

Intermezzo

Conservatorio Profesional Manuel Carra, Málaga
Revista de Música N.º 72, Mayo de 2025



Cofinanciado por
la Unión Europea



Página 21
Proyecto Erasmus+
Camino a la internacionalización

Dirección: Paula Coronas.
Consejo de Redacción: Susana Moya, Iván Villa,
y Rocío Gómez Gavilán.
Maquetación: Gráficas Anarol
Portada: Cortesía del Archivo Manuel de Falla.
Fotografía Javier Algarra.

ISSN: 1 576-8538
Depósito Legal: MA-209-96
Imprime: Gráficas Anarol, Málaga

Intermezzo no se hace responsable de las opiniones vertidas en
los reportajes e informaciones firmadas.

Sumario



7

Ricardo Viñes (1975/1943)
El pianista comprometido con sus contemporáneos

Luis Suárez

9

Montserrat Torrent,
una lección de vida

María Luisa de Barrio

10

Manuel del Campo y del Campo:
historia viva de la música en Málaga

Paula Coronas

17

Entrevista: hoy hablamos con...
MARÍA JOSÉ MONTIEL, mezzosoprano

Jorge Muñoz Bandera



21

Proyecto Erasmus+
Camino a la internacionalización

Comisión Erasmus

23

Al rescate de la memoria,
libro *Compositoras*

María Luisa de Barrio

25

Las Canciones Castellanas
de Conrado del Campo

Aurelio Viribay



27

El oído del músico

Pilar Martín

TRIARTE

Centro de Estudios Artísticos

Música | Danza | Teatro

ENSEÑANZAS PROFESIONALES DE MÚSICA

CENTRO AUTORIZADO EN ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS
PROFESIONALES DE MÚSICA POR LA CONSEJERÍA DE
EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA



www.triarte.net

951 09 15 15 · 654 333 201 · informacion@triarte.net
C/ Corregidor Antonio de Bobadilla 16, 29006 Málaga



MUSIKARTE

Instrumentos



www.musikarte.net

951 331 302 · 618 41 13 79 · informacion@musikarte.net
C/ Corregidor Antonio de Bobadilla 16, 29006 Málaga

Carta Editorial

Susana Moya

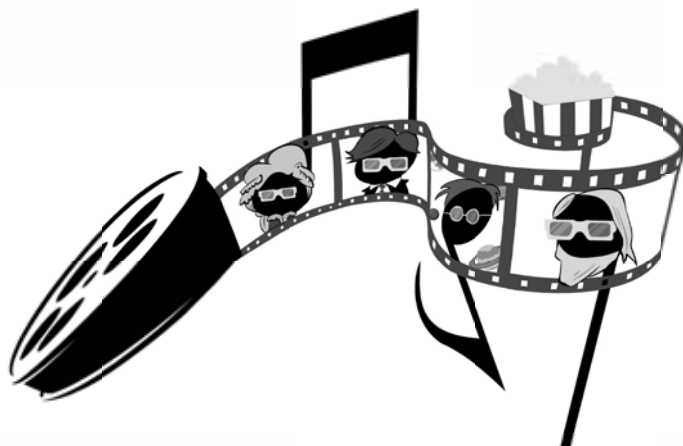
Vicedirectora del Conservatorio Profesional de Música Manuel Carra de Málaga.

VI Semana Cultural del Conservatorio Profesional de Música Manuel Carra: Un Éxito Rotundo

La VI Semana Cultural del Conservatorio Profesional de Música Manuel Carra, del 7 al 11 de abril de 2025, ha llegado a su fin, dejando tras de sí un rastro de música y arte que ha cautivado a toda la Comunidad Educativa de nuestro centro.

La organización y la calidad de las actividades han sido excepcionales, y la participación y el entusiasmo de los asistentes han sido palpables.

Entre los eventos más destacados de la VI Semana Cultural se encuentran los concierto- conferencia, tales como: *La música española para teclado del siglo XVIII*, *Las Escuelas de Violín a través de la historia*, *El pequeño Chopin* o *Manuel del Campo, historia viva de la música en Málaga*, entre otras muchas. También cabe distinguir los numerosos talleres para los más pequeños, desde *Boomwhackers*, pasando por *Carra-palabra*, hasta un divertidísimo *Escape Room*. Conviene además resaltar los numerosos conciertos: los dedicados a las compositoras y a las mujeres de la generación del 27; los de arpa y violín; los de canto, flauta y piano; así como el de la Big Band. Hemos practicado bailes latinos y aprendido del taller de la cultura cubana, hasta viajado a la Granada flamenca y visitado la Alcazaba y el castillo de Gibralfaro de Málaga. No me gustaría dejar a nadie atrás, son muchas actividades y nos las puedo nombrar todas, así que quiero agradecer al profesorado participante y a los colaboradores invitados la generosidad para aportar su saber y experiencia a este evento tan señalado para el centro. Mi agradecimiento también se dirige a toda la comunidad educativa por su participación y entusiasmo.



x7 19.00 h mayo

ESTO NO VA DE BANDAS SONORAS: CLÁSICOS EN EL CINE

CPM Manuel Carra de Málaga - Colabora CPD Pepa Flores de Málaga

Orquesta, Coro y Baile Contemporáneo de los Conservatorios Profesionales de Música y Danza Manuel Carra y Pepa Flores de Málaga
Directora artística Susana Moya Rocher / Director de la orquesta Diego Gonzalez Ávila / Director del coro Iván Villa / Coordinadora escénica de danza, profesora y coreógrafa Lourdes Almahano Martín / Profesoras y coreógrafas Nuria Estébanez Campos, Laura Lizcano Sánchez, Cecilia Marina Montenegro Doña, Elena Postigo Asenjo y Alicia Torres Gallardo / Diseño cartel Jorge Lu Sun

12€ (único) No descuentos



málaga

10001
Ciudad
de Málaga

MálagaProcultura

T.C. TEATRO
CERVANTES

Unificket

ACTUALIZACIONES EN
teatrocervantes.es

Ya se está preparando la próxima edición de 2026, así que no te pierdas el año que viene la oportunidad de disfrutar de una semana llena de música, arte, baile y cultura.

No me parecería justo terminar mi carta editorial del número 72 de la revista *Intermezzo* sin hablar del espectáculo **Esto no va de bandas sonoras: clásicos en el cine**, que se llevará a cabo en el Teatro Cervantes el próximo 7 de mayo.

Después de los éxitos obtenidos en años anteriores como en 2018 con la puesta en escena del *Carmina Burana*, en 2019 con *A la Española...*, en 2023 con *Una noche en la Ópera* y en 2024 con *Falla Vs. Fauré: Un andaluz en París*, los conservatorios profesionales de música y danza Manuel Carra y Pepa Flores unen de nuevo este mencionado 7 de mayo para llevar a las tablas del Teatro Cervantes una original gala en la que se buscará centrar la atención en la importante relación entre la música clásica y el cine, interpretando un conjunto de piezas de autores clásicos que han influido o que forman parte de películas reconocidas en la industria mundial del séptimo arte.

Este espectáculo forma parte de la Temporada 2024-25 del Teatro Cervantes, que ofrece una variedad de eventos musicales y culturales. **¡Excelente elección!**

¡Me despido con mucha ilusión por ver lo que nos depara el futuro!

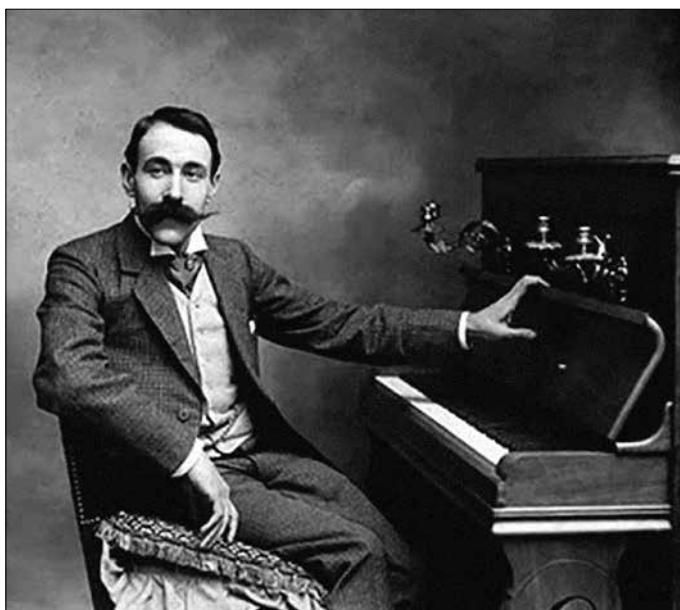
Ricardo Viñes (1975/1943)

El pianista comprometido con sus contemporáneos

Luis Suárez. Humanista, crítico y divulgador musical-cultural

Este año (2025) se conmemora el 150 aniversario del nacimiento del músico ilerdense, Ricardo Viñes, nacido el 5 de febrero de 1875. El gran pianista ha caído en gran parte en el olvido, ya que dejó apenas una hora de grabaciones casi desconocidas, pero fue un músico importante, asociado con numerosos estrenos de partituras que aún hoy siguen siendo populares e imprescindibles dentro del repertorio pianístico.

El padre de Viñes era abogado y su madre, música. En 1882, comenzó sus estudios de armonía y piano con Joaquín Terraza, organista de su ciudad natal, Lérida. Posteriormente, estudió en el conservatorio de Barcelona con Juan Pujol, obteniendo un primer premio con 12 años. También recibió clases de armonía de Felipe Pedrell. Fue becado para ir a París para estudiar piano con Charles Wilfried de Bériot, y composición y armonía con Benjamin Godard y Albert Lavignac. Por sugerencia de Isaac Albéniz, Viñes continuó sus estudios en el Conservatorio de París con Charles de Bériot (1833-1914); y un año después de obtener un primer premio en 1895, debutó en París en la Salle Pleyel con un programa que incluía la interpretación de la "Sonata Appassionata" de Beethoven. Posteriormente, realizó una gira por Europa y Rusia. Fue en el Conservatorio de París donde Viñes conoció a Maurice Ravel (cuya madre también hablaba español), lo que marcó el comienzo de una larga amistad.



Viñes siempre se interesó por la obra de compositores contemporáneos como Ravel, Satie, Mompou, De Séverac, Debussy, Albéniz o Manuel De Falla, Joaquín Rodrigo entre otros contemporáneos. Muchos le dedicaron obras: "Poissons d'Or" de Debussy, el "Menuet antique" y "Oiseaux tristes", "Jeux d'eau" (1902), "Pavane pour une infante défunte" (1902), "Miroirs" (1906), y "Gaspard de la nuit" (1909) de Ravel, "Cuatro Piezas Españolas" o "Noches en los jardines de España" de Falla. Fue Viñes quien convenció al compositor gaditano para que transformara esta última, de un conjunto de piezas solistas, en una obra para piano y orquesta. Recibió el encargo de realizar su primera grabación en 1928, pero debido a una crisis de salud de última hora, Aline van Barentzen tomó el relevo en el último momento.

En 1898 ofreció dos conciertos en Bruselas. El primero, sobre repertorio de Beethoven, Bach-Tausig, Grieg, Liadov y Leschetizky, generó excelentes críticas que animaron a su público a regresar para el segundo, en el que su programa incluía obras de compositores contemporáneos como César Franck, Saint-Saëns, Dubois, d'Indy y Fauré.

En enero de 1902, Viñes presentó la suite "Pour le piano" de Debussy en la Salle Érard tras tocarla para el compositor, quien afirmó que Viñes tocaba mejor que él. En 1905, ofreció cuatro recitales históricos en París, en la Salle Érard, que abarcaron música para piano desde el siglo XVI hasta obras modernas de la época de Ravel y Debussy. Los recitales también incluyeron piezas clave del repertorio de Beethoven, Liszt y Schumann. Viñes ofreció un gran número de estrenos (en grandes ciudades) de obras de Albéniz, Balákirev, Borodin, Chabrier, Debussy, Falla, Fauré, Franck, Granados, Milhaud, Mompou, Ravel, Satie, Séverac, Turina y su alumno Poulenc; además, estrenó en París los "Sarcasmos" de Prokófiev, el "Concierto para piano" de Rimski-Kórsakov y los "Cuadros de una Exposición" de Mússorgski...

En 1907, Viñes viajó a Berlín para celebrar el septuagésimo aniversario de Balákirev (cuya "Sonata para piano en si bemol menor" había estrenado en París en 1905). Regresó allí en 1911 a petición de la *Société Musicale Indépendante* para promocionar la música francesa en la *Hochschule* de Berlín.

A partir de 1930, Viñes residió en Argentina, y aunque regresó a París en 1936, donde ofreció un exitoso concierto, su demanda disminuyó. Se estableció finalmente en Cataluña el año 1940, posiblemente a causa de la ocupación alemana de París; muriendo en Barcelona tres años más tarde. En 1943, cuando ofreció su último concierto en el Palau de la Música, se encontraba en una situación económica precaria y falleció solo en un hospital de Barcelona. Ernesto Halffter compondría “Llanto por Ricardo Viñes” en 1943.

Viñes poseía una mente inquisitiva, ávida de música, literatura y arte. Aprendió con gran rapidez y poseía un amplio repertorio de complejas composiciones nuevas. Si bien no se consideraba a sí mismo un pianista virtuoso, poseía una técnica increíble que le permitía tocar cualquier pieza con gran facilidad y riqueza de matices y tonos. Curiosamente, algunos de los pianistas que admiraba se interesaban por aspectos similares de la interpretación pianística, en particular Harold Bauer y Emil von Sauer.

Desgraciadamente no era muy amante de los registros. Fue en 1930 cuando pisó por primera vez los estudios de grabación de la *Columbia Francesa*. Grabó una deslumbrante “Sonata” de D. Scarlatti, un “Scherzo” de Borodin y el arreglo de Brahms de una “Gavota” de Gluck. El resto de las grabaciones fueron de música de aquellos compositores cuya obra defendió en la sala de conciertos, como Falla, Albéniz, Turina, Blancafort y Debussy. Afortunadamente, Viñes grabó la obra que Debussy le dedicó, “Poissons d’Or”. Ésta y “La Soirée dans Grenade” son excelentes ejemplos de su arte, donde el micrófono de la Columbia capturó todos sus matices sutiles y la ligereza de su toque. La brillante interpretación de Debussy es, probablemente, su mejor disco; Viñes siempre mantuvo su propia personalidad en un segundo plano, permitiendo que la música cobrara vida. Sus últimos discos fueron grabados para RCA VICTOR en París en julio de 1936, probablemente como resultado de su exitoso concierto allí tras regresar de Sudamérica. Solo se publicaron cuatro caras: dos de Albéniz y el resto de



Ricardo Viñes con su amigo Maurice Ravel.

obras de compositores desconocidos, del tipo que Viñes dedicó toda su vida a promocionar: Troiani, López-Buchardo y Allende. Una recopilación de grabaciones de Viñes y Planté apareció en un CD de Opal en 1994, pero lamentablemente los dieciséis temas de Viñes no incluían las dos caras que grabó de obras de Falla. Un LP del sello francés *Références* de 1983 contiene todas las grabaciones publicadas de Viñes. Al mismo tiempo que EMI *References* comenzaba a publicar obras de artistas olvidados como Meyer, también publicó un LP igualmente vibrante que incluía la escasa hora de obras cortas que el propio Viñes había grabado para Columbia entre 1929 y 1936.

Como compositor, desgraciadamente por su calidad, fuera poco prolífico. Además de “Cuatro piezas: Homenajes” para piano, denominadas *Threnodie*, *Minué spectral*, *En Verlaine* menor y *Crinoline*, homenajes a Erik Satie, Maurice Ravel, Fauré y Léon-Paul Fargne, respectivamente, Viñes compuso “Once Canciones para voz y piano”.

Discografía

- Ricardo Viñes – The Complete Recordings. Marston – L 007.
- Ricard Viñes al Piano. Tritó – TD0048.
- *Présence lointaine*. Sofya Melikyan, piano. RUBICON RCD1113 Obras de Séverac, Viñes, Ravel. Satie, Mompou.

Bibliografía

- Ricard Viñes. *El Pianista de las Vanguardias*. 2007. Museu d’ Art Jaume Morera. DL00299.

Montserrat Torrent, una lección de vida

María Luisa de Barrio. Jefa del Departamento de Música del IES Pablo Picasso de Málaga



Algunas experiencias musicales quedan grabadas en la memoria por su grandeza, por su significado o por la persona que lo protagoniza. El pasado 6 de febrero asistimos a uno de esos conciertos. Había muchos factores que auguraban un concierto muy especial. Por un lado, el ambiente mágico, iluminado por la luz de las velas, que nos transportaba en el tiempo. Por otro, el instrumento: un órgano único en España, un Cavaillé-Coll de finales del siglo XIX, ubicado en el Oratorio de la Santa Escuela de Cristo de Sevilla. Pero, sin duda, lo más sorprendente fue la protagonista: Montserrat Torrent.

Nacida el 17 de abril de 1926, Montserrat Torrent demuestra que la edad no es un obstáculo. No concibe su vida sin tocar y afirma que morirá haciéndolo. Es disciplinada, constante y aunque tiene mermada su capacidad auditiva, la música no deja de oírse. El concierto fue el broche de oro a un curso que había impartido al alumnado del Conservatorio Superior de Sevilla. Se quedaron prendados con su conocimiento, con las correcciones que les hacía y la pasión por la música que les transmitía. Tiene un paso titubeante al caminar y se apoya en un bastón, pero cuando se sienta en el órgano, no hay limitaciones físicas. Su articulación es clara y precisa, y sus pies parece que bailan en el pedalero.

Montserrat Torrent es un referente mundial tanto como intérprete de órgano como por su labor investigadora en la música ibérica para este instrumento, especialmente en torno al compositor Correa de Arauxo. Aunque

está especializada en música renacentista y barroca, en esta ocasión no fue ese el repertorio con el que nos obsequió. Una gran concertista siempre es fiel al órgano al que ha sido invitada, y tratándose en esta ocasión de un órgano romántico, preparó un programa acorde al instrumento: Schumann, Mendelssohn, César Franck... para finalizar con la **Fantasía sobre un libro de órgano** de Manuel Castillo.

Es difícil transmitir con palabras lo que tuvimos la ocasión de vivir esa tarde. Más que un concierto, fue un testimonio de amor por la música. Con su entrega y su emoción, Montserrat Torrent nos mostró que la verdadera pasión no tiene límites. No puedes dejar de tocar cuando la música es una extensión de tu alma.



Manuel del Campo y del Campo: historia viva de la música en Málaga

Paula Coronas

Directora de la revista Intermezzo. Pianista, doctora por la Universidad de Málaga y profesora de piano en el Conservatorio Manuel Carra de Málaga

Me complace compartir con vosotros, queridos lectores, el presente artículo basado en una charla realizada por mí durante la pasada sexta edición de la Semana Cultural organizada en nuestro Conservatorio Manuel Carra, y que a su vez parte de la conferencia que tuve el honor de pronunciar en noviembre de 2024 en la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, dentro de un ciclo dedicado a los presidentes de dicha institución y en conmemoración del 175 aniversario de la Academia.

Decía el escritor estadounidense John Green: “algunas personas tienen vidas, y otras personas tienen música”. Muy exacta expresión con la que cristaliza la dilatada trayectoria profesional y humana de alguien tan popular como querido en Málaga: nuestro Manuel del Campo y del Campo. Con él sintetizamos casi un siglo de vida y de música, indefectiblemente ligado a su poliédrica personalidad, donde encontramos la suma de compromiso, vocación y honestidad.

“Honrar nuestras glorias es honrarse a sí mismos”, escribe hace más de un siglo, el ilustre Rafael Mitjana y Gordon, en el momento del adiós a su maestro, Eduardo Ocón y Rivas. Nada más esperanzador que el mensaje del musicólogo, cuya aspiración vemos hoy representada en la figura del músico Del Campo: un sonido imprescindible en el pentagrama malacitano.

Contar la historia de Manuel del Campo presenta un aliciente innegable de maravillosa actualidad, la que hoy nos permite dejar abierto su capítulo biográfico. Una sinfonía inacabada, deseamos que por mucho tiempo más. Y es que nuestra ciudad se siente orgullosa de reconocer entre sus hijos ilustres a alguien que ha dedicado su vida a hilvanar una parte importante de la historia musical malagueña.

Persiguiendo mi deseo insaciable de conocimiento, particularmente ensimismada en el apego a mis ídolos, nuestras glorias, —las que alude el venerable Rafael Mitjana—, con la mano en el corazón les digo que mis conversaciones eternas con Manuel del Campo se dormían cada tarde en el abrigo de dar cauce a

todo este tejido artístico que alumbró el último cuarto de siglo en la Málaga decimonónica y comienzos del siglo XX, tan rico como esplendoroso, y cuyo artífice de restauración para la transmisión escrita de este valioso testimonio se sentaba con frecuencia frente a mí. La musicóloga, periodista musical y directora de Radio Clásica, Eva Sandoval asegura con certeza:

“Si hay alguien en la vida musical malagueña que ha sabido reconocer el valor que merece la tradición artística de su tierra ese es Manuel del Campo. Él conforma el último eslabón de una estirpe de músicos cuyo origen se remonta al siglo XIX con el prestigioso Eduardo Ocón y Rivas como cabeza de familia. Ha sabido recoger la semilla de aquella escuela musical regional y otorgarle dimensión nacional y europea mediante sus creaciones e investigaciones. Además, a través de la Sociedad Filarmónica y el Conservatorio de la ciudad, ha sabido mantener testimonio vivo del legado de aquella saga en pleno siglo XXI”.

Siendo una niña comenzaba mi andadura con el piano y ya había oído hablar de Manuel del Campo. Sobre la década de los ochenta el músico dejaba ya atrás su vínculo como profesor del Conservatorio Superior, y yo aún asomaba a los primeros albores como estudiante. El destino nos había reservado el encuentro en este cruce de caminos, salvadas las distancias entre su veteranía y mi condición novel. Evidentemente, no recibí nunca su magisterio directo, pero su figura estaba siempre presente en el núcleo cultural de la ciudad, y su nombre era toda una autoridad en el seno de la intelectualidad malagueña.

Recuerdo su paso rápido caminando de un lado a otro, generalmente con partituras y documentos bajo el brazo, en un itinerario habitual que realizaba desde el entonces “Real Conservatorio María Cristina” (hoy moderna Sala Fundación Unicaja de Conciertos María Cristina) hasta el Rectorado de la Universidad de Málaga, pasando por la sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, y haciendo parada obligada en la Redacción del Periódico Diario Sur.

A pesar de este incesante ir y venir de ocupaciones, aún guardaba tiempo para la práctica diario al piano, su instrumento, en aquella estancia, a la que se accedía por una pequeña escalera, que conducía a la parte alta de su domicilio privado en la Calle Juan de Herrera nº 21, en el popular barrio malagueño de la Trinidad, vivienda a la que, años más tarde, acudí infinidad de veces.

Su semblante firme de mirada inquieta solía marcar el respeto que imponía su presencia en aquellos años. Fugazmente, en la distancia solía observarle con todo detalle: la enérgica gesticulación de sus manos, su peculiar modo de caminar, pimpante y dinámico, y ese acento suyo tan malagueño acompañan la descripción de esta estampa popular que ya forma parte del imaginario colectivo de la ciudad.

Por aquel tiempo, había recibido algunas críticas muy elogiosas por su parte, sobre mis primeros conciertos y recitales, a los que el maestro había asistido por fortuna, reseñas que conservo hoy con el valor de su enorme afecto.

Pero fue a mediados de los años noventa cuando un hecho propició nuestro acercamiento: acababa de obtener la titulación superior en el Conservatorio, y tras ganar la plaza por oposición, llegó mi ingreso como funcionaria en el Cuerpo de Profesorado del conservatorio malagueño. Una de las personas que más lo celebró, puedo asegurarles, fue Manuel del Campo junto a su inseparable esposa Carolina, colaboradora fiel durante casi sesenta años. Nunca olvidaré aquella llamada telefónica del matrimonio para felicitarme.

Su charla, —distradísima, plena de datos y conocimientos interminables—, se encadena con una retahíla de recuerdos prodigiosos que su mente atesora, y que por suerte nos sigue regalando hoy a sus casi 95 años.

No sé cuántas veces habré visitado su archivo privado, donde bajo un cuidado descuido atesora una de las colecciones más valiosas de documentación sonora de nuestra historia musical. En su despacho hojas y más hojas, desordenadas, nerviosas de escritura que recogen las ideas, un sinfín de partituras, —que solamente él es capaz de encontrar— entre programas, anuarios y documentos donde se muestra el muy elaborado trabajo técnico, el entramado polifónico de su infinita labor. En las vitrinas se amontonan reconocimientos a toda una vida al servicio de la música, pero Del Campo, en las antípodas del artista que nos deslumbra, lo muestra con absoluta naturalidad, sigue siendo el mismo de siempre. Alejado de toda suntuosidad, ha diseñado un día a día sencillo, fiel a sus costumbres y a los suyos.

Tocar el piano, investigar, escribir y componer. Y vivir para la música, la que comparte con otras aficiones —la lectura, la pintura, el fútbol, los toros, la degustación de un buen vino blanco—, y por supuesto el cariño incondicional a su familia, donde la memoria de su hijo mayor Manolo y de su inolvidable Carolina preside sus recuerdos. Estamos ante el músico y el hombre sensible, sincero, disciplinado, entusiasta, de profundas convicciones religiosas.

La compañía de sus hijos Carmen y Carlos, junto a sus cuatro nietos David, Ronda, Belén y Germán, configuran su espacio afectivo máspreciado.

Como telón de fondo, Málaga, su ciudad natal, la que no olvida, de la que no ha querido separarse jamás. A pesar de sus estancias en el extranjero —recordamos su etapa de perfeccionamiento en Italia y en Hungría— y sus numerosos viajes y giras por el país, el músico ha sido siempre fiel a la ciudad que lo vio nacer. Hijo Predilecto de Málaga, su figura se erige definitivamente como una referencia para músicos, estudiosos y diletantes.

Depositaria de gran parte de su legado y plenamente orgullosa de su herencia me permito hablarles de Manuel del Campo con la vehemencia y fuerza incuestionable de su profundidad intelectual y calidad como músico.

PRELUDIO

Regresamos a los orígenes para evocar los albores: 20 de mayo de 1930: fecha de su nacimiento en la céntrica calle malagueña Sebastián Souvirón números 4 y 6, junto al amor de sus padres, Narciso del Campo Fernández y Victoria del Campo Caro, —primos hermanos entre sí— de ahí que el apellido sea cómo él jocosamente nos dice siempre, Del Campo por dos veces. Emocionadamente rememora el artista su infancia feliz, compartida con sus hermanos Narciso, un año mayor que él y Victoria, nacida en 1936.

Ya Ortega y Gasset, en un artículo de 1910, titulado “Emperador dentro de una gota de luz” describe con irrefutable convicción la luminosidad con la que Málaga deslumbra al mundo, y también a nuestro personaje:

“Hay un lugar que el Mediterráneo halaga, donde la tierra pierde su valor elemental. Donde el agua marina desciende el menester de esclava y convierte la líquida amplitud en su espejo reverberante, que refleja lo único que allí es real: la Luz”.

Esa es la luz que ilumina años entrañables de juventud, tiempo de anhelos y esperanza en su venerado Colegio de los Padres Agustinos, donde a los 15 años

el Sacerdote Domingo Fernández descubre el talento del joven tras su participación en el Coro: nacimiento de su vocación musical.

El Premio Nacional Fin de Carrera correspondiente a Bellas Artes corona sus estudios en 1952. Atrás queda la estela de dos grandes profesores alumbrando el horizonte: Pedro Megías y José Andreu de quienes hereda una sólida formación, el dominio técnico y el rigor que ha de orientar al artista en cualquiera que sea el campo elegido.

Pero también por entonces debemos situar el pasaje romántico, que endulza su existencia y que él mismo denomina “la mayor suerte que he tenido en mi vida”. Ocurrió precisamente en el Colegio de los Agustinos, en uno de los ensayos de la Zarzuela “La viejecita”, que el propio maestro dirigía. Una joven y simpática dama malagueña inunda la escena y cautiva al músico. Había acudido a los ensayos como cantante en el mencionado coro y era estudiante de piano. Su nombre, Carolina Pérez Rioja, con quien se une en matrimonio el día 10 de julio de 1958 en la Iglesia de San Agustín, donde sonaron especialmente dos páginas compuestas por el propio maestro para la ocasión: Plegaria y Salutari. Carolina habrá de convertirse definitivamente en la aliada inseparable, a él paralela en sencillez, en modestia y sinceridad. Con ella, la esposa y los hijos se completa la familia y la plenitud que califica aquella etapa tan feliz.

COMPASES DE UNA VIDA

Tantas horas como acogen los años de su longeva vida, desplegada en un trabajo pasmoso en la delicada misión de la enseñanza, la interpretación y la investigación quedan iluminadas por un mismo faro que nos guiará para trenzar su itinerario biográfico y artístico.

Empecemos por la enseñanza:

Si algo hay de lo que se siente plenamente orgulloso es de su vocación pedagógica, de su gratificante experiencia en el aula, y del vínculo que aún mantiene vivo con numerosas generaciones de alumnos que han sido receptores de su magisterio directo.

Tras la obtención de su plaza como Profesor Auxiliar numerario en la especialidad de Acompañamiento al Piano en 1955, se convertirá dos años más tarde, en catedrático de música de la entonces denominada Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de Educación General Básica, E.G.B de Málaga, y posteriormente Facultad de Ciencias de la Educación, —cuando Málaga se independizó del distrito Universitario de la Universidad de Granada y se creó la Universidad de Málaga, en agosto de 1972—.



Manuel del Campo, Vicerrector de Extensión Universitaria de la Universidad de Málaga

Director del Departamento de Didáctica de la Expresión musical, plástica y corporal de la Universidad de Málaga, desde su creación hasta su jubilación en el año 2000, desplegó una brillante trayectoria educativa y de gestión académica desempeñando diversos cargos directivos, llegando a ser Vicerrector de Extensión Universitaria con el Rector Antonio Pérez de la Cruz (1981-1984).

Años fecundos en la recolección de los primeros galardones y honores: el ingreso en esta Academia en 1967 (de lo que hablaremos más adelante), la Medalla de Oro de la Cruz Roja Española en 1968 y un año más tarde, la Imposición de la Encomienda de la Orden Civil de Alfonso X El Sabio, así como el Premio Manuel de Falla que obtiene en 1972.

Y una nueva aventura por delante a la que se une su tenacidad, eclecticismo y entusiasmo: la obtención de la cátedra de repentización, transposición y acompañamiento al piano en 1983, plaza a la que se vio obligado a renunciar por la famosa ley de incompatibilidades, centrando a partir de aquí su exclusiva actividad pedagógica en la Universidad.

El apogeo de su carrera se consolida. Su presencia se hace habitual en tribunales, eventos culturales, conciertos y presentaciones. Nuevas distinciones para el maestro: Premio Málaga otorgado por el Ayuntamiento de Málaga (1989), director facultativo de la Sociedad Filarmónica, institución que le distingue años después, en 2017, como Socio de Honor, su nombramiento como académico correspondiente de la R. Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias de Granada (2002), la concesión que llegará en 2011 de los “Jardines del Músico Manuel del Campo”, situados en la zona del Campus de El Ejido,

por parte del Ayuntamiento de Málaga, la insignia de Honor de la Fundación Musical de Málaga, —de la ha sido asesor— y la Medalla del Ateneo de Málaga, concedidas ambas en 2012, y la distinción con la que el Grupo Cronos y Museo Interactivo de la música le nomina en su Mediateca que recibe el nombre de Piédrola - Del Campo (2014).

Mención especial recibe su compromiso e implicación desde su fundación de los Festivales de las Cuevas de Nerja, creados en 1960, —pioneros festivales musicales en nuestro país—, por lo que el músico inaugura en 2023 el nuevo Auditorio que lleva su nombre, Auditorio Manuel del Campo. Y como colofón, llegamos a compartir con él una de sus mayores alegrías: la Medalla de Oro e Hijo Predilecto de Málaga, ciudad que corresponde al leal cariño del maestro.

Interpretación —pianista, director y compositor.

Su archivo personal abre el telón para presentarnos aquel periodo de madurez, centrado en el servicio instrumental como **pianista**, solvente y destacado desde el acompañamiento a grandes voces del panorama lírico de este país: infatigable su labor, desplegada en recitales y conciertos junto a sopranos como María Orán y Cristina Nölting, el tenor Pedro Lavirgen y los barítonos, Marcos Redondo y nuestro querido Carlos Álvarez. Ninguno de nuestros aficionados malagueños puede olvidar sus desvelos e implicación que desde el piano representó su papel en los primeros años de fundación de la Orquesta Sinfónica de Málaga, conjunto instrumental malacitano tan importante para la ciudad. Del Campo preside así la vida musical malagueña y dedica su mayor afán a la recién nacida orquesta, donde su voz ha sido clave en la cooperación activa con el añorado profesor Pedro Gutiérrez Lapuente, con quien alentó el proyecto. Atrás quedan multitud de músicos amigos, de intérpretes admirados a quienes el malagueño recibe, apoya y estimula con determinación.

Ya desde muy joven había dirigido Don Manuel, había llegado a la batuta como una prolongación de sus múltiples saberes. Sobrio y preciso en sus movimientos, —testimonios de aquella época en los atriles de la orquesta lo confirman—, los brazos de amplio gesto, la cabeza inclinada, dirigida su mirada atenta hacia los profesores, gozaba el músico en su oficio. Puede que haya trascendido menos esta, su labor como **director de orquesta**, la que nos permite viajar en el tiempo a través de sus largas giras de conciertos por el país, —frente a agrupaciones como la Orquesta de Cámara de Málaga, la European Chamber Orchestra y la Orquesta de Cámara de Radio Televisión Belga—, en un recorrido directorial que se completa con sus trabajos desde el pódium junto a la Agrupación de amigos de la Zarzuela, dirigiendo en el desaparecido

Teatro Alkázar de la ciudad (situado entonces en la calle Liborio García), difundiendo una buena parte del repertorio operístico, del que es gran conocedor.

Pero no estaría completa su imagen sin mencionar su dedicación a la **composición**. Aunque el maestro reconoce que su obra no es extensa —en su opinión “la creación necesita exclusividad, estabilidad y el tiempo necesario para la inspiración y el desarrollo creativo de tal labor”—, tengo la seguridad de hallar en ella un sello reconocible en base a sus conocimientos y técnica depurada. Señalemos pues algunos títulos destacados que posiblemente descubran ahora como primicia:

Tríptico para una semana mayor, para canto y piano, —dedicada a nuestra Semana Santa malagueña, —a la que el maestro ha sido aficionado, cofrade desde los años cuarenta—, fruto del encargo que le hace Tomás Marco desde Radio Nacional de España en 1980, sus *Tres Canciones para voz y piano*, difundidas por Radio Clásica, *Cuatro Villancicos Andaluces sobre textos del siglo XVII*, *Romance a ti*, para canto y piano, *Dos Piezas para ballet*, emitidas también por Radio Clásica y partituras dedicadas a su propio instrumento, el Piano: *Pieza para piano* y *Serenata Tánger*, transcripción que el músico adapta de la versión original para orquesta que compone el malagueño Joaquín González Palomares, a quien ve dirigir esta composición en los últimos años de su carrera en el escenario de nuestra Sala María Cristina.

Crítico, cronista, investigador

Siguiendo su instinto en la guía de algunos intelectuales de la época, su voz se hizo imprescindible en las celebraciones de la Málaga cultural de nuestro tiempo. Todo comienza cuando en pleno año 1955, el joven músico asiste a un acto donde traba conocimiento con el político y periodista Francisco Sanz Cagigas (1919-1992), director entonces del Diario Sur. Ya había oído hablar de su trayectoria profesional y decide entonces invitarlo a participar como colaborador de Radio Nacional de España, emisora de la que era así mismo director. Así se inician sus primeros devaneos periodísticos dibujando una apasionante “historia de amor” que abarcará más de sesenta años como redactor de plantilla, relevando en este puesto al que fuera su predecesor, Leovigildo Caballero Gutiérrez, con quien mantuvo siempre una relación de cordial respeto.

Ecuánime y certera, su valiosa crítica musical, ejercida durante más de medio siglo, nos desvela a una figura insustituible por su afán de cubrir una inmensa parte de la actividad concertística desarrollada en Málaga y por haber mantenido una inquebrantable actitud de objetividad en el medio.



El músico Manuel del Campo con su partitura en la Sala María Cristina

Estamos ante uno de los grandes cronistas de la ciudad. Momentos inolvidables en los escenarios malagueños: escuchar en vivo las leyendas del piano español en las manos de José Cubiles, Alicia de Larrocha y Esteban Sánchez, presenciar las visitas de Joaquín Turina y el mismísimo Joaquín Rodrigo en la Sala María Cristina, y convivir con grandes iconos de la creación contemporánea, nuestro admirado Antón García Abril entre otros, han constituido experiencias determinantes en su bagaje intelectual y humano.

“A lo largo del siglo XIX ven la luz en Málaga —asegura Del Campo—, un buen número de artistas que en lo que se refiere al arte musical brillan como profesores, como pianistas, como violinistas, como compositores de mérito, son el magisterio, el dominio de los instrumentos y la composición, campo abonado que producen en nuestra ciudad nombres ilustres en cuya vanguardia sobresalen Antonio José Cappa, Eduardo Ocón, Luis Alonso, José Cabas Galván, Joaquín González Palomares, José Barranco, et. Pero hay una rama del divino arte, en España poco cultivada con la competencia y el rigor obligado entonces, a la que Málaga —un malagueño— se suma con afán, entusiasmo y capacidad. Es la musicología, a la que D. Rafael Mitjana y Gordon aporta muy interesantes trabajos en forma de artículos, de estudios, de publicaciones. Su figura resulta desconocida para las modernas generaciones, su nombre, olvidado”.

Con estas palabras comienza para nosotros el resurgimiento de Mitjana en los interesantes artículos que suscribe el maestro en publicaciones de la época como la Revista Dintel. No hay que olvidar que es Manuel del Campo uno de los impulsores del Aula de Música Rafael Mitjana de la Universidad de Málaga, de la que fue director tras la marcha del catedrático Martín

Moreno a Granada. Lamentamos que aquella iniciativa desapareciera sin haber sido restablecida por el momento. En mi opinión urge ya su recuperación.

El placer de leer y cotejar sus opúsculos abre una nueva dimensión en el capítulo de agradecimientos al malagueño profesor, auténtico renovador de un pasado glorioso. En el rescate de imprescindibles baulares de la música en Málaga hallamos una figura de especial significación para los pianistas españoles, el olvidado José Barranco, intérprete de grandes vuelos del que no me resisto trasladarles este delicioso párrafo:

“El famoso pianista y compositor Enrique Granados, distinguía a don José Barranco con su amistad, y fue precisamente en su casa —Alameda número 29— donde tocó en España el piano por última vez el infortunado músico leridano. Camino de Estados Unidos, hizo escala en Málaga el barco donde viajaban Granados y su señora en compañía del guitarrista Miguel Llobet y todos estuvieron en el domicilio de don José Barranco —éste había ido a recibirles— con motivo de la breve parada del vapor en nuestra ciudad. Allí ejecutó al piano su obra Goyescas, cantándola y explicándola al selecto auditorio, mostrándose Granados más animado que lo habitual. Al regreso, tras el triunfal estreno de Goyescas en el Metropolitano de Nueva York, encontró Granados la muerte, el 24 de marzo de 1916, al torpedear un submarino alemán el vapor Sussex en que regresaba a España, en pleno Canal de la Mancha”.

Barranco además dio nombre a uno de los primeros Concursos de Piano celebrados en nuestro país, y mantuvo durante años una excelente trayectoria artística que se vio truncada por su prematura muerte a la edad de cuarenta y dos años.

Del Campo permanecerá incardinado a diversas instituciones de la ciudad —Universidad, Conservatorio, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Sociedad Filarmónica—.

Nos regala su historia mejor contada:

LA HISTORIA MEJOR CONTADA

Desde el terciopelo ocre de las butacas de la Sala María Cristina le he escuchado infinidad de veces ensimismada hablar de dos instituciones sobre las que descansa el peso de nuestra historia: la Sociedad Filarmónica y el Conservatorio. Ha sido testigo y partícipe de nuestra tradición, siempre deslumbrado por la acústica maravillosa de esta ilustre sala, “el aula magna de la Facultad del oído”, definición que Del Campo toma prestada de Alfonso Canales.

15 de enero de 1880: una fecha que nos recuerda el comienzo de la andadura del conservatorio en Málaga. Sabedor de la génesis y de su continuidad, partícipe del relato, nadie mejor que el maestro para contar y describir los antecedentes y la evolución de esta institución por la que han pasado generaciones de músicos y profesores.

Coincidiendo exactamente con su centenario, el 15 de enero de 1980 y como celebración de dicha efeméride, Del Campo ofreció una interesante disertación titulada *Cien años del Conservatorio de Málaga*. El discurso parte a su vez de un trabajo previo por el que, bajo el lema Aleluya, fue distinguido con el Premio Málaga de Investigación en 1970.

Hay unas palabras en el prólogo, que por el valor en la autoría me complace desvelarles. Dueño de ellas es el sacerdote Federico Sopeña Ibáñez, bastión de la historia musical española, a quien el maestro había conocido en Madrid a mediados de los cincuenta. La cita dice así:

El libro ejemplarmente premiado en el mismo Málaga, es en primer lugar un precioso capítulo de la historia de la ciudad, esa historia que sólo puede hacerse a través de la paciencia benedictina que ha tenido Manuel del Campo hasta levantar semejante aportación documental.

La enseñanza musical en Málaga comienza tardíamente, cuando ya Cánovas, malagueño, se asustaba de la crisis económica. Nace el Conservatorio unido a un elemento ya más moderno: la Filarmónica. Tiene un nombre de primera categoría como el de Ocón y lucha luego, con muchas penas y esperanzas, por estabilizar su situación. Políticos malagueños como Baeza Medina y Orueta, al igual que Pabón en Sevilla, logran realizar un capítulo importante de estabilización. Todo eso, con detalles, que insisto, son inseparables de la vida misma de la ciudad, está en el voluminoso, caudaloso trabajo de Manuel del Campo, a quien conozco desde hace muchos años, desde que era mocito y en quien he admirado siempre la juntura del entusiasmo y de la eficacia del trabajo.

Un libro como este debe hacer de la historia propia examen de conciencia y proyecto para el porvenir. Un Conservatorio, debe evolucionar con arreglo a la evolución de la ciudad. ¡Cuántas misiones pueden ser encomendadas al Conservatorio de Málaga! Que su secretario ponga en pie su historia es también señalamiento de futuro. Enhorabuena a los que han premiado tarea tan bella, tan difícil: ojalá hagan lo mismo los otros Conservatorios”.

Tras una acertada descripción de la Málaga decimonónica prosigue indagando en los orígenes culturales

de aquella Málaga que comienza a deslizar sus inquietudes a través de dos focos: la Sociedad Económica de Amigos del País, y el Liceo Artístico, Científico y Literario, a cuyas instituciones le sigue la denominada Sociedad de Conciertos Clásicos, creada en 1868, claro antecedente de la Sociedad Filarmónica, alumbrada un año después, con el ingeniero Antonio Palacios en la presidencia y el músico y promotor malagueño Antonio José Cappa como director facultativo. Finalmente nos queda el eslabón imprescindible: Eduardo Ocón, recién llegado de París, con la ilusión de lograr un doble objetivo: la dirección facultativa de la Sociedad Filarmónica y la implantación del primer conservatorio.

Y si decimos que ha permanecido ligado a una institución, esa es la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.

Volvamos al año 1967: un joven músico que acaba de cumplir treinta y siete años— en plena actividad musical y efervescencia investigadora.

“Yo había oído hablar de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, aclara el maestro, entre otras instituciones de Málaga. En el año 1967 recibí una llamada de D. Luis Bono y Hernández Santaolalla, pintor, cartelista muy famoso, y profesor de la Escuela de Artes y Oficios, en aquel momento secretario de la Academia. Fui personalmente a hablar con él y recuerdo que habíamos quedado en Calle Strachan, allí me propone presentar mi candidatura como Académico”¹.

La toma de posesión será en octubre de 1967. Recordemos que no había músicos en la Academia en aquel momento, el único precedente existente había sido catedrático Luis López Muñoz, que fuera director del Conservatorio y organista.

Más de cincuenta años vinculado a la institución, recuerda especialmente a tres de sus presidentes: José Luis Estrada Segalerva, Baltasar Peña y Alfonso Canales, con quienes colaboró ejerciendo como secretario durante treinta años, desde 1976 hasta 2006, y a los que guarda el más sincero de los afectos.

Tras la figura de Alfonso Canales, fue elegido presidente convirtiéndose en el primer músico que ha accedido a la presidencia, durante un largo periodo de nueve años, —desde 2006 al 2015—, fecha ésta última en la que pone fin a su tarea, tras solicitar el cese por motivos de salud de su esposa Carolina. Desde este momento fue nombrado presidente de Honor.

¹ Manuel del Campo en: entrevista con Paula Coronas, Málaga, junio de 2016.



El maestro Manuel del Campo junto a su esposa Carolina.



Manuel del Campo saludando al Rey emérito Juan Carlos I.

El retrato del pintor y académico de esta Real Academia, Manuel Pérez Ramos ha inmortalizado al artista, y al amigo, con cuyo lienzo culmina una etapa fructífera que permanecerá siempre en el recuerdo de la corporación y en la memoria del propio maestro.

AQUELLA TARDE DE MAYO

La labor de este músico polifacético —un quasi humanista de este tiempo—, no podía caer en el olvido. No debíamos dejar atrás la referencia de este intelectual liberado de la era digital, cuyo vuelo independiente se mantiene firme en pleno siglo XXI. Adscrito a la cultura de escribir a mano, y de hablar cara a cara, sin necesidad de usar el teléfono móvil ni el ordenador —que ni siquiera tiene—, Del Campo lleva a gala la capacidad de su memoria y valora el poder de comunicación en vivo con las personas.

Como coda, para finalizar, quisiera revivir uno de mis más preciados recuerdos, una de mis tardes memorables con el maestro: sucedió el 20 de mayo de 2020. Manuel del Campo cumplía 90 años.

Con sus manos sobre el piano, —no ha permanecido ni siquiera un día de su vida alejado de su instrumento—, lo encontré entusiasmado, como el primer día. Sostenía aún con vigor los libros que atesora y relee con pasión. El teléfono no había parado de sonar y el músico había comenzado el día con energía.

Con alegría y vivacidad me recibió en su casa, y tras hacerme pasar a su despacho comenzó a hablar con la ilusión de un joven que despierta a la vida. Fotos, programas, reseñas, artículos, publicaciones, anuarios, revistas, memorias y un interminable repertorio de documentación se abría ante mis ojos. Repasamos juntos momentos, nombramientos, celebraciones, homenajes, premios y un sinfín de recuerdos... Luego prosiguió el encuentro y desde su piano, recorrimos algunas partituras de propia creación y otras páginas de aquellos

maestros malagueños, que tanto admiramos. La charla avanzó y discurrió con satisfacciones compartidas, envuelta entre emociones y risas.

De repente noté su tímida mirada deslizada fugazmente hacia mis manos, y entonces, sin resistirme por más tiempo, me dirigí a él con todo afecto diciéndole:

- Bien maestro. Quiero entregarte algo: aquí tienes tu regalo de cumpleaños: el manuscrito de tu libro completamente terminado. Te lo debía, hace tiempo. Ha sido un honor para mí.

Me miró, algo abrumado por el instante, y en silencio contempló las primeras páginas del trabajo. Es la primera biografía que recoge la historia de Manuel del Campo y con ella, el devenir de casi un siglo musical en Málaga. Es un gran momento para ambos, y por suerte lo celebramos juntos. Su emoción y mi felicidad sellan la imagen que les describo y se queda para siempre grabada en mi memoria.

ENTREVISTA: HOY HABLAMOS CON...

MARÍA JOSÉ MONTIEL, mezzosoprano

Jorge Muñoz Bandera**Maestro de Primaria, Psicopedagogo, Clarinetista y Tenor. Doctorando en Innovación Educativa y Formación del Profesorado.**

MARÍA JOSÉ MONTIEL, reconocida y prestigiosa mezzosoprano española, nacida en Madrid, de brillante carrera nacional e internacional por su dilatado y amplio recorrido artístico. Desempeña el cargo de Catedrática de Canto en la Universität der Künste en Berlín, actividad académica que compagina con su carrera artística y que la ha llevado a presentarse en los más prestigiosos escenarios de todo el mundo desde Estados Unidos a los principales teatros europeos. A lo largo de su trayectoria, ha sido galardonada con numerosos reconocimientos, entre los que destacan el Premio Nacional de Música 2015, otorgado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, y el Premio a la Mejor Cantante Femenina de Ópera en los Premios Líricos Teatro Campoamor de 2011, por su interpretación de **Carmen** de **Bizet** en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Además, es académica de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid desde 2024.

En el ámbito sinfónico-vocal, su repertorio incluye obras esenciales para su registro, como las sinfonías **Segunda**, **Tercera** y **Octava de Mahler**, la **Novena Sinfonía de Beethoven** o el **Réquiem de Verdi**, que ha interpretado en más de medio centenar de ocasiones, colaborando frecuentemente con **Riccardo Chailly** y orquestas de renombre internacional, además de otros grandes directores como **Zubin Mehta** o **Lorin Maazel**. Del mismo modo, Montiel ha demostrado un profundo compromiso con el repertorio español, participando activamente en la revitalización de diversas obras de zarzuela y ópera.



1. ¿Cómo llegas a la música? ¿Tenías algún antecedente familiar en el mundo de la música o del arte? ¿Podrías compartir algún recuerdo relevante que te hiciera pensar que tus pasos iban encaminados hacia el Canto?

Llegué al mundo de la música a través de mi familia: mi madre tocaba el piano, mi abuelo materno cantaba, etc... nací en el seno de una familia que amaba la música, que formaba parte de nuestras vidas, nuestras reuniones familiares -en las que cantábamos- y en nuestra cotidianeidad; desde que era una niña pequeña ya sentí mi deseo por cantar: siempre suelo decir que aprendí a hablar a la vez que aprendí a cantar. Este ambiente tan musical en casa me hizo conocer todo tipo de repertorio, no solamente de ópera, sino también de zarzuela y de música clásica en general, además de boleros o tangos que mi abuelo cantaba tan bien. En la actualidad, cuando doy clases a mis alumnos en Berlín, casi siempre conozco muy bien las arias de todas las voces ya sean sopranos, tenores, barítonos, bajos y, obviamente, el de las mezzosopranos; y esto es debido a toda esta época familiar en la que me empapé de tanta música y crecí con ella.

2. Háblanos de tus comienzos, ¿cómo se desarrollaron aquellos primeros años de formación? ¿Qué recuerdos tienes de ellos?

Los primeros tiempos fueron de aprendizaje en casa, antes de formarme en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde me gradué. Por otro lado, al mismo tiempo escuchaba muchísima música y cantaba acompañada al piano por mi madre; junto a mi familia hacíamos esas colas larguísimas para ver ópera en el Teatro de la Zarzuela, donde se representaba la ópera en esa época, y conocíamos a muchas personas, todos grandes aficionados que se convertían a menudo en amigos; recuerdo que incluso se pasaba lista a las doce de la noche, y después a las siete de la mañana, y todos estábamos ahí como un clavo para no perder nuestro turno; esas esperas en la cola, con largas conversaciones sobre ópera, eran singulares y muy bonitas.

Al terminar la carrera en el Conservatorio decidí irme a Viena para ampliar estudios entrando en la Opera Studio en la Wiener Staatsoper, y eso me permitió ir cada día al teatro para empaparme de ópera, conocer a muchísimos cantantes legendarios (como Mirella Freni, Piero Cappuccilli o Franco Bonisolli, entre muchos otros) e incluso, siendo muy joven, participar en algunas producciones como en La Walkiria, en la que canté el personaje de Gerhilde, que es quien inicia la famosa Cabalgata, y junto a un reparto de ensueño en el que participaban otros grandes intérpretes como Christa Ludwig, Gwyneth Jones o Simon Estes.

En fin, por todo ello me he sentido siempre muy privilegiada, porque además siempre he tenido el apoyo incondicional de mi familia, tanto de mi madre como de mi padre, mi hermana, mi marido, sin los que no hubiera podido hacer la carrera que he hecho; hacer una carrera internacional, además de la preparación de muchos años, es realmente complicado por todo lo que conlleva de viajes, de presión y de muchos sacrificios; hay que tener mucha paciencia, tesón, constancia, pasión y, sobre todo, vocación, para poder realizarla, y yo he tenido la suerte de sentirme muy arropada por mi entorno más íntimo y familiar.

3. De toda esta etapa de formación ¿cuál es legado que te dejaron quienes guiaron tu carrera y que ahora tú quieres transmitir a las nuevas generaciones desde la UdK en Berlín o desde “Música en Compostela”? ¿La Escuela de Canto ha cambiado? ¿Ha cambiado la forma de enseñar a cantar?

Si, como le comentaba, he tenido por fortuna una formación muy sólida que, junto a mi ya larga trayectoria, es un legado que estoy transmitiendo a las nuevas generaciones, tanto en la UdK en Berlín como en “Música en Compostela” y en otras clases magistrales que imparto regularmente. Intento concienciar a mis alumnos sobre el trabajo técnico, y no solo de la parte de técnica vocal, que es el más obvio, sino de trabajar minuciosamente todos los escollos que tiene una partitura, de poder enfrentarte a un escenario en el que tienes que traspasar a una orquesta, etc; también es necesario hacerles entender que el estudio y la formación en realidad son parte de toda tu vida profesional, ya seas cantante o músico en cualquiera de sus disciplinas, algo que ocurre también en otras profesiones, claro. La voz es un instrumento vivo, que es parte de nuestro ser y que cambia con el tiempo, por eso hay que trabajarla con mucha inteligencia para cuidarla, mimarla, y para poder usarla durante muchos años dando el máximo rendimiento posible.

Por otro lado, en cuanto a si la técnica de canto ha cambiado, considero que la única manera de cantar, ayer, hoy y mañana, es hacerlo siempre “sul fiato” (sobre el aire); la voz debe flotar sobre la columna de aire obteniendo un sonido lo más blando posible, buscando su belleza, algo en lo que insisto siempre mucho, y nunca hay que empujar ni apretar; es necesario cantar con la laringe baja y relajada; para mí esta es la mejor forma de cantar sano y de que la voz suene fresca durante toda la carrera.

4. Con relación a este legado, ¿Cuál crees que es la situación de la Lírica actual y más concretamente de la Ópera y en nuestro caso español con la Zarzuela? ¿Hay oportunidades para los nuevos cantantes que quieren acceder al circuito artístico?



Yo creo que la situación de la lírica actual, concretamente en España, ha mejorado con relación a la época en la que empecé. Entonces no había tanta actividad ni tantos auditorios, ni teatros ni orquestas como hoy en día. Pero también es cierto que ahora hay muchísima más gente que canta, y pese a todo, sigue habiendo una gran falta de apoyo a la cultura por parte de las instituciones. Iniciar una carrera y despegar es muy difícil. En España, para un cantante español, es siempre difícil desarrollar una carrera en tu país, a menos que te vayas fuera y se te reconozca internacionalmente; en ese caso sí puedes venir después y encontrar trabajo con mayor facilidad. Yo he podido cantar en España porque hice antes una carrera internacional que me permitió cantar junto a directores como Riccardo Chailly, Zubin Mehta o Lorin Maazel, y junto a grandes orquestas y teatros importantes. Pero hay que apoyar a los cantantes jóvenes del país, porque, como decía, despegar es complicado.

Además, creo que hay un problema en la sociedad actual, ya que se vive mucho hacia el exterior y poco hacia el interior. Para hacer carrera, más allá del trabajo de formación técnica y musical, es importante tener una personalidad artística; nuestra sociedad está muy enfocada hacia el exterior, hacia lo inmediato, mostrando muchas veces (a través de las redes sociales) aspectos de nuestras vidas que no son importantes, y perdemos mucho tiempo que podríamos dedicar a hacer un trabajo introspectivo e intelectual para después, como intérpretes, construir una personalidad

más definida sobre el escenario. Por otro lado, esa misma cultura de la rapidez y de la superficialidad en la que vivimos hace que, entrando en nuestro terreno, no haya hoy en día cantantes con personalidades marcadas, salvo en contadas ocasiones.

Hoy en día muchos cantantes de voces de naturaleza más ligera cantan roles verdianos o veristas que requieren de voces de mucho más peso, de más trayectoria y de más trabajo introspectivo e intelectual. Se corre demasiado, y en el mundo del canto, correr es siempre un error.

5. ¿Con qué roles de los que has interpretado a lo largo de tu carrera te sientes más identificada? O ¿Cuáles crees que se han ajustado más a tu intención artística o interpretativa en la forma de abordarlos? Y ¿Qué te han dado estos personajes a ti y tú a ellos en definitiva?

Sin duda uno de los roles que más he cantado y con el que me he sentido más identificada es Carmen, de Bizet, porque me ha abierto las puertas de teatros de todo el mundo, y porque lo he sentido en mi piel casi desde que lo debuté en Italia. Me ha permitido además abordarlo desde producciones muy diferentes, y junto a grandes directores como Zubin Mehta. Siento que es un rol que me ha aportado muchísimo y al que siempre he querido impregnar de verdad; y aunque efectivamente es quizá por el que más se me ha conocido, no puedo olvidarme de otros que me han marcado y dado muchísimo desde el punto de vista

artístico, como Amneris en Aida, con toda su fuerza y dramatismo, o Ulrica, de Un ballo in maschera, Federica de Luisa Miller, todas ellas del gran Verdi; o Dalila en Samson et Dalila, de Saint-Saëns, cuya música es de una sensualidad y belleza extraordinaria. Y cambiando de género, el Requiem de Verdi también me ha dado muchísimas satisfacciones, ya que lo he podido cantar por todo el mundo con directores como Riccardo Chailly, entre muchos otros.

6. ¿Cómo describes tu proceso creativo al preparar un rol? ¿Qué es necesario para poder interpretar un papel y hacerlo lo más creíble posible frente al público?

Para preparar un rol voy siempre a la fuente literaria en la que está inspirada la historia, ya sea una novela o una obra de teatro. Procuro entender el momento social, político y cultural en el que vivió el personaje que interpreto; después, obviamente, entro en la parte musical. En general soy una persona que me gusta estudiar despacio. Cuando eres más joven acostumbras a aprenderte un rol de una manera más rápida y superficial; pero no, es un error, ya que la etapa de estudio es fundamental para exprimir al máximo un personaje en una ópera o una obra sinfónica. Esto es algo en lo que suelo insistir a mis alumnos y trato siempre de incentivarles para que estudien con tesón y tranquilidad, ya que además el proceso es mucho más bonito y enriquecedor, para después sentirte libre y regalar al público toda la emoción del personaje.

7. ¿Cómo manejas el equilibrio entre la técnica vocal y la expresión emocional en tus interpretaciones?

Como decía, primero hay que estudiar con rigor para entender bien cada frase, saber qué hacer con la musculatura, con el cuerpo, saber dónde es mejor respirar, y saber cuál es la función de cada nota y de cada frase; es un trabajo muy minucioso pero muy necesario, y el fruto de todo este estudio, conociendo la partitura y el personaje a fondo, te permite que sobre el escenario no pienses en nada de esto y te sientas libre para interpretar, sobre todo, sin dudar, y con emoción, alma y espiritualidad conectando con el público. Siempre digo que el canto es la voz del alma, porque si sales al escenario libre y sin dudar, esta aparece de forma instantánea.

8. ¿Hay algún compositor o periodo de la Ópera que prefieras? ¿Por qué?

Me resulta complicado escoger un compositor o un período; en mi caso personal he cantado música de estilos, géneros y épocas muy distintas, ópera italiana, francesa, música sinfónica y canción alemana, francesa, española, portuguesa, y un largo etcétera, pero si tuviera que elegir a un compositor, el binomio Ver-

di/Shakespeare me apasiona; los dos eran grandes conocedores del alma humana; a Shakespeare podemos considerarlo prácticamente un filósofo, y Verdi supo plasmar como nadie en su música la naturaleza humana.

9. En este sentido, ¿Crees que es necesario poner en valor el repertorio de la canción española de concierto, así como otros compositores que ha cultivado este género y que poco se escuchan? ¿Por qué?

Desde el inicio y durante toda mi carrera he cantado canción española de concierto; recuerdo especialmente la infinidad de recitales junto al gran pianista Miguel Zanetti, con quien paseamos por todo el mundo este tipo de repertorio en mis primeros años de carrera, y después junto a otros grandes pianistas; en la actualidad estoy llevando la canción española a las aulas de Berlín; en la UdK y en “Música en Compostela” la mayoría de alumnos son extranjeros y les incentivo para que estudien canción española y zarzuela, que es un repertorio que gusta siempre fuera, y que no hemos sabido valorar suficientemente en España. Además, somos un país muy rico en poesía y eso ha sido una fuente de cultura y de belleza inmensa par nuestra canción de concierto, que está, sin lugar a duda, a la altura del Lied alemán o la canción francesa.

10. ¿Qué crees que hace falta para mantener la relevancia de la Lírica (ópera y zarzuela) en el siglo XXI? ¿Cómo ves la evolución de la Lírica en los próximos años? ¿Por qué crees que la Lírica y el arte en definitiva es importante para la sociedad en la que vivimos?

Es muy difícil vivir sin arte y sin cultura; recordemos que, durante los meses de la pandemia, el arte (la música, la literatura, el cine) fue un salvavidas para tantísimas personas; la cultura es una fuente de emociones de todo tipo. Los artistas tenemos que luchar con mucha fuerza para seguir fomentando la cultura.

Para mantener la relevancia de la lírica, ya sea ópera o zarzuela, en el siglo XXI es importante educar a los más pequeños en los colegios. Hay que enseñar a los niños lo que significa el arte y su importancia, más allá del deporte, que por supuesto también es muy positivo para nuestra educación. Hay que dar facilidades a los jóvenes para que puedan asistir a conciertos, a exposiciones, etc.... También hay que fomentar las entradas a precios muy reducidos; en Alemania, por ejemplo, y en otros países, existe para la gente joven la posibilidad de adquirir entradas para ver el espectáculo de pie a un precio muy asequible; esta es otra forma de incentivar a los jóvenes para que aprendan a amar la música y a todas las artes en general.

Proyecto Erasmus + Camino a la internacionalización

Comisión Erasmus

Número de proyecto: 2024-1-ES01-KA121-VET-000196935

Al inicio de este curso académico 2024-25, la Comisión Erasmus + del conservatorio lanzó las diferentes convocatorias para que nuestra comunidad educativa pudiera participar en el programa Erasmus +, en calidad de alumnado, profesorado o proponiendo a Expertos para ser invitados a nuestro conservatorio. Tras finalizar el plazo de reclamaciones, se publicaron las resoluciones definitivas con la lista de seleccionados y aquellos que quedaron en lista de espera.

Alumnado:

En este proyecto, han sido 11 los estudiantes seleccionados (incluyendo 2 plazas reservadas para inclusión)

que viajarán junto a 2 acompañantes al mismo destino del curso pasado: la *Kreismusikschule Potsdam-Mittelmark*. Durante 11 días, nuestros alumnos disfrutarán de clases impartidas por el profesorado alemán en diversas especialidades. Además, se organizarán grupos camerísticos que trabajarán en conjunto con el alumnado alemán para la preparación de un concierto que tendrá lugar el día 5 de abril e incluirá alguna obra de repertorio español. Esta experiencia fomentará un intercambio cultural enriquecedor. El alumnado participante compartirá sus vivencias en el Blog de Viaje, que estará disponible en breve en nuestra página web, en el Portal Erasmus +. El programa Erasmus + no solo proporciona



un enriquecimiento musical y cultural, sino que también mejora las habilidades sociales, y las competencias lingüísticas de los participantes.

Durante su estancia van a asistir a varios conciertos en la ciudad de Berlín, con destacados solistas y agrupaciones orquestales.

Profesorado Saliente:

Nuestro objetivo es que cada vez sean más los participantes que puedan optar a esta oportunidad de realizar una movilidad con fines de formación, impartición de clases u observación en alguna institución europea. Estas experiencias, no solo les enriquece de forma personal, sino que también contribuyen a la mejora de nuestro centro en términos de internacionalización. Los docentes seleccionados han acordado movilizadas a instituciones en Roma, Viena y Riga, aunque aún hay algunos destinos por definir. Todos ellos se comprometen a compartir sus experiencias por medio de un Blog, de charlas en sus departamentos o al claustro de profesores, lo que enriquecerá nuestras metodologías de enseñanza, programaciones y organización del centro.

Expertos invitados:

Agradecemos a la comunidad educativa la gran cantidad de propuestas recibidas. Lamentablemente, el presupuesto asignado a este proyecto 2024 es limitado, lo que nos impide invitar a todos los expertos propuestos. Con el objetivo de beneficiar a todo el alumnado y a aquellas especialidades que no han recibido expertos en los cursos previos, se decide invitar a expertos en las especialidades de Percusión, Saxofón y Fundamentos

de Composición. Ya está disponible la información en nuestra web / Portal Erasmus / Cursos 2024-25.

Jornada Erasmus +. Conservatorios Profesionales de Música:

Un hecho histórico en los más de 35 años del programa Erasmus fue la jornada organizada por la Agencia Nacional Erasmus (SEPIE) en Valencia el pasado 27 de enero, específica para conservatorios profesionales. Este evento no solo sirvió para compartir experiencias, sino también para motivar a todos los conservatorios españoles a solicitar fondos para la convocatoria de 2025. Nuestro conservatorio participó en una mesa redonda para difundir nuestras buenas prácticas en cuanto a organización de las movilizadas. Asistieron dos miembros de la Comisión Erasmus, nuestro director y la profesora de piano Sonia Carillo. Cada vez más conservatorios españoles se suman a la gran familia Erasmus +, creando una red de centros enfocados en la internacionalización que enriquecen a toda nuestra comunidad educativa. Continuaremos trabajando día a día para profundizar en estos objetivos.



Al rescate de la memoria, libro *Compositoras*

María Luisa de Barrio. Jefa del Departamento de Música del IES Pablo Picasso de Málaga

RESEÑA del LIBRO “COMPOSITORAS” de la editorial Pinolia. Autora: Silvia Olivero Anarte. MARZO 2025.

Si buscamos sinónimos de “rescate” encontramos palabras como *liberación, recuperación, restitución, redención, salvamento*. Todas estas palabras describen lo que Silvia busca hacer en su último libro: *COMPOSITORAS*.

¿Por qué era necesario este libro? ¿Qué va a contar que no sepamos? Os puedo asegurar que viene a rescatar, a restituir y a recuperar solo una parte de lo mucho que nos queda por saber.

SILVIA OLIVERO ANARTE, tiene un largo y excelente currículum y se podrían enumerar muchos de sus méritos. Pero solo señalaremos que compagina la docencia y sus investigaciones sobre compositoras con su doble faceta de compositora y directora de orquesta.

Cuando la conoces, llaman la atención la energía, el corazón y la pasión que transmite a todo lo que hace. Ha tenido muchos “hilos luminosos en su vida” que la han impulsado en su trayectoria musical y, también, grandes maestros de los que siempre cuenta anécdotas: Pepe Raso, Ramón Roldán y Octav Caleyá, que son algunos de sus pilares.

Como escritora, cuenta ya con numerosos artículos publicados en revistas y medios digitales y un primer libro titulado *SENDAS ENTRÓPICAS*, donde hay una buena recopilación de esos artículos. Ahora nos entrega la obra que en este artículo reseñamos: *COMPOSITORAS* y que nos presenta con una original foto de Alma Mahler.

Al leer el libro, creo que Silvia refleja en cada compositora de la que habla parte de sus luchas. Con los detalles que nos va presentando de cada una de ellas las humaniza y las hace más cercanas, y, a la vez, les da una sencilla genialidad de la que todos querríamos contagiarnos. Su lectura se hace muy amena, te atrapa. Es como si miráramos por el ojo de una cerradura. Acaban siendo viejas conocidas. Nos habla de las personas que las impulsaron en sus carreras o de las que supusieron un



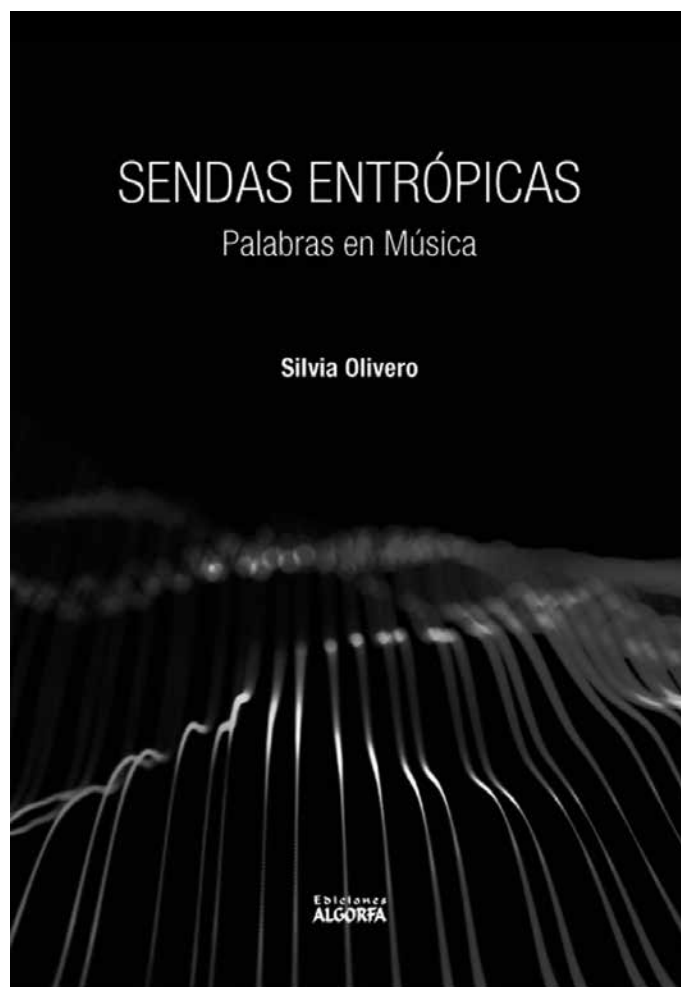
Silvia Olivero Anarte

freno. De la sociedad en la que vivían, de los inconvenientes con los que se encontraban y de las batallas que emprendieron. Nos cuenta muchas facetas que desarrollaban algunas de estas compositoras y que no se circunscriben solo a la parte musical.

Permitidme compartir algunos bonitos detalles que me ha gustado descubrir.

De **Hildegarda de Bingen**, cómo, en su visión científica y filosófica, situó al hombre y al sol en el centro del universo, anticipando así la teoría heliocéntrica.

De **Maria Theresia von Paradis**, “la hechicera ciega”, nos presenta su faceta emprendedora. En cierto modo, fue impulsora del sistema Braille y fundó su propia escuela de música para niñas ciegas, ofreciendo los domingos elogiados conciertos donde sus alumnas interpretaban sus obras.



Con **Ethel Smith** descubrimos a una compositora con recursos dispuesta a no renunciar a nada por el hecho de ser mujer. En cierta ocasión se disfrazó de anciana, con joroba incluida, para asistir a un concierto al que no podía acudir por su condición de “señorita”. Adquirió un gran compromiso con la causa sufragista y fue la compositora de la música del himno oficial “La Marcha de las Mujeres”.

Son solo pequeñas pinceladas. El libro nos acerca a grandes compositoras y también a grandes mujeres. A mujeres que amaban la música, que lucharon con pasión por vivir lo que sentían.

Mujeres que no se rendían ante los desafíos y para las que la música no era una elección. La música era su esencia, su voz, su manera de existir en el mundo.

Era necesario rescatar, restituir y recuperar REFERENTES femeninos, REFERENTES con nombre de mujer, para que todas sepamos que nuestras luchas tienen raíces profundas y que, en las batallas que nos quedan por librar, no estamos solas. Hay muchas voces que nos acompañan. Espero que si tenéis ocasión de leerlo lo disfrutéis tanto como lo he hecho yo.

Gracias Silvia. Un gran trabajo. ¡Enhorabuena!

Las Canciones castellanas de Conrado del Campo

Aurelio Viribay

Pianista y Catedrático de Repertorio con piano para voz en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

La convocatoria del concurso nacional de música de 1950 solicitaba a los compositores candidatos una colección de seis canciones sobre textos de un poeta español moderno pero ya fallecido, estableciendo la orden del 30 de junio del citado año un premio de 10.000 pesetas y un accésit de 5.000. El premio fue otorgado por unanimidad al barcelonés —afincado en Valencia— Miguel Asins Arbó por sus *Seis canciones sobre textos de Antonio Machado* mientras que el accésit fue para el madrileño Conrado del Campo Zabaleta por sus *Seis canciones sobre textos de Enrique de Mesa*. Los componentes del jurado eran Jesús Guridi, Benito García de la Parra y Ataúlfo Argenta. Lamentablemente ninguno de estos dos grupos de canciones, bien diferentes entre sí en cuanto a estilo, han gozado de la difusión que por su calidad habrían merecido.

En el caso del grupo de seis *Canciones castellanas* de Conrado del Campo, objeto de este artículo, su escasa difusión resulta más llamativa aún que en el caso de las canciones de Asins Arbó, dado que la partitura ha sido muy bien editada y publicada por la Editorial de Música Española Contemporánea (EMEC) en 1994, con la colaboración del Fondo de Sinfónicos de la Sociedad General de Autores de España (SGAE). Existe además un disco de vinilo que bajo el título *Homenaje a C. del Campo* fue publicado 25 años después de su muerte y en el centenario de su nacimiento, conteniendo cinco de las seis canciones —no se grabó la primera del grupo— que fueron grabadas en 1978 en la Sala Fénix de Radio Nacional de España por la soprano Pura María Martínez y el pianista Luis Rego.

Conrado del Campo (1878-1953) nació en Madrid, ciudad donde discurrió su actividad artística hasta su muerte. Auténtica institución en la vida musical madrileña, fue un figura muy relevante en su más de medio siglo de actividad musical muy diversa como instrumentista, director de orquesta, crítico, académico y especialmente en el doble campo de la pedagogía y de la composición. En esta última faceta su fecundi-



Conrado del Campo

dad alcanzó lo extraordinario y de su aula de composición en su cátedra del conservatorio han salido varias generaciones de músicos. Quizá no exista una cátedra en su especialidad que haya ofrecido un más rico muestrario de alumnos.

Su catálogo compositivo es amplísimo, abarcando prácticamente todos los géneros musicales. Escribió cerca de cuarenta canciones en las que puso música tanto a poemas propios como de Gustavo Adolfo Bécquer, Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez, Lope de Vega, Tomás Borrás, Federico Muelas, Mo-

rales Acevedo o José María Pemán, entre otros. Su producción lírica para voz y piano ha caído en cierto olvido del que tampoco se ha librado su grupo de *Seis Canciones Castellanas*.

Las características más sobresalientes de la producción de canciones de Conrado del Campo son una línea estética tradicional y no innovadora, así como la importancia de Castilla como temática. Posiblemente sus facultades compositivas se adecuaban mejor al teatro lírico acompañado por orquesta que al mundo intimista de la canción con acompañamiento de piano, instrumento éste que no se contaba entre los predilectos del compositor. En opinión de la musicóloga Christiane Heine “la transformación continua de breves motivos básicos es un rasgo definitorio del estilo de composición de Del Campo que le aproxima al concepto de ‘entwickelnde Variation’ (variación en desarrollo) de Arnold Schönberg”. Respecto a su utilización de la armonía, prosigue Christiane Heine señalando que está “fundamentada en el sistema tonal mayor-menor cromáticamente amplificado” y que ejerce “una doble función tanto estructural como unificadora que precisa un cuidadoso planteamiento tonal dirigido hacia el final (Christiane Heine: “El magisterio de Conrado del Campo en la Generación del 27: El caso de Salvador Bacarisse y Ángel Martín Pompey”, en: Suárez-Pajares, Javier (ed.): *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002).

El desempeño de Conrado del Campo como intérprete de viola en la Orquesta Sinfónica de Madrid, muy activo en el foso del Teatro Real de Madrid, donde incluso estrenó algunas de sus óperas, es clave en su estilo compositivo, que otorga una gran relevancia a las voces intermedias que constituían su desempeño habitual dentro de la textura orquestal. Esto se traduce en una abigarrada escritura pianística de sus *Canciones castellanas*, que va mucho más allá del mero acompañamiento a la voz, y que está creada a base de una intrincada red pianística de motivos y diseños que ejercen como una auténtico paisaje de la narración de los poemas cantados encomendada a la voz.

Estas canciones son un buen ejemplo del peculiar estilo y lenguaje compositivo de Conrado del Campo, muy influenciado por dos compositores alemanes: Richard Wagner y Richard Strauss. Esta influencia ha contribuido a la incomprensión de su obra debido a que no se correspondía con aquello que la sociedad musical española de inicios del siglo XX había instaurado como modelo. Cuando Manuel de Falla volvió de París en 1914 al estallar la Primera Guerra Mundial, se impulsó que la estética “oficial” de los compositores españoles debía moverse en un aban-

co de tendencias que iba de la estética nacionalista dictada en su día por Felipe Pedrell, a la neoclásica en la línea stravinskiana o a la influencia francesa en la línea impresionista o simbolista. Aquellos pocos compositores cuya influencia principal era la alemana quedaban de alguna forma excluidos de las tendencias imperantes en el ámbito musical español, lo que afectó negativamente a la difusión de la obra de Conrado del Campo. A esto hay que añadir el impacto negativo que la Primera Guerra Mundial supuso en España para todo aquello relacionado con la cultura germánica.

Otra razón de que este grupo de canciones no haya gozado del favor de los intérpretes ni de la difusión que sí han tenido otras canciones de compositores contemporáneos de Conrado del Campo puede deberse a la extensa duración total de las mismas, que sobrepasa holgadamente la media hora, lo que indica que no se trata precisamente de miniaturas al uso sino más bien canciones muy desarrolladas que aprovechan al máximo las posibilidades expresivas de los poemas de Enrique de Mesa, algunos de ellos también bastante extensos.

A estas circunstancias se suma el carácter e idiosincrasia del compositor madrileño, que nunca no fue muy proclive a ocuparse demasiado de la difusión de su obra, pese a que continuamente producía nuevas composiciones, muchas de las cuales quedaban en forma de manuscrito en su archivo personal sin oportunidad de alcanzar una proyección pública.

Lo cual es una lástima dada la factura tan original de las canciones que nos ocupa, en las que llaman la atención las numerosas indicaciones de carácter, articulación, dinámica y agógica escritas por Conrado del Campo, cuya intención supone una búsqueda consciente de la máxima expresividad y variedad de ambientes sonoros, siempre al servicio del texto cantado.

En este grupo el compositor acierta a subrayar y colorear la gran variedad de sentidos expresivos del texto cantado presentes en los seis poemas de Enrique de Mesa con un acompañamiento pianístico de carácter orquestal. Estas canciones suponen también el ejemplo de cómo Conrado del Campo entendía la canción —a la que prefería denominar Lied español— como una forma de expresión dramática. Sólo queda animar a los intérpretes a abordar esta original colección de seis canciones —*Camino de Navafría, Agosto, Corazón vete a la sierra, Ayer noche vino el lobo, Sin caballero y Epitafio*— cuya temática guarda una estrecha relación con el paisaje y paisanaje de Castilla.

El oído del músico

Pilar Martín. Profesora de piano y pianista.

A lo largo del aprendizaje de la práctica instrumental, es habitual que el intérprete se enfrente a un curioso fenómeno: una disociación entre la percepción interna durante la interpretación que contrasta con la realidad objetiva concebida de manera externa desde la perspectiva del público. A menudo, cuando nos escuchamos en una grabación, nos sorprendemos con algunos aspectos que chocan con lo que recordamos de nuestra interpretación, como por ejemplo, el tempo resulta ser más rápido de lo que pensábamos o dinámicas, agógicas, etc. que no concuerdan con nuestra percepción interna (Sloboda, 1985).

La práctica de un instrumento es el resultado de la consecución de numerosos procesos cognitivos, motrices y emocionales, lo que la convierten en una actividad sumamente compleja (Jäncke, 2009). Cuando interpretamos una obra, estamos traduciendo un lenguaje cifrado (la partitura), que desemboca en unas órdenes determinadas que se traducen en una actividad motriz concreta, todo esto en cuestión de fracciones de segundos, ya que cada nota, cada figura, nacen y se extinguen al momento. Esto requiere un nivel alto de concentración durante un período prolongado de tiempo, de manera que el intérprete relaciona y concatena cada símbolo, cada dinámica, creando el discurso al que llamamos música.

Nuestro cerebro trabaja a un ritmo frenético durante la práctica instrumental. En ocasiones, la concentración es tan alta, que se nos olvida uno de los aspectos más importantes: escuchar lo que estamos tocando. Como instrumentistas, resulta obvia la necesidad de escuchar el resultado de nuestra propia ejecución, pero si no lo entrenamos, nuestro oído no siempre nos da un feedback preciso de lo que está sucediendo en consecuencia a nuestra ejecución.

¿Qué es la escucha activa?

La escucha activa se define como un proceso de atención plena que permite al oyente comprender y analizar la información que recibe (Brown, 2020). Aplicado al ámbito musical, podríamos definirla como la capacidad del intérprete para recibir y procesar el resultado sonoro real de su interpretación de manera simultánea a la misma. La práctica instrumental exige la integración de procesos sensoriales, cognitivos y motores en tiempo real (Zatorre, Chen & Penhune, 2007), lo que dificulta mantener una escucha activa constante. Es decir, no escuchar lo que creemos que suena (o la versión que tenemos en la cabeza), sino la consecuencia de lo que estamos ejecutando.

Esto resulta una tarea realmente ardua, en especial en los comienzos del aprendizaje de la práctica instrumental, ya que requiere de una atención extremadamente elevada sin expectativas de lo que queremos oír, sumado a la lectura del lenguaje y las dificultades motrices que podemos encontrar (Chaffin, Logan & Begosh, 2009). Con otras palabras, es importante acostumbrar a nuestro oído a escuchar con atención el cien por cien del tiempo que estamos tocando con el instrumento.

El oído interno

Además de la escucha activa de la realidad sonora que envuelve la práctica de un instrumento, debemos añadir un segundo nivel de profundidad al hablar de la función del oído en la ejecución musical. Previa a dicha ejecución, el intérprete debe saber cómo desea que suene lo que va a ejecutar, es decir, concebirlo internamente previo a su interpretación, para luego realizar la acción y comprobar si la realidad se corresponde con la voluntad previa del gesto musical realizado (Sloboda, 1985). A esta concepción interna previa, o esta capacidad imaginativa de la música sin necesidad de producirla físicamente, es a lo que podemos denominar el oído interno musical (Gordon, 1997).



Pongamos un ejemplo aplicado a la práctica pianística. En el caso de ejecutar una apoyatura de dos notas, en primer lugar, el intérprete debe conocer que a la primera de ellas le corresponde más sonido que a la segunda, formando ambas notas una sola acción de la mano y recayendo sobre la primera de ellas el peso de la mano (para ayudar al fraseo descendente de la estructura). Una vez concebido cómo debe sonar la apoyatura, la ejecuta y su oído debe comprobar que el resultado es fiel a lo que previamente ha imaginado a nivel interno.

Esto es aplicable a macroestructuras como el desarrollo de un crescendo hacia un punto culminante o el desarrollo de líneas expresivas (Keller, 2012). Aunque la complejidad se pone de manifiesto cuando varios de estos elementos se suceden de manera simultánea en el texto musical. Es por esto que el entrenamiento del oído interno resulta de vital importancia, ya que ayuda a minimizar la saturación intelectual y favorece un planteamiento coherente y orgánico del discurso musical (McPherson y Gabrielsson, 2002). Además, Zatorre y Halpern (2005), demostraron que el cerebro activa las mismas regiones auditivas al imaginar música que al escucharla, lo que subraya la relevancia del oído interno en la planificación de la interpretación.

¿Por qué es importante entrenar nuestro oído?

Aunque parece una obviedad, a menudo la concentración y la atención se encuentran tan saturadas durante la práctica instrumental que nos olvidamos como intérpretes de disfrutar del resultado sonoro que estamos produciendo. Elementos externos como la urgencia en la práctica, la falta de tiempo, los nervios ante un concierto inminente, etc. nos impiden conectar de manera consciente con el verdadero objetivo que nos impulsa a la ejecución, que es disfrutar de la música que nosotros mismos producimos en primera persona.

Por otro lado, el oído se convierte en una herramienta imprescindible en la práctica del instrumento, ya que la mayor parte del tiempo se lleva a cabo en solitario. Es decir, durante la mayor parte del tiempo que pasamos con el instrumento, no contamos con la ayuda de nuestro profesorado para que nos guíe y nos indique qué aspectos concretos no se corresponden con el texto o cuáles están desvirtuados (Hallam, 2001).

Además, si profundizamos en la lectura de la partitura, a menudo encontramos indicaciones que pueden resultar genéricas dentro del concepto que representan (Clarke, 2005). Por ejemplo, indicaciones dinámicas que se entienden dentro de un rango impreciso como *forte* o *piano*. ¿Cuánto volumen representa el concepto de tocar *forte*? ¿Todos los *forte* son iguales? ¿Son coherentes con respecto al contexto musical que le precede? De igual manera (incluso aun más evidente) ocurre con las indicaciones agógicas como *rallentando* o *acelerando* (Lehmann, Sloboda

& Woody, 2007). Incluso durante una clase en la que el intérprete recibe el consejo de su maestro/a, el oído toma un papel fundamental, ya que primero deberá escuchar con atención para entender a nivel interno cómo debe ejecutar la partitura y, posteriormente, deberá comprobar que su interpretación se corresponde (o se acerca al menos) a lo ejemplificado previamente (McPherson & Gabrielsson, 2002). Por todo esto, el entrenamiento y desarrollo de nuestro oído toma un papel fundamental en el estudio individual (Chaffin, Imreh & Crawford, 2002).

En busca de una práctica autónoma

Uno de los objetivos principales que se persiguen desde el inicio del aprendizaje de la práctica instrumental, tanto para aquellos que se dedicarán profesionalmente a ello como para los que lo adopten de una manera más vocacional y de ocio, es la capacidad de independencia en la lectura y ejecución del texto. De manera gradual, se busca que el alumnado de estas enseñanzas vaya integrando progresivamente herramientas para poder disfrutar de una práctica autónoma, sin necesidad de una persona externa que le guíe y sin la cual no pueda interpretar el texto.

Alcanzar esta independencia es un proceso extremadamente largo y paulatino, (sobretudo si entendemos como independencia la capacidad de interpretar cualquier obra del repertorio del instrumento). También requiere de la adquisición de numerosas herramientas como: el pleno entendimiento de la nomenclatura musical y su figuración, la capacidad de extrapolación entre conceptos musicales o el entendimiento de la técnica del instrumento en relación a la fisiología humana (para el desarrollo ante posibles dificultades motoras y técnicas). Sin duda, una de las principales herramientas para hacer de la práctica individual un elemento eficiente y productivo en relación al tiempo dedicado, es el desarrollo tanto del oído interno como de la escucha activa (Ericsson, Krampe & Tesch-Römer, 1993).

Si analizamos de manera superficial la función del profesorado de las enseñanzas artísticas, podemos afirmar que es el encargado de transmitir los conocimientos necesarios y servir de guía para el entendimiento del lenguaje, del instrumento y el desarrollo motor y expresivo necesario para darle vida a la música dormida tras un papel (así como aplicar las correcciones necesarias durante el proceso). El desarrollo de nuestro oído musical nos permite, una vez integramos nuevos conocimientos y herramientas de lectura y ejecución, comprobar si los interpretamos de manera certera, así como disfrutar con mayor profundidad de nuestra práctica instrumental (Hallam, 1997).

Sin embargo, la práctica autónoma no debe ser enfocada como objetivo final, sino como una práctica eficiente que nos permite hacer del tiempo empleado con nuestro instrumento, periodos más productivos y gratificantes, ya

que evitamos en gran medida la repetición inconsciente, la rutina o la monotonía en el estudio.

En lo referente al aprendizaje motor, la repetición cuenta con un papel fundamental ya que, el cuerpo “aprende” lo que repetimos con asiduidad, no lo que consideramos racionalmente que es correcto (Schmidt & Lee, 2011). Esto ocurre de igual manera con nuestro oído. Si practicamos repetidas veces un pasaje con cambios de tempo que no aparecen indicados en el texto, llega un momento que nuestro oído deja de ser consciente que estamos variando el tempo a lo largo del pasaje, lo identifica como normal, lo “aprende” de manera deformada (Chaffin, Imreh & Crawford, 2002). Esto implica un nuevo proceso de aprendizaje sobre el pasaje, lo cual significa un doble esfuerzo innecesario.

Por tanto, un desarrollo de nuestro oído fomenta, no solo la capacidad de disfrutar de la actividad que realizamos, si no la economización de esfuerzos a nivel físico y mental, así como una autonomía progresivamente mayor de la práctica.

Herramientas para el desarrollo del oído interno y la escucha activa

Afortunadamente, a día de hoy contamos con numerosas herramientas digitales que nos pueden facilitar el desarrollo de nuestra escucha activa y oído interno. Por un lado, disponemos de numerosas grabaciones de gran calidad al alcance de un *click*, que, con una escucha atenta, nos ayudan a desarrollar nuestro canto interior y nuestra capacidad imaginativa (Keller, 2012). Sin caer en la imitación inconsciente de dichas versiones, una escucha activa de una buena interpretación nos puede facilitar entender micro y macroestructuras musicales, cómo distribuir el *rubato* de manera orgánica o ampliarnos el espectro de colores que podemos alcanzar con nuestro instrumento.

Así mismo, es interesante intentar ejercitarlo de manera autónoma con un trabajo sobre la partitura, fuera del instrumento. Con estos dos ejercicios, conseguimos eliminar la saturación que puede producir la concatenación de acciones propias de la interpretación y focalizar nuestra atención en nuestro oído interno, cantar el pasaje con cada detalle de articulación, de acentuación, de fraseo y agógica (Woody, 2003). Entender cómo se desarrolla la música natural y orgánicamente.

En cuanto a la escucha activa, observar grabaciones de nuestras propias interpretaciones nos ayudará en gran medida a tomar consciencia de la realidad (Green, 2002). Sin embargo, el entrenamiento de dicha escucha comienza en la práctica diaria. Eliminar dificultades técnicas ayudará al entrenamiento de una mejor escucha. Realizar reducciones armónicas de pasajes, tocar los materiales por separado o eliminar notas de paso y adornos son ejercicios que fomentan la escucha activa. En defi-

nitiva, separar la práctica instrumental del concepto de interpretación, trabajar con la partitura moldeando los materiales (Clarke, 2005), jugando con la esencia del lenguaje de cada pasaje, escuchando la relación armónica entre las consecuciones de acordes que subyacen en cada frase enriquecen nuestro oído y nos aportan una mayor comprensión de todo lo que oculta el código cifrado al que llamamos partitura.

Bibliografía

- Brown, A. R. (2020). *Active listening and musical meaning*. In D. Clarke & E. Clarke (Eds.), *Music and Consciousness 2: Worlds, Practices, Modalities* (pp. 73–88). Oxford University Press.
- Chaffin, R., Logan, T. R., & Begosh, K. T. (2009). Performing from memory. In S. Hallam, I. Cross, & M. Thaut (Eds.), *The Oxford handbook of music psychology* (pp. 352–363). Oxford University Press.
- Chaffin, R., Imreh, G., & Crawford, M. (2002). *Practicing perfection: Memory and piano performance*. Lawrence Erlbaum Associates.
- Clarke, E. F. (2005). *Ways of listening: An ecological approach to the perception of musical meaning*. Oxford University Press.
- Ericsson, K. A., Krampe, R. T., & Tesch-Römer, C. (1993). The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. *Psychological Review*, 100 (3), 363–406.
- Gordon, E. E. (1997). *Learning sequences in music: A contemporary music learning theory*. GIA Publications.
- Green, L. (2002). *How popular musicians learn: A way ahead for music education*. Ashgate.
- Hallam, S. (2001). The development of expertise in young musicians: Strategy use, knowledge acquisition and individual diversity. *Music Education Research*, 3(1), 7–23.
- Jäncke, L. (2009). Music drives brain plasticity. *F1000 Biology Reports*, 1 (78), 1–6.
- Keller, P. E. (2012). Mental imagery in music performance: Underlying mechanisms and potential benefits. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1252 (1), 206–213.
- Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., & Woody, R. H. (2007). *Psychology for musicians: Understanding and acquiring the skills*. Oxford University Press.
- McPherson, G. E., & Gabrielsson, A. (2002). From sound to significance: Exploring the musical experience. In R. Parncutt & G. E. McPherson (Eds.), *The science and psychology of music performance* (pp. 71–87). Oxford University Press.
- Schmidt, R. A., & Lee, T. D. (2011). *Motor learning and performance: From principles to application* (5th ed.). Human Kinetics.
- Sloboda, J. A. (1985). *The musical mind: The cognitive psychology of music*. Oxford University Press.
- Woody, R. H. (2003). Explaining expressive performance: Component cognitive skills in an aural modeling task. *Journal of Research in Music Education*, 51(1), 51–63.
- Zatorre, R. J., Halpern, A. R. (2005). Mental concerts: Musical imagery and auditory cortex. *Neuron*, 47(1), 9–12.

ANÚNCIATE en Intermezzo y llega a más de 600 lectores

Ponte en contacto con nosotros
y colabora en que nuestra revista
se reparta gratuitamente

Llame al Tlfno. 951.29.83.66

Conservatorio Manuel Carra

<http://conservatoriomanuelcarra.es>

Erasmus+

internacionales eTwinning Conocer
comunicación Europa educación interculturalidad centros
aprender competencias oportunidades
actividades estudios Fomentar
valores diversidad imparcialidad patrimonio
respeto alumnado desarrollo
OBJETIVOS habilidades amor
logros experiencias compromiso
estudiantes integración tradición
conciencia valorar tolerancia

🎵 ¡Únete a la Banda de Música
Miraflores - Gíbraljaire
y a la Escuela de Música ! 🎵
"MAESTRO PUYANA"



¿Te gusta la música?
¡Esta es tu oportunidad de brillar!
Ven y descubre el emocionante
mundo de la música con nosotros



¿Por qué unirte?

- Diviértete: Aprende a tocar instrumentos y a hacer nuevos amigos.
- Crea: Participa en ensayos y conciertos. ¡Tu talento puede brillar en el escenario!
- Aprende: Mejora tus habilidades musicales con la ayuda de nuestros increíbles profesores.
- Explora: Descubre diferentes estilos musicales y encuentra tu pasión.

¡No te lo pierdas!

**Para más información, contacta
con nosotros:**

☎ 636 60 11 08 - 670 59 34 86



mirafloresgíbraljaire@gmail.com

🎵 **¡Ven a hacer música con nosotros!** 🎵



ROYAL PIANOS

EL PIANO DE TUS SUEÑOS A 15 MINUTOS DE MÁLAGA



PIANOS DIGITALES



PIANOS VERTICALES



PIANOS EXCLUSIVOS



PIANOS DE COLA

**1.000 m2 DE EXPOSICIÓN
REFERENTE A NIVEL NACIONAL**

C/Moscatel 9, Benalmádena, Málaga. (a 5 minutos de la autovía)
952 858 777 info@royalpianos.com

www.royalpianos.com