



## Dando Nota

Coordinación: Evelia Martínez  
 Diseño: Jesús García  
 Fotografías: Archivo del Conservatorio  
 Fotomecánica: Asturlet  
 Impresión: Imprenta La Calzada  
 D.L.: AS-2.500/03

EDITA: CONSERVATORIO  
 PROFESIONAL  
 DE MÚSICA DE GIJÓN  
 C/ Luis Moya Blanco, 261  
 33203 Gijón - Asturias

Tel.: 985 18 52 85

E-mail: congijon@educastur.princast.es  
 www.conservatoriogijon.com



GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS  
 CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CIENCIA

<b>Presentación</b> .....	3	
Por Julia Álvarez Álvarez		
<b>Sustituyendo el arco por el pincel</b> .....	4	
Por Flor Hevia Pérez		
<b>Niños ayudando a otros niños (I)</b> .....	5	
Por Jesús Santos Villagrà		
<b>Niños ayudando a otros niños (II)</b> .....	7	
Por Elisa Muñiz		
<b>Un día con Mel Culbertson</b> .....	9	
Por David Muñoz		
<b>In Memoriam. El Maestro Odón Alonso</b> .....	11	
Por Antonio Ribera Soler		
<b>Cómo conseguir un gran sonido en los instrumentos de viento-metal</b> .....	26	
Por David Muñoz Velázquez		
<b>El Oboe vienés</b> .....	37	
Por Joaquín Morán Nora		
<b>Just for Fun</b> .....	39	
Por Damián Hernández		
<b>Entrevista a Eloy Lurueña</b> .....	40	
Por Carmen Escorihuela		
<b>Foto de familia del profesorado</b> .....	42	
Por Mari Paz Fernández		
<b>Pianistas de excepción</b> .....	44	
Por Evelia Martínez		
<b>Trayectorias</b> .....	47	
Por Iván Fernández Prieto		
<b>Mucha Música y Mucha Salud</b> .....	49	
Por Ana María Pérez Martínez		
<b>Sobre Música y Cine</b> .....	51	
Por Isabel García Suárez		
<b>Pasatiempos y Chistes</b> .....	53	
Por Adriana García		
<b>Lo que no te puedes perder</b> .....	55	

# PRESENTACIÓN

POR JULIA ÁLVAREZ ÁLVAREZ  
*Directora del Conservatorio Profesional de Música de Gijón.*

**E**l Conservatorio cumple en este año su 25 aniversario, durante este tiempo han sido muchas las personas que han trabajado y dejado su impronta, contribuyendo de esta manera al crecimiento y desarrollo del Centro.

Comenzamos en el año 1986 donde no teníamos local propio y compartíamos espacio con el Instituto del Piles, un año más tarde, en 1987, ocuparíamos las instalaciones del Antiguo Cuartel del Simancas, edificio histórico de la ciudad de Gijón, por las mañanas funcionaba el Instituto nº 7 Emilio Alarcos y por las tardes el Conservatorio, durante un año, hasta quedar como sede única el mismo. Desde el año 2008 nuestra ubicación es la Ciudad de la Cultura en el emblemático edificio de la Universidad Laboral.

El Centro comenzó su andadura dirigido por D. Manolo Estévez Cano, la plantilla la componían doce profesores y profesoras de diferentes especialidades, cuatro de Lenguaje Musical, cuatro de Piano, uno de Clarinete, uno de Guitarra y uno de Violín. Al año siguiente asume la dirección D. Roberto Méndez González continuando con el desarrollo del proyecto, pronto el interés y el número de alumnos hizo crecer la plantilla de profesorado para cubrir las nuevas especialidades.

En el año 1992 D<sup>a</sup> Carmen Rodríguez Llana dirige el Conservatorio durante un período de doce años hasta el año 2004, en este año comienza mi labor como Directora, asumiendo como hecho destacable el cambio de situación a la Laboral.

Actualmente el Conservatorio cuenta con una plantilla de sesenta y cinco profesores y diecinueve especialidades instrumentales, colocando al Conservatorio a la cabeza en la Autonomía Asturiana en cuanto a especialidades y número de alumnado. Además de lo anteriormente expuesto, el Conservatorio ha ido creciendo en calidad y prestigio debido en gran parte a la enorme cantidad de actividades artísticas que desa-



rollan todas sus agrupaciones instrumentales como La Orquesta Sinfónica, La Banda Sinfónica, La Little Band, La Big Band, La Orquesta de Cuerda, El Grupo de Percusión, El Coro de Voces Mixtas, El Coro de Voces Blancas, El Ensemble de Tubas, El Ensemble de Metales y Percusión y La Orquesta de Guitarras.

Ha sido una constante el interés del Centro por situarse a la vanguardia de las nuevas tecnologías, prueba de ello es su Página WEB y elevar el nivel de los estudios que se imparten en el mismo, ofreciendo en sus espacios cursos, conferencias y conciertos con artistas de talla internacional.

Aprovecho la ocasión para agradecer la ayuda inestimable de todas las personas que han trabajado y trabajan actualmente en el Conservatorio, gracias a las cuales se ha convertido en un centro musical de referencia en Asturias.



## SUSTITUYENDO EL ARCO POR EL PINCEL

POR FLOR HEVIA PÉREZ

*Profesora del Conservatorio Profesional de Música de Gijón*

A lo largo de mi vida laboral, al igual que vosotros, supongo, he asistido a multitud de cursillos de diversa índole y caladura: Lenguaje, Piano, Análisis, Nuevas tecnologías, Doblaje, Clown... De algunos de ellos he terminado pensando que no valía la pena el esfuerzo ni el tiempo dedicado. De otros se aprovechan unas cuantas horas, pero el resto se puede considerar tiempo perdido.

De vez en cuando surge la sorpresa agradable de querer repetir, de pedir que no se acabe, de pensar que aquel tiempo ha sido provechoso y que has descubierto algo nuevo. Eso fue lo que nos hizo sentir el pasado cursillo de "Pintura aplicada a la Música" impartido por Diego Columé, músico y pintor o pintor y músico. Hablo en plural por haber percibido que ese era el sentir general.

Ante nosotros surgió un universo de pinceles, cartulinas, colores básicos con los cuales formar un arco iris multicolor.

El miedo a la "hoja en blanco" apareció en forma de: "yo no sé dibujar", "no puedo hacer eso", "¡qué difícil!", hasta que poco a poco, y bajo la batuta cariñosa y complaciente de nuestro colega y maestro Diego, fuimos consiguiendo, primero tímidamente y después

casi compulsivamente, formas, colores y el pincel dejó de ser un extraño para convertirse en amigo fiel. Catedrales en colores rotos, nenúfares en un lago azul primario, paisajes en verde sobre verde que te quiero verde, toritos en la dehesa púrpura, bailarinas que se resistían a danzar sobre el lienzo temido, casetas soñadas transformadas en una visión casi erótica. Un sinfín de pequeños logros convertidos en satisfacción plasmada en un lienzo y sorpresa de saber que puedes.

La comunión Música-Pintura se hizo evidente a través de su relación con la polifonía y las formas, los matices y las intensidades. Una pequeña pero bien afinada orquesta se configuró creando una partitura cómplice y agradable entre todos los compañeros.

Después de aquella experiencia salir a la calle, al campo, contemplar la ciudad, el mar, adquirió otra visión más amplia, más colorista, más poética. Veo las formas y los colores con otra mirada y es algo que me enriquece y me gusta.

Gracias, amigo y colega Diego, por ese, como tú dices, regalito que nos has hecho. Me consta que muchos compañeros, incluyéndome a mí, queremos volver a disfrutar de la pintura en tu compañía.

Gijón 30 Mayo 2011

# NIÑOS...AYUDANDO A OTROS NIÑOS (I)

POR JESÚS SANTOS VILLAGRÁ  
*Presidente de Expoacción. [www.expoaccion.org](http://www.expoaccion.org)*



Jesús con el fondo del coro ▲

**E**l 26 de junio del 2011, doscientas voces se unieron en un magnánimo espectáculo benéfico. La organización solidaria Expoacción presentó, en el marco del Festival “La Mar de Voces”, la canción “La voz de un niño”, canción que aparece en un disco grabado por el Coro de Voces Blancas del Conservatorio Profesional –dirigido por Sara Elorza– en colaboración con tres coros más, el cual fue retransmitido en directo por Radio Ujo. Cada niño que participó en el evento se llevó una copia del disco. Y los beneficios del evento ayudaron a financiar el tratamiento de un niño natural de Ujo llamado Javier, afectado de leucemia.

No fue el único espectáculo benéfico en el que el Conservatorio aportó su grano de arena durante el curso. También colaboró con la fundación “Gomaespuma” en un concierto que tuvo lugar en el Teatro de la Universidad Laboral cuatro meses antes. En este caso fue la Orquesta Sinfónica, bajo la batuta de Antonio Ribera, y el Coro de Voces Mixtas y la Coral de Granda, bajo el mando de Poly Muñiz. El presentador de lujo fue José Luis Cano, de Gomaespuma.

La cultura al servicio del bien común, gracias al esfuerzo de todos. A continuación los presidentes de



Javier, el niño de Ujo ▲

dos asociaciones diferentes nos narran ambos eventos; en sus palabras hay agradecimiento y también algo de orgullo, de quien sabe que con la música, además de enriquecer la oferta cultural de su entorno, está ayudando a colectivos que lo necesitan.

Existe un camino esperanzador, y éste es recorrido por nuestra organización solidaria Expoacción, cada vez más concurrida, a la vista de los resultados al día de hoy.

La unidad de voluntarios, el apoyo de las entidades públicas y privadas, y el apostar por la cultura, hacen posible la ayuda a aquellos colectivos que más nos necesitan.

Aunque el comienzo de nuestro caminar se remonta al 2007, empezamos a pisar fuerte el pasado año 2010. Con la gran colaboración de muchísimas entidades y, por supuesto, con el apoyo del Ayuntamiento de Gijón y el Teatro Jovellanos, organizando dos Encuentros de Coros Infantiles, acompañados por las grabaciones de dos discos, cuyo éxito ha conseguido una divulgación muy importante en beneficio, no solo de la causa solidaria del momento, sino también a favor de la educación de los niños en el terreno artístico y social, con el fin de aumentar el número de aspirantes a estas actividades musicales.

Este año me congratula especialmente poder hablar de la 2ª Edición de dicho Encuentro de Coros, con el título “La voz de un niño”, que superó todas nuestras expectativas, siendo el nivel de coros muy alentador, y además habiendo contado con la presencia de autoridades municipales como la alcaldesa, Doña Carmen Moriyón la concejala de Bienestar Social, Doña Eva María Illán Méndez las asesoras adjuntas a la Alcaldía, Doña Leticia García Monrroy y Doña Elena Sevilla la directora actual del Teatro Jovellanos, Doña María Teresa Sánchez; así como Doña Carmen Veiga, anterior Gerente del Teatro Jovellanos, y D. Roberto Menéndez

del Campo, presidente de FECORA. Lo recaudado fue destinado a favor de un niño de Ujo, Javier Vázquez, enfermo de leucemia, por lo que todos nos habíamos volcado de una forma muy especial, tanto niños como sus padres, profesores, directores y familiares, que con su esfuerzo y sacrificio aportan tanto y son un ejemplo a seguir.

Es justo resaltar la gran labor musical y audiovisual desarrollada en los dos discos y videoclips producidos por nuestros compañeros, Misha Goldfarb y Antón Groshkov, habiendo creado impacto no solamente a través de los niños participantes en las grabaciones, sino también a través de la venta de los ejemplares en los encuentros y visitas en internet. Además de los coros, este año contamos también con grandes artistas como Miguel Kocina, Sussana e Israel Sánchez, que enriquecieron el concierto, y al igual que las corales es justo agradecerles su disposición solidaria.

El futuro que nos depara es más que alentador. El próximo mes de diciembre, concretamente el domingo 11, a las 12 horas, presentaremos, en el Auditorio Príncipe Felipe de Oviedo, el “Encuentro Extraordinario de Coros Infantiles Expoacción Oviedo 2011”, donde reuniremos a los siguientes coros: coro infantil del Colegio San Vicente de Paul de Gijón, el de la Escuela de Música Viva “Tchaikovsky”, también gijonés, Las Voces Blancas del Conservatorio Profesional de Música de Gijón, Las Voces Blancas del Conservatorio del Valle del Nalón, Los Peques del León de Oro de Luanco, el Coro Reconquista de Oviedo y el Coro Infantil de la Fundación Príncipe de Asturias, así como también a los artistas invitados Miguel Kocina, Sussana e Israel Sánchez. Todo lo recaudado en este evento será a favor de la Asociación de Familias de Niños con Cáncer del Principado de Asturias “Galbán”.

En los tiempos que corren, es muy gratificante el ver cómo, cuando se necesitan a estos seres humanos tan maravillosos, están siempre dispuestos a apoyar y colaborar con los más desfavorecidos y vulnerables –todo un Camino de la Paz– que será la canción que presentaremos en este próximo Encuentro Extraordinario.

Desde estas letras, quiero expresar mi más profundo agradecimiento a todos, tanto por lo aportado, como por lo que está por venir en este gran sueño, que es Expoacción Organización Solidaria.

Un abrazo con todo mi cariño y afecto.

# NIÑOS...AYUDANDO A OTROS NIÑOS (II)

POR ELISA MUÑIZ

*Presidenta de la Coral de Granda, en representación de todos sus componentes y de su director, Poly Muñiz.*



Juan Luis Cano, de Gomaespuma, presentó el concierto

El día 6 de febrero de 2010, la ciudad de Gijón acogió un grato acontecimiento en el marco incomparable de La Ciudad de La Cultura, conocido por todos como “La Universidad Laboral”, y concretamente en su Teatro recién reformado.

La Coral de Granda organizó, con la estrecha colaboración del Conservatorio Municipal de Gijón, “MÚSICA PA TÓS”, título que ya la Fundación Gomaespuma tiene acuñado para este tipo de eventos.

Se trataba de recaudar dinero para dicha Fundación, que tiene actualmente proyectos para niños en Sri Lanka y Nicaragua, y trata de ayudar a la infancia en todas las facetas que corresponden a la infancia, educación, salud, etc.

“Gomaespuma” está formada por Juan Luis Cano y Guillermo Fesser, dos periodistas de prestigio que han querido involucrarse con los más necesitados y se financian con actos de este tipo con entusiasmo y trabajo. Su única petición fue: “Que los precios sean populares”, y así se hizo. La recaudación fue remitida

en su totalidad y es de resaltar que todo el mundo participó de forma totalmente desinteresada.

Pues eso... el 6 de febrero pudimos ver el final de un proyecto largamente acariciado, tanto desde la Coral de Granda y su director, Poly Muñiz, como por todos los distintos departamentos del Conservatorio de Gijón, con enorme ilusión.

Juan Luis presentó, entusiasmó y entretuvo a grandes y pequeños por igual, dado que Guillermo no estaba en España. Pero nos pudieron remitir las inigualables “cuñas de radio” que insertamos en las emisoras locales más importantes, se realizaron entrevistas, carteles, y un etcétera inimaginable, de trabajos y coordinaciones, que culminaron, a nuestro entender, con el éxito esperado y deseado por todos.

El Coro de Voces Blancas del Conservatorio, con Dña. Sara al frente, hicieron las delicias de todo el mundo, y a nosotros nos emocionaba pensar que “niños estaban ayudando a otros niños”, con sus voces maravillosas.

El Coro del Conservatorio de Voces Mixtas, dirigido también por D. Policarpo Muñiz, también se unió a nuestro proyecto con entusiasmo.

Y qué decir de La Orquesta del Conservatorio, gracias a D. Antonio, su director, y a todos sus componentes, acompañados por ellos, La Coral de Granda y el Coro del Conservatorio, pudieron poner un final como merecía la actuación con “EL ALELUYA DE HÄENDEL”.

Sería injusto por nuestra parte dejar de agradecer de todo corazón a Dña Julia, directora del Conservatorio, y a Dña. Evelia, coordinadora del Conservatorio, por su entusiasmo e interés en todo momento y sus labores de supervisión y coordinación.

D. Justo Vilabrille (Concejal del Ayuntamiento de Cultura de Gijón), Recrea y FECORA, han contribuido también a facilitar nuestra labor.



▲ El coro de Voces Blancas del Conservatorio Profesional de Gijón en el concierto benéfico "MÚSICA PA TÓS"

Agradecer la presencia de Juan Luis Cano y de sus colaboradoras Mavy y Ana, con las que trabajamos codo a codo durante algunos meses.

Y al final... una buena espicha, todos juntos, solo para charlar y relajarnos un poco después de tanta presión y nervios lógicos en un aconteci-

miento de esta magnitud, a pesar de que La Coral de Granda lleva 31 cantando, la responsabilidad era muy grande.

Nuestras felicitaciones al Conservatorio por su 25 Aniversario, es una suerte muy grande para Gijón contar con él.



▲ La Coral de Granda.  
Dirige: Poly Muñiz.

## Un día con Mel Culbertson

POR DAVID MUÑOZ

“Creo que en Asturias se está formando una de las mejores canteras de tubas de toda España”



EN RECUERDO DEL MAESTRO, QUE OFRECIÓ CURSOS DE TUBA EN ESTE CONSERVATORIO LOS ÚLTIMOS DOS AÑOS Y FALLECIÓ EL PASADO MES DE JULIO

El pasado mes de febrero se celebró en nuestro Conservatorio un curso de tuba impartido por Mel Culbertson que fue organizado por el Profesor de Tuba del Conservatorio de Gijón David Muñoz, en colaboración con Alfonso Mollá, Profesor de Tuba del Conservatorio Superior de Música de Oviedo.

Este tubista americano, afincado desde hace años en Francia, es considerado como uno de los mejores pedagogos y tubistas del mundo. A lo largo del año recorre el mundo realizando master-class, cursos de perfeccionamiento o formando parte del jurado de los más importantes concursos internacionales de tuba.

Aprovechando su estancia en nuestro conservatorio decidimos hacerle un pequeño reportaje siguiendo su labor a lo largo del día.

Llegamos al Conservatorio a las 10 de la mañana y ya nos encontramos con los alumnos, que han llegado de otras comunidades autónomas como son Galicia, Castilla y León e incluso Madrid, que ya están tocando sus instrumentos con todo tipo de ejercicios. Al llegar el “Maestro”, como es conocido entre todos los alumnos, se hace el silencio y todos se preparan para comenzar el primer calentamiento conjunto. Este suele durar dos horas y en él se realizan todo tipo de ejercicios técnicos, los cuales son muy necesarios para llegar a dominar este bonito y a la vez desconocido instrumento. Tras este calentamiento comienzan las clases individuales y posteriormente ensayos del ensemble de tubas.

Nel lleva ya muchos años viniendo a Asturias a realizar cursos, siempre organizados por Alfonso Mollá, Profesor del Conservatorio Superior de Oviedo, y alumno suyo desde hace más de 25 años.

Cuando le preguntamos qué le parece este nuevo Conservatorio de Gijón nos cuenta lo siguiente: *“por mi trabajo he recorrido muchos conservatorios y creo que este centro está bastante bien preparado, me gusta realizar aquí los cursos, la Universidad Laboral es un marco fantástico, y espero volver pronto”*.



▲ Imagen del Curso de Tuba

Durante los días del curso, cuatro en total, todos los componentes comen juntos en algún restaurante de los alrededores, allí, además de disfrutar de la rica comida asturiana, intercambiar opiniones, anécdotas y escuchar los comentarios de Mel acerca del alto nivel que a su juicio tienen las tubas del norte de España en general y de Asturias en particular, *“en los últimos años he recorrido toda España, realizando diversos cursos en Valencia, Madrid, Andalucía y creo sinceramente que las tubas de Asturias tienen un nivel sustancialmente mayor que el resto de España, y en lo que se refiere a los alumnos que estudian en Conservatorios Superiores, puedo afirmar, sin temor a equivocarme, que los de Oviedo son los mejores, y se encuentran al nivel de cualquier país europeo”*.

Comenzamos la tarde con otra sesión de calentamiento, las cuales son muy importantes para Mel,

*“ya que al realizarse en conjunto, son mucho más amenas y divertidas a la vez que todos se esfuerzan mucho más que si se realizaran de forma individual”*. A continuación el Maestro realizó clases de repertorio orquestal, haciendo un repaso por los extractos orquestales que comúnmente se exigen en las audiciones para las orquestas profesionales.

Por último, los alumnos reciben clases individuales de este gran Maestro y Pedagogo, el cual es capaz de conseguir grandes mejoras de los alumnos en tan solo una clase...

Y así transcurrió el día en el Curso de Tuba. Decir que el ambiente reinante era fantástico y todos los alumnos ya se comenzaban a preguntar cuándo volvería el “Maestro” otra vez al Conservatorio de Gijón.

## EL MAESTRO ODÓN ALONSO IN MEMORIAM

Antonio Ribera Soler

“Yo no he tenido en ningún momento la idea clara de dedicarme a la música, sino que la música ha sido una forma de vivir y sentir, casi fisiológica.”

Odón Alonso



**E**l pasado 21 de febrero de 2011 fallecía en Madrid el maestro Odón Alonso, uno de los directores de orquesta españoles más importantes de la segunda mitad del siglo XX. Este artículo es un breve extracto de la tesis doctoral que estamos realizando bajo la dirección de D. Ramón Sobrino Sánchez, catedrático de Musicología de la Universidad de Oviedo, con el que pretendemos honrar la memoria de uno de los grandes músicos de la historia musical española contemporánea.

### NACIMIENTO, INFANCIA Y JUVENTUD. PRIMEROS CONTACTOS CON LA MÚSICA

Odón Alonso Ordás nació en La Bañeza (León) el 28 de febrero de 1925. La música estuvo muy presente en su vida desde siempre, y sus primeros recuerdos musicales fueron los de su progenitor tocando el violín en el hogar familiar. Su padre, Odón Alonso González, había nacido el 7 de enero de 1900 en el seno de una familia de confiteros muy aficionados a la música, y terminó convirtiéndose en el más importante músico leonés de su época: como compositor fue autor del *Himno a León*, dirigió el Orfeón Leonés y la Banda Municipal de León, y fue el maestro fundador de la Orquesta de Cámara de León. Influenciado por este ambiente familiar, resultó lógico que el pequeño Odón comenzara pronto los estudios de piano de la mano de su padre, aunque Emilio, su hermano menor, no quiso seguir su ejemplo.

A los siete años de edad, después de realizada la Primera Comunión, el pequeño Odón y su familia abandonan La Bañeza y se trasladan a León, donde su padre había aceptado la oferta para hacerse cargo de la dirección del Orfeón Leonés. Esta partida hasta la capital leonesa supone un gran cambio en sus vidas: Odón padre deja su trabajo como maestro confitero en La Bañeza para dedicarse por completo a su auténtica vocación, que era la música y sobre todo la enseñanza musical. Fue un “romántico y un loco de la música”,



◀ Odón Alonso con su abuela

como su propio hijo lo definía, y a lo largo de su vida formó a toda una generación de músicos leoneses de manera entusiasta y desinteresada.

En León, Odón hijo se matricula en el colegio de los Agustinos, donde cursará sus estudios hasta finalizar el Bachillerato. Mientras, seguía estudiando piano y formándose como músico con su padre, al que muy pronto ayudará en las tareas de ensayo, acompañamiento y preparación del coro. En el Orfeón Leonés, además de los conciertos a capela, se preparaba todos los años una zarzuela, que se representaba en León y en varios pueblos de la provincia. El propio maestro recordaba con claridad aquellos primeros años de formación y algunos de los títulos que se cantaron en el Orfeón bajo la batuta de su padre:

*Los Gavilanes, La del manojito de rosas, Katiuska, La rosa del azafrán, La dogaresa, Luisa Fernanda y otras zarzuelas grandes, que yo acompañaba y me sabía de memoria. Las Beatitudes de César Frank, Las Danzas guerreras de El*

*príncipe Igor, y demás repertorio de coro y orquesta. Lo hacía con un grupo de jóvenes cantantes leoneses que él preparaba. Y verdaderamente aquello era un nido de música, y todos los que salieron de allí, con mayor o menor pureza musical, lo hicieron con una afición y un amor por la música que fue lo que mi padre más les enseñó. Mi padre fue una persona muy querida en León que tenía, y yo me doy cuenta cada día más, unas condiciones extraordinarias para la música. No era una cosa corriente<sup>1</sup>.*

Terminados los estudios de bachillerato, Odón realiza el servicio militar en el Cuartel del Cid de León. Su padre consiguió que le admitieran en la banda de música del regimiento como instrumentista de trompa, donde disfrutó de mucha libertad para continuar con sus actividades musicales. Su vida como músico profesional había comenzado muy pronto, siendo todavía estudiante de bachillerato, y continuó después durante la “mili”, ya que Odón tocaba el piano en diversos cafés de León y en las fiestas y verbenas para las que contrataban a su pequeña orquesta de baile. El maestro Alonso siempre recordaba con mucho cariño sus inicios como “músico práctico”:

*Yo he sido siempre un músico de atril, de estar tocando música en el escenario como fuera... Yo he tocado mucho en cafés de varietés. En realidad, donde yo empecé fue en un café de variedades, de artistas, en León, que se llamaba *La Paloma*, que era un antro más o menos. Y ahí aprendí verdaderas lecciones que me sirvieron muchísimo para enfrentarme con lo que es la profesión musical. Tocábamos con un violinista que era maestro de escuela y estaba completamente sordo, un batería que tocaba muy bien y yo con un piano que le faltaban unas doce teclas, de manera que siempre tenía que andar con un destornillador... Un día la artista se puso enferma y nos sacaron a nosotros al escena-*

<sup>1</sup> Entrevistas a Odón Alonso realizadas en su domicilio de Madrid en 2009 (16 y 17 de mayo, 15 de noviembre), 2010 (28 de marzo, 2 de mayo y 3 de junio) y 2011 (8 de enero y 13 de febrero)

rio, no sabíamos qué hacer y queríamos marchar, con todo aquello lleno de tratantes de ganado discutiendo. Entonces me dijeron que tocara algo, y yo dije que de ninguna manera, con aquel piano no, que se me iba a oír. Al final me convencieron para que tocara la *Danza del fuego* de Falla, que es una cosa muy espectacular y admite mucha creaci3n dramática. ¡Y asombrosamente todos se callaron y me aplaudieron!

Aquel día aprendí que lo que importa es dar algo a la gente para que se entretenga, que le interese, en el sentido de que se comprometa. Si consigues que te escuchen es que estás dando algo de valor. Ahí tuve la sensaci3n de utilizar la música como lenguaje, como mensaje... Yo era entonces muy joven, tendría 16 o 17 años, estaba haciendo el bachillerato, y mis compañeros venían a verme a través de los cristales de las ventanas del local, porque no podían entrar. No lo olvidaré nunca<sup>2</sup>.

## ESTUDIOS MUSICALES

Una vez finalizado el servicio militar, y en contra de la voluntad de su padre, Od3n se traslada a estudiar a Madrid. Para ganarse la vida y costearse los estudios encuentra muy pronto trabajo como pianista de caf3, mientras prepara los exámenes libres en el Real Conservatorio Superior de Música. Se examina de 6º curso para ingresar directamente en 7º y estudiar armonía, música de cámara y los dos últimos años de piano. Su profesor de piano en el Conservatorio fue Enrique Aroca, y el de música de cámara Tomás Andrade de Silva, con el que verdaderamente se formó como pianista.

También se matricula en la Facultad de Filosofía, aunque él mismo aclara que no iba mucho por la Universidad, ya que tenía muy claro que su futuro iba a estar encaminado hacia la música:

Me acuerdo que iba a las clases de la Universidad, y la primera clase era la de Cam3n Aznar, de Historia del Arte, en la que ponía diapositivas. Pero claro, con

2 Ibid.



la oscuridad del aula me dormía, porque había estado tocando unas horas antes en algún baile, hasta las tres de la mañana. Yo ya tocaba por entonces jazz, y solía actuar en sitios destacados de Madrid, como salones de té, boîtes y demás sitios elegantes... Tocaba jazz, tocaba melodías y tocaba un vals de Chopin si hacía falta.

Un día me encontré con unos amigos de León que venían haciendo el gamberro por la Gran Vía, y me quedé con ellos a tomar unas copas. Vivían en un colegio mayor y me invitaron a visitarlo. Entonces pensé que, si seguía unos meses más con la vida de pianista de bar, no iba a pasar de Czerny. Así que, para salirme de este ambiente demasiado festivo, me matriculé para estudiar Filosofía en la Universidad y me metí en un Colegio Mayor, el Santa María: me admitieron y ya me pasé a Beethoven...<sup>3</sup>

3 Ibid.

En el Conservatorio tuvo como compañeros a muchos de los que años después serían, como él, grandes figuras de la música española: Joaquín Achúcarro, Manuel Carra, Carmelo Bernaola, Félix Lavilla, Teresa Berganza, Cristóbal Halffter, etc., a los que el maestro califica de “gente de mucha pasión y compromiso”.

Sus primeros conciertos como “músico clásico”, una vez conseguidos los Premios Extraordinarios de piano y música de cámara del Conservatorio en 1949, fueron como pianista, tanto a solo en recital, como de solista con orquesta o acompañando a diversos cantantes e instrumentistas.

En Madrid entabla relación con la familia Franco Manera, vínculo que resultará decisivo tanto en su vida profesional como personal:

A Jesús Franco, el director de cine, que estaba por aquel entonces igual de loco que ahora, le gustaba mucho el jazz, y venía a escucharme. Yo tocaba una imitación al jazz, como casi siempre hago yo: una imitación de las cosas. Hacía un jazz muy aparente y muy moderno para la época. Un día, al finalizar mi actuación, Jesús me llevó a su casa a escuchar unos discos de Fats Waller y Count Basie. Su hermana Gloria salió también a escuchar los discos y desde entonces empezamos nuestra relación y ya no nos hemos separado nunca.<sup>4</sup>

El crítico musical Enrique Franco, hermano de Jesús y de Gloria, le consiguió una actuación en Radio Madrid, para tocar al piano las obras con las que se había presentado al Premio Extraordinario del Conservatorio. A partir de entonces estuvieron unidos por una profunda amistad, y Odón inició una estrecha colaboración profesional en la radio con su futuro cuñado Enrique, que resultó fundamental en su posterior trayectoria artística, por ser la persona que apoyó y promocionó su carrera como director de orquesta.

<sup>4</sup> Ibid.

Una vez finalizados sus estudios musicales en el Conservatorio de Madrid y siendo ya titular del Coro de RNE, amplía su formación musical en Salzburgo (1953) y Siena (1955), asistiendo a cursos de dirección de orquesta con Igor Markevitch y Paul van Kempen. Posteriormente, durante una larga estancia en Viena durante el curso 1958-59, tuvo la gran oportunidad de escuchar a los grandes directores europeos de la época.

En aquella época no existía la titulación de Dirección de Orquesta en el Conservatorio, por lo que la enseñanza de esta disciplina no podía ser académica, y resultaba ser eminentemente práctica. Odón Alonso reconoce que como realmente se formó como director fue asistiendo a los ensayos de la Orquesta Nacional de España, escuchando a Carl Schuricht, a Ataúlfo Argenta, y a todos los grandes directores que vinieron, como Sergiu Celibidache, del que el maestro guarda especial recuerdo:

Una posibilidad era marchar al extranjero a formarse, y ponerse a estudiar partituras con Hans Swarowski. Yo marché a Viena y tuve la oportunidad de asistir a los ensayos de gente como Clemens Krauss, Hans Knappertsbusch, Wilhem Furtwängler, Herbert von Karajan, Karl Böhm, etc. Y ahí es donde verdaderamente se aprende. Porque todos tenían algo que enseñar, cosas importantes, y eran experiencias que les estaban pasando a ellos mismos en aquel momento, y si tú estás cerca para verlo, algo recoges... Yo hablé mucho con Hermann Scherchen, que era el más teórico de todos, y recuerdo que cuando estrené en España *La historia del soldado*, a los pocos días vino él a dirigir a Madrid, y si llega a venir antes yo no hubiese podido hacer la obra: su técnica de dirección era tan complicada y tan liosa, que no había manera de dirigir... La dirección creo que es algo más fácil, se dirige con nada, la técnica es muy sencilla, es como montar en bicicleta: nunca se olvida. La mecánica es una tontería, todas esas preocupaciones que tiene uno de joven... ¡Estás haciendo tan pocas

cosas nuevas que no se hayan hecho ya antes! ¡No has hecho nada!<sup>5</sup>.

## LOS INICIOS COMO DIRECTOR DE ORQUESTA

Sus primeros contactos con la dirección musical llegaron de forma natural y un tanto casual, ya que Odón Alonso nunca se había planteado dedicarse profesionalmente a la dirección de orquesta. A pesar de no haber dirigido habitualmente ninguna agrupación, Odón Alonso tenía mucha experiencia práctica de ayudar a su padre en los ensayos con el Orfeón Leonés, especialmente para preparar las representaciones de zarzuelas, e incluso había dirigido algún concierto al coro.

La llegada a Radio Nacional de España, en 1952, de Enrique Franco como director de programas musicales, fue un factor decisivo, no solo en la carrera de nuestro futuro director, sino también para la música española del momento, como muy acertadamente explica José Ramón Ripoll:

En 1952, ocurrió un hecho que podríamos definirlo como fundamental, no sólo para el futuro de la radio española y la fundación de la futura orquesta, sino para la transformación del panorama musical del país. Nos referimos a la incorporación de Enrique Franco a la plantilla de RNE como responsable y director de la programación musical. Enrique Franco procedía de Radio Madrid, y eran ya tales sus dotes como crítico, promotor cultural, conecedor de la historia musical española y alentador de nuevos compositores, que logró convertir los estudios radiofónicos en un permanente auditorio, donde se comentaban y emitían obras de los más diversos estilos<sup>6</sup>.

5 Ibid.

6 Ripoll, José Ramón: *Cuarenta años sonando. La Orquesta Sinfónica de RTVE (1965-2005)*. Publicación de RTVE con motivo del 40 aniversario de la fundación de la orquesta, p. 12.

Odón acepta enseguida su primer trabajo estable, continuado e independiente como director musical, y es nombrado titular del **Coro de Cámara de Radio Nacional de España** (1952-58). Este coro había sido fundado en 1950 por Roberto Plá, profesor del Conservatorio de Madrid, con el nombre de Cantores Clásicos, aunque el primer precedente de esta agrupación coral la podemos encontrar ya en 1945, en las esporádicas actuaciones para la radio de la Agrupación Polifónica de RNE, dirigida por Agustín Alamán.

1953 fue el año del despegue definitivo de Odón Alonso como director de orquesta, con la introducción en el Coro de RNE de un nuevo repertorio más moderno, para el que se necesitaba la colaboración de algunos instrumentistas:

El coro estaba especializado en música antigua (Edad Media, Renacimiento, Pre-Barroco) y básicamente actuaba grabando en estudio para las emisiones radiofónicas, normalmente emitidas con una calidad de sonido de grabación bastante deficiente. El coro, eso sí, estaba muy cuidado, cantaban de forma exquisita y afinadísimos, pero con un repertorio muy limitado para lo que una Radio necesita. Yo comprendí que para que aquello interesara había que hacer más actuaciones públicas con otro tipo de repertorio, e hice tres conciertos con obras contemporáneas, a los que asistieron los propios compositores: uno con la *Misa* de Igor Stravinsky, otro con obras de Luigi Dallapiccola y otro con obras de Luigi Nono. Y aquello fue muy difícil, porque no había costumbre, ni yo la tenía, de hacer ese tipo de repertorio. Pero dio muy buen resultado.<sup>7</sup>

La vida musical de la época estaba dominada por las tres grandes orquestas madrileñas: la Orquesta Nacional de España, con Ataúlfo Argenta; la Orquesta Sinfónica de Madrid, con directores como Enrique Jordá, José

7 Entrevistas a Odón Alonso realizadas en su domicilio de Madrid en 2009 (16 y 17 de mayo, 15 de noviembre), 2010 (28 de marzo, 2 de mayo y 3 de junio) y 2011 (8 de enero y 13 de febrero)

María Franco y Vicente Spiteri; y la Orquesta Filarmónica de Madrid, con Bartolomé Pérez Casas y Pablo Sorozábal. Para un joven director veinteañero como Odón era muy difícil acceder directamente al podio de estas grandes formaciones, a pesar de que algunos de sus músicos colaboraban habitualmente en los conciertos del Coro de RNE. Pero en Madrid existían otras orquestas más pequeñas, con una actividad más intermitente, como la Orquesta de Cámara de Madrid, la propia orquesta de Radio Nacional o la de los Solistas de Madrid, que fueron las agrupaciones instrumentales con las que el maestro leonés empezó a dirigir en la capital.

1953 fue, como ya hemos comentado, un año clave en la carrera directoral del maestro, durante el que, además de la elección de un repertorio novedoso y más ambicioso para el coro, tuvieron lugar dos acontecimientos decisivos en su futuro profesional: su primer concierto dirigido a una orquesta sinfónica y el estreno de la Cantata *Música para un códice salmantino* de Joaquín Rodrigo.

El primer concierto dirigido por Odón Alonso a una orquesta sinfónica profesional tuvo lugar el 23 de marzo de 1953, con la **Orquesta de Radio Nacional** y el violinista Ruggiero Ricci en el paraninfo de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid.

Meses más tarde, Joaquín Rodrigo encargó a Odón Alonso el estreno de la *Música para un códice salmantino*, compuesta para conmemorar el séptimo centenario de la Universidad de Salamanca. Escrita para bajo solista, coro y 11 instrumentos, está basada en la Oda a Salamanca de Miguel de Unamuno. El estreno se produjo el 12 de octubre de 1953, en la Universidad de Salamanca ante Francisco Franco, y fue un acontecimiento nacional que apareció en el Nodo:

Esa cantata la caligrafié yo; Rodrigo me la dictó entera en su casa de Torrelodones cuando faltaban muy pocos días para su estreno, y recuerdo que volviendo en un taxi a Madrid la perdí. Al final la pude

recuperar, y Joaquín no se enteró nunca hasta mucho después, cuando yo lo contaba como una anécdota, y él se reía mucho pensando que era mentira lo que yo contaba... Recuerdo también la anécdota del estreno de la obra en Salamanca. Cuando íbamos a empezar el concierto, en el paraninfo, que es muy pequeño, sin escenario, y con Franco allí sentado, nos dimos cuenta que faltaban los solistas: ni el trompa, ni el flauta ni el bajo. Yo me bajé y estaba por allí haciendo tiempo, los músicos se pusieron a afinar, yo me puse a hablar con unos y otros, salí, tosi y ya no sabía qué hacer. Ruíz Jiménez, que estaba al lado de Franco me hacía señas desesperado. Yo me volví, saludé y ya iba a decir algo cuando de repente se abrió la cortina y apareció, detrás de Franco, Joaquín Deus, el bajo cantante, que era enorme, vestido con gabardina y todo mojado, porque llovía en la calle. Se quitó la gabardina y sin querer se le salió también el frac. Todo el mundo lo vio y aquello parecía una película cómica. Detrás aparecieron el flauta y el trompa, que eran dos personas de aspecto un poco ordinario y algo tosco, también con gabardina. Al flauta se le asomaban por el bolsillo unos chorizos con su etiqueta colgando envueltos en papel de estraza, y el trompa, que no llevaba estuche y tenía una bolsa de terciopelo para el instrumento, para mi asombro, se sacó también una ristra de chorizos y los puso a su lado. ¡Allí, delante de Franco!... ¡Qué situación!... Aquello fue para hacer una película<sup>8</sup>.

A partir de entonces, la mayoría de los programas preparados por Odón con el Coro de RNE serán con orquesta o con apoyo de un pequeño grupo instrumental, lo que conllevará que la actividad directoral del maestro Alonso se vaya a ir desplazando progresivamente hacia la música sinfónica. No obstante, el músico leonés no olvidará sus orígenes, y a lo largo de toda su carrera, su estimado género sinfónico-coral va a ocupar, de forma constante, un lugar preeminente en su repertorio.

8 Ibid.

En 1955 Odón Alonso dirigirá su primer concierto a la **Orquesta de Cámara de Madrid**, orquesta formada por los primeros atriles de la ONE, que había sido fundada por Ataúlfo Argenta en marzo de 1945. A finales de ese mismo año realizó su debut al frente de la Orquesta Filarmónica de Madrid, en un concierto con la participación del Coro de RNE, en sesión matinal, en el Palacio de la Música.

En 1956 realizará su presentación con otra de las grandes orquestas madrileñas: la **Orquesta Nacional de España**. Su estreno con la ONE tuvo lugar el 4 de abril, en un concierto extraordinario con motivo del Congreso Internacional de Juventudes Musicales celebrado en el Palacio de la Música, ofreciendo un programa arquetípico de lo que será su carrera posterior como director sinfónico: una gran obra romántica (*Cuarta Sinfonía de Brahms*), música española de repertorio (*La procesión del Rocío*, de Turina) y una pieza de música contemporánea (*Concierto para piano*, de Cristóbal Halffter).

Justo un mes después de la repentina e inesperada muerte de Ataúlfo Argenta, ocurrida el 21 de enero de 1958, Odón dirigía su segundo concierto a la Orquesta Nacional, en una sesión doble de viernes y domingo (21 y 23 de febrero de 1958), con un programa atrevido y espectacular: *la Música para cuerda, percusión y celesta* de Bartók, *Las Travesuras de Till Eulenspiegel* de Strauss y la *5ª Sinfonía* de Beethoven.

Estos primeros conciertos de Odón Alonso con la Orquesta Nacional fueron muy bien recibidos tanto por el público como por la crítica, y algunos sectores del mundo musical madrileño aludían a él como un posible sucesor de Ataúlfo Argenta. La dramática desaparición del maestro cántabro sumió a la orquesta en una etapa de transición que Enrique Franco calificó como “el vacío”:

La ONE entraba en un paréntesis. [...] Hubo algo peor: se atizó un partidismo hacia éste o aquel posible

sucesor que, si no fue compartido por la totalidad del público que asistía a los conciertos con la normalidad de siempre, creó un clima inconveniente y, a veces, tenso y ruidoso. Había una posibilidad que algunos, yo mismo, expusimos a quien procedía e incluso publicamos en la prensa: la contratación de una batuta extranjera que, como condición ineludible, debía tener a su lado a los jóvenes directores españoles que apuntaban. Todos entendieron que me refería a Sergiu Celibidache [...] No se intentó, siquiera, por las razones que fuesen.

Así, la Nacional estuvo en manos de directores invitados [...] Nada menos que treinta y un directores pasaron por el podio de la Nacional en tres años y pico. De los españoles, Frühbeck, Odón Alonso, Toldrá, Arámbarri, Iturbi, Lauret, Suriñach. De los extranjeros, Celibidache, Mario Rossi, Schuricht, Kubelik, Martinon, Horenstein [etc.]<sup>9</sup>.

Este periodo de indefinición llegó a su fin en noviembre de 1962, con el nombramiento como director titular de Rafael Frühbeck de Burgos, que se mantuvo en el cargo hasta abril de 1977. El nombramiento del maestro burgalés no estuvo exento de polémica, debido a las encontradas opiniones dentro del ambiente musical de la época, tanto por parte de la crítica especializada como por parte de algunos compositores, del público y de las autoridades culturales competentes en su designación como titular:

Hubo mucha polémica en aquel entonces por la designación de un titular para la ONE, que estaba entre Rafael o yo, y creo que en aquel momento se hizo muy mal, porque se estableció una especie de competición entre los dos, a pesar de que él había dirigido a la ONE 45 conciertos y yo solo 10. Pero al final resultó bien lo de Frühbeck, porque Rafael es un director mucho más apropiado para la titularidad, a pesar de que era muy

9 Franco, Enrique. Memoria de la Orquesta Nacional de España. 50 aniversario. Madrid, INAEM/MEC, 1992, p. 77.

joven. Él tenía una visión muy clara y muy profesional de la dirección de orquesta, y venía formándose específicamente para ello desde hacía años, así que fue una elección acertada para el cargo de titular, como luego se ha visto. Otra cosa es dirigir o no dirigir, que es igual, y no tiene nada que ver con el cargo de titular. Él estaba con Antonio las Heras, el marqués de Bolarque, Felicitas Keller, y era lógico que lo eligieran a él...<sup>10</sup>.

Lo cierto es que la etapa de Frühbeck como titular de la Orquesta Nacional fue una de las más brillantes en la historia de esta agrupación, aunque durante la misma algunos directores españoles ya consolidados, como era el caso de Odón Alonso o Vicente Spiteri, desaparecieron totalmente de sus programas de conciertos. A partir de 1981 la actividad del maestro leonés con la ONE se normalizará, con diversas actuaciones prácticamente todas las temporadas hasta el año 1999, ya casi en el ocaso de su carrera musical.

De las tres grandes orquestas madrileñas de la época (Nacional, Sinfónica y Filarmónica), la que menos veces dirigió el maestro Alonso fue la **Orquesta Sinfónica de Madrid**. Su debut con la Orquesta "Árbos" se produciría finalmente el jueves 30 de mayo de 1957, en "su" Teatro de La Zarzuela (del que era por entonces director musical), con un programa de música española de repertorio.

Posteriormente, a lo largo de su extensa carrera, el director leonés ha subido al podio como director invitado de la práctica totalidad de las orquestas españolas: Ciudad de Barcelona, Orquesta de Valencia, Orquesta de Sevilla, Orquesta Bética, Orquesta de Córdoba, Sinfónica de Asturias, Orquesta de Bilbao, Sinfónica de Euskadi, Comunidad de Madrid, Filarmónica de Gran Canaria, Las Palmas, Baleares, Castilla y León, Filharmonía de Galicia, etc.

<sup>10</sup> Entrevistas a Odón Alonso realizadas en su domicilio de Madrid en 2009 (16 y 17 de mayo, 15 de noviembre), 2010 (28 de marzo, 2 de mayo y 3 de junio) y 2011 (8 de enero y 13 de febrero)

## ODÓN ALONSO COMO DIRECTOR TITULAR

1956 va a ser un año fundamental en la carrera de Odón Alonso, ya que va a poder disfrutar de las primeras titularidades como director de agrupaciones orquestales. A partir de entonces y hasta el final de su carrera, el maestro leonés siempre ostentará, de manera prácticamente ininterrumpida, el cargo de director titular de alguna orquesta, teatro o festival.

En el mes de mayo de 1956 nuestro joven maestro asume la titularidad de la **Agrupación de Solistas de Madrid** (denominada anteriormente Agrupación de Solistas Españoles), orquesta de cuerda integrada por unos 15 músicos de la Orquesta Nacional.

Era una orquesta para aprender mucho trabajando con ellos. Hicimos muchos conciertos juntos. Hacíamos repertorio de todas las épocas, desde el Barroco hasta Stravinski. Después, cada vez más, nos dedicamos a la música contemporánea, porque había más necesidad de eso. Nos contrataban mucho en provincias, teníamos mucho éxito y vivíamos de eso<sup>11</sup>.

Coincidiendo con la remodelación del edificio, un siglo después de su construcción, en 1956 también es nombrado director musical del **Teatro de La Zarzuela**, su primer trabajo como director de una orquesta estable con una sede y una plantilla fijas, titularidad que ejercerá durante dos años. Como director musical fue el encargado de formar tanto la orquesta como el coro del teatro. Intervenia en la programación, y se preocupó, además de preparar algunas producciones de zarzuela, de potenciar la orquesta y dejar un espacio para realizar conciertos sinfónicos. El propio maestro reconocía que nunca le atrajo especialmente el género lírico:

Se me puede considerar un director eminentemente sinfónico, porque ópera y zarzuela no he hecho mucha. Hace falta una profesión para eso, porque hay que tra-

<sup>11</sup> *Ibíd.*

bajar con mucha premura y mucha justeza, no se puede perder el tiempo, no se puede equivocar uno tomando ciertos caminos y luego dar la vuelta, no se puede experimentar. En la ópera hay que ir a sacar las cosas con eficacia principalmente. Los cantantes de ópera, y también las orquestas de ópera, pero sobre todo los cantantes, tienen un estilo especial al que hay que adaptarse. La ópera tiene muchas cosas solucionadas mecánicamente por el estilo, porque nadie inventa un estilo, sino que todo el mundo se pone en la fila y va pasando de unos a otros...

Ahora los directores de ópera no ensayan nunca. Recuerdo que me ofrecieron una ópera en América en la que el ensayo duraba menos que lo que dura la ópera misma. Y trabajan así... En Viena los directores de ópera dirigen lo que está sonando, no han ensayado nunca. Llegas a Viena y dices: ¿Cuándo ensayo? Y te dicen: nunca. Como no seas un director titular de un teatro de ópera y prepares una producción desde el principio, no haces más que coger la batuta y marcar el compás. Viene el concertino y te dice: mire, maestro, aquí marcamos a cuatro y cortamos aquí...<sup>12</sup>.

La primera representación después de la inauguración del teatro fue *Doña Francisquita*, de Amadeo Vives, el 24 de octubre de 1956. Esta zarzuela superó las 300 funciones, y en 1958 se preparó una traducción al alemán para presentarla en los Festivales de Música de verano de Viena:

Recuerdo que en la *Doña Francisquita* que hice en Viena, con cantantes españoles y la orquesta del teatro de la Volksoper, como era una cosa nueva tuve algunos ensayos, pero cada día los músicos de la orquesta eran diferentes. Después de 5 ensayos, el trompeta que actuó durante el estreno vino sin ensayar, porque no le tocó ninguno de los ensayos que habíamos hecho. ¡Tan tranquilos!... Las orquestas tocan muy bien, tocan solas sin problemas, porque llevan tocando toda la vida el mismo repertorio, pero la que sufre es la música. Los

<sup>12</sup> Ibid.

músicos han hecho tantas escalas de más que no necesitan hacer música. La música en profundidad no se hace, porque un grupo de músicos es difícil que haga música con la misma mentalidad y la misma idea. Y por eso las representaciones de *Doña Francisquita* que hicimos en el Festival de Viena no tuvieron mucho éxito, también porque es una imitación de la opereta vienesa y, claro, no se puede llevar a los vieneses una imitación de su opereta. Sales del teatro y te encuentras con el coro de románticos allí mismo, en el jardín de enfrente... Después hice con la Sinfónica de Viena una grabación para la radio austriaca de *El sombrero de tres picos* entero, en la que había tocando algunos músicos que conocía de la *Francisquita*, aunque no conservo una copia de esa grabación. Posteriormente también hice un concierto en el Musikverein con Yepes y la orquesta municipal de la ciudad, la Tonkünstler Orchester<sup>13</sup>.

Durante su etapa en el Teatro de La Zarzuela el maestro Odón Alonso dirigirá algunas de las más representativas obras de nuestro teatro musical, como *Las Golondrinas*, *Agua, azucarillos y aguardiente* y *La verbena de la paloma*.

En 1960 Odón Alonso es nombrado director titular de la **Orquesta Filarmónica de Madrid**, fundada en 1915 por Bartolomé Pérez Casas. Estuvo al frente de la orquesta hasta 1968 para dirigirla en lo que sería prácticamente su última etapa, con actuaciones tan relevantes como las de los Festivales de Música Religiosa de Cuenca. Al referirse a su etapa con la Filarmónica, el maestro recordaba también la forma de ensayar de aquellos tiempos:

En aquella época el trabajo con las orquestas era muy fastidioso, decepcionante y tedioso. Se hacían muy pocos ensayos, los mínimos para poder tocar todos juntos. Había que aprovechar mucho el tiempo. Recuerdo que ensayábamos, turnándonos con la Sinfónica, en el parque de bomberos, en la calle Imperial nº 8, y de repente, en mitad de un ensayo, sonaba una

<sup>13</sup> Ibid.



▲ Odón Alonso durante un ensayo con la RTVE.

alarma, salían los coches con las sirenas y teníamos que parar, porque tenían que hacer maniobra y tardaban media hora en marchar...<sup>14</sup>.

Durante esta etapa, Odón Alonso se propuso ampliar y renovar el repertorio, no solo de la orquesta, sino de la temporada madrileña, realizando muchos estrenos de obras tanto de compositores españoles como extranjeros. El listado de estrenos absolutos, así como de primeras audiciones en Madrid o en España durante este periodo sería extensísimo. Como ejemplos podemos destacar los *Carmina Burana* (1960) de Orff, *las Improvisaciones sobre Mallarmé* (1961) de Boulez, *Alexander Nevsky* (1962) de Prokófiev, *la Cantata in Expectatione Resurrectione Domini* (1963) de Cristóbal Halffter, *la Sinfonía de cámara* (1963) de Schönberg, *las Cinco piezas para orquesta* (1963) de Webern o *la Cantata para América mágica* (1966) de Ginastera.

Entre 1968 y 1984 Odón Alonso fue titular de la **Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española**, orquesta que había empezado a dirigir ya en 1965, año

<sup>14</sup> Ibid.

de su creación (de hecho, el maestro Alonso tuvo el honor de dirigir el primer concierto público de la orquesta, días antes del estreno oficial con Igor Markevitch). Compartió con Enrique García Asensio la dirección titular del conjunto, en un periodo que se caracterizó por la interpretación de un amplio y variado repertorio basado en criterios imaginativos y de renovación.

Aquello de la titularidad compartida en principio parecía una locura, y pudo haber sido una catástrofe. Durante el primer año había un superdirector, que era Markevitch, y nosotros éramos una especie de directores adjuntos. Después Markevitch dejó la orquesta pero quedó como una especie de padre espiritual nuestro. La verdad es que Enrique y yo nos hemos llevado muy bien. No había el menor problema, y como nuestros gustos musicales eran distintos y éramos muy diferentes desde el punto de vista artístico, nunca nos pegábamos por una obra y nos completábamos el uno al otro. Él hacía mejor unas cosas que yo, y viceversa, de manera que teníamos cubierta la programación<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Ibid.

Con esta orquesta Odón Alonso ofreció gran número de obras de rara audición o nuevas para el público español, desde las *Vísperas* de Monteverdi o diversos oratorios de Haendel hasta la *Sinfonía Turangilila de Messiaen*, pasando por los *Gurrelieder* de Schönberg, el Poema de fuego de Scriabin o la 7ª Sinfonía de Shostakovich. En cuanto a estrenos de música española, fue un gran defensor de nuestros compositores, dirigiendo más de 30 primeras audiciones. Alternándose con Enrique García Asensio en el podio, destacan las giras efectuadas por Estados Unidos, Bélgica y México, además de las realizadas por las principales ciudades españolas.

En 1986 el maestro Alonso será designado director musical de la **Orquesta Sinfónica de Puerto Rico** y del **Festival Casals**, titularidad que se extenderá hasta 1993. El maestro conservaba grata memoria de la orquesta, de los conciertos ofrecidos y sobre todo del carácter tan especial de la gente de Puerto Rico, que propició divertidas anécdotas:

Recuerdo con especial cariño la versión de las *Vísperas* de Monteverdi, que dirigí tocando desde el clave el continuo. La hicimos con el tenor Nigel Rogers, que es uno de los santones de la música barroca. Toqué prácticamente sin anotaciones, improvisando sobre la marcha. Fue uno de esos momentos en los que vive la música...

La Orquesta de Cleveland solía venir todos los años al Festival Casals. Recuerdo que un año hicimos el concierto *Emperador* con Claudio Arrau, y al terminar el concierto había una cena para clausurar el Festival. Claudio Arrau, que era muy antipático, no quería venir. Yo, como director del festival, tenía un cadillac blanco, como en las películas, largo, esplendoroso, y allí iba yo con Arrau buscando el restaurante, que estaba a 5 kilómetros de San Juan, por una carreterita en medio de selva. Nosotros íbamos detrás del gerente, que iba delante en su coche, y llegamos al sitio de la cena y allí no había luces ni nada, aquello estaba desierto. Yo no podía creerme que aquello pudiera pasar. Entonces se acercó el gerente y me dijo: "Maestro,

¡ay bendito!". Esa expresión es como una contraseña, que significa que todo puede pasar. Estuve tres días después de eso en Puerto Rico, y a día de hoy no he conseguido enterarme de qué fue lo que pasó. ¡A la Orquesta de Cleveland y a Arrau, después de un *Emperador!*<sup>16</sup>.

En 1992 fue nombrado principal director invitado de la **Orquesta Filarmónica de Málaga**, que había sido creada ese mismo año (por entonces con el nombre de Orquesta Ciudad de Málaga), de la que posteriormente asumiría la titularidad, la última de su dilatada carrera, entre los años 1995 y 1999.

Odón Alonso fue también el creador del festival **Otoño Musical Soriano**, surgido en 1993, cuando su cariño a Soria y una invitación le llevaron a idearlo. La razón de la organización de este festival musical es casual: Odón Alonso pasaba todos los años unos días de veraneo en Soria con la familia de su cuñado, el filósofo Julián Marías, y así fue conociendo poco a poco la ciudad y su gente:

La gente de Soria es muy entrañable, es seca pero afectuosa y cariñosa al mismo tiempo, más o menos como los de León. Yo había ido una vez a tocar con Narciso Yepes y los Solistas de Madrid, y ya conocía la ciudad. Luego iba todos los veranos con Marías, y un día el alcalde me propuso traer una orquesta para un concierto. Entonces yo en lugar de un concierto le propuse hacer un festival, organizado con un sistema lógico, que no es el de ganar dinero, sino que los mejores músicos vengan a Soria cuando puedan. Allí han venido todos los españoles: Victoria de los Ángeles, Monserrat Caballé, Joaquín Achúcarro, Narciso Yepes, Nicanor Zabaleta, etc. Y las orquestas también: la Nacional, la de la Comunidad de Madrid, la de Málaga, la de Euskadi, etc.<sup>17</sup>.

El festival en sus inicios estaba pensado como un festival de orquestas dirigido a los sorianos. Poco

16 Ibid.

17 Ibid.

a poco ha ido ampliándose, y a pesar de ser una ciudad pequeña y con pocos recursos económicos, en Soria se han realizado ya 14 estrenos de obras por encargo del Festival, de compositores como Krzysztof Penderecki, Cristóbal Halffter o Luis de Pablo.

Precisamente fue en Soria, en la décima edición del Otoño Musical, donde el maestro Odón Alonso puso punto final a su carrera como director de orquesta. Esta última actuación de nuestro músico tuvo lugar en el Palacio de la Audiencia, el 13 de septiembre de 2002, dirigiendo a la Orquesta Filarmonía en una de las obras sinfónicas más queridas e interpretadas durante su trayectoria artística: *la 5ª Sinfonía de Tchaikovsky*.

### LAS GRABACIONES DISCOGRÁFICAS

Odón Alonso comenzó a grabar discos muy joven, con apenas 32 años, recién estrenada su titularidad del Teatro de La Zarzuela, aunque su discografía es más bien reducida, ya que nunca se preocupó por explotar comercialmente su carrera.

Su primer proyecto, realizado en 1957, se enmarcó dentro de la antología de música española que se publicó bajo el auspicio del Consejo Internacional de Música Contemporánea de la UNESCO, y consistió en la producción de discos monográficos dedicados a varios compositores españoles. Odón fue el responsable musical del LP dedicado a Joaquín Rodrigo, que incluía *Zarabanda lejana y villancico*, *Ausencias de Dulcinea* y *el Concierto de Aranjuez*. El conjunto orquestal era la llamada **Orquesta de Conciertos de Madrid**, una agrupación creada exclusivamente para realizar grabaciones, integrada por músicos de la Sinfónica y de la Orquesta Nacional.

En 1958 dirigió, de nuevo con la Orquesta de Conciertos de Madrid, una segunda grabación para la misma colección de Hispavox, en este caso con obras de Joaquín Turina: *La Procesión del Rocío*, las *Danzas fantásticas* y la *Sinfonía Sevillana*.

Posteriormente el maestro realizó diversos registros de zarzuelas, entre los que destacamos los siguientes: *La Generala*, de Vives; *Agua, azucarillos y aguardiente*, de Chueca; *La Revoltosa*, de Chapí, y *La Rosa del Azahar* de Jacinto Guerrero.

Pero sin duda, la grabación más importante de su carrera sería la realizada en 1969 con Narciso Yepes y la ORTVE para la discográfica *Deutsche Grammophon*, con las obras de guitarra de Joaquín Rodrigo (*El concierto de Aranjuez* y la *Fantasia para un gentil hombre*) y Salvador Bacarisse (*Concertino para guitarra y orquesta*).

### EL REPERTORIO

Un director de orquesta, a diferencia de un compositor, no posee “obra” material, un catálogo de composiciones o número de opus que dejar como “testamento artístico”, por lo que resulta extremadamente difícil plantearse siquiera un análisis de su actividad musical desde el punto de vista creativo. El maestro se expresa “en directo”, tanto en el ensayo como en el concierto, y por ello su obra es efímera y perecedera. Únicamente, con suerte, puede quedar grabada la “huella” de su trabajo durante el concierto, en un registro sonoro o audiovisual, que siempre constituirá un reflejo y una pálida aproximación a la legítima “verdad” de su interpretación. Por tanto, el único legado de un director de orquesta susceptible de ser investigado lo configuran sus grabaciones audiovisuales –tanto las realizadas en estudio como las de sus actuaciones en concierto–, así como el conjunto de obras seleccionadas, estudiadas e interpretadas a lo largo de su carrera: su repertorio.

En la elección del repertorio de un director intervienen muchos y variados factores, no siempre gobernados por el propio intérprete. En primera instancia suele depender, evidentemente, de los gustos y la afinidad personal del músico con determinados autores, obras y estilos. Pero en muchas ocasiones, especialmente en las etapas iniciales de la actividad directoral, los jóvenes

maestros terminan poniendo en atril, sin demasiado convencimiento, partituras que no han elegido. Las razones, a veces sin una motivación musical que las sostenga, pueden ser muy variadas y difíciles de rastrear: bien por demostrar su valía como directores, bien porque es lo único que se les deja hacer, por buscar el éxito fácil, porque no se les concede el repertorio solicitado, por simples intereses crematísticos, por invitaciones ineludibles, por comodidad tanto de los directores como de las orquestas y de los programadores, por ofertas innegociables, por compromisos, por sustituciones de última hora, por consejos o presiones del entorno, etc.

Después de las diversas conversaciones mantenidas con Odón Alonso para realizar este estudio, y después de analizar las opiniones de la crítica musical especializada a lo largo de 50 años de carrera musical, podemos afirmar sin miedo a equivocarnos que, en general, nuestro músico ha tenido la fortuna y el privilegio de poder seleccionar siempre la música a interpretar, en función exclusivamente de sus criterios personales y musicales. En este sentido se expresaba el maestro en una de las primeras entrevistas concedidas para esta investigación, frase decisiva que destacamos por su importancia:

*Siempre he querido conocer la música y quererla antes de hacerla. He escogido siempre el repertorio con verdadera sinceridad, y no he tocado nunca nada que no me gustara<sup>18</sup>.*

Si tuviéramos que sintetizar los rasgos más característicos del repertorio interpretado durante toda la trayectoria artística de Odón Alonso, los resumiríamos básicamente en dos elementos: estrenos y grandes obras sinfónico-corales.

Desde sus inicios, la carrera directoral de Odón ha estado definida por la presentación incesante de primeras audiciones, en especial de compositores españoles. Esta inclinación hacia la música de su tiempo creemos

<sup>18</sup> Ibid.

que estuvo claramente influenciada, durante su etapa de formación, por el asesoramiento y la guía de Enrique Franco, en su constante labor de promoción y defensa de los jóvenes músicos españoles de su época, y en su lucha por modernizar y ampliar los horizontes de la cultura musical española.

La segunda seña de identidad que define su repertorio, indudablemente influido desde su infancia por su relación con el Orfeón Leonés y posteriormente con el Coro de RNE, lo constituye su devoción por la voz humana, y en especial por el género sinfónico-coral (desde el Barroco al Siglo XX), de inclusión habitual y constante en sus programas.

A lo largo del presente artículo ya hemos citado someramente, por falta de espacio, algunas de las obras más importantes abordadas por el maestro leonés a lo largo de su dilatada trayectoria, que podríamos compendiar de este modo: Odón Alonso realizó durante sus 50 años de carrera cerca de 1.300 conciertos en más de 20 países de cuatro continentes (Europa, América, Asia y África), en los que dirigió a un centenar de diferentes orquestas más de 3.700 obras, partituras que configuraron su repertorio personal que abarcó la extraordinaria cantidad de 1.142 composiciones de distintos autores y estilos, desde la música antigua hasta la música de su tiempo.

## CONCLUSIONES

Desde su nacimiento, el 28 de febrero de 1925 en La Bañeza (León), la vida de Odón Alonso estuvo rodeada de música. La música era algo natural y cotidiano, una actividad artística que estuvo siempre presente en el domicilio familiar, por lo que el pequeño Odón nunca se planteó ser otra cosa que no fuera músico.

Sus primeros recuerdos musicales son los de su padre, del que recibió durante su infancia las primeras lecciones al piano, y al que ya desde muy joven ayudaría en la preparación y acompañamiento del Orfeón Leonés. Siendo todavía estudiante de bachillerato, con-



siguió su primer trabajo remunerado como pianista del café de artistas *La Paloma*, en León, que el maestro siempre consideró el verdadero inicio de su vida como músico profesional.

Estos tres elementos –su familiaridad con la música desde la cuna, su temprano contacto con el canto y sus comienzos como “músico práctico de atril”– creemos que han sido determinantes tanto en la formación de su personalidad como en su profunda –y a la vez sencilla– concepción de la interpretación musical, que ha sido desde siempre su verdadero medio de expresión y su vehículo de comunicación con el mundo. Durante su periodo de formación en Madrid, Odón estuvo algún tiempo debatiéndose entre seguir con la vida acomodada, fácil y divertida de pianista de café, o emprender un giro radical en su biografía, que le llevara definitivamente por el camino de la cultura, el estudio y la música clásica. Su estrechísima relación con Enrique Franco, así como el intenso apoyo, entregado y afectuoso de su esposa, Gloria, fueron esenciales en el desarrollo de su carrera como músico y director de orquesta.

La actividad del maestro Alonso al frente de la Orquesta Nacional de España es tal vez la mayor decepción de su carrera. El polémico debate abierto en el mundo musical madrileño sobre el posible sucesor de Ataúlfo Argenta influyó negativamente en su relación profesional con la Junta Rectora de la agrupación, y derivó en el injustificado “veto” al que fue sometido posteriormente, durante tantos años, en la primera de las orquestas de su propio país.

Su etapa al frente de la Orquesta Filarmónica de Madrid (1960-68) ha sido sin duda la más productiva, en cuanto a conocer, estudiar y presentar repertorio nuevo, no solo para el propio Odón o para la orquesta, sino también para el público madrileño. Su incansable labor de interpretación de estrenos absolutos españoles y de primeras audiciones en España fue excepcio-

nal, y ha sido una de las características que han definido generalmente el contenido de sus programas a lo largo de toda su carrera. Este activo compromiso personal ha constituido su mayor contribución a la historia de la música española: por un lado la apertura hacia la modernidad, huyendo de la rutina y de los lugares comunes de los cerrados ambientes musicales de su época, y por otro su firme apoyo y su entusiasta impulso a los creadores musicales de su tiempo.

Desde la creación de la Orquesta Nacional de España, después de la Guerra Civil Española, no se había constituido en Madrid ninguna gran agrupación sinfónica, por lo que la aparición de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española en 1965 supuso un acontecimiento extraordinario para la vida musical española, principalmente por tres razones: en primer lugar por las excepcionales condiciones laborales ofrecidas a los músicos de su plantilla; en segundo lugar por el incentivo y el estímulo de superación que suponía para el resto de las orquestas del país, no solo musicalmente, sino en todos los sentidos (económicos, organizativos, publicitarios, etc.); y en tercer lugar, quizás el más importante, por la continua labor de difusión de la música, a través de las emisiones radiofónicas y sobre todo televisivas de sus conciertos, ofrecidos en horarios de máxima audiencia, en una época con tan solo dos canales de televisión.

El repertorio seleccionado durante su etapa compartida con Enrique García Asensio al frente de la ORTVE, tanto por su propio interés personal como por la propia naturaleza de la agrupación y su actividad –desarrollada no solo en Madrid, sino a lo largo de todo el país y a través de la televisión–, se equilibró, presentando muchas piezas del gran repertorio tradicional, sin por ello perder de vista sus señas de identidad programadoras: estrenos, primeras audiciones y grandes obras sinfónico-corales. Por ello, durante estos años con la ORTVE, su atención también se dirigió hacia la obra orquestal de los grandes maestros españoles (Albéniz, Granados, Falla –

muy especialmente– y Turina), así como hacia las obras maestras de la tradición clásico-romántica, en particular la austro-alemana y la eslava. Los compositores más habituales en sus conciertos (Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Tchaikovsky, Dvorák, Rimsky-Korsakov, Strauss, Stravinsky) se alternaron con esporádicas pero importantes incursiones en el repertorio francés (Saint-Saëns, Berlioz, Ravel, Honegger, Poulenc y Messiaen) e italiano (Monteverdi, Carissimi, Marcello, Vivaldi, Cherubini, Verdi, Respighi y Berio).

La valoración de su actividad directoral por parte de la crítica musical ha reconocido siempre su actitud de seriedad, compromiso y servicio hacia la música española. Se ha señalado unánimemente el máximo interés ofrecido por sus novedosos programas, así como los arriesgados empeños personales en la presentación de grandes obras del repertorio, huyendo generalmente del éxito fácil y acomodado. Algunos críticos no han dejado de señalar en sus comentarios las imperfecciones y desigualdades en la ejecución de algunos de sus conciertos, debido a la falta de ensayos o a una mayor precisión en el gesto, pero en lo que siempre ha habido consenso ha sido en destacar la profundidad y la máxima categoría artística en el planteamiento y la concepción de sus versiones.

La carrera del maestro Odón Alonso se ha caracterizado siempre por su valentía y convencimiento en presentar obras de difícil ejecución e interpretación, interesantes y novedosas para el público, además de ofrecer traducciones absolutamente únicas, personales y originales de toda la música abordada, intentando huir siempre de los caminos y las versiones tradicionales, ya transitadas previamente por otros directores. Este ha sido su sincero ejemplo y su gran legado, realizado desde la más profunda humildad y el mayor respeto hacia el compositor y la partitura, que ocupará ya para siempre un puesto de honor en la historia de la música española contemporánea.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. LIBROS

Alonso, Luis: *40 años Orquesta Nacional*. Madrid, Dirección General de Música y Teatro (MCU), 1982.

Franco, Enrique: *Memoria de la Orquesta Nacional de España. 50 aniversario*. Madrid, INAEM/MEC, 1992.

Jungheinrich, Hans-Klaus: *Los grandes directores de orquesta*. Adriana Hochleitner de Vigil (trad.), Jesús Alborés Rey (rev.), Madrid, Alianza Editorial, 1991.

Ripoll, José Ramón: *Cuarenta años sonando. La Orquesta Sinfónica de RTVE (1965-2005)*. Publicación de RTVE con motivo del 40 aniversario de la fundación de la orquesta.

Schonberg, Harold C.: *Los grandes directores*. Aníbal Leal (trad.), Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1990 [1967].

Vales-Vía, José-Domingo: *Enrique García Asensio. Biografía incompleta*. Valencia, Diputació de Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2009.

### 2. ARTÍCULOS

García del Busto, J. Luis: “Coro de la RTVE: más de medio siglo cantando”. *Melómano*. Ediciones Orfeo, Madrid.

Mariás, Álvaro: “Odón Alonso”. *Cuenta y razón*, nº 94, 1995, pp. 99-101.

Mariás, Álvaro: “Las lágrimas de Gerard Souzay”. *Cuenta y razón*, nº 134, 2004, pp. 91-97.

### 3. DICCIONARIOS

Casares Rodicio (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. SGAE, Madrid, 1999-2002.

Tranchefort, François-René (dir.): *Guía de la música sinfónica*. Alianza, Madrid, 2002.

# Cómo conseguir un gran sonido en los instrumentos de viento - metal

POR DAVID MUÑOZ VELÁZQUEZ.

## 1. Introducción.

El motivo por el que decidí emprender la escritura de este artículo fue principalmente la falta de literatura en castellano que versara sobre los aspectos principales que considero necesarios para conseguir un gran sonido, esto es, conseguir una gran respiración.

Por esto, lo que líneas abajo se pretende es que el lector tenga una idea general de los conceptos, que a mi juicio, son básicos para lograr ese “gran sonido” que a veces se resiste, tanto a estudiantes como a profesionales.

Para ello trataremos conceptos tan importantes como la fisiología de la respiración, el uso del sistema respiratorio, en su aplicación a los instrumentos de viento-metal, la importancia de una postura correcta a la hora de respirar bien, el trabajo con la boquilla y sus beneficios sobre el sonido, también se hará un recorrido por los diversos aparatos de respiración que nos ayudarán a potenciar ésta.

La mayoría de la bibliografía aquí utilizada procede, como no podía ser de otra forma, de uno de los mayores pedagogos y profesores de tuba de la segunda mitad del S. XX, Arnold Jacobs. Que con sus investigaciones y enseñanzas sobre los usos musicales del aire revolucionó el mundo, no solo de la tuba, si no de los metales.

## 2. ¿Por qué es tan importante respirar completamente?

Para responder correctamente a esta pregunta, primero debemos pensar qué es el sonido, y la respuesta más básica es que se trata de la vibración de un cuerpo sonoro, en el caso de los instrumentos de viento metal son los labios los que vibran por el paso del aire. Bien, partiendo de esta premisa, podemos hacer la siguiente relación - a + AIRE + VIBRA-

CIÓN + SONIDO y de forma opuesta, a - AIRE - VIBRACIÓN - SONIDO<sup>1</sup>. Por lo tanto, todo instrumentista de viento metal debe ser consciente de que si quiere conseguir un gran sonido, el volumen de aire con el que tendría que trabajar deberá ser muy alto. Para conseguir esto, la única forma es conseguir inhalaciones completas siempre que toque.

Es importante apuntar que la máxima capacidad pulmonar se da entre los 21 y los 23 años de edad, y poco a poco, según se van cumpliendo años, la capacidad pulmonar va decreciendo. A esto sumamos que los instrumentistas de viento-metal somos, en gran parte, instrumento, esto es debido a que la producción del sonido se lleva a cabo en los labios, por lo tanto, y al contrario que un pianista que puede comprar un instrumento mejor, los instrumentistas de viento-metal no podemos cambiar nuestro cuerpo si queremos mejorar nuestro sonido, pero sí podemos optimizar su uso. Esto se puede conseguir si utilizamos mejor nuestro cuerpo para respirar, lo que se traduciría en una mejora de la eficiencia a la hora de tocar nuestro instrumento.

Por lo tanto, se hace patente la necesidad de cuidar nuestro cuerpo, de forma continua y no solo para tocar, con hábitos saludables que benefician la respiración, como puede ser los deportes aeróbicos, estiramientos, ejercicios específicos dirigidos al aumento de la capacidad pulmonar, etc. Y al mismo tiempo evitar en la medida de lo posible todos aquellos hábitos que puedan ser perjudiciales, no solo para la respiración, si no para nuestra salud, como son el tabaco o el sedentarismo.

Así, si como músicos queremos tener una vida profesional larga y sana, debemos buscar constantemente la eficiencia de nuestros recursos, tanto físicos como psicológicos, para que éstos nos permitan

1 PILAFIAN, S. SHERIDAN, P.: “The Brass Gym: A comprehensive Daily Workout for Brass Players”. *Focus on Excellence*.

lograr todos aquellos objetivos que nos propongamos.

### 3. La vibración de los labios.

En el punto anterior hemos introducido la relación entre aire, vibración y sonido, lo cual nos hace ver la importancia capital que tiene la vibración de los labios en la consecución de un gran sonido, siempre y cuando hagamos esta práctica con unos niveles de aire elevados. Con vibración de los labios, nos referimos a la vibración de éstos sin aparatos, aro o boquilla, simplemente hacer las tan famosas “pedorretas”, pero evidentemente éstas no deben hacerse de cualquier forma. El sonido resultante ha de ser tan parecido como se pueda al mejor sonido que uno pueda imaginarse. Este debe poseer multitud de cualidades, de las que podemos destacar las siguientes: estabilidad, calidez, redondez, proyección envolvente, etc. Estos adjetivos nos ayudarán a encontrar ese concepto de sonido que tanto buscan los estudiantes de cualquier instrumento, y que abordaremos en un apartado específico más adelante.

Esta práctica debe realizarse entre 4-5 minutos, antes del estudio del instrumento, unas 3-4 veces a la semana, para así preparar a los labios, nuestros “productores de sonido”, a las exigencias vibratorias que nuestro instrumento requiere. Con la práctica conseguiremos esa tan preciada eficiencia, es decir, los labios vibrarán con mucha facilidad en los distintos registros, empezando por el registro medio, siguiendo por el grave y terminando por el agudo. Los ejercicios que se pueden usar son muy variados, comenzando por notas tenidas, con la referencia del piano y siguiendo con “*glissandos*”, primero con intervalos cortos e ir aumentándolos lo máximo que se pueda de forma progresiva. La realización continuada de estos ejercicios nos ayudará a conseguir una estructura de la embocadura sólida y estable.

### 4. La fisiología de la respiración.

Como dijo Arnold Jacobs, “Un buen sonido es indicativo de una buena respiración”<sup>2</sup>. Basándonos en esta premisa a continuación vamos a hacer un repaso más o menos profundo de los órganos que intervienen en la respiración, ya que todo músico que pretenda usar mucho aire en la producción del sonido debe, al menos, conocer las partes más importantes que intervienen en la respiración. También hay que aclarar que el conocer todos estos órganos está enfocado al estudio/potenciación de la respiración, no de los músculos que intervienen en ella.

#### La importancia de la postura:

Dentro del concepto de que los músicos de metal somos en gran parte instrumento podemos afirmar que mantener una postura adecuada mientras tocamos es de vital importancia, ya que la postura afecta de forma dramática a la manera de tocar y es importantísimo para el uso eficiente del aire. Una de las mejores formas para saber si nuestra postura es correcta sería, manteniéndonos de pies, colocados a la altura de los hombros, junto a una pared en la que apoyamos nuestra espalda y dejando 3 o 4 cm de distancia entre la pared y nuestra nuca. Esta postura es la adecuada como punto de inicio, si nos es incómodo mantenerla durante mucho tiempo quiere decir que nuestra postura está “alejada” de la forma óptima para tocar<sup>3</sup>. El siguiente paso es sentir con la mano la curva que hace la espalda en su parte más baja. A continuación nos sentaríamos manteniendo la misma curva lumbar. Así es como estamos sentados sobre nuestras caderas, manteniendo, pues, una correcta postura que facilitará una inhalación/exhalación mucho más eficiente que nos permitirá usar gran cantidad de aire<sup>4</sup>.

2 NELSON, B.: Also Sprach Arnold Jacobs: A Developmental Guide for Brass Wind Musicians. Polymnia Press.

3 REDONDO J.M.: Conferencia de Respiración. Gijón, 29-4-08. Grabación Sonora.

4 NELSON, B.: Also Sprach Arnold Jacobs: A Developmental Guide for Brass Wind Musicians. Polymnia Press.

### La caja torácica:

Es la estructura que limita lo que pueden hincharse los pulmones y está compuesta por más de ochenta articulaciones, de las cuales cuarenta son móviles, lo cual hace que sea una estructura adaptable. Además, las costillas que la forman tienen una propiedad única en todo el esqueleto, son huesos deformables e incluso elásticos en su curvatura. Decimos que son deformables porque la costilla puede curvarse y puede, más o menos, torsionarse sobre sí misma. Y son elásticas porque cuando se llevan fuera de su curva de origen, tienden a volver a ella de forma elástica. Por último también encontraremos los cartílagos costales, que unen las costillas al esternón, son aún más flexibles que las costillas. Por lo tanto, es de vital importancia el trabajo de esta elasticidad, ya que nos permitirá cambiar el tamaño de la caja torácica que es la que delimita la capacidad de nuestros pulmones<sup>5</sup>.

Llegados a este punto me gustaría comentar los diferentes volúmenes de aire.

### Volúmenes pulmonares.

Son, fundamentalmente: El volumen corriente, el volumen de reserva inspiratorio, el volumen de reserva espiratorio y el volumen residual.

Llamamos *volumen corriente* (VT) al volumen que entra y sale de los pulmones con cada movimiento respiratorio. Se trata de un volumen dinámico que dependerá de la función de los músculos respiratorios y de las condiciones elásticas del pulmón y de la caja torácica, aunque al tratarse de un volumen no forzado esta dependencia está en relación con la influencia que estas fuerzas musculares y elásticas ejercen sobre el patrón de la ventilación.

Volumen de *reserva inspiratorio* (IRV) es la cantidad de aire adicional al volumen corriente que se puede

introducir con un esfuerzo inspiratorio máximo y, al igual que el volumen corriente, depende de las características elásticas del sistema respiratorio y de la función de los músculos inspiratorios.

*Volumen de reserva espiratorio* (ERV) es la cantidad de aire que, por debajo del volumen corriente, puede ser exhalado con un esfuerzo espiratorio forzado lento. Está determinado, fundamentalmente, por la función de los músculos espiratorios, a la vez que por las características elásticas del sistema respiratorio y por el grado de colapsabilidad de las vías aéreas.

*Volumen residual* (RV) es la cantidad de aire que permanece en el interior del pulmón una vez que se ha realizado un esfuerzo espiratorio lento forzado. Se trata, por tanto, de una cantidad de aire intrapulmonar no movilizable, independientemente del esfuerzo espiratorio que se realice. Este volumen, que impide la colapsabilidad total del pulmón y asegura el mantenimiento de un intercambio de gases estable<sup>6</sup>. Este aire es mucho más caliente y húmedo, esto se da para que cuando inhalamos aire muy frío o caliente se produzca una mezcla que hace que la humedad y la temperatura se estabilicen de forma rápida y eficiente, la cantidad de aire residual suele ser aproximadamente de un litro.

Por lo tanto, y con lo que hemos visto, existe una relación directa entre el/los volúmenes/flexibilidad del tórax que permite a nuestros pulmones inhalar más o menos cantidad de aire. Esto se puede ver de forma más clara con el siguiente ejemplo: “si cogemos un globo elástico, lo metemos dentro de un vaso pequeño y lo llenamos de aire, vemos que el aire que entra en el globo es bastante poco, sin embargo, si el mismo globo lo metemos en un vaso mucho mayor<sup>7</sup>, la cantidad de aire que entra en el mismo globo es sustancialmente

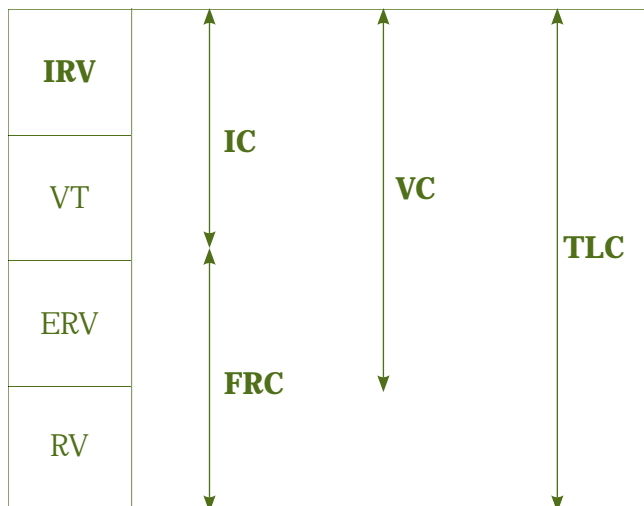
5 CALAIS-GERMAIN, B.: “La respiración. Anatomía para el movimiento”. Tomo IV. Barcelona, 2006.

6 LUCAS RAMOS de P., RODRÍGUEZ GONZÁLEZ-MORO, J.M., LÓPEZ MARTÍN, S.: “Mecánica Respiratoria II”. Cap. 1 Volúmenes pulmonares.

7 REDONDO, J.M.: Conferencia de Respiración. 29-4-08, Gijón. Grabación sonora.

mayor” . Por lo tanto, todo músico debería trabajar la elasticidad de su caja torácica para que con el tiempo lograra aumentar su C.V.<sup>8</sup> o al menos que ésta no disminuya.

### Volúmenes y capacidades pulmonares.



**Figura 1.**

Volúmenes y capacidades pulmonares: VT: Volumen corriente. ERV: Volumen de reserva espiratorio. IRV: Volumens de reserva inspiratorio. RV: Volumen residual. IC: Capacidad inspiratoria. FRC: Capacidad residual funcional. VC: Capacidad vital. TLC: Capacidad pulmonal total<sup>9</sup> .

### Músculos que intervienen en la respiración.

Los músculos de la respiración se dividen, principalmente, en dos clases, los inspiradores y los espiradores.

Los **inspiradores** son: El diafragma, los músculos inspiradores costales que se dividen en tres grandes series:

- 1º Los que elevan las costillas desde la cintura escapular y los brazos: el pectoral menor, el pectoral mayor y el serrato mayor.
- 2º Los que elevan las costillas desde la columna dorsal: Los supracostales, los serratos menores posteriores y superiores, indirectamente, los espinales.
- 3º Los que elevan las costillas desde la cabeza y el cuello: Los escalenos, el esternocleidomastoideo, el serrato menor posterior y el superior<sup>10</sup>.



### El diafragma.

Es un músculo fundamental que está involucrado en la inhalación, separa y une al mismo tiempo el tórax y el abdomen. Su composición es músculo-tendinosa y al tensarse baja creando el espacio suficiente para que el aire entre en los pulmones. Se encuentra insertado en el apéndice sifoides<sup>11</sup>, baja por el centro produciendo un efecto de jeringuilla, el pulmón succiona el aire porque se genera una diferencia de presión.

### Conceptos a tener en cuenta.

- 1º El diafragma es un músculo que solo sirve para la inhalación, ya que al tener forma de cúpula al tensarse baja y produce ya la citada depresión.

8 Capacidad Vital.

9 LUCAS RAMOS de P , RODRÍGUEZ GONZÁLEZ-MORO. J.M., LÓPEZ MARTÍN, S.: “Mecánica Respiratoria II”. Cap. 1. Volúmenes pulmonares.

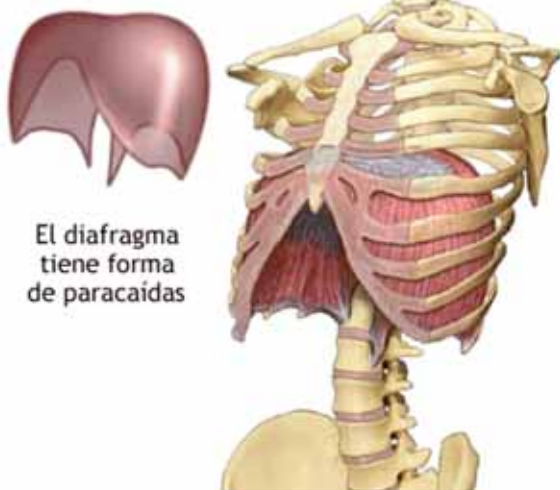
10 CALAIS-GERMAIN, B: “La respiración. Anatomía para el movimiento” - Tomo IV. Barcelona, 2006.

11 Punta del esternón.

- 2º No funciona en la exhalación porque como todo músculo solo funciona en una dirección, o se tensa o se destensa, por esto no puede generar fuerza para ayudar a la exhalación.
- 3º Es, por sí solo, el responsable del aproximadamente 70% de la inhalación.

Por lo cual, el diafragma es el principal músculo de la inhalación.

### Diafragma



El diafragma tiene forma de paracaídas

**Figura 3**

Forma y colocación del diafragma en la caja torácica.

### Los músculos espiradores:

En primer lugar es importante resaltar que la primera fuerza espiradores es el retorno elástico del pulmón y de la propia caja torácica.

- 1º **Los abdominales:** Músculos que rodean el abdomen, son el recto anterior delante y los músculos “anchos”, en tres capas superpuestas, a los lados.

Estos músculos movilizan las vísceras de maneras muy diversas, pueden ascenderlas y participar en la

espiración. Esta es su acción “visceral” que resulta bastante útil para los instrumentistas de viento a la hora de dar una mayor potencia al aire espirado. Por otro lado, al insertarse en el esqueleto, movilizan la columna, la pelvis y sobre todo las costillas en el sentido de la espiración. Es su acción “esquelética”.

- 2º **El transverso:** Es la pareja del diafragma y cuando se contrae reduce el diámetro del abdomen al estar situado a los lados del abdomen, como un cinturón. De todos los abdominales, es el que tiene la acción más visceral y poca acción sobre el esqueleto. Por último apuntar que actúa en numerosos casos con el diafragma, en todo tipo de combinaciones.

- 3º **Los oblicuos:**

- *El oblicuo menor:* Se inserta, por arriba, en la parte interior de la caja torácica, y, por debajo, en la creta iliaca y la arcada crural. Entre otras acciones, participa en la espiración de varias formas, por un lado puede hacer descender las costillas, participando en la respiración costal. También puede, si actúa con el transverso, estrechar el diámetro del abdomen, acción situada en la cintura y si actúa en conjunción con las fibras interiores del transverso y del resto anterior también estrecha el abdomen pero en su parte baja.
- *El oblicuo mayor:* Se inserta por arriba en el exterior de la caja torácica baja, y, por abajo, en la creta iliaca y la arcada crural. Sus fibras descienden de atrás hacia adelante a los lados del tronco. Participan en la respiración de varias formas: Pueden hacer descender las costillas, participando en la espiración costal. También estrechan el diámetro del abdomen si actúan conjuntamente con el transverso. Acción producida en la cintura. Y en la parte baja, junto con el resto mayor y las fibras interiores del transverso, produciendo su acción en la parte más inferior del abdomen.

#### 4º El recto mayor:

Se inserta por arriba en el esternón y en los cartílagos costales 5, 6 y 7 y por abajo en el pubis y su musculatura desciende longitudinalmente por delante del abdomen. Sin interrumpidas y alternadas por zonas de aponeurosis<sup>12</sup>. Esto da al músculo su forma típica de “cuadrados”. Participa en la respiración de varias maneras: Haciendo descender el esternón, participando en la respiración costal. Ascendiendo el pubis, haciendo que el abdomen se cierre más completamente por delante en las espiraciones más intensas. Completa por delante la acción de “faja” de los músculos anchos con una gran ventaja: en su tracción no separa el abdomen, como la de los músculos anchos. Por esto es interesante su uso cuando pretendemos “meter el vientre” para espirar. Por último, junto con las fibras más bajas de los otros abdominales, contiene y mete la parte más inferior y anterior del abdomen. Así, participa en el inicio de la respiración.

#### Los intercostales: Músculos de acción variable en la respiración.

Estos músculos se insertan entre las costillas, en cada nivel. Están en dos capas dispuestas con sus fibras cruzadas. Existen dos tipos: Intercostales externos e internos.

Los externos tienen fibras oblicuas hacia abajo y hacia adelante, y las fibras de los internos se dirigen hacia arriba y hacia atrás.

La primera acción de estos músculos es la de disminuir con su contracción los espacios intercostales, aproximando un poco las costillas entre sí. Así son globalmente músculos inspiradores.

Sin embargo, esta acción puede cambiar totalmente según sea su punto fijo:

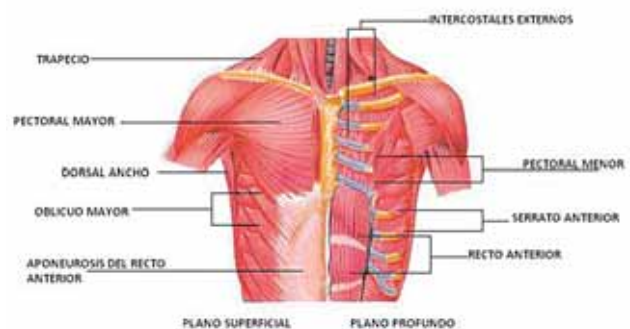
12 Membrana de tejido conjuntivo fibroso que sirve de envoltura a los músculos.

1º Si la primera costilla está fija o elevada (debido a la acción de los escalenos), el conjunto de los intercostales va a acercar a las costillas hacia arriba, produciendo una función inspiradora.

2º Si al contrario, la costilla más baja está fija o descendida (debido a la acción del oblicuo mayor), el conjunto de los intercostales va a llevarlas hacia abajo, en una función espiradora.

Generalmente, estos músculos trabajan en contracción estática, formando todos ellos como una capa que une todas las costillas entre sí. Por esto, el movimiento que se imprime a una costilla será seguido por las costillas vecinas, o incluso por el conjunto de las costillas<sup>13</sup>.

Distintos autores y trabajos avalan la idea antes expuesta de la doble función inspiratoria y espiratoria de los intercostales<sup>14</sup>. Desterrando la idea de que estos músculos se usaban en la inspiración, los externos, y para la espiración, los internos.



**Figura 3**

Músculos que intervienen en la respiración<sup>15</sup>

13 Para un estudio en profundidad la mecánica de la respiración: CALAIS-GERMAIN, B.: “La respiración. Anatomía para el movimiento”. *Tomo IV*. Barcelona, 2006.

14 LUCAS RAMOS de P., RODRÍGUEZ GONZÁLEZ-MORO, J.M., LÓPEZ MARTÍN, S.: “Mecánica Respiratoria”.

15 NETTER: Fisiología de la respiración. Vol. VII.



B.E.R.P. ➤

## 5. El trabajo con la boquilla.

El trabajo con la boquilla es uno de los ejercicios que podríamos calificar como obligatorios si queremos tener el dominio de nuestro instrumento, sea cual éste sea. Este trabajo debería estar situado entre los ejercicios de respiración y la práctica instrumental, ya que los beneficios que aporta son fácilmente reconocibles en el instrumento.

Evidentemente, la boquilla suena solamente si recibe un gran aporte de aire, recordando las palabras de Arnold Jacobs, “Puedes soplar sin vibrar la boquilla, pero no puedes vibrar ésta sin soplar”<sup>16</sup>, por lo tanto el aire es la “gasolina” que necesitamos para producir un buen sonido, también Sam Pilafin y Patrick Sheridan opinan algo muy parecido, “trabajo con la boquilla es otra forma más de motivar el uso del aire”<sup>17</sup>.

Empezaremos por el registro medio, y luego iremos extendiendo el estudio hacia el resto de registros, intentando que tanto el agudo como el grave suenen tan fácil y libre como el medio. Debemos estar atentos para no forzar los labios ni demasiado fuerte ni demasiado agudo, controlando la vibración con la velocidad del aire. Esforzándonos siempre en la consecución de un sonido centrado y libre en todos los registros. El tiempo mínimo que deberíamos dedicarle a nuestra boquilla es de 10 minutos al día<sup>18</sup>.

Uno de los ejercicios que más ayuda es tocar glisando con la boquilla, ya sean Bordogni/Rochut estudios, balladas, canciones de cuna<sup>19</sup> o simplemente la realización de intervalos de 2ª, 3ª, ... hasta 8ª, etc., con la referencia de un piano. Esto nos ayudará a igualar

16 NELSON, B.: “Also Sprach Arnold Jacobs: A Developmental Guide for Brass Wind Musicians”. *Polymnia Press*.

17 PILAFIAN, S. SHERIDAN, P.: “The Brass Gym: A comprehensive Daily Workout for Brass Players”. *Focus on Excellence*. 2007.

18 VERNON, C.G.: “A Singing approach to the trombone (and other Brass). 1995 *Revised Edition*. Atlanta, 1995.

19 VERNON, C.G.: “A Singing approach to the trombone (and other Brass). 1995 *Revised Edition*. Atlanta, 1995.

todo el registro a la vez que es una muy buena forma de trabajar nuestro oído interno.

### Uso del B.E.R.P.<sup>20</sup>:

Dentro de este apartado, me gustaría dedicarle unas palabras al trabajo con el BERP. Este aparato ha sido desarrollado para que podamos hacer boquilla a la vez que se mantiene la misma posición que utilizamos para tocar. Yo considero que el BERP es muy útil, siempre y cuando hagamos una pequeña modificación “casera”. Dicha modificación se concreta con el corte de la parte trasera del BERP, permitiendo que el aire salga sin ningún impedimento. Como sabéis, este aparato viene de fábrica con la parte posterior cerrada y con varios agujeros para variar la resistencia. Esta modificación nace del profesor José Manuel Redondo, quien afirma que “al cortar el BERP conseguimos trabajar la boquilla en la misma posición que normalmente tocamos el instrumento, con los beneficios que ello conlleva, a la par que trabajamos solamente dos resistencias. La primera es la de la boquilla, que nos exige gran cantidad de aire, y la otra es la del propio instrumento. Así evitamos el trabajo con el BERP original, lo que supondría una resistencia intermedia entre la boquilla y el instrumento, que realmente no es necesaria”<sup>21</sup>. Esta modificación está avalada por muchos músicos que han comprobado sus grandes beneficios, sobre todo para estudiar pasajes difíciles con la boquilla, y seguidamente con el instrumento, obteniendo resultados muy positivos.

## 6. El concepto de sonido.

Ahora vamos a entrar en la parte más psicológica del trabajo con nuestros instrumentos. Todos deberíamos tener, en nuestra mente, la forma de nuestro sonido, ya que tal y como tengamos éste en ella así sonará en el instrumento. Arnold Jacobs decía “yo toco

20 B.E.R.P. : Buzz Extension and Retention Piece.

21 REDONDO, J.M. “Conferencia Respiración”. *Gijón*, 29-4-08. *Grabación Sonora*.

con dos tubas a la vez, una en mi mente y otra en mis manos. La tuba de mis manos es un espejo de la tuba de mi mente”<sup>22</sup>. Por lo tanto, nuestra tarea como instrumentista es imaginarnos cómo es el mejor sonido de nuestro instrumento que jamás hemos escuchado. Para conseguir esto, es muy útil adjetivar ese sonido. Por lo tanto llamaremos a nuestro sonido grande, bonito, redondo, cálido, gordo, limpio, centrado, rico, lleno, oscuro, etc.<sup>23</sup>. Como dice Arnold Jacobs, “Cuando pongas los labios en el instrumento, olvida todos los mecanismos necesarios para tocar y sé un contador de historias del sonido”<sup>24</sup>.

### 7. Ejercicios de respiración.

Una vez hemos llegado a este punto, seguramente nos hayamos dado cuenta que para la consecución de ese, tan perseguido, gran sonido lo que más debemos hacer es mover grandes cantidades de aire. Por lo tanto es muy aconsejable introducir en nuestra rutina diaria de estudio la realización de ejercicios de respiración, siguiendo las siguientes pautas:

- 1º Los ejercicios de respiración siempre deberían realizarse de forma vigorosa y exagerada, con una apertura de labios pequeña.
- 2º Si no nos sentimos mareados después de repetir de forma vigorosa y exagerada estos ejercicios, es probable que no estemos usando nuestra capacidad pulmonar al completo. Para recuperarse del mareo, debemos descansar del ejercicio durante varios segundos.
- 3º Usaremos todos nuestros sentidos, vista, oído, tacto, etc., para que nuestra respiración se convierta en un hábito bueno y eficiente, usando para esto

22 FREDERIKSEN, B. “Arnold Jacobs: Song and Wind” *wind son press limited*. 1996.

23 VERNON, C.G.: “A Singing approach to the trombone (and other Brass). 1995 *Revised Edition*. Atlanta, 1995.

24 NELSON, B.: *Also Sprach Arnold Jacobs: A Developmental Guide for Brass Wind Musicians*. Polymnia Press.

consejos ya vistos anteriormente, como: Mantenimiento de una buena postura, hacer respiraciones completas y relajadas, uso de la sílaba “OH” para respirar, etc.

- 4º Para reducir la tensión en los músculos de respiración, debemos usar los movimientos de manos y brazos, curvar nuestro cuerpo hacia ambos lados, y de igual modo hacia adelante y hacia atrás, todo esto mientras hacemos los ejercicios de respiración.
- 5º Los ejercicios de respiración deberían ser hechos para conseguir nuevos desafíos musicales, por lo tanto, la repetición de éstos debe hacerse durante semanas o meses como requisito previo para luego ser aplicado a la música<sup>25</sup>.

A continuación vamos a proponer algunos ejercicios básicos de estiramientos y respiración para comenzar nuestra rutina diaria de estudio.

#### Estiramientos:

Como ya hemos visto con anterioridad, existe una relación directa entre la flexibilidad del tórax y el volumen de aire que podemos inhalar. Por lo tanto, lo más recomendable es que antes de iniciar los ejercicios de respiración, realicemos una serie de estiramientos que preparen a nuestro cuerpo para la tarea que le vamos a encomendar. Sobra decir que estos estiramientos se deben extender a todo el cuerpo, no solo a los músculos relacionados con la respiración.

Para concretar un poco podemos hacer estiramientos de: cuello, brazos, antebrazos, manos y espalda. Estos estiramientos se deben hacer sin que haya dolor y durante 20 segundos aproximadamente.

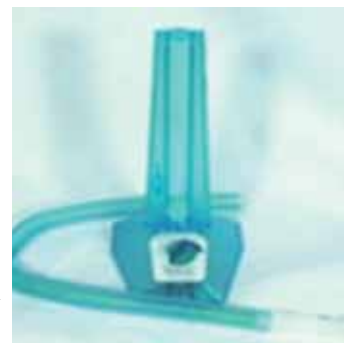
Los estiramientos de los músculos del aparato respiratorio son muy variados, pudiendo concretar varios ejemplos:

25 NELSON, B.: *Also Sprach Arnold Jacobs: A Developmental Guide for Brass Wind Musicians*. Polymnia Press.

Espirómetro Volday ►



Inspiron ►



### 1º Tensión/Relajación:

Es muy importante tocar relajado, ya que la tensión afecta negativamente al sonido, por lo tanto para encontrar la relajación buscaremos su opuesto, la tensión. Tomamos una gran inhalación y tensamos nuestros puños, brazos y hombros, entonces exhalamos bruscamente sacando la tensión a la vez que el aire<sup>26</sup>.

### 2º Torsión del tronco:

Este ejercicio nos ayudará a estirar y calentar los músculos de la caja torácica. Abrimos nuestros pies ligeramente para colocarlos a la misma anchura que los hombros. Subimos nuestras manos abiertas a la altura de los hombros. Ahora, suavemente realiza torsiones del tronco hacia un lado y otro, y poco a poco elevamos las manos por encima de la cabeza. Repetimos la operación varias veces<sup>27</sup>.

### Ejercicios de respiración:

Los siguientes ejercicios pueden hacerse sin aparatos de respiración, pero con el metrónomo entre 60 y 80 pulsos por minuto para mantener un tempo estable.

1º Inhalamos 6 tiempos y exhalamos en 6 tiempos, mientras levantamos los brazos. Estos coincidirán encima de la cabeza cuando la respiración sea completa y estarán abajo cuando estemos vacíos por completo. Incrementaremos la cuenta poco a poco (7, 8, 9, etc.). La meta de este ejercicio es conseguir llegar a 30 tiempos, así conseguiremos un alto nivel de control sobre nuestra respiración, pero este aumento de tiempos debe ser gradual<sup>28</sup>.

26 PILAFIAN, S. SHERIDAN, P.: "The Brass Gym: A comprehensive Daily Workout for Brass Players". *Focus on Excellence*. 2007.

27 Para más información sobre este tema: PILAFIAN, S. SHERIDAN, P.: "The Brass Gym: A comprehensive Daily Workout for Brass Players". *Focus on Excellence*. 2007.

28 PILAFIAN, S. SHERIDAN, P.: "The Breathing Gym". Exercises to improve breath control and airflow. *Focus on music*. 2007.

### 2º Ejercicio de concienciación del flujo del aire:

Es un ejercicio que nos permite simular las diferentes dinámicas con las siguientes imágenes:

- Avión de papel = Aire Pianísimo.
- Lanzamiento de dardo = Aire Mezzo forte.
- Arco y flecha = Aire fortísimo.

Estos ejercicios, para una mejor comprensión, deberían realizarse a la vez que simulamos el lanzamiento de cada una de las imágenes mentales a la que está emparejada cada dinámica.

Realizando estos ejercicios conseguiremos ver cómo nos sentimos moviendo aire en las distintas dinámicas.

### 8. Aparatos de respiración.

Los aparatos de respiración nos ayudan a usar de forma correcta nuestro aparato respiratorio a la hora de tocar. Estos aparatos nos ayudan a medir y a la vez podemos evaluar visualmente si respiramos de forma correcta.

A continuación expondremos los aparatos de respiración más usados por los instrumentistas.

#### Espirometro Volday:

Mide el aire que se puede inhalar de forma aproximada. Es muy bueno para acostumbrarnos a las inhalaciones completas, trabajando la flexibilidad del tórax. Aparato que demuestra la importancia de la postura, ya que ésta determina la cantidad de aire que inhalamos<sup>29</sup>.

#### Inspiron:

Es un incentivador de la inhalación, ya que nos da una referencia visual de cuánto aire podemos inhalar. Este aparato fue diseñado para la inhalación, pero si le damos la vuelta, puede ser usado para la exhalación.

29 FREDERIKSEN, B.: "Arnold Jacobs: Song and *Wind son press limited*", 1996.

Se usa para medir la resistencia. Con la resistencia abierta a tope se inhala y se sopla intentando subir la bola hasta arriba, si esto no es posible se cierra la resistencia. Después de la exhalación, se pone hacia abajo y se sopla intentando que la bola suba arriba. Se hacen series de inhalaciones y exhalaciones<sup>30</sup>.



▲ Bolsa de aire

#### Bolsa de aire:

Tiene varios usos:

- 1º Medir la capacidad vital: para aquellas personas que tengan una capacidad pulmonar igual o menos a la de la capacidad de la bolsa, que suele ser de 5 y 6 litros.
- 2º Inhalación y exhalación: ideal para la práctica de llenarse completamente y vaciarse de igual modo, inhalando y exhalando de forma repetida con la bolsa de aire. Es importante que los pulmones vayan a los extremos de su capacidad, tanto en el llenado como en el vaciado. Inhalar y exhalar de forma repetida con el aire que hay en la bolsa puede hacerse cómodamente, aproximadamente, durante 20 segundos.
- 3º Con el instrumento: primeramente inhalamos hasta la máxima capacidad y exhalamos todo aire de una respiración en la bolsa. A continuación tapamos el agujero con el dedo, y nos posicionamos para tocar nuestro instrumento, seguidamente tomamos el aire de la bolsa que previamente ha-

30 NELSON, B.: Also Sprach Arnold Jacobs: A Developmental Guide for Brass Wind Musicians. Polymnia Press.

bíamos llenado, asegurándonos que ésta se ha deshinchado por completo, y comenzamos a tocar el instrumento. La bolsa nos da una idea visual de la cantidad de aire utilizada.

- 4º Con la boquilla: primero colocaremos la boquilla en el tubo de entrada de la bolsa de aire, así todo el aire que usemos cuanto tocamos la boquilla llenará la bolsa. Esto nos demostrará cuánto aire usamos mientras tocamos. Si incrementamos el soplo del aire, la bolsa se hinchará más<sup>31</sup>.

#### Breath Builder: (Incentivador inhalación/exhalación).

Este aparato se usa para sentir la inhalación y la exhalación. Se trata de un tubo de plástico con una



▲ Breath Builder

pelota de ping-pong en su interior y en la parte superior tiene tres agujeros de diferentes tamaños para variar la resistencia de los ejercicios. Al usarlo, visualizamos algo parecido a lo que hace un violinista con su arco cuando éste va desde la punta al talón. Hace que mantengamos la atención, tanto en la inhalación como en la exhalación el máximo tiempo posible. Buscando que con el mínimo esfuerzo la bola se mantenga arriba.

#### Tubo:

Este simple tubo era una de las herramientas más útiles del estudio de Arnold Jacobs. Su diámetro era

31 FREDERIKSEN, B. "Arnold Jacobs: Song and Wind" *wind son press limited*. 1996.

como 3/4 partes del diámetro normal de la garganta que suele ser de dos centímetros y medio. Se coloca entre los dientes y por encima de la lengua y se sopla a través de él. El tubo reduce el canal normal por el que debe pasar el aire, aumentando así la resistencia, forzándonos a respirar de forma más intensa y profunda. Cuando quitamos el tubo, la resistencia se reduce y así se respira fácilmente mucha más cantidad de aire. Es ideal para el estudiante que llegue a ser consciente de que el aire debe moverse con libertad mientras toca<sup>32</sup>.

### 9. Conclusión.

El trabajo aquí expuesto nos ha permitido conocer de forma bastante concisa todos aquellos pasos necesarios para la consecución de un gran sonido en los instrumentos de viento-metal, y por ampliación a viento-madera y canto, por estar el aire involucrado de forma directa en la producción del sonido. Conseguiremos así mucho sonido sin apenas esfuerzo, optimizando el uso de nuestro aparato respiratorio, de nuestros labios y de todo aquello que interviene en su producción. Seremos, pues, eficientes máquinas sonoras. Todo esto nos lleva a la conclusión que en un alto grado los músicos de viento-metal somos instrumento y debemos actuar en consecuencia.

### 10. Bibliografía citada.

- FREDERIKSEN, B. "Arnold Jacobs: Song and Wind" *wind son press limited*. 1996.
- NELSON, B.: "Also Sprach Arnold Jacobs: A Developmental Guide for Brass Wind Musicians". *Polymnia Press*.
- PILAFIAN, S. SHERIDAN, P.: "The Breathing

<sup>32</sup> FREDERIKSEN, B. "Arnold Jacobs: Song and Wind" *wind son press limited*. 1996.

Gym. Exercises to improve breath control and airflow". *Focus on music*. 2007.

- PILAFIAN, S. SHERIDAN, P.: "The Brass Gym: A comprehensive Daily Workout for Brass Players". *Focus on Excellence*. 2007.
- FREDERIKSEN, B. "Arnold Jacobs: Song and Wind" *wind son press limited*. 1996.
- VERNON, C.G.: "A Singing approach to the trombone (and other Brass). *1995 Revised Edition*. Atlanta. 1995.
- LUCAS RAMOS de P., RODRÍGUEZ GONZÁLEZ-MORO. J.M., LÓPEZ MARTÍN, S.: "Mecánica Respiratoria".
- CALAIS-GERMAIN, B.: "*La respiración. Anatomía para el movimiento*". Tomo IV. Barcelona, 2006.
- NETTER: Fisiología de la respiración. Vol. VII.
- REDONDO, J.M. "Conferencia Respiración". *Gijón, 29-4-08. Grabación Sonora*.

### 11. Bibliografía Recomendada.

- LODES, H. "Aprende a respirar. Ejercicios prácticos para respirar bien y vivir a pleno pulmón". RBA, Barcelona, 2002.
- VV.AA. "The brass player's cookbook. Creative Recipes for a Successful Performance". Meredith Music Publications, 2006.
- HAGE, M.: "El gran libro del dolor de espalda" Paidós, Barcelona, 2001.
- McCALLION, M.: "El Libro de la Voz. Un método para preservar la voz y dotarla de la máxima expresividad". Urano. Madrid, 1982.
- PILAFIAN, S. SHERIDAN, P.: "The Breathing Gym, daily workouts", DVD. Focos on Music, 2009.

# El Oboe Vienés

POR JOAQUÍN MORÁN NORA

Con este artículo se pretende explicar las características de un tipo de Oboe que se emplea en la ciudad de Viena y en algunas zonas de Austria y que vemos, con cierta curiosidad, en los tradicionales Conciertos de Año Nuevo de la Filarmónica de Viena.

Este tipo de Oboe llegó a Viena en el año 1880. Se trataba de un instrumento de la fábrica de Carl Golde en Dresde (ver foto 1). Un instrumento igual lo llevaba en su equipaje, en ese mismo año, el joven oboísta Richard Baumgärtel (1858-1941) (ver foto 2), que había ganado el examen para cubrir una plaza de Oboe en la Ópera de la Corte de Viena. El instrumento al que hacemos referencia era un producto de vanguardia en el contexto de la fabricación de Oboes en su tiempo. Sin embargo, no cayó simpático el virtuoso músico, debido a la afinación de su instrumento, que era, en comparación con los de sus compañeros de orquesta, demasiado alta. Fue entonces cuando el constructor vienés Josef Hajek (1842-1926) copió el instrumento de Baumgärtel e intentó resolver el problema de la afinación. El nuevo modelo se había apartado poco a poco del Oboe de Golde en diversos detalles, pese a lo cual se podía obtener una máxima calidad de ejecución, similar al original.

Como consecuencia de la contratación de Baumgärtel en la principal Orquesta de Viena este Oboe fue utilizado por otros oboístas de la Ópera y también de la Filarmónica de Viena. Hay ejemplos como el de Alexander Wunderer<sup>1</sup> (ver foto 3) que fue alumno de Baumgärtel, y lo sucedió como primer Oboe en 1914, y Hans Kamesch (1901-1975) que perteneció a la Orquesta de la Ópera de 1922 a 1959.

Lo más característico del “Oboe vienés” respecto de su predecesor de Dresde es en lo referente a su for-

ma cónica interior, la cual no es regular, sino que presenta un ensanchamiento en tres partes. Esta trayectoria cónica interrumpida se contrapone al cono regular característico de los modelos franceses.

En cuanto a su forma externa, se aprecian engrosamientos en varias partes del cuerpo, como por ejemplo en la campana, y también en el extremo superior, el cual presenta un abombamiento que nos recuerda al Oboe Barroco. Estos ensanchamientos tienen unos propósitos prácticos y no decorativos, ya que gracias a ellos la parte más estrecha del instrumento queda protegida del deterioro mecánico; asimismo el grosor de las paredes da a esta zona una menor sensibilidad a la temperatura, lo cual conlleva una relación con la estabilidad del sonido.

Una de las causas de la escasa difusión del Oboe vienés radica en que solo existía el taller del mencionado Josef Hajek, y todavía a mediados de los años ochenta del siglo pasado había solo dos talleres de constructores.

Después de la muerte de Hajek se hizo cargo de su taller Herman Zuleger (1885-1949) y a éste lo sucede Kirchnerger, que aún actualmente lo regenta con ese nombre. El otro taller de constructores pertenece a Hubert Schück (ver foto 4), situado junto a la casa Zuleger.

Asimismo, se puede decir que la evolución del Oboe vienés no está cerrada, ya que el número de personas interesadas en este instrumento está creciendo desde hace años sorprendentemente fuera de la ciudad de Viena (EEUU, Alemania, Japón), aunque hay que decir que se encargan para colecciones y no para un uso regular.

Prescindiendo del hecho de que la casa Zuleger ha construido algunos instrumentos en modelado vienés y sistema de llaves francés, el constructor Guntram Wolf, de la ciudad de Kronach, ha tenido la misma idea

<sup>1</sup> Alexander Wunderer (1877-1955) además de Oboe Solista de la Filarmónica de Viena fue Profesor de Dirección de Orquesta en el Mozarteum de Salzburgo. Curiosamente, Herbert von Karajan fue uno de sus alumnos.

de conservar el sonido vienés y, al mismo tiempo, mejorar el sistema de llaves. En colaboración con la casa Hans Kreul, de Tübingen, se ha trabajado sobre un modelo que puede facilitar el paso del sistema francés al sistema vienés.

A la causa de la escasa difusión de este Oboe que radicaba en el tema de constructores habría que añadir la opinión desfavorable de oboístas en el empleo de este instrumento.

Un ejemplo es el artículo del famoso oboísta alemán Kart Steins<sup>2</sup> publicado hace años en la revista alemana especializada “Das Orchester”, en ella comenta: “La única ventaja conocida de la construcción del Oboe vienés es la facilidad de emisión. Es ciertamente agradable para un oboísta poder disponer de un instrumento que posibilite en cualquier momento un “pianissimo”. Lo que es una ventaja dentro de la magnífica acústica de la Ópera Estatal de Viena, se muestra como un inconveniente unos metros más lejos en la Sala del “Musikverien”, cuando, por ejemplo, se trata de interpretar la Sinfonía “Heróica” de Beethoven.”

Esta opinión se debe a que el Oboe Vienés posee una delicada y dulce sonoridad que nos recuerda a los oboes clásicos de tres o siete llaves pero por otra parte su sonido no alcanza la proyección de los demás instrumentos de la familia de viento-madera cuando lo oímos en las orquestas que lo utilizan.

Sin embargo, este comentario puede quedar en entredicho si oímos y comprobamos el nivel alcanzado en la Orquesta Filarmónica de Viena, pues no sería posible creer que directores de la talla de Furtwängler,

2 Kart Steins fue Oboe Solista de la Filarmónica de Berlín de 1949 a 1981 y Catedrático de la Escuela Superior de Berlín de 1959 a 1981.

Michael Nagy  
**Die Wiener Oboe – ein traditionelles Instrument hat Zukunft!**

Die Fortschritte zu einer Ausstellung über diese eigenartige Mitglied der Oboenfamilie, die in der Saison 1886/87 in der Musikinstrumentensammlung im Münchener Stadtmuseum gezeigt werden soll, haben viel früher nicht bekanntes Material aus Privatbesitz aus Leih gebracht. Eine darüber angelegte ausführliche Darstellung der Wiener Oboenentwicklung soll hier in knappen Zügen skizziert werden, wobei Fortschritte, wie der unverwundliche Klang bei gleichzeitiger „Erleichterung“ des Griffsystems bewahrt werden kann.

Michael Nagy, stud. phil., an der Universität Wien (Dissertation über Blasinstrumentenbau), wirkt derzeit als Flautist in einem Wiener Orchester.

Ausgangspunkt jeder Entwicklung ist in der Regel immer ein unzureichender Ist-Zustand, zu dessen Änderung Lösungen gesucht und gefunden werden. Die Ursachen unserer Kultur ist also das Unmögliche, gerade weil es eine Weiterentwicklung so zwingend fordert und vorantreibt. Seltsam sind es dabei die „betriebsinternen“ Neugierden, die Schlagzeilen machen. Viele sind es jene Innovationen, die von außen her in die jeweilige Situation hineingetragen werden und dort dann oft auch zufälligerweise zu den bemerkenswertesten Ergebnissen führen. Der Musikinstrumentenbau bildet da keine Ausnahme, und während die Leistungen von so manchem Aufseher aus materiellen Gründen lobbesetzt und unerkannt bleiben, können andere zu Welttrüben gelangen (Bohm, Sax).

Ebenso, wie der zur Zeit Gustav Mahlers an der Wiener Hofoper engagierte Holländer Arny van Lennep die Boehmlöhle mitbrachte und dann gemeinsam mit seinem Landsmann Jacques van Lier als zukunftsrichtiges Flöteninstrument in den Wiener Ochsstern einführt, kam bereits 1880 jene Oboe nach Wien, die zur Grundlage einer eigenständigen Wiener Oboenentwicklung wurde. Es handelte sich dabei um ein ausgezeichnetes Instrument aus der Werkstatt von Carl Goldle in Dresden (Vater und Sohn Goldle verstarben 1877). Dieses Instrument befand sich im Gepäck des jungen Oboisten Richard Baumgärtel (1858 – 1941), der damit das in der Nachfolge des bekanntesten Wiener Musikers Carl Pöck ausgeschriebene Probeopfer überlegen gewonnen hatte und von der Dresdner Hofkapelle an die Wiener Hofoper engagiert worden war. Seine Dienst als erster Oboist trat Baumgärtel am 15. August 1880 an und hielt diese Position kraft seiner überragenden Qualitäten bis zum Ausbruch des ersten Weltkriegs (Abb. 1). Darüber hinaus war er noch als Oboist der Wiener Hofkapelle (1885 – 1918) und nach dem Krieg in der Bühnenmusik am Wiener Burgtheater (1920 – 1936) tätig, sowie auch als Lehrer für sein Instrument an der Staatsakademie für Musik in Wien (1885 – 1919). Zur Zeit von Baumgärtels Engagement in Wien werden hier Oboen aus bodenständigen Werkstätten verwendet, die



Abb. 1. Richard Baumgärtel in der Uniform eines k. u. k. Hofkapellens, um 1890. Original in Wiener Privatbesitz. Bildarchiv/Ange

Toscanini o Böhm mantuvieran un instrumento con las deficiencias dinámicas comentadas.

A modo de conclusión, creo que es necesaria la conservación del sonido vienés como parte de la Escuela musical vienesa, igual que han de conservarse las variantes alemanas, inglesas, francesas, americanas, etc.

Aparte de la difusión o cualidades que pueda tener este instrumento con respecto a otros modelos de oboe más expandidos y aceptados, lo realmente importante es que lo podemos seguir escuchando en una de las mejores orquestas del mundo como es la Filarmónica de Viena y así podemos comprobar que la musicalidad de sus intérpretes está por encima de consideraciones técnicas relacionadas con la construcción, forma o sonoridad de sus instrumentos.

**Bibliografía**

Das Orchester, editorial Schott, núms. 2 y 4, de 1986.

“Herbert von Karajan” de Robert Vaughan, editorial Javier Vergara, 1986.

# Just for Fun

POR DAMIÁN HERNÁNDEZ



«En el original Bozza/Jazz Ligeti, se invierten»

Delos (Universal) 1932. Santiago de Compostela, 4 2002  
 Discos de la Biblioteca del Conservatorio de Gijón

**Clarinete Bajo:** Carlos Casadó

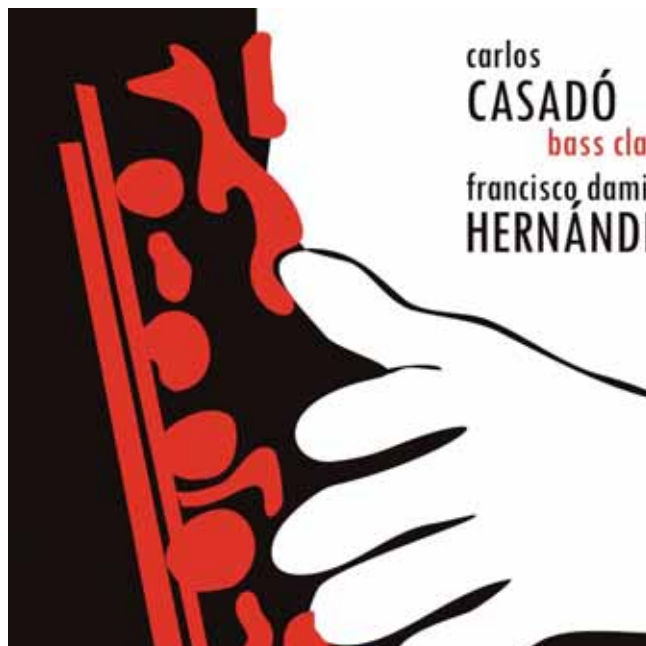
**Piano:** Francisco Damián Hernández

“El Cd que tenemos entre manos es un trabajo hecho para disfrutar. Es una muestra del cariño entre sus artífices y también de éstos hacia quien lo escuche. Las piezas que la forman hablan por sí solas. La sonoridad de ambos instrumentos es envolvente y la atmósfera que se crea invita a vivir (...)”. Así se presenta a sí mismo el trabajo “Just for Fun”, interpretado por Damián Hernández, profesor de piano del Conservatorio Profesional de Música de Gijón, de dilatada carrera profesional, y Carlos Casadó, clarinetista de la Orquesta Nacional de España y Catedrático del Conservatorio Superior de A Coruña. La trayectoria de ambos músicos se une para producir este compacto del cual adjuntamos a continuación una crítica aparecida en la revista especializada norteamericana *The Clarinet*, en una edición del año 2009. El disco está disponible en la Biblioteca del Conservatorio Profesional de Gijón, a la venta, y quien desee adquirirlo también puede dirigirse a los intérpretes del mismo.

**The Clarinet, Septiembre 2009**  
**Audio Notes, por William Nichols**

Carlos Casadó es miembro de la Orquesta Nacional de España y desempeña la presidencia de la Internacional Clarinet Association por España. También dirige los estudios de clarinete del Conservatorio de La Coruña. Ha producido dos discos de clarinete que fueron analizados en esta revista en años anteriores y, junto al pianista F. Damián Hernández, ha dado a conocer un disco de música para clarinete bajo y piano titulado **Just for Fun**.

La grabación presenta seis obras de corta duración: *Elegy* de Dirk Brossé; *Ballade Op. 23*, de Wolfgang Gabriel; *Lied*, de François Rasse; *Ballade*, de Eugène Bozza; *Rosita Iglesias*, de Carlos Guastavino; y *Zebus*, de John Favoreel. Exceptuando la pieza de Guastavino



(original para violín y piano), creo que el resto son trabajos originales (las composiciones de Bozza y Gabriel lo son con seguridad). *La Ballade* de Gabriel (1974) es la pieza más larga del disco. Se trata de un trabajo de unos 12 minutos en tres secciones. Gabriel es un compositor austriaco con una sustancial cantidad de obras escritas para clarinete bajo. Esta pieza fue escrita para el músico checo Joseph Horák. Es una obra de carácter serio y aunque no abandona completamente la tonalidad es la pieza de perfil más contemporánea de todas las presentadas aquí. Las otras piezas son principalmente líricas, de estilo tonal melódico, románticas en carácter, de conmovedora sensibilidad. *La Elegy* del conocido compositor cinematográfico belga Dirk Brossé tiene todos los ingredientes de una balada pop y de las buenas. Toda esta música es accesible tanto para el intérprete como para la audiencia.

Las interpretaciones de este dúo son de primera categoría. El sonido del clarinete bajo de Mr. Casadó es verdaderamente hermoso y controlado en todos los registros y su afinación es exacta. Imparte una calidad vocal a su interpretación. Damián Hernández es un consumado pianista que está en el profesorado de los conservatorios de León y Gijón y en la Universidad de Oviedo. Demuestra ser un colaborador perfecto.

Este corto CD de unos 38 minutos proporciona un sonido y unas interpretaciones maravillosas y es recomendable para los clarinetistas bajos que buscan una o dos piezas que conecten con el público. Casadó y Damián proporcionan momentos sinceramente preciosos y recuerden, es **Just for fun** (Por Diversión).

# ENTREVISTA A ELOY LURUEÑA

Carmen Escorihuela

El pasado mes de mayo, el departamento de percusión del Conservatorio Profesional de Música de Gijón contó con la ponencia del profesor de la Orquesta de la Comunidad de Madrid **Eloy Lurueña**. Su presencia ofreció a nuestro alumnado de Enseñanzas Profesionales y último curso de Elementales una gran aportación desde su visión privilegiada. Su participación profundizó en la técnica Burton para vibráfono, en sus diversos fundamentos técnicos mediante el trabajo en grupo.

## **-Cuéntanos tus comienzos en el mundo musical...**

-Empecé a los seis años tocando la batería en un ambiente familiar. Formé parte de grupos de Blues, Pop y Rock y no fue hasta los 17 años que comencé a estudiar en el conservatorio.

## **-Eres un ejemplo de perseverancia y trabajo bien hecho, ¿qué le recomiendas a nuestro alumnado para obtener lo mejor de ellos mismos?**

-Yo empecé algo tarde en el mundo clásico y tenía la sensación de que debía esforzarme al máximo para compensar el retraso en edad respecto a otros estudiantes. Quizás esto hizo que diera lo mejor de mí mismo.

El consejo que puedo dar es éste: sean cuales sean nuestras circunstancias y limitaciones es mucho más interesante y enriquecedor esforzarse al máximo para aprender y progresar, ya que cada avance propio es un auténtico descubrimiento.

## **-¿Por qué te inclinaste por el mundo de la orquesta y no por el de la docencia?**

-No sabría decirte el punto de inflexión que me decantó hacia la orquesta porque lo cierto es que la enseñanza siempre me ha atraído. Mantengo el contacto con algunos antiguos alumnos y es muy gratificante ver su progresión o simplemente el vínculo que mantenemos desde entonces.

Me gusta combinar el mundo de la orquesta y el de la docencia porque se complementan y ambos me enriquecen.

## **-En tu opinión, ¿qué virtudes debe tener un músico de orquesta?**

-Conocer muy bien tu instrumento pero también la práctica de tocar en una formación grande.

La práctica orquestal la podemos dividir en tres campos que debemos tener en cuenta a la vez: El propio instrumento, el resto de la agrupación y el director.

Con la práctica, la capacidad de atender a tu instrumento y todo lo que te rodea se va desarrollando y se convierte en rápida intuición, pero es fundamental el trabajo individual previo al ensayo.

Con la partichela en la mano hay que escuchar buenas grabaciones de la pieza para tener una visión global y observar la importancia de nuestro papel dentro del conjunto. Así veremos los posibles puntos más comprometidos, planos sonoros, cambios de tempo...

Nuestro papel debemos dominarlo en todos los aspectos para en el ensayo poder estar más pendientes del conjunto.

Cuanto más grande es la formación más cosas pueden estar pasando a la vez y más lejos estamos de algunos instrumentos.

La percusión se encuentra detrás y a bastante distancia del primer violín o de los contrabajos. La acústica de la sala, el sonido de nuestro propio instrumento o el de las trompas (si nos enfocan con sus campanas), nos puede generar problemas para escuchar o tocar junto con otros instrumentos, y en casos como éste debemos mirar a ese músico con el que tocamos para ver cómo pasa el arco, hace un pizzicato, respira o mueve la cabeza.

La práctica musical implica un ejercicio de sensibilidad, flexibilidad y participación muy eficaz.



**–Además de la orquesta, ¿en qué otros proyectos estás ocupado actualmente?**

–Tengo proyectos en dúos con violín, piano, flauta o grupos de cámara. En estos momentos también estoy trabajando una obra para solo de percusión y Cd. de Juan José Eslava.

**–Bajo tu experiencia, ¿qué destacarías para ser un buen profesor?**

–En la enseñanza de cualquier campo es muy importante que el profesor tenga una buena capacidad de observación de las posibilidades y motivaciones del alumno.

Después, tener los máximos recursos y conocimientos posibles para dirigirlo por el camino más adecuado generando una buena comunicación.

En líneas generales es muy importante disfrutar de tu profesión y tener ilusión por enseñar o tocar. Primero por nosotros mismos y segundo porque esta energía la transmitiremos a nuestros alumnos o en los conciertos.

**–Describe en líneas generales en qué ha consistido el curso.**

–Ha sido un curso dedicado a las láminas. Hemos trabajado la técnica de cuatro baquetas de Gary Burton dedicando bastante tiempo a dejar claros conceptos básicos como el agarre de las baquetas y tipos de golpes.

También hemos estudiado el movimiento en el teclado con el trabajo de escalas y técnicas de apagado en el vibráfono con las baquetas o el pedal.

**–Para terminar, ¿qué último consejo darías a los estudiantes?**

–Mi consejo es que sean muy curiosos y trabajadores. Todo esto con mucha ilusión.

La respuesta de nuestros alumnos y alumnas ha sido sumamente satisfactoria, tal y como se merecía el evento, esperamos que en el futuro se puedan repetir experiencias tan participativas como ésta.





# Pianistas de excepción

POR EVELIA MARTÍNEZ

En ocasiones los alumnos del Conservatorio Profesional de Música de Gijón reciben la visita de alguien especial, un músico que les infunde algo de ánimo y motivación para continuar estudiando cada día sin desalentarse. El pasado curso escolar los alumnos de piano disfrutaron de un encuentro con dos de esos músicos, pianistas cuyos nombres aparecen en ciclos de conciertos de prestigiosas salas a lo largo y ancho del planeta y cuyas interpretaciones cuentan siempre con el éxito de público y crítica: se trataba de J. Ramón Méndez y Jue Wang.

Pudimos escuchar al joven pianista **Jue Wang** en el teatro Jovellanos, de Gijón, el pasado 30 de marzo, con una interpretación del más exquisito Ravel que dejó boquiabiertos a los gijoneses. Pero, quienes le conocieron, todavía destacaron de él su modestia, su cercanía y su calidad humana. A pesar de contar sólo con 27 años, detenta un palmarés con los más prestigiosos premios internacionales, entre ellos, la Distinción al mejor pianista asiático en el II Concurso Internacional de Piano Leschetizky (Taiwán, 2004) y la Medalla de Oro en el XVI Concurso Internacional Paloma O'Shea (2008).

Aprovechando que el pianista chino se encontraba en nuestra ciudad, tuvo la amabilidad de visitar el Conservatorio de Música y acercarse al profesorado que imparte clases de piano en el Centro. No sólo dedicó tiempo a cada uno de ellos, entablando conversación con confianza y buen humor, sino que, desinteresadamente, y durante toda la tarde previa al concierto, ofreció algunos consejos a alumnos de piano que tocaron para él. Fueron Minerva Martínez y Jesús Menéndez, profesores de piano del Centro, quienes tradujeron atentamente las palabras del pianista. Jue Wang visitó el Conservatorio no sólo una, sino en dos ocasiones. En mayo, además, ofreció un recital en el que pudimos escuchar, entre otras obras, la transcripción de la célebre Chacona de Bach escrita por Busoni. Un concierto de lujo que quedó inmor-

Foto de Luis Sevilla



“El pianista Jue Wang fue ayer profesor de excepción en el Conservatorio de la Laboral. El prestigioso músico ofreció una clase magistral a modo de concierto, en el que homenajeó a Franz Listz en el bicentenario de su nacimiento. La última vez que estuvo en Asturias fue en el Jovellanos.”

El Comercio.es  
31 de mayo de 2011

talizado en la foto que aparece junto a estas líneas (publicada en el Comercio Digital el 31 de mayo).

El público siguió las clases con interés; no sólo alumnos de piano, sino futuros instrumentistas acudieron con curiosidad; y no es para menos. Recibir la visita de un músico de éxito siempre es un soplo de aire fresco para los alumnos. Unos observan con curiosidad, otros con admiración, con hilaridad o simplemente para asistir al hecho singular de que un pianista atípico y extraordinario se ha bajado un día de su pedestal, ha abierto un hueco en su complicada agenda de compromisos y se ha acercado, humanamente, a los estudiantes para compartir con ellos la música, para ayudarles a estudiar mejor. Detrás de ellos suele haber una vocación docente que se intuye en su manera de enseñar y de dirigirse a los alumnos, en su mirada alentadora, en su deseo de hacerse entender, de buscar ejemplos mejores,

de hacer que el alumno encuentre en su interior la sensación adecuada, el movimiento correcto, la idea precisa para interpretar tal o cual pasaje. Y es que el estudio de un instrumento les exige un sacrificio diario que crece en intensidad con los años. Por eso recibir una clase magistral de estos maestros es una experiencia tan positiva. Y siempre queda un poso en su recuerdo, algún consejo que les impresiona, un comentario que les hace reflexionar o simplemente una sensación grata que les anima a continuar estudiando. Vamos a incluir a continuación algunos de los comentarios de los alumnos que asistieron a las clases de Jue Wang. Serán breves pinceladas que nos harán ver la clase a través de sus ojos y de la impresión que se llevaron. Alguna de ellas tal vez nos arranque una sonrisa.

*“El pasado curso el prestigioso pianista Jue Wang impartió clases magistrales a varios alumnos del Conservatorio Profesional de Música de Gijón. Tuve el privilegio de ser uno de ellos. La clase me resultó de gran ayuda para mejorar la interpretación de Bach (toqué el preludio y fuga en sol menor del clave bien temperado I), ya que generalmente los profesores de piano suelen fijarse más en el aspecto técnico cuando se trata de este compositor, sin embargo Jue Wang se centró más en la expresividad y en el fraseo. Además la clase fue participativa, ya que Jue pedía la opinión del público cada vez que interpretaba la obra.”*

**José Carril Miranda**  
Alumno de Grado  
Profesional de Piano

*“Al principio no entendía nada de lo que decía, pero después entendí un poco.*

*La melodía que hacían me gustó mucho. Había un chico tocando y normal que el chino le corrigiese. Le decía que no se ponga nervioso. Le decía que tocarse para disfrutar no para sufrir. Cuando lo consiguió el chino le dio la enhorabuena. A continuación tocaron otra melodía, cuando el chico se equivocaba, el chino le tocaba bien el fragmento. El chino le exigía mucho. Le decía que si la tecla no llegaba al fondo no había sonido. En fin me gustó mucho.”*

**Miguel Corugedo (9 años)**  
Alumno de Grado  
Elemental de Piano.

*“Me impresionaron muchas cosas del Maestro Jue Wang, su agilidad y técnica, cómo transmitía obras tan difíciles y con la apariencia de facilidad que lo hacía, lo minucioso que fue en todo lo que me dijo. También me quedé con que, si quieres ser pianista, hay que echarle muchas horas y con mucha cabeza.”*

**Jorge Diego Fdez Valera**  
Alumno de Grado  
Profesional de Piano.

*“El primer alumno tocó tres canciones, la primera muy bonita y picada también fue algo la segunda y tocó después la tercera, en todas tocaba muy rápido las notas. El profesor chino le hizo algunas preguntas al alumno, como qué pensaba de lo que él había tocado y le dijo que tenía que tocar el crescendo y disminuyendo y que no tenía que ponerse nada nervioso. Le dijo que tenía que seguir el mismo tiempo y no perderlo (...) luego revisaron la siguiente canción –*

*porque eran tres canciones-, no tenía que perder el tiempo del fraseo, que tenía que tener sentido la canción, que no tenía que adelantar, que tenía que esperar a dar la nota, que tenía que hacer el legato siempre igual, que tenía que mantener el carácter (...)*”

**Alba Gómez (9 años)**

Alumna de Grado Elemental de Piano

*“Sinceramente me encantó la clase que tuve con Jue Wang. Demuestra que no sólo es un pianista increíble si no que además tiene qué decir y sabe cómo hacerlo. Durante toda la clase hubo un clima de confianza y tranquilidad y su forma de entender la música, te hace verla desde una perspectiva diferente que ayuda a mejorar el resultado final rápidamente.*

*Pienso que es una oportunidad única el que haya podido venir al Conservatorio, poder haber tenido ese encuentro con él y realmente espero tener la ocasión de repetirlo en un futuro.”*

**Inés Costales**

Alumna de último curso de Piano en el Conservatorio Superior de Aragón

Por su parte, **José Ramón Méndez**, de quien la crítica elogia su refinado sonido y capacidad constructiva, ha sido calificado como uno de los pianistas españoles más importantes de su generación. Desde que comenzara su carrera a temprana edad, no ha dejado de cosechar éxitos. Su debut, con sólo once años, junto a la Orquesta de la Sociedad Filarmónica de Oviedo,

le convirtió en el pianista más joven en la historia de esta asociación. Su capacidad expresiva y técnica al servicio de la interpretación le ha llevado por escenarios de todo el mundo, tras finalizar sus estudios en la Manhattan School of Music de Nueva York, y ser condecorado en certámenes tales como el Concurso Internacional de Piano Pilar Bayona o el Frederick Chopin de Nueva York, entre otros.

Hace ya doce años que dirige el Festival Internacional de Piano de Gijón, el cual “mantiene conectados alumnos de todo el mundo” cada verano, enorgullecido del alto nivel y “calidad pianística” del proyecto que crece cada año y va camino de convertirse en un referente a nivel mundial. Este año tendremos el lujo de recibir la visita de José Ramón Méndez en el Conservatorio Profesional, por segundo año consecutivo, en un encuentro pianístico donde se abordarán aspectos relacionados con la interpretación; será **del 9 al 12 de enero**. Sin duda esta experiencia aportará entusiasmo y resultará estimulante; ayudará a muchos de nosotros a descubrir y re-aprender aspectos del piano que serán de utilidad para alumnos y profesores. Estáis todos invitados.



▲  
José Ramón Méndez ofrecerá Clases Magistrales en el Conservatorio Profesional de Gijón del 9 al 12 de enero

# TRAYECTORIAS

POR IVÁN FERNÁNDEZ

## Audición recomendada:

*Comptine D'un Autre Été,*  
*L'après-Midi (Yann Tiersen)*

Dentro de las infinitas posibilidades que ofrece la música, y por ende el universo cotidiano, ocurre, en ocasiones, que dos voces o trayectorias ajenas la una a la otra, pertenecientes a diferentes espacios y con destinos desiguales, confluyen en un punto del pentagrama o plano, dándose la circunstancia que sin llegar a tocarse, refléjanse la una en la otra continuando cada cual su camino con la determinación y creencia de ser impulsadas gracias a una energía infundida por lo extraordinario del encuentro.



La primera de estas trayectorias se llamaba Ernesto. Vivía lejos de su trabajo por lo que dos veces al día tenía que coger el autobús número 18 (Nuevo Gijón – Hospital de Cabueñes). Aquella mañana de invierno llovía. Ernesto se refugiaba bajo la marquesina con las manos en los bolsillos, enfundado en la parka hasta la nariz. Otras dos mujeres compartían refugio con él. Ellas sentadas, él de pie. Todos miraban al vacío, casi inertes. Ernesto no dejaba de darle vueltas en la cabeza a la discusión que acababa de tener con su esposa. Llevaban ocho años casados y, a pesar de compartir la ilusión por tener una hija desde hacía media década, la convivencia entre ellos era cada vez más difícil.

El día no ayudaba a tener grandes esperanzas en aquella relación. A su alrededor todo parecía estar cu-

bierto de una tela gris, húmeda y sucia, o quizás era el remordimiento por saber que él tenía parte de culpa en aquella situación.

De pronto, entre la gente que caminaba por la acera de enfrente una cara llamó su atención. Le resultaba muy familiar. La joven se movía grácil entre la multitud, parecía tener prisa. Durante el instante que estuvo al alcance de la mirada de Ernesto ella no desvió la suya de su camino. Fueron escasos segundos que en el inconsciente de nuestra primera trayectoria fueron ralentizados y traspasados a una dimensión paralela.

Resultando totalmente imposible que aquello fuera real, Ernesto vio en aquella cara treintañera a su hija Alba, de cinco años. Los mismos ojos verdes, el mismo contorno de cejas, la piel pálida, el pelo, algo más oscuro, pero su mismo pelo ondulado y corto, la boca, chiquitita, la nariz estrecha.

Como si de un viajero en el tiempo se tratase, Ernesto se creía testigo de una fugaz ráfaga de futuro. A su lado las dos mujeres permanecían serias, e indiferentes, sin percatarse de lo mágico del momento. Seguía los movimientos de la joven mientras en su cabeza un montón de pensamientos se agolpaban desordenadamente. Quien fuera aquella joven en realidad poco le importaba, mas una serie de dudas le acuciaron al dar cierta credibilidad a su efímera fantasía. Era evidente que aquella joven escapaba de algo o de alguien. ¿Sería acaso de su padre, de él mismo?, ¿qué habría hecho para provocar aquella huida? Posiblemente estuviera equivocado. Quizás ella llegara tarde a su trabajo, o posiblemente hubiera quedado con su pareja, o quizás huyera por una discusión. Como él hacía en ese momento.

La historia repitiéndose en un mismo presente, en dos generaciones. La culpa por el sufrimiento de su hija atormentó en aquel momento la conciencia de Ernesto. ¿Acaso era una premonición?, ¿una señal? Necesitaba hablar con ella, pero el sonoro chirrido del



autobús 18 al frenar aplacó el irracional impulso. Mientras subía al vehículo se acordaba de unas palabras que una vez le dijo un amigo psicólogo “Ernesto, si los caminos del Señor son inescrutables, más recónditos son, si cabe, los senderos de la mente humana”.

La segunda trayectoria se llamaba Claudia. Era una joven y virtuosa violinista respetada por sus compañeros y aclamada por el público en los grandes conciertos. Poseía unos fascinantes ojos verdes con los que cautivaba a más de un director de orquesta. Sin embargo, bajo esa máscara de infalible seguridad que tantos éxitos profesionales le granjeaba, Claudia era una mujer frágil, y triste.

Vivía sola en un ático demasiado grande. Amaba su trabajo y su trabajo era su vida, mas en su vida no había amor. Todas las mañanas aceleraba el paso para llegar lo antes posible al ensayo, para encastillarse en su atril, para no ser ella misma en lo que restaba de día.

Aquella mañana de invierno caminaba con la misma firmeza de siempre, esquivando a los viandantes, uno tras otro sin fijarse en ellos, con la mirada puesta al frente. Un semáforo en rojo frenó su camino. No soportaba estarse quieta y no quería echar mano al tabaco cuando ya hacía dos meses que no probaba un cigarro. El semáforo para vehículos se puso en ámbar, un autobús frenó ante el paso de cebrá y el de peatones se puso en verde, pero Claudia no se movió. Miraba fijamente al autobús, el 18 (Nuevo Gijón – Hospital de Cabueñes). En su interior un hombre de unos cincuenta años se hallaba sentado junto a la ventanilla, mirando absorto el asfalto. Meditabundo. Claudia, petrificada en aquel mismo asfalto, no daba crédito a lo que veía, pues aquella persona era la viva imagen de su fallecido padre.

Un padre perdido trágicamente en un accidente de tráfico hacía quince años. Un padre del que nunca



se pudo despedir y al que nunca pudo pedir perdón por todas las memeces típicas de una adolescente insurrecta. Por él escogió ir al conservatorio, para seguir sus pasos, para defender su apellido, para acercarse más a él. Por él se convertía cada día en otra persona. Por él quizá ningún hombre pudo estar a la altura de las expectativas de Claudia. Por él Claudia era mujer sola.

Allí, en aquel mismo instante, su padre estaba ante ella; sus pequeños ojos, sus arrugadas sienes, su frente abierta; con una expresión pensativa que irradiaba una sabiduría proveniente de otro mundo.

En aquella catarsis de extraordinarios parecidos, la hija del futuro y el padre resucitado encontraron finalmente sus miradas. Un breve y profundo instante, que en sus respectivas dimensiones pudo durar horas, fue suficiente para que ambos encontraran en las pupilas del otro la comprensión, la esperanza y el perdón. Y sonrieron.

El mundo a su alrededor podría haber estado congelado, pero el semáforo se puso en verde y el autobús 18 arrancó. Las miradas se perdieron y las dos trayectorias se alejaron para nunca jamás encontrarse.

# Mucha Música y Mucha Salud

POR ANA MARÍA PÉREZ MARTÍNEZ  
*Coordinadora del Proyecto "Postura sana"*

Los músicos cuidamos hasta el más mínimo detalle mecánico y de ajuste de nuestros instrumentos musicales, en cambio no hacemos lo mismo con el instrumento principal: nuestro cuerpo.

El profesorado cumple con su papel, e integra la técnica instrumental y la corporal, de forma muy respetuosa en la mayoría de los casos. De hecho, gran parte del alumnado presenta una postura y actitud mucho más saludable en la práctica instrumental que en su vida cotidiana.

Entonces, ¿cuál es el error? Simplificando bastante la respuesta, se puede afirmar que el alumnado ya se desenvuelve con unas pautas posturales poco saludables cuando inicia sus estudios musicales. Además, la técnica instrumental y la corporal aún no tienen la misma importancia en los programas de estudios.

Con la intención de cambiar esta situación nuestro conservatorio incorpora desde el curso 2008/2009 una asignatura optativa, Reeducación Corporal, en la que se pretende mejorar, cuando no "despertar", la conciencia corporal de nuestro alumnado. El trabajo abordado en esta asignatura es algo más que un complemento al desarrollado en las especialidades instrumentales, ya que se contempla la técnica corporal como base de cualquier acción. Después de todo, la naturalidad y eficacia de los hábitos posturales y la relación cuerpo-mente son los pilares sobre los que se sustenta cualquier actividad humana.

En el curso 2009/2010, el Conservatorio Profesional de Música de Gijón da un paso más, y resulta ser pionero al poner en marcha, por primera vez en un centro de estas características, un Proyecto de Educación para la Salud. Bajo el nombre de "Postura sana" se abordan tanto aspectos de educación postural como de relajación, desarrollo óptimo de la atención, etc., a la vez que se ofrece una difusión amena, directa y participativa de la música.

El Proyecto, además de actividades dentro del conservatorio, incluye otras que se desarrollan en algunos de los colegios a los que acude el alumnado de nuevo ingreso en nuestro centro. En ellas se abordan explicaciones de instrumentos y diferentes cuestiones musicales, así como temas relacionados con la educación postural (uso de mochila, postura delante del ordenador, etc.). Estas sesiones también se organizan en colaboración con diferentes AMPAS de los colegios, así como asociaciones culturales y la red de bibliotecas municipales, intentando así abarcar los tres ejes fundamentales en cualquier actividad de enseñanza-aprendizaje: alumnado, profesorado y familias.

El desarrollo del Proyecto va mucho más allá y abarca la realización de diferentes conciertos didácticos para público familiar y escolar (Didácticos en el Paraninfo de La Laboral, Concierto de Carnaval en el Teatro de La Laboral y dentro del ciclo ¡Música Maestro! en el Teatro Jovellanos)

El Proyecto crece y, lo que en un principio estaba orientado al alumnado de nuevo ingreso, en la actualidad se aplica en todos los cursos y especialidades, con actividades prácticas que se vertebran a través de las diferentes agrupaciones instrumentales y vocales de nuestro conservatorio.

También crecemos fuera de nuestros muros. Además de mantener la colaboración con los colegios que participaron en el Proyecto desde su puesta en marcha (C.P. Begoña, C.P. Eduardo Martínez Torner, C.P. Federico García Lorca y C.P. Príncipe de Asturias) y con los que se sumaron el curso pasado (C.P. Santa Olaya y C.P. Miguel de Cervantes), este curso se suman a nuestras andanzas otros tres centros: C.P. Cabueñes, C.P. El Lloreu y C.P. La Atalía. Desde aquí muchas gracias y nuestro reconocimiento por su hospitalidad, entrega y dedicación.

Con todo, son muchas las familias que no pueden acudir a las sesiones que se organizan en el conserva-



## Sobre Música y Cine

POR ISABEL GARCÍA SUÁREZ



Heigh hoo, heigh hoo... a casa a descansar...

Busca lo... más vital no más, lo que es más esencial, no más...

Singing in the rain, singing in the rain...

Somewheeeeeere, over the rainbow...

Uy, uy, perdón!!

Hola a todos!! Bueno, aquí me pilláis canturreando y viendo pelis, y viendo pelis y... canturreando...

Oye, acabo de darme cuenta, que... que música y cine son como Romeo y Julieta, Starcky y Jacks, Mogwlie y Baloo... o sea, inseparables. Como me escribió alguien en alguna parte, "resulta asombroso la impronta musical que el cine ha dejado en nuestras vidas: frases como "Tócala otra vez, Sam", traen a nuestra mente melodías que se han tornado clásicos, que conocemos por y para el cine.

Hoy en día, ni nos llegamos a plantear ir a ver una peli al cine, o en casa una serie o unos simples dibujos animados (qué sería de Bob Esponja sin su grito de guerra) sin música o pensando en que un pobre pianista estará entre bambalinas poniendo melodías a cada escena. Pues, amigos, esos fueron los comienzos del cine y la música. Duros comienzos como tantos otros en la vida...

Desde los tiempos del cine silente (cuando un pianista, a oscuras, matizaba con mayor o menor intensidad lo que ocurría en la pantalla) la música se ha incorporado a la cinematografía como un personaje más, como una parte más del cine, tan importante como los protagonistas, los decorados o los efectos especiales, porque, al fin y al cabo, estos efectos especiales sin música no serían tan espectaculares. Recordemos el terror que de pequeños sentíamos al ver "Tiburón"; y no es que el bicho en cuestión diese miedo sino que sin el "taaarán, taaarán, tarán, tarán, tarántarántarán... pues como que no iba a ser lo mismo. Y qué



▲  
"Tócala otra vez, Sam..."





▲  
El grupo de flautas de la clase de conjunto de la profesora Isabel García.  
Foto tomada el día del Concierto de Carnaval en el Teatro de La Laboral  
(Febrero, 2011)



me decís de Tom Cruise en “Misión Imposible” sin su tantan tantan, tan, tan, tantan, tan, tan, tantan, piruliiiiii, piruliiiiii. Ah bueno, y de Harrison Ford en “Indiana Jones”... no, no esperéis que no os lo escriba; que ya oigo esa melodía en vuestras cabezas. Componer una partitura para el cine es una ardua labor, que requiere del compositor un gran talento y sensibilidad, ya que su fin será crear unos sentimientos o acentuar ciertas atmósferas en ocasiones muy complicadas.

Como el curso pasado explicaba a los alumnos del colegio público “Eduardo Martínez Torner”, en el

didáctico que realizamos mis compañeros, Carlos Tagarro, David Muñoz y Oscar Camacho, sobre “Disney y la música”, el pobre pianista que estaba acompañando las escenas del cine, para mí mal llamado, “mudo” –ya que aunque no se hablaba se oía una música–, tenía que ser un ser tremendamente sensible, ya que él solo debía experimentar en poco tiempo los diferentes estados de ánimo de los protagonistas. Las partituras utilizadas eran a menudo improvisadas o se utilizaba música clásica o repertorio teatral.

Fijaros, si llega a ser algo importante el cine para los músicos, que hay hasta trabajos de mis alumnos dedicados a la flauta en el cine y que el grupo de flautas ya se está preparando para hacer historia en esto del cine y la música... y hasta aquí puedo leer...

**SOPA DE LETRAS  
DE COMPOSITORES**

Localiza en esta sopa el nombre de 10 compositores:

M	O	T	W	T	W	A	G	N	E	R	B	V	Q	H
O	S	A	I	O	I	N	W	T	U	Ñ	E	J	L	A
Z	T	S	A	U	I	U	J	Ñ	S	O	E	X	Y	E
A	R	M	T	P	A	Q	Q	J	H	X	T	K	L	T
R	Y	O	O	R	P	K	X	J	M	O	H	U	H	E
T	G	H	O	I	A	A	O	W	M	O	O	W	Q	X
Z	C	N	C	I	M	V	F	H	E	E	V	W	E	F
S	V	A	L	B	E	N	I	Z	A	E	E	U	B	S
O	O	P	N	D	D	V	B	N	I	E	N	H	D	Y
K	C	W	A	Y	U	A	I	F	S	X	N	E	G	L
I	W	V	L	N	C	K	O	M	N	K	B	D	A	E
C	U	S	P	H	T	K	M	J	C	U	Y	R	E	E
A	K	R	A	I	O	K	L	N	S	O	Ñ	W	O	L
U	B	A	C	R	A	D	I	S	U	I	U	E	A	K
G	R	U	P	V	G	O	Y	I	X	A	J	C	O	H

**CRUCIGRAMA DE TÉRMINOS MUSICALES**

- 1 Término italiano que indica una disminución progresiva de la velocidad
- 2 Palabra italiana para designar el “picado”
- 3 Distancia entre las notas mi-fa.
- 4 Conjunto de alteraciones que se escriben al principio del pentagrama e indican la tonalidad
- 5 Término italiano para designar el “ligado”
- 6 Término italiano que indica un tempo muy rápido
- 7 Figura musical más breve que la semicorchea
- 8 La tercera que se produce entre el mi y el sol es...
- 9 Sección final de una obra o movimiento, a modo de epílogo

														6
		5				8								
						7			2					
4														
1														
														9
		3												

**ADIVINANZA**

Tiene dientes, tiene patas, tiene cola... y no es un animal, sino un instrumento musical. ¿Cuál es?

... VA DE MÚSICOS...

Un tipo entra a un bar, pide un whisky y de repente viene un mono y se sienta indecorosamente sobre su vaso de whisky. El tipo, indignado, dice a otro que estaba al lado:

- ¡Oiga! El mono se sentó sobre mi vaso de whisky...

- ¿Y a mí qué me cuenta?

Entonces dice al camarero:

- ¡Camarero! ¿Por qué ese mono se sentó sobre mi vaso de whisky?

- ¡Yo qué sé! Pregúntele al del piano, que me parece que el mono es suyo...

Entonces se dirige al pianista que estaba tocando y le dice:

- Perdona, ¿usted sabe por qué el mono se sentó sobre mi vaso de whisky?

- Hombre, por el nombre no, pero si me la tararea...

- ¡Ehhhh! ¡Mirad aquí abajo!

Las doncellas miraron y vieron un pequeño sapo a la orilla del foso.

- ¡Hola! --dijo el sapo--. En realidad soy un cantautor, pero un genio malvado me ha convertido en un sapo. Si una de vosotras me besa, volveré a ser cantautor y viviremos felices para siempre.

Entonces, la más bella de las dos doncellas lo cogió con la mano y se lo metió en el bolsillo.

- ¿Cómo es eso? --le pregunta la otra doncella--. ¿No vas a besarlo?

- ¿Estás de broma? --responde la bella--. ¡Ganas mucho más con un sapo que habla que con un cantautor!

¿Qué es un cuarteto de cuerda?

Lo que queda de una orquesta sinfónica cubana después de una gira por Europa.



¿Qué tiras a un bajista ahogándose? Su ampli.

¿A qué acorde se parece mi esposa? Si7, porque es dominante de Mi.

¿Cómo conseguir que dos pianistas suenen al unisono?... Echando a uno.

¿Por qué es la trompa un instrumento divino?... Porque el hombre sopla en él y sólo Dios sabe lo que saldrá de él.

¿Cuántos altos hacen falta para cambiar una bombilla?... Dos, uno para intentar enrosarla y otro para decir: "¿No está un poco alto para ti?".

Dicen que, tras las apariencias simpáticas de ambos, existía un gran odio entre Luciano Pavarotti y Plácido Domingo. Sin embargo, el azar hizo que se encontraran una vez en el Aeropuerto J. F. Kennedy, cruzándose sin posibilidad de ignorarse. Cuentan que se produjo el siguiente diálogo:

LP: ¿Cómo andas, Plácido, tanto tiempo sin vernos?

PD: Excelente, Luciano, vengo de un concierto en la Scala de Milán, el teatro completamente colmado y mi actuación fue realmente fabulosa. Tuve que salir a saludar 35 veces y una estatua de la Virgen María, que se encontraba a la derecha del escenario, lloró. Y tú, Luciano, cómo andan tus conciertos?

LP: No te imaginas, Plácido, lo que fue mi concierto en esta bella ciudad de Nueva York. Canté como nunca había cantado a teatro lleno, arias, canzonettas, bises y cada vez la gente aplaudía más. Tuve que salir a saludar 62 veces y, al final de los mismos, se produjo un hecho increíble: Desde una Cruz tamaño natural, que había al borde del escenario, se liberó Jesús y, viniendo hacia mí y abrazándome, me dijo:

-Tú sí que cantas bien, no como ese Gallego Hijo de P... que hizo llorar a Mamá.

En el ensayo de orquesta, el director aprecia que una de las violas llora desconsoladamente:

- "¿Y a ti qué te ocurre?".

- "¡¡¡Buaaa, que mis compañeros me han gastado una broma y me han desafinado una cuerda!!!".

- "Bueno", responde el director, "pues afinala".

- "¡¡¡Es que no me han dicho cuál es!!!".

Entró en una fiesta, y una señora que estaba tocando el piano le preguntó.

- ¿Le gusta la música?

Y él le contestó:

- "Mucho. Pero no importa, siga tocando".

SOLUCIONES

Sopa de Letras



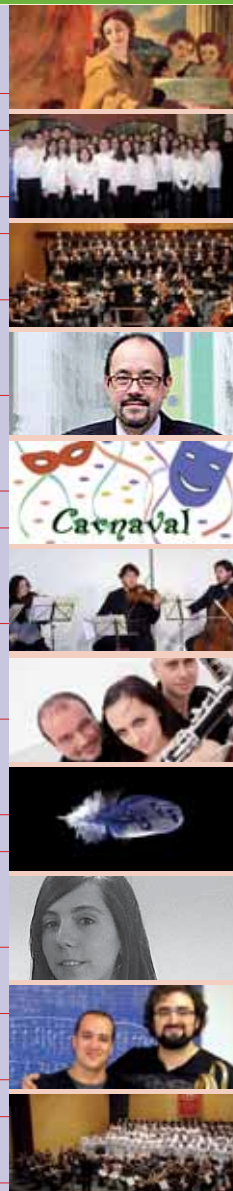
Crucigrama



Adivinanza El piano

# LO QUE NO TE PUEDES PERDER...

NO TE PIERDAS	¿CUÁNDO?	¿DÓNDE?
Gran Concierto de Santa Cecilia Encendido Navideño.	Martes, 22 de noviembre a las 19:30 h.	Teatro de la Laboral. (Gijón)
Gran Festival benéfico de Coros infantiles de Asturias	Sábado, 3 de diciembre a las 18:00 h.	Plaza del Ayuntamiento (Gijón)
Concierto de Navidad	Domingo, 11 de diciembre a las 12:00 h.	Auditorio Príncipe Felipe (Oviedo)
Concierto de Navidad. Ciclo "Añadas Asturianas"	Miércoles, 21 de diciembre a las 19:30 h	Teatro Jovellanos. (Gijón)
Clases magistrales de piano. J. Ramón Méndez.	Jueves, 22 de diciembre	Ateneo de la Calzada (Gijón)
Píccolo, Saxo y Compañía. El pequeño cuento de una Gran Orquesta.	Del 9 al 12 de enero	Salón de Actos del Conservatorio Profesional de Gijón (Edificio de la Universidad Laboral).
Concierto de Carnaval	Domingo, 22 enero a las 12:00 h.	Teatro Jovellanos. (función matinal del 23 sólo para escolares)
Concierto de Música de Cámara II Trattenimento	Martes, 14 de febrero a las 19:30 h.	Teatro de la Laboral(Gijón)
Concierto de Música de Cámara Clés Anché	Lunes, 5 de marzo a las 19:30 h.	Salón de Actos del Conservatorio Profesional de Gijón (Edificio de la Universidad Laboral).
"VEN AL TEATRO" (en colaboración con la ESAD) Con motivo del Día Mundial del Teatro	Lunes, 12 de marzo a las 20:00 h.	Salón de Actos del Conservatorio Profesional de Gijón (Edificio de la Universidad Laboral).
Conciertos de Semana Santa	Martes, 27 de marzo (por la tarde)	Teatro de la Laboral. (Gijón). Función matinal del 27 sólo para escolares
Concierto de piano. Inés Costales	Última semana de marzo	Triple concierto (Oviedo-Gijón-Avilés)
Concierto. Banda Sinfónica y Ensemble de Metales.	Jueves, 12 de abril a las 20:00 h.	Salón de Actos del Conservatorio Profesional de Gijón (Edificio de la Universidad Laboral)
Ciclo "Jóvenes Intérpretes" del Corte Inglés	Jueves, 17 de abril a las 20:00 h.	Teatro de la Laboral (Gijón).
EN CLAVE DE JAZZ	Jueves. 22 de marzo, 26 de abril, 24 de mayo	Sala de Cultura del Corte Inglés de Gijón
Concierto ganadores del concurso "Jóvenes Intérpretes"	Jueves, 31 de mayo a las 20:00 h.	Teatro Jovellanos
	Jueves, 8 de junio a las 20:00 h.	Teatro Jovellanos



Y además ... Conciertos en centros culturales, en Gijón Sur, el IX encuentro de conservatorios de Asturias...

...y audiciones de alumnos en diciembre, marzo y mayo todos los días...  
 Infórmate en la web del conservatorio. [www.conservatoriogijon.com](http://www.conservatoriogijon.com).



No te pierdas la II edición del Ciclo Conciertos de Profesores del Conservatorio.



Foto: B. Queipo

Cada año cientos de alumnos asisten a los conciertos didácticos del Paraninfo. Gracias a los profesores que lo hacen posible



Promoción de alumnos que finalizó estudios en el 2011. El día de entrega de orlas y Premio "Ángeles Martínez" al mejor expediente (AMPA)

Agradeciendo a todas las personas que han hecho posible esta revista. A la profesora M<sup>a</sup> Paz Fernández, artífice de fotografías e imágenes. A todos los centros, colegios y entidades que colaboran con nosotros y apoyan la educación musical en Gijón. Y un agradecimiento especial al AMPA por su constante colaboración en las actividades del Centro.

