



ALA LÁ

CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA DA CORUÑA

maratón musical por HAITI

20 aniversario
do novo edificio

O clarinete galego

Rafael Sebastián

A música moderna
no conservatorio

O diafragma

Viaxe a Italia



Entrada ata completar aforo
(Aportación voluntaria)

coa participación de alumnos
e profesores do centro

ACTUACIONES

Orquestra Sinfónica

Departamento de Piano

Departamento de Corda Frotada

Orquestra Xuvenil

Departamento de Vento Madeira

Departamento de Corda Pulsada

Banda Xuvenil

Departamento de Canto

Departamento de Vento Metal

Orquestra Infantil

Banda Sinfónica

Departamento de Percusión

Mércores 10 de marzo 2010

Auditorio Conservatorio Profesional
de Música da Coruña

Das 17:00 ás
22:00 horas



Escola de artes Pablo Picasso

A LA LÁ



ENDL

**EQUIPO DE
NORMALIZACIÓN
E DINAMIZACIÓN
LINGÜÍSTICA DO
CONSERVATORIO
PROFESIONAL DE
MÚSICA DA CORUÑA**

Margarita Viso

Serxio Pena

Manuel A. López

Luz Mª Paredes

Sebastián Magdalena

**Fotografías:
Raúl Galán e
David Infante**

**Deseño e maquetación:
Xabier Gómez**

**ISSN 2172-0940
DP: C2876/2010**

EDITORIAL

O Nº 2 de “A LA LÁ” VEN A SAÍR NUN MOMENTO DE RECESIÓN DO GOBERNO SOBRE DO USO GALEGO. COMO SE DUNHA PREMONICIÓN SE TRATASE O RESULTADO DAS ENQUISAS DO ALUMNADO É DESALENTADORA. O ÍNDICE 13 BAIXOU RESPECTO DA ENQUISA REALIZADA NO 2008. PASOUSE DE 2,469 A 2,0517. EN TODAS AS PREGUNTAS HOUBO UN DESCENSO EXCEPTO NA REFERIDA AO USO DO GALEGO (POR PARTE DO ALUMNADO) NO CONSERVATORIO. O RESULTADO DESTA PREGUNTA SUBIU DE 1,289 A 1,3687. ESPEREMOS QUE A LEVE SUBIDA NO USO DO GALEGO POR PARTE DO PROFESORADO RESPECTO AO 2008 (PASOUSE DE 2,5701 A 2,8387) SEXA, EN CONTRAPARTIDA, UNHA ESPERANZA.

ANALIZANDO A ESCASA CELEBRACIÓN DO DÍA DAS LETRAS GALEGAS NO CONSERVATORIO, QUE SE LIMITA A UNHA AUDICIÓN DO DEPARTAMENTO DE CANTO CON CANCIÓNS SOBRE POEMAS GALEGOS, O ENDL PROPÓN QUE, A PARTIR DO PRÓXIMO CURSO A FESTA DAS LETRAS GALEGAS SEXA TAMÉN A FESTA DA MÚSICA GALEGA REALIZANDO UNHA SEMANA MUSICAL NA QUE TODOS OS DEPARTAMENTOS PARTICIPEN CON AUDICIÓN COMPOSTAS POR MÚSICA DOS NÓSOS COMPOSITORES.

FINALIZANDO O CURSO 2009/10 RECIBIMOS OUTRA NOVA QUE SUPÓN TAMÉN UNHA INVOLUCIÓN POR PARTE DO GOBERNO NA EDUCACIÓN MUSICAL: O POSIBLE TRASLADO DO BACHARELATO DO NOSO CENTRO. A FORMACIÓN PROFESIONAL DUN MÚSICO É UN TRABALLO MOI LONGO E CONTINUADO, NECESITAMOS O APOIO E RECOÑECIMENTO SOCIAL E INSTITUCIONAL Á NOSA TAREFA. ESTÁ VISTO QUE DEBEREMOS AÍNDA SEGUIR LOITANDO POR EL.



fotografía: David Infante

Este segundo número da revista A LA LÁ demostra que seguimos coa nosa teima de facer un foro onde todos os membros da nosa comunidade educativa poden participar.

Nela aparecen diferentes colaboracións feitas por profesores, alumnos, pais/nais. Faise un pequeno percorrido polas actividades feitas no curso académico 2009/10 onde cabe destacar a celebración do V concurso musical caixanova, o concurso de solistas que tanto éxito ten todos os anos, e sobre todo a celebración do maratón musical por Haití, onde participaron todas as agrupacións musicais e todos os departamentos; en total pasaron polo escenario máis de 400 músicos ao longo das 5 horas que durou o acto. Desde aquí quero agradecer a participación desinteresada de Rosa Cedrón.

Quero resaltar tamén a posta en escena que se fixo o día 31 de maio da zarzuela “La Verbena de la Paloma”, agradecer o Conservatorio de Danza da Deputación da Coruña a súa participación en dito evento, así como os extras que colaboraron nel.

Os meus parabéns a todos os que fixestes posible este novo número da nosa revista e sobre todo quero agradecer a colaboración a Dn. Javier Gómez Martínez e animarvos a todos/as a que sigades participando na elaboración de A LA LÁ nos vindeiros cursos.

Jesús López Prado, director.

sumario

5	MESA REDONDA ENDL	● opinión
8	VIAXE A ITALIA Nicolás Cadarso Arrojo	● nova
10	XX ANIVERSARIO Rosa Mª Rodríguez García	● nova
14	RAFAEL SEBASTIÁ: UN PIONEIRO Javier Vázquez Grela	● artigo
16	MARATÓN POR HAITÍ Margarita Viso Soto	● nova
18	A EVOLUCIÓN DO CLARINETE NOS SÉCULOS XVIII E XIX Mª Juncal Diago e José Modesto Ortega	● artigo
26	O DIAFRAGMA Javier López Sánchez	● artigo
28	A MÚSICA MODERNA NO CONSERVATORIO Lorena Pérez Brandariz	● achega

adiviñas e pasatempos...

mesa redonda

ENDL

O 6 de maio, reuníronse varios membros da nosa comunidade escolar, dos diversos sectores que a compoñen, para falar de diversos aspectos relacionados cos nosas ensinanzas e o noso centro. Estiveron presentes Raúl Galán Cerveró, vicedirector; Silvia Fresco Montero, profesora de fundamentos de composición; Susana Aldao Linares, nai de dúas alumnas; Luciano Varela Ramil,

alumno de 6º GP de contrabaixo. Quixemos tamén contar con alguén do persoal non docente, pero no último momento non puido acudir, por razóns alleas á súa vontade.

Establecemos catro temas de debate, que ao entender do Equipo de Normalización e Dinamización Lingüística, preocupan á nosa comunidade escolar.

01 As condicións e circunstancias que caracterizan o ingreso no Conservatorio no 1º de GE.

Raúl Galán: tódolos anos hai cerca de 250 solicitudes para unhas 65 prazas. Os aspirantes realizan a proba de aptitude, e entre os que aproban (sobre 150) se outorgan as prazas, mediante un sistema, xa moi afinado pola experiencia. Despois da matrícula, cando se producen vacantes imprevistas, outórganse por rigoroso orde aos aspirantes aprobados que están na lista de espera. Normalmente ingresan, en total, sobre uns 90 novos alumnos cada ano. Tamén quedan moitos aprobados sen praza.

Susana Aldao: hai algúns aprobados que non entran no instrumento da 1ª opción. Deses 90, non todos entran no instrumento que queren. Dáse neses casos a dúbida entre coller o instrumento que se ofrece ou agardar na lista de espera a que se produza unha vacante. É unha situación difícil.

Luciano Varela: o dito “O instrumento escolle ao músico” é certo. Moitos están nun instrumento que non elixiron. Cando eu era pequeno e pasei por esa situación recordei que o instrumento que eu

quería era o violín. Pero non había, o que quedaba máis parecido era o contrabaixo e collino. Agora non o cambiaría por nada.

Silvia Fresco: o tema de ingreso no GE a min cólleme un pouco de lonxe pola miña especialidade, por iso non quero aventurar unha opinión.

ENDL: non obstante resulta lamentable que se queden tantos aprobados sen praza...

Susana Aldao: creo que é un problema económico. Para acoller eses alumnos necesitaríanse máis profesores, máis aulas...

Raúl Galán: A solución sería crear outro conservatorio elemental máis. Ou sexa, facer unha inversión económica importante.

02 Abandono escolar. Dende o ingreso en 1º de GE ata titulárense en 6º GP, dez anos despois, vaise producindo un abandono escolar paulatino de tal maneira que dos 90 nenos que entraron, dez anos despois titúlense sobre 35.

Luciano Varela: no GE o abandono que hai se debe á impaciencia do alumno en ver progresos. Facer notas tenidas todo o tempo é moi pesado. Ademais no

colexio os compañeiros se rin de verte levar un instrumento. Os amigos inflúen, dinche: “no vaias a ese rolo, queda xogando con nós”. Acórdome que estiven a punto de deixalo, pero naquel momento crítico un chico de 5º GP e o meu profesor me dixeron que fose á orquestra. Aí paseino tan ben que iso me animou moito para seguir.

Raúl Galán: o GE no instrumento é unha etapa delicada, xa que empezan a estudar e aínda non poden gozar tocando. Mesmo algún instrumento grande como a tuba, o fagot, son pesados de transportar. Deica o final do GE hai unha orquestra e van empezando aí. A orquestra de GP é unha motivación moi importante.

Luciano Varela: os lugares con tradición de banda corroboran iso. Aí se ve como o ambiente da banda vai motivando aos nenos para estudar.

Raúl Galán: o GE é difícil nese sentido porque tocan sós. Pero despois vén a proba de acceso ao GP. Hasta 4 GE a xente vai pasando, pero na proba de acceso é a primeira vez que se enfrentan a unha proba cun tribunal. É o primeiro momento crítico.

Susana Aldao: Cando hai unha praza e catro aspirantes, por exem-

opinión

plo, é unha situación difícil. Pedagógicamente e psicolóxicamente lles afecta moito. É moita presión.

Luciano Varela: no meu caso, cando me vin na situación, meu pai enganoume. En realidade eu era o único aspirante a unha sola praza, pero el me dixo que eramos 3 os aspirantes, i eu me puxen a estudar forte.

Raúl Galán: en moitas ocasións hai alumnos de fóra que queren vir estudar aquí por iso. Se trata sen lugar a dúbidas do primeiro momento crítico dos estudos.

Silvia Fresco: xa andando o GP, a partir do 4º curso as cousas pónenselles difíciles. Coincídelle co 4º da ESO ou o 1º de bacharelato, es isto fáiselles un “mundo” que se lles ven enriba. Hai meirande esixencia no instrumento, nas outras materias e nos estudos xerais. Se empezan aos 8 anos coincídelles 4º GP co 4º da ESO que é o mellor, pero non sempre se da esta coincidencia. Ademais en 4º GP o alumnao empeza a decidir a orientación da súa vida, pensan noutras carreiras, etc.

03 Este foi o segundo curso que se impartiu o bacharelato no conservatorio. ¿Cal é a vosa impresión desta experiencia?

Silvia Fresco: o ideal é que o 1º curso de bacharelato coincida con 5º curso de GP. Se é así convalídanselles moitas materias. Isto no

que respecta a carga lectiva. No que respecta aos horarios supón un cambio, a favor, substancial: os horarios das clases colectivas son polas mañás, e, entre medias se adaptan os horarios das clases individuais. É perfecto para eles.

Raúl Galán: os alumnos que están realizando o noso bacharelato, só deberían vir pola tarde á agrupación que lles corresponda (orquestra, banda, coro). Da outra maneira (bacharelato no instituto, estudos de música no conservatorio) o horario é moi sobrecargado, xa que pasan a mañá no instituto e logo teñen que facer a xornada de tarde no conservatorio.

Susana Aldao: pero para viren ao bacharelato ao conservatorio, han ter claro que se queren dedicar a isto. E iso non sucede sempre.

Raúl Galán, Silvia Fresco: efectivamente.

Susana Aldao: ás veces teñen dúbidas, xa que aínda que lles guste moito isto, hai outras polas que tamén lles atraen (ciencias, etc.)

Luciano Varela: e aínda que se teña claro, pasan pensamentos tremendos pola cabeza: ¿e se raicho unha man? Pensamentos que asustan.

Raúl Galán: os alumnos que fan aquí o bacharelato son privilegiados, veñen ás mesmas aulas onde estudaron linguaxe de nenos. Están como na casa.

04 Despois de remataren aquí os estudos, ¿cales son as saídas?

Silvia Fresco: os meus alumnos pensan na proba de acceso ao superior. Todos queren ser profesionais.

Luciano Varela: vexo o futuro... ¡buff!!! Hai moita competencia hoxe en día, xa que hai meirande cultura musical. O futuro é saír de Galicia.

Raúl Galán: Hai unhas décadas en España había moi poucas orquestras (Madrid, Barcelona, Valencia, Bilbao...), hoxe en día este número multiplicouse por 10 ou 15. A rede de auditorios e de conservatorios creceu na mesma proporción. A nosa comunidade é unha das que máis investiron na música. Luciano, o contrabaixo te levará, déixate levar. Hai moitos exalumnos nosos en orquestras por todo o mundo.

Susana Aldao: España era paupérrima en cultura musical, pero a todo se chegará, as cousas avanzan.

Raúl Galán: en Galicia hai que crear orquestras da mesma maneira que hai moitas bandas. O nacemento da orquestra Gaos é un indicativo de que as cousas van nese sentido.

Luciano Varela: non obstante, entre todos os meus compañeiros hai un sentimento de que, se queres chegar lonxe, hai que saír de Galicia. Neste sentido hai xente que xa rematou o GP e que aínda está aquí que o está pasando moi mal porque quere marchar.

Escola de artes Pablo Picasso





fotografia: David Infante

viaxe a italia

NICOLAS CADARSO ARROJO



Tito Schipa

Entre os días 15e 21 de novembro, os profesores Jesús López Prado (director), Raúl Galán Cerveró (vicedirector) e Nicolás Cadarso Arrojo viaxaron ata Lecce (Italia) dentro dos programas europeos de mobili-

dade do profesorado “Leonardo da Vinci” 09.

A fermosa cidade está situada no extremo meridional oriental de península italiana, concretamente na subpenínsula salentina, popularmente coñecida como “tacón

da bota de Italia”. Administrativamente, pertence á rexión de Apulia (A Puglia). Os italianos se refiren a Lecce como a Florencia meridional, pola súa extraordinaria riqueza monumental, especialmente de edificios do barroco, aínda que tamén hai exemplos de arte renacentista, bizantino e, por suposto, da Antiga Roma e dos tempos da colonización Ática.

Recibiunos moi amablemente a Fondazione ICO Tito Schipa. Dita fundación leva o nome do célebre tenor, un dos personaxes universais da cidade.

A Fondazione xestiona a Orchestra Sinfónica Tito Schipa de Lecce, así como a súa sede actual, o Teatro Politeama Greco de Lecce. É de destacar que hai dous teatros máis na cidade: O Apollo (que se encontra en proceso de restauración), e o teatro Paisiello, teatro de ópera, que, ocasionalmente, tamén serve para a celebración de concertos tais, como recitais de piano ou música de cámara.

Chamounos a atención, non xa que a orquestra estivera composta nun 90 % de profesores italianos, senón que, ademais, un gran número destes eran salentinos, ou, polo menos de localidades próximas da Apulia.

Tivemos a oportunidade de intercambiar experiencias e impresións con moitos profesores. Especialmente atento, foi Roberto D’Urbano, clarinetista principal da Sinfónica, e gran amigo de tantos anos.

O programa da Orquestra nesa semana incluía a 5ª de Tchaikowski e o concerto para piano de Schnittke. Gunther Nuehold era o



fotografía: Raúl Galán

director invitado e a súa dona, a pianista Emma Schmidt, a solista. Puidemos falar con eles e contáronnos que estiveran na Coruña, invitados a actuar no Festival Mozart, o mesmo que o director artístico da Sinfónica de Lecce, e director da Accademia Filarmónica Romana, o Mestre Marcello Panni, que nos contou que dirixiu unha ópera na Coruña. O concerto desa semana realizaríase no Novo Teatro Giuseppe Verdi, de Brindisi, e na sé da orquestra, o teatro Politeama Greco de Lecce.

O martes 17 fomos convidados a xantar polo Staff da Fondazione. Alí coñecemos ao director do Conservatorio Tito Schipa, o pianista Pierluigi Camicia.

A visita ao conservatorio fíxemola ao día seguinte. Alí explicá-

ronnos como o plan académico italiano, vixente dende 1938, está a punto de verse substituído por outro novo, co que coexiste de momento, para se adaptar ao Tratado de Bolonia. O centro, polo tanto, a día de hoxe acolle alumnos dende o nivel elemental, ata o segundo ciclo do novo Nivel Superior. Non obstante, non todas as especialidades teñen espazo físico na mesma sede, e, os ventos por exemplo, imparten noutro local. Tamén hai que destacar que o conservatorio Tito Schipa ten filiais noutras localidades como Brindisi.

Mostráronnos algunhas xoias da biblioteca, que inclúen manuscritos do setecento, como por exemplo unha ópera de Jommelli ou unha sonata de Alessandro Scarlatti.

Como pianista tiven o privilexio de comprobar o moi alto nivel da especialidade no conservatorio de Lecce. Non estraña cando coñecemos o vínculo do Mestre Aldo Ciccolini ca institución dende hai moitos anos.

Ademáis de coñecer ao profesor Camicia, tivemos o pracer de coñecer a Pierluigi Epifani (quen mostrou moito interese en nos devolver a visita e coñecer a realidade galega), a María Grazia Lioy, e a Francesco Libetta, pianista de gran proxección internacional (posúe o diapasón d'Or; así mesmo, Bruno Monsiegeon, coñecido polas súas entrevistas a Glenn Gould, realizou un documental para a tv francesa, distribuído polo selo Vai, sobre Francesco Libetta).

nova

xx aniversario

ROSA M^a RODRÍGUEZ GARCÍA

Tendo en conta os anos que levei neste Conservatorio como profesora e anteriormente como alumna, podo falar desde unha ampla perspectiva facendo un breve relato sobre a súa historia.

Diríxome de xeito especial aos alumnos. Sodes o máis importante para todos os que traballamos aquí e a nosa máxima responsabilidade é procurarvos a mellor preparación profesional para o voso futuro.

Gustárame que fosedes conscientes do privilexio que supón estudar neste conservatorio, onde podedes contar con medios apropiados, cunhas instalacións confortables e cunha bonita contorna de espazos verdes.

Aínda que a min gústame máis mirar cara a adiante, nesta ocasión en que celebramos o 20 aniversa-

rio da inauguración deste edificio vou facer un pequeno recordatorio dos dous que o precederon.

Antes de instalarnos aquí, ocupabamos parte dun edificio situado en Fernández Latorre ao que hoxe chamamos “o antigo conservatorio”.

O “primitivo conservatorio” estaba na rúa Riego de Agua onde tan só se podían estudar especialidades como piano, violín, violoncello e canto ademais, por suposto, do solfexo e as materias complementarias correspondentes a cada curso.

Daquel “primitivo conservatorio” quedánme algúns recordos infantís pois alí comecei os meus estudos.

Sempre me vén á mente a presenza duns compañeiros de clase moi especiais, uns ratiños que se paseaban ás súas anchas polas au-

las. A min dábanme medo, pero creo que á miña profesora aínda lle daban máis porque cando os tiña preto subíase a unha cadeira.

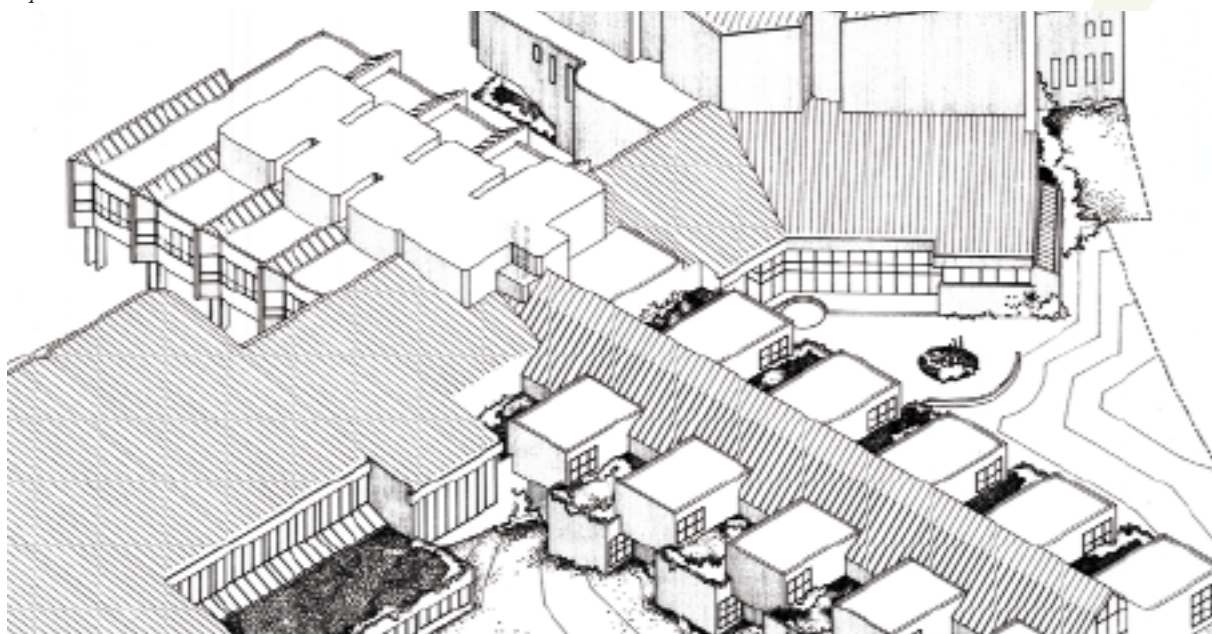
Pero non vou remontarme tanto no tempo e contarei un pouco como foron os anos anteriores a instalarnos aquí.

No antigo Conservatorio, no de Fernández Latorre, as instalacións non estaban preparadas para impartir clases de música, non foi construído para iso e fomos adaptándonos co que había.

O edificio tiña moitas goteiras, pero goteiras no sentido literal da palabra. Os días de choiva filtrábase a auga polo teito e caían pingas nas aulas así que tiñamos que axen-ciarnos recipientes para que non se encharcase o chan.

As fiestras non pechaban ben e por elas coábase o vento e o frío. Aínda que colocabamos papeis de

arquitecto: Andrés Fernández-Albalat Lois





fotografía: Raúl Galán

xornal a modo de burlete, non conseguíamos evitalo do todo, polo que era frecuente que tanto alumnos como profesores estivesemos con abrigos e bufandas en clase, xa que tampouco había calefacción.

Nas materias de grupo, como por exemplo en solfexo, as cousas eran totalmente diferentes.

A determinadas horas, as aulas daban cabida a tal cantidade de nenos, que tiñan que sentarse polo chan porque non había cadeiras para todos.

Prodúciase tanta condensación, que as paredes chorreaban. E é que os nenos chegaban suando logo de subir catro pisos a pé, porque tampouco había ascensor.

Aos poucos realizáronse algunhas melloras conseguindo facelo máis habitable, pero as goteiras e a condensación seguíronnos acompañando.

O mellor daquel edificio era o salón de actos, non era grande pero si moi acolledor.

E o máis gratificante, os moitos e moi bos alumnos que se formaron alí e que hoxe son grandes músicos, dedicados ao ensino, a interpretación ou a composición.

A pesar da falta de comodidades, en “o antigo Conservatorio” traballábase con moito entusiasmo. Foi unha época de grande inquietude musical na nosa cidade. Abríronse filiais para poder achegar os ensinos musicais a diferentes lugares de Galicia co conseguinte mérito dos profesores que se desprazaban a elas para dar clases.

A demanda para estudar no Conservatorio aumentaba cada ano e aos poucos fóronse incorporando novas especialidades instrumentais, o número de alumnos crecía de xeito considerable e a necesidade de contar

**NO ANTIGO
CONSERVATORIO, AS
INSTALACIÓNS NON
ESTABAN
PREPARADAS PARA
IMPARTIR CLASES
DE MÚSICA, NON FOI
CONSTRUÍDO PARA
ISO E FOMOS
ADAPTÁNDONOS CO
QUE HABÍA.**

con máis espazo era urxente... ¡Por fin!, ao comezo do curso 89-90 comunicáronnos que este edificio estaba terminado e que podíamos trasladarnos a el.

O antigo Conservatorio de Fernández Latorre pechaba as súas portas e pasaba á historia.

Cando visitei por primeira vez este edificio, pareceume enorme, amplo, luminoso... como diríades hoxe, ¡unha pasada!! Para min é, sen ningunha dúbida, o máis bonito de Galicia.

Desde o primeiro momento estrañounos a falta dun auditorio. O conseguilo foi un labor continuado e insistente de todas as directivas, pero desde fai un ano, este auditorio xa é unha realidade.

Nun principio, aquí había moitas máis aulas que profesores, o cal, 20 anos despois, pode parecer difícil de crer.

Tanto as directivas anteriores como a actual, traballaron e traballan con enorme entrega, co fin poñer á vosa disposición todos os medios posibles para que teñades a mellor formación.

Contamos con agrupacións instrumentais, corais e camerísticas nas que vos integrades

NOVA

desde os primeiros cursos de carreira.

Convócanse concursos e premios anuais como O Concurso Caixa Nova e o Concurso de Solistas nos que a participación é cada vez maior. Organízanse cursos para que poidades recibir clases de grandes mestres e prográmanse concertos e audicións practicamente a diario.

A solidariedade cos máis necesitados non é allea ao conservatorio, que cada ano abre as súas portas para poñer o seu grao de area colaborando profesores e alumnos en concertos destinados a recadar fondos para diferentes ONGS.

O curso pasado celebrouse un concerto para persoas discapacitadas con enorme éxito que esperamos repetir.

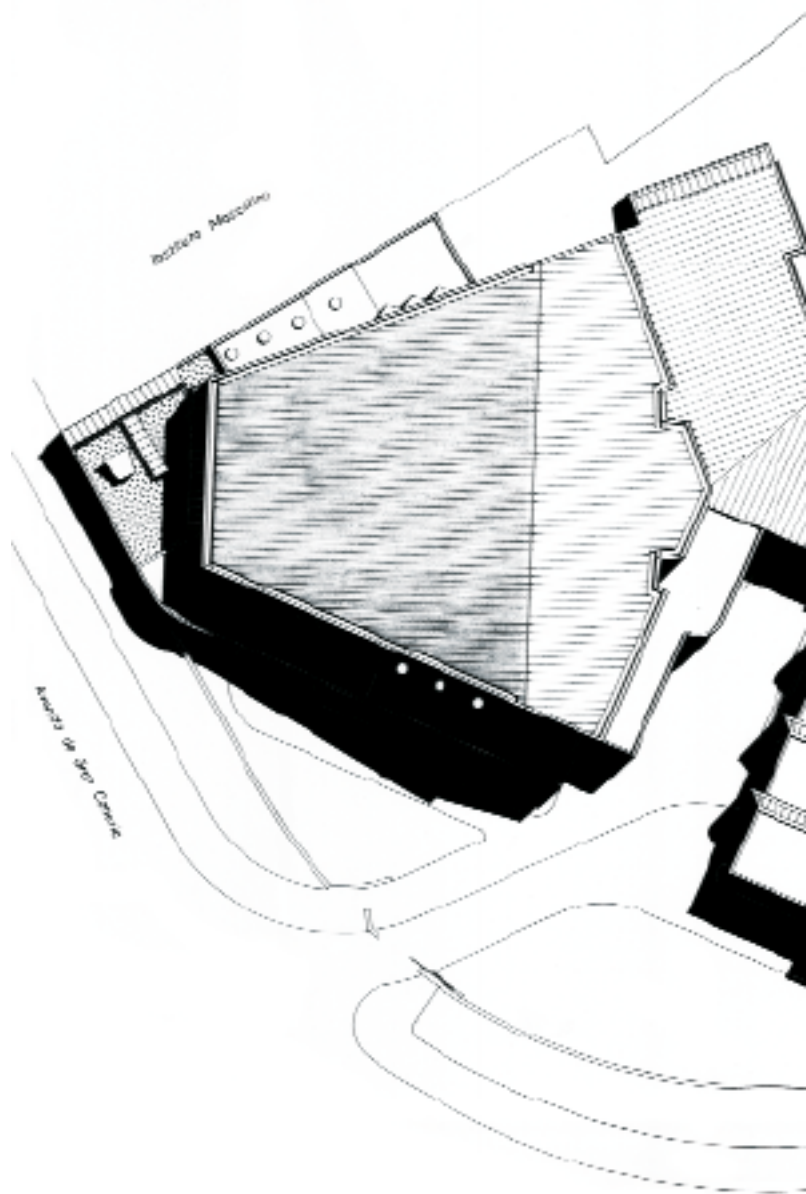
En colaboración co Concello participamos en actos contra a violencia de xénero e no Día da Muller Traballadora.

Como podedes comprobar, a actividade cultural deste centro, é cada día maior.

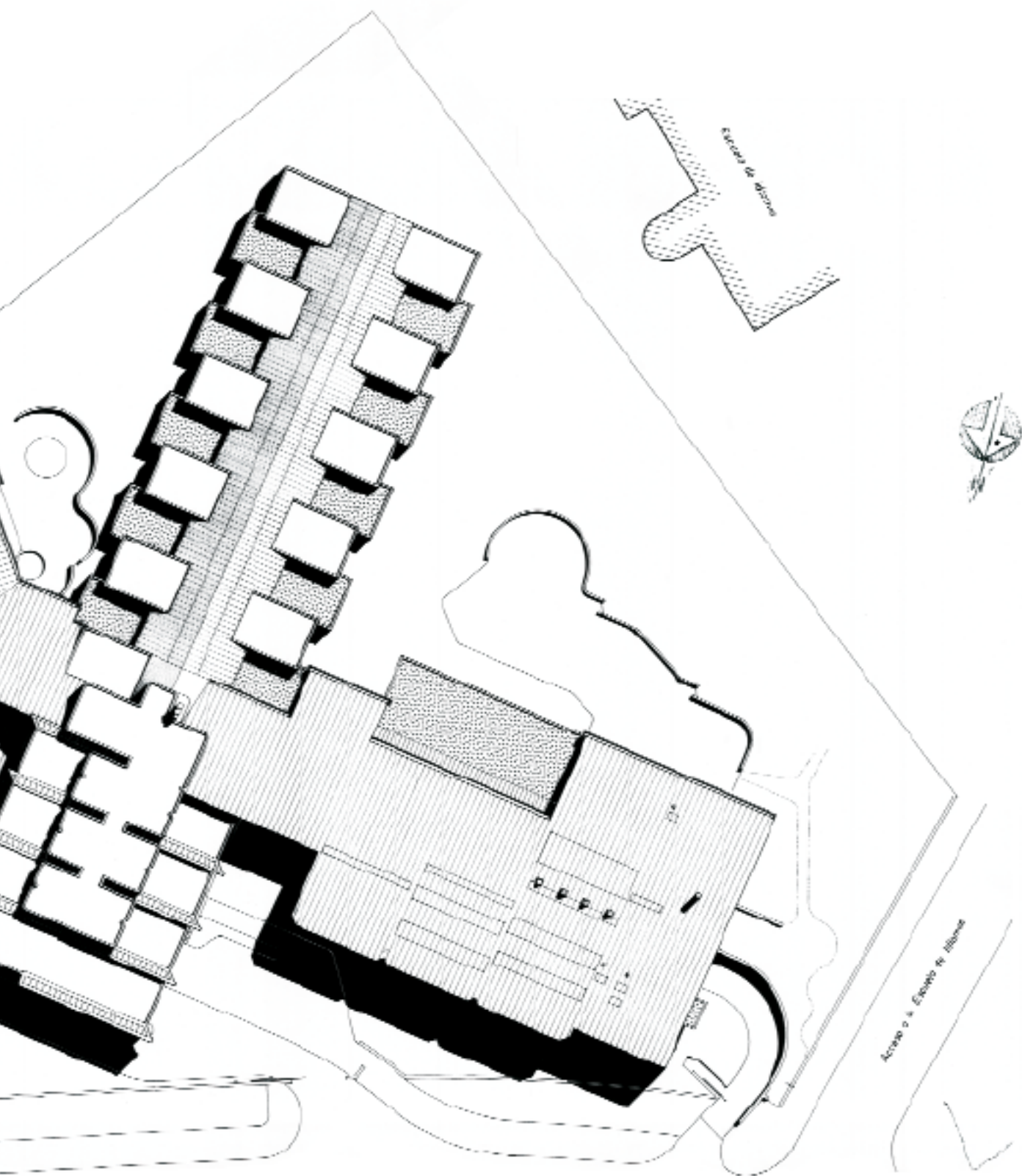
E volvo a repetir que é un privilexio ser alumno deste conservatorio onde non só estudades música, tamén a través dela aprendedes valores de solidariedade, convivencia e respecto.

Para rematar, dicirvos que sabemos o esforzo e sacrificio que supón compatibilizar o ensino obrigatorio e o musical, esforzo e sacrificio do que tamén son partícipes as vosas familias. O camiño non é fácil, pero si outros o fixemos antes, vós tamén podedes.

Espero que saibades valorar todo o que este conservatorio pon á vosa disposición, que o gocedes e anímovos a que traballedes con ilusión para chegar á meta... porque dedicarse a algo tan grandioso como é A MÚSICA. De verdade que... ¡imerece a pena!!



arquitecto: Andrés Fernández-Albalat Lois



NOVA

rafael sebastiá: un pioneiro

JAVIER VÁZQUEZ GRELA



Rafael Vázquez Sebastiá

Neste ano 2010 cúmplense dez anos do pasamento do pianista Rafael Vázquez Sebastiá.

Rafael Sebastiá nacera no 1918 na Coruña. Foran os seus principais mestres os pianistas María Moscoso, Alberto Garaizábal (posteriormente director do Conservatorio da

Coruña), e Pilar Castillo, dando o seu primeiro recital ós 9 anos de idade.

Becado pola Diputación da Coruña completa os seus estudos pianísticos en Madrid con José Cubiles, obtendo en 1945 o premio de Virtuosismo de Piano xunto a outro insigne pianista de orixe galego: Antonio Iglesias.

Posteriormente ampliou a súa formación en Francia, Inglaterra, Alemania, e Estados Unidos con artistas da talla de Marguerite Long, Cortot, Iturbi, Schnabel, Giesecking e Backhaus.

Desta época datan o seus primeiros trunfos. Así no diario ABC en Decembro de 1953 o crítico Norberto Almandoz escribía: “Rafael Sebastiá es uno de los valores destacados del grupo de pianistas españoles contemporáneos. Un mecanismo de sólida técnica y fina sensibilidad musical adornan la personalidad de este pianista, que, sin efectismos equívocos, aborda la interpretación de un repertorio en el que el interés y la variedad se armonizan bella y simpáticamente”

Foi aclamado nas máis importantes salas de concerto de Washington, New York, Londres, Berlín, Munich, Ámsterdam, Frankfurt, Lisboa ou México.

Xa nos anos 70 en TVE consegue un éxito sen precedentes na serie “La aventura de la Música” como creador, director, guionista e intérprete.

Foi nomeado artista Baldwin nos Estados Unidos e artista Bechstein en Berlín.

Grabou discos para as casas discográficas Zafiro, Belmusic e RCA.

Morreu na súa cidade natal o 20 de Xullo do 2000. Casualmente, no mesmo día que nacera oitentaedous anos atrás.

O seu repertorio abarcaba dende os barrocos como J. S. Bach ou clavecinistas como o Padre Soler, Scarlatti ata Falla e Turina pasando por Schubert, Beethoven e sobre todo Chopin, autor có cal sentía unha grande afinidade.

Desgraciadamente, e a pesar de todos os seus logros profesionais e artísticos, Rafael Sebastián nunca exerceu o seu maxisterio en ningún conservatorio da Galiza e fixou a súa residencia en Madrid.

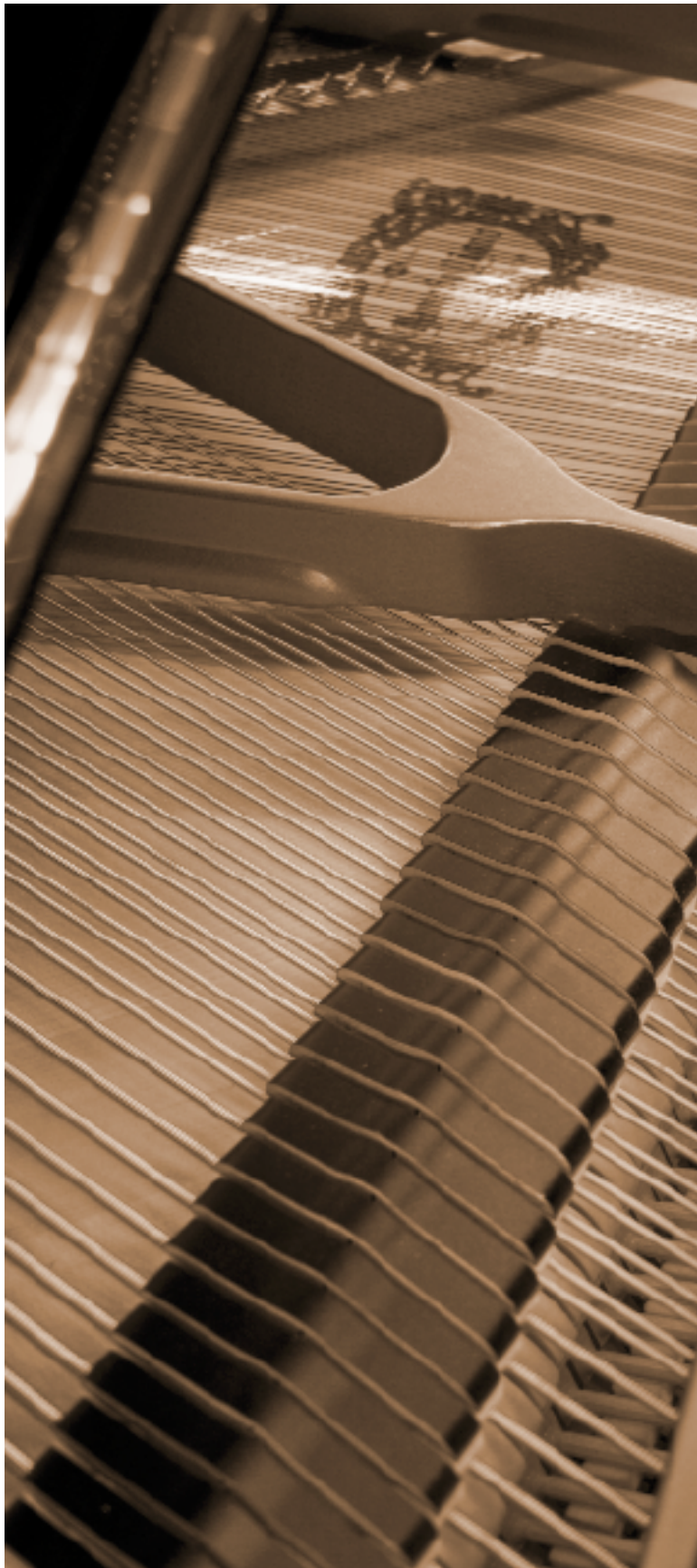
Anos máis tarde, e xa de volta na Coruña, dedicou parte do seu tempo á ensinanza nos cursiños de verán que impartía no Colexio Obradoiro ou no seu estudio da rúa Huertas da Coruña ata onde nos achegábamos algúns dos seus alumnos.

O respecto fervoroso pola posta en marcha da dixitación nas obras, a exploración topográfica buscando a correcta adecuación da man ó teclado, a atención á relaxación, a reflexión técnica e musical afastada do piano ou a busca dun estilo propio ó tocar eran a base das súas clases.

Despois, viña a conversa relaxada e os recordos dos seus concertos e das distintas personalidades musicais cas que tivera contacto. Estamos a falar de xente da talla de compositores como Joaquín Turina (do que chegou a recibir algúns consellos), Joaquín Rodrigo (que lle dedicou o primeiro número das “Cuatro estampas andaluzas”), Francis Poulenc ou a soprano Elizabeth Schwarzkopf por citar algúns.

Agardo que este pequeno artigo sirva como recordatorio, como coñecemento e como pequena homenaxe ó gran pioneiro do piano galego, hoxe moi inxustamente esquecido e, pese a quen pese, un gran pianista que foi quen de abrirse camiño nunha España e sobre todo nunha Galiza cohibida e chea de prexuízos na que, como él mesmo solía dicir citando ó Pai Otaño: “Ninguén pode ensinar o que non sabe”.

Rematando e a modo de posdata agradecer á súa filla e á súa viúva, a pintora María Formoso a súa colaboración na elaboración deste artigo e a foto do pianista.



fotografía: David Infante

artigo

MARATÓN POR HAITÍ

MARGARITA VISO SOTO

Neste curso 2009/10 celebráronse, como é costume, muitas actividades complementarias e extraescolares. En total foron: 98 Audicións Instrumentais, 1 Concerto Solidario coa ONG “Tierra de Hombres” no Teatro Rosalia, 1 Mesa Redonda-Concerto XX aniversario, 1 Maraton Musical por Haití, 12 concertos organizados polo Conservatorio, A representación completa con coros, orquestra e bailaríns de “La Verbena de la Paloma”, 5 Cursos Instrumentais: vento metal, piano, frauta, corda frotada e banda sinfónica, 2 Semanas Musicais, 1 Semana de Recitais de alumnos de final de grado profesional, 2 Semanas de Audicións de Música de Cámara, 1 Concurso de Solistas para tocar cas Agrupacións do noso centro, 1 Concurso de Solistas e de Música de Cámara patrocinado por Caixanova e 3 charlas informativas.

Todas estas actividades supoñen a implicación activa de todos os membros da comunidade escolar: alumnado, profesorado, pais, nais e persoal non docente. Ás veces incluso a colaboración de persoas e entidades alleas ao centro, como os bailaríns do Conservatorio de Danza e personaxes da zarzuela. A todos eles moitas grazas dende aquí.

No Concurso de Solistas para actuar cas agrupacións do Conservatorio resultaron gañadores neste cursos 2009/10 os seguintes alum-

nos: Rocío Balboa e Paula Padín, frautas; Paloma García e Jorge Galán, violíns; Elena Fernández, viola; Eloy Vázquez, guitarra; Ana Suárez e Miguel González, saxos; Iván Arjones, trompeta e Manuel Alejandro López, tuba.

Doutra banda, no V Concurso musical Caixanova resultaron gañadores: na categoría de solistas Manuel Casares Gestal, piano, e na categoría de música de cámara, o Quinteto de Vento “Ma non troppo”.

Non obstante o evento máis destacado entre todas estas numerosas actividades foi o maratón dedicado a recadar fondos para os damnificados polo terremoto de Haití.

Haino que salientar porque supuxo un esforzo conxunto de todo o noso centro. A implicación de todos os departamentos, todas as agrupacións, os pais e nais de alumnos e alumnas. Todos fixemos un gran esforzo conmovidos pola desgracia de Haití. Como condutora do evento colaborou desinteresadamente unha exalumna moi especial: Rosa Cedrón.

A resposta a este esforzo foi acorde: o público máis entregado e numeroso que nunca tivemos vibrou neste sentimento colectivo de solidariedade cos desfavorecidos. Ó final o recadado (máis de dous mil euros) entregouse á Cruz Vermella para que o xestionase a favor dos damnificados polo terremoto de Haití.



**A IMPLICACIÓN DE TODOS OS DEPARTAMENTOS,
TODAS AS AGRUPACIÓNS, OS PAIS E NAIS DE
ALUMNOS... TODOS FIXEMOS UN GRAN ESFORZO
CONMOVIDOS POLA DESGRAZA DE HAITÍ.**

fotografía: Raúl Galán



A evolución do clarinete nos séculos XVIII e XIX

M^a JUNCAL E JOSÉ MODESTO DIAGO ORTEGA

A evolución histórica do clarinete está chea de avatares e sucesos tremendamente significativos. Os trescentos anos de vida do instrumento achegaron rechamantes exemplos creativos que, nalgúns casos, se cristalizan en verdadeiras obras da arte onde se pode percibir a camaradaría e sincera amizade que houbo entre intérpretes e compositores. Os próximos parágrafos revelarán que o clarinete decimonónico é o único aerófono que foi capaz de rivalizar dende o punto de vista cualitativo coas magníficas composicións propias do piano e a voz.

Antes, debemos comentar que a terminoloxía clarinetística en referencias de primeira orde non está exenta de polémicas. Os principios etnomusicolóxicos que utilizan Sachs e Tranchefort para referirse ao instrumento en cuestión non son nada afortunados¹. Ámbos os dous autores empregan o mesmo nome para diversas e dispares ferramentas musicais

esgrimindo unha insuficiente razón morfolóxica (sección predominantemente cilíndrica e cana idióglota² ou heteróglota). Esta acepción xenérica da palabra clarinete renxe bruscamente co produto artesanal e europeo dun brillante construtor xermano a cabalo entre o século XVII e XVIII.

Non obstante, a auténtica concepción clarinetística tampouco foi totalmente esclarecida polos investigadores máis autorizados³. Entre aquel complexo “nacemento” destaca a figura de Johan-Christopher Denner (1655-1707). Este construtor e artesán de Nürnberg (Alemaña) perfeccionou, entre outras, unha estirpe do “xenérico” *chalmereau* cando advirte conscientemente a posibilidade real dun interesante campo de exploración e explotación sonoras. Este novo sendeiro acústico rompe a posición diametral dos dous buratos opostos situados preto da boquilla do instrumento á altura dos dedos índice e polgar. Estes dous

orificios, que xa non proporcionan a oitava superior⁴, reciben a capacidade física de provocar un intervalo de duodécima a partir da fundamental, é dicir, o quinto harmónico do intervalo da oitava, sobre o que se constrúe o rexistro agudo do instrumento. Esta é unha das calidades imprescindibles que conforman a natureza físico-acústica do instrumento e que desterran o resto das acepcións dos dous musicólogos anteriormente citados.

O “primeiro” clarinete convencionalmente cualificado como “barroco”, posúe dúas ou tres chaves segundo os modelos máis avanzados de mediados do Oitocento. Este instrumento empeza a se desenvolver e expandir timidamente durante os seus primeiros anos de existencia. Os compositores máis temperáns, desorientados e limitados en parte pola rudeza e restricións acústicas do instrumento recén descuberto⁵, así como arrastra-

1 Vide. SACHS, C.: History of musical instruments. Nova York, 1962, 9-21; TRANCHEFORT, F.-R.: *Os instrumentos musicais no mundo*. Madrid, 1996, 228-232.

2 Escavada dentro do propio corpo do instrumento.

3 Cfr. LAWSON, C. (Edit.): *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge, 1995, 1-13; PIÑEIRO, D.: *The clarinet & the clarinet playing*. Mineola, 1980, 196-202; MAZZEO, R.: *The clarinet. Excellence & Artistry*. Medfield, 1981, 137-139; BRYMER, J.: *Clarinet*. Londres, 1990, 16-20; RICE, A.: *The baroque clarinet*. Nova York, 1992, 39-44; DULLAT, G.: *Klarinetten. Grundzüge ihrer entwicklung*. Frankfurt am Main, 2001, 13-19.

4 Ao abrir parcial ou totalmente o burato posterior rompemos a secuencia frecuencial normal obtendo o dobre de vibracións, ou sexa, a oitava xusta. Cfr. CALVO-MACEIRA, A.: *Acústica físico-musical*. Madrid, 1991, 51-64.

5 Estas ferramentas musicais, dispares entre si segundo a rexión e o uso que se lles daba, tampouco contaban cunha afinación referencial diapasónica que nun primeiro momento lles puidese axudar á súa consolidación familiar. Conserváronse instrumentos desa época que dan a mesma nota con máis de corenta hercios de diferenza. Cfr. RICE, A.: *The baroque clarinet*. Nova York, 1992, 57-59;



fotografía: Raúl Galán

dos probablemente pola propia evocación nominal a outro utensilio musical⁶, confíanlle na maioría dos casos un repertorio consistente en característicos motivos de fanfarra, notas repetidas, arpejos incompletos e un uso limitado de determinados re-

xistros⁷. Este tipo de escritura demostra que o clarinete máis temperán puido estar asociado con aqueles instrumentos de sinal que sincronicamente sempre foron tremendamente valorados⁸. Este curioso, pero ficticio parentesco co clarín ou trompeta de clarino, era promovido non só a partir da escritura instrumental⁹, senón tamén por fontes literarias e poéticas¹⁰. Sexa como fose¹¹, este contexto produciu que unha boa dose de superioridade psicolóxica herdada dos instrumentos heráldicos aniñase no berce clarinetístico.

Os compositores irán buscando para o clarinete un estilo propio fóra da *idiomatic brass writing*. Compositores como Johann-Christian Bach perden o medo a utilizar o instrumento de xeito moito máis lírico e expresivo, coincidindo coa achega tímbrica dos exemplares afinados en distintas tonalidades. A colateral convivencia e “asociación” cos outros e respetadísimos compoñentes da orquestra fixéronlle outro gran favor para a súa subsistencia e protección.

Esta cautelosa aceptación grupal do clarinete ten outro punto de referencia naqueles instrumentos, principalmente óboes e frautas, aos cales podía substituír nun momento dado. Este posto de suplente mantívose ata que os compositores comprobaron empiricamente que a achega dese novo timbre e a súa combinación coas outras voces era non soamente apta, senón tamén valiosa e enriquecedora. A liña melódica do clarinete ía recibindo un maior protagonismo. Proba diso era a utilización de pasaxes escalísticas completas e saltos que igualan ou superan a oitava. Grande parte desa aceptación veu referendada por Mozart que o incluíu en catro obras sinfónicas (1778, 1778, 1778 e 1788) e outros tantos traballos orquestrais con voz. A súa validación definitiva e universal proporcionálla L. van Beethoven. O compositor de Bonn utilízao en todas as súas sinfonías (1800, 1802, 1803, 1806, 1808, 1808, 1812, 1812 e 1824) non só formando parte dun *tutti*, senón

Ide.: *The clarinet in the classical period*. Nova York, 2003, 22. Esta situación resulta ata certo punto lóxica porque os instrumentos seguen sendo traballos artesanais de obradoiros oriundos de zonas dispaes.

6 A inspiración nominal do clarinete pode deberse ás trompetas de clarino -tamén chamadas en singular clarín- porque se publicitou que o seu timbre (ou unha parte do rexistro) do instrumento de madeira emulaba o instrumento de sinal. Cfr. RICE, A.: *The baroque clarinet*. Nova York, 1992, 44. Hoxe en día chegouse a herdar a división do ámbito clarinetístico en tres zonas (*chalmereau*, *clarion* e *altissimo*) nas que o índice medio pode ser outro indicador que reforce o recordatorio daquelas funcións propias de claríns e trompetas. Cfr. PIÑEIRO, D.: *The clarinet & the clarinet playing*. Mineola, 1980, 199; RICE, A.: *The clarinet in the classical period*. Nova York, 2003, 78-79. É moi probable que a palabra clarinete sexa a evolución histórica dunha sinécdoque inspirada por unha aparente similitude de timbre de dous instrumentos con escasas afinidades.

7 Compositores como A-L. Vivaldi ou G-F. Haendel empezan a explorar parte das aptitudes tímbricas do instrumento en senllos *Concerti Grossi* (1740) -con clarinetes en Do- do italiano e nunha *Abertura* (1748) -con clarinetes en Re- do naturalizado inglés-. Cfr. LAWSON, C. (Edit.): *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge, 1995, 13-15.

8 Vide. CAMPBELL, M.; GREATER, C. e MYERS, A.: *Musical instruments*. Oxford/Nova York, 2006, 158-166.

9 O carácter deste instrumento era tan peculiar que moitos autores o determinan directamente como *clarino style*. Vide. BARBOUR, J. M.: *Trumpets, horn and music*. Michigan, 1964, 35-75; REMNANT, M.: *Historia dos instrumentos musicais*. Barcelona, 157.

10 Vide. RICE, A.: *The baroque clarinet*. Nova York, 1992, 138, 149.

11 Aínda que a hipótese baseada na pseudo relación cos claríns resulta bastante plausible, non podemos desterrar totalmente que no bautismo nominal do clarinete estiveron exentas outras palabras relativas ás lingüetas ou canas como *calandrone*, *kalamon*, *calamus*, *calamellus*, etc.

tamén como voz solista¹². O clarinete vai gozar dun apoio orquestral firme, consistente e case continuo por parte dun grande número de compositores importantes de finais do século XVIII e XIX. Ademais, contará coa posibilidade demostrativa dos concertos para solista con orquestra. Segundo Rice¹³, escribíronse máis de cen obras concertantes para clarinete *a solo* durante o século XVIII, cantidade que o *Novecento* vería aumentar cuantitativa e cualitativamente da man doutros moitos creadores.

O clarinete tivo a sorte de recibir axuda do óboe que, dalgún xeito, representaba a referencia aerófona máis próxima. Os primixenios compositores aplicaban “inxenuamente” o ámbito do instrumento de dobre lingüeta ao do simple¹⁴. Cando as aptitudes expresivas e líricas deste último se ían descubrindo, ambos os dous destinos diverxeron loxicamente. Antes desa “independencia”, e segundo informa Lawson¹⁵, o clarinete identificábase co óboe ata nas supostamente ben entendidas enciclopedias de mediados do século XVIII. Esta confusión repetiuse en numerosas ocasións segundo outras fontes escritas e orais non só co de ébano, senón tamén con outros instrumentos.

Nos albores da década de 1760, os compositores empezan a esixir un instrumento que estea á altura das súas demandas creativas. A literatura que escriben require o empréstito dunha precisión e pul-

NOS ALBORES DA DÉCADA DE 1760, OS COMPOSITORES EMPEZAN A ESIXIR UN INSTRUMENTO QUE ESTEA Á ALTURA DAS SÚAS DEMANDAS CREATIVAS.

critude imprescindibles que loxicamente actúa como elemento motivador para o escudriño e perfeccionamento organolóxico. As inmediatas melloras céntranse na busca dun maior número de alturas, a conciencia da importancia da afinación por parte de construtores e intérpretes e as primeiras optimizacións do rendemento dunha boa embocadura. Este último aspecto resulta ser un dos maiores rompedeiros de cabeza para os autores de Métodos e manuais de ensino. A adecuación a unhas articulacións imprescindibles estaba en xogo e o clarinete debía estar á altura. A frauta e o óboe ían por diante na superación destas cuestións, e os instrumentos de corda estaban practicamente xa maduros. A posición da cana conformou todo un dilema para alemáns, franceses e ingleses. O Método de I. Müller (1821) e outros tantos músicos conseguiron demostrar que a lingüeta debía descansar sobre o labio inferior¹⁶. Grazas a esta toma de contacto conseguíase máis control

sobre a saída do son, así como enriquecer a diversidade das articulacións polo efecto físico da lingua que, segundo os métodos da época, debía compartir protagonismo coas emisións do aire que vén do peito e a acción da garganta.

As figuras dos *travelling virtuosos*, é dicir, os instrumentistas que se gañaban a vida a partir de concertos e intervencións itinerantes, tamén utilizaron o clarinete. Este tipo de exercicio demostrativo, que non só ofrecía as hábiles exquisiteces técnicas e expresivas do intérprete, tiña igualmente un indirecto e nada desdeñable efecto propagandístico a favor do propio utensilio musical. Normalmente, as grandes cidades de toda Europa adoitaban recibir cos brazos abertos estes embaixadores músicos e dar oportunidades aos seus novos instrumentos. As urbes actuaban como termómetro artístico e creaban unha reputación interpretativa que se trasladaba a outras vilas menores. Non obstante, o clarinete tivo que ser coprotagonista das exhibicións. Os músicos non se especializaron nun só instrumento ata finais do século XVIII e principios do XIX¹⁷. O “pluri-instrumentismo”, a falta repertorio especializado -que aínda soportaba o aumento na dificultade técnica- e seguramente a necesidade de conseguir algo máis de diñeiro, fixeron que esta práctica fose considerada como habitual

12 Cfr. PIÑEIRO, D.: *The clarinet & the clarinet playing*. Mineola, 1980, 238-241.

13 Os primeiros foron os de Johann Stamitz para clarinete en Sib (1754/1755), Michael Haydn para clarinete en A (1764) e Carl Stamitz para clarinete en Do (ca. 1771). Vide.: RICE, A.: *The clarinet in the classical period*. Nova York, 2003, 238-241.

14 Cfr. RICE, A.: *The barroque clarinet*. Nova York, 1992, 136.

15 Vide. LAWSON, C.: *Mozart clarinet concerto*. Cambridge, 1996, 6.

16 Cfr. RICE, A.: *The clarinet in the classical period*. Nova York, 2003, 82-90.

17 Cfr. RICE, A.: *The barroque clarinet*. Nova York, 1992, 138.



fotografía: Raúl Galán

durante a maior parte do século XVIII¹⁸. Os primeiros virtuosos do clarinete eran á vez trompistas (Mr. Charles)¹⁹, fagotistas (France de Kermasin) ou oboístas (Carl Weichsel)²⁰.

Nos últimos tres ou catro decenios do Oitocento empeza a emerxer o clarinete “clásico” de catro, cinco ou seis chaves. Aquel que chamamos “barroco”, de dous ou tres prolongacións dixitais, atopa refuxio nas coleccións organolóxicas privadas dos “poderentes” e nas bandas reximentais. Estas últimas non adoitan buscar

un refinamento tímbrico tan exquisito como o que esixía o foso instrumental dunha ópera ou a execución da música de sinfonía. Este “adolescente” clarinete vai descubríndose a si mesmo, non soamente mediante a aproximación e imitación do estilo e forma doutros instrumentos afíns, senón a través das obras concertantes para clarinete solista dos compositores predecimonónicos e temperáns románticos. As obras destes creadores esixen un instrumento de altísimas prestacións. Será entón cando co-

mezamos a enxerga ese magnífico ronsel concertística e creativa que surcará todo o século XIX. O primeiro caso máis característico é o de W-A. Mozart e Anton Staedler que desenvolveron e compartiron, entre outros, o *Quinteto en La Mayor* (“Staedler”) K-581 para clarinete, dous violíns, unha viola e cello (1789) e o *Concerto para Clarinete e orquestra en La Mayor* KV622 (1791). Os instrumentos empregados debían ter polo menos nove chaves para poder descender ás notas esixidas²¹.

Joseph Beer (1770-1819), que non logrou entenderse produtivamente con Mozart, foi o máis temperán clarinetista internacional que curiosamente comezou estudando trompa e trompeta. Cabe destacar, entre outras, as composicións inspiradas na súa figura e producidas por Carl Stamitz (catro concertos de 1777, dous en 1778 e cinco en 1779)²². Non podemos deixar pasar a amizade de Carl-Maria Von Weber e Heinrich Baermann en Darmstadt (Alemaña)²³. Un concertino xerado en apenas tres días e froito dese encontro foi o detonante para que o rei Maxi-

18 Recordemos que nos teclados sucedía algo parecido: o intérprete debía adaptarse ao instrumento que tiña diante, xa fose órgano, clave, piano-forte, clavicordio, etc. Cfr. CHIANTORE, L.: *Historia da técnica pianística*. Madrid, 2001, 22-23, 34, 84.

19 Este singular personaxe, ao que acompañaba a súa muller e fillo nas tournées, seguramente fixo promoción do seu nome artístico - Mr. Charles- como signo de distinción. Cfr. LAWSON, C.: *The history of the clarinet in words and music*. Londres, 2000,

20 Vide. RICE, A.: *The baroque clarinet*. Nova York, 1992, 144-149.

21 Cfr. RICE, A.: *The clarinet in the classical period*. Nova York, 2003, 111.

22 Cfr. Ibid., 154-159.

23 Fóra dos ámbitos temporais deste artigo, podemos dicir que tamén outros compositores e intérpretes do clarinete conseguiron entenderse moi ben. É o caso de Benny Goodman con Béla Bartók e Paul Hindemith. Tamén Suzanne Stephens e Karlheinz Stockhausen é outro exemplo. Vide. LAWSON, C.: *The history of the clarinet in words and music*. Londres, 2000, 9. O diñeiro que amasara o anterior clarinetista famoso pola súa música de jazz serviu tamén para comisionar obras doutros compositores de renome. Algunhas non chegaron a bo porto (Britten, Hindemith ou Milhaud). Cfr. Id.: *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge, 1995, 102-104; <http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/ugw/ugwf1m.html> con acceso o 21 de outubro de 2006. O caso exitoso máis interesante foi o de Aaron Copland (1900-1990). Benny Goodman pagou a arrepiante suma de dous mil dólares (con valor de metade de século XX) ao compositor estadounidense para que escribise un concerto (1948) para el. Vide. http://www.clariperu.org/Copland_concierto.html con acceso o 21 de outubro de 2006.

miliano, o avó de Elisabeth de Austria²⁴, comisionase outras dúas composicións de maior envergadura como son os dous concertos (1811, 1811) para clarinete e orquestra en Fa menor e Mib Mayor respectivamente. Estes traballos esixían un maior despregamento do instrumento que se adoita calcular nunha optimación morfolóxica de polo menos dez ou doce extensións dixitais. O seguinte creador que explorou as posibilidades técnicas e acústicas do clarinete foi o tamén violinista Ludwig Spohr. Catro concertos seus son testemuñas dun compromiso importante a favor do instrumento de ébano (1808, 1810, 1821, 1828). O Duque Günther Friedrich Karl I de Sondershausen patrocinou polo menos o primeiro deles para que fose dirixido a un músico da súa banda particular, o clarinetista Johann-Simon Hermstedt (1778-1846)²⁵. As frases e pasaxes destas obras requiren así mesmo un instrumento profesional de polo menos once chaves segundo reza o prefacio do primeiro concerto²⁶. Spohr tamén compartiu tempo e traballo con Joseph Friedlowsky (1777-1859), o clarinetista ao que Beethoven consultaba as cuestións específicas do instrumento despois de morrer Joseph Beer²⁷. Un alumno de Friedlowsky, o Conde Ferdinand Tro-

AO COMEZO DO SÉCULO XIX O CLARINETE PRESENTA A SÚA CANDIDATURA COMO FERRAMENTA MUSICAL ESGRIMINDO UNHAS BRILANTES APTITUDES SONORAS QUE EN MOITOS CASOS RIVALIZAN E SUPERAN AS DOS SEUS MÁIS SERIOS COMPETIDORES DE VENTO.

yer (1780-1851), resultou ser o mecenas que inverteu no nacemento do popular Octeto (1824) de F-P. Schubert. Outro gran pianista e compositor referencial, R. Schumann, tampouco esqueceu o clarinete nos seus traballos orquestrais e camerísticos²⁸. Non obstante, o mellor exemplo de amizade e creatividade pode ser o de Johannes Brahms (1833-1897) e Richard Mühlfeld (1856-1907). Segundo as fontes consultadas, o compositor coñeceu na primavera de 1891 o clarinetista nun con-

certo casual da orquestra do duque de Sajonia-Meiningen. Por aquel entón, o creador teutón levaba un ano sin producir ningunha obra²⁹ e recoñecía que chegara o momento de deixar de escribir³⁰. Non obstante, aquela interpretación entusiasmoulle tanto que ese mesmo verán compuxo dúas das obras mestras da literatura camerística: o *Trío* op. 114 para clarinete, chelo e piano; e o *Quinteto* op. 115 para clarinete e cuarteto de corda³¹. As magníficas dúas Sonatas op. 120 para clarinete e piano foron compostas nos meses de verán de 1894 na estival Bad Ischl (Viena) sen patrocinio ningún, simplemente por devoción cara ao clarinete. Ambos os dous artistas deixáronse fotografar na fronteiriza cidade alemá de Berchtesgaden para posteriormente gozar dunha xira conxunta obtendo uns éxitos rotundos³². O creador de Hamburgo é quizais o mellor exemplo deses compositores que, cerca do o caso da súa vida, escriben unha literatura chea de serenidade e madurez que dende logo transcenden ás súas últimas obras.

Volvendo ao comezo do século XIX, o clarinete presenta a súa candidatura como ferramenta musical esgrimindo unhas brillantes aptitudes sonoras que en moitos casos rivalizan e superan as dos seus máis serios competidores de vento. O seu ámbito estándar (Mi3-Do7)³³ era

24 Vide. <http://www.geocities.com/maxhabsburgo/wittelsbach.html> con acceso o 27 de outubro de 2006;

<http://www.geocities.com/maxhabsburgo/FranciscoJose.html> con acceso o 27 de outubro de 2006.

25 Vide. PIÑEIRO, D.: *The clarinet & the clarinet playing*. Mineola, 1980, 238.

26 Cfr. RICE, A.: *The clarinet in the classical period*. Nova York, 2003, 41-42.

27 Cfr. LAWSON, C.: *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge, 1995, 93-94.

28 Vide. PIÑEIRO, D.: *The clarinet & the clarinet playing*. Mineola, 1980, 249.

29 Cfr. LAWSON, C.: *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge, 1995, 97-98.

30 Vide. http://www.clariperu.org/Quinteto_Brahms.html con acceso o 20 de outubro de 2006.

31 O propio Brahms confesa nunha carta remitida á súa amiga Clara Schumann que “era imposible tocar tan belamente o clarinete como o facía Richard Mühlfeld”. Cfr. PIÑEIRO, D.: *The clarinet & the clarinet playing*. Mineola, 1980, 254.

32 Vide. LAWSON, C.: *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge, 1995, 98.

33 Índice de altura de notación científica.

superior ao da frauta (Do4-Do7)³⁴ e ao do óboe (Si3-Sol6). Ademais, con respecto a este último instrumento e ao fagot, o clarinete tiña lingüeta simple, o cal implica outra vantaxe a favor de fraxilidade e baratura. As emisións e os ataques eran menos complicados que nun instrumento de cana dobre. O seu son era rico en intensidade e potencialidade tímbrica expresiva. Estas prestacións non só renovaban a popularidade gañada ao longo do século XVIII, senón que cada vez máis se estendía máis a súa aceptación entre os círculos amateurs e profesionais.

A convivencia e asociación co resto de instrumentos orquestrais dotou o instrumento de ébano dun “estatus” existencial equivalente aos máis respectados compoñentes desas agrupacións musicais. O clarinete tardou relativamente pouco tempo en construírse unha versión elitista de si mesmo apadrinada mediante composicións e as súas melloras estruturais.

Dentro do contexto da música de cámara, os de ébano gozaron dun repertorio enorme que ademais volve contar cos traballos de figuras compositivas universais ás cales se lles engaden as obras dos creadores anónimos, menores e medios. Isto vese aínda máis acentuado pola variedade e riqueza dos compoñentes da pequena formación. A inclusión dun



fotografía: Raúl Galán

par de clarinetes naquelas madrugadoras ensambladuras de vento (trompas, fagotes e óboes) que percorrían Europa (ca. 1740) foi outra vantaxe temperá³⁵. Estes octetos, moi populares en zonas xermanas, estendéronse por Francia e Gran Bretaña actuando como diseminación e familiarización clarinetística no continente.

Os instrumentos de corda, teclado e o resto dos de vento perderon a súa desconfianza cara ao de lingüeta simple un pouco máis entrado o século XVIII (1760). Os traballos en forma de sonata onde

o clarinete era acompañado por un instrumento de teclado son bo exemplo diso³⁶. Tamén aparecían obras para clarinete só, numerosos dúos -escritos non só por compositores, se non tamén por filósofos como Rosseau-, tríos de variada combinación instrumental³⁷ e cuartetos e quintetos onde violíns, violas, chelos, pianos, óboes, fagotes e frautas se permutaban co instrumento de ébano.

O clarinete atopou acomodo progresivo e permanente entre os compoñentes do foso orquestral que levan todas as óperas³⁸. Nesa época, a amálgama de música e teatro seguía sendo o xénero máis venerado pola aristocracia e posteriormente pola burguesía³⁹. As clases máis humildes podían achegarse a ela nos teatros dos barrios. A participación do clarinete neste ámbito resultou ser un dos maiores beneficios dende o punto de vista profesional. Os traballos de Mozart e os de Weber (*Der Freischütz*, 1821) abrirán definitivamente a porta ao instrumento de ébano e servirán como referencia e aceptación definitiva para os creadores do século romántico. Son centos as obras operístico-orquestrais das que gozaba o clarinete decimonónico.

O prisma operístico ofrécenos a habitual comparativa instru-

34 Estes índices de altura son aproximados. A parte do modelo e prestacións físicas do propio instrumento tamén influía a pericia do intérprete. Cfr. MICHELS, U.: *Atlas da música*, 1. Madrid, 1997, 24-25; JOPPIG, G.: *Hautbois et basson*. París, 1981, 56-57; ARTAUD, P.: *A frauta*. París, 1986, 56-57; VOORHEES, J-L.: *The Development of Woodwind Fingering Systems in the 19th and 20th Centuries*. Hammond, 2000, 104-117.

35 Cfr. RICE, A.: *The clarinet in the classical period*. Nova York, 2003, 109-110.

36 Ibid., 182-197.

37 Clarinete, trompa e fagot; clarinete, violín e baixo continuo; clarinete, fagot e baixo continuo; clarinete, cello e piano-forte; etc

38 A influente e referencial corte de Mannheim invita oficialmente a clarinete a formar parte dela en 1759. É o primeiro caso na historia da aceptación oficial do clarinete nunha orquestra como membro titular. Cfr. LAWSON, C.: *Mozart clarinet concerto*. Cambridge, 1996, 8.

39 Cfr. PIÑEIRO, J.: *Questo è il Bacio di Ruda!* Relatorio ofrecido o 12 de abril de 2003 durante o *Congreso La Muerte a través de Historia*, organizado pola Universidade de Cádiz (Copia privada do guión da conferencia).

mental coa valorada voz humana. Non son poucas as fontes bibliográficas e bibliografía en xeral que comentan que a beleza tímbrica do clarinete podía igualar, e mesmo superar ao propio canto das persoas⁴⁰. W-A. Mozart xa llo dixera ao seu pai por carta e o elocuente H. Berlioz acusaría ao instrumento como "a voz do amor heroico"⁴¹. Algúns cantantes de ópera eran enormemente venerados. As súas intervencións -envolvías cunha aura de refinamento e perfección real ou ficticia- marcaban un referente interpretativo para o resto de instrumentos convencionais. Os únicos que podían achegarse a esta elitista idiosincrasia eran os grandes pianistas do século XIX (Chopin, Listz, Thalberg, Schumann...) e algún que outro violinista "endemoniado" (Paganini). Comparar ao clarinete e a voz non só servía para describir un timbre, senón tamén para envolver o instrumento cunha propaganda cara á superioridade. Gioacchino Rossini (1792-1868) e Gaetano Donizetti (1797-1848) tamén deixaron unhas útiles e de primeira man pezas para clarinete, o carácter do cal reflectía ese *operatic pedigree*⁴².

A aristocracia pre decimonónica non só encargaba cordófonos aos luthiers; senón tamén óboes e frautas aos artesáns de vento. O Duque de Gronsfeld, ávido de novos instrumentos para "adornar"

a súa banda particular, fai un pedido (1710) de dous clarinetes a Jakob Denner (1681-1735), o fillo de Johann-Christoph⁴³. Esta prematura tónica verase repetida en numerosas ocasións onde unha ensambladura de instrumentos, entre os que se atopa o clarinete, serán compoñentes dun decoro ambiental. O propio señor podía

COMPARAR AO CLARINETE E A VOZ NON SÓ SERVÍA PARA DESCRIBIR UN TIMBRE, SENÓN TAMÉN PARA ENVOLVER O INSTRUMENTO CUNHA PROPAGANDA CARA Á SUPERIORIDADE

participar activamente -a xeito de gancho distintivo entre as súas compañías e amigos- nos concertos que a súa orquestra particular debía ter preparados. As fontes iconográficas que sobreviviron mostran a tañedores de clarinetes ben aseados e vestidos⁴⁴, algúns en formacións camerísticas que, dende logo, coinciden coas maneiras e formas aristocráticas. Parece demostrada a implicación da nobreza no instrumento que tamén consistía no encargo de sin-

xelas obras para os músicos amateur da súa familia en contextos de ocio ou ornato social. Posteriormente, a burguesía non dubidará en promover máis intensa e novedosamente esta iniciativa conservando a, xa citada, intención auto propagandística. Os concertos nos seus salóns cos "novos" instrumentos seguirán contando asiduamente co clarinete.

Outro novo núcleo de poder que emanaba respecto foi o das bandas militares. Estas formacións que acompañaban ao soldado na batalla foron de moi heterodoxa composición ao longo do tempo. Tambores e gaitas celtas escocesas pouco teñen de similar aos pratos, bombos e trompetas otomanas da mesma época e distinta rexión. Estas e outras múltiples agrupacións estiveron moi estendidas ao longo e ancho de Europa. O inocente e pouco sofisticado clarinete "barroco" de dous ou tres chaves atopa refuxio nesta comunidade sen ningunha reticencia e consolídase definitivamente nos anos cincuenta e sesenta do século XVIII⁴⁵.

Os octetos de vento anteriormente nomeados tamén adoitaban ser absorbidos ocasional ou permanentemente por formacións de maior cantidade obedecendo a intereses militares (e particulares) de cada lugar ou situación⁴⁶. O aire

40 Cfr. LAWSON, C.: *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge, 1995, 143; Ide.: *Vide.: The history of the clarinet in words and music*. Londres, 2000, 9; RICE, A.: *The baroque clarinet*. Nova York, 1992, 26; PIÑEIRO, D.: *The clarinet & the clarinet playing*. Mineola, 1980, 26.

41 Cfr. LAWSON, C.: *The history of the clarinet in words and music*. Londres, 2000, 39.

42 Vide. *Ibid.*, 46.

43 Cfr. RICE, A.: *The baroque clarinet*. Nova York, 1992, 137-138.

44 Cfr. LAWSON, C.: *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge, 1995, 141-142; RICE, A.: *The baroque clarinet*. Nova York, 1992, 139, 141-142.

45 Cfr. RICE, A.: *The clarinet in the classical period*. Nova York, 2003, 204.

46 A Banda de Artillaría Real Británica de 1762 contaba cun excelente grupo de oito, mentres que a francesa de Luis XV dobraba as

marcial e tan habitualmente apreciado pola xente e os intérpretes de banda fixo que este tipo de “estilo” se popularizase de cando en vez nas obras serias. Un dos primeiros casos máis famosos e representativos podemos escoitalo en Don Giovanni (1787) de Mozart⁴⁷. Grazas a este tipo de intervencións e a protección das bandas, os músicos clarinetistas ían independizándose parcialmente dese sustento nómade e oportunista que eran os inseguros grupos de cámara que só actuaban en banquetes, bailes ou “pedindo” na rúa. Xuntando o diñeiro que agora se podía sacar coas emerxentes bandas militares e quizais coa orquestra do teatro, estes músicos podían vivir sen demasiadas estreitezas.

Moitos destes músicos castrenses, guiados polo seu instinto pedagóxico ou simplemente cunha clara motivación económica e/ou de relevancia social, especializáronse e conseguiron un posto docente naquelas escolas de música ou academias (públicas ou privadas) paralelas ou anexas ás bandas. A xerarquizada *École gratuite de musique da Garde nationale* (1792-1793) conta con varios profesores de clarinete, entre os que atopa -terceiro no mando- Jean-Xavier Leffèvre (1763-1829). O camiño que conduce cara á constitución oficial do Conservatorio de París ha de pasar antes polo *Institut national de musique* (1793-1795) onde repiten a maioría dos docentes de L'École, sendo signi-

ficativo que, dun total de sesenta profesores, once impartisen clarinete. Soamente o ensino de solfexo -con vinte e dous ensinantes- é superior en cantidade. Ao crearse o conservatorio (1795) o instrumento de ébano tivo unha importancia capital xa que, dos cento quince profesores, dezanove son para esta es-

MOITOS DESTES MÚSICOS CASTRENSES, GUIADOS POLO SEU INSTINTO PEDAGÓXICO ESPECIALIZÁRONSE E CONSEGUIRON UN POSTO DOCENTE NAQUELAS ESCOLAS DE MÚSICA OU ACADEMIAS PARALELAS OU ANEXAS ÁS BANDAS

pecialidade que agora se converte na máis numerosa⁴⁸.

Como puidemos comprobar, os artesáns de instrumentos do Oitocento e dos temperáns do século XIX, “son premidos” para xuntar esforzos na construción elitista do clarinete. O resultado ía sendo progresivamente extraordinario. O instrumento de

ébano tardou relativamente pouco tempo en construírse nunha versión refinada, pero artesanal, de si mesmo. Pero pronto ía chegar a Revolución Industrial e con ela as presas e demais esixencias. Podemos datar en 1812 como o comezo consciente e a primeira carreira cara ao desenvolvemento dun sistema de construción organolóxico, que ten ao clarinete como punta de lanza. A boiante burguesía decimonónica ansía difundir masivamente os seus produtos no mercado, neste caso, musical. Os fabricantes de instrumentos librarán unha encarnizada loita cara á atracción de persoas influentes, xa sexa outros burgueses, intelectuais, políticos ou militares para diseminar e canalizar os seus instrumentos e ideas. Os novos enfoques comerciais e procesos de produción desprazan, aínda que non extinguen, a figura do artesán en beneficio do industrial-inventor.

Como conclusión, gustaría-nos volver destacar a precisión e pulcritude que os compositores esixiron ao clarinete neses ambientes onde se coida integralmente o son. Este principio é un potente motor de investigación e perfeccionamento físico-acústico ao longo do tempo. A poxa de supervivencia que se ía disputar durante o século XIX na potencialidade ou paradigma que representa a cámara de son -boquilla- con lingüeta simple foi amplamente aproveitada polo clarinete decimonónico que non tivo rival.

voces cun total de dezaseis participantes. Cfr. VERCHER, J.: *O clarinete*. Gandía, 1983, 185-187; PIÑEIRO, D.: *The clarinet & the clarinet playing*. Mineola, 1980, 203.

47 Tamén Beethoven, entre outros moitos, escribiron as típicas Marchas militares. A do compositor de Bonn conta con cinco clarinetes (en Do) dun total de trinta e dous músicos. Cfr. PIÑEIRO, D.: *The clarinet & the clarinet playing*. Mineola, 1980, 209.

48 Cfr. LESCAT, P.: *L'enseignement musical en France (529-1927)*. Cauray, 2001, 112-114.

o diafragma

JAVIER LÓPEZ SÁNCHEZ

¡Quen non oíu algunha vez frases como: “Hai que tocar de diafragma”, “Tes que tocar co diafragma”, “Mantén duro o diafragma cando sopres”, “¡Hai que sentir o diafragma cando respíres!” etc, etc.

Todas estas frases deixan de ter sentido cando se comprende e se analiza o movemento e a función que ten o diafragma.

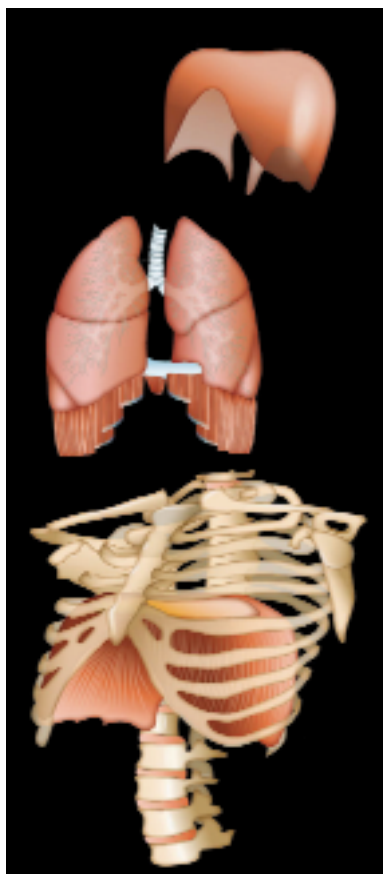
O diafragma é un músculo que se encontra situado na base dos pulmóns; é un músculo en forma de bóveda, forma que perderá durante a súa contracción ata chegar a adoptar unha forma plana, esmagada.

Ao comezo da inspiración, o diafragma se contrae e realiza un movemento descendente, en vertical. Este movemento verase freado polo contido da cavidade abdominal (vísceras, órganos, etc.), realizando entón un movemento de expansión, un movemento lateral que nos elevará as costelas.

Para unha correcta contracción do diafragma, cómpre sentir relaxados os nosos abdominais e o resto dos músculos implicados na espiración.

Tras deste movemento, tras desta contracción, comezará a espiración e o diafragma se relaxará, volvendo a adoptar a súa posición natural, para volverse contraer nunha nova inspiración.

Co cal, cando falemos do diafragma debemos ter presente que estamos falando dun músculo inspirador, que xunto aos músculos intercostales externos e os supracostales terán a única



función de inspirar, polo tanto só lle poderemos atribuír esa función: INSPIRAR.

Evidentemente, isto significa que non é o encargado de realizar o movemento espiratorio (movemento polo que se expulsa o aire), para esa función contaremos cuns músculos que poderíamos chamar complementarios.

Estes músculos espiradores son os intercostales internos, o recto abdominal, o oblicuo externo e o oblicuo interno.

Cando o grupo de músculos inspiradores se contraen, o grupo de músculos espiradores se relaxan e viceversa, favorecendo así

un movemento continuo de tensión/contracción que fará aumentar e diminuír a capacidade torácica provocando polo tanto a entrada e saída do aire aos nosos pulmóns.

Volvamos ás frases do principio:

“Hai que tocar de diafragma”, “Tes que tocar co diafragma”, aínda que non queramos, o diafragma fará a súa función, pero tamén é certo que visualizando e comprendendo o movemento que éste realiza, axudaranos a conseguir unha respiración máis reflexiva e relaxada e a ver antinatural, por exemplo, esa respiración na que se elevan os ombros de maneira esaxerada cando collemos aire.

“Mantén duro o diafragma cando sopres”, é un erro, debemos de fixarnos en relaxar o abdome cando inspiremos para axudar ao noso diafragma a realizar a súa función.

“Hai que sentir o diafragma cando respíres”. Dificilmente conseguiremos isto ao ser un músculo interno. Non o podemos sentir directamente, poderemos sentir, como expliquei antes, as súas consecuencias, elevación das costelas, expansión do abdome, pero non sentilo directamente.

Esta respiración que realizamos de maneira natural teremos que adaptala á hora de tocar un instrumento de vento, ou cantar, no que poderíamos denominar unha respiración musical; esta respiración se realizará usando un maior volume de aire en todo o proceso e unha maior tensión dos nosos abdominais durante a espiración.

É xusto indicar que esta respiración abdominal tamén é empregada tanto por pianistas coma por músicos de corda como medio para a relaxación, un mellor fraseo, unha maior e mellor compenetración co/cos acompañantes, etc.

É recomendable potenciar esta maneira de respirar. Para iso hai multitude de exercicios, así como aparellos cos que desenvolveremos tantos os músculos inspiradores como os espiradores; isto fará que a nosa capacidade torácica aumente e os nosos

músculos se fortalezan, co conseguinte beneficio á hora de tocar ou cantar.

Respirar de forma correcta non só ten un beneficio musical, senón que tamén inflúe na nosa saúde e no noso estado emocional e de ánimo.

fotografía: David Infante



artigo

a música moderna no conservatorio

LORENA PÉREZ BRANDARIZ 6º GP



fotografía: Serxio Pena

Durante as últimas décadas teñen xurdido unha serie de tendencias musicais que, se ben están consolidadas plenamente, parece que no ámbito dos conservatorios non estean asumidas. Ao falar desto fago referencia ao jazz, o rock, o pop, o funk... que a pesar de ser a música propia dos nosos tempos, aínda ten dificultades para introducirse por completo no currículo impartido nos conservatorios. Se é exactamente así, ¿por que se produce esta situación? ¿qué fai que nos conservatorios domine a música “clásica” no estricto sentido da palabra? ¿qué pasa con aqueles alumnos que realmente están interesados en adquirir coñecementos sobre outras músicas? As opinións son diversas.

Falamos en primeiro lugar con Miguel Castro, profesor de percusión. Miguel afirma que a situación deste tipo de música é cada vez mellor, sobre todo de dez anos para atrás. Destacou ademais a importancia dos festivais, como por exemplo o Festival de Jazz de

Barrié de la Maza, que fomenta a afición e favorece o contacto con excelentes músicos traídos do estranxeiro. Xa no ámbito do conservatorio, dinos que o ensino de ditos contidos depende esencialmente do departamento, xa que hai instrumentos que sí os están dando, mentres que noutros sería moito máis difícil: *“realmente está incorporado, pero evidentemente depende de cada instrumento”*. Por último recomenda a todos os que lles gustaría introducirse nestas correntes musicais, que principalmente procuren adquirir unha boa formación no conservatorio, que estean abertos a todo tipo de alternativas, e tomar iniciativas cos compañeiros formando agrupacións: *“podes quedarte aquí e procurar abrirte socialmente, o cal che axudará a introducirte neste mundo”*

José Atela, profesor de acompañamento e improvisación, recoñece que impartir estes contidos no conservatorio é unha tarefa difícil, esencialmente por dous motivos: a falta de tempo en cada

materia e a falta de espazo (aulas), e sobretudo a falta de profesorado con competencias en ditos tipos de música. Insiste na idea de que: *“a pesar de haber xente moi boa e cunha excelente formación, moi pouca posúe os títulos necesarios para impartir clases nun conservatorio, polo que haberá que agardar a que empecen a saír as primeiras promocións nestas especialidades. Véxase o caso da guitarra ou do baixo eléctrico”*. Por outra banda, remitíndonos á visión ou o comportamento que existiu nun principio no conservatorio cara a “Música moderna”, Josechu corrobora que a situación está cada vez mellor: *“ao principio existían certos “recelos” no conservatorio pola música da rúa e viceversa, os primeiros acusaban aos outros da súa escasa formación técnica, mentres que os segundos criticaban a fe absoluta dos primeiros na partitura, cousa que está a cambiar nas dúas partes”*. A recomendación que fai Josechu é esencialmente escoitar música (en concertos, en

gravacións...) e mostrar iniciativa propia, porque tal e como se dixo ao principio, nos conservatorios non se poden abordar por completo, polo menos polo de agora, todos os aspectos de cada unha destas novas correntes.

Por último, para todos aqueles que se estean plantexando facer o grao superior na especialidade de jazz, figuran aquí unha serie de preguntas sobre o jazz no conservatorio e as súas saídas profesionais, que fixen ao xefe de departamento de jazz no Conservatorio Superior da Coruña: José Luis Evangelista.

¿Cando comezou a impartirse esta titulación no centro?

No curso 2006-2007, realmente en Xaneiro do 2007, debido a “problemas burocráticos”.

¿Respondeu á demanda popular ou xurde por propia iniciativa?

Foi por propia iniciativa, eu presentei un proxecto xa en cursos pasados, e ademais por demanda artística en Galicia, xa que hai moita xente en Galicia adicada ao jazz e éste ten moita importancia a nivel estatal.

¿É a única cidade na que se imparte esta titulación?

Si, en Galicia si.

¿Qué contidos se abordan na especialidade?

Todos os que hai relacionados co jazz dende a perspectiva das materias que hai en xeral nos estudos de música: improvisación, que é a especialidade; música de cámara ou “combo”, como nós lle chamamos, que é conxunto; análise musical exclusivamente de jazz que son tres cursos; harmonía de jazz que tamén son tres cursos; instrumento principal, que é unha materia da especialidade, non a especialidade propia; com-

posición e arranxos; e finalmente educación auditiva de jazz.

¿Cal é o perfil do estudante? ¿Hai moitos “alumnos de conservatorio” ou máis ben formados noutras escolas ou ámbitos?

Pódese dicir que o 95% dos alumnos que acceden á especialidade de jazz estudian fóra, nunha academia, escolas privadas de jazz ou música moderna... e logo veñen facer a proba de acceso.

Hai moi poucos que procedan de conservatorios, e os que veñen de alí, fixeran previamente estudos de jazz ou música moderna noutros sitios.

¿Cre que a proba é realmente superable para calquera alumno dun conservatorio, especialmente se lembramos que só existe unha materia optativa que inicie aos alumnos no jazz?

Non. Eu mesmo deseñei o currículo desa materia, pero recoñezo que aínda que é pouca materia, ou alomenos no papel, precisa ser abordada durante bastantes anos. É moi pouco tempo. Para conseguir superala habería que traballar moito.

Recoñece entón que o tempo quédase moi curto, problema ao que se lle suma a dificultade para formar agrupacións “coherentes”:

Si realmente eses son os dous problemas principais que impiden unha boa preparación na materia.

Este ano rematan os seus estudos a primeira promoción da especialidade de jazz. Augúralles un bó futuro?

A verdade, neste nunca se sabe. O que si é certo é que o futuro do jazz a nivel académico está todavía por facerse porque unha vez que comece a saír titulados haberá que retomar as iniciativas

tanto públicas como privadas. O ideal sería que xa se implantara a especialidade no grao profesional, dende 1º ata 6º.

¿Como é a situación do jazz en Galicia? ¿Hai afición?

Si. A verdade é que hai moitísima afición, hai moitos músicos, hai festivais, aínda que penso que podería haber máis.

E que o jazz é, polo menos en Galicia, como unha “dimensión descoñecida” a nivel popular e incluso en estudantes de música.

Si, é verdade, pero podo dicir que éste ten moita sona a nivel estatal, contando con músicos moi importantes.

¿Qué recomendación lle faría a calquera que se plantexe estudar a especialidade de jazz co fin de introducirse neste mundo profesionalmente?

Desgraciadamente, no conservatorio non vai poder formarse, non lle vai chegar. Terá que recurrir ben a profesores particulares, ben tomar contacto con algunhas escolas que hai aquí, incluso na mesma cidade, porque a formación non se dá nos conservatorios.

Recomenda entón que os alumnos se movan un pouco pola súa conta e que tomen iniciativa propia

Claro, por iso como dicíamos antes ao falarmos das saídas profesionais, a miña idea sería que todas esas persoas que saen agora se poidesen incorporar ao mundo laboral.

Espero que estas opinións sirvan para mostrar a situación destas novas tendencias e para aclararvos algo se estades interesados nelas.

Por último agradecer sinceramente a súa colaboración a Miguel Castro, José Atela e José Luis Evangelista.

achegosa

1. adiviñas

A música da nosa lingua

Aquí están tres coñecidas cancións galegas, das que hai que completar en dous casos a letra que falta, e no terceiro, escribir a música correspondente no pentagrama.

adiviña 1



adiviña 2



adiviña 3



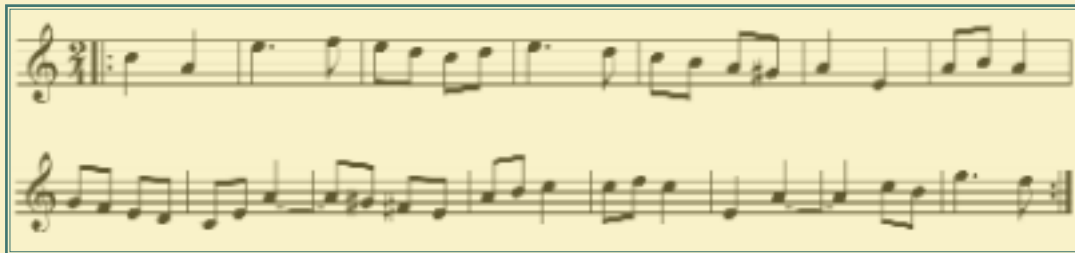
Quen resolva correctamente estes enredos, terá dereito a un diploma acreditativo.

2. canon enigmático

Igual que no 1º número de “A la lá”, propoñemos como entretemento un novo canon enigmático. O enigma é saber onde se producen as entradas.

As pistas son as seguintes:

- 1 . É un canon perpetuo
- 2 . As entradas son ao unísono, é dicir se cantan sempre as notas que están escritas.
- 3 . É un canon a tres voces.





XUNTA DE GALICIA
CONSELLERÍA DE EDUCACIÓN
E ORDENACIÓN UNIVERSITARIA
SECRETARÍA XERAL DE POLÍTICA LINGÜÍSTICA

Conservatorio Profesional de Música

Praza do Conservatorio, s/n 15011 A CORUÑA
Telf. 981 276 800 Fax 981 276 767
www.conservatorioprofesionalcoruna.com

