

A LA LÁ

CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA DA CORUÑA

CONCERTO DO DÍA DAS LETRAS GALEGAS

AS AGRUPACIÓNS SINFÓNICAS DA CORUÑA

PILAR CRUZ

ROSA CEDRÓN

A ARPA

O SERPENTÓN

ÉXITOS DOS NOSOS ALUMNOS

MÚSICOS E MÚSCULOS

COCINA ECONÓMICA



Portada: Tríscele calado. Castromao. Foto de Fernando del Río
Fondo do Museo Arqueolóxico Provincial de Ourense.
www.musarqourense.xunta.es



SAÚDA DO DIRECTOR



EDNL

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

Margarita Viso

Sergio Pena

Luz Mª Paredes

Noemí Concheiro

Andrés Pandelo

Deseño e Maquetación:

Sergio Pena

Fotos:

José Atela

Raúl Galán

Sergio Pena

**Edita: Conservatorio Profesional de
Música da Coruña**

Imprime:

Depósito Legal: C-2876-2010

I.S.S.N.: 2172-0940

Este terceiro número da revista A LA LÁ segue sendo un foro onde todos os membros da nosa comunidade educativa poden participar.

En primeiro lugar quero facer referencia a diversas actividades complementarias e extraescolares feitas polo noso Conservatorio que fan del un referente musical na nosa comunidade: o concerto solidario a favor da Cociña Económica no seu 125 aniversario, o concerto solidario a favor de Intermón Oxfam, os intercambios musicais cos conservatorios profesionais de Lugo, Santiago de Compostela e Vigo, as actuacións de distintos departamentos en colexios da nosa cidade, as semanas musicais, os encontros de música de cámara, o concerto do día das Letras Galegas, os recitais dos alumnos de 6º de grao profesional, os cursos de interpretación musical organizados polos departamentos e o concurso de solistas.

Os solistas seleccionados neste concurso -que cada ano ten unha maior acollida por parte do noso alumnado- para tocar coas distintas agrupacións nos concertos de final de curso foron os seguintes:

Artur Carballo Alviárez (clarinete), Carolina Rodríguez Canosa (óboe),
Lucía Camiños Blanco (violín), Daniel Vlashi (violín),
Sara Mesías De Concepción (viola), Lucía Quinteiro Socías (cello),
Jacobo Loza Díaz (trompa), María Sanz Roibás (Bombardino),
Valeria González Moreira (fauta).

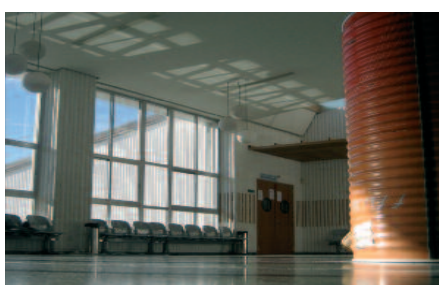
En segundo lugar quero resaltar o gran traballo que ven desenvolvendo o claustro de profesores e froito delo son a creación das distintas agrupacións musicais coas que conta o noso conservatorio: Banda Sinfónica, Banda Xuvenil, Orquestra Infantil de 2º e 3º do G.E., Orquestra Infantil de 4º do G.E., Orquestra Xuvenil, Orquestra Sinfónica, Grupo de Percusión Junior, Grupo de Percusión *Attaca*, Coro Infantil, Coro Xuvenil e a posta en marcha este ano do Coro de pais/nais. Grazas a todos os directores pola constancia e o traballo.

Tamén quero resaltar os distintos grupos de traballo desenvolvidos no centro e dunha maneira moi especial o Taller de Musicoterapia, xa que un dos obxectivos deste centro -e así está reflectido no Proxecto Educativo, é a creación dunha aula para o alumnado con necesidades educativas especiais que posúan aptitudes musicais.

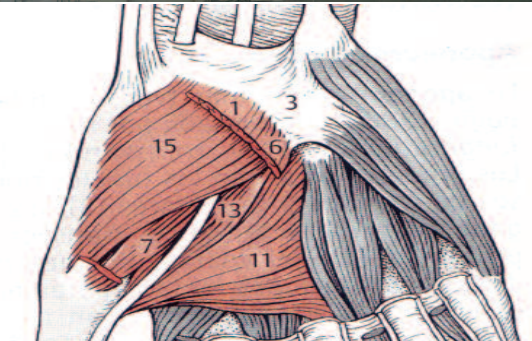
A noticia triste deste curso é a desaparición por completo do Bacharelato na modalidade de Música e Artes Escénicas do noso Conservatorio.

Quero agradecer a entidade Caixanova polo apoio dado a este centro nos últimos anos na colaboración das cinco edicións do Concurso Musical Caixanova. Esperemos que a nova entidade Novacaixagalicia siga apoiando este proxecto xa que repercute positivamente na formación musical do noso alumnado.

Por último, dar as grazas dun xeito moi especial a toda a comunidade escolar pola súa participación nesta terceira edición da revista A LA LÁ e pola súa implicación en todas as actividades organizadas polo Conservatorio o longo deste curso.



Jesús López Prado



SUMARIO

Dende o galego cara ao mundo	
Rosa Gloria de Artaza	5
Pilar Cruz	
Rosa M ^a Rodríguez García	6
Éxitos dos nosos alumnos	8
O Serpentón	
Iván Pantín Vázquez	9
A Arpa	
Irantzu Agirre Arrizubieta	12
Entrevista a Rosa Cedrón	
Sergio Pena	15
Músicos e Músculos	
Javier López Sánchez	16
Obradoiro de Musicoterapia	
Margarita Viso	18
A favor da Cociña Económica	20
Día das Letras Galegas	22
Os músicos tamén se mancan	
Domingo Rodríguez	24
Agrupacións sinfónicas na Coruña	
Antonio Portela Rodríguez	25
Repertorio básico de violonchelo	
Juan Almarza	30
O Curruncho Infantil	33
Elexía apaixonada	
Fernando V. Arias	40

Dende o galego cara ao mundo

por Rosa Gloria de Artaza

Nai de dúas alumnas e catedrática de inglés na E.O.I.

Quien sólo sabe una lengua sólo vive una vida é a frase que elixiron na Escola de Idiomas de Tudela para anunciar o 20º aniversario dese centro navarro. Canta sabedoría nunha frase: o coñecemento de linguas é algo máis que entender un pouco ou poderen se comunicar con xentes doutros lugares; é achegarse a sistemas diversos de ver a vida. Por iso o coñecemento de linguas é un pasaporte para a mobilidade e un obxectivo prioritario nunha Europa multilingüe. O ano 2001 foi declarado Ano Europeo das linguas con varios obxectivos prioritarios comezando por concienciar sobre a riqueza lingüística na Unión Europea e sobre o valor que esta riqueza representa en termos de civilización e cultura e por fomentar ese multilingüismo.¹

Dende este punto de vista os galegos estamos xa de noso moi ben fornecidos en tanto que temos a sorte de poder partir sen esforzo ningún coa vantaxe de dúas linguas. Non entendo, nin nunca entenderéi, ese interese nun monolingüismo custe o que custar. Posiblemente é un intento de facer virtude da necesidade, ou neste caso, da ignorancia. De feito ata a comunidade científica parece estar de acordo en que o dominio dunha segunda lingua estimula de tal xeito o cerebro que pode aprazar o desenvolvemento de enfermidades como o Alzheimer en comparación con pacientes monolingües² e de feito o beneficio non é só para os bilingües de ‘longo percorrido’ senón tamén para os que deciden iniciarse máis adiante na vida.

Daquela, que mellor que comezar pola nosa lingua, a que temos aquí en Galicia sen ir máis lonxe xa que despois será máis doado achegámonos ás de fóra dende o coñecemento do propio e dende a chamada competencia subxacente común, ese ‘caixón’ do cerebro onde archivamos saber de linguas, e do que tiramos cada vez que cambiamos dunha lingua para outra.

Existe unha vida mellor, pero é máis cara, din algúns. Eu diría: *existe unha vida máis rica, diversa e interesante, pero hai que saber varias linguas*. O esforzo paga a pena.



¹ http://europa.eu/legislation_summaries/education_training_youth/lifelong_learning/c11044_en.htm

² NEERGARD, L. ‘Speaking 2 Languages May Delay Getting Alzheimer’s’. The Associated Press, 2011

Pilar Cruz

por ROSA M^a RODRÍGUEZ GARCÍA, profesora de piano



Pilar Cruz

Profesora do Conservatorio da Coruña
de 1942 a 1964

Pilar Cruz Etchegoyen. Nace na Coruña o 10 de febreiro de 1895 falecendo aos 69 anos, tamén na Coruña, o 20 de maio de 1964.

Abrirse camiño no mundo da música e da interpretación dentro e fóra das nosas fronteiras, non debeu de ser cometido fácil para unha muller nada a finais do S. XIX, quen desde moi xoven, soubo que esta era a súa vocación. Un extraordinario talento unido a unha sobresaliente personalidade, caracterizaban á pianista e pedagoga coruñesa Pilar Cruz.

Colaborar con Manuel de Falla na preparación da súa obra *Noches en los Jardines de España*, coñecer a Claude Debussy, perfeccionar os seus estudos con Alfred Cortot, Ricardo Viñes ou Blanca Selva entre outros, contribuíron a enriquecer a súa formación artística e cultural.

Pilar Cruz comeza os seus estudos na Coruña co célebre pianista e compositor desta cidade, Canuto Berea, e finaliza a súa carreira no Conservatorio de Música de Madrid, obtendo o título con Matrícula de Honra, cursando tamén os estudos de Composición e Historia da Música.

Nos seus inicios como concertista ofreceu varios recitais na Sociedade Filarmónica da Coruña. Participou tamén como pianista no concerto de presentación da Orquestra de Cámara da devandita Sociedade, baixo a dirección do Mestre Doncel. En 1914 Pilar Cruz decide trasladarse a París con 23 anos de idade, uns meses antes de falecer Claude Debussy, a quen chegou a coñecer.

Durante a súa estancia na capital francesa ofreceu numerosos concertos, varios deles na Sala Pleyel -fabricantes desta presixiosa marca de pianos-. Perfeccionou os seus estudos con recoñecidos pianistas como Alfred Cortot, -considerado como un dos músicos máis populares da primeira metade do século XX e un dos mellores pedagogos, renombrado pola súa poética comprensión das obras pianísticas do romanticismo, particularmente as de Chopin e Schumann, sendo notables as súas achegas á difusión do coñecemento de autores como Claude Debussy e Isaac Albéniz-, Ricardo Viñes -pianista catalán que estudou en Barcelona e París, triunfando en toda Europa como intérprete e divulgador da moderna música francesa e española, gran amigo de Maurice Ravel-, Claude Debussy e Manuel de Falla -quen lle dedicou a obra *Noches en los Jardines de España*-, e Blanca Selva -unha das grandes pianistas da época quen no campo da interpretación renovou a técnica pianística, publicando entre outros traballos, *L'Enseignement musical de la technique du piano* (1922-1925), especializándose na interpre-

tación da música de Bach, Beethoven e Cesar Franck, interpretando con igual perfección as obras de D'Indy, Debussy, Albéniz, Severac e Garreta, algúns dos cales lle dedicaron obras da súa produción-.

En 1926, viaxa a Zurich onde coñece a Arthur Honegger (violinista e compositor francés, nacionalizado en Suíza) e a un novísimo Joaquín Nin Culmell, que naquela época tiña 18 anos de idade (pianista e compositor alemán).

En 1927, con 32 anos, realiza unha exitosa xira por todo o Oriente interpretando música de compositores españois.

Datados en 1930, existen documentos do Romancero sefardita, recollidos vía oral e mecanografiados por Pilar Cruz Etchegoyen en Constantinopla. Copia destes documentos, atopados en casa da familia Rosón na Coruña, consérvanse na actualidade nos arquivos da Fundación Joaquín Díaz, os cales me foron facilitados polo musicólogo, folklorista, académico de Belas Artes, catedrático de Estudos da Tradición de Valladolid e presidente da Fundación que leva o seu nome. O meu agradecemento a Joaquín Díaz pola súa valiosa achega.

Participou en varios recitais na Sala de Concertos da B.B.C. de Londres sendo retransmitidas as súas actuacións por esta cadea.

Unha etapa importantísima na vida de Pilar Cruz foi a súa intensa e valiosa colaboración con Manuel de Falla. Durante a súa estancia en París, traballa con Falla en

varios proxectos do compositor e de maneira moi especial, na preparación e posta en escena de *Noches en los Jardines de España*, obra que se estreou na Coruña nun concerto organizado pola Sociedade Sinfónica de Madrid baixo a dirección do mestre Fernández Arbós.

Desde Granada, Manuel de Falla require de novo a presenza de Pilar Cruz, onde trasládase para continuar colaborando con él, esta vez na preparación de *La Atlántida*. Posteriormente, o maestre márchase a vivir a Argentina sen finalizar esta obra na que traballou durante 18 anos. Tras a súa morte, as partituras foron recollidas polo seu ex alumno Ernesto Halffter, quen se encargou da terminación da cantata que sería estreada na Scala de Milán o 18 de xuño de 1962.

A Guerra Civil Española sorprende a Pilar Cruz na Coruña no ano 1936 e desde ese momento, fixa definitivamente a súa residencia nesta cidade, comezando a súa etapa como docente.

Na Coruña, alternou a súa actividade de concertista coa súa dedicación ao ensino evidenciando o seu entusiasmo por esta nova faceta. Foi quizais, a máis importante propulsora e iniciadora da creación do Conservatorio de Música e Declamación da Coruña en colaboración con varios profesores, entre eles, Alberto Garaizábal - primeiro director do Centro e o que consegue a oficialidade do mesmo o 15 de xuño de 1942-, e Horacio Rodríguez Nache -quen tras o falecemento de Garaizábal é nomeado novo director.

A posta en marcha deste Conservatorio, foi posible grazas ao empeño, tesón e des-

interese de todos os seus componentes, xa que por entón non se contaba con ningunha axuda económica, defendéndose moi precariamente co importe dos dereitos de matrícula e exame dos alumnos.

Dentro deste contexto, naceu o *Trío Pro-Música* composto por Pilar Cruz, Horacio Rodríguez Nache (violín) e José Béjar (violoncello). Con este Trío, desenvolveron un gran labor musical, percorrendo as catro provincias galegas e actuando tamén en varias cidades de España.



Falla con Arthur Honegger á súa dereita, e, a súa esquerda Pilar Cruz e Joaquín Nin Culmell en Zürich 1926.

Pilar Cruz continuou o seu labor de concertista, actuando como solista e tamén acompañando a cantantes e instrumentistas de corda.

Dominaba varios idiomas: inglés, francés e alemán e tiña unha gran cultura artística, así como de Historia e Belas Artes, pouco frecuente nunha muller daquela época.

Posuía unha técnica prodixiosa, talento, sensibilidade e estaba excepcionalmente dotada para a arte musical e para a pedagogía.

Amena conversadora, de carácter afable e exquisita sinxeleza, Pilar Cruz era moi querida e admirada na Coruña e contaba co afecto dos seus alumnos, entre os que me conto.

Recordo con moito agarimo as súas intencas, dinámicas e maxistrais clases, que en

moitas ocasións ilustraba coa súa propia interpretación ou con algún dos seus relatos. Estudando a Debussy, contoume que durante a súa estancia en París, asistira a una reunión na casa do compositor co que falou das innovacións harmónicas e timbricas da súa música. Cando preparaba unha obra de Granados, indicábame as referencias ao carácter así como algunhas ditiacións que non deixou escritas nas partituras e que lla sinalou a lapis o propio Granados ao seu alumno Ricardo Viñes, que á súa vez foi mestre de Pilar Cruz. Coas obras de Chopin e Schumann, ensinábase a resolver as dificultades técnicas cos métodos que ela traballara con Alfred Cortot ...e así podería seguir contando aquelas interesantes clases que recibía no Conservatorio de Fernández Latorre e durante os veráns, no seu domicilio.

As partituras coas súas anotacións e ditiacións, consérvooas como un valioso tesouro.

Recompilar estes datos e organizalos cronoloxicamente teñen un compoñente de homenaxe persoal, pero o máis importante é deixar constancia da interesante biografía da pianista e profesora deste Conservatorio, Pilar Cruz.



Sobre 1940: Profesores do Conservatorio da Coruña co Director General de Ensenanzas. Pilar Cruz é a segunda de pé pola dereita.

ÉXITO DOS NÓSOS ALUMNOS NO CONCURSO XAN VIAÑO DE FERROL



Nicolás Concheiro Veleiro gañador do 1º premio na categoría de alumnos de 3º G. E.

Entre o 21 e 22 de maio celebrouse no Conservatorio de Ferrol a II edición do Certame "Xan Viaño" para novos músicos de corda frotada e pulsada, destinado ao alumnado de Grao Elemental. O xurado deste concurso bianual estaba composto por: José Manuel Yáñez –director do Conservatorio de Ferrol-, José Evangelista, Beatriz Rodríguez –profesores do Conservatorio Superior da Coruña- e

Mª José Carralero-profesora do Conservatorio Profesional de Ferrol-. Entre o cento de participantes neste concurso, dous dos nosos alumnos se fixeron con dous dos tres premios en litixio:

Antonio Silva Seara, violín de 10 anos e 3º de G. E., obtivo o 2º premio. É alumno no noso Conservatorio de Olga Alexandrovskaya.

Nicolás Concheiro Veleiro, violonchelo de 11 anos e 3º G. E., obtivo o 1º premio. É alumno no noso Conservatorio de Juan Almarza.

A outra premiada foi a arpista de 8 anos, Lucía Dopico García.

Dende aquí a enhoraboa a todos eles. O voso éxito é tamén o éxito de todo o Conservatorio, xa que anima a todos a seguir traballando no que máis nos gusta: a música.

Paralelamente á celebración deste certame adicado á figura de Xan Viaño, houbo unha exposición de instrumentos musicais no recibidor do conservatorio ferrolán, mostra patrocinada por diversas casas de música.

Desde a organización desta II edición do Festival "Xan Viaño" para novos músicos de corda frotada e pulsada, afírmase que a posta en marcha desta cita busca principalmente o disfrute por parte dos nenos e nenas, de oito a doce anos aproximadamente, que apenas teñen certames nos que desenvolver as súas capacidades musicais. Así, con festivais deste tipo os pequenos comezan a habituarse a interpretar en público.



Antonio Silva Seara obtivo o 2º premio entre os alumnos de 3º de G. E.

O SERPENTÓN

por Iván Pantín Vázquez
Profesor de Tuba



O serpentón foi inventado arredor do ano 1590 por E. Guillaume (canónigo da catedral da localidade francesa de Auxerre). É un instrumento musical que segundo a clasificación de Hornbostel-Sachs é un aerófono de vibración membranacea, o que o fai membro da familia dos metais (aunque para ser xustos deberíamos encadralo na antiga familia dos cornettos como o baixo da mesma). Pero a característica máis salientable deste antergo instrumento é a súa forma, á que debe o seu nome. Salvando as distancias o serpentón ten forma de serpe. É contradictorio que sendo a serpe un animal que simboliza o mal —encarnación do demo— na cultura xudeo-cristiá, o inventor do serpentón fose

precisamente un canónigo. O instrumento comeza nun tudel (polo xeral de metal, onde se inserta o bocal) e remata na campá. Ó longo dos seus aproximados 2,5 m de lonxitude o instrumento vai describindo sinuosas curvas e ampliando o seu taladro interno, o que o fai cónico. A súa forma e conicidade foron de grande importancia para a súa supervivencia postreir xa que lle daban a posibilidade de facer cousas que os seus competidores non podían facer.

A parte da destreza e habilidade do músico, as diferentes notas acadábanse no serpentón mediante a axuda de 6 buratos practicados no seu recorrido, coma no

caso dalgunhas antigas frautas.

A pesares de ser considerado un instrumento de vento metal (recordemos que pola forma de excitación da súa columna de aire interna) orixinariamente o serpentón foi fabricado en madeira. O primeiro modelo e máis básico que nos atopamos é o serpentón *d'église* francés. A súa fabricación era bastante complexa, xa que requería dun bo ebanista, pero o proceso non era difícil de entender. En dous bloques idénticos de madeira (bastante usada a de cerdeira) trazábase a forma. Despois procedíase ó baleirado do interior da forma do mesmo xeito que se facía cunha canoa dun tronco de árbore. Este proceso era moi delicado porque o grosor que debía quedar na parede do instrumento era de 0.7 cm e había que ter en conta que ambas partes debían coincidir. Unha vez feita esta manioobra pegábanse ambas partes de xeito que coincidisen simetricamente e forrábanse de coiro. Unha vez unidas e secadas procedíase a reparar as xuntas e pequenos defectos que se poideran atopar. O último punto da fabricación era facerlle os buratos, nos que se tiñan que ter en conta a comodidade do executante e connotacións acústicas de entonación, prevalecendo estas últimas.

Este tipo de fabricación daba como resultado, en principio unhas obras de arte feitas instrumento, pero en segundo lugar uns exemplares moi resistentes ó longo do tempo, xa que aínda se conservan algúns do S.XVII e, por suposto, aínda se tocan.

Pero non era este o único método clásico de fabricación dun serpentón. Como queira que fose, en Inglaterra, o uso do serpentón callou de xeito importante, a alí tamén tiñan a súa propia forma de fabricación. Facíase por pequenas seccións cónicas, logo eran ensambladas, o que facía o proceso máis doado, pero co que se acababan peores resultados de duración e calidade.

Debido a esta forma de fabricación as curvas do instrumento eran moito máis acusadas, de xeito que a estrutura xeral se resentía e facía un instrumento máis feble. Pero o que a priori pode parecer unha desvantaxe converteuse nun factor evolutivo. Desta febleza nacería o serpentón militar inglés.

A debilidade destes instrumentos levou ós seus constructores a reforzar as xuntas con abrazadeiras de metal. Isto conferíalle ó instrumento unha consistencia meirande e un aspecto máis marcial, ata tal punto de que se lle chegaron a engadir en ocasións algúns punzantes agullóns, método que servía de defensa ó músico atrapado nunha batalla, convertendo o instrumento nun híbrido musical-bélico.

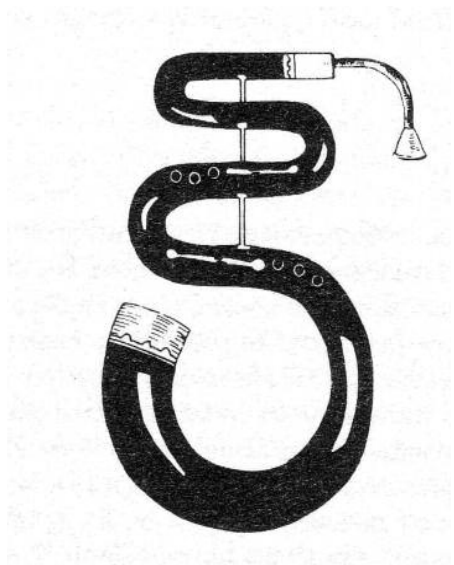
A estes dous tipos de serpentón habería que engadir o resto de innovacións que se foron sucedendo co decorrer dos anos. Podemos destacar que nos albores do S.XIX comezaron a engadírselles ós serpentóns algunhas chaves para tapar os buratos, que tamén creceron en número. Esta innovación veu introducida polo Real Bugle de Kent e tivo como consecuencia indirecta a evolución doutros 3 instrumentos do período Romántico, o oficleido, o bass horn inglés e o fagot ruso.

Outra innovación deste período foi o intento de fabricación do instrumento en metal, dos que todavía se conservan algúns exemplares, pero que pasaron pola Historia da Música de xeito anecdótico xa que este invento non callou. Parece que historicamente tamén é esta a época na que se comezou a tocar o serpentón con bocais de metal similares ós do trombón, costume minoritario que todavía pervive, prevalecendo na actualidade o uso das réplicas en plástico dos orixinais en marfil. Actualmente hai serpentóns fabricados en resina o fibra de vidro que gozan de moita popularidade e aceptación.

Pero o serpentón naceu cunha finalidade ben clara. Cando Guillaume o construíu tiña en mente un instrumento que se mesturase ben coa voz dos homes

e que poidese soste o *cantus firmus* nos oficios eclesiásticos. Deste xeito o serpentón dende o seu nacemento foi usado polo clero francés ata ben entrado o século XX para acompañamento coral nos oficios relixiosos (en 1925 aínda había pequenas parroquias en Francia que o usaban).

Do mesmo xeito empregouse en Inglaterra, para os oficios relixiosos, pero cunha diverxencia. Mentras que en Francia era integrante do coro, os británicos usábano na tradición da West Gallery, que era unha pequena formación de músicos afeizoados que tocando dende o balcón da igrexa facían as veces de órgano nas parroquias pequenas, na que o serpentón executaba o papel de baixo.



Esta aproximación popular do serpentón ás illas británicas trouxo o ulterior desenvolvemento do instrumento no ámbito militar. Sábese que o Duque de York no ano 1785 tiña unha banda militar procedente de Hannover composta por 24 músicos, entre eles un serpentista.

Do mesmo xeito que podemos asegurar que o desenvolvemento militar do serpentón produciuse no S.XVII, o orquestral produciuse no seguinte século. Pero é un pouco aventurado chamarlle desenvolvemento, xa que debido ós avances técnicos aplicados ós metais e o retroceso da súa popularidade fixeron que o serpentón non destacase en exceso na orquestra. Pódese asegurar que tamén foi este o século do seu decaemento e case que extinción. En 1884 xa só quedaban

serpentóns en tres bandas a nivel español.

Dende comezos do S.XX ata a súa metade, o instrumento desaparece case por completo, manténdose o seu uso anecdótico en oficios relixiosos dalgunha rexión francesa e austríaca.

Deste olvido foi resacitado por C. Monk e actualmente hai un certo florecemento da afección por este instrumento, sobretudo en Francia, U.S.A. e Inglaterra, chegando a celebrarse o 399 aniversario da creación do instrumento no International Serpent Festival no ano 1989 en Inglaterra.

Foi este rexurdimento o que deu conta ós modernos músicos a dificultade de tocar o serpentón. De feito grandes músicos do metal actual fracasaron no seu intento de achegamento a este instrumento, xa que a técnica difire bastante da técnica moderna. O serpentón tócase tanto de xeito vertical coma horizontal.

Por unha banda, a técnica de dixitación é bastante complexa, xa que a colocación dos dedos (que varía segundo se toque vertical ou horizontalmente) é moi incómoda unido a que dadas as características acústicas do serpentón, éste non pode ser ventilado convenientemente e precísase do uso de posicións semitapadas para acadar algunhas notas. É un instrumento de corte cromático, pero isto en gran medida vén determinado polo executante, xa que unido á exploración que supón atopar unha posición para os dedos na que sone mellor o cromatismo hai que aplicar con bastante frecuencia e flexibilidade o que os anglófonos chaman “bending” permitindo acadar varias notas dende o mesmo armónico. A adición de chaves ó instrumento permite un descanso na aplicación da técnica de dixitación.

É un instrumento cun rexistro de bastante amplitude, que, segundo a habilidade do músico permite chegar dende o C⁰ ata o C³, para os serpentóns tenores en C, xa que tamén os hai en D e na actualidade as súas versións contrabaixas chamadas anacondas.

Tamén hai que ter en conta que cando estás a tocar o serpentón, canto máis forte toques peor che sonará o instrumento, tendo que aproximarse con bastante tento para

acadar un importante rango dinámico sen exercer moita presión. E outra cousa a ter en conta é que a consecución das diferentes notas vén dada en parte polo destapamento dos buratos, o que fai que se acorte a lonxitude da columna vibratoria, circunstancia que esixe do músico unha grande xentileza á hora de facer os pasos entre notas conxuntas.

A pesares das súas limitacións características, e grazas á habilidade dos músicos hai bastantes e famosos exemplos de música para serpentón ó longo da súa historia.

O primeiro exemplo atopámolo con Händel e a súa *Water Music* e posteriormente *Music from the Royal Fireworks* onde aparece partitura conxunta para contrafagot e serpentón. A mágoa é que na música precedente de acompañamento vocal do oficio non existan partituras, como do mesmo xeito que non existen partituras da West Gallery e da Janissary Music de orixe turca e corte popular propia da Bohemia, pero constitúen exemplos precedentes e coetáneos de música para serpentón.

De todos xeitos cabe salientar que a pesares de que había moitísimos exemplos de partituras para serpentón de música militar os máis sobranceiros foron as *Seis marchas militares inglesas* de J. Haydn nas que o serpentón intervéñen na 1, 4 e 6. Pero isto non quere dicir que fosen únicas. De feito toda esta música deu na orixe das bandas populares de música que se configuraron despois da Revolución Francesa dando orixe a innumerables partituras de corte similar ás militares nas que o serpentón tiña unha destacada presenza.

Foi no século XIX onde quedaron mellor rexistradas as partituras escritas para serpentón, debido á inclusión deste na plantilla da orquestra. Exemplos coma: Klose (1792-1868): *Das Leben ein Traum*; Hector Berlioz (1803-1869): *Messe Solennelle, Grande Messe des Morts, Symphonie Fantastique, Grand Symphonie Funebre et Triomphale*; Felix Mendelssohn (1809-1847): *Meerestille (Calm Sea and Prosperous Voyage), St. Paul, Midsummer Night's Dream*; Louis/Ludwig Spohr (1784-1859): *9th Symphony*; Verdi:

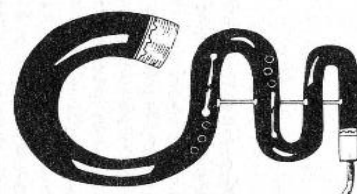


Les Vepres Siciliennes; Ludwig v. Beethoven: *Military March*; Richard Wagner: *Rienzi, Das Liebesmahl der Apostel...* son os que atestiguan a raigame que este instrumento tiña entre os compositores. Da época Romántica é tamén un dos poucos métodos escritos para serpentón *Serpent Forveille Schule*.

Posteriormente o instrumento caería en desuso e coa súa recuperación por C. Monk aparece tamén o primeiro concerto como solista e orquestra para este instrumento de Simon Proctor. Hai que dicir que Mr. Proctor está traballando no que se supón que foi outro concerto escrito por P. D.Q. Bach para serpentón. Tamén cabe salientar que a partitura da película *Viaxe ó Centro da Terra* do ano 1956 con-

tén un solo de serpentón.

Na actualidade hai grandes estudosos do serpentón coma Douglas Yeo, C. Monk ou mesmo Michael Godard, o cal o usa para tocar jazz. Pero non debemos esquecer que dando o principio o serpentón contou con moitísimos e bos instrumentistas coma: Abbé Aubert e Abbé Lunel en Notre Dame ou o sobranceiro Louis Alexandre Frichot pertencente á banda do Rei Xurxo III de Inglaterra, do que se chegou a dicir que tiña a mesma habilidade que Dragonetti.



A Arpa

por Irantzu Agirre Arrizubieta
profesora de arpa



A arpa é un dos instrumentos máis antigos da humanidade e aínda así, hoxe en día, é aínda un instrumento descoñecido en Galicia.

Nos concertos da Orquestra Sinfónica de Galicia na Coruña, algunhas veces podemos escoitar ata dúas arpas. Por outro lado, en febreiro, o centro da cidade aparecía inundado de pósteres de Roi Casal, un mozo que toca a arpa celta mentres canta. ¿Pódese utilizar a arpa para interpretar música tan diferente? Como pode ser que haxa arpas grandes e outras tan pequenas que se poidan levar ao ombro?

Como instrumento tradicional, pequeno, lixeiro e doado de transportar, encontramos a arpa e algunhas das súas formas máis primitivas nos diferentes continentes: o kora en África, o koto en Asia, a arpa celta en Europa e a arpa paraguaia, andina ou chairega no continente americano. O arpista que toca o kora viaxa polos diferentes pobos de Sudáfrica acompañándose coa voz para contar lendas e sucesos da sociedade. En Asia, o koto tócase normalmente acompañado polo saguhachi, simulando os sons da natureza dos xardíns xaponeses.

A arpa celta europea, instrumento nacional de Irlanda e Gales, chega tamén a Galicia. Acompañada por instrumentos de corda, vento e tamén a voz, pasa a ser parte esencial da música celta. En América, a arpa varía en tamaño e forma de tocar segundo o país. Por iso, encontramos arpas que se tocan de pé nos Andes, Venezuela e Colombia e outras máis pequenas que se tocan sentado en México, Paraguai e Uruguai.

A arpa clásica que vemos nas orquestras, chámase arpa de pedais ou de dobre acción. A evolución da arpa, dende a súa forma pequena e sen pedais ata a arpa de dobre acción levouse a cabo dende o Renacemento ata o S. XIX. Este proceso era indispensable xa que a música se ía facendo máis e máis complicada e non era posible tocala na arpa. O gran problema dos luthiers de arpas era como incluír un mecanismo na arpa para que o arpista puidese tocar notas accidentais. Ao prin-

“O gran problema dos luthiers de arpas era como incluír un mecanismo na arpa para que o arpista puidese tocar notas accidentais”

cipio, aumentaron o número de filas de cordas. Por un lado a arpa tiña unha fila de cordas central afinada en becuadros e unha segunda ou terceira que representaba as notas accidentais. Esta solución non era totalmente práctica, xa que para que collesen todas as cordas na arpa o instrumento tiña que ser moi grande e por outro lado, o número de cordas que se debese afinar teríase magnificado.

A finais do século XVII e principios do XVIII, xurdiron varias solucións en diferentes países: por un lado estaba a arpa con chaves e por outro, a arpa de pedais de simple movemento. A arpa de chaves, é a arpa celta de hoxe en día. Este arpa ten un mecanismo de pequenas pancas, que as chamamos chaves, que colocadas na parte superior da arpa se moven manualmente. Ao ter que mover as chaves manualmente, o arpista ten que deixar de tocar momentaneamente coa man esquerda. A arpa de pedais de simple acción naceu en Francia ás mans da familia Erard. Este arpa era máis grande e tiña sete pedais, un por cada nota. Os pedais controlaban o mecanismo da arpa de tal maneira que cando o arpista movía o pedal co pé, a nota correspondente a ese pedal soaba medio ton máis agudo. Con este arpa podíanse tocar as notas accidentais, pero para tocar obras en

todas as tonalidades, o arpista tiña que afinar de novo a arpa. Grazas á invención dos pedais, moitos compositores escribiron obras para arpa, entre eles: W.A. Mozart, que compuxo o concerto para Arpa e Frauta, J.V. Dussek, un compositor da época de Mozart que escribiu moitas sonatas para a arpa e tamén L.V. Beethoven, quen compuxo as Variacións sobre un Aire Suízo para arpa soa e tamén incorporou a arpa na súa obra orquestral *Os fillos de Prometeo*.

A arpa estaba case á par da música da época, pero aínda os luthiers vían que había que inventar un mecanismo que permitise ao arpista tocar notas accidentais en todas as tonalidades sen ter que afinar de novo o seu instrumento. Unha vez máis, foi a familia Erard quen levou a cabo esta misión. Un século máis tarde da invención da arpa de pedais de simple acción, a principios do S. XIX, J. S. Erard creou a arpa de pedais que usamos hoxe en día, chamada tamén arpa de dobre acción. Como o propio nome o di, os pedais desta nova arpa teñen dous movementos, facendo posible conseguir ata tres sons dunha mesma corda. Aínda que nos concertos vexamos o arpista deslizar os seus dedos polas cordas da arpa, tamén ten que coordinar o movemento dos sete pedais cos pés. Os compositores do Romanticismo empezaron a incluír a arpa nas súas obras orquestrais: H. Berlioz na súa *Sinfonía Fantástica*, escribe para dúas arpas, pero especifica que se utilicen seis arpas, tres por cada parte, G. Puccini e G. Verdi inclúen a arpa nas súas óperas, R. Strauss nos seus poemas sinfónicos, P. Tchaikovsky nos seus ballets e R. Wagner recomenda utilizar ata doce arpas na súa tetraloxía *O Anel dos Nibelungos*.

No século XX, a arpa vive a súa época dourada co Impresionismo. Compositores como C. Debussy e M. Ravel dan a coñecer toda a riqueza sonora da arpa nas súas obras. Grazas ás obras de música de cámara con arpa que compuxeron Ravel, Debussy e os seus contemporáneos, na primeira metade do S. XX, xorden as agrupacións estándar de música de cámara para este instrumento: en trío con frauta e viola; en quinteto, ben sexa con cuarteto



Arpa concha (British Museum)

de cordas ou tamén con frauta, violín, viola e violoncello e por último o septíno, con frauta, clarinete e cuarteto de cordas. Despois do Impresionismo, a arpa destaca nas obras orquestrais de compositores como: B. Bartok, L. Bernstein, B. Britten, P. Boulez, A. Copland, M. de Falla, A. Ginastera, P. Hindemith, C. Ives, S. Prokofiev, J. Rodrigo, I. Stravinsky, D. Shostakovich ou E. Varèse. Nos anos 70-80 xurdiu a arpa electroacústica e máis tarde a arpa midi.

Nestas arpas o son do instrumento amplifícase e se varía mediante programas de ordenador. Alice Coltrane, muller do lendario John Coltrane, Ray Pool, Park Stickney, Jakez Francois ou Deborah Hanson Conant levaron as melodías do jazz á arpa, tanto en grupo coma en só. Por outro lado, artistas como Enya ou Björk, tamén utilizan este tipo de arpas nas súas cancións. Nino Rota, James Horner, Hanz Zimmer, Howard Shore e John Williams son algúns compositores que introducen a arpa nas bandas sonoras orixinais das películas como: *Titanic*, *O Señor dos Aneis*, *Harry Potter*, *a Guerra das Galaxias*, *E.T.*, *Tiburón* ou *Braveheart*.

Despois desta recensión histórica da arpa, cabe destacar que hoxe en día, Ferrol e A Coruña, gozan de conservatorios profesionais onde se imparte arpa a máis dunha vintena de alumnos. Invítovos a seguir de preto os pasos destes alumnos, que nun futuro próximo, serán os que manteñan vivo o legado da arpa en Galicia.





Foto: Sergio Pena

ENTREVISTA A ROSA CEDRÓN

por Sergio Pena, profesor de guitarra

Que recordos tes do conservatorio?

Moitos e moi bos. Paradóxicamente, da época que máis lembranzas teño, é da do antigo conservatorio. Esas esperas nas escaleiras repasando a lección de solfeo, as miñas primeiras clases de violonchelo, os nervios dos primeiros exames, os ensaios da primeira orquestra do conservatorio e os primeiros concertos... Foi unha época estupenda... Despois a cousa cambiou un pouco. Era bastante estresante ter que compatibilizar os graos medio e superior co instituto e a universidade.

É complicado tocar o cello noutras músicas?

A verdade é que para min non foi complicado en absoluto. Algo realmente liberador foi o traballar prescindindo por completo das partituras. A sensación de liberdade creativa foi absoluta. No tocante á técnica, non é nin máis doado nin máis complexo. Penso que ten máis que ver con ser flexible e adaptarse ó que a música que estás a interpretar require en cada momento do teu instrumento...

Cal é a música que máis escoitas?

Pois tranquilamente paso de estar a escoitar un concerto de violoncello ou unha opera, a escoitar música tradicional Finlandesa ou música electrónica... Non teño ningún tipo de prexuício á hora de decantarme por un estilo



ou por outro. Iso sí... ten que ser de calidade, e ante todo, emocionarme...

Gustariache tocar nunha orquestra sinfónica?

Xa tiven as miñas experiencias neste sentido, e gocei moitísimo delas... Non me importaría repetir : D

Hai futuro para nosos estudantes de música fóra do ensino?

O mundo da música sempre foi un mundo moi complicado neste sentido, mais eu creo que se teñen claro que o que queren é vivir por e para a música, antes ou despois atoparán o seu camiño e o modo de vivir dela...

Algún consello para os estudantes do conservatorio?

Que aproveiten a oportunidade que teñen de recibir unha boa formación. Cantos máis recursos acaden ó longo da súa ca-

rreira, máis doado será despois para eles desenvolverse a nivel profesional e gozar plenamente da música...

Que proxectos tes en vistas?

Polo de agora ando a preparar as xiras de verán con *Soas* e coa miña banda, ademais de estar a traballar no que será o meu segundo disco en solitario.

Tes algunha afección case inconfesable, como coleccionar selos, tocar o hydraulis ou facer calceta?

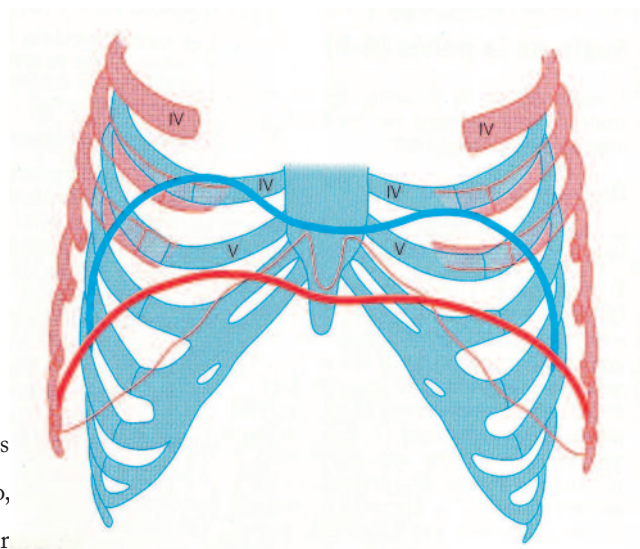
Xa me gustaría... pero son bastante predecible neste sentido... Cando estou na casa aproveito e paso os días entre libros, música, compoñendo, escribindo e, cando podo, dando longos paseos...

Heavy rock ou techno?

Dependendo do momento do día e do estado de ánimo escoollería unha ou outra ; D

MÚSICOS E MÚSCULOS

por Javier López Sánchez
profesor de trompeta



Tocar un instrumento require dunha práctica diaria que todos en maior ou menor medida asumimos, un estudo no que repetiremos unha e outra vez unha serie de movementos mecánicos buscando unha correcta coordinación e sincronización neles co fin de perfeccionar a nosa técnica.

Non obstante un aspecto importante, que moitos de nós pasamos por alto, e que intervéñ de xeito evidente na nosa maneira de tocar é o desenvolvemento, o coidado e o mantemento dos músculos que necesitamos e que nos permiten tocar o noso instrumento.

Todos vemos como algo normal e necesario que xogadores de calquera deporte

quenzan e estiren os seus músculos antes do partido, ninguén vería lóxico pasar do banco o terreo de xogo sen quencer. No mundo do ballet tamén vemos como os bailaríns quencen e estiran todos os músculos do seu corpo antes de bailar. Poucas veces vemos quencer e estirar os seus músculos a un músico antes de estudar ou tocar un concerto.

Para tocar un instrumento, como en calquera outra actividade física, é necesario o traballo dunha serie de músculos, que evidentemente serán diferentes en cada instrumento, así como tampouco será igual o traballo que realicemos con eles.

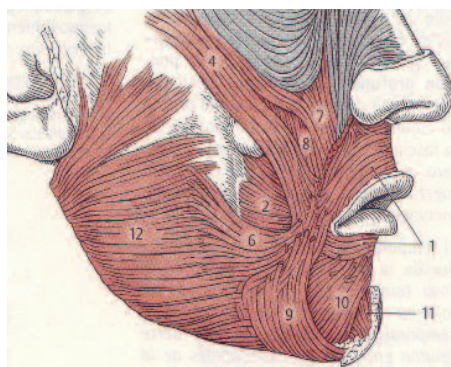
Os instrumentistas de corda ou piano, por exemplo, necesitarán unha sincronización e forza nos músculos dos seus dedos, tamén nos seus brazos e antebrazos para manter a posición e realizar os movementos necesarios para unha correcta execución, mentres que para os instrumentistas de vento será necesario potenciar de xeito máis evidente a musculatura dos seus bei-

zos e dos seus abdominais. O xeito no que estes músculos se fortalecen e se desenvolven será totalmente distinta.

Desenvolver un músculo non só é potencial, parte importante por suposto, senón que será necesario un quencemento antes de traballar con el, uns exercicios de estiramento que lle proporcionen elasticidade e flexibilidade e uns exercicios que complementen o seu fortalecemento e compensen posibles asimetrías.

Que haxa instrumentistas que non requirán dun adestramento específico dos seus músculos non implica que non deban quencelos e estiralos antes e despois da súa práctica diaria.

Para realizar o quencemento dos nosos músculos, abondará con facer suaves movementos, xiros cos brazos, ombros, pulsos, colo, masaxes faciais, etc. A elección destes exercicios dependerá dos músculos implicados á hora de tocar. Seguidamente de-



beríamos estirar todos estes músculos antes de comezar o noso estudo diario. É importante prepararnos para o esforzo muscular que imos realizar.

En canto ao desenvolvemento muscular, lograrémolo de dúas maneiras: a primeira, evidentemente, mediante a práctica diaria co noso instrumento; a segunda, cunha serie de exercicios específicos destinados ao desenvolvemento deses músculos.

Un músculo pode traballarse de dúas formas distintas, mediante un traballo isotónico e mediante un traballo isométrico. A diferenza entre ambos os dous é a seguinte:

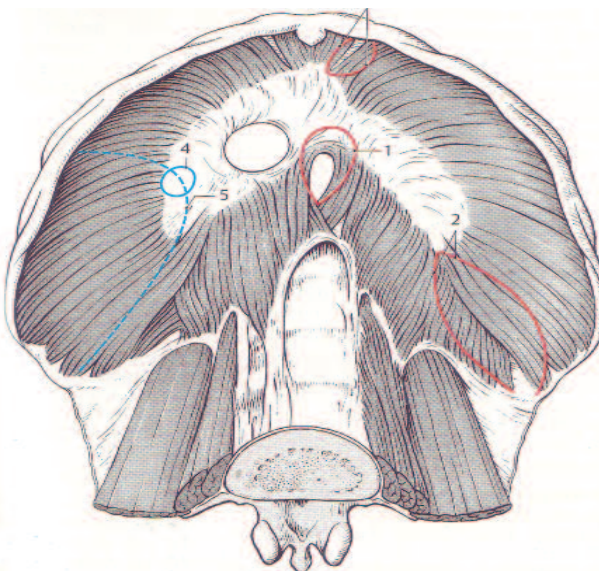
O traballo isotónico é o que se realiza mediante o movemento. Este movemento consistirá nunha contracción seguida dunha relaxación muscular, por exemplo o movemento que realiza o brazo dereito dun violinista.

O traballo isométrico é o que se realiza de xeito estático, non existe movemento. Realízase unha contracción muscular mantida durante un período de tempo tras o cal hai un descanso, por exemplo a tensión que realiza un trompetista nos labios ao tocar.

En ambos os dous casos nunca se debería chegar á fatiga, un músculo canso necesitará entre 48 e 72 horas para recuperarse totalmente. É un erro pensar que tocando de xeito continuado ata a fatiga do mús-

culo imos conseguir un maior e mellor desenvolvemento deste.

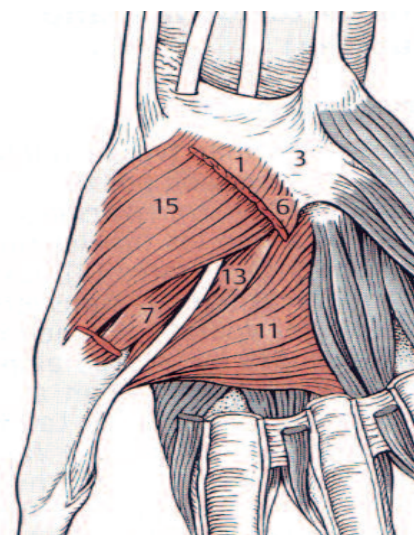
Como dixen antes, os instrumentistas de vento necesitan desenvolver os seus músculos faciais e labiais, iso proporcionaralles máis resistencia e maior facilidade á hora de tocar. Pero debemos coñecer e ter en



conta certas particularidades que ten o desenvolvemento muscular isométrico:

Este método de traballo achéganos forza muscular de xeito rápido, pero tamén se perde de xeito rápido ao deixar de practicalo.

Ao contar cun único movemento -o de contracción- faise especialmente necesario realizar exercicios de estiramento despois de tocar para devolver o músculo ao seu estado natural. Ao estado que tiña antes do esforzo.



MÚSICOS E MÚSCULOS

Entrevista a Monserrat López Merino e Fran Facal

relatores do grupo de traballo de Musicoterapia que se desenvolve no Conservatorio.

por Margarita Viso, pianista acompañante

Neste curso 2010/2011 levouse a cabo un grupo de traballo sobre musicoterapia no que participaron diversos profesores do Conservatorio. A Musicoterapia é un termo que engloba moitos conceptos. O que centrou o traballo deste grupo de profesores foi o intento de traballar con nenos discapacitados a través de música e usando a música como ferramenta. Celebráronse diversas sesións ao longo do curso, as primeiras de reflexión e toma de contacto co tema en grupo. Como invitados tivemos a **Monserrat López Merino e Fran Facal** especialistas, que nos foron orientando no terreo que famos pisar moitos de

nós por primeira vez.

Todos tiñamos a sensación de non ter idea de por onde comenzar a traballar con estes nenos. Os profesores convidados foronnos orientando teóricamente. Despois estiveron presentes e guiaron as clases prácticas con estes alumnos especiais. Alí tivemos ocasión de ver como estes nenos viven a música, comprobamos as súas sorprendentes destrezas co manexo de instrumentos, e sobre todo, puídemos comprobar o tremendamente felices que son facendo música.

Baixo as directrices destes profesores invitados, e seguindo un guión previo (un conto sobre un

circo) fixemos música e improvisación en grupo, o gozo e a felicidade destes nenos facendo música contactáronos de cheo. Foi para nos unha maneira completamente nova de gozar da música e moi diferente a como podemos ter experimentado ao longo da nosa vida profesional. Desde logo, gozamos todos enormemente.

Esperemos que a experiencia sirva de precedente para incluír, dalgunha maneira, no noso centro, a estes alumnos.

O curso rematou cun concerto conxunto -cas agrupacións no auditorio- no auditorio o 3 de xuño.



Fotos: Sergio Pena



Parte do grupo de traballo constituído por alumnos e profesores

A raíz dunha destas clases fixémoslle unha pequena entrevista aos profesores convidados, que transcribimos a continuación.

A la lá.- Qué é a musicoterapia?

A musicoterapia no ámbito educativo é utilizar a música como recurso para facilitar a comunicación entre presonas diferentes.

A la lá- Atopades interesante levar a cabo esta activade nun conservatorio?

Máis ca interesante, é importante facelo. A musicoterapia debería de estar ofertada como especialidade do conservatorio. Ten muitísimas aplicacións tanto con persoas dis-

capitadas ou sobredotadas, así como para traballar con grupos o medo escénico, os tracks que impiden tocar en público e mesmo chegan a producir doenzas físicas.

A la lá- Cal é finalidade das charlas que ofreceades neste grupo de traballo?

A finalidade deste curso é introducir aos profesores do conservatorio no mundo destes nenos diferentes para que poidan participar na vida do conservatorio.

A la lá- Os profesores que participan no curso buscan ter ferramentas e estratexias ante estes nenos?

Ferramentas teñen, pero non saben darlle a perspectiva para traballar con estes nenos. E diso tratase neste curso.

Agradecemos a estes profesores a fiestra que nos abren a este mundo, para nós novo, así como nos ensinaron a utilizar a música como medio de comunicación cos demais.

A FAVOR DA COCIÑA ECONÓMICA

Concerto solidario a favor da Cociña Económica, celebrado o dous de febreiro.

Colaboraron con tan altruista causa os departamentos de percusión, canto (que representou varias escenas de *Katiuska*) a orquestra infantil que dirixe Aranzazu Vera, a orquestra xuvenil que dirixe Fernando Ramón, e a banda sinfónica que dirixe Julio Cabo.

Era a segunda vez que se facía un concerto a favor da Cociña Económica. Nesta ocasión tivemos unha recadación moi sustanciosa:

1.612,36 euros que van destinados aos máis necesitados.

Posteriormente, o día seis de abril celebrouse outro concerto benéfico a favor de Intermon-Oxfam, esta vez no Teatro Rosalía de Castro.

Concerto solidario

a favor da
Cocina Económica de La Coruña

Entrada ata completar aforo
(Aportación voluntaria)

coa participación de
alumnos e profesores do centro

ACTUACIONES

Departamento de Percusión
Departamento de Canto
Orquestra Infantil
Orquestra Xuvenil
Banda Sinfónica

19:00 h

Mércores 2 de febreiro 2011

auditorio conservatorio profesional
da coruña

coa colaboración de

Ayuntamiento de A Coruña
Concello da Coruña

XUNTA DE GALICIA
CONSELLERÍA DE EDUCACIÓN
E ORDENACIÓN UNIVERSITARIA

balletcrampon.fr



Grupo de percusión

Departamento de Canto



Orquesta Infantil

Orquesta Xuvenil



Banda Sinfónica



CELEBRACIÓN das LETRAS GALEGAS



“Constatamos que a música galega ten cada vez máis aceptación”



Este curso celebrouse o día das letras galegas cun concerto extraordinario, co gallo de darlle ao acontecemento o relieve que merece. O acto levouse a cabo o día 11 de maio, e contou coa participa-

ción dun importante número de alumnos, xa que estivo a cargo das dúas agrupacións máis aventaxadas e numerosas do Conservatorio..

Na primeira parte do concerto actuou a Banda Sinfónica.

Baixo a batuta do seu director, Julio Cabo Messeguer, interpretaron o pasodoble “Ponteareas”, de Soutullo, o Preludio do 2º acto de “Maruxa”, de Vives e a Muiñeira “Namorriqueira”, de Carracedo.

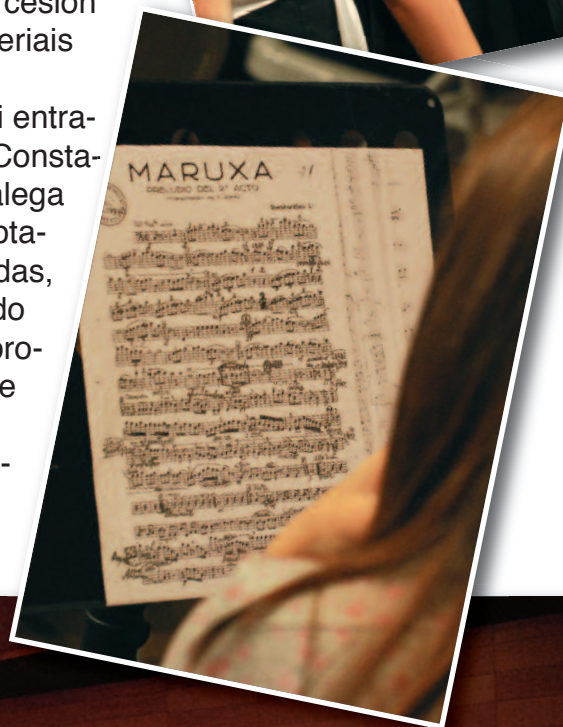
Na segunda parte do concerto actuou a Orquestra Sinfónica dirixida por Fernando López Briones, en colaboración co departamento de Canto do que son profesoras M^a José Ladra e Carolina Pérez. Como solista de saxo interviu un ex alumno: Miguel González. Interpretáronse “Rosa de abril” (Rosalía de Castro-Andrés Gao), por





Sofía Rodríguez; “Lonxe da terríña” (Aureliano J. Pereira-Juan Montes), por Nuria Leiro; “María Soliña” (Celso Emilio Ferreiro-A. Paz Valverde), por Rebeca Lemos; “Lela” (Castelao- R Mato-Hermida), por David González Piñeiro; “Cantiga” (Curros- Chané), por Ana Calvo. Como bis se interpretou a canción popular “Vai lavar a cara”, por Sofía Rodríguez, Nuria Leiro e Rebeca Ramos. A versión de todas as cancións é a orquestración que Juan Durán realizou recentemente para o CD “Lela” interpretado

por Cristina Gallardo-Dômas e a Orquestra Gaos. Dende aquí queremos agradecer a cesión desinteresada dos materiais destes arranxos. Todo o concerto foi moi entrañable e un gran éxito. Constatamos que a música galega ten cada vez máis aceptación e, sin lugar a dúbidas, pasará a formar parte do repertorio dos futuros profesionais da música que actualmente estanse a formar no noso Conservatorio.



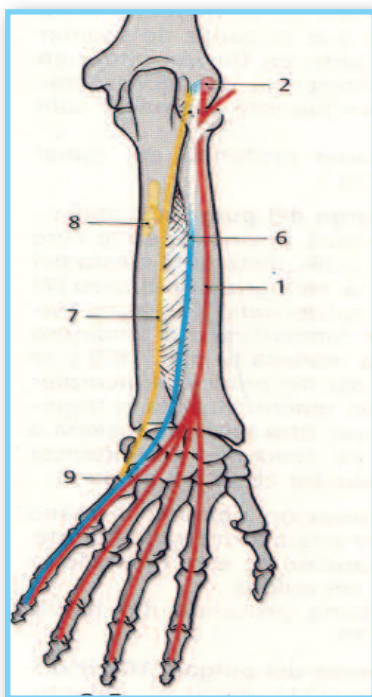
OS MÚSICOS TAMÉN SE MANCAN

Por Domingo Rodríguez

Pai dunha alumna e profesor de guitarra no

Colexio Peleteiro

Calquera profesión desempeñada durante moitas horas, día tras día, ao longo do tempo, condiciona a forma de vida da persoa. A maneira de andar, sentarse, ver, oír e mesmo pensar. O traballo diario vai modelando ao ser humano, dalle satisfac-



cións pero tamén lle somete ao risco de sufrir determinadas afeccións. Os músicos non son unha excepción. A vida diaria destes desenvólvese baixo un gran número de características especiais que poden dar orixe a unha serie de tecnopatías (1) particulares.

Se o médico desexa dar solución ao problema do seu paciente músico, debe coñecer estas características.

Por fin nos últimos tempos vaise postulando a necesidade da consolidación dunha nova especialidade: *A Medicina Musical*.

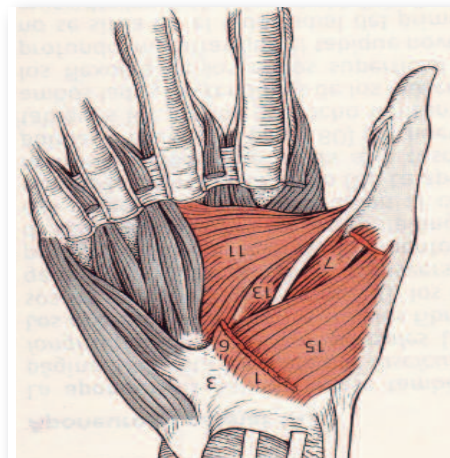
A “primeira pedra” base da Medicina Musical, debemos atribuíla ao médico Bernardino Ramazzini (1.633-1.714). Ramazzini comprendeu, mediante a observación, que a cada enfermo que visitase tiñalle que preguntar cal era o seu oficio e disto sacar conclusións necesarias para chegar ao diagnóstico adecuado.

O músico lesionado ou enfermo debe enfrontarse a unha realidade que lle obriga a abandonar a súa actividade, polo menos por algún tempo. As reaccións de carácter psicolóxico que se producen nestes casos son diversas. Dunha primeira fase de incredulidade e negación da evidencia, seguirá o enfado. Ao principio sempre se pensa que o problema non é tan serio como parece e que se resolverá espontaneamente.

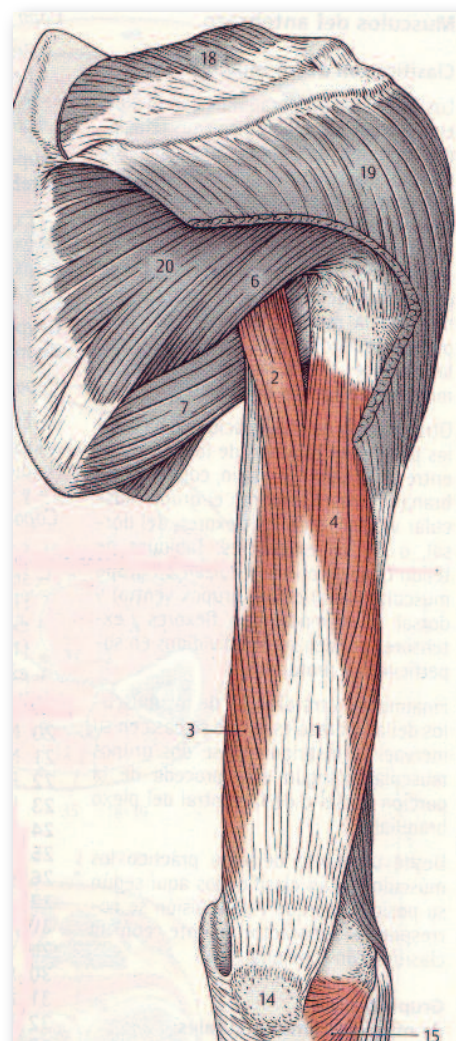
Schumann, é o paradigma do músico tecnópata. Seu desmesurado interese en mellorar a técnica, levabao a viaxar cunha especie de teclado portátil co que practicaba arreo.

Un certificado médico militar do ano (1841-1842), sentenciaba: parálise do dedo medio e anular da man dereita.

Músicos populares contemporáneos nosos, como *Max Weiberg*, batería de *Bruce Springsteen*, ou pianistas como *Gary Graffman* e *León Fleisher* e tantos outros, tiveron que abandonar a interpretación. O exemplo máis recente o temos na figura do baterista, pianista e cantante británico *Phil Collins*, que dei-



xou recentemente a profesión por mor de varios problemas médicos relacionados coa súa actividade, como son: a perda de capacidade auditiva, danos nerviosos e mesmo unha vértebra dislocada.



(1) **Tecnopatía:** Palabra acuñada recentemente para definir trastornos derivados da actividade laboral.

AS AGRUPACIÓNS SINFÓNICAS NA CIDADE DA CORUÑA

por Antonio Portela Rodríguez
profesor de contrabaixo



Orquestra infantil do Conservatorio Profesional da Coruña

Antecedentes

A aparición da orquestra sinfónica tal e como hoxe a coñecemos foi un proceso paulatino de adaptación e ampliación da orquestra barroca coa suma de novos instrumentos e o cambio ou desaparición dalgúns dos antigos. Feitos importantes foron a evolución dos instrumentos de corda, a invención do clarinete, as melloras técnicas dos instrumentos de metal e madeiras, a ampliación da percusión, e a desaparición do clavicembalo, xunto coa incorporación de novos instrumentos con novos timbres.

Ata o século XIX a Igrexia foi o principal sostén dos músicos e compositores, e as catedrais mantiñan capelas de música máis ou menos numerosas para dar servizo ó culto. Na Coruña o principal foco musical era a *Colegiata de Sta. María*, que mantivo unha capela bastante numerosa ata aproximadamente 1850; os músicos eran contratados segundo as necesidades e non tiñan emolumentos estables. Estes músicos tamén facían traballos extra, aínda que moitas veces o tiñan prohibido, tocando nas funcións de ópera que naqueles tempos aparecía por estas terras (o Coliseo da rúa da

Florida fundouse en 1771) en agrupacións que aínda non poderíamos chamar "sinfónicas", pero que foron a semente das futuras orquestras. A partir do século XIX a Igrexa perderá capacidade económica para poder sostener as capelas; isto, sumado á expansión da ópera italiana, fixo que a música culta se desprazase aos teatros e salóns. En Galicia a cultura musical europea fluía principalmente a través dos portos de mar (A Coruña e Vigo) e as viaxes dos comerciantes, principalmente a Madrid e ás capitais europeas. Tamén foi importante o papel das guarnicións militares, que posibilitaban o intercambio cultural; proporcionaban músicos e sobre todo un público con tempo libre e posibilidades económicas. Moitas compañías de ópera facían escala obrigada na Coruña para embarcar cara a América e incluso se estableceron na nosa cidade algunhas delas de forma definitiva (Settaro, Marchesi...)

Na nosa cidade o público tiña acceso ás obras que se escoitaban fora das nosas fronteiras e demandaba e apreciaba a música. Na cidade actuaron artistas como Sarasate, Rubinstein e

Falla¹; a segunda sinfonía de Beethoven era coñecida en vida do mestre (incluso antes da súa estrea en Madrid), e a ópera *Norma*, de Bellini, estreábase en 1843, só 12 anos despois da súa estrea en Milán.

Por outra banda, non podemos esquecer o atraso e aillamento que Galicia padeceu historicamente, que a cidade era pequena (20.000 habitantes en 1850), e sobre todo que o período do que estamos a falar estivo cheo de guerras e penurias. A pesar diso, a actividade musical foi sempre moi notable.

As primeiras orquestras locais contaban en grande medida con músicos amateurs da burguesía local, que facían música por pracer no seu tempo libre e probablemente serían os mesmos nas distintas agrupacións; lóxicamente a súa actividade era moito menor que a das orquestras profesionais de hoxe en día. Deste caldo de cultivo saírían máis tarde na cidade figuras como Marcial del Adalid e Andrés Gaos, por exemplo, que sen dúbida deron un extraordinario impulso á vida musical coruñesa da época.

Primeiras agrupacións

Os primeiros datos de orquestras sinfónicas na cidade son só indicios, por desgracia. Sabemos (por recibos existentes no Arquivo Municipal) de pagos a músicos das orquestras que actuaban en funcións benéficas desde 1826, onde se escoitaban “*sinfonías ejecutadas por los señores aficionados de este Pueblo*”, e da existencia en 1833 de “*Funciones Filarmónicas*”. No arquivo de Marcial del Adalid apareceu unha serie de particellas encuadradas en Casa Arza (A Coruña) en 1827 con obras de Mozart, Beethoven, Rossini, etc.², que suxiren a existencia previa dalgunha orquestra na cidade. Como anécdota, incluímos que en 1839 foi multado por escándalo un baixo, compoñente da *Compañía Filarmónica Bargas*, que non sabemos si era da cidade ou foránea.

A primeira aparición documentada dunha orquestra, con carácter máis ou menos estable, é a *Orquesta del Salón Filarmónico* (máis tarde “*Teatro de la Franja*” ou “*de Variedades*”, inaugurado en 1823), citada por Manuel Murguía, que constaba duns 25 ou 30 músicos, todos eles afeccionados. Por desgracia non temos moitos datos, aparte dun recibo de 1834 da contratación de 14 músicos, con nomes e apelidos, e un bombo, que cobraba a metade (¿?). O seu director naquela ocasión sería Antonio Fierres, clarinetista. Desta época (1842) conservamos o anuncio dun recital de voz e piano “*con los mismos precios que la ópera*”.



Canuto Berea



Orquesta Sinfónica Municipal (arquivo Groba)

O Teatro Principal (hoxe Rosalía Castro) inaugurouse en 1838, e contaba coa *Orquesta del Teatro Principal*, da que non coñecemos a data de fundación, aínda que si sabemos que participa nos *Juegos Florales de La Coruña* (1861) e nas honras fúnebres de Curos Enríquez (1908). Os seus directores foron, entre outros, Canuto Berea (1862), Catalá, Hilario Courtier, Ángel Castillo (1896) e Canuto Berea Rodrigo (despois de 1897). Sabemos tamén que o concertino en 1875-76 era Enrique Broca, violinista madrileño. O incendio do teatro en 1910 seguramente paralizaría a súa actividade por algún tempo e supoñemos que puido propiciar o desmembramento da orquestra.

A *Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos* (Circo de Artesanos), fundada en 1847, tivo xa de inicio unha clara orientación musical, creándose a *Orquesta de la Sociedad de Artesanos* ese mesmo ano. Foi dirixida por Canuto Berea, José Courtier, Jorge Iáñez, Felipe Bascuas e en 1887 o seu director era Joaquín Lago. A orquestra contaba cunha plantilla algo descompensada no momento da súa fundación: 8 violíns, 1 cello, 2 contrabaixos, 1 frauta, 6 clarinetes, 1 fagot, 2 cornetíns, 1 clarín (trompeta), 2 trompas, 2 guitarras e 3 cantantes. No Circo de Artesanos actuou Pablo Sarasate en 1852 e 1896, xunto á orquestra local que interpretou a obertura Guillermo Tell de Rossini entre outras obras. A orquestra tivo unha

vida azarosa e desfíxose e volveu organizarse en varias ocasións; en 1898 os músicos ían conseguir salarios fixos, de 300 ptas. ó mes. En 1917 creárase a “*Orquesta Infantil*”, dirixida por Ricardo Morales.³

Chegados a este punto é obrigado mencionar a Canuto Berea Rodríguez (1836 -1891), fundador da primeira tenda de música da cidade, propietario dun salón de concertos (*Sala Berea*, na calle Real) e impulsor dunha tertulia musical da que saíra a orquestra, na que o seu fillo Canuto Berea Rodrigo tocaba o violín e máis adiante ía dirixir. Íste continuaría o labor do seu pai, participando activamente na fundación da Sociedade Filarmónica, da que falaremos máis adiante.

En 1878 fúndase a sociedade “*Lope de Vega*”, que contaba con sección de música e orquestra, aínda que non temos máis datos.

Século XX

O século XX comenza coa creación da *Sociedad Filarmónica* en 1904, patrocinadora en adiante da maioría dos eventos musicais na Coruña. Fundaríase a *Agrupación de Instrumentos de Arco de la Sociedad Filarmónica Coruñesa* en 1917, dirixida por José Doncel, Canuto Berea Rodrigo (ata 1925) e Alberto Garaizábal (1933)⁴, con 34 compoñentes: 10 violíns I, 10 violíns II, 6 violas, 6 violoncellos e 2 contrabaixos. Os seus compoñentes eran todos coruñeses, na súa maioría

afecioados. En 1927, en formación sinfónica, estreaba a obra *El monte de las ánimas*, de Rodríguez-Losada baixo a dirección do compositor. Tamén creóuse unha Orquestra Infantil, dirixida ata 1925 por Canuto Berea Rodrigo e asimesmo debémolles á *Sociedad Filarmónica* a creación do primeiro conservatorio coruñés (con ensinanzas regladas) en 1935.

Da ampliación desta agrupación (ou fusión coa do Teatro Principal, segundo algunhas fontes) saíra máis adiante a *Orquesta Sinfónica de la Sociedad Filarmónica* en 1934. Tiña 57 compoñentes o día da súa presentación e foi dirixida por Alberto Garzaíbal, organista da Colexiata e compositor. O concertino en 1936 era Roberto Hervella e entre os músicos estaba E. Rodríguez-Losada, o compositor. Ista orquestra, que na práctica era de cámara moitas veces, veríase truncada pola guerra civil desfacéndose no ano 1939, e aínda que faría algunhas reaparicións esporádicas terminaría por desaparecer en 1944.

En 1947, polo impulso do concellal Antonio López Prado, (ex-compo-



Orquesta del Conservatorio (arquivo Groba)

ñente da orquestra da Filarmónica) fúndase, xunto coa Banda Municipal, a *Orquesta Sinfónica Municipal*. Foi dirixida por Rodrigo A. de Santiago⁵ e o concertino era o violinista Horacio Rodríguez Nache⁶. O regulamento estipulaba que os instrumentistas de vento e percusión saírían da Banda, e poderían actuar músicos non profesionais (porque

non había cartos). No concerto de presentación tocou entre outras obras o *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo con Narciso Yepes como solista. A orquestra estreou obras do seu director e de diversos compositores galegos, como Eduardo Rodríguez-Losada, entre outros. A orquestra non tivo demasiada actividade e deixaríase de existir por desavenencias económicas co concello en 1963, aínda que en realidade permaneceu bastantes anos inactiva. Xunto coa Banda e a Orquestra foi fundada o mesmo ano unha Academia de Música, da que non coñecemos a data de desaparición.

En 1971 nace a *Orquesta del Conservatorio*, creada e dirixida por Roxelio Groba⁷, compositor e director da Banda Municipal e do Conservatorio. Tiña en torno a 40 componentes e algúns dos seus concertinos foron Agustín Sánchez, Xosé Carlos García Pardo e Enrique Sanz. Esta orquestra realizou numerosas estreas de com-



Orquesta Sinfónica de Galicia

música na cidade estaba en pleno declive, con só 4 alumnos de corda matriculados no conservatorio o curso 1973-74⁸. A orquestra desaparecería en 1981.

A *Orquesta de Cámara Municipal* vería a luz en 1981. Tamén dirixida por Roxelio Groba, os concertinos foron sucesivamente Xosé Carlos García Pardo, Enrique Sanz e Antonio Seijo⁹. Aínda que a súa plantilla era de cámara, reforzábase moitas veces para tocar música sinfónica. Moitos dos seus titulares tocaban tamén na Banda Municipal, e os reforzos de corda procedían principalmente da orquestra da RTVE. Estreou numerosas obras de autores galegos, especialmente do seu director, Roxelio Groba, e grabou catro discos. A mediados dos anos 80 por primeira vez eran contratados músicos extranxeiros, en concreto un cuarteto de cordas checo (que definitivamente quedaría en dúo), cabezas dos seus respectivos atriles. A orquestra, que foi como as súas predecesoras vítima de precariedades económicas, deixou de existir en 1991 para dar paso á Sinfónica.

En 1992 nace a *Orquesta Sinfónica de Galicia*, dirixida por Sabas Calvillo e Víctor Pablo Pérez, con O. Choumak, E. Sánchez Zuber, V. Prevalsky... e finalmente Massimo Spadano de concertinos. Sen dúbida unha das mellores orquestras de España, formada maioritariamente por músicos foráneos, que deu un grande impulso á vida musical da cidade. Orquestra residente do Festival Rossini de Pé-



Orquesta de Cámara Galega

sar de 2003 a 2005 e do Festival Mozart da Coruña desde a súa creación, realizou xiras por Alemaña e Austria, e ten ofrecido concertos nas mellores salas e ciclos de concertos de España. A súa discografía é así mesmo moi extensa.

A OSG ten varios proxectos artísticos, como a Orquesta de Cámara, o Coro Sinfónico, a Xoven Orquesta e os Nenos Cantores, e organiza todos os anos a súa tempada de concertos, un ciclo de Música de Cámara, o Festival Mozart da Coruña e programas didácticos. Para nós é de suliñar o seu labor na formación dos estudantes coa Orquesta Xove da Sinfónica.

Aínda que non é unha formación sinfónica, gustaríame citar aquí á **Orquesta de Cámara Galega**, fundada no ano 1995 arredor dos irmáns Roxelio (director e concertino) e Clara Groba Otero, fillos do compositor. A orquesta leva xa unha traxectoria

importante, que inclúe xiras polo extranxeiro (USA, Arxentina, Austria, Holanda, etc.) e a gravación de varios CD's, interpretando con asiduidade música de Roxelio Groba (pai), entre outros autores galegos.

A última orquesta en aparecer na cidade, xa no século XXI, é a **Orquesta Gaos**. Creada no ano 2009 o seu director é Fernando López Briones¹⁰, e o concertino Javier Cedrón¹¹. Agrupa a alumnos e ex-alumnos dos conservatorios galegos, xunto con algúns profesores, dando saída ás necesidades artísticas dos novos músicos. A actividade da orquesta é notable pese á súa xuventude e carácter semi-profesional, presentando solistas galegos con regularidade nos seus concertos, a máis de participar no Concurso Internacional de piano Cidade de Ferrol como orquesta titular.

Relación cronolóxica

1767: Chega a A Coruña a primeira compañía estable de ópera, coa súa orquesta de "virtuosos de música".
1771: Coliseo da rúa da Florida (Nicola Settaro, compañía italiana de óperas bufas).

1812: Nos festexos da Constitución actúa unha orquesta da que non temos máis datos.

1823-1889 : Teatro de la Franja (Teatro de Variedades). *Orquesta del Salón Filarmónico*

1827: Particellas encuadradas en Casa Arza (A Coruña)

1847- ? : *Orquesta de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos* - Directores: Joaquín Lago, Canuto Berea...

18?? - ? : *Orquesta del Teatro Principal* (Rosalía Castro, 1838) - Directores: Canuto Berea Rodríguez (1862), Catalá, Hilario Courtier, Ángel Castillo (1896), Canuto Berea Rodrigo (1897?)

1878 : Fúndase a sociedade "Lope de Vega", que contaba con sección de

música e orquestra.

1917-1934 : *Agrupación de Instrumentos de Arco de la Sociedad Filarmónica Coruñesa* - Directores: Canuto Berea, José Doncel, Alberto Garaizábal (1933).

1934-1947 : *Orquesta Sinfónica de la Sociedad Filarmónica* - Director : Alberto Garaizábal.

1947-1963 : *Orquesta Municipal de La Coruña* - Director: Rodrigo A. de Santiago.

1971-1981 : *Orquesta de La Coruña, filial del Conservatorio* - Director: Roxelio Groba.

1981-1991 : *Orquesta de Cámara Municipal* - Director: Roxelio Groba.

1992 : *Orquesta Sinfónica de Galicia* - Director: Víctor Pablo Pérez.

1995 : *Orquesta de Cámara Galega* - Director: Roxelio Groba Otero.

2009 : *Orquesta Gaos* - Director: Fernando López Briones.

Bibliografía:

VISO SOTO, M.: *Voz Orquesta na Gran Enciclopedia Galega*, tomo XXIII (Santiago, 1984)

SÁNCHEZ GARCÍA, J. A.: *La arquitectura teatral en Galicia* (A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1997)



Orquesta Filarmónica de La Coruña

ANDRADE MALDE, J.: *La Banda Municipal de La Coruña y la vida musical de la ciudad* (A Coruña, 1998)

LÓPEZ CALO, J.: *La musica en Galicia* ("Galicia Eterna", vol IV, págs. 877-931, Santiago de Compostela, 1981)

VARIOS: *Memoria del Conservatorio Profesional de Música y Declamación*.

1942-1982 (A Coruña: Gráficas do Castro, 1982).

Notas:

1) Manuel de Falla acompañaba á soprano Jadriga Lahouska.

2) Vl.1 e 2, vla, vc, cb, fl 1 e 2, cl 1 e 2, ob 1 e 2, fgt 1 e 2, trompa 1 e 2, clarín (trompeta) 1 e 2, trombóns e timbales.

3) Profesor de Solfexo no Conservatorio.

4) Fundador e primeiro Director do Conservatorio.

5) Profesor de Harmonía e Director do Conservatorio.

6) Profesor de violín e Director do Conservatorio.

7) Profesor de Harmonía e director do Conservatorio.

8) Tres violoncellos e un violín. O número de alumnos de corda titulados no conservatorio coruñés no período 1942-82 foi de cinco.

9) Profesor de violín do Conservatorio.

10) Profesor de Linguaxe do Conservatorio.

11) Profesor de violín do Conservatorio.



Orquesta Gaos

REPERTORIO BASICO PARA COÑECER O VIOLONCHELO

Por Juan Almarza, profesor de violonchelo

Percorrido pola historia do instrumento con mención a 20 obras fundamentais.

Dende a súa aparición como instrumento de uso corrente a finais do Século XVI, o violonchelo foi adquirindo progresivamente un papel cada vez máis relevante na música culta occidental. Podemos aproximarnos a esta evolución a través do coñecemento e escoita do seu repertorio de carácter solista, isto é: a solo, a dúo con piano ou como solista con orquestra; por razóns de espazo, excluímos o repertorio camerístico e orquestral. Como se trata de realizar unha aproximación e, na medida do posible, que os nosos xoves estudantes ou interesados en xeral vaian reunindo a súa propia colección de discos ou arquivos sonoros, limitáronos a 20 obras representativas, seleccionadas segundo as exclusivas preferencias persoais do autor. A soa adquisición dalgúns dos discos recomendados ampliará considerablemente esta selección.

Para organizar a nosa visión panorámica, propoñemos un percorrido cronolóxico por diferentes xéneros instrumentais, en

torno aos cales agruparemos as obras. Para tódolos apartados, podemos adiantar que todo o repertorio ata aproximadamente 1800 poderémolo escoitar interpretado con violonchelo moderno -tal coma o coñecemos hoxe en día- ou interpretado con violonchelo e arco barrocos. Basicamente a diferenza dáse no uso de cordas de tripa -frente ás cordas de metal-, afinación máis grave -la= 420 Hz fronte ó noso la=440Hz- e un tratamento diferente da articulación e de outros parámetros musicais, adaptados a como se pensa que se facía na época.

Concertos para violonchelo

Comezamos polos concertos, onde un violonchelista se enfrontará a un conxunto orquestral. A principios do século XVIII atoparemos esta forma musical desenvolvéndose xunto a formas moi entendidas como o *concerto grosso*, e sempre especialmente asociada ós virtuosos violinistas italianos da época, cuxo repertorio e facer musical empezarán a emular os violonchelistas. O violonchelo alternará partes de solo e tutti fronte a unha reducida orquestra, xeralmente de instrumentos de corda máis un clave ó cargo do continuo. Pequenas cadencias adornarán os finais de movemento, xeralmente rápido-lento-rápido. A orquestra, en especial a sección adicada ó continuo limitárase a acompañar suavemente ó solista, alternando as intervencións de este con seccións de tutti. Raramente o violonchelo se desenvolverá no rexistro agudo. Desta primeira época a nosa selección apunta ós concertos de Antonio **Vivaldi**, especialmente o *Concerto para dous violonchelos en sol menor*.

Cara ao último terzo do século XVIII, o noso instrumento vai desenrolándose, alcanzando altas cotas de virtuosismo cos concertos de **Boccherini**, especialmente

o *Concerto en si bemol maior*. O tratamento musical segue baseándose no acompañamento orquestral, agora xa sen a sección de continuo. Sobre a concepción orixinal de Boccherini, o violonchelista alemán F. Grutzmacher “romantizaría” o concerto, introducindo modificacións significativas e elaborando unha versión que suplantou ó orixinal durante case unha centuria. Tamén en tres movementos, sendo o terceiro frecuentemente un rondó, atopamos os concertos de **Haydn**, que incorporan ventos á orquestra. A nosa selección apunta ó seu *Concerto en re maior*. Nos concertos desta época improvisábanse cadencias (especialmente en 1 e 2 movementos), que podemos atopar realizadas e escritas por famosos violonchelistas do S. XX.

No século XIX entramos no reino do *concerto romántico*, cuxa estrutura é máis variada en canto ó número de movementos e os enlaces entre eles. Tamén se estende o seu plantexamento musical, desde o desenvolvemento virtuoso á ensonación expresiva ou incluso o poema sinfónico. A orquestra ten unha plantilla máis nutrida, incorporando máis metais e a súa relación co solista non se limita ó acompañamento e á alternancia solo-tutti, se non que hai seccións con una construción máis camerística, con abundantes diálogos entre o solista e as distintas familias instrumentais. Rara vez atopamos cadencias. Entre os concertos románticos non se pode deixar de sinalar o *Concerto en Si menor* de **Dvorak**, auténtico buque insignia do noso repertorio. Engadiremos o *Concerto en mi menor* de **Elgar**.

O século XX herdará a estrutura do concerto romántico, ampliándoa ás novas harmonías e novas linguaxes rítmicas e melódicas. Podemos sinalar como factores de desenrolo a ampliación da familia



30 **Luigi Boccherini**

de percusión, como podemos atopar no *Concerto nº 1 de Dimitri Shostakovich*. Máis adiante, o espectro amplíase a plantillas orquestrais diferentes, máis reducidas ou incluso máis propias da orquestra de Jazz.

Sonatas

Falamos da *Sonata a dúo*. A maioría de sonatas dezaoitescas están escritas para violonchelo e continuo. A voz melódica corre ó cargo do violonchelo, quedando unha liña de baixo a cargo dun instrumento polifónico, xeralmente un clave, unha espineta ou un clavicordio –no noso uso moderno, habitualmente as interpretaremos cun piano-. Sobre as notas do baixo, o continuista realizará os acordes correspondentes ós usos harmónicos da época e xeralmente contará co apoio dun instrumento melódico grave –un violonchelo, un contrabaixo ou un fagot- que sosteña as notas do baixo. Habitualmente todo este repertorio atopámolo xa realizado en edicións modernas, isto é, coa parte harmónica de acordes xa desenvolvida. O primeiro repertorio o atoparemos nas estruturas habituais da época que se corresponden cos esquemas de *Sonata da Chiesa* (lento-rápido-lento-rápido) ou *Sonata da Camera*, con estrutura variable e movementos emparentados con formas de danza. Unha vez máis destacamos a contribución de **A Vivaldi**, especialmente

a súa *Sonata nº 3 en la menor*, que se corresponde co primeiro destes esquemas.

A medida que avanza o século XVIII, a estrutura da sonata vaise diversificando e o violonchelo experimenta un desenvolvemento instrumental moi acusado, atopando exemplos de gran virtuosismo e elevado refinamento musical. Non se pode deixar de sinalar as 42 sonatas para violonchelo de **Luigi Boccherini**, especialmente a *Sonata en La maior G.4*.

Entrando no século XIX, a principal novidade é o predominio do piano como instrumento favorito dos compositores románticos. Así, tódalas sonatas inclúen unha importante parte de piano que en ocasións relega ó violonchelo a un papel de case mero observador, se ben o repertorio desta época alcanza cotas camerísticas dificilmente superables na historia da música. Trátase de obras de maior duración cas anteriores, con estrutura variable e nas que, precisamente, unha das principais dificultades para o intérprete residirá no difícil equilibrio sonoro co piano. De entre as cinco sonatas de **Beethoven** sinalaremos a *Sonata Op. 69 en la maior*. Irmás pequenas desta colección beethoveniana, mencionaremos as súas tres series de variacións, especialmente as *7 Variacións WoO 46 sobre un dueto da Frauta Máxica*.

Entre os posteriores compositores románticos que aportaron sonatas mencionaremos tamén a **Brahms** coa súa *Sonata en mi menor Op. 38* e **Frederic Chopin**, coa *Sonata en Sol menor*.

O século XX herda a concepción romántica de sonata para violonchelo e piano, non presentando diferencias significativas na súa concepción, excepto no tratamento rítmico, a utilización de certos recursos sonoros e a ampliación do espectro harmónico. Destaquemos a *Sonata en re menor* de **D. Shostakovich**.

Pezas con piano

Da man das sonatas románticas con piano, atopamos pequenas pezas a dúo, englobables dentro do xénero da *Charakterstück*, a través das cales o violonchelo atopou un vehículo excepcional para desenvolver as súas posibilidades expresivas. Destaquemos as *Cinco Pezas en estilo popular* de **Robert Schumann**, así como a celebre *Elexía Op. 24* de **Gabriel Fauré**. Máis próximos á música de salón e á exhibición virtuosa. Numerosos violonchelistas-compositores prestaron a súa contribución con centos de obras, a maioría descoñecidas para o gran público. De entre a abundante produción do violonchelista de orixe bohemio **David Popper**, sinalaremos a súa *Rapsodia Húngara*.



Obras para Violonchelo solo

Concluimos o noso percorrido co repertorio para violonchelo solo. Sirva de apéritivo unha das primeiras mostras de repertorio especificamente composto para o noso instrumento: os **Sete Ricercare para violonchelo solo de Domenico Gabrielli**, escritos moi a finais do século XVII, cando aínda non se sabía moi ben para que podía servir un violonchelo. Son pezas ambiguas, sen forma definida, quizais unha primeira exploración das posibilidades do instrumento, e sen embargo, algunhas delas de deliciosa escoita, como o **Ricercar nº 2 en re maior**:

Trinta anos despois atopamos as **Seis Suites para Violonchelo Solo de J.S. Bach**. Escritas no mesmo período que os concertos de Brandeburgo ou as partitas para violín, reúnen o mellor xenio bachiano. A tradición atribúe ó gran Pablo Casals ter levado estas pezas á sala de concertos e situálas dentro das referencias ineludibles do noso repertorio. Hai quen as contempla secuenciadas en orden de dificultade, sendo concibida a número seis para un violonchelo de seis cordas. Todas teñen a mesma estrutura de sete movementos: un preludio seguido de seis danzas, cada unha con características específicas. A nosa preferencia sinala cara a **Suite nº 3 en do maior**.

As composicións para violonchelo solo experimentan un auxe sen precedentes ao longo do século XX, onde entramos por un lado nas novas linguaxes e, pola outra banda, no que poderíamos contemplar coma unha segunda revolución no desenvolvemento do instrumento. Moi ao principio do século XX temos a monumental **Sonata Op. 8 de Zoltan Kodaly**. As astronómicas carreiras concertísticas de violonchelistas da talla de Mstislav Rostropovich, estimularon ós compositores máis destacados do panorama internacional a enriquecer o noso repertorio de forma exponencial nos últimos 50 anos. Unha das mellores mostras de iso é a colección de obras para violonchelo solo

compostas por compositores de primeira fila en homenaxe ó mecenas musical suízo Paul Sacher con motivo do seu 70 aniversario. Delas, destaquemos as **Tres estrofas sobre o nome de Sacher**, de E. Dutilleux.



Juan Almarza é profesor superior de Violoncello e licenciado en Historia e Ciencias da Música

Relación de obras mencionadas

1. Antonio VIVALDI: *Concerto en sol menor RV 564 para dous violonchelos (I Musici. Philips. Vivaldi. Concerti per instrumenti diversi)*
2. Luigi BOCCHERINI: *Concerto en Si bemol Maior nº 9 G.482* (M. Gendron, Pablo Casals, Orchestre des Concerts Lamoreaux. PHILIPS)
3. Franz Joseph HAYDN: *Concerto nº 2 en re Maior H. 7b/2* (Op. 101) (E. Feuermann, Sir Malcom Sargent. NAXOS)
4. Antonin DVORAK: *Concerto en si menor* (G. Piatigorsky, C. Munch, Boston Symphony Orchestra. RCA)
5. Eduard ELGAR: *Concerto en mi menor* (Jacqueline du Pré, Daniel Barenboim, London Philharmonic Orchestra. SONY)

6. Dimitri SHOSTAKOVICH: *Concerto nº 1* (Rostropovich. EMI (DVD))
7. Antonio VIVALDI: *Sonata RV 43 en la menor* (Jaap ter Linden, L.U.Mortensen. BRILLIANT CLASSICS)
8. Luigi BOCCHERINI: *Sonata en La Maior G.4* (A. Bylsma. SONY CLASSICAL)
9. Ludwig van BEETHOVEN: *Sonata nº 3 en la maior Op. 69* (Fournier, Kempf. DEUTSCHE GRAMOPHON)
10. Ludwig van Beethoven: *7 Variacións WoO 46* (Fournier, Kempf. DEUTSCHE GRAMOPHON)
11. Johannes BRAHMS: *Sonata en mi menor* (Yo Yo Ma, Emanuel Ax. RCA)
12. Frederic CHOPIN: *Sonata en sol menor* (Claret, Planes, Harmonia Mundi)
13. Dimitri SHOSTAKOVICH: *Sonata en re menor* (Rostropovich, Shostakovich. EMI classics. The Russian years)
14. Robert SCHUMANN: *Cinco Pezas en Estilo Popular* (Casals, M. Horszowsky. SONY CLASSICAL)
15. Gabriel FAURE: *Elegía Op. 24* (M. Perenyi, Z. Kocsis. HUNGAROTON)
16. David POPPER: *Rapsodia Hungara* (Starker, S. Neriki. DENON. Virtuoso music for cello)
17. Domenico GABRIELLI: *Ricercar nº 3 en re maior* (A. Bylsma. DHM)
18. Johan Sebastian BACH: *Suite nº3 en do maior* (Bylsma. SONY CLASSICAL)
19. Zoltan KODALY: *Sonata Op. 8* (Starker, DELOS)
20. Henry DUTILLEUX: *Tres Estrofas sobre o nome de Sacher* (Demenga. ECM. 12 Homages a Paul Sacher)

O Curruncho Infantil

Samaín

María Garea Barbeito

9 Sa - ma - ín con lu - ar as ca - ba - zas fu - ra - rás

xo - gar a - sus - tar e pa - sa - lo xe - nial

The musical score for 'Samaín' is written in 2/4 time. It consists of two staves. The first staff contains the melody for the first line of the song, and the second staff contains the melody for the second line. The lyrics are written below the notes.

O Vento

Guitarra

Daniel Rey Vidal
1º Grao Elemental

5

The musical score for 'O Vento' is written in 3/4 time. It consists of two staves. The first staff contains the melody for the first line of the song, and the second staff contains the melody for the second line. The lyrics are written below the notes.

Espacio Exterior

Guitarra

Moderato

Jesús Domínguez Blanco
1º Grao Elemental

5

The musical score for 'Espacio Exterior' is written in 2/4 time. It consists of two staves. The first staff contains the melody for the first line of the song, and the second staff contains the melody for the second line. The lyrics are written below the notes.

Petrushka

Almudena Sánchez-Albornoz Perala

Alumna de 1º Grao Elemental



Á mañá seguinte, esperouse e caeu pola fiestra. Tentou de subir pero non puido. Daquela foise cara uns cadradiños brancos que eran a beirarúa. Atopou moitos zapatos. Camiñou e camiñou ata que se perdeu da súa casa.

Pasou a noite. Petruska tiña moito medo e meteuse nun caleixón cando se tropezou cunha banda de cans sen dono. Foron por el, escapou e correu ata que quedou a salvo. No medio da noite atopou nunha fiestra un precioso monicreque-princesa moi bonita. Estaba durmindo. Tentou de subir pola fiestra, pero no puido, daquela decidiu entrar pola porta tendo moito coidado de non espertar a ninguén. Cando chegou ao cuarto onde estaba a boneca, quedouse pasmado da súa beleza. O cuarto era moi bonito e a boneca estaba deitada nun coxín cunha manta de rosas.

Érase unha vez un monicreque feito de palla e tela chamado Petrushka. Un día cobrou vida. Ocorreu así: xa sabedes que todos os monicreques a primeira noite na casa do seu dono ven un mago e dalles vida. A Petrushka ocorreulle deste xeito: notou que algo lle facía cóxegas, decatouse de que podía abrir os ollos, no cuarto atopou grandes móveis cheos de bonecas, libros nunha mesa, e nunha cama un neno durmindo. Deuse de conta de que tamén había luz que foi desaparecendo.

Preguntou que pasara e uns animais de xogue contestaron que un soldado malo a matara. Petrushka achegouse, bicouna e a boneca espertou. Deulle as grazas por salvala e se preguntaron os nomes. A boneca chamábase Clara e namoraronse. O soldado que matara à princesa saliu da súa caixa e loitou contra Petrushka, pero Petrushka guindouno pola fiestra e non volveu. Esa mesma noite casaron alí.

À mañá seguinte buscaron un lugar no que vivir: buscaron en supermercados, quioscos, escolas e non atoparon nada. Ata que atoparon ao mencer un cartel iluminado onde puña: Teatro "Holiday" os monicreques máis famosos! Decidiron ir a ese lugar e entraron. Era precioso. Preguntaron si podían quedar a vivir e dixeronlles que sí. Comenzaron a representar pezas de teatro todos os días e fixeronse moi coñecidos, e todo o mundo iba velos. E viviron felices por sempre.

O DON AGOCHADO

Había

unha vez (onte), un neno

que tiña un don para a música pero os seus pais ignoraban o seu don. Ata que chegou a clase. Na clase de música o profesor decatouse do seu don e preguntoulle que lle gustaría tocar. É o rapaz chamado Jimmy díxolle que lle "mostraría" tocar a guitarra eléctrica. Rematou a clase e o rapaz marchou para casa. Ao día seguinte ao rematar as clases o profesor díxolle que fora á súa casa o día seguinte e así fixo. Ao chegar o profesor regaloulle unha Fender

Stratocarster e o rapaz quedou contentísimo.

Os días foron pasando e Jimmy aprendía cada vez máis, incluso sabía tocar temas de Led Zeppelin. O profesor como viu que era moi bo invitouno á guerra das bandas e Jimmy apuntouse na parede. Era o gran día e estaba preparado. De repente foi para alá. Ao non pouco tempo entrou a nai na habitación e ao velo foi co seu marido a que vese de cerca ao seu fillo. Fliparon e deixaronlle tocar na casa. O neno quedou moi agradecido e os pais acordaron co profesor que lle dera clase tódolos días. É así remata o conto.

ANÉCDOTA HISTÓRICA

por Laura Tomás

alumna de 4º grao elemental

ALÁ POLO SÉCULO XVIII...

DESAFÍOTE,
HAYDN, A TOCAR A
MIÑA ÚLTIMA
OBRA A PRIMEIRA
VISTA

TRABUCÁCHESTE, MOZART. COAS MANS
NOS EXTREMOS, NON SE PODE TOCAR
ESTA NOTA NO CENTRO DO TECLADO

SÓ FAI FALTA UN
POUCO DE
IMAXINACIÓN...

EN TODO CASO, FARÍA FALTA UN
NARIZ COMO O TEU

SAM VIAXA AO NORTE



Foto: Sergio Pena

por Maria Garea Barbeito alumna de 1º Grao Elemental

Nunha cidade chamada Springfield vivía un home negro, Sam. Non tiña traballo e ademais de cego era pobre. Como as cousas ían mal decidiu marchar cara o norte a probar fortuna.

Colleu un tren cos poucos cartos que lle emprestaron. De camiño ao norte no tren, Sam empezou a soñar con facerse músico profesional e gravar un disco coas súas propias cancións.

Cando chegou a gran cidade do norte non atopou traballo e púxose a tocar na rúa. Nun descoido dous rapaces aproveitaron para roubarlle a guitarra e a mochila onde gardaba todo o que tiña.

Sen guitarra non podía gañar cartos e só lle quedaba pedir esmola, pero ninguén facía caso del. Ata que pasou unha dona moi elegante chamada Gina e preguntoulle se era do sur. Sam contestou que si. Gina explicoulle que tiña unha compañía discográfica e andaba á procura dalgún bluesman que quixera ensinalle a tocar a guitarra e preguntoulle a Sam se coñecía a alguén. Sam contestou rapidamente que el era a quen buscaba pero que lle roubaran a guitarra. Gina e Sam foron a comprar unha guitarra nova que Gina lle ía regalar coa condición de ter a Sam de mestre. Cando Gina oino tocar emocionouse tanto que lle ofreciu gravar na súa discográfica.

E deste xeito Sam atopou grandes amigos e un futuro de éxitos. Pero nunca esqueceu a súa humilde orixe.

O RENACEMENTO DO BLUES

Diego del Río Rodríguez
Alumno de 1º Grao Elemental



B.B.King

No barrio máis pobre e insignificante dunha cidade que nin sequera estaba nos mapas, vivían catro irmáns: Alex, Peter, Enrique, e Carolina. Eles coma todos os irmáns do mundo tiñan as súas diferenzas, pero o que si compartían era o amor pola música. Alex tocaba a guitarra, Peter a batería, Enrique o baixo eléctrico e Carolina cantaba. A pesar disto nunca pensaran en formar un grupo, xa que a cada un lle gustaba un tipo de música diferente. Pasaban os anos e cada día ían olvidándose máis da música, xa que tiñan moito que estudar.

Xa tiñan quince anos cando un manager deseseporado estaba buscando talentos pois tiña que facer famoso a un grupo en cinco días, e para colmo o seu bus pinchara unha roda. Cando Enrique se enterou non dubidou en apuntar aos seus irmáns pese a que eles lle dixeran que non, así que lles mentiu para que foran ao ensaio. Enrique díxolle a Paul Co. Manager que se escondera nunha esquina do auditorio e sen que os seus irmáns souberan nada, así tocarían por última vez para despedirse do que na infancia máis amaban, a música.

O mánager tras oílos quedou tan sorprendido que os contratou, pero os irmáns non se poñían dacordo de que tipo de música tocar, rock, pop, heavy ou jazz. A mánager ao ver que a cousa empeoraba e grazas a súa experiencia díxolles que escoitaría só unha peza e, se lles gustaba a todos, aceptaría e, se non, o deixaría. Púxolles “Me and the evil blues” e os catro dixeron a coro: SI!!!

Dende ese día foron un dos mellores grupos de blues da historia e conseguiron que o blues volviera a estar de moda e o pop comercial quedara no pasado.

O ROCK & ROLL NA TELEVISIÓN

por María Garea Barbeito

Nunha cidade chamada Vienela, había un colexio, *As Batutas*, no que estudaban cinco nenos: Liria, Aston, Eric, Laura e Carlos. A eles encantáballes a música, pero se vos conto como tocaban... Buf! Unha vez no auditorio do colexio interpretaron unha canción e a xente saíu voando polas fiestras da sala ante o terrible ruído que se producía...Xa vos imaxinades!

Entón nunha ocasión foron tocar ao bosque porque pensaron: se a ningún lle gusta a nosa música, aquí non nos escoitarán.

Comezaron a facer soar os seus instrumentos, cando escoitaron unha voz que dicía:

-Quen está facendo ese horrible ruído? Por favor que pare!

Ao momento saíu entre as árbores un lobo *heavy* e unha nena. Presentáronse uns a outros e despois dunha charla moi longa, a última frase foi:

-Entón, podemos tocar con vostedes?

E todos os nenos berraron:

-Por suposto!

Encamiñáronse ao seguinte lugar para tocar. No camiño un dos nenos preguntou:

-Vostedes non son Caperuchiña e O Lobo?

-Si, grazas, da gosto que nos recoñezan - respondeu Caperuchiña.

Chegaron a un lugar onde había moitas casañas e viron unha nena que enseguida a recoñeceu:

-Esa é Brancaneves, non?

-Non cariño, eu son Brancarockeira. E despois dixo: Podo unirme ao voso grupo?

E todos dixeron:

-Si, claro que podes.

Unidos todos e formando un grupo van tocando por diferentes vilas en vodas e bautizos, pero cansos de que a sona non lles chegara, acordaron presentarse a un programa de televisión e probar sorte en *Operación Triunfo*. Unhas semanas despois a súa música escoitábase en todas as cadeas de radio e o seu tema principal: "Durme lobo durme, que Brancaneves vaise enfadar" era o máis demandado por todas as discográficas.



E **colorín colorado**, esta banda xa vai tocando.

Elexia apaixonada

Para violoncello e piano

A meu fillo Ismael e a sua nai Pepi. (Xuño do 2008)

Andante

Fernando.V.Arias

♩ = 58

The musical score is written for Cello and Piano. It begins with a Cello staff and a Piano staff. The Cello part starts with a rest, followed by a melodic line in the right hand. The Piano part features a dense, rhythmic accompaniment in the right hand and a simpler bass line in the left hand. The score is divided into measures, with measure numbers 4, 7, and 10 indicated. Dynamics include *f* (forte), *dim* (diminuendo), and *p* (piano). The tempo is marked **Andante** with a metronome marking of ♩ = 58. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score ends with a double bar line and a repeat sign.

System 13-15: Bass and Treble staves. Measure 13 starts with a bass line and a treble line. Measure 14 has a treble line with a repeat sign. Measure 15 has a treble line with a repeat sign. The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 3/4.

System 16-17: Bass and Treble staves. Measure 16 starts with a bass line and a treble line. Measure 17 has a treble line with a repeat sign. The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 3/4. The text "To Coda" is written above the treble staff in measure 17.

System 18-19: Bass and Treble staves. Measure 18 starts with a bass line and a treble line. Measure 19 has a treble line with a repeat sign. The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is common time (C). The text "p" and "expressivo" are written below the treble staff in measure 19.

System 20-21: Bass and Treble staves. Measure 20 starts with a bass line and a treble line. Measure 21 has a treble line with a repeat sign. The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 3/4. The text "f" and "cresc." are written below the treble staff in measure 21.

24

27

30

33

Elexia apaixonada - 3

36

f

f

39

rit.

rit.

pp

42

a tempo

pp

45

cresc.

cresc.

48

51

54

57

Elexia apaixonada - 5

60

p

p

63

cresc.

cresc.

f

f

66

Dim

Dim

p

69

cresc.

cresc.

Dim

72

p *intimo*

75

pp *morrendo*

pp *morrendo*

78

rit. *D.C. al Coda*

Lento e poco poco accel

81

Coda *Lento e poco a poco accel*

ff *sfz*

Outros Pontos de Vista

por Serxio Pena





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
Tlf. 981 270 800 Fax 981 981 270707
www.conservatorioprofesionalcoruna.com