTIGACIÓN DESDE LAS ARTES

La investigación desde las artes centra su atención en los procesos creativos y es la que pueden desarrollar de manera privilegiada los artistas; la investigación sobre las artes corre a cargo de otros profesionales que abordan la cuestión desde lo contextual. Ambas perspectivas son perfectamente compatibles, sobre todo si se realizan trabajos multidisciplinares. Fernando Hernández caracteriza la investigación basada en las artes⁴¹ como un camino que desvela aquello de lo que no se habla, sin buscar certezas ni predicciones, utilizando elementos artísticos, estéticos y no lingüísticos. Sin embargo, toda investigación se sustancia en un discurso verbal para compartir, argumentar y discutir las ideas que se propongan. Es una necesidad de cualquier investigación que quiera merecer tal nombre, sea artística o de cualquier otro tipo. A ello se debe añadir una honesta reflexión sobre las razones que llevan a escoger unos métodos sobre otros. El punto de vista del artista investigador será

37 Institución Libre de Enseñanza: *Boletín informativo*, Madrid, Curso 1889-90. También *En el cincuentenario de la ILE*, Madrid, 1926, pp. 21-25.

38 Krause, Karl Christian Friedrich: *Ideal de la humanidad para la vida, con introducción y comentarios por Julián Sanz del Río*, Imprenta de Manuel Galiano, Madrid, 1860, 286 pp., ver p. 56.

39 Campbell, Donald T.: *Assessing the Impact of Planned Social Change*, The Public Affairs Center, Dartmouth College, Hanover New Hampshire, Estados Unidos, 1976.

40 Machado, Antonio: *Juan de Mairena*, Espasa Calpe, Madrid, 1973, p. 97.

41 Hernández, *op. cit.*, pp. 85 a 118.

subjetivo, desde dentro (emic), con sus ventajas e inconvenientes respecto al de un observador externo (etic).⁴² Las preguntas que se puede formular un artista son de este tipo: ¿Qué es lo que me inspira? ¿Por qué? ¿Qué quiero conseguir? ¿Cómo comienzo el trabajo? ¿Cómo avanzo? ¿Qué obstáculos encuentro? ¿Qué fallos o aciertos tengo? ¿Qué resultados busco? ¿Cómo valor los resultados? ¿Responden a los propósitos iniciales? ¿Cómo aprecian los demás mi trabajo? ¿Cómo dialogo con el trabajo de otros creadores? ¿Cuáles son mis sensaciones? La música tiene mucho que explicar, comparar, argumentar, analizar e interpretar.

La metodología de la investigación artística está aún en discusión y sus aplicaciones en desarrollo. Constituye un reto actual de primera línea. Aporta perspectivas integradoras, que tienden a conciliar la racionalidad con el pensamiento divergente y creativo, que se interesan por lo cualitativo y por lo singular. Aristóteles observó que la ciencia se interesa por lo general y las artes por lo individual; también reconoce en su tratado sobre el alma que la creatividad participa de la racionalidad por medio del intelecto creador: *nous poietikos*. Alfonso López Quintás describe así la racionalidad del arte: “A la luz de la experiencia artística se descubre un modo nuevo, flexible, extraordinariamente de verdad, de realidad, de hombre y de conocer”.⁴³

El músico que quiera abordar esta senda tiene que partir de la actividad musical en la que esté especializado, ya sea como intérprete o como creador, investigando desde su propia experiencia, para desvelar y compartir cuáles son los procesos por los que discurre. Es un trabajo de documentación, descripción, análisis y argumentación que parte de lo autobiográfico aunque pueda cotejar su experiencia con la de otros músicos o compositores. Debe distinguir cuáles son los datos puramente descriptivos de aquellas consideraciones emocionales o sociales que puedan resultar discutibles, sin dar nada por sentado. La principal consigna es someter todo al pensamiento crítico, a la duda sistemática, incluidos los supuestos de partida. Marcel Proust⁴⁴ nos dice que “la grandeza del arte verdadero está en captar de nuevo, en hacernos conocer esa realidad lejos de la cual vivimos, de la que nos apartamos cada vez más, a medida que va tomando más espesor y más impermeabilidad el *conocimiento convencional* con el que sustituimos esa realidad que es muy posible que muramos sin conocer, y que no es otra que nuestra propia vida.”

42 Nattiez, Jean-Jacques: *Musicologie générale et sémiologue*, Christian Bourgois, 1987.

43 López Quintás, Alfonso: *Estética de la creatividad: juego, arte, literatura*, Ediciones Rialp, Madrid, 1998, 496 pp. ver p. 486.

44 Proust, Marcel: *En busca del tiempo perdido* 7. *El tiempo recobrado*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p. 139.

8. PROPUESTAS PARA EMPEZAR

¿Es científica la investigación musical? La respuesta es que sí es científica siempre que cumpla con los mismos protocolos exigibles a cualquier otra investigación: que sea honesta, racional, lógica, precisa, consistente y autocrítica; que contemple una perspectiva lo suficientemente amplia y escéptica como para considerar y discutir los argumentos contrarios. Tenemos que conquistar un espacio, un marco para la investigación musical desde la música. ¡La música también es pensamiento! Puede ser una investigación empírica, pero ello no es imprescindible, sobre todo si no dispones de recursos para realizar un experimento de alcance significativo o si el método es forzado. Lo más lógico para el músico que quiera acometer una investigación musical es que la enfoque desde su formación especializada, proponiendo preguntas sobre su actividad como intérprete o compositor, y construyendo respuestas negativas, provisionales, parciales o incompletas, que nos permitan entender algo sobre ese mágico proceso que genera la música. Aunque no lleguemos a descubrir su razón última, algo avanzaremos. Tampoco los físicos saben explicar la razón última de la materia.

BIBLIOGRAFÍA

- Allen Paulos, John: *Un matemático lee el periódico*, Tusquets Editores, Barcelona, 1996, 288 pp.
- Basset, Marc: “El humanismo no es enemigo de la ciencia”, entrevista a León Wieseltier, *El País*, 22 de abril de 2016.
- Bricmont, Jean: *imposturas científicas*, Universitat de València, 2003, 320 pp.
- Campbell, Donald T.: *Assessing the Impact of Planned Social Change*, The Public Affairs Center, Dartmouth College, Hanover New Hampshire, Estados Unidos, 1976
- Chatwin, Bruce: *Los trazos de la canción*, Península, 2007, 336 pp.
- Chiantore, Luca; Domínguez Moreno, Aurea; Martínez, Silvia: *Escribir sobre música*, Musikeon Books, Valencia, 2016, 221 pp.
- Congreso Internacional de Terminología Musical Castellana, celebrado en Murcia, del 18 al 20 de enero de 1989. No se publicaron las actas.
- Demo, Pedro: *Calidad y ciencias sociales*, Narcea, Madrid, 1988, 272 pp.
- Dewey, John: *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, 2008 [1ª ed. 1934].
- Eco, Umberto: Ponencia Inaugural del Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología celebrado en Bolonia, del 27 de agosto al 1 de septiembre de 1987 (recuerdo personal).

- Elkins, J. (Ed.): *Artist with PhDs: On the new Doctoral Degree in Studio Art*, New Academic Press, New York, 2009.
- Feyerabend, Paul: *Tratado contra el método*, Tecnos, Madrid, 1986, 320 pp.
- Gardner, Howard: *Estructuras de la mente. La teoría de las inteligencias múltiples*, Fondo de Cultura Económica, Barcelona, 1994, 448 pp.
- Gardner, Martin: *La ciencia, lo bueno, lo malo y lo falso*, Alianza Editorial, Madrid, 1989, 640 pp.
- George, Susan: *El pensamiento secuestrado*, Icaria Editorial, Barcelona, 2007, 264 pp.
- Gillanders, C.; Martínez, P: “La investigación en el ámbito musical”, revista *Música y Educación*, núm. 64, Editorial Musicalis, Madrid, 2005, pp. 85-104.
- Hernández, Fernando: “La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación”, revista *Educatio Siglo XXI*, núm. 26, 2008, pp. 85-118.
- Ibáñez, Juan José: “Fraude y falsificación en los resultados científicos: conclusiones de un estudio publicado en PlosOne”, Madrid+d, 25 de junio de 2009, <http://www.madrimasd.org/blogs/universo/2009/06/25/120827>.
- Institución Libre de Enseñanza: *Boletín informativo*, Madrid, Curso 1889-90. También *En el cincuentenario de la ILE*, Madrid, 1926, pp. 21-25.
- Krause, Karl Christian Friedrich: *Ideal de la humanidad para la vida, con introducción y comentarios por Julián Sanz del Río*, Imprenta de Manuel Galiano, Madrid, 1860, 286 pp., ver p. 56.
- López Quintás, Alfonso: *Estética de la creatividad: juego, arte, literatura*, Ediciones Rialp, Madrid, 1998, 496 pp. ver p. 486.
- Machado, Antonio: *Juan de Mairena*, Espasa Calpe, Madrid, 1973, p. 97.
- Mithen, Steven J.: *Los Neandertales cantaban rap: los orígenes de la música y el lenguaje*, GBS, Barcelona, 2007, 480 pp.
- Nattiez, Jean-Jacques: *Musicologie générale et sémiologie*, Christian Bourgois, 1987.
- Neumann, Eckhard: *Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad*, Tecnos, Madrid, 1992, 286 pp.
- Oriol, Nicolás: “La investigación musical en España: tesis doctorales y temática en la última década”, revista *Eufonía*, núm. 45, Editorial Graó, Barcelona, 2009, pp. 59-87.
- Oriol, Nicolás: “Temática de tesis doctorales en los últimos diez años en España” en Álamo, A; Luceño, M. (Eds.). *Actas del I Congreso Educación e Investigación Musical. Metodologías aplicadas y enfoques pedagógicos en la enseñanza musical*, En Clave Creativa Ediciones, Cd-Rom, Madrid, 2008, pp. 479-491.

- Ortega y Gasset, José: *Misión de la universidad*, Alianza Editorial, Madrid, 2004, p. 36, publicado en *Revista de Occidente* en 1930.
- Paul, Richard; Elder, Linda: *La mini guía para el pensamiento crítico. Conceptos y herramientas*, Fundación para el pensamiento crítico, 2003. <https://www.criticalthinking.org/resources/PDF/SP-ConceptsandTools.pdf>
- Pérez, R.: “Plagio, manipulación o descuido: seis casos escandalosos de fraude científico”, en *El Confidencial*, 2 de mayo de 2016, http://www.elconfidencial.com/tecnologia/2016-05-02plagio-manipulacion-o-descuido-seis-casos-de-fraude-cientifico_1192672/
- Pliego de Andrés, Víctor: “¿Cólogos o musicólogos?”, revista *Scherzo*, abril, 1988, pp.24 y 25.
- Pliego de Andrés, Víctor: “La excelencia de la música”, periódico *Escuela*, 2 de diciembre de 2010, p. 38.
- Pliego de Andrés, Víctor: “La formación de los músicos y de los profesores de música”, en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, núm.74-75, octubre de 2009, pp. 69 a 90.
- Pliego de Andrés, Víctor: “La investigación en los conservatorios superiores dentro del Marco de Cualificaciones de la Educación Superior”, en *Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, núm. 21, Madrid, 2014, pp. 187-198.
- Pliego de Andrés, Víctor: “Un doctorado en el Conservatorio”, en *Escuela*, 11 de febrero de 2011.
- Proust, Marcel: *En busca del tiempo perdido 7. El tiempo recobrado*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p. 139.
- Romo, Manuela: *Psicología de la creatividad*, GBS, Barcelona, 2009, 244 pp.
- Sokal, Alan D.; Bricmont, Jean: *Imposturas intelectuales*, GBS, Barcelona, 1999, 315 pp.
- Sokal, Alan: *Más allá de las imposturas intelectuales: Ciencia, filosofía, cultura*, GBS, Barcelona, 2009, 576 pp.
- Sopena Ibáñez, Federico: “La Institución Libre de Enseñanza y la música” en *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, núm. 1, Madrid, 1994, pp. 125 y 146.
- Wiseman, Richard: *¿Es esto paranormal? Por qué creemos en lo imposible*, RBA, Barcelona, 2011, 288 pp.

MODO FLAMENCO Y MODO DEL REPERTORIO DE LOS BARDOS BAKHSI DE TURKMENISTÁN. ANÁLISIS COMPARATIVO

Álvaro Guijarro Pérez

alvaroguijarro@hotmail.com

Profesor Superior de Improvisación

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Doctorando en el Programa Humanidades: Lenguaje y Cultura

Universidad Rey Juan Carlos

INTRODUCCIÓN

El modo, fundamento principal del lenguaje de la música tradicional popular o clásica, revela una fuerte propiedad caracterizadora y relacionante, actuando como elemento trazador de vínculos entre culturas musicales, y sirviendo como pieza angular en la investigación etnomusicológica; Béla Bartók, ya en 1920, defendía en un artículo¹ la procedencia asiática de las escalas pentatónicas que diseñan las melodías de la música vocal campesina húngara, y casi a la vez, Manuel de Falla escribía en 1922 sobre las coincidencias de los elementos esenciales (del modo) del Cante Jondo con los que acusan algunos cantos de la India².

1 Bartok, Béla: "La Música Campesina Húngara", *Musikblätter des Anbuch*, II/11-12, Ed. Universal Edition, Viena, 1920, pp. 422-424.

2 Falla, Manuel de: "El 'Cante Jondo' (Canto primitivo andaluz). Sus orígenes. Sus valores musicales. Su influencia en el arte musical europeo." *I Concurso de Cante Jondo. 1922-1992 Edición Conmemorativa. Una reflexión crítica/Jorge de Persia*, Ed. Archivo Manuel de Falla, Granada, 1992, pp. 88-94.

El Flamenco, manifestación del folklore musical de Andalucía, es un género dinámico, flexible a la evolución y abierto a la asociación con otros géneros musicales para formar nuevos estilos. Al mismo tiempo, el Flamenco conserva de forma inalterable un conjunto de estructuras modales, médula y carácter de los distintos Palos.

La investigación en las estructuras musicales de los Palos ha aportado definiciones de los modos, y aclaraciones en el desarrollo sistemático de éstos. Sin embargo, son muy escasas las contribuciones que argumentan las posibles semejanzas entre el sistema modal de los Palos y el de otras tradiciones musicales, en aras de determinar una influencia en el origen de los modos del flamenco; los resultados encontrados en este sentido son muy generales, y el más concluyente defiende la semejanza entre el tetracordo principal del modo fundamental del flamenco y el tetracordo *Hijaz* árabe, desde una transcripción cromática.

Es por ello que el objetivo de este trabajo, desde el método analítico comparativo, radica en confirmar una analogía entre la escala principal de los palos modales, el *Modo Flamenco*, y uno de los modos fundamentales presente en la Música de los *Bakhshi*³ de Turkmenistán, en Asia Central. Para alcanzar este objetivo, en un paso previo se determinan las dos estructuras modales a partir del análisis y la transcripción de ejemplos sonoros seleccionados.

I. FORMAS TRADICIONALES: CARACTERÍSTICAS ARMÓNICAS GENERALES, CLASIFICACIÓN Y SELECCIÓN

I.1 Palos del Flamenco

El Palo, forma musical tradicional del flamenco, presenta una construcción armónica flexible debida al grado de acción de la tonalidad en la modalidad; esta variabilidad armónica da lugar a que los palos vocales⁴ y los acompañados a la Guitarra sean clasificados por categorías de escala,⁵ en tres sistemas⁶:

3 Cantante-instrumentista y narrador de épica y relatos, de la cultura músico-literaria tradicional de Asia Central.

4 Llamados también *Cantes a palo seco*.

5 Katz, Israel J: "Flamenco [Cante Flamenco]", *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 8, Ed. Macmillan Publishers Ltd., London, 2001; pp. 920-925.

6 Fernández Marín, Lola: *Teoría Musical del Flamenco*, Ed. Acordes Concert, San Lorenzo de El Escorial (Madrid), 2004, p. 58.

- El Tonal, que reúne los palos en los modos Mayor y Menor de la Tonalidad.
- El Modal-Tonal donde los palos pueden presentar dentro del modo flamenco diversas secciones tonales.
- El Modal, que agrupa palos en el llamado Modo Flamenco y palos en otros modos. En este sistema también quedarían incluidas aquellas formas de tradición popular andaluza (recogidas como palos por el flamenco) que presentan una estructura en dos modos.

Conviene recalcar que aunque algunos palos pueden desplegar una estructura tonal en su forma completa, en otras ocasiones se desarrollan de forma estrictamente modal, pudiendo ser clasificados en más de una categoría. En estos casos, corresponde analizar la frecuencia de presentación del palo en una estructura armónica u otra, y clasificarlo conforme al resultado.

La estructura de los palos en el Modo Flamenco acompañados de la guitarra aparenta una tonalización, debida a la afinación cromática del instrumento y a una simulada acción de las funciones tonales. Esta acción viene causada por la presencia de armonías por terceras. No obstante, el intérprete a la guitarra adapta el acompañamiento a la función del modo fundamental silenciando cualquier rasgo tonal, y los acordes por terceras pierden la función tonal para actuar como polos o grados del Modo. En los palos vocales modales sin acompañamiento (tanto en el Modo Flamenco como en otros modos), la estructura modal queda desprovista de cualquier armonía por terceras.

El Modo Flamenco de los palos modales ha adquirido varias denominaciones dependiendo del enfoque histórico o analítico, como “escala flamenca/dórica”⁷, “modo frigio mayorizado”⁸ o “modo frigio flamenco”⁹, todas ellas con el mismo significado y explicación. En este trabajo, por considerarse la más adecuada, se escoge la definición de Modo Flamenco.

Los palos seleccionados, representativos de la subcategoría “Palos modales, Modo Flamenco”, son la Seguiriya, la Soleá y la Bulería. Se determina una caracterización y transcripción musical del modo que manifiestan, sus polos fundamentales, y sus elementos variables y mutables.

7 Rubiano Granados, Manuel: *Armonía del Flamenco*, Ed. Autor-Editor, Barcelona, 2004, p. 39.

8 Fernández Marín, Lola: *Teoría Musical del Flamenco*, Ed. Acordes Concert, San Lorenzo de El Escorial (Madrid), 2004, p. 62.

9 Castro Buendía, Guillermo: *Génesis Musical del Cante Flamenco*, Ed. Libros con Duende, S. L., Sevilla, 2014, p. 107.

1.2 Repertorio del cantante-instrumentista Bakhshi

El cantante-instrumentista Bakhshi, narrador de historias, de épica y de leyendas, representa la figura más importante de la tradición musical de Turkmenistán. Como instrumentista, toca el *Dutar*, instrumento de dos cuerdas pulsadas y rasgueadas, de mástil largo, y perteneciente a la familia de los laudes. El Bakhshi canta acompañándose del Dutar o toca como solista instrumental, aunque también es frecuente tocar en grupos de dos o tres¹⁰, y en ese caso puede acompañar el *Gijak*, instrumento de cuerda frotada.

El repertorio del Bakhshi, de tradición oral, consta de un extenso cuerpo de piezas cantadas acompañadas o sólo instrumentales, donde la voz presenta unos rasgos tímbricos y efectos característicos de la tradición musical en Asia Central¹¹. La ejecución en el Dutar es principalmente rasgueada, y el rasgueo marca fuertemente la estructura rítmica.

Tanto en el caso de las piezas vocales acompañadas como las que se interpretan a solo en el Dutar, la música es polifónica por la presencia de dos líneas simultáneas en cada instrumento, una superior melódica y una inferior acompañante; la línea superior instrumental sigue la línea melódica de la voz de forma más o menos homofónica, y la inferior siempre crea una interválica por movimiento directo con la superior en valores rítmicos más amplios. El perfil de esta música queda marcado por la fuerte presencia de notas pedales.

La estructura armónica de las piezas es estrictamente modal, quedando agrupadas las piezas en distintos modos. Lo que distingue a un modo de otro son las notas que los construyen, y también el lugar (como grado) que ocupan los polos secundarios y la fundamental, en una escala general¹²; esta última cualidad es propia del *Maqam* de Asia central y parecida al sistema de Dastgâhs de la Música Clásica Persa. Uno de los modos principales es objeto de esta investigación para su caracterización y transcripción, por tanto, se seleccionan aquellas piezas que cumplen rigurosamente su estructura en el modo elegido.

10 Youssefzadeh, Ameneh: *Les Bardes du Khorassan iranien. Le bakhshi et son répertoire*, Ed. Peeters-France, Paris, 2002, pp. 52-55.

11 Cambios de timbre sobre una nota y efectos vocales y guturales.

12 Zeranska-Kominek, Slawomira: "La musique des Bakhshy", *Turkmenistan, la musique des Bakhshy*, Disques VDE-GALLO, CD-651, Lausanne, 1991, pp. 8-12.

2. ESTADO DE LA INVESTIGACIÓN: TRABAJOS FUNDAMENTALES

En ausencia de la investigación que pudiera aportar resultados en la equivalencia entre los dos sistemas modales, la exploración y obtención de la información necesaria se dirige hacia los trabajos en la organización armónica de los palos flamencos y el repertorio de los Bakhshi. En este área se revela un desequilibrio, en el conjunto y en la información contribuida, de las aportaciones en investigación analítica: Si la construcción modal de la música tradicional turkmena recibe escasos estudios analíticos de reciente aparición, las primeras ideas importantes en la estructura modal del Flamenco aparecen ya en las primeras décadas del siglo XX y en la actualidad los trabajos muestran clasificaciones modales defendidas a partir de métodos analíticos.

Como sistema modal, el repertorio del Bakhshi cumple una organización similar al sistema de Dastgâhs de la música clásica persa (aunque quizás menos sistematizada), y la construcción de las escalas por tetracordos es otra característica común. Es por esta razón que se examina, además, la extensa investigación existente en el sistema modal persa. A continuación, se exponen las aportaciones que han resultado trascendentales en la obtención de la información necesaria para el trabajo.

2.1 Aportaciones en la organización modal del Flamenco

La estructura modal de los palos flamencos ha sido abordada formando parte de trabajos que investigan en diferentes aspectos musicales, musicológicos o históricos, y son las investigaciones que tratan de forma individual los aspectos teórico-musicales del flamenco las que más profundizan en el sistema modal. A continuación, se presentan las principales publicaciones consultadas:

- El trabajo *Teoría Musical del Flamenco*¹³ de Fernández Marín aporta gran información en la estructura armónico-modal de los palos y en su clasificación, donde se establece la escala flamenca, el Modo Frigio mayorizado y los desarrollos modales de los cantes a solo y acompañados. La autora ordena de forma cromática la escala flamenca, aunque respalda que el microtonalismo melódico bien pudiera ser transcrito en una escritura no semitonal. Una idea que se muestra atrayente es la comparación entre el primer tetracordo del Modo Flamenco con el tetracordo del modo árabe Hijaz, en grafía semitonal.

¹³ Fernández Marín, Lola: *Teoría Musical del Flamenco*, Ed. Acordes Concert, San Lorenzo de El Escorial (Madrid), 2004, capítulos 3 y 4: *Armonía y Melodía*, pp. 55-125.

- Díaz Lobatón, en su libro *La armonía en el flamenco*¹⁴, clasifica los palos por estructuras armónicas en la categoría “Tonalidades del Flamenco”, quedando el Modo Flamenco encuadrado como “Tonalidad”. Al igual que sostiene Fernández Marín, este modo es explicado como mayorización del Modo Frigio, y de forma semitonal. Es importante resaltar la definición hecha de la Bulería como palo en tres posibles escalas: el Modo Flamenco, la Tonalidad Mayor y la Tonalidad Menor.
- La obra *Génesis Musical del Cante Flamenco*¹⁵ de Castro Buendía analiza los palos desde la perspectiva modal, y en un capítulo completo explica el Modo Flamenco de la línea melódica como un Modo Frigio que sufre la alteración de la tercera nota; además, prefiere llamar a este modo como Frigio Flamenco y no “mayorizado”, dando algunas razones armónicas a la alteración de la tercera. En la transcripción y definición del modo evita la inclusión de cuartos de tono, resultando una escritura semitonal.
- La Escala Flamenca explicada por Ojesto¹⁶ se dibuja también como un modo Frigio mayor, y en el caso de incluir la tercera menor, un Frigio de tipo mixto; no obstante, también se elude la afinación no semitonal. Es interesante la definición de la tonalidad flamenca como Mixolidia, por la presencia de la tercera mayor y la séptima menor. La clasificación de los cantes se realiza bajo criterios de estilo, y los palos se clasifican según la estructura rítmica.
- Crivillé i Bargalló, en el séptimo volumen de su trabajo de carácter enciclopédico sobre la historia de la música española¹⁷, ofrece una clasificación de los palos atendiendo a la Forma, al Ritmo y al Género (Voz sola o acompañada), y el Modo Flamenco se explica como una alteración del Modo Dórico, antiguo modo griego antecesor del Modo Frigio eclesiástico; el autor utiliza la transcripción o escritura semitonal. Como Fernández Marín, explica la procedencia del Modo Flamenco desde la escala oriental *Maqâm Hijaz Kar*.

14 Díaz Lobatón, Víctor: : *La Armonía en el Flamenco. Vol 1- Por Bulerías*, Ed. QVE, Albacete, 2011, pp. 18-19 y 23-91.

15 Castro Buendía, Guillermo: *Génesis Musical del Cante Flamenco*, Ed. Libros con Duende, S. L., Sevilla, 2014, capítulo 2: *Corpus Musical*, pp. 97-134.

16 Ojesto Barajas, Pedro: *Las claves del flamenco*, Ediciones y Publicaciones Autor SRL, Madrid, 2008, pp. 35-63.

17 Crivillé I Bargalló, Josep: *Historia de la música española*, Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1983, capítulo 7: *El folklore musical*, pp. 267-320.

- El artículo de Katz titulado “Flamenco”¹⁸ proporciona una rica clasificación de los palos desde diversos parámetros, y como ocurre en los trabajos mencionados anteriormente, defiende una afinidad entre las escalas de los palos y los modos Frigio y Hijaz.

Varios escritos recientes presentan resultados en la caracterización y transcripción de las líneas melódicas de los palos, a partir de métodos que recurren a programas informáticos de registro y proceso de los datos sonoros. Los resultados, sin embargo, siguen contenidos en la afinación semitonal, descartando cualquier intervalo neutro que pudiera ser orgánico del modo estudiado. Se indican dos de los trabajos consultados:

- Cabrera, Díaz-Báñez, Escobar, Gómez, Gómez y Bonada justifican la transcripción automática de los cantes a capella en su artículo¹⁹.
- la detección automática (a través de algoritmos diseñados) de la afinación y los patrones melódicos del Fandango constituye la cuestión principal del trabajo²⁰ de Díaz-Báñez, Escobar, Gómez, Gómez, Mora, Oramas, Pikrakis y Salamon.

Las obras predecesoras que han servido de referencia tanto a las investigaciones mencionadas como al presente trabajo, indagan también, y en algunos casos de forma muy precisa, en el sistema modal de los palos y en su clasificación. Las definiciones de los modos también se realizan en afinación semitonal. Se indican tres obras:

- En la segunda década del siglo XX, y con motivo de la celebración del primer concurso de Cante Jondo, Manuel de Falla da luz en profundidad

18 Katz, Israel J: “Flamenco [Cante Flamenco]”, *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 8, Ed. Macmillan Publishers Ltd., 2001, London, pp. 920-925.

19 Cabrera, J. José; Díaz-Báñez, J. Miguel; Escobar, F. Javier; Gómez, Emilia; Gómez, Francisco; Mora, Joaquín: “Aproximación interdisciplinar al análisis melódico de los cantes a capella”, *Investigación y Flamenco (INFLA 2009)*, Ed. Signatura Ediciones de Andalucía, S. L., Sevilla, 2011, pp. 59-81.

20 Díaz-Báñez, J. Miguel; Escobar, F. Javier; Gómez, Emilia; Gómez, Francisco; Mora, Joaquín; Oramas, Sergio; Pikrakis, Aggelos; Salamon, Justin: “Automatic Detection of Melodic Patterns in Flamenco Singing by Analyzing Polyphonic Music Recordings”, *Las Fronteras entre los Géneros: Flamenco y otras Músicas de Tradición Oral (INFLA 2012)*, Edit. Universidad de Sevilla, 2012, pp. 225-233.

y por primera vez al entramado armónico-modal en sus escritos²¹ sobre el Flamenco, exponiendo en breves líneas detallados conceptos sobre la procedencia y estructura de los modos del Cante Jondo y la adaptación a la tonalidad de éstos.

- El musicólogo y folklorista García Matos²²²³ contribuye con trabajos imprescindibles para la ulterior investigación, abordando la cuestión del origen del Flamenco y las influencias en su gestación, focalizándolas en Bizancio, el Magreb y la India.
- Rossy²⁴ basa su método en la disección minuciosa de los modos del Flamenco, y como en los escritos de Falla, explica la adaptación de éstos a la tonalidad; los cantes resultan clasificados en tres categorías musicales, atendiendo a la armonización modal: Cantes en el Modo Principal del Flamenco, Cantes en Modo Mayor o Modo Menor, y Cantes Bimodales.

Finalmente, se destaca un trabajo de El Mahdi²⁵, que investiga y aporta detalladas definiciones del sistema modal de la música árabe en escritura no semintonal, consultado por las observaciones referidas a la similitud entre el Modo Flamenco y los modos Hijaz y Hijaz Kar en los trabajos citados de Fernández Marín, Crivillé i Bargalló, y Katz.

2.2 Aportaciones en la organización modal del repertorio de los Bakhshi

La investigación en la organización modal de las piezas del repertorio del Bakhshi turkmeno se presenta muy escasa y bastante reciente. Este sistema de modos alberga una relación con los *Dastgâh*, organización modal de la música tradicional persa, y ésta sí es clasificada y analizada en un corpus de publicaciones bien extenso. Las obras consideradas más importantes, en ambos campos, se presentan a continuación:

21 De Falla, Manuel: “El ‘Cante Jondo’ (Canto primitivo andaluz). Sus orígenes. Sus valores musicales. Su influencia en el arte musical europeo.” *I Concurso de Cante Jondo. 1922-1992 Edición Conmemorativa. Una reflexión crítica/Jorge de Persia*, Ed. Archivo Manuel de Falla, Granada, 1992, pp. 88-94.

22 García Matos, Manuel: “Cante Flamenco”: Algunos de sus Presuntos Orígenes, *Anuario Musical*, Vol. V, Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1950, Págs. 97-120.

23 García Matos, Manuel: *Sobre el Flamenco. Estudios y Notas*, Ed. CXNTERCG S. A., Madrid, 1984, pp. 11-94.

24 Rossy, Hipólito: *Teoría del Cante Jondo*, Ed. Credsa, Barcelona, 1966, Capítulo VI, pp. 89-128.

25 El Mahdi, Salah: *La música árabe*, Ed. Alphonse Leduc, Paris, 1972, pp. 34-48.

- Zeranska-Kominek²⁶ ofrece, en un artículo, una importante clasificación del repertorio Bakhshi turkmeno atendiendo a la estructura de modos o *Mukam*, sistema que se extiende también a la música tradicional de otras regiones de Asia Central. La autora explica en otra publicación²⁷, de forma analítica, el *Mukam Gökdepe*, modo de la música tradicional turkmena.
- La detallada obra de Youssefzadeh²⁸, publicada recientemente, trata aspectos culturales y sociales de los bardos Bakhshi y estudia en profundidad los parámetros musicales del repertorio. Este trabajo aporta valiosa información del sistema modal constructivo y del desarrollo melódico.
- Farhat elabora un trabajo²⁹ que supone una buena referencia para la presente investigación. Los doce *dastgâhs*, sistema modal de la música clásica persa, quedan explicados y argumentados, además de aportar una notación adecuada a la afinación. Ésta es explicada por la vía performativa sin dejar de lado la vía analítica, y los intervalos no semitonales se consideran como orgánicos.
- Ella Zonis³⁰ describe y descifra de forma completa el sistema modal de la música clásica persa, y el gran repertorio llamado Radif. Todos los elementos musicales compositivos (forma, modo, ritmo y melodía) e interpretativos (aprendizaje, interpretación e improvisación) son atendidos, y como Farhat, presenta como sistémicos los intervalos no semitonales. En otra publicación³¹, un encarte de CD, Zonis resume el sistema modal de *dastgâhs* que son interpretados por diferentes músicos, que por ofrecer una individualizada transcripción de los modos sirve de útil y cómoda guía de consulta.

26 Zeranska-Kominek, Slawomira: “The Classification of Repertoire in Turkmen Traditional Music”, *Asian Music*, Vol XXI-2, Ed. University of Texas Press, Austin, 1990, pp. 90-109.

27 Zeranska-Kominek, Slawomira: “Mode: Process and/or structure - Analytical study of turkmen *mukam Gökdepe*”, *Studi e testi, Secondo convegno europeo di analisi musicale*, Edit. Dalmonte, R. y Baroni, M., Trento, 1992, pp. 249-259.

28 Youssefzadeh, Ameneh: *Les bardes du Khorassan iranien. Le bakhshi et son répertoire*, Ed. Peeters, Paris, 2002, pp.197-249.

29 Farhat, Hormoz: *The Dastgâh Concept in Persian Music*, Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 2004, Capítulos II-XV, pp. 7-108.

30 Zonis, Ella: *Classical Persian Music. An Introduction*, Ed. Harvard University Press, Cambridge MA, 1973, pp. 41-97.

31 Zonis, Ella: “Traditional Persian Classical Music”, *Classical Music of Iran. The Dastgah Systems*, Smithsonian/Folkways Recordings, CD SF 40039, Washington DC, 1991.

3. MÉTODO DE TRABAJO

Se explican en tres apartados las distintas etapas generales en que queda dividido el método aplicado, radicado en el análisis comparativo clásico de la ciencia etnomusicológica.

3.1 Selección inicial del material sonoro

En la fase de audición del material, los palos elegidos son tres: la Seguiriya, la Soleá y la Bulería. Se analizan un total de 75 piezas, 25 de cada palo. Por desarrollar todas las Seguiriyas y las Soleares su estructura, sin excepción, en el Modo Flamenco, se selecciona de estos grupos una Seguiriya y una Soleá de forma aleatoria. Como el palo de la Bulería puede presentar otras estructuras tonales aunque predomine el Modo Flamenco, una previa selección más delicada se realiza atendiendo a esta circunstancia, quedando seleccionada solamente una Bulería en el Modo Flamenco.

A la par, se eligen las piezas del repertorio de los Bakhshi turkmenos que cumplen con el modo que presenta una analogía estructural y sonora con el Modo Flamenco y sus elementos constructivos. En este caso, las piezas de este repertorio manifiestan estructuras modales diferentes, bien definidas, perteneciendo este sistema modal con sus características a la tradición del Maqâm de Asia Central. Por ello, para determinar la importancia con la que se presenta el Modo (que se quiere analizar y comparar) con respecto a la reiteración del resto de los modos, la muestra inicial que se explora es amplia, llegando al centenar de piezas. Una vez determinada la frecuencia, se seleccionan tres piezas a contrastar con los palos elegidos.

3.2 Fases de trabajo

Para el consecución de los objetivos marcados, el procedimiento cumple los siguientes pasos principales, propios del método analítico comparativo:

1. Realizada la audición y selección de los ejemplos sonoros de las piezas del repertorio Bakhshi y de los palos flamencos que cumplen con los requisitos del modo elegido a analizar y comparar, se efectúa, como borrador, una transcripción detallada del modo, adaptada a la escritura musical clásica, definiendo toda aquella grafía necesaria “no clásica” para las particularidades de la afinación no cromática.
2. Desde el análisis se ordenan los tres ejemplos de cada género, atendiendo a tres características necesarias: el contexto sonoro creado por el sonido o nota principal, denominada Tónica o Polo principal, la combinación de ésta con cualquier otra polo secundario, y la situación de las notas variables y mutables

- en el modo. El modo presentado por cada pieza se representa en escritura musical a la altura real; después, se reproduce de forma general el modo los palos y el de las piezas del repertorio Bakhshi normalizados a la altura de Do.
3. En el proceso de comparación, todas las muestras deben quedar relacionadas linealmente y transversalmente; esta última verificación cruzada determina la escala común (planteada como hipótesis previa) para ser representada de forma esquemática.
 4. De los resultados finales obtenidos, resultan las conclusiones en la analogía que revelan las estructuras modales de las dos tradiciones musicales.

3.3 Transcripción

Para explicar el sistema modal y sus elementos constructivos, se emplea la escritura musical clásica occidental, que debe ser parcialmente ampliada para introducir los intervalos no semitoniales o las notas que no pueden ser ajustadas a la afinación cromática. La ampliación se realiza incluyendo símbolos de alteración que forman parte de la escritura musical contemporánea, como el cuarto de tono ascendido o descendido. Para definir la escala o modo de forma general, se realiza un esquema interválico no empleando la escritura musical, y para este caso, los símbolos quedan precisados en el apartado que corresponde.

4. ANÁLISIS, VERIFICACIÓN Y DESCRIPCIÓN DEL MODO

En los dos subapartados siguientes, el primero dedicado a los palos y el segundo al repertorio bakhshi turkmeno, se interpretan y descifran las configuraciones y características estructurales de las escalas que desarrollan las piezas elegidas. Además, en cada apartado se representa el Modo fundamental común en una representación musical escrita y en el esquema interválico.

4.1 El Modo Flamenco en la Seguiriya, la Soleá y la Bulería

Los palos seleccionados presentan una contextura modal estricta, donde no se producen modulaciones a otras modalidades o tonalidades. El fuerte enriquecimiento de esta modalidad viene dado por la existencia de importantes notas variables, y por la posición estática del polo principal o tónica y otros polos secundarios que organizan las líneas melódicas. La línea vocal (Cante) sigue de forma escrupulosa el modo, o desde otro punto de vista, éste es creado por aquélla. El acompañamiento instrumental a la guitarra (Toque), polifónico, añade al modo una organización

armónica que enriquece el conjunto sonoro, y las excepciones (notas añadidas y adornos) sólo colorean la armonía general sin modificar el entorno modal.

El Modo Flamenco que muestran los ejemplos se construye por la superposición de estructuras menores llamadas tetracordos, con notas fijas en los extremos a distancia de un intervalo de cuarta justa, y dos notas intermedias de las cuales algunas son variables. La superposición de los tetracordos (siguiendo un sentido ascendente en la escala) se produce con la separación de un tono entre la nota más aguda del primero y la más grave del segundo, lo que no impide que la línea melódica pueda participar de otras notas consecutivas del tetracordo contiguo formando algún pentacordo, especialmente en el acompañamiento instrumental. El recorrido del cante por el modo supera muy rara vez la octava, aunque el acompañamiento puede rebasar ampliamente esta distancia siempre en sonidos octavados, sin la añadidura de elementos sonoros que modifiquen la armonía de base.

Como era de esperar, aunque cada pieza se desarrolla en una altura (tono) diferente, la estructura modal es la misma, y queda designada como Modo Flamenco, como ya se viene indicando en el trabajo. Además, hay que señalar que, en la amplia muestra inicial de los palos elegidos, se han encontrado todas las alturas de la escala cromática sin predominancias, debido a la adaptación de la altura que el realiza el instrumentista para la mayor comodidad del cantaor.

A continuación se explica, en escritura musical, el material sonoro del modo que despliegan las tres piezas seleccionadas. Para la afinación no semitonal de algunos sonidos se utilizan varios signos de alteración modificados que se manejan habitualmente en la escritura musical clásica contemporánea, aclarados en los ejemplos. Las letras y cifras que aparecen en las escalas representadas significan las siguientes características del Modo:

T1, T2: Tetracordos primero y segundo

P1, P2: Polos tonales, principal y secundario

V1, V2: Notas variables

M1, M2: Notas mutadas o cambiadas

Palo 1: Seguiriya *Yo no soy de esta tierra*

Cante: Camarón de la Isla

Toque: Tomatito

\flat : Nota bemol ascendida 1/4 tono

Fig. 1

a) Características del Modo

- Altura (tono): Do.
- Estructura: dos tetracordos enlazados a la distancia de un tono.
- Polos: fundamental en Do, secundario en Sol (5º grado) o Fa (4º grado).
- Notas Variables: 3º y 6º grados. Las notas pequeñas en V1 y V2, con escasa frecuencia en el cante.
- Notas Mutadas: 2º grado, ascendido un semitono. 5º grado, descendido un semitono.

b) Desarrollo del Modo

En el primer tetracordo, la línea melódica del cante presenta el tercer grado claramente alterado en una afinación no semitonal, con un carácter muy predominante. Este grado se produce a una distancia aproximada de $3/4$ de tono del cuarto grado, Fa, y $[1+1/4]$ del segundo, Re bemol, y adquiere una variabilidad cambiando a Mi bemol. La guitarra, al estar afinada de forma semitonal, acompaña tocando el Mi natural y bemol. El segundo grado muta a Re natural esporádicamente, y de forma contigua al segundo grado original, al tercer grado variado a Mi bemol y a la fundamental, creando un cromatismo descendente de gran originalidad.

En el segundo tetracordo emerge con fuerza, por producirse en el momento culminante de la línea de cante, el sexto grado en afinación no semitonal a distancia aproximada de $3/4$ de tono de los grados contiguos, dándose también el sexto grado natural; el sexto grado bemol aparece con muy poca frecuencia. La mutación del quinto grado en sentido descendente es un rasgo armónico muy importante por tener la propiedad de deshacer la función del polo secundario.

Palo 2: Soleá *Yo seré leña en tu corral*

Cante: Tío Gregorio “El Borrico de Jerez”

Toque: Paco Cepero

†: Nota bemol ascendida 1/4 tono

Fig. 2

a) *Características del Modo*

- Altura (tono): Si bemol.
- Estructura: Dos tetracordos enlazados a distancia de tono.
- Polos: fundamental en Si bemol, secundario en Fa (5º grado) o Mi bemol (4º grado).
- Notas Variables: 3º y 6º grados. Las notas pequeñas en V1 y V2, con escasa frecuencia en el cante.
- Notas Mutadas: 2º grado, ascendido un semitono. 5º grado, descendido un semitono.

b) *Desarrollo del Modo*

En el primer tetracordo y en el cante, se da una fuerte presencia del tercer grado alterado en afinación no semitonal e idéntica a la que presentaba en la Seguiriya. La mutación del segundo grado a Do natural se produce de manera reiterativa, y el cromatismo descendente resultante [Reb-Do-Dob-Sib] enriquece el Modo. Esta mutación es causa también de un giro melódico [Mib-Do-Dob-Sib] característico del Modo.

En el segundo tetracordo, predomina el sexto grado bemol sobre el natural, aunque en el punto culminante de la Soleá, aumenta la presencia del Sol bemol ascendido 1/4 de tono, marcando fuertemente el carácter de la Soleá. El quinto grado muta a Fa bemol en los procesos cadenciales, tanto en el acompañamiento como en el cante.

Palo 3: Bulería *Rebujito*

Cante: Enrique Soto "Sordera"

Toque: Manuel Parrilla

T1 T2
 P1 M1 V1 P2 M2 P2 V2
 #: Nota sostenido
 descendida 1/4 tono

Fig. 3

a) Características del Modo

- Altura (tono): Si.
- Estructura: Dos tetracordos enlazados a distancia de tono.
- Polos: fundamental en Si, secundario en Fa sostenido (5º grado) o Mi (4º grado).
- Notas Variables: 3º y 6º grados. Las notas pequeñas en V1 y V2, con escasa frecuencia en el cante.
- Notas Mutadas: 2º grado, ascendido un semitono. 5º grado, descendido un semitono.

b) Desarrollo del Modo

En el primer tetracordo, como ocurre en la Seguiriya y la Soleá, predomina (en el cante) el tercer grado afinado 1/4 de tono descendente del Re sostenido. La mutación del segundo grado a Do sostenido se produce en la línea de voz y de acompañamiento, causa del cromatismo descendente ya explicado, y en este caso también causa del giro melódico [Mi-Do#-Do natural-Si], característica del modo que posteriormente se discutirá.

En el segundo tetracordo emerge con fuerte presencia el sexto grado como Sol sostenido descendido 1/4 de tono. Este sonido alterna con el Sol sostenido, y el Sol natural acusa una menor presencia. El quinto grado muta a Fa, pero sólo en dos momentos cadenciales y en el instrumento.

Recapitulación y resultados iniciales

En síntesis, el Modo Flamenco mostrado por las tres piezas seleccionadas está construido por la superposición de dos tetracordos no iguales. La nota fundamental ejerce de Polo principal del Modo y de nota pedal, y dos polos secundarios aparecen en el cuarto y quinto grado. Los tetracordos están limitados en sus extremos por sonidos fijos, salvo la mutación descendente que sufre la nota más grave del segundo tetracordo, o 5º grado, induciendo una fuerte modulación melódica. Otra mutación ocurre en el 2º grado, esta vez ascendente. Entre el resto de los sonidos se dan notas variables, como los grados 3º y 6º, y éstos ocurren en la línea del cante en afinación no semitonal; la Guitarra busca una imitación de esa afinación con diferentes técnicas y recursos, como portatos, sonidos simultáneos en novena menor y algún trémolo o trino. La variabilidad y mutación de las notas da como resultado diferentes configuraciones sonoras de los tetracordos, en especial del primero, donde la aparición del tercer grado menor y del segundo mayor origina giros melódicos de fuerte sonoridad cromática. El 7º grado es fijo, en un intervalo de séptima menor desde el polo principal.

A continuación se muestra la normalización (en Do) en escritura musical del Modo Flamenco desarrollado por los palos, y un esquema donde se precisa la interválica estructural:

T1 T2
 P1 M1 V1 P2 M2 P2 V2
 †: Nota bemol ascendida 1/4 tono

Fig. 4

Esquema interválico

m N1 N2 M N2 N2 M

donde:

M, intervalo de Segunda Mayor

m, intervalo de Segunda Menor

N1, intervalo de 3/4 de tono

N2, intervalo de [1+1/4] de tono

En la representación musical escrita, se incide en el fuerte predominio de los sonidos en afinación no semitonal (grados 3º y 6º), apareciendo en tamaño normal dentro de los grupos de las variables V1 y V2. El esquema interválico recoge precisamente estos grados, representados por intervalos neutros; sin embargo, no se han representado las mutaciones que generan modulaciones melódicas, en aras de definir la estructura fundamental del Modo.

Esta definición del Modo Flamenco a partir de los ejemplos escogidos difiere de las soluciones que ofrecen los trabajos mencionados de Fernández Marín³², Díaz Lobatón³³, Castro Buendía³⁴, Ojesto Barajas³⁵, Crivillé i Bargalló³⁶ y Katz³⁷. El modo Frigio sólo puede justificarse por el intervalo de segunda menor entre la nota fundamental y el segundo grado, pero la mutación de éste debilita la justificación. Si el modo Frigio se “mayoriza”, puede a priori fundamentar la presencia del tercer grado mayor, pero la pérdida del grado menor no queda explicada. Por otra parte, el modo Frigio posee en el segundo tetracordo el sexto grado menor, y eso anula la posibilidad de justificar la fuerte manifestación del sexto grado mayor. La mayor dificultad proviene de la explicación del Modo Flamenco en una transcripción semitonal, sin valorar aquellos grados de afinación no semitonal, que como se ha verificado, son estructurales del modo.

La similitud que defiende Fernández Marín y Katz entre el primer tetracordo del Modo Flamenco y el tetracordo, modo, escala o Maqam Hijaz³⁸ del sistema modal turco y árabe, anula la mutación del segundo grado y el tercer grado “neutro” estructural del Modo Flamenco. Crivillé i Bargalló respalda la analogía entre este tetracordo flamenco y el Maqam Hijaz Kar árabe, cuyo primer tetracordo es el Hijaz mencionado. Estos razonamientos provienen igualmente de no considerar el tercer grado neutro como estructural, y de no mencionar la mutación del segundo grado; el tetracordo Hijaz no alberga intervalos neutros según Fernández Marín y Katz,

32 Fernández Marín, Lola: *Teoría Musical del Flamenco*, Ed. Acordes Concert, San Lorenzo de El Escorial (Madrid), 2004, pp. 58-79.

33 Díaz Lobatón, Víctor: *La Armonía en el Flamenco. Vol 1- Por Bulerías*, Ed. QVE, Albacete, 2011, pp. 30-31.

34 Castro Buendía, Guillermo: *Génesis Musical del Cante Flamenco*, Ed. Libros con Duende, S. L., Sevilla, 2014, capítulo 2: *Corpus Musical*, pp. 107-123.

35 Ojesto Barajas, Pedro: *Las claves del flamenco*, Ediciones y Publicaciones Autor SRL, Madrid, 2008, pp. 36-39.

36 Crivillé I Bargalló, Josep: *Historia de la música española*, Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1983, capítulo 7: *El folklore musical*, p. 312.

37 Katz, Israel J: “Flamenco [Cante Flamenco]”, *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 8, Ed. Macmillan Publishers Ltd., 2001, London, p. 923.

38 El Mahdi, Salah: *La musique arabe*, Ed. Alphonse Leduc, Paris, 1972, pp. 40-43.

aunque El Mahdi sí contempla el segundo grado “neutro”, nota ausente en todos los ejemplos analizados.

4.2 El Modo en las tres piezas del repertorio Bakhshi turkmeno

Del total de las 100 piezas analizadas en la primera selección procedentes de grabaciones históricas y recientes recopiladas en ocho volúmenes (discos compactos y colecciones consultadas en internet), un total de 33 cumplen el Modo a comparar, proporción que define la trascendencia de este modo si además se atiende a que el grupo que no lo cumple (67 piezas) muestra otros cinco modos diferentes. El volumen total de piezas del repertorio Bakhshi turkmeno se hace innumerable por el dinamismo propio de esta música, pero la muestra da una idea bastante precisa en la frecuencia de aparición del modo buscado. Si en el total de la muestra un tercio de las piezas cumple el modo, entonces éste significa una estructura constructiva importante en la música tradicional turkmena, ya que el sistema modal (o Maqâm centroasiático) de las piezas del repertorio de los Bakhshi se extiende a otros géneros musicales tradicionales de Turkmenistán.

Las piezas seleccionadas presentan, al igual que los palos, una contextura modal estricta, sin modulaciones a otras modalidades o tonalidades. También existen importantes notas variables, un polo principal que ejerce de tónica y otros polos secundarios que organizan las líneas melódicas. La línea vocal cantada sigue fielmente el Modo, y el acompañamiento instrumental en el Dutar y/o Gijak acompaña de forma homofónica a la voz pero añade una línea inferior que provoca armonía enriqueciendo al Modo. Una de las piezas elegidas es instrumental, de Dutar solo.

El Modo se construye de forma tetracordal, y los tetracordos están limitados por notas fijas en los extremos a distancia de una cuarta justa, y algunas de las notas restantes son variables. La superposición de los tetracordos se produce con la separación de un tono, pero la línea melódica participa de otras notas consecutivas del tetracordo contiguo formando algún pentacordo, en la voz y los instrumentos. El recorrido de la línea vocal por el Modo supera muy rara vez la octava, aunque el acompañamiento sí la rebasa sin la añadidura de elementos sonoros que puedan modificar la estructura del Modo.

Cada pieza se desarrolla en una altura (tono) diferente, pero la estructura modal es la misma. Como en el caso de los palos, en la amplia muestra inicial de las piezas elegidas se han encontrado todas las alturas sin predominancias, debido a la adaptación de la altura que el realiza el instrumentista para la mayor comodidad de la voz.

A continuación se explica en escritura musical, como se ha efectuado en el apartado anterior, el material sonoro del modo que despliegan las tres piezas seleccionadas. Para la afinación no semitonal se utilizan los signos de alteración empleados en los ejemplos de los palos.

Pieza 1: *Gitme Görögly*

Bakhshi (voz): K. Mämmetdurdyev

Dutar: S. Bayramov

Gijak: A. Khudyazarov

T1
 P1 M1 V1 P2
 T2
 M2 P2 V2
 ♭: Nota bemol ascendida 1/4 tono

Fig. 5

a) *Características del Modo*

- Altura (tono): Sol.
- Estructura: Dos tetracordos enlazados a distancia de tono.
- Polos: fundamental en Sol, secundario en Re (5º grado) o Do (4º grado).
- Notas Variables: 3º y 6º grados. Notas pequeñas en V1 y V2, poca presencia en voz e instrumento.
- Notas Mutadas: 2º grado, ascendido un semitono. 5º grado, descendido un semitono.

b) *Desarrollo del Modo*

En el primer tetracordo, la línea melódica vocal presenta el tercer grado alterado en una afinación no semitonal, con carácter muy predominante. La afinación de este grado vuelve a producirse a una distancia aproximada de $3/4$ de tono del cuarto grado (Do) y $[1+1/4]$ del segundo (La bemol), y adquiere variabilidad cambiando a Si natural y Si bemol. El Dutar, al estar afinado de forma semitonal, acompaña tocando el Si natural y el Si bemol tremolados para imitar la afinación intermedia que emite la voz, y la línea melódica del Gijak copia la del Dutar. El segundo grado muta a La natural, creando un cromatismo en este tetracordo.

En el segundo tetracordo emerge con fuerza, por producirse en los momentos culminante de la pieza, el sexto grado en afinación no semitonal a distancia aproximada de $3/4$ de tono de los grados contiguos, dándose también el sexto grado natural y bemol. El quinto grado muta en sentido descendente, sólo en la parte instrumental.

Pieza 2: *Baga Baraly, Gozel*

Bakhshi (voz): G. Chariev

Dutar: J. Nuergeldiev

Gijak: G. Aliev

T1
 P1 V1 P2
 T2
 M2 P2 V2
 #: Nota sostenido
 desdendida 1/4 tono

Fig. 6

a) *Características del Modo*

- Altura (tono): Sol sostenido.
- Estructura: Dos tetracordos enlazados a distancia de tono.
- Polos: fundamental en Sol sostenido, secundarios Re sostenido (5º grado) o Do sostenido (4º grado).
- Notas Variables: 3º y 6º grados. Notas pequeñas en V1 y V2, poca presencia en voz e instrumento.
- Notas Mutadas: 2º grado, ascendido un semitono. 5º grado, descendido un semitono.

b) *Desarrollo del Modo*

En el primer tetracordo, la línea melódica vocal presenta el tercer grado alterado en una afinación no semitonal con carácter casi exclusivo. La afinación de este grado se produce a una distancia aproximada de $3/4$ de tono del cuarto grado (Do sostenido) y $[1+1/4]$ del segundo (La), y adquiere variabilidad cambiando a Si sostenido; la aparición de Si natural es escasa. El Dutar acompaña tocando el Si sostenido y natural tremolados para imitar a la afinación de la voz, y la línea melódica del Gijak copia la del Dutar aunque en esta pieza sí ofrece el tercer grado no semitonal de la voz. El segundo grado no muta, causando una única configuración de este tetracordo.

En el segundo tetracordo emerge con gran reiteración el sexto grado en afinación no semitonal a distancia aproximada de $3/4$ de tono de los grados contiguos,

dándose también el sexto grado sostenido, y de forma escasa el natural. El quinto grado muta en sentido descendente, en la parte vocal y la instrumental, creando una notoria modulación melódica.

Pieza 3: *Owadan Gelin*

Bakhshi al Dutar: M. Oghlan

↑: Nota bemol ascendida 1/4 tono

Fig. 7

a) Características del Modo

- Altura (tono): La.
- Estructura: Dos tetracordos enlazados a distancia de tono.
- Polos: fundamental en La, secundarios Mi (5º grado) o Re (4º grado).
- Notas Variables: 3º y 6º grados. Notas pequeñas en V1 y V2, poca presencia en voz e instrumento.
- Notas Mutadas: 2º grado, ascendido un semitono. 5º grado, descendido un semitono.

b) Desarrollo del Modo

En el primer tetracordo, la línea melódica en el Dutar presenta el tercer grado tremolado siempre en las notas Do y Do sostenido, creando el efecto de una afinación no semitonal intermedia, señalada en la figura 7 entre paréntesis. La variabilidad de este grado es provocada por la existencia de las notas tremoladas como un sonido único y el Do natural como otro sonido. La nota Do sostenido sólo aparece como parte del trémolo, y no se puede considerar como nota real. El segundo grado muta a Si natural dando lugar de nuevo al cromatismo que provoca dos configuraciones de este tetracordo.

En el segundo tetracordo emerge el sexto grado en afinación no semitonal a distancia aproximada de $3/4$ de tono de los grados contiguos, hecho notable por ejecutarse a través de la técnica del portato en el Dutar. El sexto grado sostenido se da con frecuencia, al igual que el natural. El quinto grado muta en sentido descendente en amplias secciones de la pieza, creando la modulación melódica ya mencionada.

Recapitulación y resultados iniciales

El modo mostrado por las tres piezas turkmenas seleccionadas está construido por la superposición de dos tetracordos no iguales. La nota fundamental ejerce de Polo principal del modo y de nota pedal, y dos polos secundarios aparecen en el cuarto y quinto grado. Los tetracordos están limitados en sus extremos por sonidos fijos, salvo la mutación descendente que sufre la nota más grave del segundo tetracordo, o 5º grado, induciendo una fuerte modulación melódica. Otra mutación ocurre en el 2º grado, esta vez ascendente. Entre el resto de los sonidos se dan notas variables, como los grados 3º y 6º, y en la línea vocal éstos ocurren en afinación no semitonal, imitándose en el Dutar con trémolos rápidos, y el Gijak reproduciendo la misma afinación. La variabilidad y mutación de las notas da como resultado diferentes configuraciones sonoras de los tetracordos, en especial del primero, donde la aparición del tercer grado menor y del segundo mayor origina giros melódicos de fuerte sonoridad cromática. El 7º grado es fijo, en un intervalo de séptima menor desde el polo principal.

A continuación se muestra la normalización (en Do) en escritura musical del modo desarrollado por las piezas, y el esquema donde se precisa la interválica estructural:

♭: Nota bemol ascendida 1/4 tono

Fig. 8

Esquema interválico

m N1 N2 M N2 N2 M

En la representación musical escrita, se incide en el fuerte predominio de los sonidos en afinación no semitonal (grados 3º y 6º), apareciendo en tamaño normal dentro de los grupos de las variables V1 y V2. El esquema recoge estos grados, representados por intervalos neutros. Al igual que en el caso del Modo Flamenco, no se representan las mutaciones que generan modulaciones melódicas, en aras de definir la estructura fundamental del Modo.

Como se ha avanzado antes, las piezas turkmenas de la muestra inicial que cumplen el modo especificado suman la tercera parte. El resto de las piezas presentan también una construcción modal en otras escalas, algunas de ellas lejanas en sonoridad del modo investigado. Por tanto, la presencia del modo analizado en el repertorio del Bakhshi es pronunciada, algo de suma importancia para defender conclusiones en la comparación con el Modo Flamenco.

El segundo tetracordo de este modo coincide con algunos elementos estructurales importantes de la Música Clásica y Popular de la tradición persa. La fórmula interválica [N2 N2 M] es la misma que el tetracordo principal del Modo/Dastgâh Shur³⁹, y constituye una célula transcendental en la música iraní. Como en el modo turkmeno la sonoridad de esta fórmula ocupa el segundo tetracordo, vuelve a darse otra coincidencia, ahora con el dastgâh-e Afshâri⁴⁰, otra de las escalas del sistema modal de la música tradicional clásica persa.

Tal y como expone Youssefzadeh⁴¹, son nueve los modos que desarrolla el repertorio de los Bakhshi turkmenos del Jorasán iraní, contruidos por la combinación de tetracordos, con la presencia de la variabilidad del sexto grado en algunos de ellos y con la mutabilidad del quinto grado. Pero la variabilidad del tercer grado y la mutación del segundo no se contemplan. No obstante, lo más importante es la ausencia de los grados en afinación no semitonal, debida a un método analítico que utiliza la afinación semitonal en la transcripción y explicación de los modos; probablemente, el orden por semitonos de los trastes en el Dutar ha dirigido el método de trabajo.

Paralelamente a la primera selección efectuada, se han analizado las doce piezas que presenta el disco compacto adjunto a la obra de Youssefzadeh, y sólo una cumple el modo buscado (la nº 10), pieza que es interpretada por un músico Bakhshi turkmeno en Golestán, región iraní fronteriza con Turkmenistán. Entre el resto de las piezas del cd, se dan algunas que cumplen modos iguales que los que se dan en

39 Farhat, Hormoz: *The Dastgâh Concept in Persian Music*, Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 2004, pp. 27-34.

40 Zonis, Ella: "Traditional Persian Classical Music", *Classical Music of Iran. The Dastgah Systems*, Smithsonian/Folkways Recordings, CD SF 40039, Washington DC, 1991.

41 Youssefzadeh, Ameneh: *Les bardes du Khorassan iranien. Le bakhshi et son répertoire*, Ed. Peeters, Paris, 2002, pp. 233-242.

la muestra inicial turkmena no tratada, pero otras piezas no cumplen esta analogía por provenir de regiones de Irán de cultura diferente a la turkmena. Esta es una de las razones por las que algunos de los modos explicados por la autora difieren de los de Turkmenistán, pero no justifica el hecho de que el modo de la pieza nº 10 no coincida con los presentados en su trabajo.

En otro trabajo, de Zeranska-Kominek⁴², se agrupan las piezas turkmenas de los Bakhshi en cinco grupos modales que dependen de la altura del polo fundamental en los trastes del Dutar. Los giros melódicos diferentes según la tónica generan los modos, pero no quedan especificados.

5. RESULTADOS FINALES. COMPARACIÓN

Los tres palos analizados han dado como resultado una escala, el Modo Flamenco, construido por dos tetracordos cuyos elementos individuales son variables, mutables y fijos, y donde dos de sus grados presentan una afinación no semitonal. La estructura de este modo manifiesta una completa correspondencia con la del modo que desarrollan las piezas del repertorio Bakhshi turkmeno. A continuación, quedan expuestos en común todos los elementos coincidentes de ambas estructuras modales:

- Construcción por la superposición de dos tetracordos diferentes.
- Polos principales en el grado 1°. Polos secundarios en los grados 4° y 5°.
- Grados fijos: 1°, 4°, 5°, y 7°.
- Grados variables: 3° y 6°.
- Grados mutables por semitonos: 2° en sentido ascendente y 5° en sentido descendente.
- Grados no semitoniales sistémicos: 3° y 6°, mayores aminorados 1/4 de tono aproximadamente.
- Estructura interválica de los dos modos: [m N1 N2 M N2 N2 M]

De este cotejo derivan características secundarias:

- De la mutación en ascenso del segundo grado resulta la doble configuración del primer tetracordo y la creación de un cromatismo.

⁴² Zeranska-Kominek, Slawomira: “La musique des Bakhshy”, *Turkmenistan, la musique des Bakhshy*, Disques VDE-GALLO, CD-651, Lausanne, 1991, p. 9.

- De la mutación en descenso del 5º grado resulta una fuerte modulación melódica y la desaparición de la función del polo secundario situado en el 5º grado.

6. CONCLUSIONES

La Seguiriya, la Soleá y la Bulería analizadas han mostrado un comportamiento modal bien definido y estricto, como ha sucedido con las tres piezas del repertorio de los Bakhshi turkmenos. El Modo Flamenco y el modo turkmeno han sido definidos, determinándose la importancia de este último dentro del sistema de modos del repertorio Bakhshi. Se ha demostrado que estos modos incluyen de forma estructural grados que no están afinados en escala semitonal, que no son contemplados por los trabajos consultados y que explican la afinación no semitonal como un ornamento en la línea melódica vocal.

La similitud que presentan los modos de las dos tradiciones no se limita a la estructura fundamental, ya que todas las características estudiadas del desarrollo melódico coinciden sin excepción otorgando un resultado sorprendente. Estas dos importantes conclusiones confirman la hipótesis planteada, y establecen una sólida base para la investigación en una de las posibles influencias que recogió el Modo Flamenco en su gestación y/o desarrollo.

No se puede descartar, por otra parte, que el Modo Flamenco pueda tener un vínculo con el sistema modal persa por la coincidencia que demuestran algunos elementos constructivos importantes, como por el importante influjo que ejercen los modos persas en la tradición turkmena.

Turkmenistán y Andalucía no son territorios cercanos, pero el pueblo gitano bien podría haber recogido y conducido elementos musicales en su migración; de otra parte, desde el punto de vista cultural e histórico, Asia Central no puede entenderse de forma desvinculada de Europa, y Andalucía no puede comprenderse sin “Oriente”. Pero no siendo el objetivo de la presente investigación, no se indaga en el porqué de la coincidencia demostrada, y para ello el trabajo debería ser multidisciplinar. El análisis comparativo de otros elementos del lenguaje de estas tradiciones musicales como el ritmo, los patrones melódicos, el tratamiento de la voz y la interpretación instrumental reforzarían los resultados ya aportados, a la par que la investigación histórica y la etnográfica podrían arrojar luz en lo que aporta el pueblo gitano al Modo Flamenco.

 ANEXO

1. Grabaciones utilizadas, palos flamencos:

- *Agujetas, 24 Quilates*, Universal Music Spain S. L., 0602498684498, Madrid, 2005.
- *Cante Flamenco. Fernanda et Bernarda de Utrera*, Ocora, C558642, París, 1987.
- *El Camarón de la Isla con la colaboración especial de Paco de Lucía. Rosa María*, Universal Music Spain S. L., 0602498676479, Madrid, 2005 (original 1976).
- *El Camarón de la Isla con la colaboración de Paco de Lucía. Disco de Oro*, Polygram Ibérica S. A., 836033-2, Madrid, 1988.
- *Enrique Soto "Sordera". Herencia*, Universal Music Spain S. L., 01846, Madrid, 2005.
- *Juan "El Lebrijano". Senderos del Cante*, Polydor, 23 85 011, Madrid, 1971.
- *Los 100 Mejores Cantes y Toques del Flamenco*, Universal Music Spain S. L., 3527649774, Madrid, 2010.
- *Moraíto. Morao y Oro*, Auvidis, B6772, Vanves (France), 1992.
- *Morente-Sabicas. Nueva York, Granada*, BMG Music Spain S. A., 74321957952, Madrid, 2002.
- *Paco de Lucía. Luzia*, Polygram Ibérica S. A., 558 165-2, Madrid, 1998.
- *Paco de Lucía. Nueva Antología*, Universal Music Spain S. L., 0602498684405, Madrid, 2004.
- *Sabicas, Flamenco puro*, Warner Music Spain S. L., Parlophone 07243, Madrid, 2002.
- *Tío Gregorio el Borrigo*, harmonia mundi, LDX 274928, Arles (France), 1991.
- *Tomatito. Soy Flamenco*, Universal Music Spain S. L., 0028948102709, Madrid, 2013.

2. Grabaciones de las piezas analizadas (palos):

- Seguiriya: *Yo no soy de esta tierra*, Camarón de la Isla y Tomatito, Programa "Por fin viernes", Canal Sur Televisión, 30 Junio 1989. En <https://www.youtube.com/watch?v=fQFWZPxYpB8>, consultado en internet el 10/11/2015.
- Soleá: *Yo seré leña en tu corral*, Tío Gregorio el Borrigo y Paco Cepero, en el CD: *Tío Gregorio el Borrigo*, harmonia mundi, LDX 274928, Arles (France), 1991, pista 9.
- Bulería: *Rebujito*, Enrique Soto "Sordera" y Manuel Parrilla, en el CD: *Enrique Soto "Sordera". Herencia*, Universal Music Spain S. L., 01846, Madrid, 2005, pista 10.

3. Grabaciones utilizadas, piezas del repertorio de los Bakhshi de Turkmenistán y Radif persa:

- *Turkmen Amano Dzheno*, VSG, N 27, Moscú, 1975 (Disco 33 1/3 rev.)
- *Turkmen Xalq Aidymlyary*, Melodiya Records, D 017901-2, Moscú, 1979.
- *Turkmenistan: Chants des femmes Bakhshi*, Inedit/Maison des Cultures du Monde, W 260064, Paris, 1995-2009
- *Turkmenistan: La musique des Bakhshy*, VDE-GALLO, CD-651, Lausanne, 1991.
- En la página www.dutar.com, los volúmenes de los Bakhshi:
 Magtymguly Garli
 Odenniyaz Nobat
 Tawus
 Yagmyr Nurgeldi
- *Radif Dariush Tala'i, Setar*, Al Sur, ALCD 116-120, Nanterre, 1994.
- *Radif of Âqâ Hoseyn-Qoli, according to the versión of Ostâd Ali-Akbar Shahnâzi, Târ*, Mahoor Institute fo Culture and Art, M. CD 108, 109, 110, Teherán, 2003.

4. Grabaciones de las piezas analizadas (Bakhshi):

- Pieza 1: *Gytme Görögly*, K. Mämmetdurdyev, S. Bayramov y A. Khudyazarov, en el CD: *Turkmenistan: La musique des Bakhshy*, VDE-GALLO, CD-651, Lausanne, 1991, pista 12.
- Pieza 2: *Baga Baraly, Gozel*, G. Chariev, J. Nuergeldiev, G. Aliev, en el disco: *Turkmen Xalq Aidymlyary*, Melodiya Records, D 017901-2, Moscú, 1979, pista 4 (cara 2).
- Pieza 3: *Owadan Gelin*, Mohammad Oghlan, de la dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=X3jLo27jiWc>, consultado el 29/07/2015

 BIBLIOGRAFÍA

I. Flamenco: estudios analíticos

- Blasco, Julio: “Acerca de la Cadencia Frigia, la Cadencia Andaluza y la Tonalidad Menor: Aproximaciones fundamentantes”, *Neuma*, Año 2, Universidad de Talca (México), 2009.
- Cabrera, J. José; Díaz-Báñez, J. Miguel; Escobar, F. Javier; Gómez, Emilia; Gómez, Francisco; Mora, Joaquín: “Aproximación interdisciplinar al análisis melódico de los cantes a *capella*”, *Investigación y Flamenco (INFLA 2009)*, Ed. Signatura Ediciones de Andalucía, S. L., Sevilla, 2011.
- Castro Buendía, Guillermo: *Génesis Musical del Cante Flamenco*, Ed. Libros con Duende, S. L., Sevilla, 2014.
- Crivillé I Bargalló, Josep: *Historia de la música española*, Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1983, capítulo 7: *El folklore musical*.
- Díaz Lobatón, Víctor: : *La Armonía en el Flamenco. Vol 1- Por Bulerías*, Ed. QVE, Albacete, 2011.
- Díaz-Báñez, J. Miguel; Escobar, F. Javier; Gómez, Emilia; Gómez, Francisco; Mora, Joaquín; Oramas, Sergio; Pikrakis, Aggelos; Salamon, Justin: “Automatic Detection of Melodic Patterns in Flamenco Singing by Analyzing Polyphonic Music Recordings”, *Las Fronteras entre los Géneros: Flamenco y otras Músicas de Tradición Oral (INFLA 2012)*, Edit. Universidad de Sevilla, 2012.
- Falla, Manuel de: “El ‘Cante Jondo’ (Canto primitivo andaluz). Sus orígenes. Sus valores musicales. Su influencia en el arte musical europeo.” *I Concurso de Cante Jondo. 1922-1992 Edición Conmemorativa. Una reflexión crítica/Jorge de Persia*, Ed. Archivo Manuel de Falla, Granada, 1992.
- Fernández Marín, Lola: *Teoría Musical del Flamenco*, Ed. Acordes Concert, San Lorenzo de El Escorial (Madrid), 2004.
- García Matos, Manuel: *Sobre el Flamenco. Estudios y Notas*, Ed. CXNTERCG S.A., Madrid, 1984.
- Katz, Israel J: “Flamenco [Cante Flamenco]”, *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 8, Ed. Macmillan Publishers Ltd., London, 2001.
- Lefranc, Pierre: *El Cante Jondo. Del Territorio a los Repertorios: Tonás, Siguiriyas, Soleares*; Ed. Universidad de Sevilla; 2000.
- Martín Salazar, Jorge: *Los Cantes Flamencos*; Diputación Provincial de Granada; 1991.
- Ojesto Barajas, Pedro: *Las claves del flamenco*, Ediciones y Publicaciones Autor SRL, Madrid, 2008.

- Ortega Castejón, José F.: *Cante de las Minas, Cantes por Tarantas*, Signatura Ediciones de Andalucía S. L., Sevilla, 2011.
- Rossy, Hipólito: *Teoría del Cante Jondo*, Ed. Credsa, Barcelona, 1966.
- Rubiano Granados, Manuel: *Armonía del Flamenco*, Ed. Autor-Editor, Barcelona, 2004.

2. Flamenco: Orígenes y contexto histórico

- Del Campo, A., Cáceres, R.: *Historia Cultural del Flamenco. El Barbero y la Guitarra*, Almuzara, Córdoba, 2013.
- Fernández-Escalante, Manuel Francisco: “Flamen-énicus Flaméncus: Canto del Flámen”, *Revista del Folklore*, N° 67, Tomo 6b, Fundación Joaquín Díaz, Valladolid, 1986.
- García Matos, Manuel: “Cante Flamenco: Algunos de sus Presuntos Orígenes”, *Anuario Musical*, Vol. V, Ed. CSIC, Madrid, 1950.
- Grande, Félix: *Memoria del Flamenco*, Espasa-Calpe, Madrid, 1987.
- Machado Y Álvarez, Antonio: *Colección de Cantes Flamencos, recogidos y anotados por Demófilo*, Signatura Ediciones de Andalucía S. L., Sevilla, 1999.

3. Repertorio de los Bakhshi turkmenos y música tradicional persa: Estudios analíticos

- Youssefzadeh, Ameneh: *Les Bardes du Khorassan iranien. Le bakhshi et son répertoire*, Ed. Peeters-France, Paris, 2002.
- Zeranska-Kominek, Slawomira: “Mode: Process and/or structure - Analytical study of turkmen mukam Gökdepe”, *Studi e testi, Secondo convegno europeo di analisi musicale*, Edit. Dalmonte, R. y Baroni, M., Trento, 1992.
- Zeranska-Kominek, Slawomira: “The Classification of Repertoire in Turkmen Traditional Music”, *Asian Music*, Vol XXI-2, Ed. University of Texas Press, Austin, 1990.
- Barkeshli, Mehdi: “La Gamme Iranienne”, *Annales de Télécommunication*, Mayo, Volumen 5, 5ª Edición, 1950.
- During, Jean; Mirbdolbaghi, Zia; Safvat, Dariush: *The Art of Persian Music*, Mage Publishers, Waldford, Maryland, 1991.
- Caton, Margaret: “The Concept of Mode in Iranian Music”, *Garland Encyclopedia of World Music*, Vol. 6: *The Middle East*, Routledge, Abingdon, 2001.
- Farhat, Hormoz: *The Dastgâh Concept in Persian Music*, Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 2004.

- Talai, Dariush: "A New Approach to the Theory of Persian Art Music: The *Radif* and The Modal System", *The Garland Encyclopedia of World Music*, Vol. 6: *The Middle East*, Routledge, London, 2002.
- Zonis, Ella: *Classical Persian Music. An Introduction*, Ed. Harvard University Press, Cambridge MA, 1973.
- Zonis, Ella: "Traditional Persian Classical Music", *Classical Music of Iran. The Dastgah Systems*, Smithsonian/Folkways Recordings, CD SF 40039, Washington DC, 1991.

4. Etnomusicología

- Bartók, Béla: *Écrits, L'Age d'Homme*, Levier (France), 2006.
- Brailoiu, Constantin: *Problems of Ethnomusicology*, University of Cambridge Press, 1984.
- Ciantar, Philip: *Styles of Transcription in Ethnomusicology*, Durham Theses, Durham University, 1996.
- Nettl, Bruno: *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*, The University of Illinois Press, Champaign, Illinois, 2005.

SÍMBOLO, TEXTO Y LENGUAJE. LAS PROYECCIONES METAFÓRICAS EN EL APRENDIZAJE MUSICAL

Joan Borrás

borrasclarinet@gmail.com

Titulado Superior de Música

INTRODUCCIÓN

Desde los comienzos de la revolución industrial, las humanidades y las artes se han ido viendo desplazadas del centro de los intereses del hombre. Uno de los reflejos de esta situación se aprecia en la crisis global que afecta a la educación, y en concreto a la formación musical, pues ésta aparece en la actualidad demasiado alejada de los pragmáticos intereses sociales. Por esta y otras causas, asistimos a un replanteamiento crítico generalizado del papel y el futuro de la llamada música clásica.

Desde una perspectiva panorámica de la historia de la formación musical, nos proponemos poner en valor el empleo de las proyecciones metafóricas como potente herramienta didáctica que permita a los profesionales de la formación musical, comprometidos y conscientes, el ofrecer una vía de acceso al mensaje sonoro inefable del que está hecha la música.

I. MÚSICA Y LENGUAJE: COSA È PRIMA?

El músico profesional en nuestro tiempo, bien desarrolle su labor como instrumentista, profesor, cantante, director de orquesta etc., además de vivir y disfrutar de una de las profesiones vocacionales quizás más gratificantes, cumple una función social fundamental en el ámbito de dicho arte. Podemos decir que realiza -y así siempre ha sido- una misión intermediaria entre la idea musical del compositor (la idea expresiva de éste si entendemos su música como expresión de sus ideas sonoras¹) y el oyente.

No es objeto de estas líneas el delimitar en qué medida el intérprete debe ser más o menos fiel a la idea original del compositor, o si ésta es la reflejada o no literalmente en la partitura, tema por otro lado largamente debatido en los últimos años. La concepción interpretativa de fidelidad literal a la partitura -que adquiere el estatus de ‘manifestación’ de la obra musical- alcanza su cenit a partir de los movimientos de vanguardia del período de entreguerras del siglo XX, coincidiendo con el surgimiento de la nueva objetividad, como reacción al romanticismo tardío y la agitación emocional del expresionismo. Desde entonces, esa idea ha sido contestada y debatida, hasta el día de hoy. Aunque sí parece claro que, en alguna medida, el intérprete -como intermediario necesario- realizará aportaciones más o menos conscientes a la re-interpretación de la intención expresiva del compositor.

El arte musical posee algunas características que le son propias y otras que son compartidas por otras *artes re-creativas*, o *del tiempo*². Éstas (el teatro, la danza o la música) comparten el rasgo común de transmitir las intenciones del autor mediante una serie de signos visuales, plasmados normalmente en papel. La influencia mutua de las distintas artes es un hecho conocido y las transferencias de distintos rasgos entre ellas ha sido habitual (pensemos por ejemplo en el caso de la pintura o la danza respecto de la música) aunque es la literatura la que, sobre todo, ha ido de la mano del arte sonoro.

A diferencia del arte literario, que usa por lo común los signos del alfabeto latino desde hace casi 3.000 años, los signos empleados para el arte musical son muy distintos y de más reciente desarrollo. Sin embargo, comparte con la simbología del alfabeto la ambigüedad en cuando a los aspectos sonoros y de significado. Al igual que un mismo grupo de letras del alfabeto puede representar en algunos casos sonidos y significados distintos (p.e. *actual* se escribe igual en español e inglés, pero

1 Entre los músicos el sintagma “expresión musical” suele contener matices que se atribuyen a aspectos interpretativos relacionados con el fraseo musical (eng. Phrasing; De. Ausdruck), siendo la Expresión como tal, una suerte de categoría superior que aunaría, además del fraseo, otras dimensiones del hecho interpretativo.

2 Dart Robert Thurston, *La interpretación de la música*, A.Machado Libros, Madrid, 2002, p. 21 (1)

tiene un significado y una pronunciación distintos), también se da a veces el caso contrario: un grupo de letras distinto puede tener un significado distinto y un sonido semejante (p.e. *ball* en inglés – *bol* en español). De igual manera, en la notación musical se da el caso de determinados signos iguales con significado distinto en el tiempo (p.e. una raya vertical que hoy en día se interpreta como un signo para realizar una articulación *staccatissimo*, en el siglo XVIII indicaba un sencillo *staccato*) o en distintos lugares (p.e. las distintas interpretaciones de los signos musicales que se realizaban en Francia e Italia durante el período barroco). Y también encontramos (♯^v) signos diferentes para expresar lo mismo (p.e. el símbolo para el silencio de negra antiguo y actual).

En la música popular, desde antiguo, se daba muchas veces el caso de que la música que acompañaba al texto era creada en primer lugar. Las melodías fijas se entonan a menudo con textos intercambiables (a veces en diferentes idiomas) y la relación emocional o de carácter entre música y texto no es tan clara, o a veces es incluso contradictoria.

La lírica comparte con la música el ritmo, uno de sus elementos esenciales; y el texto dramático o poético se vale de la música para enfatizar el afecto expresivo general, el carácter de los personajes o la acción dramática... En el caso de la música *culta*³, es mucho más frecuente que el compositor cree la música sobre un texto preexistente. En este caso la música compuesta, casi siempre trataba de servir al texto como apoyo emocional o expresivo. Ya desde el *Orfeo*, de Monteverdi, se va imponiendo un estilo descriptivo que trata de pulsar las cuerdas emocionales del oyente. En el caso de la ópera, el lied, el oratorio, la cantata, la zarzuela u otros géneros dramáticos esta relación emocional entre texto y música siempre ha sido, pues, más palpable; y en la gran mayoría de los casos se puede afirmar que la música nació “inspirada” por el texto al que sustentaba. Como señala E. López Ojeda⁴,

Los códigos musicales y literarios interactúan entre sí y se retroalimentan mutuamente, enriqueciendo los discursos con su plurisignificación, desde una relación de complementariedad hasta la imitación de procesos literarios y sonoros o la utilización de analogías: coincidencias entre la retórica musical y literaria, citas entre los dos discursos, evocaciones...

Ya en el siglo XVIII, las circunstancias derivadas de las leyes del mercado, a las que no fue ajeno el nacimiento del concierto público, hicieron que los textos de los libretos operísticos (excepción hecha de Metastasio) fueran en muchos casos de

3 Empleamos aquí este término como sinónimo de toda música (y texto) *de autor*.

4 López Ojeda Esther, “Literatura y Música”, *Cuadernos de investigación histórica*, Brocar 37, Dialnet, 2013, pp. 121 – 143

escasa calidad⁵. La irregular factura de los textos hizo que éste, en boca de Dorina –uno de sus personajes literarios- ironizara sobre estos autores tópicos y estereotipados cuando dice: Grazie le rendo (¡Che testa originale, Io non l'intendo!)⁶

Será sobre todo Lorenzo Da Ponte quien, a finales del XVIII regenerará el texto en música, colaborando con Mozart en tres de sus óperas más trascendentales. En ellas la interacción entre palabra y música alcanza cotas elevadísimas. Da Ponte hace suyos en sus textos los preceptos goldonianos que habían revolucionado el teatro, apartándose de las expresiones trágicas estereotipadas y haciendo que sus personajes, de carne y hueso, expresen sus más hondos sentimientos.

Esta fecunda relación entre texto y música desde luego tuvo continuación en el XIX a través de los *lieder* de Schubert y Schumann o de las óperas de Weber y Wagner (quien, no obstante, en buena medida sustituyó elementos verbales de la interpretación por los visuales), entre otros. Pero el paradigma estético-ideológico había comenzado un giro copernicano en el que escritores y filósofos como Hegel, Schopenhauer o Wackenroder⁷, teorizan sobre la música como un lenguaje subjetivo que se dirige a los sentimientos y que llega a superar a la palabra. El *Sehnsucht* será la expresión alemana para ese anhelo intangible que caracteriza el sentir de los autores románticos.

Esta efusividad romántica ciertamente modifica el paradigma estético musical. Colin Lawson⁸ explica cómo en esta época, tras la Revolución Francesa, se llevó a cabo un intento de simplificar la música y confinarla a la esfera emocional. Este ideario es recogido en el plan de estudios del entonces recién creado Conservatorio de París, institución que ejerció gran influencia en el ámbito europeo de la enseñanza musical. Según Lawson, *se abandonó la antigua relación de maestro aprendiz, y todo lo que tenía que ver con las palabras –que requirieron comprensión- quedó eliminado. Y sigue: hasta el día de hoy los conservatorios inculcan técnicas interpretativas en vez de enseñar la música como un lenguaje. Desde un punto de vista técnico, se trató de sustituir lo retórico por lo pictórico. Se desarrolló el sostenuto, la gran línea,*

5 Estas leyes de mercado hacían que los empresarios de ópera pagaran mal y exigieran además rapidez de ejecución a los autores de los textos, con la consiguiente merma de calidad literaria.

6 Metastasio desliza esta sutil ironía en un momento de su *Impresario delle Canarie* (1724).

7 Por citar un ejemplo, en *La singular vida musical del compositor Joseph Berglinger* (de *Efusiones Intimas*) Wackenroder utiliza, para explicar el "milagro de la música", un gran número de comparaciones; pero la más convincente reside para él en la reflexión del músico protagonista del relato, que pregunta: *¿No es la vida entera un bello sueño, una deliciosa pompa de jabón? Igualmente, mi obra. O también: La música es la más maravillosa de estas invenciones –hablando de las bellas artes-, porque describe los sentimientos humanos de un modo sobrehumano. Todos los "movimientos de nuestro ánimo" son representados por su mediación de un modo incorpóreo.*

8 Lawson Colin y Stowell Robin, *La interpretación histórica de la música*, Alianza Editorial, Madrid, 2009, p.166

el moderno *legato*, que acabó con los pequeños gestos y la *retórica* musicales de los períodos precedentes.

Harnoncourt⁹ es quizás uno de los músicos y pensadores más críticos con la actual situación, que deriva en buena parte –en su opinión– de estos cambios que apuntamos antes. Argumenta también que, a resultas del “artificioso programa pedagógico del Conservatoire”, se forma todavía hoy a los músicos siguiendo los mismos principios, incidiendo en que la música se puede comprender sin aprenderla, con simplemente disfrutar de su belleza. Pero también advierte de que el conocimiento histórico de la voluntad del compositor supone “un vasto estudio del cual se puede degenerar en un error peligroso: practicar la música antigua partiendo sólo del conocimiento”. Esto puede producir, a juicio de Harnoncourt, unas interpretaciones musicológicas irreprochables desde el punto de vista histórico, pero carentes de vida.

Cuando Harnoncourt aborda la relación entre la comprensión de la música y la formación musical, resalta cómo en muchas culturas el lenguaje, cuando se vuelve profundo y se viste de abstracción, se asocia al canto, porque “con ayuda del canto se puede expresar mejor lo que se sale de lo puramente informativo”. Y argumenta el modo en que la música fue paulatinamente más allá de la mera función de apoyo de la palabra, para encontrar su propio vocabulario, en la línea en la que teorizaban, por ejemplo, los poetas románticos. Considera además Harnoncourt que uno de los problemas fundamentales en relación a la formación musical en la actualidad es la constatación de que se ha roto la unidad entre la música y su época. Es decir, que los músicos en formación deben aprender un corpus musical que les es ajeno en lo temporal y, por tanto, ellos mismos son ajenos en gran medida a los preceptos estéticos, códigos de uso y símbolos de la música que deben interpretar.

Vemos entonces cómo en la formación musical se atienden sólo determinados componentes de la música, destacando en primer lugar –y por encima de todos– las destrezas instrumentales además de ciertos componentes estéticos que son “bellos” y halagan el oído. Y, sin embargo, la educación musical no se puede limitar a enseñar “en qué parte del instrumento uno ha de colocar los dedos para conseguir un determinado sonido y obtener cierta agilidad. Una formación de marcada tendencia técnica no produce músicos sino acróbatas vacíos” (Harnoncourt, 2006).

Llegados a este punto se cuestiona este autor si es posible un cambio en esta situación, si tiene sentido intentar cambiar algo. Mantiene este músico-filósofo una postura bastante pesimista al respecto, a no ser que “descubramos una nueva forma de comprender la música” que permita “restablecer una unidad entre nuestra escucha musical, nuestra necesidad de música y nuestra vida musical”.

⁹ Harnoncourt Nikolaus, *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*, Acantilado, Barcelona, 2006, pp.32-33

Desde luego, no es objeto de estas líneas el tratar de responder a cuestiones de tan profundo calado y que se antojan de tan difícil resolución. Aunque, dado que sí se intuye que precisamente el campo de la formación musical es uno de los que puede aportar alguna luz sobre estos retos, trataremos de esbozar un camino que pueda permitirnos ser un poco más optimistas acerca de la situación descrita.

2. UNA PANORÁMICA HISTÓRICA DE LA ENSEÑANZA DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

En primer lugar, nos detendremos en delinear cuáles han sido, a grandes rasgos, los elementos que definían la instrucción musical desde el siglo XVIII a nuestros días.

Hasta aproximadamente el año 1800¹⁰, generalmente la formación musical se desarrollaba bien a través de una relación maestro-aprendiz, bien dentro del entorno familiar, cortesano o eclesiástico. El alumno normalmente trabajaba sobre el propio repertorio musical del maestro y con la guía y asistencia del mismo. Si bien los tratados instrumentales publicados hasta mediados del XVIII en general se centraban en los rudimentos básicos del aprendizaje musical, durante la segunda mitad del siglo¹¹ comenzaron a publicarse una serie de tratados musicales de más amplio alcance. En ellos se incidía en la importancia de la interpretación expresiva y de la opinión crítica del intérprete, aunque sin ofrecer un camino demasiado concreto sobre cómo desarrollar estas capacidades, seguramente en la suposición de que estos aspectos serían mejor explicados por el maestro, en función del repertorio que estaba aprendiendo el alumno. De hecho, Quantz consideraba que un buen maestro era algo esencial y C.P.E. Bach¹² aconsejaba estudiar escuchando, sobre todo a buenos cantantes, para que los aspectos “que no se pueden demostrar fácilmente, y mucho menos escribir”, se pudieran así aprehender. El tratado escrito por Bach tuvo amplia difusión, siendo por ejemplo utilizado por Beethoven, quien lo requirió

10 Con las precauciones habituales de tomar ciertas fechas como hitos en lo histórico, el hecho de que la fundación del Conservatorio de París aconteciera en fecha próxima (1795) y de que autores como Harnoncourt o J. Ritterman -entre otros- propongan este punto de inflexión nos hacen unirnos a esta opción.

11 Nos referimos aquí a los influyentes tratados de Quantz, L. Mozart, C.P.E. Bach, Türk y otros.

12 Bach Carl Philipp Emanuel, *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, Berlin, 1753, pp. 30-31

para su estudio al joven Carl Czerny en su primera clase de piano¹³ con el maestro de Bonn.

Los cambios económicos, sociales y culturales que acontecen en Europa en la nueva centuria permiten que crezca la demanda –sobre todo por parte de la clase media- de la formación interpretativa musical. A la creación del *Conservatoire* de París en 1795, le siguieron otros centros por toda Europa. Hacia los años 1820 se habían abierto conservatorios en ciudades como Londres, Viena, Milán etc. La enseñanza comenzó a estandarizarse de diversos modos¹⁴. Por un lado, a los profesores del *Conservatoire* se les encargó la publicación de una serie de métodos de instrucción, revisados y aprobados institucionalmente. Por otro lado, el hecho de que determinados músicos de éxito (recordemos que es sobre todo en el XIX donde asistimos a la generalización del culto al genio y al músico virtuoso) recorrieran Europa cada vez con más facilidad en sus giras de conciertos hizo que los métodos por ellos creados gozaran de una rápida difusión, extendiendo una cada vez más cosmopolita y estandarizada visión de la interpretación musical.

Poco a poco se advierten, con el paso del siglo, evidentes síntomas de un cambio en la actitud que el intérprete mantiene respecto de la obra musical, cambio que afectaría también a la enseñanza de la interpretación. Ese cambio se operó en el sentido de una menor implicación del propio ejecutante en el proceso interpretativo en favor de un supuesto respeto a la intención original del compositor. Críticos prominentes de la época como Eduard Hanslick¹⁵, señalaban esta “subordinación artística” a la intención del compositor y mostraban una cierta reserva sobre la “estricta observancia del compás”, en una época en la que los críticos prestaban una especial atención a lo que Brahms llamaba un “tempo flexible”. Como nos recuerda Jannet Ritterman¹⁶, el checo Josef Hofmann (uno de los alumnos de piano más famosos del

13 Czerny Carl, “Recollections from my life”, *Musical Quarterly*, 42, Oxford University Press, New York, 1956, p.307

14 Berlioz ya criticaba ampliamente la decadencia de la música y la necesidad de reformar el Conservatorio -de Paris- en sus escritos (LLORT Victoria, selección de textos, traducción y prólogo “Berlioz escritor”, 1ª ed. - Barcelona : Tizona música, 2005). También Reicha, uno de los profesores del Berlioz en el *Conservatoire* (lo fue también de Liszt, Massenet, Gounod, Franck o Saint-Saëns), era crítico con el sistema: “se enseña mal, se estudia mecánicamente y la ignorancia domina en todos los aspectos” (Reicha, Antoine, *Sobre la música como arte puramente sentimental*, Ed. Gegner, ed. Y traducción de Llorc Victoria, Aracena (España), 2016, pp. 23, 39-40

15 Por ejemplo, refiriéndose a una interpretación de Clara Schumann en Viena en 1856. Eduard Hanslick, *Vienna's Golden Years of Music, 1800-1900*, Henryrn Pleasants (trad. Y ed.), Londres, Victor Gollancz, 1951, pp. 39-44 passim.

16 Ritterman Janet, “Sobre la enseñanza de la interpretación”, en *La interpretación musical*, RINK John (ed.), Cambridge University Press, 2002, pp. 105-106

virtuoso ruso Anton Rubistein), quien sería a partir de 1926 el primer director del Curtis Institute¹⁷ de Filadelfia, opinaba que:

... el intérprete “siempre ha de sentirse convencido de que toca únicamente lo que está escrito” (...) la correcta comprensión de la obra depende “únicamente de una lectura escrupulosamente exacta”.

Este evidente viraje hacia el positivismo bebe sus fuentes en las corrientes post-revolucionarias europeas. Esta suerte de “monismo metodológico¹⁸” llegó a extenderse cada vez más en el siglo XX, y el supuesto “respeto al texto” se erigió en un cuasi dogma. Esta actitud ha sido desde entonces una fuente de problemas. Thurston Dart, en su libro *La interpretación de la música*, se lamenta de lo difícil que es encontrar ediciones modernas de música (en particular de la música anterior al 1800) en las que se haga distinción entre las indicaciones del autor y la arbitrariedad del editor. Y señala como consecuencia que esta “irresponsabilidad en la publicación ha provocado que la mayoría de los estudiantes del siglo XX resulten engañados al contemplar la música antigua a través de la mirada de otra persona muy diferente del compositor”. También las ediciones Urtext, junto con la casi religiosa autoridad que se les otorga a las grabaciones desde determinados medios especializados, han contribuido en buena parte a esa tendencia normalizadora interpretativa. Observamos pues un doble problema: al aquí señalado por Dart se une el problema básico del alejamiento del sistema de enseñanza actual respecto de los códigos musicales utilizados en épocas anteriores, citado en el capítulo anterior y referenciado con opiniones de Harnoncourt, Lawson y otros, más partidarios de un enfoque hermenéutico en la interpretación musical.

Es bien sabido que, especialmente desde la década de 1950, el movimiento de la denominada “música antigua” o movimiento “historicista” ha ocupado cada vez más el ‘centro del escenario’. En 1983 Laurence Dreyfus señalaba, no sin ironía, que *el músico auténtico actúa de buen grado al servicio del compositor, negando cualquier forma de autoexpresión glorificadora, pero logra esto siguiendo las reglas básicas para el “método científico” con un programa estrictamente empírico para verificar prácticas históricas*¹⁹. Y concluye que posiblemente los verdaderos avances del movimiento de la música antigua no se hayan producido tanto en los aspectos visibles de la

17 El Curtis Institute es una de las más influyentes instituciones de enseñanza musical del mundo.

18 El monismo metodológico, como teoría, afirma que sólo existe un método científico válido a todas las ciencias.

19 Lawson Colin y Stowell Robin, *La interpretación histórica de la música*, Alianza Editorial, Madrid, 2009, p. 167

historicidad (instrumentario, plantillas verificadas, ediciones críticas etc.) como en las mentes de los intérpretes.

En 1988 se celebró un importante simposio musicológico en el cual destacaron en particular las teorías de Richard Taruskin²⁰, quien se mostraba crítico con la situación y señalaba que el objetivo de la interpretación es emocionar a la audiencia aquí y ahora. No es Taruskin un enemigo de la interpretación histórica, sino que más bien se muestra crítico con los músicos que actúan como transmisores, más que como intérpretes. Valora sus virtudes y repara en sus defectos, pero se niega a aceptar que estemos ante interpretaciones auténticas:

“La fuente de error es la confusión de un objeto físico (texto) con un acto (interpretación) y una idea (obra)”.

En 1995 Peter Kivy²¹ desarrollaba el argumento de una serie de ‘categorías de autenticidad histórica’ relacionadas con la concepción original del compositor, el instrumentario original y sus sonoridades, la recepción musical y la expresión de la individualidad del intérprete. Este último asunto comienza a cobrar relevancia en oposición al mantra habitual de la preeminencia del compositor. La conclusión a la que llega Kivy es que la práctica histórica acrítica puede terminar con la interpretación genuina para reducirla a texto. Otros autores como Scruton²² van más allá al afirmar que los grupos historicistas pretenden “arropar el pasado con un fajo de falsa erudición, elevar la musicología por encima de la música”. Aunque, evidentemente, dentro del movimiento historicista ha habido –y hay- figuras destacadísimas que sí han aunado los aspectos teóricos-musicológicos con un instinto interpretativo arrollador (casos de Harnoncourt, Leonhardt, Brügggen, Gardiner y otros muchos).

Fuera del ámbito historicista también ha habido voces que han tratado de alertar de esta deriva. El británico Duncan Druce²³ lamentaba la tendencia actual a las interpretaciones precisas, pero “relativamente sosas y carentes de personalidad”, en lo que señala como un declive gradual del papel creativo del intérprete. Alfred

20 Taruskin Richard, “Authenticity and Early Music: a Symposium”, Kenyon Nicholas (ed.), New York, Oxford University Press, 1989, p. 141

21 Kivy Peter, *Authenticities: Philosophical reflections on Musical Performance*, Ithaca - New York, Cornell University Press, 1995

22 Scruton Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 447

23 Duncan Druce, “Historical approaches to violin playing”, en John Paynter, Tim Howell, Richard Orton y Peter Seymour (eds.), Londres&Nueva York, en *Companion to Contemporary Musical Thought*, 2 vols., 1992, II, p. 1013

Brendel²⁴, en la misma línea, señala en un ensayo que el proceso interpretativo requiere de “nuestras propias emociones, nuestro propio sentido, nuestro propio intelecto, nuestros propios oídos refinados”.

Como reflexiona Janet Ritterman (2002), los intérpretes jóvenes necesitan que se les ayude a adquirir el conocimiento que aportan las disciplinas como la estética, el análisis, la musicología aplicada etc., pero siendo conscientes de que ese conocimiento no puede ser sustituto del instinto musical hasta el punto de silenciar su voz personal.

De esta opinión es también Roland Jackson cuando sentencia al final de su influyente ensayo²⁵:

“La práctica interpretativa, por lo tanto, en los últimos años ha debido ir asumiendo un doble rol. Por un lado, tratar de seguir con su continua aproximación a la autenticidad original, y al mismo tiempo tratar de integrar imaginativamente en los intérpretes, los detalles propios de la investigación histórica en sus propias y cada vez más personales interpretaciones”.

Y para concluir este hilo argumental, citamos aquí a August Wenzinger²⁶, quien ya en su ponencia de 1968 enfatiza la importancia del aporte expresivo del intérprete y se muestra crítico tanto con las actitudes fundamentalistas –por sus interpretaciones “descoloridas”- como con los músicos “sólo-instinto” por su menosprecio de las fuentes. Y citando algunos comentarios de los principales tratados interpretativos del XVIII (L. Mozart, CPE Bach) nos recuerda que:

“la estructura musical no es suficiente y que la emoción (Affect) debe ser (re)producida y todo debe fluir a partir de esto”.

Quizás pues no se trate, como en tantos otros aspectos de las manifestaciones humanas, sino de hallar el justo punto medio entre conocimiento e instinto.

24 Brendel Alfred, “Notes on a complete recording of Beethoven’s piano Works”, en *Musical Thoughts and Afterthoughts*, Londres, Robson Ed., 1976, pp. 23 y 25

25 Roland Jackson, “Invoking a Past or Imposing a Present?. Two Views of Performance Practice”, en *Performance Practice Review*: Vol. 9: No. 1, Article 2. DOI: 10.5642/perfpr.1996

26 Wenzinger August, “Der Ausdruck in der Barokmusik un seine Interpretation”, en *Alte Musik in unserer Zeit: Referate und Diskussionen der Kasseler Tagung*, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1968 pp. 35-46.

3. NUEVAS LÍNEAS DE PROCEDIMIENTO EN LA FORMACIÓN MUSICAL

El conocimiento teórico-práctico que le es necesario al estudiante de música es adquirido por lo general a través de las estructuras pedagógicas que proporciona el propio sistema educativo. Una vez definido el escenario en el que nos movemos, vamos a tratar de delinear unas pautas pedagógicas que nos permitan explorar el modo en que los profesores de las especialidades instrumentales pueden adentrarse con sus alumnos en ese terreno menos “mapeado” que constituye todo aquello que en música queda dentro del ámbito del “gusto” o el instinto musical. Trataremos, pues, de ofrecer algunas pistas sobre cómo actuar desde la pedagogía musical, para tratar de guiar al estudiante en esos aspectos que -como decía CPE Bach- “no se pueden demostrar fácilmente, y mucho menos escribir”. Para ello nos centraremos a partir de ahora en el proceso de las clases individuales de instrumento entre el profesor y el alumno.

Desde luego, el profesor de un instrumento debe conocerlo a éste en todos sus aspectos (historia, repertorio, estilo, organología, acústica, mantenimiento, etc.) y también ser él mismo un activo intérprete, capacitado y musical. Debe mostrar un alto grado de compromiso con su tarea, y ser una persona inspiradora y motivadora con el alumnado. Estará en constante formación y evolución, reflexionando e investigando sobre su propia práctica docente. Y también debe poseer una visión amplia y una gran flexibilidad que le permita, entre otras cosas, intentar ser consciente respecto de sus propias teorías implícitas (las propias representaciones que el profesor ha interiorizado sobre el proceso de aprendizaje) en lo que afecta al desarrollo de su enseñanza, sometiéndolas cuando sea necesario a la duda razonable y a su adaptación conceptual respecto de los supuestos en los que se basan.

El profesor habrá desarrollado una programación didáctica para su especialidad instrumental, coordinándose con todos los departamentos con el fin de asegurar el cumplimiento de los objetivos generales de la enseñanza musical, que contribuyan a que los alumnos desarrollen las capacidades necesarias. Esta programación deberá ser viva, en constante revisión y mejora, introduciendo las novedades editoriales convenientes, los materiales complementarios necesarios etc., de forma que constituya un auténtico apoyo a la enseñanza. También procurará individualizar la enseñanza respecto a las necesidades específicas de cada alumno, procurando estar en todo momento informado del grado de formación e información que éste posee sobre los distintos temas, por medio del diálogo, los cuestionarios musicales y otros elementos. En este sentido, propondrá siempre tareas que estén en un nivel suficiente de cercanía al nivel de competencia actual del estudiante, de modo que le supongan a éste un reto y no una frustración. En resumen, será para el alumno una suerte de ‘coach’, motivándole, aconsejándole, determinando los objetivos a conseguir y delineando un plan de actuación.

La relación entre el profesor y el alumno tiene un carácter asimétrico, tanto por el rol de ambos en el sistema educativo como por el hecho de establecerse (en particular en los primeros estadios de formación) entre personas de diferente edad y grado de madurez mental, lo cual suele implicar el uso de diferentes registros de habla. Como señala Marta Rizo²⁷, el fin último de la enseñanza es la "transmisión de información mediante la comunicación" por lo que resulta evidente que ésta desempeña un rol de vital importancia en el proceso de aprendizaje.

Además, es importante que el profesor, con tacto, flexibilice su práctica docente y establezca con sus alumnos una interacción afectiva. Según Artavia²⁸, los sentimientos son necesarios para las estructuras motivacionales de los estudiantes y para que el proceso de enseñanza-aprendizaje sea sano y efectivo. Y cuánto más, en un terreno en el que pretendemos que el joven músico desarrolle progresivamente su sentido crítico y reflexivo, y pueda así aunar su propia voz a la propuesta textual del compositor, dentro de un marco históricamente informado, tal y como pretendemos animar desde estas líneas.

En la actualidad es cada vez más cuestionado -dentro del marco de la enseñanza instrumental- el concepto tradicional de enseñanza musical que pone un énfasis excesivo en las destrezas técnicas. Este concepto pedagógico -por otra parte, con no pocos elementos útiles-, que podríamos denominar como técnica didáctica de "modelado"²⁹, se puede definir como un proceso de aprendizaje musical a través de la observación, en el que la interpretación instrumental del profesor actúa como modelo y estímulo para generar en el alumno una respuesta interpretativa semejante. Es éste un enfoque muy dirigido a las destrezas técnicas y a la ejecución de una determinada "interpretación canónica", que el profesor trata de transmitir al alumno, del que se diría que espera una especie de 'imitación perfecta'.

Por tanto, si pretendemos un mayor alcance y nuestro objetivo es el que los estudiantes de música desarrollen un criterio interpretativo informado, un sentido crítico equilibrado, un instinto musical adecuado y una capacidad técnica realmente al servicio de todo ello, deberemos convencernos de la necesidad de un cambio sustancial en la forma en la que las enseñanzas musicales se configuran.

27 Rizo García Marta, "Intersubjetividad, comunicación e interacción. Los aportes de Alfred Schütz a la comunicología", en *Razón y palabra*, ISSN-e 1605-4806, N°. 57, 2007 Dialnet

28 Artavia Jenny María, "Interacciones personales entre docentes y estudiantes en el proceso enseñanza aprendizaje", en *Revista Actualidades Investigativas en Educación*, Vol. 5 n° 2, Universidad de Costa Rica, 2005, pp. 1-19.

29 A este respecto es interesante citar aquí el trabajo realizado en esta línea por Robert Duque y Amy Simmons (Texas University of Music) sobre las técnicas empleadas con alumnos de alto nivel por tres reconocidos profesores de instrumento. Ver el artículo de Noa Kageyama en el que comenta extensivamente esta investigación: <http://www.bulletproofmusician.com/19-things-that-great-teachers-do-insights-from-the-approaches-of-three-renowned-artist-teachers/>

En estos últimos años se van conociendo determinadas líneas de actuación que aúnan los conocimientos que en materia neurobiológica y de los procesos de aprendizaje se tienen a día de hoy, con la idea de que la emoción y la representación expresiva de la música debe figurar como punto de partida en el enfoque de la práctica instrumental a todos los niveles³⁰.

Vigotsky³¹ ya señalaba en 1942 el papel fundamental del habla en la formación de los procesos mentales, y los estudios más actuales en el campo de la metacognición arrojan la evidencia de que la posibilidad de hablar de la experiencia es clave, dado que con frecuencia nos conduce a otro nivel de comprensión. En la tarea docente de los músicos, solemos comprobar cómo al compartir las ideas con los demás acerca de la música que escuchamos o interpretamos, es frecuente que comencemos a dilucidar ciertos aspectos de ella, viéndose con ello notablemente afectada nuestra experiencia. Este ‘hablar de la música’ puede incluir desde luego todo tipo de expresiones de otros tantos lenguajes (verbales, gestuales, visuales, etc.) que se refieran a la música. El modo en el que usamos esas “expresiones metalingüísticas” pone de manifiesto tanto nuestro nivel de comprensión del hecho musical en el que nos vemos inmersos como un determinado dominio del lenguaje. Este hecho último ha de ser claramente tenido en cuenta por el profesor de música al establecer una comunicación con el estudiante en términos de “hablar de música”, en sentido amplio. Es más, si el lenguaje utilizado por el profesor conecta óptimamente con las zonas de desarrollo próximo en las que se halla el alumno, probablemente se producirá un efecto de “transferencia léxica³²” en el que éste sentirá como puede “vestir” lingüísticamente determinadas sensaciones que tenía sobre el hecho musical en el que se encuentra inmerso.

El desarrollo del lenguaje en los niños atraviesa determinadas etapas³³. Entre los 6-7 años -edad en la que suelen acceder a los estudios musicales en los conservatorios generalmente- los niños van utilizando cada vez un lenguaje más abstracto, su pensamiento se va tornando más lógico y atraviesan una especie de “descentración” por la que van tomando más conciencia de sí mismos. El niño está en constante evolución y en general su actividad mental está interrelacionada con el contexto social en el que se desenvuelve (padres, amigos, profesores, medios de comunicación). Conoce el mundo en primer lugar a través de las acciones que realiza, y más tarde

30 Valgan aquí como ejemplo las investigaciones publicadas en esta línea por José A. Torrado, quien además en la actualidad impulsa varios grupos de investigación académica en este campo.

31 Vigotsky Lev, *Pensamiento y Lenguaje* (1942), 2ª Ed., Paidós Ibérica, Barcelona, 2010

32 Sirva de ejemplo el trabajo fin de máster que presenté en 2015 con el título *Pedagogía musical expresivista en la técnica del clarinete: una aplicación sobre material de Cyrille Rose*, tutorizado por el Dr. Jose Antonio Torrado, y en cuyas páginas 70 a 75 se analizan estos aspectos a través de casos prácticos.

33 Lenneberg, 1967; Brown y Frazer, 1964; Bateson, 1975; Stampe e Ingram, 1976; Einsenson, 1979.

a través del lenguaje que le es transmitido. Y es en una fase ulterior cuando tanto la acción como la imagen son fusionados en el lenguaje propio. En esta línea, las metáforas que utilizamos al hablar para tratar de describir los procesos que ocurren en nuestro pensamiento derivan muy probablemente de nuestras experiencias físicas y directas con el mundo real³⁴. Y dado que, para realizar el proceso inverso de transposición desde la metáfora a su vínculo significante, la mente tiende a buscar analogías entre sus esquemas encarnados³⁵, es fundamental que el profesor sea consciente del nivel de dominio del lenguaje del que hace uso en cada etapa el estudiante.

En el habla sobre la música es habitual escuchar metáforas como: “las disonancias producen tensión; esta nota es extraña al acorde; alguien está fuera de tono; subimos al agudo, y bajamos al grave; los acentos son fuertes o débiles” etc. Con todo, este tipo de metáforas se relacionan básicamente con aspectos físicos del hecho sonoro (frecuencia, volumen, timbre, velocidad etc.). Pero, además, como ya hemos ido viendo en líneas anteriores, los aspectos emocionales, sentimentales, expresivos o como queramos llamar, que están involucrados en la interpretación musical, no se pueden acotar generalmente sólo con este tipo de metáforas “técnicas”, por más que para la realización objetiva del hecho musical nos hemos de valer de la propia técnica. Es por ello que nos vemos en la necesidad de abrir el campo del lenguaje a la utilización de recursos lingüísticos que puedan ser más efectivos en el acceso a la música como hecho cultural, a sus aspectos emocionales, intangibles y poéticos.

4. PROYECCIONES METAFÓRICAS MUSICALES

Todo lo que queda más allá de nuestro mundo conceptual -lo que Aristóteles denominó “abstracto”-, se organiza en nuestra mente por medio de proyecciones metafóricas que toman como punto de partida los esquemas básicos de nuestro conocimiento (esquemas-imagen, esquemas encarnados y esquemas corporales fundamentalmente) que, como ha quedado dicho, dimanar fundamentalmente de la propia interacción con el entorno.

Estas proyecciones metafóricas, en el campo de la enseñanza musical, ayudan a establecer una comunicación subjetiva entre profesor y alumno, que permite el acceso a la comprensión de la experiencia musical que el profesor pretende compartir. Al comunicar una experiencia musical determinada por medio de proyecciones metafóricas, el profesor “construye” a su vez su significación, utilizando el lenguaje

34 Wood David, *Como piensan y aprenden los niños*, Siglo XXI, México, 2000

35 Johnson Mark, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, University of Chicago Press, 1987. La *Embodied Mind* de Mark Johnson, estudia los esquemas encarnados que se esconden detrás de estos procesos metafóricos.

(verbal, gestual, con el modelado de su propia interpretación etc.) más adecuado para orientar la comprensión de la interpretación de manera verosímil para el alumno, teniendo en cuenta sus conocimientos previos y el uso del lenguaje que éste, debido a su grado de madurez, es capaz de gestionar.

Aunque es razonable conjeturar que este tipo de herramienta ha sido empleada en realidad por muchos músicos desde hace antiguo, hay una importante falta de estudios rigurosos sobre el tema³⁶ y no es sino recientemente cuando se le está prestando atención desde el punto de vista de la investigación. Y queremos insistir en que nos referimos al empleo de estas proyecciones metafóricas como recurso para transmitir una experiencia musical que va más allá de los parámetros “físicos” musicales, campo en el que sí existe una nutrida literatura.

De entre los testimonios que podemos destacar sobre la utilización de este recurso hemos querido traer a estas líneas un par de ejemplos ilustrativos, ofrecidos por los directores de orquesta Carlos Kleiber, Nikolaus Harnoncourt. En ellos asistimos virtualmente, durante unos ensayos con músicos profesionales (músicos de orquesta y cantantes), a unas situaciones en las cuales estos directores tratan de trasladar y compartir con ellos, mediante determinados recursos lingüísticos y proyecciones metafóricas, la expresión inefable de la música que están interpretando.

Ejemplo 1: CARLOS KLEIBER

El legendario director de orquesta alemán ha dejado magníficos testimonios de la utilización de este recurso en el transcurso de su carrera musical. Hemos seleccionado el siguiente fragmento de Weber.

- Grabación de vídeo³⁷ de un ensayo con la Südfunk-Sinfonieorchester de Stuttgart, 1970
- Obertura *Der Freischütz*, de Carl Maria von Weber

Entre los magníficos ejemplos que en esta grabación nos ofrece el maestro, en un determinado momento Kleiber busca una sonoridad especial, de tintes dramáticos y con una oscuridad determinada por las circunstancias estéticas de la ópera, dirigiéndose a los músicos en estos términos:

³⁶ Entre los textos que como bibliografía complementaria podemos recomendar, citaremos los escritos que sobre este tema ha publicado Antony Pay, o la tesis de Chuang Ya-Chin: *Metaphors and Gestures in Music Teaching: An Examination of Junior High Schools in Taiwan*.

³⁷ Enlace online al vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=cu7dZb6Btok>

El cielo es todo noche oscura. Rayos y truenos estallan en llamas sobre la tierra. Una catástrofe natural. El negro más negro...³⁸

Y luego,

Somos espíritus alados envueltos en la oscuridad. ¿Creen en los espíritus? Debemos creer en ellos, al menos durante la Obertura

(esta música) debe transmitir esa férrea e ineludible ley infernal, como un ambiente de condenación eterna...

En el mismo pasaje, dirigiéndose a la base de rítmica que realizan las cuerdas graves, corrige un desajuste rítmico -técnico- ofreciendo otra proyección metafórica relacionada con la anterior:

Uds. deben marchar como un reloj...son los espíritus matemáticos

Ejemplo 2: NIKOLAUS HARNONCOURT

- Grabación de vídeo³⁹ de un ensayo ‘a la italiana’
- *Le Nozze di Figaro* de Wolfgang Amadeus Mozart. Atto IV, scena ultima.

El músico, investigador y divulgador austríaco, recientemente fallecido, también es pródigo en la utilización de los recursos metafóricos. En el final de la última escena de la ópera, asistimos al desenlace de una sucesión de amagos y equívocos, haciéndose pasar Susanna (la sirvienta y novia de Figaro) por su ama, la Condesa, y ésta a su vez por Susanna (ambas en connivencia) con el fin de escarmentar al Conde, incansable seductor. Éste descubre el engaño y a pesar de las demandas generales de perdón (en dinámica *piano*, suplicantes), el Conde lo niega (en *forte*), e incluso reitera obstinado su negativa (cada *No* va acompañado en la orquesta de la indicación *sf, sforzando*). En este momento aparece la Condesa quien canta:

(al)meno io per loro perdono otterrò⁴⁰ (Yo al menos obtendré su perdón)

38 Ver el texto de Weber al que hace referencia Kleiber, en los Anexos I y II.

39 Enlace online al vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=Y7GTUHPe3Y> min. 59' 30"

40 Ver el texto al que hacemos referencia en los Anexos III y IV. El comentario de la Condesa debe interpretarse inserto en una mezcla de despecho e ironía acusadora, puesto que se dispone a desmascarar a su vez los coqueteos de su marido.

y las artimañas del Conde quedan al descubierto. Es en ese momento en el que se produce un cambio de atmósfera sorprendente, con un *pianissimo súbito* en modo menor, marcado *sotto voce* (a baja voz) y con la indicación de ‘aparte’ (*da se*, en el libreto).

*O cielo; che veggio; deliro; vaneggio; che creder non sò (¡Oh cielos! ¡Deliro! ¡Vacilo!
No sé qué creer)*

En esta última escena Mozart busca un gran contraste emocional, como antesala del *finale*, en el que, tras la petición de perdón del Conde a su esposa, los personajes se reconcilian y la ópera termina en ambiente festivo. Para ello son puestos en juego diversos recursos musicales.

En este contexto el maestro Harnoncourt dice (refiriéndose a la música recogida en el anexo IV):

No (cantéis) simplemente staccato, (canta él los sonidos, un poco más tenuto cada negra). En la parte de la orquesta tenemos un pasaje en escalas muy, muy especial (canta los motivos en escalas, ascendentes y descendentes, en modo menor, pianissimo). Esto no es simplemente staccato, es la orquesta..., es como.... (en este punto teatraliza cómo sus cabellos -los de los personajes de la acción dramática- se erizan al ver como la Condesa ha dejado en evidencia al Conde) si los cabellos se nos pusieran en punta...cuando el aire está cargado de electricidad.Lo que imagino -no sé si es realizable o no- (Canta): Oh cielo; Che vedo;

La separación no es importante. Durante las pausas no se oyen los sonidos, pero están siempre cantados.

(ofrece aquí un ejemplo cantado del efecto que busca).

Es realmente como si fuera el aire quien cantara, y no vosotros. Esto no debe materializarse, sólo debe ‘elevarse’. No se debe distinguir si cantáis o no. Debe ser como la lluvia que canta en el ambiente.

5. UNA PUERTA ABIERTA. A MODO DE CONCLUSIÓN

La naturaleza esencial de la música existe por sí misma y en su propio medio sonoro, sin que pretenda mimetizar un significado conceptual predeterminado. Sin embargo, el lenguaje puede ofrecer una vía de acceso a su comprensión, relacionando aspectos musicales con otros esquemas de nuestra experiencia. Esto puede ser particularmente importante en el terreno de la pedagogía para la interpretación expresiva.

Para que desde las proyecciones metafóricas acerca de la música, el intérprete pueda ‘recomponer’ en términos sonoros y expresivos su significación, una de las condiciones que deben darse es que se comparta en común un determinado conocimiento sobre los códigos que rigen el lenguaje particular de esa estética musical. Director de orquesta y músicos, -o profesor y alumno- necesitan participar de un determinado dominio del “lenguaje” musical (amén de un determinado nivel de destrezas técnicas instrumentales), sin el cual la “redefinición” a nivel sonoro y expresivo de la experiencia musical abstracta sustentada en parte por la proyección metafórica, sería difícilmente posible.

Aunque la investigación en el campo de la enseñanza musical no se ha adentrado todavía demasiado en este terreno, sin duda el empleo de las proyecciones metafóricas como herramienta didáctica aplicada a los aspectos ‘metafísicos’ del hecho musical, pueden constituir una repuesta tentativa con indicios suficientes como para constituir un campo de estudio provechoso. Hay fundamentos para pensar que estos recursos, empleados por algunos de los más grandes músicos en su desempeño profesional, puedan extrapolarse de forma adecuada a distintas situaciones en el desempeño de los profesionales dedicados a la enseñanza de la interpretación musical.

ANEXO I



ANEXO II



ANEXO III

The musical score consists of eight staves. The top staff is for Soprano (SUS.) and includes dynamic markings *p*, *cresc.*, and *f*. The lyrics for the Soprano are: "Per-do-nol", "Ver-zei-hung!", "per-do-nol", "Ver-zei-hung!", "per-do-nol", "Ver-zei-hung!". Below this is a staff for Alto (Al. Ge.) with the lyrics: "Per-do-nol", "Ver-zei-hung!", "per-do-nol", "Ver-zei-hung!", "per-do-nol", "Ver-zei-hung!". The third staff is for Tenor (T.) with the lyrics: "Per-do-nol", "Ver-zei-hung!", "per-do-nol", "Ver-zei-hung!", "per-do-nol", "Ver-zei-hung!". The fourth staff is for Bass (B.) with the lyrics: "dar-rol", "ge-ben!", "no!", "nein!", "no!", "nein!", "no, no, no, no, no!", "nein, nein, nein, nein, nein!". The fifth staff is for Soprano (SUS.) with the lyrics: "Per-do-nol", "Ver-zei-hung!", "per-do-nol", "Ver-zei-hung!", "per-do-nol", "Ver-zei-hung!". The sixth staff is for Alto (Al. Ge.) with the lyrics: "Per-do-nol", "Ver-zei-hung!", "per-do-nol", "Ver-zei-hung!", "per-do-nol", "Ver-zei-hung!". The seventh staff is for Tenor (T.) with the lyrics: "Per-do-nol", "Ver-zei-hung!", "per-do-nol", "Ver-zei-hung!", "per-do-nol", "Ver-zei-hung!". The eighth staff is for Bass (B.) with the lyrics: "Per-do-nol", "Ver-zei-hung!", "per-do-nol", "Ver-zei-hung!", "per-do-nol", "Ver-zei-hung!".

UTILIZACIÓN DE LA PRENSA GRÁFICA EN LA INVESTIGACIÓN DE LA MÚSICA POPULAR URBANA

Claudio Ferrer Lafuente

claudioferlaf@yahoo.es

Doctor por la Universidad Rey Juan Carlos

Profesor de Enseñanza Secundaria de la Comunidad de Madrid

INTRODUCCIÓN

Utilización de la prensa gráfica en la investigación de la música popular urbana es el resultado de una reflexión sobre la reciente experiencia personal del autor de esta comunicación enfocada a brindar ideas de metodología de investigación a doctores y nuevos investigadores.

En el transcurso de esta comunicación se plantea un instrumento de investigación basado en la búsqueda sistemática de información en la prensa gráfica para ampliar o desarrollar la descripción de los fenómenos sociales producidos por la música popular urbana, por lo que el análisis y aprovechamiento de dicha información se puede vincular al marco de la interpretación historicista y, en este caso, dentro del ámbito de la etnomusicología.

El uso de esta herramienta está respaldado por los interesantes resultados obtenidos para la realización de la tesis doctoral en la Universidad Rey Juan Carlos del autor de esta comunicación.

CONTEXTUALIZACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

Dicha tesis doctoral, desarrollada bajo la experta y aplicada dirección de la Dra. Pilar Martino Alba, se titula *El schottisch y el tango como géneros errantes en España. Estudio y análisis de la influencia de España en las características musicales del chotis madrileño y del tango argentino* y nos indica que los objetos de estudio —los temas de investigación— son dos músicas populares urbanas: el chotis madrileño y el tango argentino.

En el camino hacia la concreción de esta tesis doctoral la primera decisión tomada consistió en contextualizar el futuro trabajo de investigación, poniéndole límites, pues de lo contrario el trabajo sería inabarcable.

En el subtítulo se habla de la influencia de España sobre estos dos géneros. Por ello, el primer límite impuesto fue que se estudiaría la difusión y desarrollo de estas músicas únicamente en España. El chotis nació en algún sitio de Alemania, seguramente, y el tango en los arrabales de Buenos Aires. De esta manera no se tendrá como centro geográfico de la investigación ni a Alemania ni a Buenos Aires para fundamentar la demostración de la hipótesis y además como Madrid es el ámbito de nuestras vivencias, poder desarrollar así un cierto conocimiento de connotaciones nacionales, que en estas épocas de desprecio por la investigación y el desarrollo patrio debería ser considerado y valorado positivamente. Aunque los temas elegidos puedan parecer un tanto frívolos o intrascendentes, cualquier investigación suficientemente documentada y desarrollada siempre sirve al conocimiento y por lo tanto sirve para la mejor comprensión de nuestra sociedad.

Ambos géneros se destacan por ser danzas con coreografías características y nada fáciles de ejecutar, sobre todo en el caso del tango. Otro límite que se puso se refiere directamente a las carencias personales del investigador como bailarín, por lo que se centró el estudio en aspectos puramente musicales del chotis y del tango y no como especies danzantes. De allí la indicación de “características musicales” para mostrar de alguna manera que la investigación se centraría en partituras y sonidos y no giraría en torno al baile. Para saber como pueden bailarse existen libros que intentan constituirse en manuales que enseñan sus pasos. Para el caso del chotis recomendamos una reciente publicación, *Apuntes de Chotis Madrileño. Técnica, pasos, figuras*, escrita por Alfredo Povo y Arsenio López y para el tango la de otro eminente bailarín, Juan Carlos Copes, que tituló *Let's dance. Bailemos tango*, aunque la práctica constante y, seguramente, noctámbula es la mejor forma de este aprendizaje.

La siguiente limitación fue la necesaria y habitual de características temporales al tener que imponer un periodo de estudio. Se definió como límite temporal inferior el año de la llegada a Madrid, y a España, de cada género errante, y como límite temporal superior el fatídico año para España del inicio de la Guerra Civil que representó el fin de una época para la cultura debido a los penosos acontecimientos que

se desataron. Por ello, el período que se utilizaría para el chotis se extendió desde el verano de 1849 a 1936 y en el del tango, de finales de 1906 a 1936. Debe hacerse constancia que para obtener estos dos límites temporales inferiores como fechas definitivas y justificadas se tuvo que recorrer cierto camino, tanto a través de investigaciones propias, con notable utilización de la prensa de la época, como ajenas, en las cuales la historia oficial del chotis decía que llegó a España a finales de 1850 y la del tango en algún momento de 1905.

HIPÓTESIS DE TRABAJO

La llegada a España de ambos géneros y su aceptación, básicamente como baile y como música para ese baile, posibilitó y definió su desarrollo musical local, por lo que podríamos encontrar distintas aportaciones españolas a cada uno de los géneros debidas a los compositores y poetas locales. Al inicio de la tesis doctoral, por los conocimientos previos sobre el chotis y el tango, se podía tener ya alguna intuición más o menos fundamentada sobre la situación de ambos géneros una vez llegados a España, referida a cuales habrían sido los aportes ya realizados en cada uno de ellos.

En ese momento se pudo enunciar una hipótesis de trabajo al observar que los creadores españoles en el periodo estudiado han realizado contribuciones personales al desarrollo general de cada género, no solamente ampliando sus corpus, lo que es evidente, sino también ofreciendo características literarias y musicales novedosas. Como este desarrollo forma parte de un proceso cultural, se desconocía la magnitud de estas aportaciones, por lo que se tuvo que valorar del modo más objetivo posible este enriquecimiento y su importancia para cada género.

Por lo tanto nos propusimos investigar cuáles habían sido los títulos, las composiciones de mayor éxito popular en España, conocer qué obras —y sus intérpretes— han podido ser escuchadas en España y de todas ellas cuáles influyeron más en cada época, quiénes habían colaborado en la difusión de estos géneros y realizado esos aportes, es decir, conocer sus autores (letristas y compositores) sin olvidarnos de prestar especial atención a sus más importantes y caracterizados intérpretes, así como descubrir o redescubrir algunos, hasta el momento, olvidados o semiolvidados, también deberíamos conocer las distintas etapas que cada género adquiere en su respectiva historia musical española, conocer los títulos de las obras fundamentales en cada etapa, con sus más reconocidos creadores, la evolución que cada género ha tenido en cada etapa y, en consecuencia, el análisis y visualización de las distintas modalidades de difusión que en ella se cultivan, por lo que se debía estudiar la evolución de cada uno de los géneros desde una perspectiva cronológica de manera rigurosa. Lo anterior permitiría conocer mejor los gustos y preferencias a través del

tiempo, los aportes que se habían presentado y fueron de interés durante la difusión de los géneros en España.

Para poder realizar las comprobaciones mencionadas en los objetos de estudio, chotis y tango, además de obtener una idea del desarrollo histórico de ambos géneros musicales, por lo expresado antes se consideró necesario desarrollar un exhaustivo trabajo, que es el de las catalogaciones de las obras publicadas en soporte impreso, como las partituras, y en grabaciones en distintos soportes (cilindros, discos y rollos de pianola) que sirvieran para conocer en profundidad que era lo que podía escucharse en España durante aquellas épocas.

Se comenzó por tratar de conocer el estado de la cuestión buscando bibliografía y consultando diversas fuentes. Dicha información se fue llevando a la parte descriptiva de la tesis doctoral para poder detallar históricamente cada fenómeno musical, chotis y tango, formando un capítulo titulado «Estudio y análisis del corpus». Además, estas investigaciones aportaron información para realizar las catalogaciones de las obras que podían escucharse en España.

AL ENCUENTRO DE UNA HERRAMIENTA SINGULAR

La bibliografía y páginas web de reconocido prestigio por su firma —o que fueran valoradas positivamente debido a que la información que aportaban corroboraba nuestras propias investigaciones— permitían una cierta organización a este desarrollo histórico de ambos géneros en España. Y si escribimos “cierta” es porque había bastante información —más de la deseable— proveniente de estas fuentes con poca claridad en los datos objetivos aportados o bien en la información sobre el momento en que se producía y la secuencia de los hechos. Estas circunstancias hacían que se intuía la necesidad de contrastar *de alguna manera* la información para que sea, por lo menos, coherente y por lo tanto fiable.

Esa *manera* consistió en utilizar los medios periodísticos de prensa gráfica española como fuente principal para el desarrollo de esta parte descriptiva, seguramente influenciado por la realización de materias del Master Oficial en Comunicación y Problemas Socioculturales de la Universidad Rey Juan Carlos, master que nos permitió conocer al magnífico periodista y profesor de esta casa, Ricardo Pérez Amat, que nos ha dejado prematuramente.

Para eso se le ha dado una importancia fundamental a las noticias, artículos, entrevistas, reportajes, comentarios, críticas, pies de fotografías, etc. presentes en prensa durante el período en estudio. La utilización de esta herramienta se magnifica al ser chotis y tango dos géneros de neto sabor popular y, por lo tanto, de posible aparición en la prensa cotidiana, que brindó una información valiosísima que permitiría posteriores análisis, como hemos podido comprobar observando el

resultado obtenido, que ha colaborado primordialmente para conseguir los objetivos de la tesis doctoral.

Se comentará a continuación el encuentro personal con la herramienta que estamos describiendo. Comenzamos utilizando algunos diarios para corroborar o fechar con mayor exactitud diversos hechos conocidos gracias a la bibliografía consultada. Pero después nos dimos cuenta de las interesantes posibilidades para la música popular que ofrecía la consulta sistemática de los archivos hemerográficos, pues una de las funciones de la prensa es informar sobre los hechos que se consideran de relevancia en la sociedad donde los propios medios periodísticos se mueven, medios que están al servicio de lo masivo, precisamente de lo popular, donde se pudieron encontrar no solamente noticias sino también valiosas piezas de opinión.

GÉNEROS PERIODÍSTICOS

Se hace aquí un paréntesis para recordar qué son los géneros periodísticos. Siendo conscientes que existen diversos criterios de clasificación, se puede clasificar los géneros periodísticos, según el propósito que llevan, en informativos, opinativos e interpretativos.

Dentro de los informativos se encuentran las noticias, crónicas, reportajes y entrevistas. Dentro de los opinativos se encuentran los artículos, editoriales, comentarios (columnas) y críticas. Y dentro de los interpretativos o explicativos, las interpretaciones y análisis.

Nuestra propia experiencia nos demostró empíricamente que durante el período en estudio aparecen en la prensa española todos los géneros periodísticos nombrados en torno al chotis y el tango, destacando la calidad literaria de los de Julio Camba en sus amenas interpretaciones.

LA CONSULTA SISTEMÁTICA DE LOS ARCHIVOS HEMEROGRÁFICOS

Así, para el desarrollo de la parte descriptiva del chotis y del tango, destacamos la consulta sistemática de los archivos hemerográficos. Dentro de los medios de comunicación escritos se ha focalizado la atención en la prensa gráfica española como difusora de los géneros objetos de estudio, no solamente en diarios sino también en la prensa periódica y no solamente en la de actualidad sino también en revistas especializadas, de arte, de música, como las específicas sobre tango, de cine, ya que tanto el chotis como el tango aparecían en la gran pantalla como reclamo para el público, y hasta en las revistas satíricas como *The kon leche* o *Muchas gracias*, por

nombrar sólo a dos. Un listado de las publicaciones periódicas consultadas puede encontrarse al final de esta comunicación.

La utilización de la prensa gráfica sirvió para corroborar la información aportada en la bibliografía y otras fuentes diversas que puntualmente se utilizaban, y también permitió encontrar información, sobre todo en lo que respecta a actuaciones, con su lugar y fecha, para tener una mejor idea de las presentaciones de cada artista y conocer de manera más cabal el desarrollo de su carrera artística en España. Toda esta información se usó con las reservas de los casos extraordinarios de actuaciones suspendidas, muy difíciles de determinar sobre todo cuándo debían presentarse cantantes por diversas indisposiciones que afectan a algo tan sensible como la fonación. Pero, en general, esta última posibilidad se da en una pequeña proporción de casos, por lo que podemos afirmar que, *a priori*, los acontecimientos descritos por la prensa gráfica habían ocurrido. Esta es una de las maneras en que se consiguió valiosa información que constituyó una forma de confirmar o de corregir los datos que aparecían en la bibliografía propia del estado de la cuestión.

La causa de utilizar los textos periodísticos fue además de la interesante información que ofrecían muchos de ellos, sino también por la existencia de opiniones, reportajes y entrevistas que posibilitaron matizar la descripción histórica del chotis y del tango en España. Todo este trabajo de búsqueda de textos periodísticos útiles para los objetivos que se tenían, su análisis y posterior organización se materializó en dos tomos anexos a la tesis doctoral, uno donde se recopilaban los textos sobre el chotis que parecieron merecedores de ser releídos y otro para los de tango.

También hemos podido comprobar cómo era común acompañar las noticias musicales con fotografías o con diseños de los dibujantes de dichos medios, lo que permite deducir la importancia del hecho periodístico, colaborando en la valoración del alcance de la noticia. Quien desee consultar la tesis doctoral nombrada podrá disfrutar con la reproducción de fotografías, dibujos y caricaturas, de los que, mediante un proceso de restauración digital de imágenes, se ha conseguido conservar bastante la calidad original que facilita su apreciación.

Existen antecedentes, por supuesto, de esta utilización sistemática de la prensa gráfica. A continuación se citarán dos muy cercanos a las investigaciones que estamos comentando.

Una fuente bibliográfica utilizada para desarrollar la historia del tango, en particular en lo que respecta a la figura en España del cantante y compositor Carlos Gardel, fue el libro *Carlos Gardel y la prensa mundial (Crónicas, comentarios y reportajes de su época)*, cuya recopilación y compilación fue realizada por los periodistas Hamlet Peluso y Eduardo Visconti. Este titánico trabajo ordenado cronológicamente nos instó a decidirnos sobre la conveniencia de utilizar esta herramienta, la prensa gráfica, en la investigación de la música popular urbana. Cabe acotar que hemos tenido el orgullo de incluir dieciocho textos sobre la prensa gardeliana en

España que no encontraron estos investigadores, algo que será muy bien recibido en el ámbito de los estudios sobre Gardel, quien aún sigue constituyendo un verdadero mito cultural en Argentina y Uruguay.

Otro caso de utilización de la prensa gráfica, y sin ir más lejos, es la realizada por una de las autoridades que estuvo en el tribunal de la lectura de la tesis doctoral, Paloma Ortiz de Urbina Sobrino, quien en su propia tesis doctoral en 2004 bajo el título de *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914) comprueba como la prensa manifiesta la repercusión y aceptación de la música wagneriana en la sociedad madrileña a principios del siglo pasado y aprovecha este hecho para nutrirse de información:*

La recepción wagneriana en la capital se documenta ya a finales del siglo XIX, pero es a partir de 1900 cuando el wagnerismo se presenta, al igual que en el resto de Europa, como un fenómeno social consolidado que, progresivamente, alcanzará niveles de auténtica apoteosis hacia 1911, año de nacimiento de la Asociación Wagneriana de Madrid. La enorme incidencia social se manifiesta particularmente a través de la creciente presencia gráfica e iconográfica del compositor en la prensa periódica [...] (Dialnet, 2004).

IMPORTANCIA DE LA TRANSVERSALIDAD CULTURAL

Se comentarán ahora los contenidos de la tesis doctoral para aportar ideas de realización para los doctorandos, sin que ello quiera significar un canon de herramientas para la realización de una tesis. No nos olvidemos que cada tesis doctoral es un mundo diferente que se puede generar de muchas maneras y desde distintos puntos de vista, aunque requiere siempre, eso sí, las decisiones más adecuadas.

Así, en este capítulo «Estudio y análisis del corpus», aparecen disciplinas enmarcadas en las ciencias sociales, básicamente la historia, el periodismo y la etnomusicología. Hemos incluido informaciones sobre cine, fotografía, biblioteconomía, filología y varios ejemplos musicales, lo que dota al trabajo de una transversalidad cultural y artística que, consideramos, le añade interés y amenidad a la mera lectura como tesis doctoral. Y para todo ello la prensa gráfica fue una jugosa fuente de información.

En este contexto, y como consecuencia de las pesquisas antes descriptas, se ha valorado de manera singular el acercamiento hacia la figura de insignes periodistas españoles del primer tercio del siglo XX, hoy irrepetibles, como homenaje a su claridad de pensamiento y calidad literaria. Ellos que, por un motivo u otro reflexionaron ante el fenómeno social y de actualidad del chotis o del tango argentino, han sido, entre otros, Antonio Asenjo 'Nisquito', A. R. Bonnat, Tomás Borrás, el ya nombrado Julio Camba, Félix Herce, Antonio G. de Linares, José Montero Alonso, Álvaro

Retana —con aportaciones fundamentales para realizar la historia tanto del chotis como del tango en España—, José María Salaverría y Emiliano Ramírez Ángel. De la misma manera, también hay un breve recordatorio de los pioneros fotógrafos para la prensa gráfica española y argentina, como Bixio, Calvache, ‘Campúa’ y ‘Walken’.

UN EJEMPLO DEL VALOR DE ESTA HERRAMIENTA

Buscando una determinada información entre tantas, se encontró un anuncio en el diario *Heraldo de Madrid* del 25 de febrero de 1914 en el que puede leerse que un grupo musical llamado Trío Lara le sacaba partido a su capacidad para hacer tango. Ese anuncio aparecía en la página 4¹ del referido diario:

Tango argentino.

Lecciones por el famoso Trío Lara, Alcalá, 10, 2º, Madrid.

Lecciones particulares á domicilio.

En el momento de la investigación sobre el tango argentino en España cuando se encontró este anuncio, sabíamos que la furia desatada por el tango hacia 1914 había posibilitado la existencia de parejas de baile profesionales y semiprofesionales que gracias al conocimiento del dominio de los pasos del atrayente baile podían sobrevivir en las difíciles y penosas condiciones de la sociedad española de principios de siglo. La revisión y lectura, entre otras, de los distintos números de la revista *Eco Artístico* dedicada a los espectáculos teatrales musicales y de variedades en toda España, aunque fundamentalmente en Barcelona y Madrid, así lo había demostrado. Por lo que, seguramente, siguiendo la propia intuición y experiencia hasta la fecha, el Trío Lara se dedicaba a bailar tango y no a tocarlo o cantarlo.

Comenzamos a investigar en la prensa y pudimos afirmar que el Trío Lara era una notable agrupación de baile, que fuera denominada por los críticos como “Los colosos del baile”, sobre la cual escribimos más de siete páginas, un número importante teniendo en cuenta que no es nombrado en ninguno de los antecedentes bibliográficos consultado. Para realizar esta interesante aportación a la historia del tango en España del Trío Lara como bailarines nos basamos en un magnífico trabajo de José María Ruiz Fuentes titulado *Enrique de Lara* y para conocer y datar distintas actuaciones en las que habrían bailado el tango y obtener algún otro tipo de información sensible utilizamos los diarios *El País* en tres ejemplares o números distintos, *España Libre* en uno, *Heraldo de Madrid* en tres, *El Globo* en uno y *El Liberal* en dos y las revistas *Eco Artístico* en trece números distintos, *La Actualidad* en uno y la porteña *Caras y Caretas* también en uno.

¹ *Heraldo de Madrid*. Año XXV, Núm. 8.487, Madrid, 25-II-1914, p. 4, col. 6.

OTRA APORTACIÓN DE LA PRENSA

Otro ejemplo interesante de la colaboración por parte de la prensa en las investigaciones, como ámbito donde las costumbres y modas de la sociedad se encuentran reflejadas, es que nos ha permitido valorar temporalmente la transformación a través del tiempo de la forma de nombrar al género chotis, desde la alemana *schottisch* hasta la castiza chotis.

EL PROCESO DE CATALOGACIÓN

Al mismo tiempo que se desarrollaba la descripción histórica de ambos géneros populares en España se ha realizado una catalogación, lo más exhaustiva posible, de cada uno de ellos para poder inferir las obras que interesaría analizar. De ellas se han buscado las partituras y grabaciones históricas difundidas en la época.

El objetivo de la catalogación era conocer cuáles han sido los títulos que han podido ser escuchados en España, principalmente en Madrid, mediante actuaciones en directo y en grabaciones difundidas tanto domésticamente, por medio de partituras y grabaciones en distintos soportes como cilindros, discos y rollos de pianola, como las difundidas por la radio, sin olvidarnos de la información aparecida en la prensa sobre las modas musicales en la música popular. Al mismo tiempo las catalogaciones constituirían una base de datos bastante completa de las obras en España para futuros investigadores y sus futuras investigaciones.

Durante la catalogación se han examinado la mayor cantidad de catálogos de:

- a. Casas discográficas con mercado en España en el período analizado. Al ser este período los primeros decenios del siglo XX, el soporte de las grabaciones son los cilindros de Edison y, mayoritariamente, los discos gramofónicos de pizarra;
- b. De casas de rollos de pianola con venta en España; y,
- c. De casas editoriales de partituras impresas, con soporte en papel, con preferencia de las de distribución por toda España con sede en Madrid, Barcelona y Valencia, aunque se han incluido algunas ediciones regionales.

Todo ello se ha complementado con los registros en los distintos soportes que existen en diferentes bibliotecas, hemerotecas, archivos y colecciones, así como anuncios en prensa escrita.

LA DATACIÓN DE LAS OBRAS Y DE SUS PARTITURAS

Otro trabajo importante es la datación de las composiciones. Para ello hemos recurrido, como no podía ser de otra manera para las obras impresas en España, a los magníficos trabajos de Carlos José Gosálvez Lara (1995 y 2000), mientras que para la datación de obras del teatro musical español ha sido de gran utilidad la magna publicación en cuatro volúmenes de Luis Iglesias de Souza (1991-1996) sobre el Teatro Lírico Español.

Pero para datar con corrección no se debe utilizar una única herramienta, salvo en los casos cuya fecha se encuentra muy definida. La prensa escrita permitió complementar muchos de los vacíos dejados por la catalogación mencionada, así como el conocimiento del repertorio en las actuaciones de cantantes que ofrecen la posibilidad de obtener una fecha límite superior de la obra a datar, o inferior si se estrena la obra antes de ser publicada. En particular, los catálogos de grabaciones y de rollos de pianola han servido para tener, en los casos que no se tuviera ninguna información obtenida mediante los procesos anteriores, la fecha más postrera o superior para la datación.

“Amor de muñecos” es una composición en Tiempo de Schotisch debida a Juan Martínez Abades, pintor asturiano reconvertido en letrista y compositor. La barcelonesa Pepita Ramos ‘Goyita’ (o ‘La Goyita’) hizo la creación de esta obra. En la revista ilustrada *Vida Manchega* del sábado 25 de diciembre de 1915² hay una breve crónica de las actuaciones en Albacete de esta canzonetista, donde cantó un tango que quizás sea “La hora del té” o bien “La gaucha”, ambos en su exquisito repertorio:

Crónica de Albacete. De todo un poco.

En el Teatro Circo actuaron durante tres noches el «The Dulias», célebres tiradores y duetistas, y la notable y simpática canzonetista Pepita Ramos, La Goyita, que es sin duda una de las de primera fila, quizá lo mejorcito que ha presentado la empresa en esta temporada.

Su repertorio es insuperable; en él figuran tres magistrales canciones: Amores de muñecos, Tango Argentino y Juan Español, que son de honda belleza. [...]

Vemos una pequeña confusión del cronista con el nombre del schotis. Lo cierto es que “Amor de muñecos” fue editado en 1916 por *Unión Musical Española Editores*, de Madrid, y por ello siempre se ha datado como una obra de 1916 cuando ya existía

² *Vida Manchega*. Revista regional ilustrada. Año IV, Núm. 152, Ciudad-Real, 25-XII-1915, p. 12.

a finales de 1915, como se ha podido comprobar gracias a la información aportada por la prensa española.

En caso de obras de las que no hemos obtenido su datación mediante algún método riguroso y reconocido hemos preferido dejarlas sin datar (indicado con s.f.), y siempre asegurando que, salvo error, pertenecen al período en estudio, es decir que eran anteriores al inicio de la Guerra Civil en 1936 y, con casi total seguridad, anteriores a 1937.

CORRECCIÓN Y AMPLIACIÓN DE LOS DATOS

Para conseguir una catalogación rigurosa y que sirva para futuras investigaciones hemos tenido que corregir o ampliar los datos obtenidos. En una primera fase de análisis de la información obtenida desde la fuente respectiva, revisamos si el título de la obra estaba adecuadamente escrito, si era correcta la indicación del género y si los nombres y apellidos de los autores (letristas, si los hubiera, y compositores) estaban incompletos o incorrectos.

En algunos casos puntuales, para aportar información y apartar equívocos futuros, consideramos conveniente informar sobre cada trabajo de investigación. Se debe recordar que, en todos los casos, cualquier información escrita entre corchetes es un aporte propio que complementa o corrige la información que brinda el documento que se está analizando (partitura, catálogo, anuncio en prensa, etc.). La forma de indicar todas estas correcciones, y a la vez mantener la información original de la época, es transcribir la información de manera textual y a continuación indicar la corrección entre corchetes. Cuando la información es muy incorrecta o puede dar lugar a confusiones en el sentido que puede llegar a pensarse que en este trabajo se ha transcrita de manera equivocada, hemos agregado entre corchetes la palabra [sic] para reforzar la idea que, aunque parezca mentira, se ha transcrita correctamente la incorrección, valga el juego de palabras.

Con respecto al título de la obra, fue corregido cuando la información obtenida presentó modificaciones con el título establecido o considerado correcto. En general los títulos no presentan problemas de este tipo, pero hay casos donde aparece un “baile” de letras o signos que hacen necesaria cierta investigación. Esos cambios se manifiestan habitualmente en definir si deben haber o no signos de admiración (simples, dobles y alguna vez hasta triples), los tres puntos suspensivos, con o sin ellos, y su ubicación al final del título, letras mayúsculas o bien minúsculas, con o sin guiones, también los signos de interrogación han presentado problemas algunas veces, palabras en singular o plural, etc.

Se ha elegido como título correcto de una obra, en caso de que se presenten varios posibles, el que personalmente los creadores manifiesten en nombrar, si esta

información se tiene. Si no se obtiene, habitualmente aceptaremos como nombre más fiable el que aparece en la edición impresa, si la hubiera. Hay un caso mucho más sutil de discrepancias sobre el verdadero título. Es el caso de diferencias entre el título impreso en la portada y el que aparece en la primera página de la partitura (en el interior de la misma); generalmente se aceptó este último porque habitualmente está más cuidado o revisado en imprenta por el o los creadores que el que aparece en la portada, pero siempre se valoraron ambas posibilidades y optado por la que se consideró más acertada.

Un caso especialmente complejo fue el título del tango canción de Enrique Santos Discépolo *¿Qué va cha ché?*, que podía encontrarse como *¿Qué vachaché?* o *¿Qué-va-cha-ché?* entre otras posibilidades, ya que ni siquiera las distintas ediciones de partituras impresas presentan una uniformidad de criterios.

Como en cualquier herramienta de trabajo no todas son ventajas. En otras oportunidades la prensa —que no tiene por qué tener un lenguaje riguroso propio de la musicología— añade confusiones. Hemos constatado que en algunas ocasiones los títulos de las composiciones son puestos en la prensa como se nombra popularmente a la obra, es decir, que son casos donde los periodistas “tocan de oído”. Ejemplo de ello es “Por el camino” una canción argentina que fue bastante popular en España en interpretación del Trío Argentino Irusta–Fugazot–Demare:

Entre el vasto repertorio que tenía el trío, una de las interpretaciones que conquistó mayor popularidad fue la canción campera de Carlos Flores y Tagle Lara, titulada “Por el Camino”, a la que los madrileños bautizaron con el nombre de “La Canción del Boyero” (Canaro, 1957: 157).

Un periodista con el galdosiano seudónimo de ‘Gabriel Araceli’ va más allá y renombra esta canción simplemente como “El boyero” en un artículo para la revista *Nuevo Mundo*³ sobre una actuación del mencionado Trío Argentino en el Teatro Maravillas donde la interpretaban: “Irusta, Fugazot, Demare. ¿Les habéis oído, en Maravillas, *El boyero*? Una canción que tiene la gracia y la amplitud de un poema musical.”

En cuanto al género, si en alguna fuente se lo indicaba incorrectamente como si fuera un chotis o como un tango (p. ej. tal título se indica en el catálogo o suplemento comercial que es un tango pero en realidad es un vals) dicho título no formaría parte de la catalogación final.

En caso de nombres y apellidos de autores mal escritos o incompletos (por ejemplo cuando como nombre solamente figura su inicial) o falta el nombre o algún

³ ARACELI, ‘Gabriel: Una hora argentina en Madrid. En: *Nuevo Mundo*. Revista popular ilustrada. Prensa Gráfica, S. A., Año XXXV, Núm. 1.774, Madrid, 20-I-1928, pp. 44-45.

apellido, hemos utilizado el sistema de corrección mediante corchetes, sin o con utilización del [sic].

Fuera del trabajo de catalogación, respecto de la bibliografía existente, y reconociendo que la mayoría de la misma es contrastada y de jerarquía, hemos realizado, en todo lo posible, una revisión crítica de la misma, teniendo en cuenta que algunos autores, como es el caso del poeta uruguayo recientemente fallecido Horacio Ferrer, no siempre ofrecen datos ajustados a la realidad histórica, totalmente subsanables.

AMPLIACIÓN DE LOS DATOS

En la tesis se llamó ampliar datos a la labor de agregar información que complementa a la existente. En cuanto a las ampliaciones, haremos mención a tres singularidades que se han producido en el transcurso de las investigaciones:

No es frecuente que un título esté incompleto aunque, como se ha visto, en la prensa puede aparecer tal condición. La edición impresa es una buena referencia para completar el título de una composición. Si no existiera o no tuviera acceso a ella, hemos buscado la información aportada por los registros de sociedades de autores y compositores o en catálogos de grabaciones, sobres y etiquetas de discos.

Algunas veces se ha ampliado la denominación del género. Por ejemplo, si se había tomado como fuente de información al catálogo original de la época, en éste aparece “tango” pero sabemos que en la partitura o por otro medio es “tango criollo” o “tango-milonga”, se agregará o completará esta última indicación.

Hemos encontrado muchos casos donde en la fuente de información figura el apellido del creador pero no su o sus nombres. En ciertos casos se dificulta su reconocimiento si el apellido es común en el habla hispana y si el creador no es muy reconocido. Para ello hemos utilizado las listas de asociados que ofrecen la SGAE y SADAIC, de gran utilidad para creadores españoles y argentinos, respectivamente, además de la bibliografía correspondiente y demás fuentes de información.

HEMEROTECAS FÍSICAS Y VIRTUALES

Veremos la relación de las hemerotecas, tanto físicas como digitales, que fueron utilizadas la realización de la tesis doctoral consultando sus fondos.

Las hemerotecas físicas más destacadas han sido la de la Biblioteca Nacional, la Biblioteca Musical Víctor Espinós del Ayuntamiento de Madrid, tradicionalmente conocida como de Conde Duque, que también tiene fondos propios de una hemeroteca, la de los diarios y revistas de la Biblioteca de Catalunya y la de la Biblioteca de la Universidad Rey Juan Carlos del Campus de Fuenlabrada.

En cuanto a las páginas web de hemerotecas virtuales para consultas generales, las principales que fueron consultadas han sido:

- Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh.bne.es/bnearch/AdvancedSearch.do?showAdvanced=true>
- Biblioteca Virtual de Prensa Histórica: <http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/busqueda.cmd>
- Diario *ABC*: <http://hemeroteca.abc.es/avanzada.stm>
- Diario *La Vanguardia*: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/search.html>
- Filmoteca de Cataluña: <http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/8833>
- Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España: <http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm?a=384902&d=creation&d=1931&d=08&d=05&d=2009&d=12&d=31&t=%2Bcreation&l=600&s=0&lang=es>
- Tarragona Prensa digitalizada: <http://www.tarragona.cat/patrimoni/fons-documentals/biblioteca-hemeroteca/hemeroteca-1/premsa-digitalitzada-1>

Cada uno de los portales tiene una forma de búsqueda particular, por lo que es aconsejable tener mucha paciencia —nosotros, los intérpretes de música, la tenemos— y, si es posible, una cierta intuición (¿podríamos llamarla “intuición digital”?) para conocer su mejor funcionamiento y conseguir su mayor aprovechamiento. De esta manera se automatizan los pasos de la búsqueda por lo que es aconsejable tratar de buscar y conseguir la mayor parte de los contenidos que puedan obtenerse para después pasar a otra hemeroteca o biblioteca virtual y realizar el mismo proceso de manera completa o integral.

La hemeroteca de la Biblioteca Nacional fue el sitio decisivo en la que centramos el extenso vaciado de prensa realizado, aunque la de los diarios *ABC*, para noticias de Madrid y Sevilla, y la del diario *La Vanguardia*, para Barcelona, también fueron de enorme utilidad. Podemos recordar aquí que la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica es un portal que ofrece la digitalización realizada conjuntamente por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, las Comunidades Autónomas y otras instituciones para preservar y hacer accesibles la prensa histórica publicada en España.

Es lamentable que un diario señero y de tanta trascendencia para el ámbito periodístico como es el diario *ABC*, que comienza su andadura bajo el soporte de papel como semanario el primer día de enero de 1903, tenga en su hemeroteca virtual un sistema de búsqueda tan poco práctico, excepto si se busca una noticia de la que se conoce la fecha exacta, con resultados tan pobres y complejos que podemos afirmar que es el buscador de todos los aquí nombrados como el que tiene la menor relación entre facilidad para encontrar contenidos con respecto al interés y cantidad de la información que puede ser aportada.

Hemos utilizado también un gran abanico de publicaciones diarias, vaciando no sólo la prensa de gran tirada (como *ABC*, *La Vanguardia*, *La Correspondencia de España*, *Heraldo de Madrid*, *El Liberal* o *El Imparcial*), sino también prensa de menor tirada (*La Lealtad*, *El Noroeste*) y abarcando así tanto la prensa conservadora (*La Época*) como la prensa monárquica (*ABC*), independiente (*La Correspondencia de España*), liberal y anticlerical (*El Liberal*), militar (*La Correspondencia Militar*) o republicana (*El País*, *Luz*) (Ortiz de Urbina Sobrino, 2004: 29-30).

La hemerografía consultada puede clasificarse en publicaciones periódicas generalistas y especializadas. La mayoría han sido españolas, aunque las hubo argentinas — al estudiar el tango— y alguna francesa —al estudiar el *schottisch* asociado al *couplet*—. Un listado de las utilizadas durante la realización de la tesis doctoral es el que sigue.

Publicaciones periódicas generalistas:

- *ABC*. Diario ilustrado. Madrid.
- *Alrededor del Mundo*. Segunda Época. Madrid.
- *Baleares*. Revista decenal ilustrada. Palma.
- *Blanco y Negro*. Revista ilustrada. Madrid.
- *Caras y Caretas*. Semanario festivo, literario y de actualidades. Buenos Aires.
- *Crisol*. Diario de la República. Madrid.
- *Crítica*. Buenos Aires.
- *Crónica*. Revista de la semana. Madrid.
- *Diana*. Revista Ilustrada. Cádiz.
- *Diario de Reus*. De avisos y noticias. Reus.
- *Diario de Tarragona*. Tarragona.
- *Diario de Tortosa*. Órgano del Partido Liberal-Dinástico. Tortosa.
- *Diario oficial de avisos de Madrid*. Madrid.
- *El Clamor Público*. Periódico del Partido Liberal. Madrid.
- *El Día*. Diario de la noche. Madrid.
- *El Día de Madrid*. Diario político neutral. Madrid.
- *El Diario Palentino*. Defensor de los intereses de la capital y la provincia. Palencia.
- *El Duende*. Semanario. Madrid.
- *El Eco de Orihuela*. Diario de la tarde. Orihuela.
- *El Eco Toledano*. Diario de información. Toledo.
- *El Globo*. Diario de la tarde. Madrid.
- *El Herald*. Periódico político, religioso, literario é industrial. Madrid.

- *El Imparcial*. Diario liberal. Madrid.
- *El Liberal*. Se publica diariamente en Madrid, Barcelona, Bilbao, Murcia y Sevilla. Madrid.
- *El Noroeste*. La Coruña.
- *El Norte de Madrid*. Semanario local independiente. Madrid.
- *El País*. Diario Republicano. Madrid.
- *El Sol*. Diario independiente. Madrid.
- *España*. Semanario de la vida nacional. Madrid.
- *España Libre*. Diario de la noche. Madrid.
- *Estampa*. Revista Gráfica y Literaria de la Actualidad Española y Mundial. Madrid.
- *Heraldo Alavés*. Diario de mayor circulación en la capital y en la provincia. Vitoria.
- *Heraldo de Madrid*. Diario independiente. Madrid.
- *Heraldo de Zamora*. Diario de información, político e independiente. Zamora.
- *Hojas Selectas*. Revista para todos. Barcelona.
- *La Acción*. *Diario de la noche*. Madrid.
- *La Actualidad*. Barcelona.
- *La Ciudad Lineal*. Madrid.
- *La Correspondencia de España*. Edición de la mañana. Madrid.
- *La Correspondencia de Valencia*. Diario de noticias. Valencia.
- *La Correspondencia Militar*. Madrid.
- *La Crónica Meridional*. Diario liberal independiente y de intereses generales. Almería.
- *La Época*. Últimos telegramas y noticias de la tarde. Madrid.
- *La Esfera*. Ilustración mundial. Madrid.
- *La España*. Madrid.
- *La Esperanza*. Periódico monárquico. Madrid.
- *La Ilustración Artística*. Barcelona.
- *La Información*. Para los obreros de la Compañía Trasatlántica. Cádiz.
- *La Lealtad*. Diario de la tarde. Alicante.
- *La Libertad*. Madrid.
- *La Nación*. Buenos Aires.
- *La Tarde*. Tarragona.
- *La Tierra*. Diario de la mañana. Huesca.
- *La Veu de Catalunya*. Diari catalá d'avisos, noticies i anuncis. Barcelona.
- *La Voz*. Diario independiente de la noche. Madrid.
- *La Vanguardia*. Diario independiente. Barcelona.
- *Luz*. Diario de la República. Madrid.
- *Mundo Femenino*. Madrid.

- *Mundo Gráfico*. Revista Popular Ilustrada. Madrid.
- *Nuevo Día*. Diario de la provincia de Cáceres. Cáceres.
- *Nuevo Mundo*. Revista popular ilustrada. Madrid.
- *Política*. Diario del Sur. Córdoba.
- *Por esos mundos*. Revista mensual ilustrada. Madrid.
- *Revista hispánica*. Madrid.
- *Vida Manchega*. Revista regional ilustrada. Ciudad-Real.

Publicaciones periódicas especializadas:

En música

- *Álbum de Música Popular*. Barcelona.
- *Eco Artístico*. Madrid.
- *El Cine*. Álbum de música. Barcelona.
- *El Tango de Moda*. Revista popular hispanoamericana. Barcelona.
- *El Tango Popular*. Revista musical. Barcelona.
- *La Canción Popular*. Revista Musical. Madrid.
- *Paris qui Chante*. Revue Bi-Mensuelle Littéraire Musicale Illustrée. Paris.
- *Tangomanía*. Revista musical. Barcelona.

En cine y radio

- *Arte y Cinematografía*. Primera revista cinematográfica española. Barcelona.
- *Cine Art*. La moderna revista cinematográfica. Barcelona.
- *Cine-Mundial*. Revista Mensual Ilustrada. Nueva York-Bilbao-Habana-Buenos Aires-México.
- *Cinegramas*. Revista semanal. Madrid.
- *El Cine*. Revista popular ilustrada. Barcelona.
- *Filmópolis*. Revista mensual cinematográfica. Barcelona.
- *Films Selectos*. Semanario cinematográfico ilustrado. Barcelona.
- *Ondas*. Órgano oficial de Unión Radio y de la Unión de Radioyentes. Madrid.
- *Popular Film*. Barcelona.

En humor

- *Buen humor*. Semanario satírico. Madrid.
- *El gran bvfón*. Semanario Ilustrado de humorismo. Madrid.

- *El Mentidero*. Semanario Satírico. Madrid.
- *Gutiérrez*. Semanario español de humorismo. Madrid.
- *Komedia. Krónica festiva cosmopolita de The kon leche*. Madrid.
- *L'Esquella de la Torratxa*. Periodic humorístic. Barcelona.
- *Muchas gracias*. Revista Cómico-Satírica. Madrid.

En moda

- *Elegancias*. Madrid.
- *La Última Moda*. Revista semanal ilustrada. Madrid.

En erotismo y vida social

- *Flirt*. Madrid.
- *Vida Galante*. Madrid.

En cultura

Grecia. Revista decenal de literatura. Sevilla.
La Unión Ilustrada. Revista Artístico-Literaria. Málaga.
Mirador. Setmanari de literatura, art i política. Barcelona.

El subtítulo de cada publicación —que marca la tendencia y características de la misma— en varios casos puede variar a lo largo del tiempo. Se ha elegido aquí el más frecuente o el que caracteriza mejor a la publicación entre los números que utilicé.

Por supuesto, las publicaciones consultadas han sido muchas más y las que no han sido listadas se debe a que no hemos encontrado en ellas —o no supimos encontrar— información interesante para los fines perseguidos.

CONCLUSIONES

Esta comunicación es una invitación a la investigación sobre las músicas populares, donde todavía queda mucho por estudiar, realizada con humildad y sin pretensiones de trascendencia y, cualquiera sea el tema de la investigación musical —sobre épocas contemporáneas a la existencia de la prensa gráfica— que se quiera emprender, es una invitación a considerar la utilización de la prensa gráfica como colaboradora activa para conseguir los objetivos de la investigación emprendida.

BIBLIOGRAFÍA

- Canaro, Francisco: *Mis bodas de oro con el tango y Mis memorias*. S.ed., Buenos Aires, 1957.
- Copes, Juan Carlos: *Let's dance. Bailemos tango*. La Canción, Buenos Aires, 1989.
- Gosálvez Lara, José Carlos: *La edición musical española hasta 1936*. Colección de monografías AEDOM nº 1. Asociación Española de Documentación Musical, Madrid, 1995.
- Gosálvez Lara, José Carlos: *Introducción, tablas y esquema* (pp. XIII-XXXV). En: Ortega, Judith (Ed.): *Archivo Histórico de la Unión Musical Española. Partituras, Métodos, Libretos y Libros. Catálogos de los Fondos Musicales de la Sociedad General de Autores y Editores de España*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2000.
- Iglesias De Souza, Luis: *El Teatro Lírico Español. Vol. I. Ensayo de Catálogo: Letras A- E, Vol. 2. Ensayo de Catálogo: Letras F- O, Vol. 3. Ensayo de Catálogo: Letras P - Z, Vol. 4. Libretistas y Compositores*. Excma. Diputación provincial de A Coruña, Publicaciones, A Coruña, 1991-1996.
- Ortiz De Urbina Sobrino, Paloma: *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*. [Tesis Doctoral] 2004. En: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=1376>
- Peluso, Hamlet y Visconti, Eduardo: *Carlos Gardel y la prensa mundial (Crónicas, comentarios y reportajes de su época)*. Recopilación y compilación de... Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1990.
- Povo, Alfredo y López, Arsenio: *Apuntes de Chotis Madrileño. Técnica, pasos, figuras*. Punto Rojo Libros, S. l., Sevilla, 2004.
- Ruiz Fuentes, José María: *Enrique de Lara*. S.l.: 2003. En:
- <http://www.elartedevivirelflamenco.com/bailaores313.html> (consultada el 6-VI-2015).

PEDRO ITURRALDE: MÁS MÚSICO MÁS COMPLETO

Joaquín Franco Pallas

jqfranco@terra.com

Catedrático de Saxofón

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

En el año 1994, la Sociedad General de Autores y Editores, organizó un gran homenaje en la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional de Música, bajo el Título “Pedro Iturralde: Un Músico completo”. Yo tuve el honor de participar de manera activa en el acto, interpretando el estreno absoluto de la obra “MEMORIAS” en versión de Cuarteto de Saxofones, obra que responde al hilo conductor de mi proyecto de tesis Doctoral cuyo título es *Pedro Iturralde: su vida, obra, desarrollo evolutivo, y su incidencia en el saxofón actual a través de su obra “Memorias”-Lisboa 1948, Casablanca 1949, Argel 1950*¹. El motivo de dicho Homenaje fue la celebración del cumplimiento de sus 65 años, coincidiendo con sus 50 años en la música como profesional y con la jubilación como Catedrático de Saxofón del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Felizmente, Pedro Iturralde continúa, a día de hoy, en activo en todos los aspectos, en su faceta como compositor, intérprete e incluso como docente es invitado regularmente a su antigua casa el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

¹ Tesis doctoral inscrita en la Universidad Rey Juan Carlos.

Ya han pasado desde entonces más de 21 años en los cuales ha tenido una actividad profesional, si cabe, mucho más intensa. Habrá recibido más de cincuenta homenajes en todo el territorio nacional y ha recibido premios de máximo nivel, como el Premio Príncipe de Viana de manos del entonces Príncipe de Asturias y actual Rey de España Felipe VI en el año 2007 o la medalla de Oro de las Bellas Artes de Manos el Rey D. Juan Carlos I en el año 2009, y uno de los premios que cualquier músico le gustaría recibir que es “Premio a toda una vida” de la Academia de la Música en el año 2007. Teniendo en cuenta todas las anteriores consideraciones y realizando la suma al título original he creído oportuno la denominación del título: “Pedro Iturralde: Más músico, más completo”.

2. JUSTIFICACIÓN

En mi opinión, pienso que la comunidad científica en general y la saxofonística en particular, requiere de un estudio en profundidad de la personalidad e influencia en el desarrollo del saxofón en España que ha tenido la figura de Pedro Iturralde en todos los aspectos biográficos, interpretativos y compositivos.

Se ha escrito mucho sobre la figura de Pedro Iturralde y se ha grabado mucho su obra, pero no se ha realizado ningún estudio exhaustivo de su papel y la repercusión que ha tenido sobre las generaciones actuales de saxofonistas, así pues, será la primera tesis doctoral sobre su vida y obra, que contará con su testimonio en primera persona. Y desde un conocimiento en profundidad de su obra, en la cual he tenido, personalmente, el privilegio de participar de una manera muy activa y directa, tanto participando como intérprete en diversas grabaciones discográficas y en programas de Televisión como, ayudando al autor en el desarrollo y proceso creativo de la obra, así como compartiendo Cátedra en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid desde el año 1990.

Considero de suma importancia que el enfoque principal de la tesis sea de tipo performativo con el fin de abordar desde el arte, el punto de vista interpretativo del proceso creativo, que nos llevará a concluir la extraordinaria influencia que ha tenido la figura de Pedro Iturralde en la evolución técnica e interpretativa que las siguientes generaciones de saxofonistas hemos tomado como base de formación y que servirán de referentes para las generaciones futuras, y que ha situado al Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en uno de los Conservatorios de referencia tanto a nivel nacional como Internacional.

3. CONTEXTO HISTÓRICO

Allá por los años 80, el saxofón en España era un instrumento considerado menor y con muchos complejos, a la sombra de instrumentos como el clarinete o el oboe, los cuales en aquellos momentos habían sido los responsables de las enseñanzas del saxofón a causa de la falta de profesionales especializados en tan maravilloso instrumento desconocido llamado Saxofón. En dicha época irrumpió en el mundo del saxofón clásico la figura de Pedro Iturralde, un saxofonista forjado en el mundo del jazz y que adquirió un gran prestigio a través de sus actuaciones con la Orquesta nacional de España y la Orquesta de RTVE bajo la dirección de maestros tan prestigiosos como Igor Markevitch o Sergei Celebidache, que vieron en él una manera de expresar a través de un sonido diferente y desconocido en esos momentos. Esta circunstancia fue determinante para que Pedro Iturralde dedicara sus esfuerzos en la lucha para la creación de la Cátedra de Saxofón del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, obteniendo sus frutos en el año 1978 siendo nombrado Catedrático de saxofón de dicho conservatorio hasta su jubilación en el año 1994. A lo largo de su periplo por el aula de saxofón del conservatorio, pudo comprobar el gran retraso que el instrumento había adquirido con el paso de los años, y la situación de abandono que tenían la casi totalidad de los alumnos, debido a la mala praxis (sin mala voluntad) que ejercieron los profesores que se responsabilizaban de la clase y que no mostraban el mínimo interés por desarrollar las posibilidades del saxofón puesto que no se consideraban especialistas saxofonistas y en muchos casos era la propia administración la que obligaba a profesores de otras especialidades a atender las clases de saxofón. Mi propia experiencia fue testigo directa, puesto que mi primer profesor, fue catedrático de oboe en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, fue justamente en el año 1978, el cual contaba con solo dos alumnos de oboe y más de cincuenta alumnos de saxofón, se pueden imaginar el resultado. Afortunadamente muy pronto cambió la situación y pudimos disfrutar del arte y buen hacer del maestro Iturralde.

4. LINEAS DE INVESTIGACIÓN

En enero de 1994 nos encontrábamos en los Estudios de grabación “Tabalet” en Valencia grabando nuestro primer CD Titulado “SAX A PEL” con toda la integral para cuarteto de Saxofones con el Cuarteto de Saxofones “Homenaje a Pedro Iturralde” integrado por: Joaquín Franco (Saxo soprano), Ángel Molina (Saxo alto), Julio Gascón (Saxo tenor) y José Grau (Saxo barítono), participando Pedro Iturralde en la dirección y solista del CD.

Recuerdo que en un momento determinado nos sentamos juntos al piano y tocó una pieza que había compuesto en los años 50 para piano solo, en aquellos momentos mi reacción fue de incredulidad, no podía creer lo que estaba oyendo. Pedro me pidió una opinión sobre la obra, mi respuesta fue... “Por favor te lo pido, es un auténtico diamante en bruto, la tienes que transcribir para saxofones, será una explosión, se tocará en todo el mundo” ... él me decía, con la humildad que le caracteriza, que no creía que fuera tan importante, aunque hoy en día manifiesta en numerosas ocasiones que es su obra preferida. Estuvimos realizando un estudio preliminar de la obra y nos encontramos con la dificultad de adaptar ciertos pasajes de la obra para los saxofones, estuvimos codo con codo tratando de buscar la manera de poder adaptar la obra, le insistía muchísimo una y otra vez, hasta que un día, encontró la forma de adaptar dichos pasajes para saxofones y en esos momentos nació MEMORIAS, una pieza para cuarteto de Saxofones y que, como he mencionado anteriormente, fue estrenada en la sala sinfónica del Auditorio Nacional de Música de Madrid y grabada en directo en el mencionado Homenaje que le rindió la Sociedad general de Autores y Editores (SGAE) con el Cuarteto de Saxofones “Homenaje a Pedro Iturralde”.

Puesto que la obra no se pudo incluir en el primer CD, se incluyó en mi segundo trabajo discográfico titulado “SAXOFOLIA”. El contenido del CD estaba destinado a la grabación de las Piezas clásicas celebres que editó Marcel Mule, para saxofón y piano y que contábamos con la dirección musical de Daniel Deffayet (Profesor del Conservatoire National Supérieur de París) y Pedro Iturralde.

En esos momentos Pedro Iturralde consideró la posibilidad de grabar la obra para quinteto con piano aprovechando la participación de Daniel Deffayet, Jesús M^a Gómez al piano y José Grau al Barítono, con el fin de archivar la grabación e incluirla en un futuro CD para cuarteto de Saxofones, hecho que no se produjo a petición de Daniel Deffayet y Pedro Iturralde que consideraron la posibilidad de su inclusión en el presente CD. La decisión definitiva la tomó nuestro productor Francisco Bodi quien, y a modo de anécdota, en esos momentos dijo: “Es mi producción y mi dinero y si los maestros dicen que se incluye, no se habla más, se incluye”. Así se hizo, se incluyó la obra Memorias en el CD SAXOFOLIA con una formación totalmente inédita e irreplicable como: Daniel Deffayet al Saxofón Alto, Pedro Iturralde al Saxofón Tenor y clarinete, José Grau al Saxofón Barítono, Jesús M^a. Gómez al Piano y Joaquín Franco al Saxofón Soprano. Fue tan prematura la decisión de incluir la obra que en aquellos momentos no se había construido con una pequeña introducción que posteriormente se compuso y que la denominó “Depart”, en la que describe los momentos tenebrosos y lúgubres de la estación de Atocha antes de partir hacia Lisboa en el año 1948, siendo la única grabación de la obra que no incluye la introducción mencionada anteriormente y que quizá, le aporte ese valor añadido de ser una grabación “única, irreplicable y genuina”.

En palabras del propio Iturralde, así es como describe su obra: “Esta obra nace alusión a mi primera tournée como saxofonista con la Orquesta de Mario Rossi por Lisboa, Tánger, Casablanca, Orán, Argel y Túnez. A mis 18 años, con la ilusión de ser compositor y los deseos de conservar las emociones de aquella primera salida, tomé apuntes *in situ* para componer la obra. Comienza con una introducción que describe mi salida desde la lúgubre estación de Atocha y el lento arranque del tren Lusitania express Madrid –Lisboa. Mi llegada a la capital lusa me inspira la composición de un fado portugués donde se unen la nostalgia y el sentimiento expresivo con saudade. Ya en Casablanca surge el jazz de moda en aquella época: el *Swing* y el *Boggie-woogie*. En Argel se despierta mi espíritu romántico y mi amor por la música clásica. Una cajita de música o despertador anuncia el regreso a mi tierra, el Retorno, que se produce impetuosamente con unos arpeggios del piano que recuerdan a Chopin, uno de mis compositores favoritos. Nuevamente aparece el fado portugués y la obra concluye con una estrepitosa y virtuosística coda final. Esta composición expresa mi dilema y pasión por la música clásica, el jazz y la música popular”².

Valorando la grabación con la perspectiva debida creo que fue la mejor decisión que pudimos tomar, ateniéndonos a las extraordinarias críticas al que fue sometido el CD tanto a nivel nacional como internacional.

5. BIOGRAFÍA DE PEDRO ITURRALDE

La música que nace del saxofón de Pedro Iturralde (1929.- Falces, Navarra) ha creado escuela. En los años sesenta del siglo XX su música queda impregnada por el alma andaluza y nace el jazz-flamenco, una fusión de raíces que ha resultado venerada y fructífera. Su lucha por dar al jazz un estatus de primera división ha sido constante, desde las aulas y desde los escenarios.

Pedro Iturralde debutó sobre los escenarios con sólo 9 años y pronto se aficionó al jazz. Completó en apenas un año la carrera de saxofón en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, estudios que compaginó con clarinete, violín, piano y armonía. Durante casi una década rodó por Europa y adquirió una curtida experiencia que le sirvió, una vez regresó a Madrid, para compartir cartel con Donald Byrd, Lee Konitz, Hampton Hawes, Gerry Mulligan o Tete Montoliu, entre otras figuras del jazz.

En sus composiciones, Iturralde decide marcar el "espíritu de Andalucía" y da un protagonismo inusitado a la guitarra flamenca, que toma forma en su álbum *Flamenco Jazz* (1967). Con este proyecto acude al Festival de Jazz de Berlín,

² Iturralde, Pedro. *Entrevista personal*.

acompañado de Paco de Lucía. Allí encandila al público y a la crítica. Había nacido una nueva visión del jazz que marca un antes y un después en este género.

Su conocimiento exhaustivo de la música clásica le ha llevado también a interpretar gran parte del repertorio orquestal para saxofón como concertista y solista. Ha formado parte de la Orquesta de Cámara de Víctor Martín, la Orquesta Nacional y las sinfónicas de RTVE, de Asturias y de Tenerife. Asimismo, Joan Manuel Serrat, Miguel Ríos o Luis Eduardo Aute le han requerido como instrumentista. Su labor como compositor de bandas sonoras de películas es también destacable, resaltando su trabajo para *Viaje a ninguna parte* (1986), de Fernando Fernán-Gómez. Su vida ha estado ligada a la educación musical.

Fue catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid hasta su jubilación en 1994 y su obra *324 escalas para la improvisación de Jazz* recibió el Premio del Ministerio de Cultura a la edición más destacada en la contribución a la pedagogía (1990).

Ha sido merecedor del primer y segundo premio del Concurso Internacional de Composición de Temas de Jazz en Mónaco con *Like Coltrane* (1972) y *Toy* (1978), respectivamente. En 1992 recibió el Premio de la Comunidad de Madrid a la creación musical y ese mismo año su tema *Old Friends* fue elegido para formar parte del repertorio de la Big Band de la Cumbre Europea de Maastricht.

Pedro Iturralde sigue en activo. Desde los años ochenta su cuarteto habitual ha estado integrado por Horacio Icasto o Mariano Díaz (piano), Víctor Merlo o Richie Ferrer (contrabajo) y Carlos Carli o Carlos González (batería), y con él recorre los festivales más prestigiosos de todo el mundo.

- Pedro Iturralde " Premio a Toda una Vida " de la Academia de la Música 2007
- Pedro Iturralde " Premio Príncipe Viana " de la Cultura 2007
- Pedro Iturralde " Medalla de Oro de las Bellas Artes " 2009

5. 1. Obras interpretadas con Orquesta Sinfónica

(Principalmente con la Orquesta Nacional de España, Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española, Orquesta Sinfónica de Asturias, Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, Orquesta Sinfónica de Tenerife y la Orquesta de Cámara de Víctor Martín, entre otras):

BERG, Alban	“Violín Concerto. “Der Wein”. “Suite Lulú”.
BERNSTEIN Leonard	“Symphonics Dances from West Side Story”. “Symphony 3 Kaddish”.

BINGE, Ronald	“Saxophone Concerto (Cadence P. Iturralde).
BIZET, Georges	“l'Arlesienne suites nº 1 y 2”.
BRITTEN, Benjamin	“Variations sur un theme from Thomas Tallis”.
	“Symphony da Requiem”.
DEBUSSY, Claude	“Rapsodia” Pour Saxophone et Orchestre.
GARCIA ABRIL, Antón	“Alegrías (Cantata – Divertimento)”.
GERSHWIN, Georges	“Un Americano en París”.
	“Rapsody in Blue”.
	“I got Rythem”.
	“Porgy and Bess”.
GLAZOUNOV, Alexander	“Concerto pour Saxophone et Cordes”.
KODALY, Zoltan	“Hary Janos Suite”.
MILHAUD, Darius	“La Creation du Monde”.
MASSENET, Jules	“Werther”
MONTSALVATGE, Xavier	“Concierto Breve”.
MOUSSORGSKY-RAVEL	“Cuadros de una Exposición”.
NIETO, José	“Concierto para cuarteto de jazz y Orquesta.
OLIVER, Ángel	“Concierto para viola”.
PABLO, Luis de	“Impromptus”.
PRIETO, Claudio	“Sinfonía nº 2”.
PROKOFIEV, Sergey	“Romeo y Julieta (suites 1, 2 y 3)”.
	“Iván el Terrible”
	“Alexander Newsky”
	“Leutennant Kijé”.
RACHMANINOFF, Sergey	“Symphonics dances”
RAVEL, Maurice	“Bolero”.
RODRIGUEZ-PICÓ	“Sinfonía nº 1 (Americana)
SUSI, José	“Concierto para saxo tenor y orquesta”.
SEREBRIER, José	“Poema elegiaco”.
VILLA-LOBOS, Heitor	“4ª Sinfonía (Vitoria)”.
	“Bachianas brasileiras nº 2”.

5.2. Directores de orquesta

- GARCIA ASENSIO, Enrique
- CELEBIDACHE, Sergiu
- MARKEVICH, Igor
- FRÜBECK DE BURGOS, Rafael
- ALONSO, Odón
- LÓPEZ COBOS, Jesús

- WELLER, Walter
- MARTÍN, Víctor
- AESCHBACHER, Mathias
- PÉREZ, Víctor Pablo

5.3. Cursos y Master-class

- UNIÓN MUSICAL DE TORRENT
- TORTOSA ACADEMIC
- CONSERVATORIO SUPERIOR DE JAÉN
- CONSERVATORIO PROFESIONAL DE CÁCERES
- CONSERVATORIO SUPERIOR DE A CORUÑA
- CONSERVATORIO SUPERIOR DE ZARAGOZA
- CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MADRID AMANIEL
- REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID
- BERKLEE COLLEGE OF MUSICS DE BOSTON

5.4. Concursos internacionales como miembro del jurado

- CONCOURS INTERNATIONAL DE SAXOPHONE DE PARÍS
- CONCOURS INTERNATIONAL DE SAXOPHONE DE GAP (FRANCE)
- CONCOURS INTERNATIONAL “ADOLPHE SAX” DE DINNANT (Belgique)
- CONCURSO INTERNACIONAL DE SAXOFON DE MUNICH

6. COMPOSICIONES

6.1. Composiciones para cine y televisión

- “La edad de Piedra”
- “Cualquier Mañana”
- “Ellas son”
- “Depurazione automobilis”
- “Nuevas amistades”
- “Mayores con reparos”
- “Operación Secretaria”
- “El viaje a ninguna parte”
- “El túnel” (E.Sabato) para TVE

6.2. Composiciones para Saxofón

En versiones de Duo con piano, Cuarteto de saxofones, Cuarteto de saxofones con piano, Ensemble de Saxofones y Saxofón y orquesta:

- “Orchestral Czardas” (Ed. Real Musical, ed. Pedro Iturralde)
- “Suite Hellenique” (ed. Lemoine)
- “Suite de Jazz” (Ed. Lemoine)
- “Aires Rumanos” (Ed. Pedro Iturralde)
- “Homenaje a Granados” (Ed. Pedro Iturralde)
- “Recordando a Turina” (ed. Pedro Iturralde)
- “Miniatura Impromptu” (Ed. Pedro Iturralde)
- “Tribute to Trane” (Ed. Pedro Iturralde)
- “Dixie for Saxes” (Ed. Lemoine)
- “Memorias” (Ed. Lemoine)
- “Zorongo Gitano” (Ed. Pedro Iturralde)
- “Balada Galaica” (Ed. Pedro Iturralde)
- “Una nit d’albaes” (Ed. Pedro Iturralde)
- “El molino y el rio” (Ed. Pedro Iturralde)
- “Saudade” (Ed. Pedro Iturralde)
- “Old Friends” (Ed. Pedro Iturralde)
- “Elegy” (Ed. Pedro Iturralde)

6.3. Composiciones para formaciones de jazz y jazz-flamenco

- | | |
|------------------------|------------------------|
| “Las morillas de Jaén” | “Zorongo Gitano |
| “Café de chinitas” | “Soleares” |
| “Bulerías jazz” | “Anda Jaleo” |
| “Homenaje a Granados” | “Recordando a Turina” |
| “Adiós Granada” | “Peteneras” |
| “El Vito” | “Veleta de tu viento” |
| “Martinete” | “Fuego Fatuo” |
| “Like Coltrane” | “Toy” |
| “Balada” | “Influencias” |
| “Kepa´s blues” | “Atonal blues” |
| “Blue dance” | “Waltz for TT” |
| “Cool fog” | “Ongi Etorri” |
| “Whole tone 12” | “At Berklee Summer 76” |
| “Old Friends” | “Capicua” (palindrome) |

 7. DISCOGRAFÍA A SU NOMBRE

- *Madison* (Philips 1963)
- *Bossa Nova*. P. Iturralde (Saxo Tenor), José Chenoll, Sigfredo Vidaurreta, Alberto Martí (Trombones), Jayme Marques (Guitarra), Eric Peter (Bajo), Peer Wyboris (Bateria), (Philips 1963)
- *Jazz Flamenco*. P. Iturralde (Saxos tenor y soprano), Paul Grassi (Piano), Eric Peter (Bajo), Peer Wyboris (Bateria), Paco de Antequera, Paco de Algeciras (seudónimo de Paco de Lucía) (Guitarra), Nuccio Intrisano (trombón de pistones). (Hispavox 1967, reeditado en 1975).
- *Pedro Iturralde Quartet featuring Hampton Hawes(An historic meeting recorded in the early hours of the morning)*. P.Iturralde (Saxos Tenor, soprano, barítono y flauta), Hampton Hawes (Piano), Eric Peter (bajo), Peer Wyboris (batería). Hispavox-Fresh Sound. Grabado en el año 1968. Editado en 1986.
- *Flamenco Jazz 2*. P. Iturralde (saxos tenor y soprano), Paco de Algeciras (seudónimo de de Lucía) (Guitarra), Dino Piana (trombón de pistones), Paul Grassi (piano), Eric Peter (bajo), Peer Wyboris (batería). (Hispavox) 1968 reeditado en 1975. Reeditado en 2014 por el diario alemán Der Spiegel.
- *Flamenco Studio*. P. Iturralde (Saxos tenor, barítono, soprano y flauta), Tito Duarte (batería), Eduardo Gracia (bajo), Carlos Villa (guitarra), Paco Cepero (guitarra), Manolo Gas, Eddy Guerin (piano), Javier Benet (percusión), Arturo Fornés (Trompeta y fliscorno), José Luis Medrano, Juan Cano (trompetas y melofones), S. Vidaurreta, Benjamín Esparza, U.Martínez (Trombones), J.L. López Caballero (Tuba), Francisco Burguera, Miguel Torres (Trompas), Pepe Nieto (Arreglos y dirección). (CBS 1976).
- *Los ojos de Eva*. P. Iturralde (Saxos Tenor, alto y soprano), con orquesta de cuerdas; Agustín Serrano (arreglos). (Hispavox 1982).
- *¡Fabuloso!*. P. Iturralde (Saxos, alto,tenor y soprano), con orquesta de cuerdas. (Hispavox 1982).
- *Una noche en el Central*. P. Iturralde (Saxos tenor y soprano), Horacio Icasto (piano), Víctor Merlo (Bajo), Carlos Carli (batería). (Nueva década 1993).
- *Etnofonías*. P. Iturralde (Saxos tenor soprano y clarinete). Horacio Icasto (piano), Carlos Carli (Bateria).
- *Sax a pel*. P.Iturralde (saxos soprano, tenor, y piano), Joaquín Franco (Saxo soprano), Ángel Molina (Saxo Alto), Julio Gascón (Saxo tenor), José Grau (saxo barítono). (EGT-DAHIZ 1994)
- *Saxofolía*. P.Iturralde (Saxo tenor, clarinete y compositor), Joaquín Franco (saxos alto y soprano), Daniel Deffayet (saxo alto), José Grau (saxo barítono), Jesús M^a Gómez (piano). (DAHIZ producciones. 1996)

- *De Película*. P. Iturralde (Saxo tenor), Gonzalo Manzanares (piano), José Ortí, Juan Carlos Alandete (trompetas), Juan Bautista Abad (trombón y bombardino), Marco Antonio Pérez (Flauta), Miguel Ángel Ródenas (guitarra), Vicente Tello (batería), Marcos Palancares (saxo alto), Joaquín Franco (Saxo alto y director). (DAHIZ producciones 1997).
- *Tributurralde*. P. Iturralde (Saxo tenor y clarinete) Orsaxcova, Rafael Domenech (director). (Orsaxcova 2010)
- *Entre amigos*. P. Iturralde (Saxos tenor, soprano y clarinete), Mariano Díaz (piano), Carlos Carli (batería), Richie Ferrer (bajo). (Hispanares 2014).

8. CONCLUSIONES FINALES

Las conclusiones que se pretenden alcanzar con el desarrollo y conclusión de la tesis son, la demostración de la extraordinaria y decisiva influencia que la figura de Pedro Iturralde ha tenido en la música en general y en el saxofón en particular, dentro del panorama musical español, a través de sus diferentes dobles facetas clásico-jazz tanto como, músico, intérprete, docente, compositor y como no, como persona.

Su humanidad, generosidad, profesionalidad han sido figuras claves en el desarrollo y evolución de un instrumento joven que se encontraba encallado en una fase dormida, el cual era un instrumento considerado menor y que gracias a la irrupción de este gran profesional supo en su momento, elevar al lugar donde le corresponde, una especialidad de primer nivel dentro de los Conservatorios de España. Aunque aún queda un largo camino por recorrer, que quedará en manos de las actuales y futuras generaciones, siempre quedará un gran referente en el que seguir investigando y así desarrollar herramientas para que los futuros saxofonistas las puedan utilizar en su propio beneficio.

En función de todo lo anteriormente expuesto, me siento muy afortunado, personal y profesionalmente, en haber participado de manera directa de la creación, tanto compositiva como interpretativa, y de tener un conocimiento exhaustivo del proceso creativo de la obra, la cual estoy completamente convencido que junto a las personalidades que colaboran en el desarrollo de la Tesis, la cual se encuentra en estado avanzado de elaboración, se demostrará el papel determinante que el maestro Iturralde ha tenido sobre el saxofón y las generaciones de saxofonistas actuales.

BIBLIOGRAFÍA

- Adam Ferrero, Bernardo, Las bandas de música en el mundo, Ediciones Sol S.A., Madrid, 1986.
- Asensio Segarra, Miguel, El Saxofón en España (1850-2000), Artgerust, Valencia 2012.
- Asensio Segarra, Miguel, Adolphe Sax y la fabricación del saxofón, Rivera editores, Valencia 1999.
- ASENSIO SEGARRA Miguel, Historia del Saxofón, Rivera Editores, Valencia 2004.
- Gee, Harry R., Saxophone Soloists and Their Music 1844-1985, Indiana University Press, Bloomington, 1986.
- LONDEIX, Jean Marie, 125 Ans pour Saxophone, Edicion Leduc, París, 1971.
- Londeix, Jean Marie, Music for Saxophone, Edicion Roncorp, New York, 1985.
- Miján Novillo, Manuel, El repertorio del “Saxofón Clásico” en España. Rivera Editores. Valencia, 2008.
- Miján Novillo, Manuel, Sonata a cuatro reflexiones pedagógicas, Edición Personal, Madrid, 2012.

LA CONCEPCIÓN INTERDISCIPLINAR EN LA CREACIÓN MUSICAL

Raquel Quiaro Vargas

rquiaro_sackx@yahoo.es

Profesora Centro de Música y Danza Montserrat Caballé, Madrid

Doctoranda Programa de Humanidades:

Lenguaje y Cultura Universidad Rey Juan Carlos

INTRODUCCIÓN

La investigación basada en las artes constituye un vasto territorio susceptible de ser abordado desde numerosas perspectivas, además se presenta como una oportunidad para profundizar en el conocimiento de los diversos elementos, aspectos y elaboraciones que se conjugan en la creación artística contemporánea donde es muy frecuente que se entrelacen diferentes disciplinas. En el ámbito pedagógico actual y en muchos de los niveles de la enseñanza, pueden emplearse vías interdisciplinarias como método para el estudio de las distintas parcelas de la acción artística, esta cualidad de interdisciplinar puede definirse por la aplicación de un análisis sobre las maneras de integración e interacción de distintos lenguajes en la producción de obras artísticas, de lo que pueden derivarse puntos de vista, conceptos, reflexiones y apreciaciones sobre dicha producción, describiendo así, aspectos que pueden observarse y entenderse como característicos de la estética contemporánea.

I. EL VÍNCULO ENTRE DISTINTOS LENGUAJES ARTÍSTICOS

La creación musical a partir de la integración de parámetros estructuradores de lenguajes artísticos diversos, constituye una práctica que ha implicado el estudio de las confluencias de dichos parámetros como generadoras de propuestas artísticas, que pueden enmarcarse dentro de variados géneros y tendencias estilísticas, siendo posible definir las como interdisciplinarias. El estudio de estas propuestas puede enfocarse sobre su concepción, construida por los creadores por medio del tratamiento que realizan de los citados parámetros de estructuración en su calidad de recursos técnico-expresivos de cada lenguaje artístico, sobre sus categorías organizacionales y en la dimensión de las tendencias estilísticas que las caracterizan, provenientes de delimitados periodos históricos. Sobre esta tendencia de concebir interdisciplinariamente la creación artística, nos señala Theodor Adorno en una conferencia titulada “El arte y las artes”, pronunciada en Berlín en 1966:

En el desarrollo reciente se confunden las fronteras entre los géneros artísticos, o mejor dicho: sus líneas de demarcación se entrelazan. Las técnicas musicales fueron estimuladas por técnicas pictóricas (...). Mucha música tiende al grafismo por su notación. (...) Técnicas específicamente musicales, como el serial, han influenciado como principios constructivos a la prosa moderna (...). Pero estos fenómenos son tan variados y testarudos que habría que ser ciego para no ver síntomas de una tendencia poderosa. Hay que comprender esta tendencia y hay que interpretar el proceso de entrelazamiento. (Adorno, 2008, p. 379)

Los planteamientos de Adorno sobre la complejidad de los entrelazamientos de las artes, nos remiten a la importancia de desarrollar herramientas de análisis que permitan transparentar los procesos a través de los cuales se dan estos entrelazamientos, contextualizándolos y observando los muchos y diversos elementos intervinientes, a los que podemos tomar en cuenta como representativos de los profundos cambios de paradigmas sociales, políticos, económicos, científicos y culturales que se desarrollan desde comienzos del siglo XX, dando origen a nuevas preocupaciones estéticas y a diferentes concepciones artísticas (Cristiá, 2011, p. 2).

El filósofo alemán Walter Benjamín se pronuncia en su libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, con relación a la importancia de analizar el contexto en el que surgen las creaciones artísticas:

En un tiempo muy distinto del nuestro, y por hombres cuyo poder de acción sobre las cosas era insignificante comparado con el que nosotros poseemos, fueron instituidas nuestras Bellas Artes y fijados sus tipos y usos. Pero el acrecentamiento sorprendente de nuestros medios, la flexibilidad y la precisión que éstos alcanzan, las ideas y costumbres que introducen, nos hablan respecto de cambios próximos y profundos en la antigua industria de lo Bello. En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometividad

del conocimiento y la fuerza modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte. Paul Valéry. (Benjamin, 1989, p. 1)

Étienne Souriau, filósofo francés, proponía una apertura de los conceptos manejados por la estética contemporánea, creando un marco donde se tengan en consideración los intercambios entre un campo artístico y otro. En su libro *La correspondencia entre las artes*, realiza una serie de reflexiones sobre el parentesco de las artes, en su búsqueda para poner en relieve un universo similar como el impulso del quehacer de distintas disciplinas artísticas; Souriau en este libro realiza preguntas como: “Entre una estatua y un cuadro, entre un soneto y una ánfora, entre una catedral y una sinfonía, ¿hasta dónde pueden ir las similitudes, las afinidades, las leyes en común; y cuáles son también las diferencias que podríamos llamar congénitas?” (Cristiá, 2010, p. 7).

Para indagar sobre las semejanzas, conexiones, normas en común y diferencias congénitas entre las artes, Souriau parte de su supuesto parentesco, la palabra *Correspondencia* empleada en el título de su libro, (...) implica que su propuesta conceptual consiste en un diálogo entre las artes. Como prueba primaria de las correspondencias, este autor plantea el empleo en un determinado arte de terminología proveniente de otro, (el arabesco de un soneto, la arquitectura de una sonata, etc.).

Más allá de las específicas comparaciones que puede realizar un aficionado al arte, (entre, por ejemplo, el colorido de un cuadro y ciertos acordes tocados en el piano), algunos artistas han abordado las correspondencias entre distintas disciplinas desde una perspectiva más práctica, encontrando motivos de inspiración comunes, realizando transposiciones de una disciplina a otra o estableciendo equiparaciones de métodos técnicos de elaboración de un arte a otro. Souriau en su citado libro, introduce pronto palabras como: imitación, traducción, evocación e inspiración, y emplea dichas palabras prácticamente como sinónimos, de esta manera propone: “Las diferentes artes son como distintas lenguas, entre las cuales la imitación exige traducción, un nuevo pensar en un material expresivo totalmente distinto, una invención de efectos artísticos, antes paralelos que literalmente análogos (Cristiá, 2011, pp. 4, 5 y 7).

En esta misma línea de descripción de posibles maneras de integrar recursos provenientes de diferentes disciplinas artísticas para la creación y en el caso específico de la composición musical, podemos hacer referencia a casos que proponen la jerarquización de los parámetros estructuradores de la música focalizando unos más que otros, como fundamentación del discurso sonoro; uno de estos casos lo encontramos en A. Schoenberg, que realizó sus replanteamientos sobre el material tonal

definiéndolos en el marco del tratamiento de la tensión disonante, proponiendo una concepción del sonido individual como valor autónomo. La idea de que el color tonal podía convertirse en un elemento estructural se hace presente en Schoenberg cuando afirmó: “en realidad la altura no es más que color tonal, medido en una sola dirección”, de esta forma conjeturó que en el futuro la música se podría construir con “melodías tímbricas” (Tonfarbenmelodien), llegando a experimentar a partir de esta idea en sus Cinco piezas para orquesta, Op. 16 (Small, 2006, p. 10).

La propuesta de Schoenberg de realización de “melodías tímbricas”, entendidas como melodías de color instrumental, nos remite a su conocido interés por los parámetros estructurales de la pintura. En la relación que mantuvo con el pintor Vasili Kandinsky, puede apreciarse su conocimiento del lenguaje pictórico y las correspondencias que establecía con la música.

El concepto de creación por medio de la integración de elementos de diferentes artes ejemplificado en Schoenberg, ha formado parte del accionar de muchos otros creadores; la búsqueda de la materialización de la concepción artística interdisciplinar ha impulsado el desarrollo de estrategias que puedan funcionar como equivalentes entre distintos lenguajes artísticos, y esta coyuntura creativa ha suscitado un quehacer reflexivo y definitorio sobre las maneras en que se establecen las relaciones entre los distintos lenguajes artísticos; nos proponemos pues a partir de ahora, exponer sobre algunos caminos que pueden seguirse para realizar el análisis de estas complejas relaciones, en particular, entre pintura y música.

2. METODOLOGÍAS ANALÍTICAS

En su libro *La Musique, les images et les mots*, el semiólogo musical Jean-Jacques Nattiez plantea el análisis de las correspondencias entre distintas artes, (Nattiez, 2012, p. 117), por medio de las siguientes propuestas metodológicas:

1. Se sitúa a las obras en un *Zeitgeist* común de referencia, este método se basa en presentar las manifestaciones artísticas relacionándolas con el espíritu propio de su época (*Zeitgeist*), describiendo de esta manera, el hecho de las permanentes transformaciones de las mismas (Nattiez, 2012, pp. 117-18). El historiador y crítico de arte Heinrich Wölfflin nos habla de este aspecto socio-cultural: “Un estilo expresa una época, cambia cuando la sensibilidad cambia”, este autor se expresa respecto al sello característico que cada periodo histórico impone a las creaciones artísticas, en su libro *Renacimiento y Barroco* escribe: “El Renacimiento debía perecer porque su ritmo ya no era

el de su época, porque no expresaba ya lo que preocupaba a la época, lo que era sentido como esencial” (Wölfflin, 1986, pp. 79-80, 82)¹.

En sintonía con las afirmaciones de Wölfflin, y teniendo en cuenta que pretendemos estudiar por este método las características confluentes de diferentes lenguajes artísticos para comprender mejor su funcionamiento y propiedades en las creaciones contemporáneas, podemos citar a Arthur Danto, que hace referencia al bagaje artístico acuñado durante siglos y heredado por los creadores en la contemporaneidad, en cuanto al uso que se puede hacer de este bagaje nos manifiesta:

El arte contemporáneo no hace un alegato contra el arte del pasado, no tiene sentido que el pasado sea algo de lo cual haya que liberarse, incluso aunque sea absolutamente diferente del arte moderno en general. En cierto sentido, lo que define al arte contemporáneo es que dispone del arte del pasado para el uso que los artistas le quieran dar. Lo que no está a su alcance es el espíritu en el cual fue creado ese arte. (Danto, 2012, p. 30)

Focalizando todas estas afirmaciones en los estilos que se generan por la naturaleza histórico-social de las creaciones artísticas y las confluencias de sus lenguajes, Wölfflin expresa: “Explicar un estilo, es integrarlo en la historia general de la época según su modo de expresión, es mostrar que en su lenguaje no dice algo distinto a las otras manifestaciones de la época” (Wölfflin, 1986, p. 86)².

Guardando gran similitud con los postulados de Wölfflin, podemos mencionar a Erwin Panofsky, de cuyo análisis hermenéutico se desprende: “Percibimos el significado intrínseco de una obra, indagando aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un período, una clase, una creencia religiosa o filosófica –cualificados inconscientemente por una personalidad y condensados en una obra” (Panofsky, 1972, p. 17)³. Cierta simetría podemos encontrar entre estos planteamientos de Panofsky y los que realiza Ludwig Wittgenstein refiriéndose específicamente a la creación musical, Wittgenstein estaría avanzándose a la idea expresada en 1973 por Enrico Fubini en *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, respecto a que (...) la significación musical esté permanentemente abierta y sea contextual,

1 Wölfflin, Heinrich *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Múnich, 1888. [Para las citas de esta obra, en lugar de la traducción francesa empleada por el autor, seguimos el texto y paginación de la trad. cast.: *Renacimiento y Barroco*, trads. Nicanor Ancochea y Equipo Alberto Corazón, Barcelona, Paidós, 1986. Cit. en Nattiez, 2012, *Bajo Palabra*, p. 119.

2 Wölfflin, op. cit., en Nattiez, *Bajo palabra*, p. 119.

3 Panofsky, Erwin *Studies in Iconology* (1939). [En las citas de esta obra, sustituimos el texto y las referencias a la paginación de la traducción francesa empleada por el autor, por el texto y paginación de la trad. cast.: Erwin Panofsky, *Estudios sobre Iconología*, trad. Bernardo Fernández, Madrid, Alianza, 1972 (N. del T.)] Cit. en Nattiez, 2012, *Bajo Palabra*, p. 119.

histórica, verificable y revisable. (...). La estructuración y percepción de los sonidos como música, es una aptitud mediada por los procesos de aculturización, en consecuencia, para describir en qué consiste una determinada comprensión musical habrá que describir el entorno vital, la cultura de una época, toda una tradición, la práctica social de la música con sus reglas y prohibiciones, (...) (Defez, 2013, pp. 8-18).

Continuando con enfoques simétricos a Panofsky y Wittgenstein, y sin embargo, estableciendo una notoria diferencia con el primero, consistente en contraponer a lo que él denomina cualificación inconsciente de las circunstancias sociales otorgada por el artista a una creación, un enfoque que afirma que la manera como la influencia del contexto socio-cultural se hace patente en el resultado de las creaciones artísticas, sí que viene emanado de una consciencia de estos factores contextuales por parte de los creadores, hacemos el siguiente planteamiento:

Los criterios de apreciación y análisis de la obra artística desde la perspectiva de su *Zeitgeist*, pueden realizarse a partir de las intenciones realizadas del compositor, (siempre que “intención” se emplee en un sentido tan amplio como para incluir cualesquiera factores psicológicos que, de forma más o menos consciente, ejercen su influencia sobre la conducta del artista; y, además, se los considere, no como meros eventos mentales (lo que, de modo más o menos consciente, quiso hacer), sino en el modo como efectuaron una influencia real sobre su actividad, la cual puede observarse en el tratamiento que dio al material conforme a cánones y reglas técnicas recibidos de una tradición cultural, y en el resultado último de la obra (Marrades Millet, 2000, p. 23). No obstante, y en vista de que estamos ventilando por estas afirmaciones, aspectos del análisis que remiten a los estilos artísticos, parámetros técnico-expresivos y a los procesos de estructuración que generan a estos estilos, como elementos que ponen en relación a distintos lenguajes artísticos, señalamos que posteriormente trataremos de manera más detallada todos estos aspectos, enmarcándolos en otras propuestas metodológicas.

Retomando la hermenéutica de Panofsky podemos proponer, por ejemplo, que una vez identificados los constituyentes formales, los objetos y los acontecimientos de un cuadro figurativo (nivel pre-iconográfico), y tras ello, reconducidos los temas y conceptos representados a sus fuentes literarias (nivel iconográfico), son interpretados como síntomas culturales o símbolos en función de las corrientes de pensamiento dominantes en el período considerado (nivel iconológico), (Panofsky, 1972, pp. 13-37)⁴. Este es el contexto que supuestamente explica el contenido de un cuadro, sin que en ello intervengan los detalles de las estrategias creativas personales del pintor (Nattiez, 2012, p.119). Es de esta manera, según el semiólogo Jean Molino,

4 Panofsky, op. cit. En Nattiez, 2012, *Bajo Palabra*, p. 119

como “Panofsky llega a una interpretación culturalista de la obra y transforma la teoría del arte en una historia de los significados artísticos” (Molino, 1989, p. xvi.)⁵.

Esta perspectiva de estudio que pone a la música en relación con el *Zeitgeist*, es la que también desarrolla François Sabatier en su libro *Miroirs de la musique: la musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts*, por medio de dicha perspectiva, a grandes rasgos y a lo largo de vastos períodos, establece analogías entre música y pintura, (así como literatura) (Sabatier, 2003-2004)⁶.

2. Un segundo método analítico se sirve de la perspectiva individualista, por esta vía se atiende a una temática u objeto común a elaborar por medio de los distintos lenguajes artísticos, este objeto se determina teniendo en cuenta el universo poético particular de los creadores y por medio de su identificación podemos realizar una explicación de la influencia que la música puede obrar sobre los pintores motivando sus creaciones o la inspiración de los compositores a partir de la pintura, intentando así poner en claro la relación que puede establecerse entre los dos lenguajes. Para la definición de la especificidad objetual como temática de una obra musical que proviene de una obra pictórica o a la inversa, podemos tomar en cuenta, (haciendo uso de una metodología muy en vigor), los testimonios de los propios artistas, como pueden ser opiniones conservadas en su correspondencia, diarios personales o entrevistas; en esta línea analítica es importante remarcar, que con mucha frecuencia, la conexión entre la música y una obra pictórica no puede conocerse más que en función del título que el pintor ha dado a su obra. Un ejemplo de esta circunstancia lo tenemos en:

5 Molino, Jean “*Loeuvre et l'idée*”, prefacio a la trad. francesa de Erwin Panofsky, Idea, París, Gallimard, 1989, p. xvi. Cit. En Nattiez, 2012, *Bajo Palabra*, p. 119

6 Sabatier, François *Miroirs de la musique: la musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts*, 2 vols. París, Fayard, 2003-2004. Cit. En Nattiez, 2012, *Bajo Palabra*, p. 119

Muchacha al piano o La Obertura de Tannhäuser (1869)⁷



Esta obra de juventud de Paul Cézanne muestra a una joven sentada al piano. Esta pintura da testimonio de la influencia que la ópera de Wagner ha ejercido en la sociedad y la cultura francesas (...), pero si no tuviéramos su título para poder concretar su tema, se podría pensar también que la joven burguesa está tocando música de salón. La función de “anclaje”, (empleando palabras del semiólogo francés Roland Barthes), que el título de la pintura realiza, pone de manifiesto que, para comprender la temática de una pintura, resulta difícil excluir del análisis el universo poético del artista que la ha producido (Barthes, 1993, p. 1421)⁸; sin embargo, a diferencia de la metodología de análisis anterior, en este caso dicho universo actúa al nivel de unas determinaciones más individuales que culturales (Nattiez, 2012, p. 120).

Por las dos perspectivas analíticas tratadas hasta ahora, observamos que en la coyuntura para la acción creadora ejercen influencia diversos aspectos que se entrelazan de manera singular, (lo que constituye un objeto susceptible de ser estudiado por medio de un método poliédrico que trataremos posteriormente en la vía analítica 4), por una parte, los aspectos de naturaleza colectiva que se definen por la influencia de las tendencias estilísticas propias de una época determinada, donde subyacen sus formas de pensamiento, por otra parte la intención de cada creador

⁷ Técnica: Óleo sobre lienzo. Dimensiones: 57 cm x 92 cm. Localización: Museo del Hermitage, San Petersburgo

⁸ Barthes, Roland “*Rhétorique de l’image*” (1964), en *Oeuvres complètes*, vol. 1, París, Éditions du Seuil, 1993, p. 1421. Cit. En Nattiez, 2012, *Bajo Palabra*, p. 120

que cataliza la manifestación de su particular concepción de la obra haciendo uso de las citadas y muy diversas tendencias estilísticas, desde su legítima individualidad, y ciertamente, aportando referencias para la apreciación de su obra, esta indagación dentro del universo particular del creador nos aporta valiosa información en la búsqueda de sistemas de análisis de los elementos intervinientes en las obras artísticas para la definición de su condición de interdisciplinares; podemos comprender dichas obras a través del conocimiento de los criterios dados por las intenciones de los creadores, culturalmente definidos, en tanto que han logrado franquearse y realizarse en la obra (Marrades Millet, 2000, p. 23).

3. Un tercer método estudia las equivalencias entre el lenguaje pictórico y el musical en cuanto a sus parámetros de estructuración, aquí se enaltece la autonomía de cada lenguaje artístico y se establece una comparación entre los mismos fundamentada en las similitudes que pueden existir entre los elementos técnico-expresivos que caracteriza a cada uno, se trata de estudiar las confluencias de los elementos representacionales.

Este tercer método, a diferencia del anterior, no permite la intervención del universo poético del creador a la hora de establecer vínculos entre la obra y el modelo, (Nattiez, 2012, p. 120), por tanto se reivindica el funcionamiento autónomo de cada lenguaje artístico; estas propuestas pueden relacionarse con el concepto que maneja la teoría formalista sobre el significado musical, que lo explica como intrínseco al material sonoro; respecto a este concepto formalista, se pronuncia R. Barthes en su libro *La mort de l'auteur*, (Barthes, 1994, pp. 491-495)⁹, sus planteamientos se inscriben de forma muy coherente dentro de la corriente estructuralista que, surgida del formalismo ruso, (...), no concebía las relaciones entre formas simbólicas de otro modo que en el nivel inmanente, de modo que, este método atiende exclusivamente a los elementos de afinidad estructural inmanente entre las propias artes objeto de comparación. De la misma manera se posiciona Étienne Souriau en su libro *La correspondance des arts*, este autor ha remarcado, (...), que atribuye un fundamento inmanente a su tarea comparativista: (Nattiez, 2012, p. 120).

“Es necesario haber hallado los medios de desvelar estructuras verdaderamente similares en los dos ámbitos que se pretende aproximar”. Nuestro método, dice, “consiste en buscar notaciones estructurales aptas para poner en evidencia las estructuras homogéneas en los dos ámbitos objeto de comparación. (...) Nos ha

⁹ Barthes, Roland “*La mort de l'auteur*”, en *Oeuvres complètes*, vol. 2, París, Éditions du Seuil, 1994, pp. 491-495. Cit. En Nattiez, 2012, *Bajo Palabra*, p. 120

sido necesario inventar perpetuamente métodos propicios a este análisis estructural". (Souriau, 1969, pp. 10, 15 y 16)¹⁰

4. La cuarta propuesta metodológica se fundamenta en las estrategias creadoras y perceptivas manifiestas en las obras, lo que pone en relieve los mecanismos del propio proceso poético, en este cuarto método se integran los tres anteriores, ya que no niega la presencia de analogías entre música y pintura a nivel inmanente, no excluye la conexión de inspiración entre un universo musical y un universo plástico y tampoco deja de tener en cuenta que bajo ciertas condiciones, música y pintura puedan compartir ciertos rasgos con lo que puede entenderse como el espíritu de la época que ejerce su influencia en las creaciones y explicaría las analogías entre ambos lenguajes artísticos (Nattiez, 2012, pp. 117 y 121). La finalidad de esta metodología es fundamentar la legitimidad de las confluencias entre pintura y música que se establecen por equivalencias en el plano de la organización de su estructura, transparentando así las migraciones de un lenguaje a otro como proceso de creación.

Una vez que hemos presentado las cuatro propuestas metodológicas y nuestras observaciones sobre ellas, nos proponemos a partir de ahora, realizar un replanteamiento de las mismas al amparo de un texto escrito por el recientemente fallecido compositor Pierre Boulez sobre la obra pictórica de Paul Klee; de dicho texto también se presenta un análisis en la citada obra de Nattiez *La musique, les images et les mots*, y en él Boulez no revela un compromiso con ninguna de las cuatro metodologías, pero las contempla a todas, dando especial relevancia a la cuarta. Por medio del estudio que Boulez realiza sobre los procedimientos creativos de Klee, observándolos de creador a creador, pretendemos mostrar como la cuarta vía de análisis se presenta particularmente fértil por sus potenciales derivaciones para la propia actividad generadora de las obras artísticas (Nattiez, 2012, pp. 117-118).

3. PIERRE BOULEZ ESTABLECE LAS RELACIONES ENTRE LAS CREACIONES DE PAUL KLEE Y LA MÚSICA

El empeño de Pierre Boulez en explorar el lenguaje, puede observarse en sus creaciones musicales, en su inquietud de aprovechar la potencialidad especulativa de

¹⁰ Souriau, Étienne *La correspondance des arts*, París, Flammarion, 1969, pp. 10, 15 y 16. [Hay versión castellana en: Étienne Souriau, *La correspondencia de las artes: elementos de estética comparada*, trad. Margarita Nelken, México, Fondo de Cultura Económica, 1998 (N. del T.).] Cit. En Nattiez, 2012, *Bajo Palabra*, p. 120

la organización sonora, (generando no pocas y duras críticas), empleando, tal vez, un ceñimiento severo a una tradición en el manejo del material sonoro, proveniente de su rigurosa formación en la segunda escuela de Viena, en las clases de Olivier Messiaen y sistematizando férreamente esta formación para impartir sus cursos en Darmstadt.

La obra de Boulez podría entenderse como una inmensa lógica de lo inaudito, al mismo tiempo que como una gran continuación de la tradición de escritura musical académica, como una resplandeciente recapitulación y una feroz abertura a los posibles. Pueden citarse cuatro facetas fundamentales en la vida artística de este compositor: una producción musical totalmente inscrita en la contemporaneidad; sus escritos donde hizo acopio de numerosos textos analíticos, estéticos y críticos, muchas veces provocadores de controversia, donde no dudó en agudizar la palabra contraponiéndose a sus colegas, a las instituciones o al estado de la creación artística; la faceta de director de orquesta, actividad que desarrolló al frente de prestigiosas formaciones internacionales y como fundador del Ensemble InterContemporain y la faceta de organizador cultural donde supo combinar, en los eventos que organizaba, vanguardismo y sentido de la comunicación (Casagrande, 2007, pp. 63-64).

Precisamente este aspecto de la comunicación, en cuanto a su tendencia estilística, ha sido uno de los más cuestionados de la producción musical de Boulez, que en su día afrontó su quehacer creativo dentro de unos rígidos condicionamientos de cánones de estilo; la coyuntura creativa hoy, al parecer, se presenta bastante más abierta, permitiendo a los compositores de música académica, hacer uso de múltiples tendencias estilísticas para organizar el material sonoro, pero queremos poner muy de relieve en este punto, nuestra consideración de que uno de los aportes más fecundos y fundamentales de la obra de Boulez, independientemente de su estilo, es ese exhaustivo estudio que realizó del propio proceso creativo, abordando para ello, el análisis de la actividad poiética de otros lenguajes artísticos, como la pintura, transparentando de esta manera, los elementos inmanentes de la estructuración sonora, pero no solo desde su mera identificación, sino en su elaboración conformando entes organizacionales, de este modo nos ha aportado un extenso y complejísimo trabajo de comprensión sobre la sistematización creativa de lo que fue una de sus grandes pasiones de estudio, el lenguaje artístico.

En 1950, Karlheinz Stockhausen le dio a conocer a su amigo Pierre Boulez el libro *El pensamiento creador del pintor alemán Paul Klee*, Stockhausen al entregarle el libro afirmó: “Usted verá, Klee es el mejor profesor de composición”, esta misma afirmación la cita Boulez en el inicio de su libro *Le pays fertile. Paul Klee*, escrito en 1989, donde plasma el concienzudo análisis del texto de Klee en el que se recopilan las lecciones que este pintor impartió en la escuela de la Bauhaus, constituyendo una valiosa mina para todo creador con inquietud en profundizar en los complejos mecanismos ligados al lenguaje del arte (Casagrande, 2007, p. 64).

Pasamos pues, a ubicar dentro de los cuatro métodos analíticos que nos ocupan, (en el mismo orden de categorías presentado por Nattiez), las observaciones de Boulez, realizadas no solo sobre las conexiones entre la producción pictórica de Klee y la música, sino también sobre las confluencias entre distintas formas de arte ejemplificándolas por medio de la referencia a otros muchos artistas.

1. Al hablar de las correspondencias entre pintores y músicos en el S. XX, Boulez nos presenta un paralelismo entre Stravinsky y Picasso como modelo, en los dos creadores y en el mismo momento, se puede apreciar una gran similitud en sus trayectorias, la misma actitud de tratamiento se puede observar en *La Consagración de la Primavera* y en *Las Señoritas de Aviñón*; posteriormente, el mismo neoclasicismo cuyo arranque marca Pulcinella, se hace patente en uno y en otro; más tarde, puede observarse el mismo juego con modelos tomados de la historia de la música y de la pintura; el Picasso que parte explícitamente de Delacroix puede compararse al Stravinsky que tiene en mente Don Giovanni en el momento de componer *The rake's progress*. Continuando con estas equivalencias, Boulez plantea un paralelismo entre Webern y Mondrian, “sin que ambos se hayan conocido jamás, sin que hayan estado influidos de manera directa el uno por el otro”, porque los dos evolucionan “de la representación a la abstracción, por medio de una disciplina que se vuelve cada vez más rigurosa y económica, reduciendo al mínimo la geometría de los elementos de la invención” (Boulez, 1989, p. 732)¹¹

En estos dos casos el procedimiento comparativo consiste entonces, en acercar una evolución artística que es propia de cada uno de los artistas a categorías generales, (modernismo y neoclasicismo aquí, realismo y abstraccionismo allá), que la historia del arte y de la música ofrecen para describir sus líneas generales, así como también para intentar explicar los períodos que marcan su desarrollo. De la misma manera, Boulez conecta el anti-romanticismo de Klee al espíritu neoclásico de su época: (Nattiez, 2012, p. 121) “Klee no ha hecho otra cosa que asumir su época: por muy original que un artista sea, forma parte de una época, es uno de sus constituyentes” (Boulez, 1989, pp. 733-734)¹²; esta afirmación ha sido compartida por filósofos y artistas que han estudiado la naturaleza de las creaciones artísticas desde una perspectiva socio-cultural, han analizado sus características y funcionalidad en el momento histórico en que han surgido, poniendo en relieve la importancia que comporta tanto un estudio inmanente de las creaciones como uno de tipo histórico, lo que permite la aproximación al modo estético

11 Boulez, Pierre *Le pays fertile*. Paul Klee, ed. Paul Thévenin, París, Gallimard, 1989. Cit. En Nattiez, 2012, *Bajo Palabra*, p. 121

12 Boulez, op. cit. En Nattiez, 2012, *Bajo Palabra*, p. 121

de la existencia de las obras artísticas teniéndolas en cuenta también como documentos para una historia de las ideas, de la sociedad o de su campo técnico (Fubini, 1999, p. 411).

Walter Benjamín en relación con esta vía de estudio que conecta las obras artísticas con la sociedad, pronunciándose sobre la naturaleza contextual y funcional de las manifestaciones artísticas surgidas en momentos históricos puntuales, lo que él describe como la calidad aurática de la obra de arte y siempre muy crítico con la aplicación de las técnicas de realización que definen estilos en los lenguajes artísticos, afirmaba:

Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepitible en el lugar en que se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración. (Benjamín, 1989, p. 2)

Boulez tiene muy en cuenta el espíritu de la época como determinante para dotar de semejanza estilística a manifestaciones artísticas generadas por lenguajes diversos, así se expresa al respecto: “Uno se sentiría tentado de decir que, en la evolución de los diversos medios de expresión, existen soluciones obligadas, inscritas en una predestinación de la historia: ósmosis más o menos sutil que dota de un perfil común a una época dada, los medios empleados en los ámbitos diversos coinciden a un nivel profundo. Sin que sea necesario, ni tal vez posible, realizar la constatación sistemática de ella, la coincidencia está ahí, a veces difusa, a veces de una exactitud sorprendente” (Boulez, 1989, p.731)¹³.

2. En los datos biográficos de Paul Klee puede observarse su conocimiento del arte musical, su preferencia por compositores como Bach y Mozart. A los 19 años Klee escribió en su diario: “La música es para mí como una bien amada embrujada”, posteriormente en sus escritos pedagógicos para la Bauhaus recopilados en el anteriormente mencionado libro *El pensamiento Creador*, se hacen presentes reiteradas referencias a la música; hijo de un profesor de música y de una cantante formada en el conservatorio, a los siete años inició sus estudios de violín, además ejerció profesionalmente como músico en la Orquesta Municipal de Berna (Ferrer, 1986, pp. 1-2).

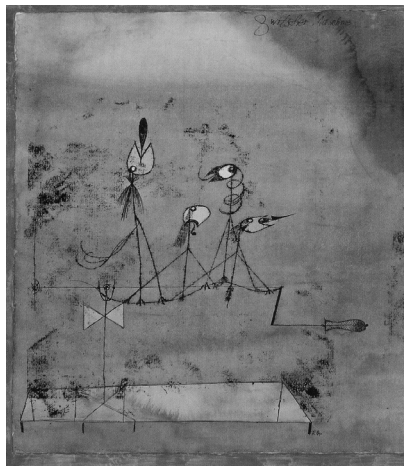
Resulta relevante tener en cuenta esta sólida instrucción musical que poseía el pintor, a la hora de referirnos a la gran influencia que el arte sonoro ejerció sobre su obra. En muchas ocasiones, la unión entre música y artes plásticas para Klee, se traduce en el hecho de tomar la música como objeto directo de representación, Boulez se refiere a ello, por ejemplo en el caso de la imitación que realizó de la grafía musical en obras como: *Jardín en la llanura*, en *Pirla*, en *Imágenes de la escritura de las plantas acuáticas*, o en *Refrescamiento en un jardín*

13 Op. cit. En Nattiez, 2012, *Bajo Palabra*, p. 122

de la zona cálida (Nattiez, 2012, p. 122)¹⁴, que emplea banales cabezas de notas musicales, esas negras cabezas con sus colas, o ligaduras, para transformarlas en plantas. También hay una serie de grabados, o de cuadros, como las Ciudades, que tienen una simetría que evoca, además que un paisaje con su reflejo en el agua, un pentagrama con las líneas que dibujan las notas distribuidas por arriba y por abajo, en otras ocasiones, Klee se inspira en instrumentistas, en instrumentos musicales, en el director de orquesta, en cantantes, a los que describe, “con una suerte de humor realista” pero no se trata tan solo de trabajar estos motivos como objetos plásticos, sino de aprovecharlos como medios para la imaginación: “Inventa ‘instrumentos’, como por ejemplo, Instrumento para la música contemporánea, o la muy célebre Máquina de trinar, que podría haber sido inventada por Kafka”.

En su aproximación a la música, Klee muchas veces intenta lo que puede ser interpretado, no ya como una traducción, sino como una transcodificación plástica de obras musicales. En este caso Boulez, ha hecho referencia a la segunda familia de enfoques analíticos, aquella que estudia la representación pictórica de objetos vinculados a la música (Nattiez, 2012, pp. 122-123).

Máquina de trinar (1922)¹⁵



¹⁴ Traducimos los títulos de obras, o de series de obras, de Klee, de modo directo, tal como figuran en el original francés. En éste no siempre se aportan sobre dichas obras todos los datos que permiten identificar con precisión de qué obra se trata en cada caso, a fin de hallar el correspondiente título por el que se la suele designar en castellano, tal como lo exigiría el procedimiento más riguroso de traducción que habitualmente se recomienda emplear para títulos de obras artísticas, el cual hemos tenido que renunciar a poner en práctica aquí [N. del T.].

¹⁵ Técnica: Dibujo al óleo y acuarela sobre papel sobre cartulina. Dimensiones: 41.3 cm x 30.5 cm. Localización: MOMA. Nueva York

3. Las confluencias de la pintura con la música como fenómeno sonoro, se presentan más precisas y tangibles cuando el pintor efectúa representaciones que se apoyan en analogías inmanentes entre obras musicales y obras pictóricas (Nattiez, 2012, p. 123). Boulez escribe: “La relación entre ellas solo puede ser de naturaleza estructural.” La cantidad de aspectos plásticos que señala Boulez respecto a Klee, su equivalente en la música, es larga y rica, por ejemplo: el ritmo, la línea ornamentada, la horizontal y la vertical comparadas a la melodía y la armonía o la polifonía, el espacio y el registro. Estos vínculos, por los parámetros inmanentes de cada estructura, justifican que Klee, de la misma manera que otros pintores, pudieran proponer explícitamente equivalentes plásticos de obras musicales o de algunos de sus elementos, existen ejemplos en las siguientes obras: Composición dogmática (1918), Al estilo de Bach (1919), Fuga en rojo (1921), El orden del contra-ut (1921), Nocturno para trompa (1921), Sonido antiguo (1927), Variaciones (motivo progresivo) (1927), En ritmo (1930), Armonía nueva (1936), Choque armonizado (1937), (Boulez, 1989, pp. 734-748)¹⁶.

Boulez se pronuncia en relación con las correspondencias paramétricas presentes en las anteriores obras:

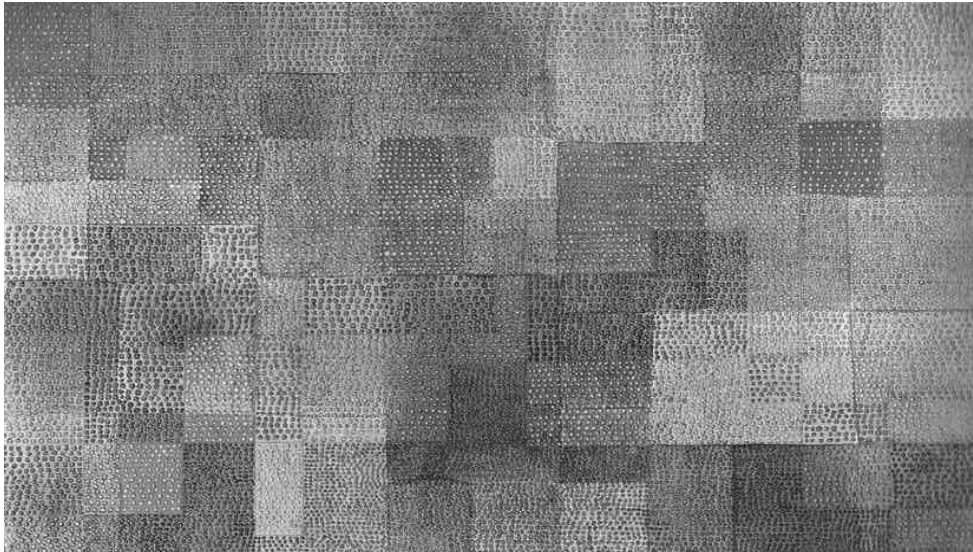
Tanto en sus lecciones como en los títulos de sus cuadros, se echa mano del vocabulario musical más de una vez. Los términos que reaparecen con mayor frecuencia a título de correspondencias son, junto a polifonía, armonía, sonoridad (Klang), intensidad, dinámica, variaciones. Klee los emplea siempre en su exacto sentido, y cuando se sirve de palabras como contrapunto, fuga o síncopa, sabe lo que hay detrás de ellas. Su práctica de Bach le ha llevado a adquirir un verdadero conocimiento. (Boulez, 1989, pp. 735-736)¹⁷

Las equivalencias entre polifonía musical y polifonía gráfica están presentes de manera particular en la obra de Klee, esto puede constatarse en las reiteraciones presentes en los títulos de varios de sus cuadros: Blanco engastado polifónicamente, (1930), Polifonía de tres motivos, Grupo dinámicamente polifónico (1931), Polifonía (1932):

16 Boulez, op. cit. En Nattiez, 2012, *Bajo Palabra*, p. 123

17 op. cit. En Nattiez, 2012, *Bajo Palabra*, p. 123

Polifonía (1932)¹⁸



“No cabe duda”, (escribe Klee, citado sin precisar la referencia y traducido por Boulez), “de que la polifonía existe en el ámbito de la música. La tentativa de transponer esta entidad al ámbito plástico, en sí misma, no tendría nada de remarkable. Pero utilizar los hallazgos que la música ha permitido realizar de una manera particular en ciertas obras maestras de la polifonía, penetrar profundamente en esta esfera de la naturaleza cósmica, para volver a salir de ella con una nueva visión del arte y seguir la evolución de estas nuevas adquisiciones en el campo de la representación plástica, eso ya es algo bastante mejor. Pues la simultaneidad de diversos temas independientes constituye una realidad que no solamente existe en la música –al igual que todos los aspectos típicos de una realidad no son válidos más que en una sola ocasión, pero una ocasión que encuentra su fundamento y raíces en cualquier fenómeno, por todas partes”. (Boulez, 1989, p.736)¹⁹

¹⁸ Técnica: Témpera sobre lino. Dimensiones: 120 cm x 75 cm. Localización: Fundación Emanuel Hoffman, Basilea

¹⁹ Op. cit. En Nattiez, 2012, *Bajo Palabra*, p. 124

Fuga en rojo (1921)²⁰

Paul Klee en su obra *Fuge in rot* (*Fuga en rojo*), plasma el movimiento musical por medio de la gradación del color y la superposición escalonada de las formas, remarcando el carácter polifónico en el que parece que unos elementos persiguen a otros, de izquierda a derecha.

En esta obra Klee realiza una translación, podría decirse que literal de las formas musicales a las del lenguaje pictórico. Para conseguir este objetivo toma como modelo las técnicas utilizadas por Bach en sus fugas; el pintor trabaja con diferentes elementos curvilíneos (cántaros, círculos y óvalos) que propone como equivalentes al sujeto de la fuga musical, mientras que los elementos rectilíneos (triángulos, cuadrados y rectángulos) desempeñan el rol de contrasujeto. Todos estos elementos son, por otra parte, manipulados empleando técnicas de elaboración características de la fuga (aumentación, disminución, inversión, etc. que son los recursos con los que suelen transformarse los distintos temas en una fuga musical). Señalando precisiones de la pintura, por ejemplo, aparece la inversión en los triángulos, el desarrollo motivico en los óvalos que se convierten en círculos y en el caso de los cuadrados, su repetición a diferentes alturas.

²⁰ Técnica: Acuarela sobre papel, montado en cartón. Dimensiones: 24,3 cm x 37,2 cm. Localización: Colección privada, Berna

El empleo de colores diluidos, del violeta al pastel y de transparencias, permite la superposición de una forma a otra, siendo posible percibir esta organización, como una sucesión de diferentes estratos simultáneos, que representa una “fuga visual” (F. J. March, 2016).

En esta creación se hace presente una manera del pintor de entender la representación gráfica de los elementos inmanentes del lenguaje musical, aquí no se trata de “componer gráficamente una fuga”, en el sentido musical del término, sino de trabajar en la pintura cierto tipo de retornos, de repeticiones y de variaciones que están en el fundamento del lenguaje de la fuga. Es menester saber distinguir el vocabulario musical literal, técnico, profesional, del de un pintor dentro de su propia y autónoma parcela de oficio, incluso si dicho pintor conoce muy bien la música (Boulez, 1989, p. 745)²¹.

Se trata pues, de trabajar desde los recursos propios de un lenguaje estableciendo una equiparación paramétrica con otro lenguaje, podría decirse que “El pintor puede ejecutar la música con su ojo y su pincel”. Es tomando en cuenta una dimensión de analogías inmanentes entre música y artes plásticas, como puede establecerse la equiparación, que no necesariamente es intencionada por parte del creador. Boulez basándose en una comparación de obras, consideradas desde una perspectiva inmanente, interpreta una “correspondencia de inspiración” entre Klee y Stravinsky:

El orden del contra-ut puede compararse a la Segunda pieza para cuarteto de cuerdas de Stravinsky, que data de 1913-1914. El aspecto humorístico, manierista, que Klee muestra en aquella, se encuentra muy próximo, en mi opinión, a obras de Stravinsky de un período un poco anterior, el período ruso, que presentan las mismas características: Pribaoutki, Nanas del gato, etc. (Boulez, 1989, p. 734)²²

Es Boulez quien desde su percepción de Stravinsky y Klee, establece una relación en el nivel inmanente, apelando así a los fundamentos de las teorías estéticas que cotejan las estructuras de la música y de la pintura, dando lugar al tercer método de análisis.

4. La posibilidad de establecer comparaciones entre creaciones artísticas de diversa naturaleza nos viene dada por la práctica del anteriormente citado cotejo, siempre y cuando las propiedades intrínsecas de las creaciones lo permitan, esta posibilidad puede incitar al Boulez compositor a inspirarse en un aspecto particular de las obras de Klee, para Boulez esta inspiración

21 Op. cit. En Nattiez, 2012, *Bajo Palabra*, p. 124

22 Op. cit. En Nattiez, 2012, *Bajo Palabra*, p. 124

implicará estudiar el proceso de organización empleado por el pintor, buscando extraer conclusiones para su propia actividad poética, de lo que resulta entonces, una específica estrategia creativa imitativa, por medio de la cual se crean las convergencias entre el compositor y el pintor.

Boulez de su estudio sobre El pensamiento creador de Klee, aprende dos procesos que considera fundamentales:

5. A reducir los elementos con los cuales hablamos en cualquier lenguaje a su propio principio; es decir, y esto es lo que resulta tan importante, a comprender de un lenguaje, cualquiera que sea su complejidad, ante todo su principio, a ser capaz de reducirlo a principios extremadamente simples.
6. Nos enseña, al mismo tiempo, la potencia de la deducción: poder, a partir de un único motivo, extraer múltiples consecuencias que proliferan. Satisfacerse con una sola solución es verdaderamente insuficiente; es necesario llegar a una cascada, a un árbol de consecuencias. Y de esto, él sabe ofrecer demostraciones en verdad concluyentes. (Boulez, 1989 p. 726)²³

La propuesta de Boulez de practicar la deducción de lo complejo y proliferante a partir de lo simple y de un principio inicial, muy probablemente sea la esencia de su proceder creativo, esta idea es la que fundamenta uno de sus primeros artículos: “Momento de Juan Sebastián Bach” (Boulez, 1995, pp. 65-79)²⁴. Si la metodología creativa de Klee puede inspirar al compositor, esto es a causa de que “las deducciones de Klee en el campo visual pueden ser traducidas a un mundo de sonidos, siempre y cuando la correspondencia se sitúe en un nivel estructural muy elaborado”.

La técnica para aplicar procedimientos de estructuración pictórica a la estructuración musical consiste en observar los principios bajo los cuales se crea la pintura; posteriormente a un proceso radical de abstracción y como consecuencia del análisis de los métodos de investigación para generar la obra pictórica, puede obtenerse de manera intuitiva, una correspondencia entre el proceder organizativo de la pintura y el de la música, Boulez explica: “los dibujos de Klee de ciudades con reflejos, simetrías, divisiones, me han instruido mucho sobre el desarrollo orgánico de una arquitectura sonora que posee, también por su parte, en otro plano, esos mismos reflejos, simetrías, divisiones” (Boulez, 1989, pp. 751-754)²⁵.

23 Op. cit. En Nattiez, 2012, *Bajo Palabra*, p. 125

24 Boulez, Pierre “*Moment de Jean-Sébastien Bach*” (1950), en *Points de repère, I – Imaginer*, eds. Jean-Jacques Nattiez y Sophie Galaise, París, Christian Bourgois, 1995. cit. En Nattiez, 2012, *Bajo Palabra*, p. 126

25 Boulez, *Le pays fertile*. Cit. En Nattiez, 2012, *Bajo Palabra*, p. 126

Ciertamente se ha logrado establecer una equivalencia entre métodos creativos, pero reviste una gran importancia, que a Boulez le ha resultado más sencillo encontrar analogías entre el proceder creativo del pintor y el suyo propio examinando las creaciones de Klee, en tanto que ha leído la exposición, explicitada en los cursos impartidos por el pintor en la Bauhaus y publicada en *El pensamiento creador*, que Stockhausen le dio a leer, es decir, la práctica de una poética deducida e imitativa de los procesos creativos de Klee, ha podido materializarse porque Boulez ha recurrido a un documento que contempla dicha poética externamente (Nattiez, 1987, pp. 177-178)²⁶. Podemos situar todo este exhaustivo trabajo de investigación de Boulez, en la cuarta metodología analítica de las correspondencias entre las artes, citada desde el inicio como la más fecunda, ya que, con ella, Boulez transparenta, por medio de sus observaciones de los procesos organizativos aplicados por Klee, su propia estrategia creativa, explicando así, una de las maneras en que puede establecerse el vínculo interdisciplinar en la concepción y materialización de una creación artística.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor, *El arte y las artes, Crítica de la cultura y sociedad I*, Prismas, Sin imagen directriz, Obra completa, Vol. 10/, Akal, Madrid, (2008).
- Benjamin, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". *Revista Discursos interrumpidos I*. Taurus, Buenos Aires, (1989), pp. 1-20.
- Boulez, Pierre, *Le pays fertile. Paul Klee*. ed. Paul Thévenin, Gallimard, París, (1989).
- Boulez, Pierre, "Moment de Jean-Sébastien Bach" (1950), en *Points de repère, I – Imaginer*, eds. Jean-Jacques Nattiez y Sophie Galaise, Christian Bourgois, París, (1995).
- Casagrande, Christophe, "...Pierre Boulez - El País Fértil - Paul Klee..", *Revista Redes: música y musicología desde Baja California*, Vol. 2, N° I, (Enero - Junio de 2007), pp. 63-89. Recuperado el 25-04-16 en: www.redesmusica.org/no2.
- Cristiá, Cintia, "Adorno, Souriau y la relación entre las artes", *Revista del Instituto Superior de Música*, N° 13, ISSN: 1666-7603, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, (2011), pp. 9-28. Recuperado el 25-04-16 en: [http://www.academia.edu/7925333/Adorno Souriau y la relaci%C3%B3n entre las artes](http://www.academia.edu/7925333/Adorno_Souriau_y_la_relaci%C3%B3n_entre_las_arte)

²⁶ *Sobre las nociones de poética inductiva y de poética externa* cfr. Nattiez, Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, París, Christian Bourgois éditeur, 1987. Cit. En Nattiez, 2012, *Bajo Palabra*, p. 126

- Cristiá, Cintia, “Intercambios entre música y pintura: creación, reflexión y pedagogía”. Material de estudio del centro multimedial de educación a distancia, Universidad Nacional del Litoral, (2010), pp. 1-57. Recuperado el 16-06-16 en: http://www.academia.edu/6954615/Intercambios_entre_musica_y_pintura._Creacion_reflexion_y_pedagogia.
- Danto, Arthur, Después del fin del arte, Paidós Estética, Barcelona, (2012).
- Defez, Antoni, “Wittgenstein y la música”, Revista Arte y Filosofía, Edit: Plaza y Valdés, Madrid, (2013), pp. 255-276.
- Ferrer, Esther, “La música, “la bien amada embrujada” de Paul Klee”. El País, Cultura. (11 de Enero de 1986). Recuperado el 05-06-16 en: http://elpais.com/diario/1986/01/11/cultura/505782008_850215.html, pp. 1-2.
- Fubini, Enrico, La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX, Alianza, Madrid, (1999).
- Fundación Juan March, “Paul Klee, el pintor violinista”. Recitales para jóvenes, (2012-2013). Recuperado el 15-07-16 en: <http://www.march.es/musica/jovenes/Paul-Klee-Pintor-violinista/bibliografia.asp>.
- Marrades Millet, Julián, “Música y significado”, Teorema: Revista internacional de filosofía, Vol. 19, Nº 1, ISSN 0210-1602, Universitat de València, (2000), pp. 5-25.
- Molino, Jean, L'oeuvre et l'idée, prefacio a la ed. francesa de Erwin Panofsky, Gallimard, París, (1989).
- Nattiez, Jean-Jacques, Musicologie générale et sémiologie, Christian Bourgois éditeur, París, (1987).
- Nattiez, Jean-Jacques, “De las artes plásticas a la música: Pierre Boulez, a la escucha de Paul Klee, en “La musique, les images et les mots”, Traducción del francés al castellano de David Díaz Soto. BAJO PALABRA Revista de Filosofía. II Época, Nº 7, (2012), pp. 117-128.
- Panofsky, Erwin, Studies in Iconology 1939, ed. cast.: Estudios sobre Iconología, Alianza, Madrid, (1972).
- Sabatier, François, Miroirs de la musique: la musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts, 2 Vols. Fayard, París, (2003-2004).
- Small, Christopher, La visión de una sociedad potencial. en Música. Sociedad. Educación, Alianza, Madrid, (2006).
- Souriau, Étienne, La correspondencia de las artes: elementos de estética comparada, Fondo de Cultura Económica, México, (1998).
- Wölfflin, Heinrich, Renacimiento y Barroco, Paidós, Barcelona, (1986).

AUTOPERCEPCIÓN AUDITIVA DEL INTÉRPRETE MUSICAL: ESTUDIO COMPARATIVO DE DOS INSTRUMENTOS EN UN MISMO SUJETO

Sara Sicilia Felipe

sarasicilia@hotmail.com

Docente en la Fundación

Educando en la Creatividad

Existe un acuerdo general entre intérpretes y docentes de música en el hecho de considerar que una herramienta como la autograbación sonora puede resultar útil en nuestra labor. Sin embargo, ¿es igualmente útil sea cual sea nuestro instrumento? Hay factores fisiológicos que invitan a pensar que no es así. Por ello, la investigación que presentamos trata de realizar un acercamiento lo más objetivo posible a la percepción que el intérprete tiene de sí mismo y de sus resultados artísticos durante la praxis musical. Con este fin, hemos planteado un estudio cuantitativo que parte de las experiencias de un único sujeto, quien manifestará su autopercepción auditiva ante un mismo fragmento musical interpretado desde dos disciplinas instrumentales distintas (voz y piano). Con ello, conoceremos hasta qué punto coinciden las impresiones del sujeto-intérprete con las del sujeto-oyente frente a un mismo hecho musical y deduciremos, por tanto, si el grado de coincidencia varía significativamente de una a otra disciplina instrumental.

I. INTRODUCCIÓN

Todos los profesionales de la música, estudiantes, melómanos, etc. acudimos regularmente a conciertos en los que en mayor o menor medida la interpretación es discutible (y discutida) bien por cuestiones estilísticas, bien por cuestiones técnicas o de cualquier otra índole. Si, ciertamente, la percepción musical de los oyentes puede ser variable según su subjetividad individual (como de hecho nos muestran las situaciones en las que críticas especializadas divergen sobre un mismo evento), en este caso nos preguntamos por la percepción de los propios intérpretes. ¿Son conscientes de los aciertos y carencias de su interpretación? ¿De la medida en la que la ejecución se ha ajustado a su concepción de la obra? ¿Todos los instrumentistas por igual? La respuesta en un sentido u otro a estas preguntas podría poner en cuestión si determinadas especialidades instrumentales requieren de un trabajo específico en la educación auditiva de sus intérpretes.

Tanto en la LOMCE¹ como en las anteriores leyes educativas, los estudios de música están reglados dentro del seno de las enseñanzas artísticas, consideradas de régimen especial. En todos los casos, encontramos un currículo general común a todas las especialidades y la indicación de que la superación de sus contenidos supone la obtención del título correspondiente, equivalente a nivel administrativo sea cual fuere la especialidad cursada. Se desprende, por consiguiente, que la ley considera que todos aquellos que hayan finalizado estudios musicales de un mismo nivel cuentan con un similar grado de competencia en su práctica instrumental.

Para que esto suceda, las programaciones de cada especialidad desarrollan su currículo de acuerdo a las dificultades técnicas inherentes al instrumento desde el cual se abordan los estudios de música. A este respecto, existe plena conciencia de las dificultades características de determinadas especialidades, como es la envergadura y peso de determinados instrumentos, la variabilidad climatológica del material fungible en especial en viento-madera, o la menor externalización del proceso de emisión del sonido que hace más complicada la identificación de problemas, entre un largo etcétera. Sin embargo, no es algo habitual que en los conservatorios se sistematice el uso de la autograbación como herramienta para la educación auditiva durante la práctica musical, a pesar de que la disposición de algunos instrumentos con respecto a nuestro sistema auditivo la hace algo más que recomendable, como veremos a continuación.

¹ “Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa”, BOE núm. 295, de 10 de diciembre de 2013, pp. 97858 a 97921.

2. CONFIGURACIÓN FÍSICA DEL SISTEMA AUDITIVO PERIFÉRICO

Hablamos de sistema auditivo periférico cuando tratamos únicamente la parte de la audición relacionada con la fisiología del oído. El proceso de escucha comienza cuando nuestro sistema auditivo es estimulado por vibraciones (no necesariamente sonoras, como explicamos más adelante), las cuales son transformadas en impulsos nerviosos y enviadas al cerebro. A este respecto, es de destacar la teoría de la energía específica de los órganos de los sentidos de Hermann von Helmholtz² (1821-1894), punto de partida de la psicología experimental actual. Dicha teoría explica que los impulsos externos únicamente reflejan procesos genuinos de cada órgano, sin reflejar la realidad tal cual es. Es de este modo, cómo los sentidos crean los elementos perceptibles del mundo externo en su estadio más elemental.

La configuración fisiológica del oído humano está fundamentada en la vibración del líquido contenido en el oído interno, que es en donde se generan los impulsos enviados a través del nervio auditivo. En líneas generales, el procedimiento de la audición comienza cuando una onda sonora alcanza el pabellón auricular, el cual la distribuye hacia el interior del oído de manera que impacte contra el tímpano, donde sufre una primera transformación. En este, la onda deja de ser sonido para convertirse en una vibración, transmitida a través de una serie de elementos sólidos (cadena de huesecillos) hasta llegar al caracol o cóclea, donde se produce una nueva transformación, pasando finalmente al citado medio líquido del oído interno que estimula la membrana basilar. Este proceso, de por sí, no es lineal, puesto que cada uno de los elementos que toman parte cuenta con sus propias frecuencias de resonancia, como muy bien explica el profesor D. Maggiolo en sus apuntes de acústica musical de la Universidad de la República de Uruguay³.

Como segundo factor, encontramos una conexión directa del sistema auditivo con el aparato fonador a través de la trompa de Eustaquio, la cual comunica (por vía aérea) el sonido de las cuerdas vocales y resonadores con la cara interna de la membrana timpánica. La función principal de este conducto consiste en mantener un equilibrio entre la presión a ambos lados del tímpano y generalmente suele estar cerrado, abriéndose únicamente durante los actos de masticar, tragar y bostezar. Destacar, que es precisamente este último el que se trata de emular cuando se busca una posición de impostación de la voz.

Por último, tenemos un tercer factor de transmisión de vibraciones por vía estructural, ya que como afirma M. Recuero: “Los sonidos se pueden transmitir

2 von Helmholtz, Hermann: *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*, Dover Publications, USA, 1954.

3 Maggiolo, Daniel: “Sistema auditivo periférico”, <http://www.eumus.edu.uy/docentes/maggiolo/acuapu/sap.html> (Consulta: 18 de julio de 2016).

al oído interno mediante los huesos del cráneo, sin intervención del tímpano y los huesecillos⁴. Del mismo modo que dicha vibración puede poner en movimiento la membrana basilar de la cóclea, solidariamente activará también todos los demás elementos que participan del proceso de audición.

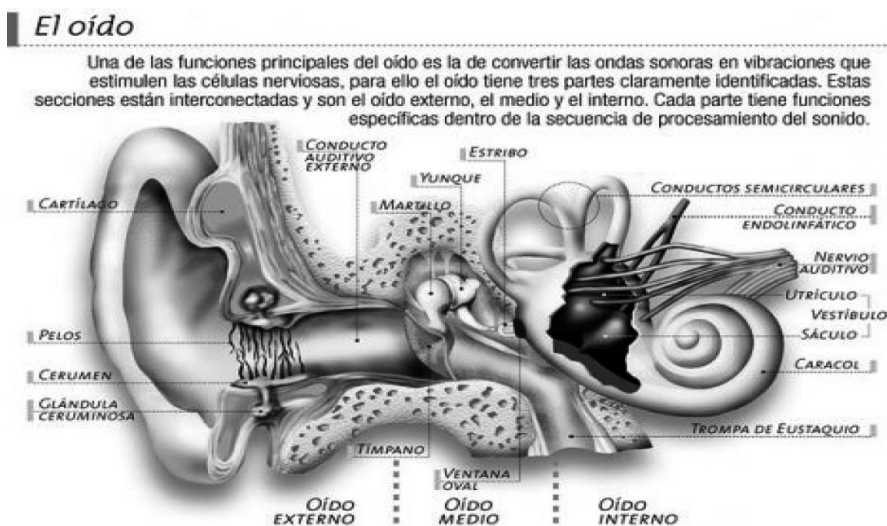


Figura 1: Elementos del aparato auditivo⁵

Una vez analizado el proceso completo tenemos que, en el caso de un cantante, dicha vibración en el líquido del oído interno puede producirse no sólo por la audición del sonido de su propia interpretación (es decir, a través del oído externo), sino a su vez por la transmisión de sonido a través de la trompa de Eustaquio. E incluso por vía estructural, partiendo de la vibración de los huesos del cráneo debida a la utilización de los resonadores de la cabeza.

Todos estos factores hacen que la señal transmitida por el nervio acústico al cerebro ante un mismo hecho musical varíe cuando se trata de una escucha externa, con respecto a una autoescucha durante la propia interpretación, modificando en especial la respuesta en frecuencia del oído. Es precisamente en base a ello, por lo que nos preguntamos si dicha no linealidad del sistema auditivo puede resultar determinante para que el músico de ciertas especialidades instrumentales pueda no ser plenamente consciente del resultado de su interpretación.

4 Recuero, Manuel: *Ingeniería Acústica*, Paraninfo, Madrid, 1995, p. 313.

5 Fuente de la imagen: <http://docentes.educacion.navarra.es/metayosa/3esorela4.html> (Consulta: 15 de mayo de 2016).

Hemos tratado más especialmente el caso de cantantes, si bien son varios los instrumentistas que pueden ver afectada su metacognición de la práctica musical, en función de la relación que guarde el intérprete con su instrumento durante la emisión sonora: un pianista tiene, a todos los efectos, una relación externa con su instrumento; no así un clarinete o un violín, quienes mantienen un contacto directo de parte de su zona maxilar con el instrumento, con la consecuente transmisión de vibraciones por vía estructural.

3. METODOLOGÍA Y DESARROLLO EXPERIMENTAL

Este trabajo parte de investigaciones previas en el campo de la psicoacústica. Sin embargo, a diferencia de esta, en lugar de analizar de manera externa las percepciones de un colectivo de oyentes, nos hemos centrado únicamente en un sujeto: el intérprete. En nuestro caso, la intérprete cuenta con una formación de nivel profesional en las disciplinas de canto y piano, habiendo cursado los correspondientes estudios reglados en conservatorio. Los fragmentos a interpretar tanto con la voz y como con el piano han sido los mismos, cuestión fundamental para poder realizar una comparativa ya que, de este modo, independientemente del instrumento desde el que se aborda el pasaje la idea musical es única, pues ha sido forjada por una misma subjetividad individual.

Hemos llevado a cabo un estudio experimental con análisis cuantitativo de resultados, tomando como base indicaciones presentadas en la norma de evaluación subjetiva de altavoces publicada por la International Electrotechnical Commission⁶, a la hora de establecer las muestras y condiciones de contorno controladas y constantes para la realización de nuestras pruebas. De este modo, se ha tratado de asegurar al máximo la repetibilidad y reproducibilidad del proceso.

Las herramientas de las que nos hemos servido son el cuestionario y la grabación sonora. Como procedimiento general, hemos sometido a nuestro sujeto a una prueba repetitiva en la que primeramente evalúa su escucha como sujeto-intérprete durante la práctica musical. Dicha interpretación es al mismo tiempo grabada para ser reevaluada horas más tarde, esta vez como sujeto-oyente mediante el uso de auriculares.

Se han producido seis sesiones, en las que en cada una de ellas se han evaluado seis fragmentos musicales de aproximadamente un minuto de duración. Dichos fragmentos fueron extraídos de los dos primeros *Lieder* del ciclo *Frauenliebe und -Leben Op. 42*, de Robert Schumann, debido a criterios técnicos y a su marcado

⁶ IEC TR 60268-13, *Sound system equipment - Part 13: Listening tests on loudspeakers*, segunda edición, 2003.

contraste de carácter musical. Estos fueron exhaustivamente analizados para concretar todo lo posible la idea musical de la intérprete. En cada sesión se tocaban y grababan todos los fragmentos con la parte de piano, y posteriormente de nuevo los mismos pasajes con la parte de canto. La valoración como sujeto-intérprete se realizaba inmediatamente a continuación de finalizar el correspondiente fragmento musical.

De este modo, se han producido treinta y seis cuestionarios por instrumento, a los que se ha respondido por duplicado; esto es, percepción durante la interpretación y percepción sobre audición con cascos de la grabación sonora. En cada cuestionario se pedía una valoración numérica entre uno y diez, identificando el grado en el que la interpretación se ajustaba a la idea musical de nuestro sujeto en los siguientes aspectos: ritmo, dinámica, *tempo*, articulación-fonética, fraseo, calidad de emisión-sonoridad y altura-afinación, siendo diez la calificación máxima posible en cada caso.

En base a lo anteriormente expuesto, para la interpretación de resultados hemos partido de la premisa de considerar como referencia válida la puntuación atribuida mediante la escucha con cascos, frente a la realizada durante la autograbación. Al restar éstas (escucha - autograbación), encontraremos que un valor de cero supone que ambas puntuaciones han sido idénticas. Resultados mayores que cero significarán que la valoración en cascos fue más positiva de lo percibido durante la interpretación. Por el contrario, un resultado numérico negativo indicará que la puntuación tras la escucha por auriculares fue más baja que la generada durante la autograbación.

4. RESULTADOS

Para su representación gráfica, hemos agrupado todas las respuestas de cada categoría e instrumento en diagramas de frecuencias, donde el eje de ordenadas muestra el número de veces que aparece un determinado resultado de diferencias de puntuación: escucha - autograbación. Recordamos que el número de observaciones de cada instrumento es de treinta y seis.

Como hemos indicado anteriormente, el piano guarda una relación completamente externa con el intérprete desde el punto de vista del sistema auditivo, por lo que cabe esperar que la autopercepción durante la práctica sea similar a la valoración posterior mediante cascos. Es decir, previsiblemente obtendremos valores en torno a cero, para todas las categorías. Por lo tanto, de presentarse divergencias de ésta frente a la variable de puntuación en voz, tales vendrán determinadas necesariamente por el factor que estamos analizando.

Asimismo, se presentan en una tabla valores estadísticos obtenidos a raíz de los resultados, como son media, varianza, desviación estándar y valores máximo y mínimo. Incluimos a su vez el porcentaje de acierto absoluto (número de resultados cero, entre el total de observaciones), así como lo que hemos denominado porcentaje de acierto relativo (número de resultados dentro del intervalo de respuesta $[-1, 1]$, entre el total de observaciones) con el objeto de intentar compensar la incertidumbre arrojada por la escala de puntuación, que no admite decimales.

Finalmente, a cada categoría evaluada se le ha aplicado una prueba t de Student para dos muestras relacionadas, considerándose un 95% de confiabilidad.

4.1 Resultados para la categoría: ritmo

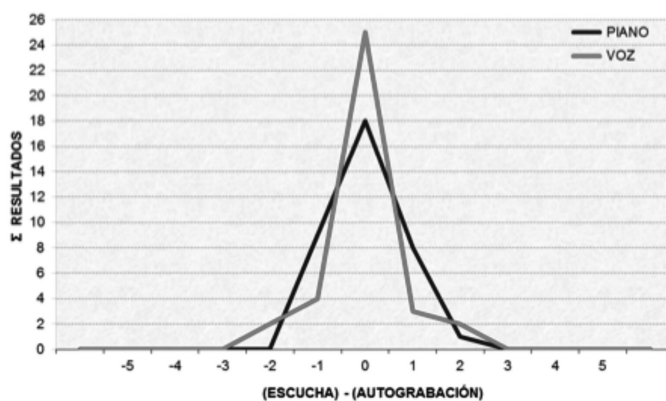


Figura 2: Diagrama de frecuencias sobre ritmo

Valoramos en esta categoría la exactitud del ritmo ejecutado, frente al correspondiente a la idea musical de nuestro sujeto.

Salvo por la pendiente de caída en torno al eje, no hay diferencias sustanciales en los resultados de ambas pruebas. La autopercepción del ritmo en piano y voz durante la interpretación ha sido aproximadamente la misma, y en ambos casos acertada con respecto a la escucha externa.

Tabla 1: Valores estadísticos sobre ritmo

	MEDIA	DESV. ESTÁNDAR	VAR.	VALOR MÁX.	VALOR MÍN.	% ACIERTO ABS.	% ACIERTO REL.
PIANO	0,0	0,8	0,6	2	-1	50,0	97,2
VOZ	0,0	0,8	0,7	2	-2	69,4	88,9

Los valores de media coinciden, y el grado de dispersión es similar en ambas variables de autopercepción en piano y en voz. Del mismo modo, la prueba t de Student confirma que no existen diferencias estadísticamente significativas entre una y otra respuestas.

Todo ello nos indica que no se produce una percepción del ritmo durante la interpretación que varíe respecto a la que genera una audición posterior, es decir, los condicionantes fisiológicos mencionados no han afectado a la percepción del ritmo durante la práctica musical.

4.2. Resultados para la categoría: dinámica

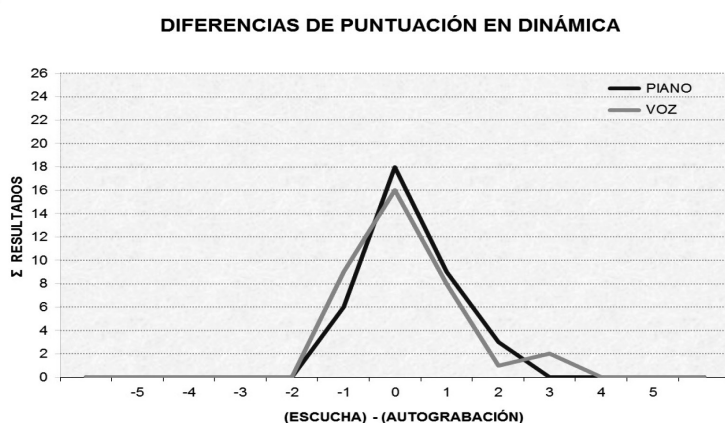


Figura 3: Diagrama de frecuencias sobre dinámica

Hemos puntuado en esta categoría el grado en el que las dinámicas y sus múltiples matices se han ajustado a la idea musical preconcebida.

Al igual que en la categoría anterior, nos encontramos una distribución esencialmente normal para ambas variables de autopercepción, y en ambos casos claramente centrada en el valor de cero.

Tabla 2: Valores estadísticos sobre dinámica

	MEDIA	DESV. ESTÁNDAR	VAR.	VALOR MÁX.	VALOR MÍN.	% ACIERTO ABS.	% ACIERTO REL.
PIANO	0,3	0,8	0,7	2,00	-1	50,0	91,7
VOZ	0,2	1,0	1,1	3,00	-1	44,4	91,7

En esta ocasión encontramos unos porcentajes inferiores de acierto absoluto, si bien lo que hemos identificado como acierto relativo está igualmente por encima del 90%. A diferencia de la categoría anterior, aquí aparecen algunos valores espurios con tendencia positiva, a los que no atribuimos especial relevancia ya que se presentan prácticamente por igual en ambas variables.

De nuevo, la prueba estadística t de Student confirma que no hay diferencias estadísticamente significativas entre ambas variables. Por lo anterior, podemos afirmar que la intérprete ha sido consciente de la dinámica durante su participación del suceso musical aproximadamente en la misma medida para ambos instrumentos, e igual a su vez a la valoración externa mediante auriculares. No hay, por tanto, influencias fisiológicas reseñables en cuanto a esta categoría.

4.3 Resultados para la categoría: tempo

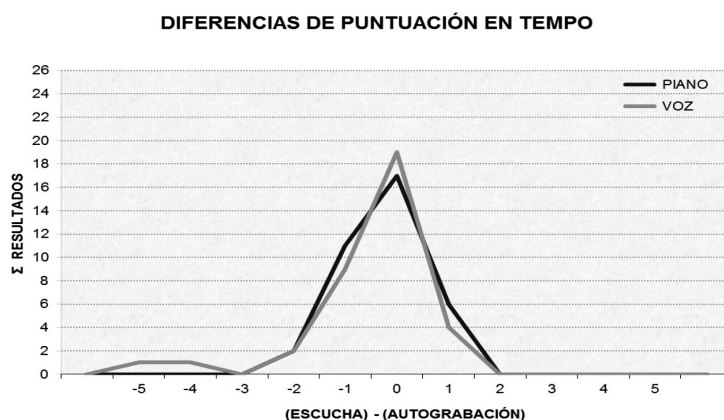


Figura 4: Diagrama de frecuencias sobre tempo

Evaluamos mediante esta categoría la medida en la que la velocidad del pulso, y sus distintas oscilaciones, se han correspondido en la interpretación con la idea musical previa.

Tenemos aquí un suceso similar al anterior: las gráficas de ambas disciplinas son normales y prácticamente idénticas, en esta ocasión con la excepción de la deformación de la cola inferior de la representación de voz.

Tabla 3: Valores estadísticos sobre *tempo*

	MEDIA	DESV. ESTÁNDAR	VAR.	VALOR MÁX.	VALOR MÍN.	% ACIERTO ABS.	% ACIERTO REL.
PIANO	-0,3	0,8	0,7	1,00	-2	47,2	94,4
VOZ	-0,5	1,2	1,5	1,00	-5	52,8	88,9

En líneas generales, observamos un comportamiento parecido a la categoría anterior, con la única salvedad de que los datos espurios en esta ocasión se producen en valores negativos, y ligeramente más alejados del cero. Una vez más, la prueba estadística t de Student corrobora la similar respuesta de ambas variables: piano y voz, concluyendo que la intérprete ha sido consciente del *tempo* del suceso musical durante su participación en el mismo, de forma parecida en ambas disciplinas, y coincidente a su vez con la evaluación externa mediante auriculares. Ello nos lleva a descartar un posible condicionamiento del sistema auditivo periférico sobre la autopercepción auditiva para esta categoría musical.

4.4 Resultados para la categoría: articulación-fonética

Hemos establecido esta categoría para englobar aquellos aspectos que hacen referencia a la articulación de los distintos sonidos, cuestión que en la voz se hace extensible a la pronunciación del texto, en este caso en alemán.

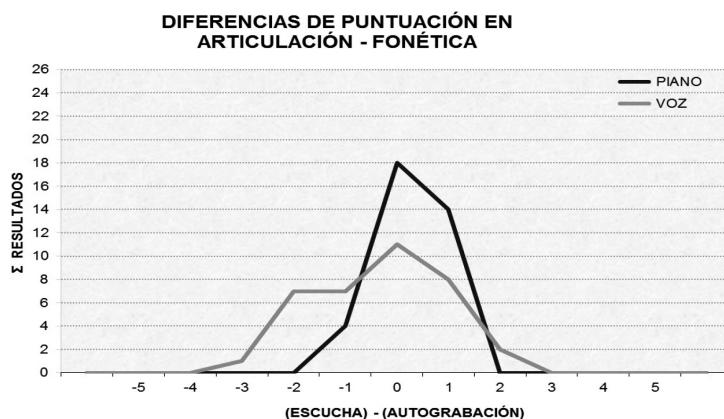


Figura 5: Diagrama de frecuencias sobre articulación-fonética

A diferencia de lo ocurrido con las categorías anteriores, vemos por primera vez una respuesta marcadamente distinta en el caso de la voz, con respecto al piano. Si bien ambas curvas tienden al valor central de cero, la respuesta de las pruebas con voz presenta una alta dispersión de resultados, y un valor significativo de observaciones con puntuación negativa.

Tabla 4: Valores estadísticos sobre articulación-fonética

	MEDIA	DESV. ESTÁNDAR	VAR.	VALOR MÁX.	VALOR MÍN.	% ACIERTO ABS.	% ACIERTO REL.
PIANO	0,3	0,7	0,4	1,00	-1	50,0	100,0
VOZ	-0,3	1,3	1,6	2,00	-3	30,6	72,2

Es de destacar que los valores de acierto absoluto en los que nos hemos movido hasta este momento son de en torno al 50%, lo que supone unas 18 observaciones aproximadamente. En esta ocasión, el porcentaje de acierto absoluto se reduce considerablemente, al igual que el acierto relativo, que hasta esta prueba había presentado valores de entorno al 90% para todos los casos.

Al realizar la prueba de t de Student obtenemos un valor de significancia: $p=0,01$. Esto nos indica que sí existe una diferencia estadísticamente significativa en la respuesta del sujeto en el piano, frente a la respuesta con la voz. Por lo tanto, sí está habiendo un condicionamiento que modifica la autopercepción de la articulación del sonido durante la interpretación.

4.5 Resultados para la categoría: fraseo

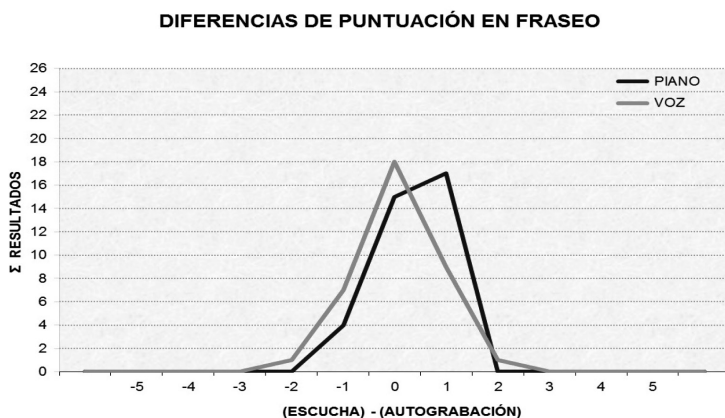


Figura 6: Diagrama de frecuencias sobre fraseo

En esta categoría hemos evaluado la medida en la que las interpretaciones en piano y voz se ajustaban al análisis fraseológico realizado con anterioridad, y planificado, por tanto, en la interpretación.

A la vista de los gráficos de frecuencia, volvemos de nuevo a la situación de coincidencia en la respuesta del sujeto para piano y voz.

Tabla 5: Valores estadísticos sobre fraseo

	MEDIA	DES.V. ESTÁNDAR	VAR.	VALOR MÁX.	VALOR MÍN.	% ACIERTO ABS.	% ACIERTO REL.
PIANO	0,4	0,7	0,5	1,00	-1	41,7	100,0
VOZ	0,1	0,8	0,7	2,00	-2	50,0	94,4

Aunque existe una cierta tendencia a valores positivos por parte de la interpretación en piano, relacionamos este hecho con la incertidumbre inherente a la escala de medida que estamos utilizando, ya que en definitiva nuestro porcentaje de acierto relativo ha sido del 100%. En general, encontramos valores estadísticos que indican baja dispersión y un valor de media similar. La prueba t de Student confirma la no existencia de diferencias estadísticamente significativas entre una y otra respuestas.

4.6 Resultados para la categoría: calidad de emisión-sonoridad

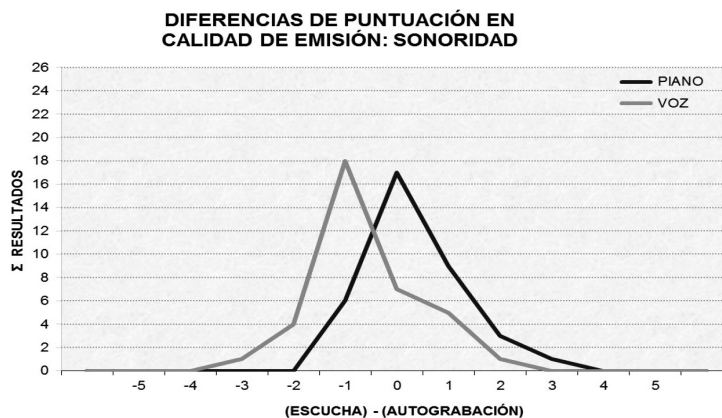


Figura 7: Diagrama de frecuencias sobre calidad de emisión-sonoridad

En esta categoría hemos englobado los aspectos relativos a la calidad general en la emisión del sonido. En el caso del canto se relaciona directamente con la correcta colocación de la voz y en el piano con un adecuado uso del pedal y la obtención de un balance de planos sonoros acorde a lo establecido.

Tabla 6: Valores estadísticos sobre calidad de emisión-sonoridad

	MEDIA	DESV. ESTÁNDAR	VAR.	VALOR MÁX.	VALOR MÍN.	% ACIERTO ABS.	% ACIERTO REL.
PIANO	0,3	1,0	0,9	3,00	-1	47,2	88,9
VOZ	-0,6	1,0	1,1	2,00	-3	19,4	83,3

Las respuestas obtenidas para los dos instrumentos guardan una gran similitud en su forma (ambas presentan distribución normal), pero es manifiesto el desplazamiento de éstas, de prácticamente un punto. La tendencia en el piano es hacia una autopercepción en la calidad del sonido similar a las valoraciones encontradas en parámetros anteriores. En el caso de la voz, por el contrario, la autopercepción en el momento de la interpretación ha falseado la realidad subjetiva de la soprano, tal y como la ha manifestado en la escucha por cascos posterior. Es decir, durante la interpretación ha tenido una sensación más favorable de este parámetro, de lo que en realidad ha considerado tras escuchar la grabación. A su vez, la prueba t de

Student arroja un valor: $p=0,00$, por lo que, sin lugar a dudas, las respuestas del sujeto ante el piano y la voz han presentado diferencias estadísticamente significativas.

4.7 Resultados para la categoría: altura-afinación

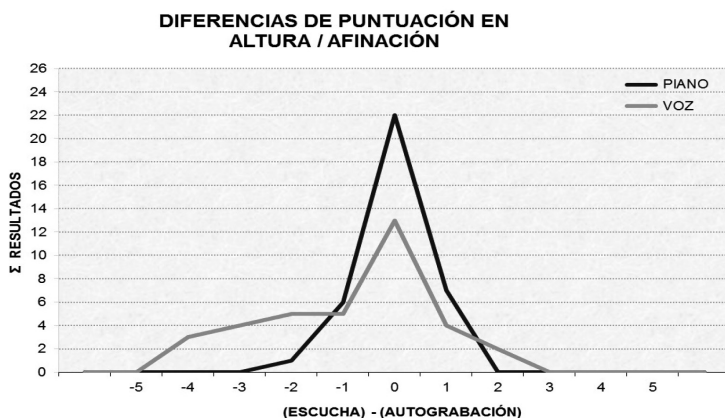


Figura 8: Diagrama de frecuencias sobre altura-afinación

En esta categoría hemos contemplado la medida en la que los sonidos emitidos se corresponden con el texto musical. En la voz, esencialmente se trata del grado de ajuste con respecto a la altura del sonido en cada momento. En el caso del piano, la medida en la que no aparecen notas equivocadas, o bien no lo hacen en lugar de aquéllas de especial significancia.

Tabla 7: Valores estadísticos sobre altura-afinación

	MEDIA	DESV. ESTÁNDAR	VAR.	VALOR MÁX.	VALOR MÍN.	% ACIERTO ABS.	% ACIERTO REL.
PIANO	0,0	0,7	0,5	1,00	-2	61,1	97,2
VOZ	-0,9	1,6	2,7	2,00	-4	36,1	61,1

Del gráfico de frecuencias, vemos cómo la respuesta de la autopercepción de la voz ante este aspecto musical sufre una deformación, perdiendo la distribución normal que ha presentado en las demás categorías (y que también en esta ocasión presenta la respuesta al piano), ocupando un rango de respuestas especialmente amplio. En general, los resultados en voz se desmarcan del comportamiento ante el piano,

dando un valor de media de casi un punto por debajo y una desviación estándar de más del doble. Del mismo modo, los porcentajes de acierto en voz son significativamente bajos respecto a las respuestas en piano.

La prueba t de Student arroja un valor: $p=0,01$, por lo que comprobamos numéricamente que existe una diferencia estadísticamente significativa entre la autopercepción del sujeto en la interpretación al piano, y la producida durante la interpretación con la voz.

Por todo lo anterior, se aprecia una importante irregularidad en la autopercepción durante la práctica del canto, observándose una tendencia a considerar la altura-afinación de manera más favorable de lo que la escucha posterior sugiere.

CONCLUSIONES

A lo largo de este estudio hemos tratado de conocer en qué medida la predisposición fisiológica del sistema auditivo del intérprete puede condicionar su autopercepción musical de la interpretación, mientras ésta se lleva a cabo, centrándonos en la dualidad instrumental de un mismo sujeto (voz y piano). Tras una comparativa exhaustiva de los resultados que nuestra metodología experimental ha proporcionado, encontramos hechos sustanciales en relación a algunas diferencias concernientes sobre todo a ciertas áreas de la música, así como coincidencias que también consideramos significativas.

En relación a las pruebas con piano, como ya indicamos, este instrumento guarda una relación externa con el intérprete desde el punto de vista del sistema auditivo periférico. A este respecto, se ha podido comprobar que, para todos los parámetros analizados, la evaluación propia durante la práctica ha coincidido con la de la audición posterior, aportando en todo momento curvas de respuesta con distribución normal centrada en cero. Por ello deducimos que, durante la interpretación con piano (en actitud crítica de escucha), llega a producirse aproximadamente la misma percepción de la realidad musical que la que se tendría en una escucha posterior de esa misma interpretación, no encontrándose condicionamientos fisiológicos particulares.

Sin embargo, en el caso de la autopercepción auditiva del intérprete de canto, los resultados presentan comportamientos dispares, según categorías. Por un lado, podemos aunar como homogéneos en su comportamiento aspectos como ritmo, dinámica, *tempo* y fraseo, pues todos ellos presentan una distribución de observaciones simétrica en torno al eje cero, un índice de acierto relativo sobre el 90% o superior, y acierto absoluto próximo al 50% o superior. En estas categorías podemos deducir que no se han producido, y por tanto no existen, diferencias sustanciales entre la percepción durante la interpretación y la percepción en la escucha posterior.

Señalar que, desde el punto de vista acústico, estas categorías para las que sí encontramos una autopercepción acertada durante la práctica del canto, se relacionan con la intensidad del sonido (dinámica), o la distribución de las diferentes intensidades a lo largo del tiempo (ritmo, *tempo* y fraseo). Conviene indicar que, como se ha explicado en el punto dos de este texto, precisamente estos aspectos no se ven tan condicionados por la fisiología del oído del intérprete como ocurre con la respuesta en frecuencia.

Por otro lado, articulación-fonética, calidad de emisión-sonoridad y altura-afinación no arrojan resultados de los que se pueda deducir homogeneidad en la autopercepción de la cantante. Estas tres categorías han proporcionado curvas de respuesta con una diferencia estadísticamente significativa respecto a las arrojadas por la misma intérprete al piano. Ello pone de manifiesto que en tales áreas nuestro sujeto ha tenido una autopercepción equívoca y variable en un alto porcentaje de las muestras, y por tanto no tiene tanto control sobre lo que está ocurriendo desde dentro de la interpretación.

Precisamente, estas tres variables en las que aparecen problemas en la exactitud de la autopercepción durante la práctica del canto están relacionadas con la frecuencia del sonido. En el caso de la afinación, la relación es directa puesto que la altura del sonido depende esencialmente de la frecuencia del sonido fundamental que se está emitiendo. Del mismo modo, la sonoridad o calidad de la emisión se relaciona con el timbre, cuestión dependiente del espectro de frecuencias que acompañan a la fundamental, es decir, del número, intensidad y posición de los sonidos armónicos. Finalmente, la articulación de los sonidos en la voz también se relaciona con ciertos grupos de armónicos, llamados formantes. Además, en el caso de las consonantes, como afirma T. De Olazábal: “Para obtener comprensibilidad en el habla es indispensable la presencia de armónicos cuya frecuencia se halla entre los 1800 y 3500 ciclos.”⁷ (Del mismo modo, M. Recuero aporta valores de frecuencias de en torno a 4500 Hz y 6000 Hz para consonantes como la *j* o la *s*, respectivamente.)

Como ya comentamos, la configuración física del sistema auditivo periférico hace que existan vías de generación de impulsos del nervio auditivo distintas a la iniciada por el oído externo. Éstas, en esencia van a modificar o colorear acústicamente el espectro de la señal que se recibe a través del pabellón auditivo, enriqueciendo determinadas frecuencias sobre otras, y alterando por tanto el balance original del sonido. Tiene pleno sentido, por tanto, que hayamos encontrado autopercepciones falseadas o confusas durante la práctica musical del canto, precisamente en aquellas categorías que están vinculadas con la respuesta en frecuencia del sonido.

7 De Olazábal, Tirso: *Acústica musical y organológica*, 1ªed., Melos ediciones musicales, Buenos Aires, 2007, p.141.

De todo lo anterior, inferimos la necesidad de una educación auditiva específica para intérpretes de cierto grupo de especialidades instrumentales, que permita al sistema auditivo central compensar las carencias del sistema periférico, durante la práctica musical. Dicha necesidad estará condicionada por la relación física que el sujeto mantenga con el instrumento, y supone una dificultad añadida a su práctica, compleja de por sí.

Por ello, consideramos que el uso de la autograbación sonora para el estudio cotidiano del intérprete puede ser una herramienta aconsejable para los instrumentistas de piano, si bien la valoramos como imprescindible para cantantes, en la medida en la que ésta orientará al intérprete para educar sus sensaciones, de manera que se correspondan con la realidad sonora exterior. Extensiblemente, otras disciplinas como violín, viola e instrumentos de viento pueden verse en mayor o menor medida condicionados por este factor fisiológico y, por tanto, deberían hacer también un uso asiduo y metódico de esta herramienta.

REPERTORIO INÉDITO PARA TROMBÓN Y PIANO DE COMPOSITORES ESPAÑOLES DE MEDIADOS DEL SIGLO XX. PIEZA LÍRICA, DE JULIÁN MENÉNDEZ GONZÁLEZ

Javier Escribano Redondo

Titulado superior en Trombón y en Pedagogía por el RCSMM

RELEVANCIA DEL TRABAJO

El presente estudio y edición crítica de la obra *Pieza Lírica* de Julián Menéndez González, es fruto de la investigación que el autor de estas líneas lleva a cabo desde el año 2014. En esta investigación se han recuperado diversas obras inéditas de distintos compositores españoles, escritas para trombón y piano en los dos primeros tercios del siglo XX.

Es necesario rescatar el patrimonio musical que se atesora en los archivos y bibliotecas de toda la geografía española y que sin duda enriquecerá el repertorio, no solo trombonístico, sino también de otros muchos instrumentos, así como de formaciones camerísticas y de gran formato.

Pieza Lírica, presenta una característica muy importante dentro del repertorio trombonístico. La obra fue concebida para demostrar las habilidades del intérprete en el manejo de los distintos sistemas organológicos del trombón, debía interpretarse empleando ambos¹. Las indicaciones del manuscrito en este sentido no se han

¹ En el manuscrito original se incluyen anotaciones concretas de cuándo el intérprete debía cambiar de un sistema a otro.

transcrito, por estar el sistema de válvulas actualmente en desuso en el trombón. No obstante, pueden apreciarse las indicaciones originales en el material facsímil reproducido en esta edición.

Se pregunta Ferrer² (2014), cómo es posible que desde el nacionalismo musical español del primer tercio del siglo XX, se haya dado un salto hasta llegar a los compositores del último tercio de la centuria. No hay duda de que las preocupaciones de este autor están justificadas, y de que el presente trabajo y los que están por llegar irán poco a poco rellenando el inmenso agujero que nuestro patrimonio musical tiene en las décadas centrales del pasado siglo.

Es muy importante la aparición de *Pieza Lírica*, pues supone un importante eslabón dentro del repertorio para el instrumento de compositores españoles. Si bien el repertorio trombonístico de la época no es muy extenso, es prácticamente inexistente la creación de este dentro de nuestras fronteras.

EL MATERIAL MANEJADO

El material manejado aporta datos que ponen de manifiesto el uso de los distintos sistemas organológicos³ en el trombón de forma simultánea, en el marco de la Banda Sinfónica Municipal de Madrid (en adelante BSMM). Era requerido el manejo de ambos sistemas para el acceso a la agrupación, tal y como se desprende de algunas indicaciones en el manuscrito⁴.

Para realizar esta edición se han manejado las diferentes copias halladas, tomándose la copia *Pianista* para realizar la transcripción final. En las distintas copias depositadas en el archivo de la BSMM figuran las siguientes anotaciones (anotación en lápiz color rojo):

Partituras generales:

Directores
Pianista

Partes de trombón:

Tribunal
Opositor

² Ferrer Cayón, Jesús. «Arturo Dúo Vital, Ataúlfo Argenta y el Festival Internacional de Santander: ausencia y presencias de una rememoración histórica políticamente selectiva». *Arturo Dúo Vital (1901 – 1964) en perspectiva histórica*, Editorial de la Universidad de Cantabria, Santander, 2014, pp. 91-136. ISBN: 978-84-8102-732-7.

³ Sistema de varas y sistema de pistones o válvulas.

⁴ *Trombón de varas y pistones*.

Se cree que las copias de la obra depositadas en el archivo de la BSMM, fueron realizadas por el propio autor. La costumbre habitual en la época, y particularmente en la BSMM, era encargar las distintas copias de las obras a copistas, sin embargo las transcripciones que Julián Menéndez realizó para la BSMM aparecen rubricadas con las iniciales “JM”, al igual que ocurre con *Pieza Lírica*, por lo que seguramente el autor llevaba a cabo él mismo las copias de sus trabajos. Así mismo, la heredera del autor ha corroborado que ciertamente es la grafía original del compositor, y que era él mismo quien realizaba las copias oportunas de todos sus trabajos.

Todas las copias manejadas contienen en varias de sus páginas el sello o membrete de la BSMM, y pertenecen al archivo de la misma.

El material manejado tiene las siguientes características:

- Copia *Directores*: Papel de alto gramaje en tonos amarillentos y escritura a pluma en color negro. Tamaño aproximado del papel, B4. Número de páginas 10, agrupadas en 5 hojas con escritura a doble cara, pegadas y cosidas formando un cuadernillo. Sin tapas.
- Copia *Pianista*: Papel de alto gramaje en tonos amarillentos y escritura a pluma en color negro. Tamaño aproximado del papel, B4. Número de páginas 9, agrupadas en 5 hojas con escritura a doble cara, pegadas y cosidas formando un cuadernillo. Sin tapas.
- Copia *Tribunal*: Papel de alto gramaje en tonos amarillentos y escritura a pluma en color negro. Tamaño aproximado del papel, B4. Número de páginas 4, agrupadas en un pliego doblado formando 2 hojas con escritura a doble cara, formando un cuadernillo. Sin tapas.
- Copia *Opositor*: Papel de alto gramaje en tonos amarillentos y escritura a pluma en color negro. Tamaño aproximado del papel, B4. Número de páginas 4, agrupadas en un pliego doblado formando 2 hojas con escritura a doble cara, formando un cuadernillo. Sin tapas.

APUNTES BIOGRÁFICOS

Natural de Santander, Gervasio Julián Menéndez González nació en enero de 1895⁵. Fue en Bilbao donde Menéndez –por traslado de sus padres a esta ciudad, cuando tan solo contaba con dos meses de vida–, comenzó sus estudios de solfeo, piano, armonía y clarinete, y donde consiguió a los trece años su primer puesto por oposición como requinto solista en la Banda Municipal de la ciudad⁶. En 1914, se trasladó a Madrid donde realizó sus estudios de composición⁷ y recibió el primer premio en la especialidad de clarinete del que hoy es el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (en adelante RCSMM) en 1918⁸.

En el mismo año de su llegada a Madrid accedió por oposición a la BSMM, por entonces llamada Banda Municipal de Madrid, ocupando la plaza de clarinete como profesor de primera clase⁹. Posteriormente, siendo clarinete solista de la BSMM, ocupó la plaza de subdirector por un periodo de dos años. Apunta Genovés¹⁰ (2009), que también ocupó el puesto de director¹¹ interino. Como compositor y transcriptor, dice Genovés (2009) acerca de Menéndez:

Anduvo siempre inquieto y trabajador, dedicándose más de lleno a la transcripción de piezas orquestales para banda y a la composición. El archivo de la banda municipal de Madrid debe mucho a Julián Menéndez por sus magistrales y numerosas transcripciones que allí se encuentran, siendo estas más de cien,

5 Existen distintas opiniones en cuanto a la fecha de nacimiento de Julián Menéndez González. Mientras Sagardia anota 1896 como fecha de nacimiento, Fernández-Xesta (2014), Martínez (2009) o Mazorra (1996) entre otros, indican 1895 como fecha de nacimiento de nuestro protagonista.

6 Sagardia Sagardia, Ángel. «Julián Menéndez González», *Auñamendi Eusko Entziklopedia*, 2002-2013 Eusko Ikaskuntzaren Fundazioa. ISSN 2444-5487. [En línea]: <http://www.euskomedia.org/aunamendi/95064> (consultado 17 de junio de 2016).

7 *Ibidem*.

8 Sopena Ibáñez, Federico. *Historia crítica de Conservatorio de Madrid*. Ministerio de educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1967, p. 258.

9 Fernández-Xesta Y Vázquez, Ernesto. «Los profesores de la Banda Municipal de Madrid condecorados por la Orden Civil de la República», *Anales del instituto de Estudios Madrileños*, C. S. I. C., Madrid, 2014, pp. 255-310. ISSN 0584-6374.

Documento *Personal y Reglamento de la Banda Municipal. Madrid, 1916*. Biblioteca musical Víctor Espinós, sig. T 4401 (3).

10 Genovés Pitarch, Gaspar. *La Banda Sinfónica Municipal de Madrid*. Ediciones La Librería, Madrid, 2009, pp. 215-228. ISBN 978-84-9873-048-7.

11 No se ha podido confirmar este dato en ninguna otra fuente. Puede deberse a un posible error de redacción al hacer referencia a la plaza de director y no a la de subdirector, refiriéndose el autor a subdirector cuando indica director interino.

entre las que destacan Sinfonía alpina de R. Strauss, el Concierto para Orquesta de Bela Bartók y La consagración de la primavera de I. Stravinsky. (p. 218)

Otros autores también indican que son más de un centenar¹² las obras orquestales y composiciones que Menéndez aportó al archivo de la BSMM. De entre ellas cabe destacar la importancia de la transcripción ya citada de *La Consagración de la Primavera*, a la que su autor I. Stravinsky, otorgó (tras su escucha en Madrid) el privilegio de ser la única transcripción autorizada para banda, haciendo que la Editorial Boosey & Hawkes estampara en el manuscrito de Menéndez su rúbrica y sello para corroborar este hecho. Además, Julián Menéndez ocupó puestos de clarinete solista en la Orquesta Filarmónica del Maestro Pérez Casas, Orquesta Sinfónica del Maestro Arbós (ambas formaciones eternas contrincantes), y Orquesta Sinfónica del Teatro Real de Madrid¹³. También es requerido por la Orquesta Nacional como clarinete solista, cargo que no llegó a ocupar, ya que requería permiso expreso de la BSMM que finalmente no le fue concedido.

Según Ferrer¹⁴ (2014), Leopold Stokowski mandó poner un cheque en blanco sobre la mesa para fichar a Menéndez en la Philadelphia Orchestra. Continúa Ferrer (2014) diciendo que en el año 2003, el Metropolitan Museum of Art de Nueva York adquirió un clarinete de Julián Menéndez para incluirlo en sus Galerías de Instrumentos Musicales.

Indica Fernández-Xesta (2014, p. 294), que en 1918 Menéndez pasó al cornetín, hecho que no se ha podido verificar revisando bibliografía y documentación sobre la BSMM¹⁵. Este dato tan solo es explicable por interpretación errónea del expediente¹⁶ que recoge algunas escuetas anotaciones acerca de diferentes oposiciones de la BSMM. Además, acerca de la citada información de Fernández-Xesta, hay que añadir que con total seguridad, la información referente a Menéndez del expediente de oposiciones mencionado, alude al hermano de Julián Menéndez González, Severiano Menéndez González, trompetista de la BSMM y que según Genovés (2009, pp. 212-213) se vio sometido a las depuraciones socio-políticas llevadas a cabo durante la dictadura.

12 Mazorra Incera, Luis. *Aula de Re (estrenos) (27)*. Fundación Juan March, Biblioteca de música española contemporánea. Notas al programa de mano, Madrid, 1996, pp. 12-14.

13 *Ibidem*.

14 FERRER CAYÓN, Jesús. (*op. cit.*).

15 Documentación consultada. 1. Expediente oposiciones. Archivo de villa. Sig. 24-460-66. 2. Fotografía Plantilla de la Banda Municipal de Madrid. 1952. 3. Personal y Reglamento de la Banda Municipal 1916. Imprenta histórica municipal. Signatura IA 190.

16 Documento expediente oposiciones 1909-1918. Archivo de villa. Sig. 24-460-66.

Ahora bien, existen en la actualidad suspensos de empleo y sueldo y pendientes de depuración, nueve profesores numerarios, alguno de los cuales se encuentra ya en trámite de reingreso en la Comisión de Gobernación, y entre ellos el solista de trompeta, Severiano Menéndez (...). (citado en Genovés, 2009, p. 212)¹⁷

No mueve al Delegado que suscribe al formular esta propuesta, a tratar de proteger a individuos cuya depuración está sin resolver, ya que antes de tomar una determinación se deberá pedir al informe correspondiente al Sr. Juez militar depurador del personal municipal (...). (citado en Genovés, 2009 p. 213)¹⁸

Anota Ferrer¹⁹ (2014), que Menéndez fue *condenado* a ser borrado de la historia de la música española «por cometer el ‘delito’ de comprometerse con la Segunda República» (p. 134). Sin duda Julián Menéndez no tuvo el reconocimiento que se habría merecido atendiendo a los méritos de su carrera.

Según indica Genovés (2009), Menéndez renuncia al cargo de solista de la BSMM en 1955 por problemas de salud, concediéndosele la jubilación a la edad de 60 años. Recibe la Medalla de plata de Madrid en diciembre del mismo año. Gervasio Julián Menéndez González falleció en Madrid el 30 de diciembre de 1975.

Es muy importante la labor de Menéndez en el seno de la BSMM. Si bien, tal y como indica Genovés (2009), Menéndez se jubiló de la BSMM en 1955, poniendo fin a su carrera como intérprete, no lo hizo en su labor de transcriptor y compositor.

Además de las más de cien composiciones o transcripciones mencionadas, la presente investigación ha rescatado otras obras inéditas del autor para distintos instrumentos como flautín, trompeta, trompa o bombardino entre otros, además de la que nos ocupa, la *Pieza Lírica* para trombón y piano. Siete de estas obras están fechadas después de 1955. Entre ellas, se encuentra la *Pieza lírica* (obra de concurso para la Banda Municipal de Madrid), fechada en 1956.

17 Archivo BSMM.

18 *Ibidem*.

19 Ferrer Cayón, Jesús (*op. cit.*).

EL ESTILO COMPOSITIVO

Han llegado a compararse las obras Julián Menéndez en inspiración y ámbito creacional al repertorio pianístico de Albéniz o Granados²⁰.

Podría enmarcarse el estilo compositivo de Julián Menéndez en el *Post Romanticismo*, no obstante si analizamos su música se pueden apreciar multitud de detalles heredados de inercias estilísticas distintas, como el *Neoclasicismo* o el *Impresionismo*.

Al revisar la literatura sobre el autor se puede encontrar un amplio catálogo de corrientes y tendencias de estilo que ayudarán a definir la música de Menéndez; neorromántico, marcado carácter *folclórico*, *Nacionalista* y casticista de salón²¹, *Impresionista* y polimodal²².

Analizando la música de Menéndez se encuentran rasgos que bien podrían pertenecer a cualquiera de los estilos citados en las líneas anteriores, no obstante, la maestría con la que el autor utiliza los recursos característicos de cada estilo de forma conjunta, hacen que su música tenga una identidad propia. En unas ocasiones recuerda a la música de salón por la etérea mezcla de ritmo y armonía, y en otras al denso *Post Romanticismo* por su complejo entramado y desarrollo cromático, o al *Impresionismo* por el empleo de mixturas.

Julián Menéndez, desarrolla por tanto un estilo propio, muy merecedor de un puesto que aun no ha llegado a ocupar en la historia de la música española.

Pieza Lírica

La *Pieza Lírica para Trombón de varas y pistones con acompañamiento de Piano*²³ fue escrita para ser utilizada en las oposiciones de acceso a la BSMM en el año 1956²⁴. No obstante, la indicación “No llega a actuarse”, manuscrita en lápiz en la copia *Directores*, hace pensar que finalmente no llegó a usarse para tal cometido, habiendo sido relegada al archivo hasta el día de hoy.

No han podido encontrarse hasta el momento datos en archivos o bibliotecas, que hagan mención al encargo o ejecución de la obra en las mencionadas oposiciones o en cualquier otro contexto. Tampoco se han localizado referencias a la obra en la

20 Espina Ruíz, Oskar. *Julián Menéndez Rediscovered CD* [En línea]: <http://oskarespinaruiz.com/recording/menendez-at-the-metropolitan/> (consultado 21 de junio de 2016).

21 Mazorra Incera, Luis (*op. cit.*).

22 *Ibidem*.

23 Título original completo.

24 (*Obra de concurso para la Banda Municipal de Madrid (1956)*). Indicación literal en el manuscrito.

bibliografía consultada, en catálogos temáticos²⁵, en discografía o en fondos documentales de archivos y bibliotecas²⁶. Por esto, puede afirmarse que *Pieza Lírica* pertenece al por desgracia, basto repertorio inédito que aun existe.

Pieza Lírica es una obra compuesta en un estilo en que el compositor se desenvolvió con soltura. Un lenguaje *post-romántico* alterado, con tintes *impresionistas* y *neoclásicos*, en donde marcadas inercias *cromáticas*, conducen la música con un *fluir* aparentemente sosegado, pero complejo en su elaboración armónica.

La obra goza de una expresividad muy acentuada que el autor supo plasmar en la partitura con innumerables indicaciones agógicas o de tempo y matiz. Pequeñas variaciones en los *tempi*, marcas que aluden al carácter, acentos y un largo etcétera encierran en la partitura una información añadida fuera del pentagrama y que es vital para una interpretación más fiel.



La estructura de la obra muestra tres secciones continuas, sin paradas entre ellas, o con tan solo un calderón entre las dos primeras subsecciones.

- Moderato, poco animado – Moderato expresivo – Poco más animado.
- Allegro moderato – Allegro risoluto – Menos (1º Tempo) Allegro moderato (1º Tempo).
- Más vivo.

Las dos primeras secciones se presentan en forma tripartita con variaciones de los *tempi*. La tercera y última sección en forma de *coda*, precipita la obra en tan solo 12 compases a un conclusivo y virtuoso final, en el que el trombón (en este punto

25 Thévet, Lucien. *Musique pour Clarinette*. Alphonse Leduc, Paris, 1993.

25 Brixse, Eugen. *Klarinetten Bibliographie I*. Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1983.

25 Juan March, Fundación. *La biblioteca de música española contemporánea*. Fundación Juan March, Madrid, 2001.

26 A lo largo de esta investigación se ha trabajado en (tanto en sede física como en acceso en línea): Archivo de Villa de Madrid, Archivo de la BSMM, Archivo RCSMM, Archivo Histórico de Valencia, Biblioteca Nacional de España, Biblioteca del RCSMM, Biblioteca Musical Víctor Espinós, Biblioteca de la Fundación Juan March, Centro de Documentación y Archivos (CEDOA) de SGAE, Centro de Documentación de Música y Danza el INAEM y Biblioteca digital Memoria de Madrid.

de la obra originalmente concebido para el trombón de pistones²⁷), hace gala de su agilidad de ejecución característica y se eleva en registro hasta el techo de la obra, mi₂, registro contra agudo en la tesitura del trombón tenor.

En cuanto a la estructura armónica se refiere, la obra es sencilla con una forma A-B-A, en donde A es Mi₂ mayor y B es Sol₂ mayor. No por ello renuncia Menéndez a recursos cromáticos ni a armonía alterada mayorizando o menorizando grados, lo que como se ha dicho anteriormente conduce la música de forma más sinuosa y sutil. En algún momento también se emplea el uso tan habitual en la época (especialmente en el estilo *impresionista*), del paralelismo de acordes o mixtura armónica.

EDICIÓN CRÍTICA

En la presente edición crítica se realiza una transcripción literal del manuscrito original de Julián Menéndez González depositado en el archivo musical de la BSMM. No obstante, se han realizado una serie de añadidos, cambios, supresiones o correcciones menores, como acentuaciones, alteraciones accidentales, matices o datos agógicos que aparecían en el manuscrito de forma redundante, y que han sido suprimidos de forma parcial para poder llevar a cabo una lectura más clara de la partitura.

Muy en consonancia con la grafía musical de la época, Menéndez es extremadamente explícito con indicaciones agógicas, matices, acentos y otras marcas, que como se ha dicho, en ocasiones resultan redundantes, por lo que se ha optado por «aligerar» la partitura en estos términos.

Se han respetado prácticamente todos los cambios de pentagrama en las diferentes voces de la piano, aun no siendo esto una práctica habitual actualmente. Esta situación puede resolverse cambiando la clave si son voces muy extremas, o bien manteniendo la voz en el pentagrama original si no es esta muy extrema. No obstante, en ocasiones se han cambiado las distintas manos del piano de pentagrama con respecto al manuscrito, por ejemplo en c. 31, c. 36 o como es el caso del c. 38, añadiendo un silencio de redonda en el pentagrama superior.

Se han añadido dobles barras y letras de ensayo para delimitar las diferentes partes estructurales, así como numeración de compases al inicio de cada sistema.

Como se ha indicado anteriormente, en la presente edición se han realizado correcciones menores en la transcripción con respecto a la copia *Pianista* del manuscrito original. Son las siguientes:

27 Con el planteamiento actual, se descarta la interpretación con el sistema de válvulas, por lo que esta sección se interpretará hoy en día con el trombón con sistema de vara, lo cual supone una leve dificultad añadida en su ejecución.

- Supresión de matices por redundancia en: c. 5, c. 21 y 22, c. 29, c. 31, c. 33, c. 40, c. 47, c. 54, c. 67, c. 69, c. 72, c. 76, c. 81, c. 87, c. 108, c. 114 y 115, c. 129, c. 142 y c. 152.
- Corrección de matices por diferencia entre las distintas copias (*Piano-Opositor*) en: c. 135. En c.151 también existen diferencias entre las copias mencionadas, pero en la transcripción se ha mantenido la versión de la copia *Pianista*.
- Añadido, cambio o supresión de marcas en: c. 21, c. 24, 25 y 26, c. 29 y 30, c. 39, c. 41, c. 51, c. 59, c. 67, c. 80, c. 86, c. 98, c. 106, c. 113, c. 115, c. 120, c. 133 y c. 140.
- Acentos corregidos o añadidos en: c.4, c. 18 y 19, c. 39, c. 49, c. 87, c. 91, c. 99, c. 101, c. 104, c. 137 y c. 141.
- Otros acentos han sido añadidos (c. 51) mediante la anotación *sim.*.
- Corrección de articulaciones por diferencias en las distintas copias (*Piano-Opositor-Tribunal- Directores*) en: c. 28, c. 65, y c. 151.
- Añadido o supresión de alteraciones accidentales de recuerdo en: c. 34, c. 36, c. 38, c. 44 y 45, c. 48, c. 50 y 51, c. 53, c. 57 y 58, c. 116, c. 145, c. 148 y 149 y c. 151.

FRAGMENTO DEL FACSIMIL DE LA PARTITURA

Página 1 del manuscrito original (Copia Pianista)



Página 5 del manuscrito original (Copia Pianista)

The image shows a page of a musical score titled "BANDA MUNICIPAL de MADRID". The score is written for a piano and includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings. The title "BANDA MUNICIPAL de MADRID" is prominently displayed at the top. The score consists of several staves, with the piano part being the most detailed. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines, typical of a band arrangement. The page is numbered 5, indicating it is part of a larger manuscript.

Página 9 de manuscrito original (copia Pianista)

The image shows a page of a musical score, likely page 9 of the manuscript. The score is written for a piano and includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines, typical of a band arrangement. The page is numbered 9, indicating it is part of a larger manuscript.

Reproducción parcial de la transcripción de la copia Pianista Página 1 de la transcripción realizada para la elaboración de la edición

Pieza Lírica
Pieza Zinebich con acompañamiento de Piano
Obra de concierto para la Escuela Municipal de Música (1986)

Edilia Martínez González
1942-1973

Moderato espresivo

Trombón

Piano

Edición crítica de Javier Fernández-Rodrigo

Detailed description: This is a partial transcription of the first page of a musical score. It features two staves: Trombone (top) and Piano (bottom). The music is in 2/4 time and begins with a 'Moderato espresivo' tempo. The score includes various dynamics such as piano (p), mezzo-forte (mf), and forte (f). There are also performance markings like 'cresc.' and 'dim.'. The score is divided into measures, with some measures containing rests for the Trombone part.

Página 10 de la transcripción realizada para la elaboración de la edición

Pieza Lirica

10

[C] **Más vivo**

Edición crítica de Javier Fernández-Rodrigo

Detailed description: This page shows the continuation of the musical score, specifically page 10. It features two staves: Piano (top) and Trombone (bottom). The tempo is marked as 'Más vivo'. The score includes various dynamics such as piano (p), mezzo-forte (mf), and forte (f). There are also performance markings like 'cresc.' and 'dim.'. The score is divided into measures, with some measures containing rests for the Trombone part.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco la colaboración prestada a todo el personal de los archivos y bibliotecas, así como de las entidades públicas o privadas en las que he trabajado, y muy especialmente al músico archivero de la BSMM «Chuso», a Fernando, encargado del archivo de la Biblioteca del RCSMM y a su directora Elena Magallanes por su amabilidad y prestancia en todo momento. Gracias a la BSMM y al Ayuntamiento de Madrid por facilitarme el acceso a sus instalaciones y archivos. También agradezco al Dr. D. Agustín Martínez Peláez de la URJC el interés en la difusión de este trabajo.

Merece una mención especial en este apartado la persona que ha autorizado la publicación y difusión de la obra y de este trabajo en especial, le heredera y nieta del autor M^a de los Ángeles Soteras Menéndez.

BIBLIOGRAFÍA

Para la realización de este trabajo también se ha consultado otro material y fuentes²⁸.

- Bate, Philip. *The trumpet and trombone. An Outline of the History, Development and Construction*. First ed. Ernst Benn Limited, Londres. W. W. Norton & Company, Nueva York, 1966.
- Bly, L.J. «The Wind Bands of Continental Europe». En Frank J. Cipolla y Donald Hunsberger (Ed.), *The Wind Ensemble and Its Repertoire*, University of Rochester, New York, 1994, pp. 193-200. ISBN: 1-878822-46-2.
- Cansino González, José Ignacio. «Fundación de la Banda Sinfónica Municipal de Madrid». *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía* 23/84, 2010, pp. 54-75. ISSN: 0214-4786.
- ENGUÍDANOS, Carlos. Tesis doctoral sobre Julián Menéndez en redacción. Comunicación personal realizada el 26 de julio de 2016.
- Escribano Redondo, Javier. «Sistemas organológicos del trombón desde el s. XIX. Aplicación en la banda de música y en el repertorio bandístico español». Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Madrid, *Música* 23/2016, pp. 13-27. ISSN: 0541-4040.

²⁸ Astruells Moreno, Salvador. *La banda municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*. Francisco Bueno Camejo y Román de la Calle (dirs.). Universidad de Valencia: Servicio de publicaciones, 2004. ISBN: 84-370-5806-6.

- Foster, Robert E. *Winds bands of the world. Chronique of a cherished tradition*. Meredith Music Publications, Florida, 2013. ISBN: 978-1-57463-156-2.
- Herbert, Trevor. *Bands: the brass band movement in the 19th and 20th centuries*. Open University Press, Philadelphia, 1991. ISBN: 0-335-09702-2.
- Herbert, Trevor. *The British brass band: a musical and social history*. Oxford University Press, Nueva York, 2000. ISBN: 978-0-19-816698-6.
- Herbert, Trevor. (2006). *The Trombone*. Yale University Press, Gran Bretaña, 2006.. ISBN: 0-300-10095-7.
- Pérez Perazzo, Jesús Igancio. *Las Bandas: Semblanza de una gran historia*. Asociación Nacional de Directores de Bandas, España, 2008. ISBN: 980-07-8511-6.
- Pérez Piquer, Enrique. *Clar i Net*. Dahiz Produccions. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2004.
- Sanz De Pedre, Mariano. *La banda municipal. Su origen. Cincuenta años de triunfal labor artístico-cultural*. Madrid, 1958.
- Sanz De Pedre, Mariano. *La banda municipal*. Temas españoles. Publicaciones españolas, Madrid, 1959.
- Sobrino Sánchez, Ramón. (2004-2005). «Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX, las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid». *Recerca musicológica*, 14 y 15, 2004-2005, pp. 155-175. ISSN: 0211-6391.
- Tato y Amat, M. (1929). *La Banda Municipal de Música. Monografía escrita con ocasión del Vigésimo aniversario de la Primera Audición Pública*. Ayuntamiento de Madrid, Madrid.
- Whitwell, David. (2010). *A Concise History of the Wind Band*. Second ed. Whitwell Publishing, Austin, Texas, USA. ISBN: 978-1-936512-07-02.

INTERACCIÓN ENTRE LAS ARTES: RECOPILOCIÓN DE INVESTIGACIONES SELECCIONADAS ENTRE MÚSICA Y PINTURA EN ESPAÑA DURANTE EL PERÍODO 2007-2017

Agustín Martínez Peláez
Doctor en Historia del Arte
Coordinador del Máster en Creación e Interpretación Musical
Universidad Rey Juan Carlos

INTRODUCCIÓN

La música y la pintura, como cualquiera de estas dos con sus hermanas, la poesía, la danza, el teatro y las demás artes plásticas y audiovisuales, siempre han tenido afinidades claras y evidentes, aunque los investigadores especializados en cada una de ellas, no siempre han actuado conjuntamente. En este caso concreto, queremos dar a conocer una recopilación de artículos e investigaciones publicadas en español, entre los años 2007 y 2017 en diversas revistas y editoriales de prestigio que interactúan entre la música y la pintura. Veremos estudios que relacionan la música con la pintura de forma tradicional no solo en su redacción sino también en su cronología, y siguiendo precisamente ésta, llegaremos a la unión-separación de estas dos artes desde las vanguardias hasta la actualidad.

En la primera mitad del siglo XX, lo mismo que la pintura se alejó de la arquitectura, renunció a parecerse al objeto que le servía de base para su propio desarrollo; por su parte, la música, renunció a la tonalidad. Adorno encontrará algunas distancias entre música y pintura en este período, especialmente en la definición de su origen¹. Atribuye a la pintura su perfecto arraigo en la tradición romanista, por ser el primer plano del dominio humano del y en el espacio, mejor adecuado a un

¹ Adorno, Theodor W. *Sobre la música*. Paidós Ibérica, Madrid, 2000, p. 58

elemento racional, a diferencia de la música que se vincula a planos caóticos, míticos e inaprehensibles (esencia lingüística de la música), cuestión –según Adorno– que es puesta en el tapete con anterioridad por Nietzsche. Estos elementos en la música se han filtrado de alguna forma a la pintura moderna, por ejemplo, en la pintura impresionista, la cual rompe con los moldes a que la pintura se sostenía tradicionalmente, para ser rebelión contra el objeto (razón de ser), y con ello, denotación de la ruptura con los órdenes racionales. Pero paradójicamente y al contrario, la música, con el fin de humanizarse (y buscar su contenido en tanto símil al lenguaje), se ha afincado en la racionalidad.

MÚSICA Y PINTURA ENTRE EL RENACIMIENTO Y EL MANIERISMO

Nada mejor que comenzar con la aportación del catedrático en historia del arte, Fernando Checa², cuando se refiere a Venus recreándose con el Amor y la Música en su estudio «Tiziano, Venus, la Música y la Idea de la Pintura», presentado el año 2005 en la revista *Quintana*. Checa afirma, basándose en Plotino que, la belleza sensible se fundamenta en la «proporción de unas partes con otras, y con el conjunto, a una con el colorido añadido a ella y para las cosas visibles, como para todas las demás en general, el ser bellas consiste en estar bien proporcionadas y medidas». La belleza de las formas sensibles se debe en buena medida a la luz y el color, dice Plotino, y «por otra parte, continúa las armonías sonoras, puesto que son las ocultas las que producen las manifiestas, hacen que el alma logre aun por esa vía una comprensión de la belleza. Las armonías sensibles se caracterizan por la medida numérica, más no en cualquier proporción, sino en la que sirva para producir una forma que predomine».

Estas ideas fueron retomadas por filósofos neoplatónicos del Renacimiento como Marsilio Ficino y León Hebreo y alguno de sus continuadores como Mario Equicola, por literatos tan influyentes como Baltasar de Castiglione y por escritores cercanos a Tiziano, como Pietro Bembo. Y prendieron a lo largo del siglo XVI especialmente en un lugar como Venecia, donde proliferaron los tratados amorosos o los diálogos en torno a la corte y a la mujer como en ningún otro lugar de Italia. Es muy probable entonces que este grupo de pinturas, en el que el tema central es la presencia de un personaje masculino en traje cortesano que ejecuta una composición musical aluda al tema de las proporciones y armonías musicales, cuya audición nos lleva a considerar un concepto clásico de la belleza. El personaje que contempla sin tocar el cuerpo de Venus sería la peculiar imagen con la que Tiziano resolvió el tema

² Checa Cremades, Fernando. «Tiziano, Venus, la Música y la Idea de la Pintura» *Quintana*, 2005, pp.: 8-10

neoplatónico de los dos sentidos más nobles (oído y vista) para alcanzar esta belleza sensible de la que nos habla Plotino.

En “Diana y Acteon”, de la National Gallery of Scotland, Checa³ afirma que Tiziano sustituye el jardín formal por un campo agreste; es decir, la naturaleza ha suplantado a la cultura. Y no solo esto, en este campo un sátiro toca una música en torno a la cual bailan los campesinos. La contraposición entre la música culta y cortesana y la música de los campos era uno de los temas favoritos de la mitología clásica y Tiziano hizo de él el asunto de algunos de sus cuadros más ambiciosos como es el tardío e inacabado “Disputa de Apolo y Marsias”. La reflexión sobre las distintas posibilidades de acceso a la belleza, se complica ahora con la inserción del tema musical que contrapone el tema de Venus y lo satírico, implicando al espectador como participante, y forzándole a elegir entre ambos.

Tiziano se planteó su obra como una reflexión en torno a las posibilidades de la pintura de reconstruir la Antigüedad. Si en su juvenil serie para Alfonso I de Ferrara, tanto el artista, como el patrono y el inspirador (Equicola) pretendieron una *sui generis* restauración de la pintura de los antiguos, en conjuntos como las *poesie*, lo que se propone es mostrar, no una visión arqueológica o erudita del pasado clásico, sino una imagen de la Antigüedad fundamentalmente estética que le sirve para explicar diversas cuestiones acerca de las propiedades de la creación artística y de las posibilidades reales del arte de alcanzar la belleza.

Sin dejar de tener en cuenta los peligros que un exceso de confianza en los sentidos externos puede tener para aproximarse a ella, la respuesta de estos ejemplos de pinturas es positiva; es decir, es posible imaginar y pintar una realidad bella y proporcionada que se ofrece a través de un uso correcto de la vista y el oído.

Francisco José Rosal Nadales, escribe «Representaciones musicales en la obra de El Greco», en el congreso *El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*, año 2016. Siguiendo cronológicamente con las ideas propuestas por Checa Cremades para Tiziano, Rosal Nadales afirma para El Greco que «En el siglo XIX el escritor y diplomático Juan Valera, de vasta cultura, se consideró “profano en música”. No obstante, aportó múltiples descripciones de óperas, zarzuelas y conciertos de su tiempo, no solo en la correspondencia que mantuvo con varias personas sino también en la recreación posterior en sus obras. Algo similar ocurrió, siglos antes con El Greco. En los comentarios que añadió en su ejemplar de los *Diez libros de arquitectura* de Vitrubio dejó escrito: “Yo de Música no sé”. Tal frase formaba parte de una serie de opiniones en las que indicaba su contrariedad por la intención vitruviana de aplicar proporciones matemáticas a la arquitectura, la pintura y la música. Sin embargo, El Greco, en el terreno práctico, nos legó

3 Checa Cremades, Fernando. *Tiziano y la monarquía hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España. Siglos XVI y XVII*. Madrid, 1994, pp.: 34-37

varias representaciones de instrumentos musicales y escenas de música de un enorme valor para diversas disciplinas académicas, todas enmarcadas en pinturas de carácter religioso y afines a las directrices emanadas de la Contrarreforma. Pintura y música que, para él, mantenían una estrecha relación; la misma que la vista y el oído, sentidos complementarios que se potencian cuando alguno de ellos falta. Nada merma el valor de sus pinturas musicales el hecho de haber introducido tales escenas en una exigua parte de su producción o que representaciones similares de creencias religiosas no contasen con ellas a pesar de ofrecernos un esquema compositivo, especialmente de los ángeles, casi idéntico».

Buena muestra de la valía de esta presencia de la música en las obras de El Greco es el interés que ha despertado en musicólogos y otros especialistas que buscan describir y desentrañar las intenciones del cretense con tales representaciones. Así, Federico Sopena y Antonio Gallego detallaron las escenas musicales en las obras de El Greco conservadas en el Museo del Prado; en años más recientes, Alfonso de Vicente ha estudiado tanto la presencia de la música como su ausencia, ubicándolas respectivamente, como más adelante podremos presentar, en las zonas celestiales y terrenales de sus pinturas⁴. En el año 2014, ese interés se vio redoblado y diversos congresos y reuniones científicas estudiarán no solo la música pintada por El Greco sino también la que pudo escuchar en Toledo y que, necesariamente, debió de influirle, y algunas de sus ideas sobre la música, consideradas más adelantadas que las de sus contemporáneos.

INTERRELACIONES ENTRE MÚSICA Y PINTURA EN EL BARROCO

Siguiendo con esta correspondencia de la música como elemento celestial, Sergi Doménech García, en su artículo «Lamentos al son del arpa. La imagen del rey David penitente en la pintura valenciana del Barroco», publicado en el *Boletín de Arte* del departamento de Historia del Arte de la universidad de Málaga en 2015, estudia la tradición cultural convencionalizada de la figura de David, su patronazgo musical y la continuidad del tipo del rey penitente en el Barroco, tanto en grabados como en programas visuales como los de Pontons y Guilló para Morella y Alcalà de Xivert, respectivamente.

Este uso didáctico permite relacionar las manifestaciones visuales con la literatura sacra. En su configuración icónica, el arpa y la lira son principalmente los

4 Vicente, A., «El universo musical de un pintor humanista: El Greco», en *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, Madrid, vol. 8/2, 2001, pp. 56-76. Edición digital <http://www.capellademministrers.es/index.php/noticias/394-el-universo-musical-de-un-pintor-humanista-el-greco.html> (consulta: 07-02-2017)

instrumentos que se asocian a su figura como atributo. La lira que David tocaba en su juventud mientras guardaba el rebaño y que acompañaría, junto al salterio, su canto de los salmos. Comparte este protagonismo con el arpa que debe su asociación por ser el instrumento que David tocó para calmar a Saúl. La elección de uno u otro instrumento va a responder mucho del contexto cultural pero también del nivel de desarrollo de la morfología del mismo. Incluso en algunas ocasiones puede aparecer con otros instrumentos como la flauta⁵.

Estos instrumentos poseen una dimensión emblemática. La apariencia de un triángulo del arpa, y en ocasiones del salterio, es símbolo de la trinidad. Las diez cuerdas del salterio se ponen en relación con los diez mandamientos. Cuerdas que, al pulsarlas con armonía, elevaban un canto laudatorio a Dios. En lo referente al arpa, desde antiguo era tenido como un instrumento de origen ultraterrenal. A su vez se identifica con el caballo blanco y con la escalera mística pues tiende un puente entre el mundo terrestre y el celestial. Por esta razón los héroes Eddas querían ser quemados con su arpa en la hoguera fúnebre al entender que esta conducía al otro mundo. Las aspiraciones espirituales están figuradas por las vibraciones de esas cuerdas. Estas únicamente son armoniosas cuando proceden de una tensión bien regulada entre todas las energías del ser, un dinamismo mesurado que simboliza por sí mismo el equilibrio de la personalidad y el dominio de sí.

El reflejo de esta tradición simbólica se alcanzó en la literatura emblemática donde la armonía musical fue identificada con valores morales y cívicos sirviéndose del arpa, al igual que de otros instrumentos musicales cordófonos, para construir discursos didácticos. En la empresa 61 de *Idea de un Príncipe Cristiano*, Saavedra Fajardo representa un arpa con una corona real y el mote *latino mairoa minoribus consonant*. Este emblema trata sobre el orden establecido en el buen gobierno de una monarquía donde, de forma ordenada, «preside un entendimiento, gobiernan muchos dedos y obedece un pueblo de cuerdas, todas templadas y todas conformes con la consonancia». Juan de Borja, en sus *Empresas morales*, incide en el asunto de la armonía al mostrar el arpa como representación de la máxima *vita et harmonia ex contrariis* (la vida y la armonía de contrarios se componen).

Como señala García Mahiques, en el campo de la emblemática moral, con ejemplos como este de Juan de Borja, se encuentra una unión entre la actividad musical y el acercamiento con la divinidad. La capacidad mediadora de la música entre el individuo, la sociedad, y la divinidad, también es un concepto que tiene su origen en las culturas arcaicas. Desde antiguo, el arpa es considerada un instrumento de

5 Doménech García, Sergi. «Lamentos al son del arpa. La imagen del rey David penitente en la pintura valenciana del Barroco», *Boletín de Arte*, n.º 36, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2015, pp.: 73-83

origen ultraterrenal que tiende un puente entre el mundo terrestre y el celestial y donde las aspiraciones espirituales están figuradas por las vibraciones de sus cuerdas.

MÚSICA Y PINTURA ENTRE EL SIGLO XIX Y LAS VANGUARDIAS

El estudio e investigación entre la relación de la música y la pintura no solo se centra en figuras relevantes a nivel internacional, sino también en el ámbito de local. Así, Francisco Carlos Bueno Camejo⁶ publicó, ya en 1994, en la Revista *Ars Longa Cuadernos de Arte*, «Concomitancias entre la pintura de Salvador Soria Zapater y la música de Francisco Llácer Pla: espacios sugerentes». En su texto hablaba de que puede afirmarse, de manera general, que el intento de ensamblaje entre la música y las restantes disciplinas artísticas fue una meta vehementemente anhelada a partir de la pasada centuria decimonónica, una característica de la estética romántica. La búsqueda del “Arte Total” animó a los teóricos y compositores de mediados del siglo XIX a crear obras musicales que tuviesen un núcleo temático central referido a la Pintura, la Poesía, etc... Merced a este núcleo o programa, refiriéndose a palabras de Enrico Fubini⁷: «el músico puede dar un contenido más determinado a sus ideas, puede indicarnos la dirección que éstas toman y el punto de vista desde el cual él se aferra a determinado tema».

El ejemplo de creación musical analizada por Bueno Camejo es una obra para piano del compositor valenciano Francisco Llácer Pla. Aunque alude a un programa pictórico homónimo, *Espacio Sugerente*, cuadro del artista valenciano Salvador Soria (el propio compositor subtitula su obra como *Homenaje a un cuadro de Salvador Soria*), sin embargo, no puede conceptuarse como «música programática». Ciertamente, esta partitura no posee un carácter narrativo, de acuerdo con los postulados establecidos, sino que en ella se manifiesta la impresión artística causada en el compositor ante la contemplación del citado cuadro de Soria, desde el punto de vista formal y espacial, dentro de unas coordenadas lingüísticas musicales expresionistas. Conviene apuntar, además, que Llácer Pla preserva en su obra pianística algunos de los principios constructivistas esenciales de la pintura de Soria, empleados por éste en sus *Integraciones* dentro de las que se circunscribe el cuadro homenajeado por el músico. Cabe referirse, pues, a las concomitancias constructivistas de esa partitura pianística con respecto a la citada creación plástica de Soria, en lugar

⁶ Bueno Camejo, Francisco Carlos. «Concomitancias entre la pintura de Salvador Soria Zapater y la música de Francisco Llácer Pla: espacios sugerentes». *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, N° 5, Universidad de Valencia, Valencia, 1994, pp.: 173-176

⁷ Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza, Madrid, 1990, p. 305

de emplear el término postulados establecidos, aun cuando Llácer Pla realice alguna incursión creativa en este género.

Las concomitancias con la pintura de Soria quedan definidas a través de los «espacios musicales», tanto verticales como horizontales. El autor considera «espacio vertical» a aquel que, integrado por acordes, tiene preferentemente un valor armónico. Por su parte, «espacio horizontal» es el conformado por un proceso temporal melódico, proceso que se despliega a lo largo de determinadas secciones de la obra. Ambos espacios musicales se comportan como «masas matéricas». Añade, además que, ocasionalmente se pueden encontrar algunos espacios musicales que se comportan como «oquedades»: son aquellos que están formados por simples intervalos armónicos. De manera que las formas poliédricas dispuestas verticalmente en el cuadro homónimo de Soria, polígonos que encierran espacios, en definitiva, se convierten en «espacios musicales verticales»; mientras que el corto eje transversal pictórico, una forma poliédrica irregular dispuesta de manera horizontal, se convierte en un «espacio musical horizontal».

No obstante, la partitura pianística emplea con mayor equilibrio ambos espacios musicales, verticales y horizontales. Las apariciones de simples intervalos armónicos reflejan las oquedades características de Soria. La estructura formal de *Espacios sugerentes*, Opus 43, es próxima a la del rondó: 20 A-B-A'-C-A". En <A-A'-A"> se encuentran los espacios verticales; mientras que en y <C> se hallan los espacios horizontales.

También en la revista *Quintana*, escribió en el año 2007 Lily Litvak, desde la universidad de Austin, en Texas, un artículo titulado «La pintura de la música. El Nocturno en la pintura, la literatura y la música (1870-1915)»

La inspiración musical a menudo se expresaba en la pintura de manera tradicional por medio del simbolismo alegórico. Esas obras variaban en complejidad; las más comunes eran las representaciones iconográficas modernistas, con la música como la figura de una mujer, musa o hada, sosteniendo algún instrumento musical, arpa, lira, flauta, tal como Alexandre de Riquer concibió a *La Fada*, la protagonista de la ópera de Enric Morera. Esta iconografía podía llegar a un grado mayor de complejidad, como puede verse en la enigmática *La Música* (1895), de Klimt, con una esfinge que representa la inefable naturaleza de ese arte. Sin embargo, muchos artistas emprendieron otros caminos, y buscaron lograr un estado de ánimo o atmósfera por medios pictóricos. El caso más pertinente fue el de James McNeil Whistler, que desde la década de 1860 empezó a afinar su pintura figurativa con ciertos colores, y a dar a sus cuadros títulos musicales, convirtiéndose en el inventor de un tipo de composición que bautizó con el nombre de «Nocturno». Su *Nocturno, azul y oro*, realizado en Valparaíso, en 1866, a base de suaves matices y contornos difuminados, escandalizó a un público acostumbrado a los colores brillantes y las formas precisas. El artista había iniciado una novedosa manera de interpretar la

noche como una visión atmosférica, fantásica y delicada de la ciudad moderna. Originalmente, la palabra «nocturno» ya se había utilizado para designar una pieza musical, aunque con títulos más convencionales. En 1801, Beethoven había bautizado más tradicionalmente su *Sonata al claro de luna*, pero no fue hasta 1814 cuando se estrenó en Moscú el primer *nocturno*, reconocido como tal obra del compositor irlandés John Field; pronto fue seguido por los *21 nocturnos para piano* de Frédéric Chopin, compuestos entre 1827 y 1846.

Whistler se instaló en París en 1859, y desde allí propagó su creencia en la correspondencia de las artes. Unos años después empezó a llamar «Nocturnos» a sus escenas. En una carta de 1872 agradecía a Frederick Leyland haberle sugerido el término: «No puedo dejar de agradecerle por el nombre *Nocturno* como título de mis claros de luna. Expresa de manera poética todo lo que yo hubiera querido decir y deja aún mucho más a la imaginación».

El pintor ponderaba tanto la cualidad poética como la reticencia de esa composición, que le permitían evocar un estado de ánimo en la oscuridad de la noche, otorgando un interés tan solo secundario al contenido narrativo. Despreciaba tanto la anécdota como el detallismo, porque «el tema no tiene nada que ver con la armonía del sonido y el color», y explicaba la presencia de un personaje en su *Nocturno en gris y oro. Nieve en Chelsea*, (1878), diciendo que no le importaba «el pasado, presente o futuro de esa figura, que estaba allí tan solo porque se necesitaba un toque de color negro⁸». La «pintura nocturna» tiene siglos de existencia, y ha aparecido a menudo como manifiesto de pericia pictórica. Planteaba el difícil problema de cómo revelar los objetos y seres escondidos por la oscuridad. Se contaba solo con las fuentes de luz del cielo.

La luna y las estrellas, que aparecen desde las más tempranas escenas nocturnas de la pintura occidental en temas bíblicos como la huida de Egipto, la Natividad, o la Anunciación, muestran la luz que viene de los astros en el firmamento, muchas veces reflejada en primer plano, apareciendo una extensión de agua que llegará, en muchos casos, a ser uno de los complementos principales y más universales en esta ambientación. Este elemento es constante en los paisajes del siglo XVIII, como en *Puerto mediterráneo*, de Vernet, pintado hacia 1771, y expuesto en el Louvre. A finales de ese siglo, Turner comenzará su carrera y especialización en este género. Fue autor de una serie de escenas en el Támesis que serían precursoras del «nocturno urbano» que sería tan importante en el siglo XIX. Se pueden citar otros antecedentes, Jongkind, inspirado en el campo holandés, y Caspar David Friedrich, con sus paisajes recorridos por caminantes ensimismados. Pero, sin duda, correspondió a Whistler transferir la imaginería nocturna al centro del debate sobre la modernidad en el arte. Planteó este género como un fenómeno específicamente urbano en el

8 Taylor, Hillary, *James Mc Neil Whistler*, Londres, 1987, p. 126

que intervenían las novedosas formas industriales y metropolitanas. La tecnología corroboraba este énfasis. El nuevo alumbrado de gas producía gran parte del efecto luminoso y el borroso resplandor de las sombras era debido a la refracción y difusión de la luz en la atmósfera, cargada de pequeñas partículas producidas por la cocción del carbón en las plantas de gas. La nueva teoría sobre las ondas de luz, aceptada y popularizada desde 1830, también influyó en los artistas. Se consideraba a la luz como movimiento ondulatorio en el éter, suponiéndose que éste era una sustancia invisible e impalpable que actuaba como medio, al igual que el aire, con las ondas sonoras. Esa teoría echaba por tierra el concepto newtoniano sobre el comportamiento geométrico de la luz, con lo cual se asestó un golpe de muerte a los sistemas de perspectiva clásica. Los científicos enfatizaban las analogías entre las ondas de luz que producen sensaciones de color y las ondas de sonido que producen sensaciones musicales.

María Rosell Olmos, en su artículo «La música de Debussy y la pintura impresionista: dos artes que caminan de la mano. Una propuesta educativa», para la revista *EARI Educación Artística Revista de Investigación*, 2011, centra su investigación en un estudio de caso aplicado a la pedagogía. Ella afirma que la música de Debussy sobrepasa la mera descripción; en todos los títulos de sus piezas se encuentra una referencia visual y al igual que lo hacen los pintores impresionistas como Monet, Sisley, Pissarro y Renoir en sus paisajes, no define los contornos, sino que constantemente sugiere unas sensaciones sonoras que evocan en el oyente algún tipo de paisaje sonoro e emocional.

Sugiere que, en la música de Debussy, lo que se encuentra, sobre todo, es color e imágenes, a pesar de que éstos sean unos parámetros puramente visuales. Justamente por estos motivos es por lo que la música para piano de Debussy se convertía en idónea para realizar un estudio paralelo entre la música y la pintura de un mismo estilo y época, ya que las diferentes artes toman prestados elementos que son propios de otras artes.

La pintura busca representar la temporalidad mediante la captación del instante muy determinado; la música busca la capacidad de representación visual mediante la sugerencia; la poesía emplea determinadas palabras en concreto, ya no solo por su significado sino por su efecto sonoro al pronunciarlas. Siguiendo al maestro de la investigadora, el pianista Mario Monreal⁹, basa su estudio de caso en establecer, al estudiar el repertorio para piano de Debussy, un paralelismo entre las piezas de Debussy y la obra pictórica de Monet con el fin de descubrir las relaciones entre ambos lenguajes. Evidentemente, para poder establecer una relación entre dos

9 Rosell Olmos, María. «La música de Debussy y la pintura impresionista: dos artes que caminan de la mano. Una propuesta educativa». *EARI Educación Artística. Revista de Investigación*, N° 2, Valencia, 2011, p.182

lenguajes tan diferentes como la música y la pintura, no vale con suponer e intuir, hay que partir de la información y la investigación de estos lenguajes y esto significa un acercamiento lo más próximo posible al impresionismo. La autora se hace la siguiente hipótesis: «¿Cómo hacer esto en un mundo donde la investigación (y entiendo la interpretación pianística como una rama de la investigación) cada vez está más compartimentada en áreas, a pesar de que tener una comprensión global continúa siendo una necesidad?».

Sobre estudios, acciones e interacciones, investigaciones y teorías llevadas a la práctica entre música y pintura, el período de las vanguardias será uno de los más prolíficos. Cecilia García Marco escribió en la revista *Qvadrivium. Revista Digital de Musicología*, el artículo titulado «La música y la pintura cubista de Pablo Picasso y George Braque¹⁰», en el año 2012. Comienza su escrito hablando del impulso creativo de Picasso y Braque en la pintura cubista que transmite en el espectador una búsqueda por plasmar lo sonoro en la realidad de la pintura, lo sensitivo en lo material, y lo temporal en lo táctil. Un desvelo por traspasar el plano meramente bidimensional del lienzo hacia una nueva sensibilidad del arte¹¹. Y así, quebrantando lo tangible de la tela y la corporeidad de los objetos plasmados, crean un nuevo y sensorial espacio pictórico. Transforman la pintura en algo espiritual e íntimo, en su verdadera esencia.

La presencia de los instrumentos musicales es numerosa y significativa en todas las fases del cubismo. Analizando la evocación musical de la pintura cubista, ésta se desvela como un impulso creativo y un puente de conocimiento en esta revolución artística que transformó el arte del siglo XX. En esa ruptura con todo lo anterior en el arte, en la búsqueda de un nuevo espacio pictórico y una exploración sin límites de un nuevo lenguaje pictórico, está siempre presente la música: en los volúmenes, objetos, letras y signos. La búsqueda pictórica de Picasso y Braque les conduce a querer plasmar la música y transformarla de objeto mental a obra de arte.

Durante el cubismo analítico, Braque evoluciona hacia una mayor fragmentación, acercándose, según la investigadora, a un entendimiento insondable de la verdadera identidad del objeto musical, motivo principal de sus cuadros: su propia música. Como dijo Golding: «La fragmentación de los objetos era una técnica para aprehenderlos más profundamente¹²». El espacio pictórico se inunda de sonidos intangibles y fluidos interpretados por sus instrumentos musicales; una dimensión temporal, intrínseca al objeto, donde los sonidos fluyen y las ondas sonoras todo lo envuelven. Braque, se impregnó en esta fase del hermetismo y abstracción propuesto por

10 García Marco, Cecilia. «La música y la pintura cubista de Pablo Picasso y George Braque». *Qvadrivium. Revista Digital de Musicología*, Valencia, 2012, pp.: 1-14.

11 Micheli, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 2006, p. 122

12 Golding, J. *El cubismo: una historia y un análisis: 1907-1914*, Alianza, Madrid, 1993, p. 92.

Picasso, e insertó en sus cuadros símbolos en forma de caracol que representaban la cabeza o voluta del violín. Una alegoría y atributo al instrumento más cercano a él, plasmado en todos sus cuadros de la fase analítica.

Es destacable que ningún libro de arte mencione o sugiera la existencia de estas formas de caracol, quizás porque era necesario el enfoque de un músico para describirlo, o bien, la propia mirada de Braque, pintor y músico. Las formas de la cabeza del violín van evolucionadas, desde una forma más figurativa y robusta hacia una mayor simplificación de líneas y formas más livianas. Va transformado el mango y la cabeza o voluta del violín a una representación solo de la voluta y de ésta a una forma de caracol. Braque con este signo tan simple nos manifiesta que, en su pensamiento, está presente el instrumento no sólo como objeto sino también por su música, su sonoridad, y su atmósfera.

También la partitura está presente ya en el cubismo temprano. Braque las pinta en todos sus cuadros con instrumentos musicales, realzándola en un lugar importante, siempre con un foco de luz, en tonos blancos y como nexo de unión de todos los elementos en el lienzo. Con su relevante presencia y con el dinamismo y movimiento que surge desde ella expandiéndose al resto del cuadro como ocurre en *Violín y paleta* de 1909, quiere evidenciar cómo pictóricamente los sonidos surgen de ella. Y de esta forma consigue agrupar todos los instrumentos fragmentados. Por su parte, en un primer momento, Picasso introdujo la partitura en sus pinturas influenciado por Braque, pero en su evolución hacia el cubismo sintético, viendo las posibilidades del *collage*, Picasso incorporará las partituras en sus lienzos como un elemento difícilmente ajeno a su lenguaje y a sus significados. En otoño de 1912, realiza una serie de cuatro cuadros, en los que se insertan partituras musicales enteras junto a otros tres cuadros con fragmentos de partituras. Y son partituras musicales auténticas, editadas. Estos cuadros se pueden analizar como *papier collé* ya que el violín está representado con fragmentos de papel, pero contiene al mismo nivel el lenguaje del collage. Nunca han sido examinados de esta forma. García Marco defiende aquí la partitura musical como referente de una carga emotiva para aquel que conoce el lenguaje de la música, como para el artista que elige la partitura de una canción, porque supone una evocación personal a su vida y a sus sentimientos, y la presenta en el lienzo. De una manera muy clara establece en su pintura un referente musical para significar algo íntimo. Al inventar Picasso el collage introduciendo un objeto real en el cuadro, estableció así una comparación directa entre la consistencia del cuadro y la inmediatez de un objeto. Pero eso sí, no cualquier objeto, sino siempre aquel que tiene relación con su vida cotidiana. En esta serie de collages donde introduce partituras musicales auténticas, confirma que es habitual en su vida la música.

Esta misma investigadora, escribirá un año más tarde, en 2013, otro artículo, muy parecido para la revista *Música Oral del Sur*, con el título «La presencia de la música en la pintura del cubismo sintético de Pablo Picasso hasta 1914». En él, vuelve a

insistir en la presencia de los instrumentos musicales en todas las fases del cubismo e incide en que, gracias a un enfoque interdisciplinar en la investigación, se han dado profundos avances, de otro modo imposibles. «Enlazar diversas disciplinas ayuda a tener una visión más profunda, amplia y creativa¹³».

Afirma la investigadora que no se aprecia en la pintura cubista ninguna relación a ningún otro arte como ocurre con la música, y además en momentos tan claves del cubismo. Continúa diciendo que se pasó de pintar las notas y el pentagrama en el cuadro, a materializarlas tal como se reconocen en la partitura al interpretar. En muchos cuadros de este artista aparecen juntos el soporte de la música, la partitura, y el símbolo del instrumento, el violín.

Todo ello sirve de motivación para analizar estos cuadros desde una innovadora perspectiva, la relación entre los dos lenguajes: la música y la pintura; un ejemplo será el cuadro titulado *Violín y partitura*, pintado en 1912. En él, se considera el lienzo como un texto, como un conjunto de signos sistemáticamente articulados y relacionados entre ellos, donde hay coherencia de unidad y límites diferenciados. El lienzo, a su vez, remite a otro texto que posee las mismas características: la partitura. Esta intertextualidad que se descubre en este juego, continúa en sus afirmaciones la investigadora, de *papier collé* y collage es igualmente interartística, ya que el “Arte pictórico” a través del lienzo como texto, nos remite al “Arte de la música” a través de la partitura como texto. En el lienzo mencionado, *Violín y partitura*, se ve una partitura real: la cuarta página de la pieza *Trilles et Braisers* de 1905, una pieza musical de la *Chanson Française* compuesta por Désiré Dihau. Se trata de música popular, el tipo de música que le gustaba a Picasso, algo impensable en Braque.

MÚSICA Y PINTURA DESDE LA ESTÉTICA

Finalmente, se han tomado en esta recopilación, artículos estético filosóficos acerca de esta relación entre la música y la pintura. El primer ejemplo es el del jubilado catedrático de Estética y Teoría del Arte de la universidad de Valencia, Román de la Calle, quien escribió en 2007 «Sobre las relaciones entre música y pintura», en la revista *Aisthesis*, de la Pontificia Universidad Católica de Chile¹⁴.

Parte de una primera pregunta: «¿Qué se quiere decir, ni más ni menos, con todo ello, respecto a los procesos y a las tareas desarrollados por los respectivos artistas

13 García Marco, Cecilia. «La presencia de la música en la pintura del cubismo sintético de Pablo Picasso hasta 1914». *Música Oral del Sur*. N° 10, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 2013, pp.: 168-182.

14 De La Calle, Román. «Sobre las relaciones entre música y pintura». *Aisthesis*, N° 42, Pontificia Universidad Católica, Chile, 2007, pp.: 87-97.

involucrados, en cuanto se trata de compositor y/o de un pintor?». Algunas veces, afirma, lo que se afirma es que consta que el músico y/o el pintor se han inspirado en un determinado cuadro, en una determinada pieza musical, a la hora de articular o componer sus correspondientes obras; es decir, que las obras, convertidas en inspiradores puntos de partida, han provocado, más o menos, en los autores ciertos impulsos o estados «creadores» que, en consecuencia, han conducido a la conformación de la propuesta artística resultante. Otras veces, continúa, parece que se prefiere afirmar que el músico o el pintor tras dichas experiencias estéticas han intentado describir analógicamente imágenes visuales o imágenes sonoras; o sea, producir imitaciones musicales de sugerencias visuales convertidas en experiencias sonoras, o imitaciones visuales de sugerencias sonoras transformadas en experiencias visuales. Se refiere con ello a las correspondencias sinestésicas entre música y pintura.

Por otro lado, escribe Román de la Calle, que muchos escritos se limitan a afirmar que el músico y/o pintor se han sentido, de alguna manera, fuertemente identificados frente a determinadas circunstancias y experiencias próximas, forjando un cierto clima espiritual común. Ese carácter adjetivo y periférico de las afinidades y evocaciones concomitantes entre música y pintura queda muy claro desde el momento que, en tales diálogos culturales, la específica dimensión plástica de la pintura nunca deja de ser estrictamente visual, mientras que, en igual medida, el dominio propio de lo musical sigue siendo drásticamente sonoro. Se trata de dos mundos que no se comunican sustancialmente si no de formas quizás imprevisibles, confusas e infinitamente variadas, por medio de la activa fantasía del oyente y contemplador. Pero, en resumidas cuentas, con tales fórmulas explicativas, lo máximo que se atreve a sugerir el investigador es una cierta posibilidad de lectura, que sin duda no excluirá otras plurales interpretaciones, diferentes e incluso contrarias o ajenas radicalmente, de los mismos fenómenos artísticos.

Una segunda doble pregunta que se hace es: «¿Cabe plantearse otra fórmula diferente a estos juegos evocadores, a los que nos hemos referido como primera instancia, en esta indagación de confluencias entre el dominio pictórico y el musical? ¿Cabe abrir una vía de comunicación en el muro, que apunte a la posible existencia de un cierto correlato entre las estructuras de las respectivas obras?» Y su primera e inmediata respuesta es que sí que existe tal fórmula. Aporta que, históricamente, esa fórmula está registrada bajo los nombres de ópera, drama musical, melodrama o «ballet», como espectáculos mixtos, donde la estructura de lo visual y la estructura de lo sonoro se encuentran adecuadamente superpuestas y entrelazadas. Pero sin olvidar nunca que ambas estructuras son independientes, a pesar de que se hallen bien coordinadas para producir paralelamente un complejo de experiencias receptoras homogéneas.

Diríase que el mundo visual y el sonoro, en este caso, trazan un efectivo puente de enlace común, que cobija a ambos simultáneamente, dependiendo del grado de esa superposición de estructuras los resultados unitarios de la obra global. La coherencia intelectual, es decir el «argumento» o la secuencialidad de las ideas transmitidas por el lenguaje vendría a convertirse en mediador dialéctico de esa superposición de estructuras sonoras y visuales, posibilitando un hábil y estético diálogo entre los mundos artísticos de los que escribe, quizás tras la búsqueda interminable de la *Gesamtkunstwerk*, de la obra de arte total.

Finalmente, en su escrito, el catedrático aboga por una revisión de aquellos parámetros definicionales propios de la música y/o de las artes plásticas. No en vano la «especificidad» de cada uno de ambos mundos, quedaría así superada o transgredida. Ni la sonoridad sería ya el único componente material de la música, ni tampoco la visualidad o plasticidad se mantendría como reducto apropiado de la pintura. Ciertamente, la hibridación, el nomadismo y la transtextualidad, que ya apuntaba el autor al inicio de su escrito, se han convertido en notas básicas de cualesquiera manifestaciones artísticas contemporáneas. Y se vuelve a preguntar: «¿Acaso la poesía no busca, cada vez más, constantes aproximaciones hacia la plástica y el mundo de la musicalidad?» Y, desde esta perspectiva, cabe entender la historia de la invasión de la plástica en la música y de la música en las artes plásticas, y sigue preguntándose, «¿va a complementar o sustituir la visualidad al sonido en esta denominada «música visual»? ¿Va a complementar o sustituir la sonoridad a lo visual en esta alucinante plasticidad sonora?». Sin lugar a dudas, la introducción en la música de un componente visual y/o la participación en el ámbito de las artes plásticas de un componente sonoro implican claramente la hipertrofia del valor concedido, en cada caso, a la organización temporal. Es el factor tiempo el que se amplía para dar cobijo en la música a elementos visuales y para asumir en las artes plásticas la presencia de sonidos. Dicho escuetamente, «la barrera/el muro queda, de esta manera, levantada y puede hacerse música con elementos visuales siempre que responda a estas dos condiciones: estar organizados en el tiempo y ser abstractos¹⁵».

No filósofo, pero sí atendiendo a los escritos estéticos y filosóficos de Pierre Boulez, Jean-Jacques Nattiez escribió en 2012 el texto «De las artes plásticas a la música: Pierre Boulez, a la escucha de Paul Klee», en la revista *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, de Montreal¹⁶.

El investigador escribe que no es imposible que esta aplicación de la perspectiva del ámbito plástico al ámbito musical no sea en realidad más que una metáfora subjetiva. Lo que importa es que Boulez haya percibido ahí una red de deducciones

15 Barce, Ramón. *Entre plástica y música. Revista Aulas*, N° 22, Madrid, 1964, p. 12.

16 Nattiez, Jean-Jacques. «De las artes plásticas a la música: Pierre Boulez, a la escucha de Paul Klee». *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, N° 7, Montreal, 2012, pp.: 117-128.

pictóricas que lo conducen a crear un equivalente sonoro de ello, desde su punto de vista, y del cual ha sacado partido para su propia obra: “En el origen, la heterofonía se define como una superposición de dos o más aspectos diferentes de la misma línea melódica; se basa en variaciones en la presentación rítmica, en la ornamentación, pero el material de base es el mismo. Se encuentra esta técnica en la música centro-africana, al igual que en la de Bali. Si se extiende esta noción a un conjunto de líneas, es decir, a una polifonía, cabe superponer diferentes imágenes (perspectivas) del mismo material gracias a diversos grupos instrumentales. Ello proporciona una perspectiva acústica cambiante del mismo fenómeno, que es el equivalente de lo que Klee describe como la variación de las perspectivas. Es su punto de vista el que, más de una vez, me ha permitido aclarar aquello que, al arrinconarme en la mera cultura musical, no había visto sino imperfectamente”.

Lo que Boulez describe aquí es un rincón secreto de sus estrategias *poiéticas*, pues es más o menos cierto que, si él no nos hubiera indicado este vínculo entre su creación y lo que él ha leído y visto en Klee, habría resultado imposible detectar una influencia del pintor en las obras del compositor. Pero este proceso *poiético* ha tenido ciertamente lugar; y, en las investigaciones sobre las relaciones entre música y artes plásticas, es importante conceder al pensamiento la posibilidad de hacer aparecer ese proceso, de no contentarse con la puesta en relación de la música y de las artes plásticas con el espíritu de su época, los temas abordados, y las estructuras inmanentes que a aquella y a estas les son comunes.

Por último, se ha elegido el texto escrito por Lorena Valdebenito, «Las relaciones entre la música y la pintura en el pensamiento de Theodor Adorno», en la revista *Neuma*, publicada en la Universidad de Talca, Chile, el año 2010¹⁷.

Adorno establece una semejanza entre la música y la pintura contemporánea en cuanto al objeto: la pintura renunció a asemejarse con el objeto que le servía de base para el desarrollo del arte pictórico; la música renuncia por su parte, al orden tonal. Así ambos establecían una relación de medición de su obra en relación a un objeto que es confirmado o aprobado socialmente, lo que Adorno expresa que es “convertir su en sí a la vez en para otro”, o sea, y en términos kantianos, transformar algo que correspondía al propio noumenon particular e incognoscible para otro, en algo que fuese cognoscible para ese otro. Por lo que se entiende que, predominando el enfoque estético, se filtran fuertes elementos de lo funcional para definir los objetos estéticos, o al menos, para Adorno disuelto ese vínculo entre objeto y arte, se produce un fenómeno de desobediencia ante la realidad preexistente. Algo de la razón de ser, se revela y rebela ante la realidad. Señala el autor que estos órdenes artísticos entre la música y la pintura se producen en forma paralela y que una visión equivocada

17 Valdebenito, Lorena. «Las relaciones entre la música y la pintura en el pensamiento de Theodor Adorno». *NEUMA*, N° 3, Universidad de Talca, Chile, 2010, pp.: 44-57.

tiende a ver una secuencia de hechos como transición y nuevo orden, a la línea que se da entre los movimientos. Así, al fauvismo y al expresionismo en pintura y la libre atonalidad en la música (como la transición), le seguiría el cubismo, el neorrealismo y el neoclasicismo (nuevo orden). Así se supera, por una opinión tradicional, la desigualdad de las artes. Para Adorno, en cambio, la etapa en que la opinión tradicional trata de transición, él la ve más bien como revolucionaria y anárquica.

La opinión tradicional tiene por finalidad establecer una cierta integración de la sociedad, a través de estos esquemas interpretativos, con reglas definidas. Señala que a los procesos de integración a su vez responden procesos de unificación de la resistencia a las reglas impuestas por dicha integración. Adorno señala en cambio, que se produce un tiempo de desfase entre la música y la pintura, donde aquélla parece ir un poco más atrás que ésta. Lo demuestra con el aserto de Wagner, según el cual la pintura de Renoir era un arte de cloaca, no obstante que su *Tristán e Isolda* marca ciertas definiciones futuras para el impresionismo musical. El expresionismo, de acuerdo a Adorno, supone un cambio radical en esta diferencia, sobre todo en las interrelaciones entre pintura y música, sea que fuesen obras escénicas que llevaran complementados ambos artes en idéntica fórmula estética, o bien, en que los músicos de la época, como Schönberg, Berg, Hindemith, estuviesen emparentados con la pintura, porque poseían inclinación efectiva hacia ella pintando, como Schönberg, o simplemente, por su gusto y afición por ella. Adorno explica esto no como una forma de integración total de las artes, sino más bien como una «rebelión contra la cosificación» (razón de ser), cosificación que se traduce en disponer para la construcción de la pintura o la música del objeto.

Este fenómeno depende del sentido humano, de disolver lo que le es ajeno como ser humano, y por ende, humanizar lo objetivo (esencia lingüística de la música). Se recupera con el expresionismo el espíritu del romanticismo expresado por Schumann, del arte como pura manifestación subjetiva del hombre. Sin duda que este humanizar lo objetivo, no es más que el desenvolvimiento natural de la música, en tanto que posee como contenido, un contenido humano según ya se expresó más atrás.

CONCLUSIÓN

La unión entre música y pintura es un tema largamente tratado en la historia. No se trata de defender la superioridad de una frente a otras, sino de reflexionar en torno a su colaboración y, al tiempo, la aportación de cada una debido a su diferente naturaleza. Incontables ejemplos en la historia del arte muestran pinturas narrativas, que incluso tuvieron su función educativa en épocas como la Edad Media, al igual que la música, que alzó la palabra y la quiso expresar de un modo más directo, más

cautivador. Pero, no solo se trata de correspondencias, también hay rupturas, y rupturas fuertes. Así, cada arte usa su propia técnica, asimila sus propias limitaciones y se mira a sí mismo: la pintura deja de narrar, la música también. El color y el sonido adquieren un valor en sí. A lo largo del siglo XX se ha investigado mucho sobre la integración de las artes desde diferentes ámbitos como la relación entre sonido y color desde el punto de vista de la teoría artística y la ciencia.

En definitiva, a lo largo de esta recopilación, se ha podido establecer cómo la comprensión de una obra de arte depende de la comprensión de que la realidad es subjetiva y de que cada símbolo tiene un significado para cada persona que la observa; que el desarrollo de la expresión artística requiere de los artistas atención a sus experiencias y su nexos con complejidades y lógicas de otros lenguajes como el musical. Finalmente, la relación entre música y pintura, y el interés por estudiar, entender y expresar el mundo interrelacionado de la música y la pintura, han perdurado a través de toda la historia, especialmente, del arte.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. *Sobre la música*. Paidós Ibérica, Madrid, 2000
- Barce, Ramón. «Entre plástica y música». *Revista Aulas*, Nº. 22, Madrid, 1964, p.12.
- Bueno Camejo, Francisco Carlos. «Concomitancias entre la pintura de Salvador Soria Zapater y la música de Francisco Llácer Pla: espacios sugerentes». *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, Nº 5, Universidad de Valencia, Valencia, 1994, pp.: 173-176.
- Checa Cremades, Fernando. «Tiziano, Venus, la Música y la Idea de la Pintura» *Quintana*, 2005, pp.: 8-10.
- Checa Cremades, Fernando. *Tiziano y la monarquía hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España. Siglos XVI y XVII*. Madrid, 1994
- De La Calle, Román. «Sobre las relaciones entre música y pintura». *Aisthesis*, Nº 42, Pontificia Universidad Católica, Chile, 2007, pp.: 87-97.
- Doménech García, Sergi. «Lamentos al son del arpa. La imagen del rey David penitente en la pintura valenciana del Barroco», *Boletín de Arte*, n.º 36, Universidad de Málaga, Málaga, 2015, pp.: 73-83.
- Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza, Madrid, 1990.
- García Marco, Cecilia. «La presencia de la música en la pintura del cubismo sintético de Pablo Picasso hasta 1914». *Música Oral del Sur*. Nº 10, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 2013, pp.: 168-182.

- García Marco, Cecilia. «La música y la pintura cubista de Pablo Picasso y George Braque». *Qvadrivium. Revista Digital de Musicología*, Valencia, 2012, pp.: 1-14.
- Golding, J. *El cubismo: una historia y un análisis: 1907-1914*, Alianza, Madrid, 1993.
- Micheli, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 2006.
- Nattiez, Jean-Jacques. «De las artes plásticas a la música: Pierre Boulez, a la escucha de Paul Klee». *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, N° 7, Montreal, 2012, pp.: 117-128.
- Rosell Olmos, María. «La música de Debussy y la pintura impresionista: dos artes que caminan de la mano. Una propuesta educativa». *EARI Educación Artística. Revista de Investigación*, N° 2, Valencia, 2011, p. 182.
- Taylor, Hillary, *James Mc Neil Whistler*, Londres, 1987
- Valdebenito, Lorena. «Las relaciones entre la música y la pintura en el pensamiento de Theodor Adorno». *NEUMA*, N° 3, Universidad de Talca, Chile, 2010, pp.: 44-57.
- Vicente, A., «El universo musical de un pintor humanista: El Greco», *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, Madrid, vol. 8/2, 2001, pp.: 56-76. Edición digital <http://www.capelladeministrers.es/index.php/noticias/394-el-universo-musical-de-un-pintor-humanista-el-greco.html> (consulta: 07-02-2017).

**MANTÉNGASE INFORMADO
DE LAS NUEVAS PUBLICACIONES**

**Suscríbese gratis
al boletín informativo
www.dykinson.com**

Y benefíciense de nuestras ofertas semanales