

# El piano un instrumento en la contemporaneidad

## *Piano: An instrument in contemporary times*

Inmaculada Cárdenas Serván<sup>1</sup>

Investigadora independiente, Lugo/Cádiz - España

<https://orcid.org/0000-0002-6639-0254>

### **RESUMEN**

*Este artículo está dividido en dos partes más las conclusiones, bibliografía y discografía. En la primera hacemos una aproximación del entorno y las influencias en las obras para piano realizadas por la autora entre 2016 y 2020 desde sus postulados pedagógicos que conectará con la creación sonora y elementos biográficos. La segunda parte está dedicada al análisis de estas obras para piano donde incluimos la obra Ensaio (2008) para piano, voz y electrónica en directo como un antecedente de estas.*

### **Palabras clave**

*Piano, creación musical, improvisación, Pedagogía de Creación Sonora, música experimental, música orgánica, gesto sonoro*

### **ABSTRACT**

*This research is divided in two parts, along with the conclusions, bibliography and discography. The first part is an approach of the environment and influences in the piano works done by the author between 2016 and 2020. These works, which will connect with sound design and biographical elements, based on her pedagogical theory. The second part focuses on the analysis of these piano works where Ensaio (2008) is included for piano, voice and live electronics as an antecedent.*

### **Keywords**

*Piano, Musical creation, Improvisation, Sound design pedagogy, Experimental music, Organic music, Musical gestures*



Este es un artículo Open Access publicado bajo la licencia Creative Commons Atribución 4.0 International. (CC-BY 4.0)

1. Músico, pedagoga, artista sonora y multimedia. Catedrática del área de música de la USC hasta su jubilación en 2013. [cardenasservan@gmail.com](mailto:cardenasservan@gmail.com)

## PRIMERA PARTE

### La infancia y las conexiones con la creación

Hemos encontrado conexiones entre vivencias de la infancia y las investigaciones en pedagogía musical<sup>2</sup> y la relación que hay con la creación sonora. Los vínculos entre estos tres ámbitos explican la permeabilidad de la autora y su compromiso ante lo innovador y la sitúan como una artista e investigadora en la contemporaneidad asumiendo los compromisos que ello supone.

El desarrollo del niño es la clave para entender la Pedagogía de Creación Sonora (PCS)<sup>3</sup>. A través de su análisis, hemos comprendido las conexiones con los procesos de creación y cómo llegamos a las obras para piano. Toda la producción compositiva propia la situamos en un

contexto experimental en el que se utiliza la improvisación como vehículo de realización y nos apoyamos en una técnica compositiva que tiene la grabación<sup>4</sup> de las sesiones de trabajo como método.

Por sus características estas obras las enmarcamos dentro del estilo de música clásica en su más extensa definición. Su meta es buscar nuevos gestos y espacios sonoros en este estilo musical que fomenten un acercamiento a la práctica musical y en particular a la práctica del piano. Este esfuerzo queda plasmado en las obras realizadas<sup>5</sup> durante más de tres décadas en un proceso creador que sigue activo.

Para contextualizar el discurso hay que hablar de dos personalidades por las conexiones que tienen con la Pedagogía de Creación Sonora: una es el suizo Jean Piaget<sup>6</sup> investigador determinante por sus teorías de la psicología infantil elaboradas

2. Nos referimos a la Pedagogía de Creación Sonora (PCS) que ha sido el marco teórico de toda la obra compositiva de la autora. Esta pedagogía podemos considerarla heredera de las posturas del arte de las vanguardias que promovieron cambios artísticos que ayudaran a la sociedad, y actualmente sigue siendo un referente de innovación en la enseñanza de la música. Las vanguardias se basaron en la innovación, la experimentación y la evolución como medio de hacer avanzar la sociedad. No ha habido una ruptura significativa desde las vanguardias, sino una adecuación vital de las nuevas generaciones que disponen de una información y una tecnología más completa y rápida que conviven con el artista en su cotidiano influyendo en sus posturas inevitablemente.
3. Utilizamos en el texto los términos de Pedagogía de Creación Musical (PCM), Pedagogía de Creación Sonora (PCS) un poco posterior o simplemente Pedagogía de Creación indistintamente. Estos tres términos hacen referencia a la misma pedagogía de la música en español, pedagogía heredera de la *Pedagogie de l'Éveil* desarrollada por François Delalande en Francia desde la década de los setenta.
4. Dos revoluciones marcan la música de occidente: la primera, de gran trascendencia, fue la posibilidad de escribir los sonidos; pero desde comienzos del siglo XX se vio cómo esta escritura resultaba limitada para algunas propuestas musicales, este hecho también se evidenció en el trabajo de campo de los antropólogos. La escritura de la música era insuficiente, cuando no inapropiada, para fijar las músicas. La grabadora se convierte en un útil imprescindible en la música electroacústica, y treinta años después lo será para la pedagogía musical como un refuerzo de prácticas en el aula. La Pedagogía de Creación Musical o Sonora invita a la práctica asidua de la grabación como el medio más efectivo de guardar el trabajo realizado en una sesión y poder recuperarlo en la siguiente, conservando la misma energía e improntas que este tiene para desde aquí continuar variando, modificando, mejorando o descartando parte del proceso.
5. La obra completa de Inmaculada Cárdenas está en el Catálogo de Compositoras Españolas. *La Creación Musical Femenina desde la Edad Media hasta la actualidad* (2008), pps. 209 a la 211, editado por el Ministerio de Cultura en Madrid. Disponible en la Web <http://cdmyd.mcu.es>.
6. Su obra *Psicología del Niño* que escribe junto a su esposa Bärbel Inhelder tiene una gran influencia en la Pedagogía de Creación Musical llevando a una nueva forma de abordar el aprendizaje musical en la escuela. Una de cuyas peculiaridades es tener en cuenta las etapas del desarrollo infantil y la importancia del juego en ellas. Este aprendizaje queda estructurado en las tres etapas del desarrollo del niño desde el nacimiento a los seis años. La primera etapa o periodo senso-motriz (de cero a dos años), un segundo periodo con el desarrollo del juego simbólico (de dos a cuatro años) y un tercer periodo en donde el niño desarrolla el juego de reglas (de cuatro a seis años). *Psicología del Niño* (1966), (última ed.2019) Trad. Alfonso Luis Hernández. Colección Raíces de la Memoria. Editorial Morata. Madrid.

a partir de observar el desarrollo de sus hijos, y otra, el investigador y músico Pierre Schaeffer<sup>7</sup>. Este músico y teórico de la segunda mitad del siglo XX, inventor de la música concreta, desarrolló una teoría sobre el origen de la música en el hombre. En ella propondrá la vuelta a los orígenes propiciando una nueva mirada en el estudio de las músicas del mundo que llevará a una nueva lectura de las experiencias sonoras infantiles. Será el investigador del GRM François Delalande<sup>8</sup> quien materialice la fusión de ambas teorías en su Monografía *La Musique est un Jeux d'Enfant* exponiendo modelos de aprendizaje aplicados a la pedagogía de la música y, por extensión, también a la creación musical.

Desde la esfera personal, veremos cómo los recuerdos son importantes y significativos. Estos recuerdos nos trasladan a una infancia con un desarrollo musical iniciado con los cantos familiares<sup>9</sup>, la experiencia radiofónica<sup>10</sup> y los espectáculos musicales<sup>11</sup>.

La reflexión sobre la propia infancia encuentra puentes entre lo vivido y la creación musical. Una educación abierta y diversa en aspectos fundamentales de la que sólo una parte estuvo en las aulas y otra, tan importante como esta, en el seno de la familia y en los variados aprendizajes a los que tuve acceso. Estos aprendizajes fuera de lo acostumbrado<sup>12</sup> establecieron en el pensamiento una forma de relación

7. Su obra más influyente ha sido *El Tratado de los Objetos Musicales* (1966), (última ed. 2008) Trad. Araceli Cabezon de Diego. Colección Alianza Música. Alianza Editorial. Madrid. En este libro, Schaeffer desarrolla los nuevos parámetros que definirán la música concreta y posteriormente la música electroacústica, influyendo a partir de aquí en la música clásica para orquesta con los nuevos parámetros de materia y densidad sonora así como en obras instrumentales como las que analizamos en este artículo.

8. Concibe su teoría de pedagogía musical dentro de las investigaciones del GRM fundado en París por Pierre Schaeffer. En España hemos llamado de forma diferente a esta pedagogía por una cuestión de lenguaje. La Pedagogía de Creación Sonora trabaja sobre marcos educativos para cambiar el aprendizaje de la música en las escuelas. Nuestra monografía *Evolución de la Educación Musical. La Pedagogía de Creación Musical* ha servido de manual para varias generaciones de estudiantes de Formación del Profesorado en la Universidad. Desde mi relación con François Delalande desde mitad de los ochenta hemos continuado el desarrollo de sus teorías en España que él llamará en los inicios *Pédagogie del Éveil* (ver bibliografía).

9. El canto y la música han sido algo habitual en el marco familiar en todas las culturas. Cantar en reuniones familiares y en el ámbito cotidiano forma parte de la aculturación musical de los niños.

10. La manera de relacionarse con la música cambiará desde el invento de la radio. La radio era un punto de reunión familiar alrededor de la cual se escuchaba música, novelas radiofónicas, las noticias y en La Línea (Cádiz) y su entorno la radio de Gibraltar y las noticias en español de la BBC, además de programas en francés desde Tánger. La radio era no solo un imán por sus programas, sino también por sus ruidos extraños, las interferencias y la posibilidad de captar emisoras de música clásica de otros países como músicas de países del norte de África.

Utilizaré en *Praia des Catedrais* y en *De Haikus, Cuencos y Otras Cosas* la radio como un instrumento de música per se. Para la primera de estas obras trabajé en Burela (Lugo) con la radio profesional de un armador grabando interferencias. En la obra *De Haikus, Cuencos y Otras Cosas* las interferencias de la radio fueron utilizadas en directo en la última parte de la misma. Esta obra es un paseo desde los *haikus* (para piano y voz) a los cuencos tibetanos que finaliza con la aleatoriedad de las interferencias como una metáfora de la realidad actual.

11. La Línea era una ciudad que llegó a tener en los años sesenta más de diez cines en activo, cuatro de ellos eran teatros que periódicamente traían espectáculos propios de la época.

12. Los veranos fueron el tiempo para aprender otras habilidades, la principal las clases de piano, pero junto a ellas estuvieron los idiomas en la academia de Don Luis Morales, clases para escribir a máquina en la academia de Doña Ramona, clases de danza española y castañuelas con Doña Amelia, práctica de deportes como: natación, bicicleta, además de lecturas en la biblioteca pública y el descubrimiento de la naturaleza en las excursiones familiares que desde primavera a otoño disfrutábamos.

En La Línea de los años sesenta había muchas academias particulares que formaban a los niños y jóvenes en diferentes campos que podrían facilitarles un medio de vida. De todos aquellos aprendizajes recuerdo la fascinación que me produjeron las máquinas de escribir, su aleatoriedad generando polirritmos; entre todas tenía mis preferidas por sus sonidos particulares y su pulsación suave. Recuperaré en la Ópera *Serea* los sonidos de la imprenta, en *Ensaio III* la voz imitaría una máquina de escribir y en un curso de perfeccionamiento con profesores de música de enseñanzas media en el CRIF celebrado el Palacio de Vallehermosa en Carabanchel en Madrid surgió la idea de trabajar con máquinas de escribir antiguas. Desgraciadamente la dirección del centro no permitió su utilización por ser patrimonio.

con el entorno y una conducta sistemática de observación y aprehensión de este<sup>13</sup> que facilitará el proceso de creación en la edad adulta.

En su teoría sobre el origen de la música, Schaeffer habla de dos fuentes diferentes de procedencia. El canto como uno de sus orígenes, y otra, los objetos sonoros o instrumentos. En la experiencia sonora en la infancia, encontramos ambas fuentes indistintamente. Es curioso ver como en la edad adulta hay personas que prefieren el canto, mientras otras se decantan por la música instrumental.

Personalmente, he vivido en la infancia ambas experiencias, por un lado, el acercamiento a la música a través del canto en el ambiente familiar, y por otro lado, los estudios musicales. A muy temprana edad tuve la experiencia de cantar en un programa de radio<sup>14</sup> donde iban niños con habilidades artísticas. Mi experiencia con

el piano se remonta también a una edad temprana. Escuché posiblemente por primera vez un piano en las casetas de feria de La Línea<sup>15</sup> a donde iba con mi familia<sup>16</sup> en verano.

Otra casualidad será determinante en la relación con el instrumento. La escucha sistemática del piano clásico sin verlo<sup>17</sup>. Es interesante resaltar este hecho pues me permitirá desarrollar la memoria auditiva y un tipo de escucha, la audición interna. Recordemos como anécdota a Pitágoras que enseñaba a sus alumnos música detrás de una cortina para que no se distrajeran con los instrumentos y se centraran en los “objetos sonoros”<sup>18</sup>.

He relatado en un artículo que está en vías de publicación el día que llegó el piano a mi casa, un Maristani<sup>19</sup> color canela en el que estudié toda la carrera. En ese artículo dedicado al setenta cumpleaños de mi

- 
13. La escuela de los años cincuenta se basaba en el conocimiento de las grandes disciplinas: matemáticas, lengua, geografía, historia, educación física y labores para las niñas. Es indudable que sólo con ello no se colma la curiosidad de una niña permeable. Esta educación fue completada por aprendizajes diversos ¿Fue una casualidad que mis padres fueran abiertos y permeables? ¿Era el entorno que propiciaba esta realidad social? No puedo afirmarlo, pero sí que el lugar donde se vive y la familia pueden ser determinantes.
  14. La radio forma parte de la educación sonora de todas aquellas generaciones en las que esta fue un elemento central. Aquellas ondas invisibles eran el hilo que te unía a otras realidades. Una parte importante de la vida cotidiana giraba alrededor de la escucha de la radio, y aquellas generaciones aprendimos a imaginar a través de su sonido sin ver a los actores o a los músicos, poniéndoles rostros en nuestra imaginación a las voces que con fidelidad y sin parangón nos transportaba a otros mundos.
  15. La ciudad de La Línea en aquella España de posguerra que se alargaría demasiado ofrecía por la cercanía de Gibraltar posibilidades de una mejor vida a los ciudadanos del Campo de Gibraltar pero sobre todo a los linenses.
  16. La familia andaluza de los años cincuenta y sesenta del siglo XX era una familia extensa en la que los padres, abuelos, tíos y primos se visitaban con frecuencia y compartían momentos lúdicos y dramáticos de la vida.
  17. En el patio de la casa donde vivía había una ventana rectangular y alta, a más de dos metros del suelo, detrás de la cual vivía un profesor de piano. Se oían perfectamente las escalas, estudios y obras que los alumnos tocaban. Yo repetía cantando como un juego lo que escuchaba ¿Cuánto tiempo pasaría? posiblemente varios años, hasta que un buen día el profesor comentó con mi madre mis cualidades para la música. La escena se repetiría tiempo después, un día de primavera y entonces estuve presente. Insistí en recibir clases de música y cinco meses después cogíamos el barco en Algeciras para presentarme a los exámenes en el Conservatorio de Ceuta. Desde entonces mi relación con el piano no se ha roto nunca.
  18. No confundamos los objetos sonoros materiales de los que forman parte los instrumentos con el concepto de “objeto sonoro” expresado por Schaeffer y que hace referencia al objeto sonoro en sí. Un ejemplo sería el sonido del agua al hervir o un glissando en un violín.
  19. La conocida pianista Ana Vega Toscano, con una larga trayectoria como locutora-investigadora en Radio Clásica, Radio Nacional de España, me dijo un verano que nos vimos con su familia en La Línea, que los pianos Maristani eran kits que se ensamblaban en Barcelona y que venían de los países del este de Europa. Aquella noticia desmontó mi fantasía sobre la llegada del piano en barco a Gibraltar.

querido amigo Llorenç Barber<sup>20</sup> relato la relación emocional y experimental que tuve con este instrumento desde el comienzo. En ese mismo texto insistí en la importancia que tiene el desarrollo de habilidades sonoras en la educación musical. Activar la curiosidad en los niños es un elemento pedagógico fundamental.

### El desarrollo de las habilidades musicales

El autoaprendizaje es algo que los mamíferos y el ser humano poseen en sí mismos y que se manifiesta en el juego. Jugar tiene la función principal de aprender nuevas habilidades o mejorar las que se poseen. En mi formación, ha tenido un lugar destacado el aprendizaje autónomo. Entiendo por ello aprender a través de la búsqueda individual de información, tanto como a través de las prácticas inventadas por uno mismo. Por ello, entendemos que la autonomía en el aprendizaje es una facultad que tiene la persona para desarrollar su forma de aprehender el mundo circundante haciendo uso de estrategias para lograr habilidades y llegar a metas deseadas. Esta autonomía se puede resumir en la frase “aprender a aprender” que entendemos debería ser el fin último de la educación.

Recibí una educación rigurosa pero abierta que me permitió el desarrollo de diversas habilidades y el conocimiento de diferentes campos y en la que también hubo una relación constructiva entre la escuela, la calle y “otros saberes”.

Mi formación pianística<sup>21</sup> se desarrolló en la ciudad donde nací. El lugar donde se nace define singularidades de la personalidad. Al comprenderlo, uno se acepta y permite relajar tensiones que impiden ver con claridad qué hay dentro y qué podemos sacar fuera. Posiblemente, este razonamiento se pueda ampliar a otros dominios del desarrollo humano donde el entorno social, geográfico y educativo marcan a las personas propiciando en ellas percepciones, habilidades y aprendizajes que serán determinantes en su futuro.

La magia tuvo un lugar preeminente en los albores del arte. La vuelta a los orígenes propuesta por la Pedagogía de Creación Sonora hace suya esta propuesta que personalmente he vivido desde mi infancia. Un ejemplo de ello fue la llegada absolutamente mágica<sup>22</sup> del piano a mi casa<sup>23</sup>.

20. La referencia de este artículo está en la bibliografía.

21. Estudié por libre la carrera de piano desde los siete a los quince años examinándome de los estudios elementales en el Conservatorio Elemental de Música de Ceuta y, posteriormente, de los estudios superiores en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla, ciudades a donde me desplazaba en septiembre para los exámenes.

22. En el artículo para el libro *Embarberat*, homenaje a los 70 cumpleaños de Llorenç Barber, relato la increíble experiencia que fue la llegada del piano a mi casa. Sobre un carro tirado por un borrico, entró el Maristani canela en la adoquinada calle del Teatro y se paró en mi puerta. Eran unos tiempos en los que pocas cosas curiosas pasaban, y cuando estas acaecían, la gente se arrimaba para ver algo que no era común. El piano fue bajado e introducido en el salón, y de aquel imponente instrumento yo era la dueña. Las personas se agolpaban en la puerta sin pasar del umbral. Levanté la tapa y en aquel piano desafinado y con alguna cuerda rota di el primer concierto experimental e improvisado de mi vida. Nadie me impidió jugar con el teclado haciendo *clústers* y todo lo que me vino en gana hasta que me cansé. Nunca antes había puesto las manos en un piano. Quiero desde aquí agradecer una vez más a mis padres que me dieran una educación tan libre en una sociedad tan rígida como era la España de finales de los cincuenta.

23. El piano estuvo en la casa familiar hasta que la polilla me decidió a regalarlo. Lo hice al coro de La Línea a través de mi amigo Paco Santos, marino e intelectual linense amante de la historia y de su tierra. Como curiosidad diré que en este coro cantaba Doña Rogelia Viti, esposa del vicecónsul de Gibraltar en La Línea que varias décadas atrás le había vendido el piano a mi madre.



Los estudios elementales estuvieron a cargo del profesor de Ceuta afincado en La Línea Don Luis Vives. Con él estudié los cinco primeros cursos de piano y me enseñó las bases de la técnica pianística: poner las manos en el teclado, pasar los dedos, etc. Habilidades que uno aprende como un juego<sup>24</sup> cuando es niño. De los estudios superiores se encargaría Doña Inés Dauny<sup>25</sup> profesora de origen argentino que llegó a La Línea con otros músicos y que trabajaban como instrumentistas en Gibraltar y como profesores de música en La Línea<sup>26</sup>. Doña Inés era violinista pero conocía la técnica del piano. Mis estudios llegaron a su culminación en el Conservatorio Superior de Sevilla año tras año.

Las circunstancias pueden mejorar o a veces, entorpecer la evolución del niño.

Dos circunstancias pasaron inadvertidas en aquellos años. Una, la afinación del piano un tono más grave<sup>27</sup> lo que provocó escuchar la nota “re” donde estaba la nota “do” y causó una distorsión que me sigue sorprendiendo hoy en día cuando toco el piano; la otra, el empeño del profesor en que mirase siempre la partitura que hizo que no memorizara las piezas y me frustrara cuando no podía terminarlas; dos situaciones creadas por la precaución del afinador y por un concepto de enseñanza del piano. Este entorno frágil me desanimaría a estudiar exclusivamente piano y me llevaría a estudiar historia en la universidad aunque nunca abandonara la música<sup>28</sup>. Años después, los dos estudios se juntarían<sup>29</sup> cerrando un bucle y darían un vuelto total a mi vida con la creación musical tras el descubrimiento de la Pedagogía de Creación Sonora.

24. Retomar el concepto de juego como lo entendemos en la infancia será la clave de las investigaciones y creaciones en la etapa adulta. Jugar en el sentido que tiene este término en la lengua francesa el verbo *jouer*. En francés, a diferencia del español, hay una palabra con dos significados: jugar para divertirse y para tocar un instrumento. En español sin embargo, hay dos palabras: jugar o tocar un instrumento. Esta polisemia del verbo *jouer* en francés llevó a Delalande a establecer una relación única e inédita en la pedagogía de la música haciendo del juego con el sonido en sus infinitas posibilidades el motor del aprendizaje. Jugar es descubrir pero también repetir. El descubrimiento de un gesto sonoro, la repetición y la variación son la esencia de todas las músicas del mundo.
25. Muchos jóvenes de La Línea estudiaban Magisterio y se presentaban a los exámenes en la Normal de Ceuta. Inés Dauny fue profesora de música de muchas generaciones de maestros.
26. En aquellas décadas, La Línea era un municipio con cierto florecimiento desde su relación económica pero también cultural y emocional con Gibraltar. Se estudiaba magisterio y contabilidad, estudios que se realizaban en ciudades más grandes, como capitales de provincia.
27. El afinador y reparador del piano vino de Melilla y estuvo varias semanas hasta poner a punto el instrumento que me acompañaría durante toda mi carrera. Para impedir que el piano se desafinara más rápido y proteger su mecanismo, lo afinó un tono más grave quitándole tensión a la maquinaria.
28. La creación musical llega en la edad madura y como consecuencia de las investigaciones en pedagogía musical. El conocimiento práctico de otros instrumentos será un elemento potenciador de la creación musical. La curiosidad por descubrir nuevos instrumentos estuvo desde la infancia: estudios de violín con Inés Dauny, órgano con Miguel del Barco, guitarra clásica con Doña América Martínez y clarinete en Sevilla y posteriormente guitarra flamenca con Miguel Carmona de la familia de los “Habichuelas” en Granada, laúd árabe en Marrakech en el Conservatorio de Música de esta ciudad y sitar indio en París. A estos aprendizajes se incorporan los estudios de construcción de instrumentos antiguos con Jean Tempremont en París VIII.  
Desde 1987 comienzo a practicar la Pedagogía de Creación Sonora en Lugo en la USC, organizando y realizando cursos de canto difónico con Tomas Clement, canto contemporáneo con Esperanza Abad y Fátima Miranda y muchos otros artistas e investigadores que vinieron invitados a Lugo a talleres organizados por la autora. Esta curiosidad por los instrumentos me ha facilitado el acercamiento a todo tipo de músicas que por último me llevará a la práctica de la música electroacústica iniciada en París con Jacques Lejeune y completada en cursos de verano en Cordes con profesores del GRM como Philippe Mion y E. Schwartz.
29. En la universidad, tuve el acierto de juntar las dos formaciones que tenía: la música y la historia y comencé a investigar temas de Historia de la Música en el Archivo de Indias en Sevilla. Hay que recordar que los estudios de musicología no existían en España a fines de los setenta, aunque había algunos musicólogos importantes en nuestro país, como Miguel Querol, Samuel Rubio o José López Calo, eran singularidades. Aún no estaban establecidos los estudios musicales como especialidad en la universidad.

Estos datos biográficos vistos desde la Pedagogía de Creación Sonora<sup>30</sup> quieren ayudar a comprender cómo y por qué he llegado a la experimentación pianística. Vaya desde aquí y una vez más mi agradecimiento al investigador francés François Delalande del GRM de París, quien con su libro *La Musique est un Jeu d'Enfant*<sup>31</sup> abrió ante mis ojos un infinito mundo de posibilidades sonoras que fueron el germen de todo el desarrollo de mi carrera artística.

### Un útil revolucionario: la grabadora

Desde siempre, los pueblos han mantenido sus tradiciones musicales a través del aprendizaje oral de las músicas. Así ha sido en todas las culturas, incluida la nuestra hasta que se sintió la necesidad de encontrar una manera de fijar los cantos<sup>32</sup>. La transmisión oral la única existente durante milenios conlleva cierto estatismo y limitación en las formas musicales. En los albores de la edad moderna un invento iba a cambiar en occidente esta manera de hacer. Se inventaba la escritura de la música.

Una escritura que en los comienzos y durante bastante tiempo fue una escritura a posteriori de la propia música; cuatro siglos después, en el siglo XX<sup>33</sup>, la invención de la grabadora abriría para la música nuevos caminos. La grabadora dio lugar a otros tipos de músicas como la electroacústica y, además, cambió la manera de trabajar de muchos músicos<sup>34</sup>.

La posibilidad de escuchar lo que haces cambia tu percepción. Cuando tocas, no escuchas igual que cuando oyes una obra. Esto no es baladí. Cuando tocas, tu atención está puesta en la escucha, pero también en los procedimientos técnicos y si es una música realizada en grupo, la atención además se diversifica para escuchar a los compañeros. Si te grabas o se graba la sesión, luego puedes examinar con detalle los elementos y esto te permite avanzar con mayor rapidez desde la distancia tal como hacen los pintores.

Personalmente, utilizo la grabadora como el medio habitual para fijar el material sonoro que descubro. En ocasiones particulares, he

Esta investigación en el Archivo de Indias de Sevilla tuvo su fruto en un artículo publicado en los Anales de Estudios Hispanoamericanos dependiente del Consejo Superior De Investigaciones Científicas el CSIC.

Comencé a continuación a trabajar en la Catedral de Sevilla sobre el polifonista Alonso Lobo, investigación que me llevaría a las ciudades de Osuna y Olivares en cuyos archivos de antiguas colegiatas encontré la documentación para realizar la tesis de licenciatura y la tesis doctoral. Este trabajo en los archivos me enseñaría mucho sobre el concepto de armonización, orquestación, estilos de una época y en resumen a entender la música escrita como un todo.

- 30 Desde mi descubrimiento de las teorías de François Delalande, entendí que era el camino para actualizar las enseñanzas de la música en la universidad española aquejada de cierto inmovilismo en aquellos años. Desde mi docencia, investigación y creación musical en el departamento de Hª del Arte, Música y Cine de la Universidad de Santiago de Compostela en el Campus de Lugo he intentado dar a conocer, a la vez que ampliar estas teorías en escritos pedagógicos y obras de creación musical.
31. Este libro es un referente hasta la actualidad desde su primera publicación en francés en 1984. Actualmente, lo encontramos en Internet en reediciones recientes (ver bibliografía).
32. La liturgia cristiana y los cantos que la acompañaban se habían complicado de tal manera que ya no era posible retenerlos en la memoria. Las primeras anotaciones musicales se realizan sobre el texto y simplemente querían hacer recordar la altura del canto que ya se conocía.
33. Junto a la grabadora, los sintetizadores e instrumentos electrificados propios de la música urbana serán utilizados por los músicos cultos para seguir desarrollando sus propuestas.
34. La tecnología, el ritmo en avances informáticos, la disponibilidad de ordenadores, Internet, etc. han acelerado de forma vertiginosa el trabajo de los músicos. Hoy podemos tener en casa un laboratorio de música electroacústica; las bobinas de los comienzos han sido sustituidas por programas compactos en un reducido espacio.

escrito la partitura<sup>35</sup>. En el *Concierto para Esculturas Sonoras* con el Grupo Espacio Permeable y en la composición de la ópera *Serea e o Contador de Contos* realizada con el Grupo de Creación Musical de la USC utilicé la grabadora para fijar las materias sonoras. De la ópera, existe un boceto de partitura de orquesta para los músicos que colaboraron con nosotros en el estreno<sup>36</sup>. Algunas veces, tomo notas sobre temas, melodía, acordes. Esto no significa en absoluto un desdén por la partitura, más bien una coherencia con las teorías de la Pedagogía de Creación Musical y la

flexibilidad que encuentro en la grabación. La grabadora me permite retener, no sólo los sonidos, sino la emoción y el tempo de lo ejecutado y escuchar cuantas veces quiera lo realizado para retomar el trabajo en el punto que lo dejé.

La partitura tiene una lectura distinta desde la Pedagogía de Creación. Esta debe ser un apoyo de la creatividad y adoptar formas diferentes en música. Podemos realizar partituras en forma de dibujo, de pintura, como fue el caso con Espacio Permeable<sup>37</sup>, o de textos escritos como utilizó John

35. El ballet *Muralla 1 y Muralla 2* para banda, una composición de tipo minimalista fue realizada en ordenador utilizando la escritura musical. Esta obra se estrenó en la Muralla Romana de Lugo bailada por el Espacio de Danza Universitaria (EDU) de la Universidad de Santiago.

36. Utilizo la escritura musical cuando trabajo para instrumentos clásicos en un contexto orquestal, como sucede en algunas partes de la Opera *Serea e o Contador de Contos*.

37. Como un elemento más del *Concierto para Esculturas Sonoras* se realizaron partituras pictóricas de gran formato que eran expuestas en los conciertos, en los vestíbulos de los teatros. Estas partituras se realizaron después de compuesta la obra.

El texto que reproducimos a continuación es el texto que en gallego está en el Vicerrectorado de Cultura de Lugo, a quien la autora cedió las obras y en cuyas dependencias están expuestas.

**Las Partituras Pictóricas de la 1.ª Parte del Concierto para Esculturas Sonoras.** El primer trabajo de composición de Inmaculada Cárdenas lo realiza con un grupo de artistas plásticos de antiguos alumnos de la Escuela de Artes Aplicadas de Lugo Ramón Falcón que luego se llamarían Espacio Permeable. Los artistas plásticos fueron: Jesús Otero-Yglesias, Carmen Soilán, Victoria Mejía, Jesús Pardo y José Manuel Blázquez. Inmaculada Cárdenas había descubierto la estrecha relación que tenían las partituras contemporáneas con el mundo de la pintura en la Biblioteca Nacional de París en el Departamento de Música cuando realizaba su doctorado en la Sorbona. Terminada la composición del Concierto para Esculturas Sonoras, propuso al grupo la realización de unas partituras pictóricas dando un salto cualitativo en la relación entre música y partitura, pues lo hasta entonces conocido tenía más que ver con dibujos coloreados y formas informales de los pentagramas que con un cuadro en sí mismo. De la realización del fondo pictórico de los cuatro movimientos de la primera parte del concierto se encargaron los miembros de Espacio Permeable; del primer movimiento Jesús Otero-Yglesias “El Agua”, del segundo movimiento “El Aire” se encargó María del Carmen Soilán y de los otros dos movimientos “El Fuego” y “La Tierra” se encargaría Victoria Mejía. Para la realización del fondo pictórico comenté con el grupo líneas de trabajo encaminadas a la finalidad de la partitura pictórica; fueron una realidad al añadirseles las indicaciones musicales dejando de ser cuadros para convertirse en partituras pictóricas y también dejaron de ser obras individuales para ser partituras pictóricas del grupo. Se recuperaba así una manera antigua de hacer música, el tiempo en el que primero se hacía la música y luego se escribía, en los orígenes de la escritura musical cuando se empezó a apuntar para no olvidar y dejar a la memoria su interpretación. Realizado los fondos pictóricos que en sí mismo eran cuadros abstractos orgánicos, se pasó a la última fase que consistió en dibujar en ellos los matices dinámicos de intensidad y de tempo que permitirían al cuadro interpretarse y leerse como una partitura; matices fundamentales como el *tempo: largo, andante, moderato, allegro*, matices de intensidad como piano, fuerte, matices de expresividad como *crescendo, decrescendo*, etc. La escritura de los términos musicales lo realizó Jesús Pardo bajo las indicaciones precisas de Inmaculada Cárdenas. Por la disolución de la relación artística de Espacio Permeable con Inmaculada Cárdenas las partituras pictóricas de la segunda parte del Concierto para Esculturas Sonoras no se terminaron nunca.

Estas partituras fueron expuestas en todos los conciertos que se realizaron por la geografía española del *Concierto para Esculturas Sonoras*. Estreno en Lugo en 1992 en la Semana de Música del Corpus, en Valladolid en el claustro del Museo de Esculturas de la ciudad, en Madrid en la Sala Pradillo, en Santander en el Teatro Principal, en Palencia en la Universidad y de nuevo en Lugo en la entonces Escuela de Magisterio en donde se había gestado el proyecto. Se escuchó en Radio clásica en el programa de José Iges *Ars Sonora* con una entrevista a Inmaculada Cárdenas. En la Universidad Autónoma de México Inmaculada Cárdenas dio la lección inaugural del curso del compositor Julio Estrada. Igualmente, en el Conservatorio de Lima y en la Universidad Femenina del Sagrado Corazón de la misma ciudad. Fuimos invitados al Festival de Música de San Sebastián por Jesús Villa Rojo director entonces del CDMC, concierto que ya no se realizó. Por su expresividad ha sido utilizado como música en cursos y talleres de interpretación teatral en el Conservatorio de Arte Dramático de Sevilla y como



Cage<sup>38</sup> o textos orales. El músico dispone de una herramienta potente: la palabra para explicar lo que quiere hacer. Llorenç Barber ha utilizado este concepto de partitura oral y ha publicado obras<sup>39</sup> de este tipo. Personalmente, empleo, además de la grabación, la palabra como forma de comunicar en los trabajos en grupo.

Por último, quisiéramos hacer una reflexión sobre la riqueza que implica practicar una pedagogía transversal entre las artes y el trabajo pedagógico que podemos realizar. Como ejemplo, se puede plantear la realización de una música a partir de un dibujo, de un poema o de una foto o al revés, partir de una propuesta sonora para llegar a un dibujo, a un poema, etc<sup>40</sup>.

### El proceso de creación

En la creación de una obra, se establece una relación profunda con el instrumento de manera que en una medida importante, lo que empieza a sonar no sabemos de dónde ni cómo surge. Es la sensación de que algo externo impulsa los dedos. El músico se convierte en un medio a través del cual la obra emerge. A partir de aquí como una madeja la obra aparece progresivamente. Esta es una emoción compartida con otros

compositores. François Bayle<sup>41</sup> habla de que la obra existe y de que el músico es solo un vehículo para materializarla; Llorenç Barber se expresa en términos parecidos cuando dice que la música está, solo hay que escucharla para aprehenderla. Esta forma de percibir los sonidos tiene una consecuencia fundamental, ya que implica un cambio radical de la percepción de la obra por el músico.

El arte contemporáneo ha querido romper con el egocentrismo que ha dirigido la cultura occidental desde la Edad Moderna, sobre todo desde el Romanticismo, convirtiendo a los músicos, directores de orquesta y solistas en semidioses venerados en los teatros, en cuyos escenarios sus obras eran mostradas al público en la grandiosidad de lo divino y a la que solo unos pocos elegidos, tocados por el dedo de la inspiración tenían acceso. En el siglo XX, esta realidad va a cambiar a partir de la experiencia traumática de las guerras mundiales. Artistas significados se harán eco de la tragedia y las maneras amables del arte de comienzo del siglo XX darán paso a nuevas formas abiertas y rompedoras buscando nuevos caminos de expresión. Entre los artistas destaca la figura de Duchamp considerado como el artista más

---

música en obras de teatro en la Sala NASA en Santiago de Compostela. El atrevimiento de este proyecto dejó sorprendido a una parte de los músicos contemporáneos de España. Adolfo Núñez, Llorenç Barber, Esperanza Abad, Fátima Miranda, Bartolomé Ferrando le dedicaron palabras de elogio y fue una promesa de renovación en el ámbito musical del momento que se trunca con la disolución del grupo en 1993”.

38. En sus escritos, relata sus “acciones” de forma detallada para su realización. Su obra musical es casi siempre la ejecución de una “acción” como la entiende el arte sonoro.
39. Una de estas obras titulada *Los Cien Golpes* se compuso y realizó en un curso que impartió en Lugo en la Escuela de Magisterio en la que participaron los alumnos de música, los miembros de Espacio Permeable y otras personas que se inscribieron en el mismo.
40. Después de componer en solitario *Museo* todo parecía que ese camino sería el único. Afortunadamente, en una de mis clases, hablaba del tema de las partituras y un alumno que luego sería uno de los fundadores del GCMUS, Bruno Otero me enseñó un dibujo de un boxeador en el ring y me preguntó si se podría sonar, no sin cierta malicia. Mi respuesta fue otra clase sobre el tema, pintando en la pizarra el boceto de partitura que podríamos realizar. Este día se forjó el nacimiento del Grupo de Creación Musical de la USC (GCMUS) concretado a los pocos meses con el respaldo del Vicerrectorado de Cultura.

influyente del siglo XX. Con sus *ready-mades*<sup>42</sup>, su obra sigue influyendo en las corrientes del arte contemporáneo.

### Relación entre pensamiento y creación

Podemos decir que hay que pensar antes y después de la ejecución de una obra pero no durante la ejecución de esta. Comprender este axioma es necesario para comprender el proceso de creación. Lo que sucede durante la ejecución es lo que en el jazz llaman “swing” y en el flamenco “duende”; no estoy diciendo que el pensamiento no es válido en la composición, todo al contrario, es el marco imprescindible para ello. Estamos hablando de la forma y en los momentos en que debe utilizarse.

Cuando se trabaja en la creación, el impulso creador emerge de algo más profundo que el pensamiento pero que está en relación con este a distintos niveles. El proceso de creación tiene un componente de energía que lleva a una sensación de plenitud y que entendemos como la sinergia del artista en el proceso creador que será recuperado por el público cuando este conecta con la obra. Para comprenderlo mejor, queremos preguntarnos cómo funcionan los artistas. Entendemos que el artista vive el proceso

de creación desde la esencia primigenia que todos poseemos, lo que junto a la relación con el pensamiento forma parte del “hacer creador”, capacidad que la mayoría de las personas utilizan<sup>43</sup> solo en ocasiones.

¿Qué criterios entendemos como habituales para llegar a materializar una propuesta en cualquier dominio de la expresión artística?

Uno, el más habitual, es el esfuerzo por asimilar técnicas; otro, relacionado con el anterior pero con una proyección más amplia, sería conocer el trabajo de otros artistas y músicos; el tercero, despojarse de los ropajes aprendidos para deslizarse en el camino del hacer y encontrar tu propio lenguaje. Esto que muchos llamamos estilo tendrá de lo aprendido y de lo descubierto; pero hay un cuarto camino que es el que verdaderamente nos interesa: recorrer ese camino a la inversa. Podemos expresarlo como la “no necesidad” de aprender la tradición como única vía y poder comenzar desde un lugar diferente. Esto es lo que me interesa como músico y como pedagoga. Un ejemplo lo encontramos en la trayectoria del pintor balear Miquel Barceló<sup>44</sup>. Queremos señalar que lo más significativo es entender que desde el arte y la pedagogía podemos recorrerlos de manera paralela.

42. El término en inglés *found art* o *ready-made* desarrolla obras de arte a partir de objetos no considerados como artísticos, de los que sin ocultar su origen se modifican su postura, etc., como su obra *Fuente* en la que utiliza un urinario puesto boca abajo en la exposición de artistas independientes de Nueva York en 1917. La relación de este artista con la música ha sido tratada en el programa de RNE “*Escuchar a Marcel Duchamp*” en la entrevista con J. Jiménez dentro del programa radiofónico *Ars Sonora*, dirigido y presentado por Miguel Álvarez-Fernández en Radio Clásica de RNE. Existe un PDF de la Universidad Complutense de Madrid: *Marcel Duchamp, Arte Conceptual y Posconceptual: ready made*. Ambas referencias se encuentran en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Marcel\\_Duchamp#Bibliograf%C3%ADa](https://es.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp#Bibliograf%C3%ADa).

43. Las obras de arte, de las que vivimos rodeadas, no influyen en la sociedad de forma general y continuada, están ahí: en los museos, bibliotecas, ciudades y entornos. Lo que importa es el momento en que una persona o un grupo de personas comunica con la obra y se establece una comunión a partir de la cual se produce un trasvase de la obra a la persona o grupo de personas. Desde el momento de su finalización, la obra tiene vida propia, pertenece a quien conecta con ella y esa es su función: alimentar la parte espiritual del hombre.

44. Uno de los grandes pintores de la actualidad ha seguido en su proceso de creación el cuarto camino. Partiendo de un hacer personal en su adolescencia, va interesándose por la gran pintura y otras formas de hacer a medida que siente la necesidad de ello.

Esta nueva manera de pensar la creación es fruto de la música electroacústica, su aplicación a otros conceptos musicales ha cambiado el devenir de la música instrumental aunque este objetivo no era suyo. Los nuevos parámetros como densidad sonora, materia sonora, objeto sonoro, etc. que desarrolla la electroacústica van a ser aplicados posteriormente a la composición instrumental por músicos al margen de esta forma de composición, lo que ha dado nuevas alas a la tradición musical clásica que parecía para muchos, después del post-dodecafonismos abocada al declive.

Es una evidencia que el hombre ha avanzado más cuando utiliza teorías o técnicas de otras artes y las aplica a la propia o cuando trasvasa descubrimientos o procesos de unas ciencias a otras ciencias o a ámbitos de conocimiento.

### **La vuelta al origen. La conexión con la naturaleza**

El mundo circundante puede ser atractivo o no sonoramente, para descubrir su atractivo hay que desarrollar una “nueva escucha”. Es imprescindible mirar hacia dentro y descubrir con una nueva mirada el entorno. Es desde esta nueva escucha desde donde el creador puede expresar con los oídos y los ojos de un niño, pero con las capacidades de un adulto las posibilidades que el mundo sonoro le brinda. Desarrollar una nueva escucha es una capacidad obligada en un músico. Esta escucha debe abarcar desde los entornos naturales a los entornos familiares, desde los entornos urbanos a los entornos industriales, considerándola

como el punto de partida necesario para la búsqueda fructífera de un nuevo lenguaje.

Los urbanitas no son conscientes de hasta qué punto su escucha es limitada. Han sido para mí una experiencia impagable los largos periodos pasados en una zona rural de Galicia, en el valle de la Rigueira al norte de Lugo. Los aldeanos me sorprendían muchas veces con sus comentarios, evidenciando con ellos que el entorno en el que vivían les proporcionaba una escucha más fina y profunda del mundo sonoro circundante. Una percepción y una escucha extraordinaria de sonidos que muchas personas, incluso personas cultivadas no hubieran detectado ni considerado o, desde luego, no en la medida de su realidad. La cantante Fátima Miranda<sup>45</sup> pasó varios veranos en aquel entorno, y los aldeanos se reunían por las tardes para oírla cantar. Estaban sentados al aire libre a unos trescientos metros en línea recta. Cualquiera que conozca los trabajos musicales de esta artista comprenderá a lo que me refiero: gritos, distorsiones, nuevos sonidos articulados según otros parámetros y, sin embargo, fascinados con ese grito primigenio de Fátima, allí estaban ellos, sentados al atardecer, escuchándola.

El aire lleva los sonidos y los engrandece a partir de los rebotes de este sobre diversas superficies. Llorenç Barber dice en sus conciertos de campanas “hay que moverse para escuchar el concierto” y es en ese paseo sonoro donde cada uno irá encontrando la escucha del mismo. Desde el lado del oyente, la escucha no es unidireccional. El sonido que se recibe está conformado de botes y rebotes sobre las paredes, techos,

---

45. Fátima Miranda compuso en Gulpilleiras una obra extraordinaria que nos dedicó a Terencia Silva y a Inmaculada Cárdenas titulada Canto Largo.

muros, árboles, personas, lugares vacíos, etc. Todo va a influir en lo que recibe el receptor. Una peculiaridad es que esta escucha tiene un componente psicológico que no existe en la grabación que recogerá fielmente la realidad con sus aciertos y sus desaciertos.

Hemos hablado anteriormente de la vuelta a los orígenes en la creación, pero ello implica una lectura desde estos criterios a nivel educativo. Hay disfunciones en los aprendizajes que están llevando a la prevalencia en el grupo del segmento más numeroso del mismo. Este segmento medio en el aula está formado por las personas más dóciles y trabajadoras. Los extremos no cuentan porque rompen el ritmo del aula, el segmento central es el que suele marcar la pauta en los programas educativos. Creemos que esta forma de proceder debe corregirse para evitar encaminarnos a una sociedad con valores confusos y a veces artificiales.

### **El gesto musical como motor de la obra**

¿Cómo hacer para inventar y tocar una obra cuando no se practica habitualmente el instrumento?

La clave está en el gesto inventado. Nadie sabe más que uno mismo del propio invento y esta certeza recorre todas mis obras. En la práctica pedagógica, de igual manera, he intentado transmitir a los alumnos la viabilidad de hacer propuestas desde el gesto inventado en la enseñanza de la música. Teóricamente, la búsqueda de la música al alcance de todos puede ser el principio pedagógico que intenta transmitir

la Pedagogía de Creación Sonora. A esta toma de conciencia ha ayudado que el arte contemporáneo se alejara gradualmente de la perfección formal, eliminando progresivamente y a veces de forma radical este corsé.

Desde el periodo de entre guerras del siglo XX se ha buscado una conexión emocional, visceral de la obra realizada con “otras miradas”. La estética amable no tenía cabida en un mundo desgarrado. Heredera de estas emociones, mi obra parte de la “no búsqueda” de la perfección formal, lo que ha sido una postura artística desde el comienzo. La definición que damos de la música como el arte del gesto nos ha afianzado en nuestras posiciones, partiendo del gesto descubierto, inventado, a veces provocador para llegar a nuevas posibilidades sonoras.

Es cierto que podemos partir del gesto estudiado y trabajado desde las técnicas instrumentales de cualquier instrumento y desde cualquier estilo musical de cualquier época y cultura. Pero si nos ceñimos al gesto estudiado y aprendido de técnicas pasadas, estaremos siempre dentro del marco de la interpretación en el que ciertamente la creatividad existe y se encuentra en la lectura que cada intérprete hace de la obra: en el fraseo, en los acentos, etc.

Muchos artistas han hablado de despojarse de “lo aprendido” para llegar a un nuevo espacio de creación. Para evitar esta situación en la enseñanza de la música desde la Pedagogía de Creación, hemos trabajado<sup>46</sup> a partir de dinámicas educativas amplias para no llegar a una situación similar.

46. Varios profesores en España nos involucramos en la divulgación, investigación e implantación en la universidad y en las escuelas de la nueva pedagogía de la música desde fines de la década de los ochenta del siglo pasado. Estos pioneros llevan con determinación y convencimiento esta nueva forma de entender la enseñanza. Pilar Cabeza, Charo Herrero han realizado

Personalmente el gesto que busco aparece en las improvisaciones con las que inicio una obra. El gesto así encontrado tiene afinidad con el concepto de tema en la terminología clásica. Lo que encuentro es un gesto que contiene una materia sonora con entidad suficiente para poderla moldear, cambiar, matizar, en definitiva “jugar” con ella. Generalmente mis obras se dividen en varias partes, en cada una de las cuales hay un gesto principal alrededor del cual ese movimiento se articula. Despojando el gesto de todo lo accesorio, comienzo a pulirlo y enriquecerlo con variaciones que lo amplían en el espectro sonoro y en el tiempo conformando poco a poco el movimiento.

Siempre compongo en un periodo concreto del año, generalmente invierno, antes del cual no practico el piano. Desde que el proceso de creación ha comenzado me sumerjo en un periodo de alejamiento del exterior y se alertan en mí los elementos encaminados al desarrollo de la obra. En este proceso que puede durar varios meses, hay momentos de gran necesidad de avanzar y otros en los que necesito distanciarme para luego volver a escuchar las grabaciones realizadas y poder tomar impulso. Algunas veces, las improvisaciones me alejan de

la idea y llego a un punto en el que tengo que descartar material. No suelo reutilizar materiales de otras obras, tampoco escucho las grabaciones después de terminar la obra, sí las conservo en el ordenador. Con el tiempo, se ha ido precisando el nacimiento de una técnica nueva para piano, tanto en la forma de tocarlo, como en las materias que encuentro que van variando, enriqueciéndose a medida que surgen nuevas obras.

Después del estreno de cada año y cuando he terminado la maquetación de la obra, última etapa del proceso de creación, la subimos<sup>47</sup> a *YouTube* para publicarla y que se cuente con un documento sonoro y visual de la pieza. Después, me relajo y casi me olvido. Esta actitud es la actitud de un músico electroacústico<sup>48</sup>. Desde hace años, este proceso se repite anualmente. De esta forma, la creación queda circunscrita a la búsqueda de lo que se necesita y lo que se quiere encontrar.

Por otro lado, encontramos que las obras tienen su propia vida que entendemos es independiente del autor. Las obras acabadas dejan de ser del artista para convertirse en obras de la sociedad y se convierten en un vehículo para conectar con la música.

---

diferentes congresos y cursos, además del trabajo en las aulas. Antonio Alcázar, de igual manera, ha sido pionero en el diseño de un laboratorio de electroacústica en la UCLAM, y Adolfo Murillo, en Valencia, con una apuesta primero en la enseñanza secundaria de planteamientos de la Pedagogía de Creación Sonora, y actualmente desde la universidad de Valencia sigue trabajando en esta dirección. Poco a poco va creciendo el número de profesores e investigadores que se acercan e involucran en esta nueva pedagogía. En España sigue faltando un apoyo claro y decidido desde los gobiernos para generar un entorno más propicio y llegar a más escolares. En Francia, esta pedagogía fue a propuesta de François Delalande establecida en las escuelas de infantil desde un programa de radio que se llamaba *L'Œreille en Colimaçon*” programa de Radio France. En Italia, en Lombardía, se han realizado investigaciones en educación infantil dirigidos por el propio Delalande. En Argentina y en Chile también se han desarrollado proyectos de divulgación de esta pedagogía con Delalande. En Perú, personalmente, he divulgado la Pedagogía de Creación Sonora en la Universidad Femenina del Sagrado Corazón, en Lima, en conferencias y charlas también en el Conservatorio de Música de Lima, y, a través de publicaciones, en la Revista CONSENSUS de la Universidad Femenina del Sagrado Corazón..

47. En las obras recientes me ha ayudado en este proceso mi amigo y músico Juan Antonio Lleó. Muchas de estas obras están en la web de los Sons Creativos: <http://www.sonscreativos.com> (Una relación de ellas se encuentra al final de este artículo).

48. El trabajo de la electroacústica tiene mucho que ver con el trabajo de laboratorio: probando o descartando materiales hasta ir encontrando lo que se busca. Este trabajo es más parecido al trabajo en el estudio de un artista plástico, incluso al de un científico.



El camino que proponemos nos obliga a aprender a leer la realidad desde otras perspectivas. Estas nuevas lecturas son las que sitúan al compositor en una nueva casilla de salida. Entendemos que es otro punto de partida que utilizan músicos que trabajan con técnicas tradicionales. El gesto es, en este contexto, el motor de la música. De hecho, creemos que el gesto es la esencia del arte y que sin gesto no existe arte<sup>49</sup> incluida la música realizada por ordenador en la que el gesto está implícito en el movimiento de la misma.

Queremos terminar este epígrafe esbozando la relación profunda que existe entre gesto y movimiento. El movimiento que evoca el gesto realizado deviene en el tiempo y esto es también una definición de la música: el arte de los sonidos en el tiempo. El movimiento forma, de una manera clara, parte de la música y de la danza, pero también forma parte de las demás artes. Todas parten del gesto de diversas maneras y a través de este se concretizará la obra.

## SEGUNDA PARTE

### Descripción y análisis de las obras para piano<sup>50</sup>

Estas obras fueron compuestas para los conciertos de inauguración de los Sons Creativos<sup>51</sup> celebrados anualmente en la ciudad de Lugo dentro de las actividades del Grupo de Creación Sonora de la USC (GCSUS)<sup>52</sup>.

Aunque hablamos de obras para piano, hay que explicar que todas tienen su especificidad: *Nubes* es una obra para piano acompañada de una secuencia de fotos, *Planetas* es una obra para piano y voz, *Diálogo 1* y *Diálogo 2* son dos obras para piano y cinta pregrabada, y, por último, *Iguazú* es una obra para piano solista. Hemos incluido una descripción de *Lorito* obra programada para los Sons Creativos de 2020, pospuestos por la crisis del coronavirus.

### Un antecedente

*Ensaio I, II, III* (2008). [https://www.youtube.com/watch?v=qw\\_jqTC5UhY](https://www.youtube.com/watch?v=qw_jqTC5UhY) y

49. Igual que para Magritte, la pintura de una pipa no es una pipa. Entendemos que la partitura tradicional no es música, es solamente una representación de esta.

50. Hemos considerado pertinente poner junto a cada obra el link de la misma para poderla escuchar y facilitar así la comprensión del texto. El conjunto de los links está al final del artículo junto a otras obras de la autora en *YouTube*.

51. Los Sons Creativos son en la actualidad una plataforma de intercambio cultural para la difusión y estudio de músicas experimentales y del arte sonoro a través de conciertos, talleres y conferencias patrocinados por Lugo Cultural con el apoyo del Vicerrectorado de Cultura de la USC. En los comienzos, los Sons Creativos fueron un foro de investigación y práctica de las técnicas actuales del mundo de la experimentación musical, del arte sonoro, la música electroacústica y el arte visual. Con más de una década, los Sons Creativos han recibido a los más destacados músicos de estos ámbitos. La información de las once ediciones de los Sons Creativos se encuentra en la web propia: [sonscreativos.weebly.com](https://sonscreativos.weebly.com)

52. El Grupo de Creación Sonora se funda a finales de la década de los noventa y es la continuación del trabajo de creación e investigación musical que la autora venía desarrollando desde años atrás que comenzó con el Grupo Espacio Permeable. Después de la disolución de dicho grupo en 1993, comienza a trabajar en solitario en la música electroacústica realizando en el CDMC de Madrid la obra *Museo* dedicada al entonces Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Esta obra se estrena en los conciertos de verano del CDMC en 1995 en el patio del Centro de Arte Reina Sofía. En 1998 funda con alumnos de magisterio el Grupo De Creación Musical (GCMUS) con el apoyo del Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Santiago. Este grupo ha ido evolucionando a lo largo de todos estos años, llamándose posteriormente Grupo de Creación Sonora (GCSUS) más acorde con el trabajo que realizaba y que prosigue en la actualidad. Sus miembros han ido cambiando y en la actualidad lo conforman la soprano Mónica Álvarez, el percusionista e instrumentista de viento Efraim Díaz, y como directores de los Sons Creativos Xoan Xil López junto a Inmaculada Cárdenas.

*Ensaio IV, V* (2008). <https://www.youtube.com/watch?v=VKWQhU3FiiM>

Obra para piano, voz y electrónica en directo, *Ensaio* es una obra dividida en cinco partes realizada por los entonces miembros del GCMUS: Inmaculada Cárdenas en la idea original y dirección, Mónica Álvarez en la voz y Arturo Vaquero<sup>53</sup> en la electrónica. La idea de trabajar con las posibilidades del piano y mezclarlas con la voz contemporánea y los medios del ordenador tomaba cuerpo. Dentro de esta idea subyacía otra idea querida de la autora, la de “pintar” en el arpa del piano<sup>54</sup>. La posibilidad de hacerlo surgió con la propuesta de sonar las acuarelas de la pintora asturiana y amiga Mabel Lavandeira<sup>55</sup> proyectándose una exposición paralela de las obras en Lugo. No fue posible, pero la idea pervivió y evolucionó ampliándose el marco de la misma a otros temas. Estos nos llevaron hacia una música orgánica y narrativa

como se percibe en los subtítulos de *Ensaio*: “Telúrica”, “Étnica”, “Máquina de Escribir”, “Gato” y “Jazz”.

La narración como soporte de la composición la utilizo desde el *Concierto para Esculturas Sonoras* con Espacio Permeable; el procedimiento es *sui generis*: a partir de la exploración de distintos objetos o instrumentos se consigue una materia sonora, un tema en términos clásicos con el que se puede variar y jugar. Este segundo paso es facilitado por el proceso narrativo, ¿cómo? preguntándonos qué nos sugiere esta materia sonora, qué nos recuerda. La respuesta que obtenemos es la clave; a partir de esta, el instrumentista debe meterse en su energía y de esta forma encontrar el camino para desarrollar el tema y sus variaciones.

En *Ensaio* el piano fue el hilo conductor; inventamos otras maneras de tocarlo utilizando los tres medios básicos que

53. Arturo Vaquero fue uno de los miembros fundadores del GCMUS, luego llamado GCSUS. Técnico de sonido de profesión y músico del rock-pop del momento, se integra en el Grupo de Creación Musical de la universidad para organizar un laboratorio de música en Magisterio desde el que participa en las líneas creativas de la Pedagogía de Creación Musical. Algunos años después, Inmaculada Cárdenas comienza a internarse en el mundo audiovisual, periodo en el que Arturo Vaquero la acompaña como técnico audiovisual, desarrollando él también estas técnicas en ordenador. En este periodo, Inmaculada Cárdenas compuso obras como *Oratorio do Caldeiro de Santo Agostiño* sobre la catástrofe del buque petrolero el Prestige y que se estrena en julio de aquel año en Nueva York. Este trabajo electroacústico se mantiene en otras obras como *A Morte do Dansak*, para coro y cinta realizada en el Laboratorio de Magisterio y estrenada en Lugo en los conciertos de primavera del GCMUS. En los últimos años Inmaculada Cárdenas recurre a un nuevo concepto de obra el de miniaturas sonoras (obras audiovisuales). Realiza la primera miniatura sonora con el apoyo técnico de Arturo Vaquero y las dos últimas con el apoyo del ingeniero informático y músico Juan Antonio Lleó.

El GCSUS de aquellos años tenía entre sus actividades talleres anuales de voz experimental con Mónica Álvarez y de música electroacústica a cargo de Arturo Vaquero. En el mes de mayo, fecha que luego mantienen los Sons Creativos, se realizaba el concierto del GCMUS en el que se mostraban las piezas compuestas. Todas estas piezas estaban enmarcadas en un tema genérico y sobre las que la dirección mantenía la unidad de acción en el proyecto. Desde la creación de laboratorio de música en Magisterio Inmaculada Cárdenas realiza sus obras electroacústicas y audiovisuales en él.

54. En el aula de música de Magisterio de Lugo había dos pianos de pared, uno en buen estado y otro más antiguo en peores condiciones. Los dos fueron de gran utilidad, pero sobre todo el piano estropeado. Quitamos el teclado y quedó a la vista el arpa para poder jugar en ella. Acariciaba la idea de “pintar” en el arpa y fue con la obra *Ensaio* que se materializó. Pusimos el piano horizontal sobre cuatro sillas y esto me permitió tenerlo delante como sucede en un piano de cola. Esta aula tiene una acústica muy buena, y ese piano roto estaba allí, aportando su energía, incluso desde el silencio. Cuando componíamos la ópera *Serea E* o *Contador de Contos*, sucedió algo extraordinario. Fernando Muorenza, otro miembro fundador del GCMUS, había construido trompas de cartón y latas, largas de más de dos metros. Cuando empezó a soplar en ellas, aquel sonido grave produjo un efecto inesperado, los sonidos afines del piano entraron en vibración. Este fenómeno que se llama “simpatía” llenó el aula de suaves ondas sonoras. El trabajo de creación en grupo o en solitario descubriendo materias nuevas a través del juego sonoro, siempre ha sido así.

55. Acuarelas realizadas con una técnica japonesa pasando por el papel una pluma bañada en tinta. Esta serie de acuarelas en negros y azules son una plasmación de las olas del mar que estuvieron expuestas en el Palacio de Revillagigedo en Gijón.

hay para conseguir sonido (percutir, frotar o pinzar): golpeando con mazos en “Telúrica”, repiqueteando en una cuerda en “Étnica”, frotando con cuerdas de guitarra en “Máquina de Escribir”<sup>56</sup>, rascando con escobillas en “Gato”. Este cuarto movimiento fue un *clin d’œil* al Maestro Rossini.

La última parte tocada en el teclado desarrolla un tema repetitivo y minimalista con matices jazzísticos en la voz. Cada parte expone al piano un tema inicial con el que se funden en un juego de contrastes la voz y la electrónica. Es de destacar el papel solista que desarrolla Mónica Álvarez. *Ensaio* reunió los tres elementos de la obra: el piano, la voz y la electrónica consiguiendo un resultado compacto de gran fuerza sonora.

Sin *Ensaio*, las obras para piano de los últimos años quizás no existirían. Quedaba una asignatura pendiente, enfrentarse al piano en solitario y eso sucederá diez años más tarde.

*Ensaio* fue estrenada en el Circulo de las Artes de Lugo el 20 de mayo de 2008 en los conciertos anuales del GCMUS.

**Nubes:** <https://www.youtube.com/watch?v=usyYc8XPDUE>

Nubes es la primera obra de la serie de piezas para piano de este trabajo. En ella, el eje de la composición es dibujar con sonidos

en el tiempo una realidad natural: las nubes. Como he comentado anteriormente, la idea de entender la composición como un dibujo en el tiempo ha estado presente desde el comienzo de mi obra. Esta pieza estuvo acompañada en su estreno de un fotomontaje en los Sons Creativos en mayo de 2016 en Lugo.

Esta obra cuenta en el piano la historia de las nubes proyectadas en el concierto<sup>57</sup>. Las fotos fueron agrupadas por temas, formas y colores, yendo desde los cúmulos blancos a la transformación del cielo en los grises de la tormenta consiguiendo así una narración con continuidad temática que servirá a la improvisación al piano como partitura descriptiva o guion.

La primera parte de *Nubes* está ejecutada en el arpa del piano, ayudándose de elementos externos: un plumero y una chirimía sin boquilla para hacer vibrar de formas diferentes las cuerdas del arpa y conseguir los efectos sonoros que se buscan. La segunda parte, quizás la más innovadora a nivel gestual en el teclado, es donde por primera vez utilizo el gesto para dibujar con las manos el tema. La obra va más allá de lo descriptivo llevándonos a una realidad emocional de la mano de lo narrativo presente en toda la pieza.

Al igual que hemos hablado de dibujo en el teclado, también podemos entender la génesis de Nubes desde la óptica del escultor de sonidos, ya que en este caso

56. Al escuchar *Ensaio III*, se ve claramente que la voz ha desaparecido. Fue un accidente de la mesa de mezcla que no pudimos reparar. Mónica Álvarez imitaba con sonidos cortos los sonidos de las máquinas de escribir antiguas, sus repiqueteos, y campanitas. Tenemos que decir que todo el trabajo realizado durante más de treinta años ha estado siempre condicionado por una precariedad grande. Estábamos bajo el paraguas del Vicerrectorado de Cultura y no del Vicerrectorado de Investigación, como hubiera sido lo adecuado para apoyar todo el proceso de experimentación que desarrollamos tantos años. Pero no fue posible, la música en Magisterio estaba dentro de una diplomatura que no benefició la posibilidad de estar amparados por un proyecto de investigación en toda regla.

57. La secuencia de fotos mostradas al público durante la ejecución de la obra fue realizada con anterioridad a la composición por la autora en compañía de Terencia Silva.

la masa sonora nos remite a la densidad de los sonidos, noción más amplia que nos sitúa en el marco propio de la música electroacústica. La música se construye en el devenir temporal y esta definición refuerza el concepto que utilizamos desde el gesto de las manos para encontrar la materia sonora, materializada en el arpa y el teclado del piano como lienzos donde trabaja el músico.

Podemos también entender *Nubes* como el diseño de un paisaje sonoro, entendido no en el sentido de los “Sounds Scapes”<sup>58</sup> sino en el de un paisaje sonoro orgánico en el que los elementos sonoros van apareciendo, se superponen e interactúan cuando y como el músico lo interpreta a través de las fotografías. Como en las otras obras, *Nubes* tiene un relato. Nos cuenta una historia, la historia de las nubes que hemos seleccionado y organizado. Su libertad nos permite hacer diferentes versiones de la obra según la lectura del intérprete<sup>59</sup>.

El porqué de la elección de las nubes como tema de una obra musical lo encontramos en la fascinación por la naturaleza. Como personas tenemos conciencia de que la realidad científica de las nubes no elimina el lado poético de las mismas. Los artistas, entre ellos los pintores, las han plasmado en sus acuarelas y óleos, también los escultores en sus bajorrelieves. Como toda la naturaleza, las nubes, sus formas reales e inventadas han sido objeto de trabajo en el arte desde la antigüedad. Musicalmente, no conozco referencia alguna en el mundo de la música clásica a las nubes en concreto, pero sí hay ejemplos orquestales de tormentas en la música descriptiva<sup>60</sup> del siglo XIX y primera mitad del XX.

En el plano personal, hay una búsqueda de la belleza y de la sencillez. Hay una reacción instintiva hacia lo “no bello”<sup>61</sup>. Sé que muchos artistas buscan y han buscado la expresión de la parte “oscura” de lo humano y que a través de estas obras hemos aprendido a vivir esas emociones negativas

58. Este término nace de la unión de las palabras *sound* (sonido) y *land* (paisaje). Su creador el compositor y profesor en la universidad Simon Fraser de Vancouver (Canadá) Murray Schafer fue quien con su grupo de investigación inventa esta nueva forma de composición que tiene los sonidos reales del mundo como materia de sus obras. Esta manera de componer tiene en su forma que no en su esencia, relación con los resultados de las obras que Luc Ferrari desarrollará casi en paralelo en Francia, siendo estas últimas la versión europea de lo que hoy es un género dentro de la electroacústica: el paisaje sonoro. Luc Ferrari perteneció al círculo fundacional del GRM en Francia, pero a partir de su obra *Presque Rien* elaborada con material grabado de realidades de la vida cotidiana, rompe con la tradición que Pierre Schaeffer había impuesto a sus colaboradores de realizar música electroacústica con la manipulación de sonidos grabados. Fue un salto inevitable en la incipiente música electroacústica, pero inesperado que les llevó a romper la relación que mantenían. *Presque Rien* concebida como una partitura de orquesta, trabaja en cada voz una realidad grabada del cotidiano resultando en esencia casi un paisaje sonoro como los de Murray Schafer.

59. La narración o la dramatización nos ayuda a forjar el gesto. Podríamos decir: “si quieres sonar como la lluvia, conviértete en lluvia” “si quieres sonar como un gato, conviértete en gato”. En este segundo ejemplo estaríamos hablando de imitar el movimiento del animal, no el sonido que hace.

60. También se habla en la música descriptiva de música programática, entendiéndose por ella la música que tiene por objetivo evocar ideas e imágenes en la mente del oyente, representando musicalmente una escena, imagen o estado de ánimo; por el contrario, “música absoluta” será aquella en la que la abstracción es el eje de su contenido, apreciándose por ella misma sin ninguna referencia particular al mundo exterior a la propia música. Entenderíamos desde esta perspectiva que las notas, al igual que los números son abstracciones frente a los sonidos reales materia de la música electroacústica. El término se aplica exclusivamente en la tradición de la música europea, particularmente en la música del periodo romántico del siglo XIX, durante el cual el concepto va a tomar gran popularidad, llegando a convertirse en una forma musical autónoma; aunque desde el Renacimiento habían existido piezas de carácter descriptivo.

61. Edson Zamprona músico compositor brasileño afincado en España desde hace años y un gran improvisador al piano a la manera clásica, manifestó en un concierto de los Sons Creativos en Lugo de la necesidad que tiene de buscar la belleza y la plasticidad en sus obras, postura que comparto plenamente.

que existen y esto ha sido así desde la antigüedad más remota. Pero no debemos olvidar que coexisten desde la antigüedad posturas en el arte que busca la serenidad y la armonía con el entorno. Todo el arte Zen sería un ejemplo de lo que digo. Tenemos que encontrar un equilibrio entre las dos realidades, entre el “yin” y el “yan”. Esta postura personal me lleva al tipo de temas que elijo para mis obras en las que hay una búsqueda de la sinergia con la naturaleza y el entorno, además de descripciones de realidades exógenas a uno mismo.

El piano, instrumento polifacético, permite trabajar con su caja, su arpa y su teclado, ya que está diseñado con dos elementos diferentes por su color y su sonido: las teclas blancas y las teclas negras. Además de las variadas posibilidades de percusión, frotación o pinzamientos en el arpa y la caja, centrándonos en el teclado podemos trabajar en tres niveles de sonoridades: las teclas negras, las teclas blancas o la combinación de ambas. En el gesto inventado para *Nubes* obtuvimos la materia sonora con la escala pentatónica de las teclas negras que podíamos variar en toda la gama de alturas desde los agudos a los graves intensos; si por el contrario trabajábamos este gesto en las teclas blancas, obteníamos sonidos de la escala modal natural que rompían sin estridencia la armonía estática de las negras; pero si jugábamos con la combinación de ambos teclados, impedíamos que se estableciera la monotonía abriendo la posibilidad de dibujar en este con dos maneras distintas que se contrastan y enriquecen. Esta forma

de hacer es un principio básico de la música clásica: la búsqueda de contrastes.

El gesto de la segunda parte de *Nubes* es sencillo y evocador. Un gesto descubierto desde la sinergia emotiva de hacer tuya una realidad. Las dos manos convergen desde la palma, la una hacia la otra, repitiendo el gesto en diferentes partes del teclado. No miro donde toco qué notas exactas, solo el lugar aproximado. Solamente para los inicios de frases o finales memorizo con mayor exactitud las notas. Estamos ante una obra que juega con las texturas del teclado y que al igual que la primera parte se realiza desde la improvisación.

¿De qué tipo de improvisación hablamos? Nos situamos en un contexto clásico. Sabemos que la improvisación ha sido practicada por los grandes músicos desde Bach a Chopin. En el Barroco era normal escribir el esquema básico de la obra dejando los detalles *ad libitum* a los instrumentistas. En el mundo contemporáneo, el jazz ha sido el estilo musical más permeable a la improvisación y, hoy en día, la improvisación como género está aceptada<sup>62</sup>. En *Nubes*, la improvisación es la técnica compositiva, en ella el ritmo o la melodía no existen como parámetros. Es el *tempo* desde la materia sonora el que marca de principio a fin el devenir de *Nubes* y define su esencia.

**Planetas:** <https://www.youtube.com/watch?v=fMTX5eRdj38>

62. El mundo de la improvisación es muy amplio. Hoy, más que nunca, está vigente esta manera de hacer que tiene múltiples realidades, considerándose un género musical per se. Carlos Suarez o Wade Matthews son representantes de esta corriente actual de creación musical. Ambos músicos trabajan la improvisación desde la invención de materias sonoras generadas a partir de útiles manipulados en el ordenador. Señalamos la monografía sobre el tema de Wade Matthews: *Improvisando: La Libre Creación Musical* (2012). Ed. Turner Música.



Estrenada en los Sons Creativos de 2017 es una obra para piano y voz que establece un juego improvisado entre la voz y el instrumento desde un concepto clásico. He trabajado siempre para músicos particulares, contando con las posibilidades que me brindaban y trabajando con las herramientas de que disponíamos. En el caso de *Planetas* la obra se planteó para Mónica Álvarez<sup>63</sup> soprano de grandes recursos en su voz y conocedora de las técnicas propuestas en la Pedagogía de Creación Sonora.

*Planetas* es quizás la obra más clásica de las que analizamos. Con un formato tripartito que la emparenta con la forma sonata, su tema nos lleva al mundo de la mitología clásica<sup>64</sup>. En *Planetas*, además, encontramos una afinidad con la suite del mismo nombre del compositor inglés Gustav Holst<sup>65</sup>. Dividida en tres partes, cada una de ellas dedicada a un planeta y al dios mitológico que lo representa: Marte, Mercurio y Neptuno.

Desde una estructura sencilla formada por temas y variaciones, todo el material está trabajado con la cantante a partir de grabaciones e indicaciones verbales. La obra se desarrolla íntegramente en un diálogo: contrastante a veces, de acompañamiento otras. La improvisación sigue siendo la técnica elegida para estos

dos instrumentos en perfecta sinergia entre el piano y la voz.

Hablamos de la voz como un instrumento, ya que es la forma en la que se utiliza en *Planetas*. La voz aquí no es el sustento de la palabra, es un instrumento pleno sin texto: sólo sonidos, quejidos, gritos, susurros, melodía y ritmo. *Planetas* presenta diferentes narraciones, descripciones y emociones relativas a los dioses del Olimpo y sus vínculos con los hombres.

Tres planetas y tres movimientos. El primero “Marte” el dios de la guerra, el segundo “Mercurio” dios como mensajero de los dioses y representante del mundo del comercio y el tercero “Neptuno” el dios de las aguas. En esta última parte se utiliza el nombre romano y no el griego de Poseidón como en las anteriores. El agua y el mar son un tema recurrente en la obra de la autora.

Una pequeña introducción, en la que la voz expresa el desgarramiento de la partida acompañada por el vibrato del piano en los graves da lugar al primer tema de Marte que escenifica el piano en un marcado y repetitivo ritmo: los pasos de los guerreros; mientras la voz juega con dramáticas onomatopeyas. Un cambio de ritmo da entrada a una parte más saltarina que termina volviendo a las oscuridades de los graves y culmina en un largo y tétrico

63. Esta cantante ha estado junto a mí desde sus estudios en la entonces Escuela de Formación del Profesorado de la USC de Lugo. Es miembro fundador del Grupo de Creación Musical de la USC y del que sigue formando parte. Con estudios musicales de canto, es desde su práctica de la Pedagogía de Creación Sonora que Mónica Álvarez amplía sus recursos vocales en gran manera, adquiriendo una práctica remarcable del canto difónico que estudia con Thomas Clement y también sobre técnicas de exploración de la voz en cursos promovidos por el GCMUS con cantantes como Esperanza Abad o Fátima Miranda. Ha realizado incursiones en el mundo de la composición resaltando la obra *As Voces do Mosteiro* del que incluimos el link de YouTube <https://youtu.be/lrdPEIJM-KQ>. Este trabajo fue realizado en el monasterio de Montederramo en Ourense, estrenado en los Sons Creativos de 2011 y formó parte de la exposición *25 Anos de Arte Sonora e Pedagogía en Lugo* en el MIHL (Museo Interactivo de Historia de Lugo) en 2013.

64. Las referencias a la historia, a la mitología y a las leyendas están presentes de diferentes maneras en las obras de la autora.

65. *The Planets*, op. 32, es la obra más conocida de Gustav Holst, compuesta entre 1914 y 1916 y estrenada en 1918. Es una suite de siete movimientos dedicados a cada uno de los planetas y que Holst relacionó con la deidad homónima de la mitología grecorromana.

sonido que muere en un pianissimo. En “Marte” será la voz la que desarrolla toda su plenitud sostenida por la contundencia del piano.

La segunda parte dedicada al dios Mercurio se desglosa en dos temas, ambos cantarines y rítmicos. El primer tema se inicia con notas picadas y sonidos vocales cortos y juguetones. En el segundo tema, casi una variación del primero, el dios despliega sus alas con un tema rítmico más alegre. Este juego cambia, tornándose sus acordes más dramáticos ante el riesgo de quemarse cerca del sol. El juego vocálico con sonidos cortos se entrelaza con los sonidos del piano que tiene mayor entidad en contraste con “Marte”.

En “Neptuno” parte dedicada al dios de las aguas, la voz mantiene sonidos largos y encadenados, mientras el piano dibuja el mar en *glissandos* claros desde los tonos medios a los agudos; este desarrollo se rompe al final de la obra con armonías centradas en los graves, mientras la voz llega al agudo final.

**Diálogo 1** <https://www.youtube.com/watch?v=sBXFKdFG0Rc>

Cercanos los Sons Creativos de 2018 tuvo la ocasión de componer las dos obras que llevan por nombre *Diálogo*. A escasas

semanas del evento nos encontrábamos sin un estreno del Grupo para el concierto inaugural. Necesitábamos una obra y la idea surgió de improviso; fueron dos obras realizadas en muy poco tiempo. No era la primera vez que trabajaba con cinta pregrabada, recordarán el epígrafe dedicado a la obra para piano, voz y cinta *Ensaio I, II, III, IV, V*; en esta ocasión *Diálogo 1* y *Diálogo 2* fueron compuestas para piano solista y cinta<sup>66</sup>.

*Diálogo 1* presenta una relectura de la 2.<sup>a</sup> parte de la obra *Las Señoritas de Carabanchel*. Establece desde el comienzo un juego sonoro entre el piano y la cinta. La improvisación desarrolla un diálogo que da sentido a una nueva versión para piano de la 2.<sup>a</sup> parte de esta obra convirtiéndola en una obra nueva. *Diálogo 1* nos sitúa ante una forma más cercana a lo aleatorio<sup>67</sup> y se adentra en otro estilo de trabajo al piano sin parámetros fijados<sup>68</sup>. Un juego arrítmico que desde una atonalidad aparente entre el piano y la grabación encaja los dos elementos de la obra, desgranando un juego sonoro detallado y minucioso de lo que el intérprete escucha en la cinta.

Como hemos visto anteriormente en *Ensaio*, la música electroacústica<sup>69</sup> y la propia música clásica van a adaptarse la una a la otra buscando espacios nuevos de expresión. Actualmente, se sitúa en un

66. Desde su inauguración los Sons Creativos se celebran en La Casa do Saber en el vicerrectorado de Lugo, salvo la excepción que se hizo en la exposición en el MHIL. Con anterioridad los conciertos del GCMUS se celebraron en el Salón Regio del Círculo de las Artes de Lugo.

67. A partir de 1950, se introduce la música aleatoria (o música de azar), que está basada en elementos no regulados por pautas establecidas y en la que adquiere un papel principal la improvisación.

68. *Diálogo 1* no es una obra atonal, pero su resultado nos hace pensar en este tipo de música.

69. Este tipo de música surge como una forma de música clásica durante la época contemporánea como consecuencia de la producción de sonidos electrificados dentro de la composición musical. Los primeros desarrollos de la composición de música electroacústica durante el siglo XX están asociados con la actividad de compositores que trabajaban en estudios de investigación en Europa y los Estados Unidos. Entre estos estudios estaban el Groupe de Recherches Musicales de la ORTF en París, donde surge la Musique Concrete, en el Nordwestdeutscher Rundfunk (NWDR) en Colonia que dirigía su atención hacia la composición de *elektronische Musik*, y en el Columbia-Princeton Electronic Music Center en Nueva York, donde se exploraban la tape music, la música electrónica y la informática musical.

entorno menos rompedor y más propicio que fueron sus inicios a mediados del siglo XX. Paulatinamente, las nuevas maneras compositivas han ido siendo aceptadas y hoy en día los compositores realizan obras para instrumentos y cinta como una forma más de composición. Es en este contexto que hay que situar los Diálogos.

Era cuestión de tiempo que los ordenadores y la grabación entraran a formar parte de la música. La necesidad de utilizar la tecnología era evidente. Músicas similares nacieron en sitios distintos paralelamente: en París en el GRM con Pierre Schaeffer, en Colonia de la mano de Stockhausen<sup>70</sup> y en Nueva York donde se exploraban las posibilidades de la música por ordenador.

Para entender *Diálogo I* hay que explicar la 2.ª parte de *Las Señoritas de Carabanchel*<sup>71</sup>, ya que ésta es la grabación que la acompaña. La 2.ª parte de esta obra es una pieza vocal improvisada y experimental para voces mixtas.

Esta obra se pensó como una Intervención Sonora<sup>72</sup> en el espacio de la Iglesia del Palacio de Villa Hermosa de Carabanchel. Se trabajó con un grupo de profesores-músicos desde un texto escrito, un artículo de periódico<sup>73</sup>. A partir del texto del artículo y utilizando las posibilidades de resonancia que había en la iglesia, los músicos van a seguir el esquema preparado con ellos para la obra.

Lo que exponemos a continuación es un ejemplo de partitura oral.

- En primer lugar, cada músico eligió una consonante que sería la suya en la lectura de principio a fin del texto.

- Esta lectura se realiza con voz clara y perceptible salvo la consonante elegida. Cuando esta sale en el texto, el músico cambia la lectura por la interpretación variando la consonante de todas las formas posibles: exclamada, gritada, vibrada, cantada. Cada músico inventará la forma de destacar su consonante cada vez que salga, variándola en las sucesivas apariciones.

- Los músicos podían moverse lentamente por el espacio de la iglesia, cruzándose o parándose cuando lo estimaran, aprovechando los momentos donde no sonaban para tener una escucha del grupo con una aproximación más exacta de la evolución sonora; momentos de silencio y pausa elegidos por ellos mismos.

El resultado es un juego vocal, cuyas reglas se establecieron de antemano entre el texto y la voz. Las resonancias de la iglesia y el movimiento de los músicos por su nave consiguieron un conjunto de variaciones vocálicas arrítmicas, siempre aleatorias al emerger las notas de diferentes colores de las consonantes en un tempo homogéneo: el

70. Compositor alemán de la segunda mitad del siglo XX. Sus obras están dentro de la música electroacústica, música aleatoria y composición serial. Desde la tradición alemana de la música clásica, Stockhausen se interna en la composición por ordenador llegando a resultados similares a los conseguidos por la música electroacústica en París.

71. Esta obra fue realizada dentro de un curso con profesores de música de enseñanzas media. *Las Señoritas de Carabanchel* se grabó en la capilla del palacio de Vista Hermosa de Carabanchel con los alumnos del CRIF. Esta Intervención Sonora está publicada en el DVD *Música, Espazos e Cidade* (2012)

72. La Intervención Sonora es una práctica propia del arte sonoro, más relacionada con las artes plásticas en sus comienzos que los músicos han adoptado como propia. La autora ha utilizado esta práctica en otras obras como *Monte Gaiá*, con el GCSUS, realizada en la Biblioteca del Complejo Cultural Monte do Gozo en Santiago de Compostela. Esta Intervención Sonora está publicada en el DVD *Música, Espazos e Cidade* (2012).

73. Me refiero a una entrevista publicada en el diario *El País* a la violinista Anne-Sophie Mutter invitada esos días en Madrid para dar un concierto en el Auditorium de Música de la ciudad.

tempo de la lectura pausada que establece la cinta desde la primera sílaba.

El piano en *Diálogo 1* se suma a este juego sonoro aportando a la obra colorido. Desde la atonalidad y la arritmia desarrolla sus entradas en concomitancia o contrastando con la grabación, empleando toda la extensión del piano desde los agudos a los medios y utilizando los graves del piano en los fuertes vocales para acentuar el diálogo con la cinta.

**Diálogo 2** <https://www.youtube.com/watch?v=sypLN1bcagc>

Obra para piano solista y cinta pregrabada, es una relectura para piano de la obra para instrumentos de viento *Tormenta Celeste*. Esta obra se estrena en los Sons Creativos de 2018 junto con *Diálogo 1* formando un tándem.

*Tormenta Celeste*<sup>74</sup> se realiza de la Facultad de Educación de Cuenca con los alumnos del departamento de música del profesor Antonio Alcázar en 2008. El trabajo se basó en la idea dramática de una disputa en el cielo entre los dioses del Olimpo, para la cual cada músico eligió un dios y un instrumento.

Necesitaba para el proyecto de *Tormenta Celeste* un espacio físico con sonoridades especiales y lo encontré en el gimnasio de la facultad. Este gimnasio tiene una acústica excelente para realizar intervenciones sonoras. Su acústica y su

resonancia, debido a su tamaño rectangular y su techo alto potencian los sonidos con una reverberación amplia sin ser exagerada que facilitó el trabajo de los músicos<sup>75</sup>.

Encontrado el lugar, dispusimos cómo se iba a utilizar este espacio. Lo que presentamos a continuación es otro ejemplo de partitura oral:

- Íbamos a trabajar con instrumentos de viento metal y madera; para conseguir una mejor escucha entre los instrumentistas (una quincena) se pensó en una distribución de los mismos por el espacio del gimnasio.
- Cada músico estaría dentro de un círculo dibujado en el suelo de metro y medio del que no podía salir y a partir de ese espacio físico desarrollaría su intervención.
- Los instrumentos había que tocarlos con gestos inventados buscando sonidos nuevos; no estaba permitido tocarlos de forma convencional.
- Además de disponer de un espacio y elegir un instrumento, cada músico eligió un dios del Olimpo a quien representaría en el juego sonoro.
- La pregunta que nos hicimos fue ¿cómo se pelean los dioses en el Olimpo? La respuesta obtenida fue una tormenta con rayos, truenos y relámpagos.
- Se trababa de realizar una conversación sin palabras, solo un juego de sonoridades. Establecimos que en esta conversación instrumental habría una

74. Esta obra se estrenó en Lugo en el Círculo de las Artes. En el estreno se realizó una nueva versión de la obra, un nuevo juego sonoro entre la cinta y los instrumentistas (los alumnos de Cuenca) invitados por los Sons Creativos. Los alumnos se situaron en los balcones del primer piso del Salón Regio del Círculo de las Artes de Lugo imitando la distribución de los músicos en la música antigua para interactuar con la cinta emitida por los altavoces. El público situado en el centro del salón rectangular quedó envuelto en la tormenta sonora que invadía el espacio.

75. La búsqueda de espacios sonoros adecuados para la exploración musical es un factor decisivo en la generación de obras donde la arquitectura es un instrumento más. Los espacios son determinantes en la música viva. Los espacios tienen particularidades que ayudan o no, al despliegue del sonido en la práctica de la Pedagogía de Creación Sonora.

evolución desde un comienzo amable hasta la disputa entre los dioses, para volver de nuevo a la calma. Se trataba de hablar a través de los instrumentos, responder al otro, hacerse oír y enfadarse cuando no te escuchaban. Acordamos que las entradas de los instrumentos se harían realizando una acumulación sonora desde los instrumentos de viento madera hasta los de viento metal.

- Era fundamental partir de algo que todos manejamos con fluidez: los mecanismos de la conversación en grupo; a partir de esta idea los músicos debían centrarse en el instrumento y hacerlo hablar para desarrollar el juego sonoro *ad libitum*.

Estas fueron las reglas para poner en práctica la improvisación que dio lugar a *Tormenta Celeste*: dioses que hablan, discuten, se pelean y poco a poco vuelve la calma. *Tormenta Celeste* fue publicada por la USC en el DVD *Música, Espazos e Cidade* (2002).

Para *Diálogos 2*, elegí trabajar en el arpa del piano, ya que la contundencia sonora de *Tormenta Celeste* me sugirió esta elección. Hecha la misma, hubo una búsqueda de los percutores que más me ayudaban en el dialogo con la cinta. Trabajé con mazos de madera de los que elegí uno en particular y que utilicé en el estreno.

*Diálogo 2* establece desde el comienzo un esquema rítmico enérgico, elaborando un discurso contrastante con la cinta que mantiene hasta el final. La obra termina con un pequeño movimiento en forma de coda realizado en el teclado.

**Iguazú** [https://www.youtube.com/watch?v=9R0aw03RC\\_M](https://www.youtube.com/watch?v=9R0aw03RC_M)

La impresión que me produjo ver las cataratas de Iguazú me llevó a pensar que era un buen tema para los Sons Creativos de 2019. La impresión que causan las cataratas desde el lado argentino, donde se ven desde arriba fue de serenidad. Majestuosa e inmensa esa extensa y enorme caída de agua invitaba a la relajación. El sonido que emanaba era envolvente. Todo lo contrario sucede del lado brasileño; estás viendo las cataratas desde abajo y el sonido es un bramido que llega a sobrecoger. Intenté plasmar en *Iguazú* ambas experiencias y el recuerdo de aquel día.

Esta obra está estructurada en tres partes: “Rumores del agua”, “El tren” y “Bramido”. El segundo movimiento recoge la experiencia del trenecito que lleva a los visitantes hasta cerca de la catarata desde donde se sigue a pie. Es un recorrido de unos veinte minutos a través de un bosque subtropical, cálido y amable en el que solo se escuchan la máquina del tren y los pájaros. La grabación de este trayecto sirvió de guía para la realización de la segunda parte.

Iguazú inventa un gesto nuevo al de las obras anteriores en su primera parte; un gesto frecuente en las personas: golpear las yemas de los dedos contra una superficie para buscar ritmos. Este gesto es llevado al teclado y convertido en el eje de la obra; del repiqueteo de los dedos surge la materia sonora<sup>76</sup> en forma de un *continuum* realizado con las dos manos en sentido convergente desde el meñique al pulgar,

76. El concepto de materia sonora parte de la música electroacústica, así como el de densidad sonora relacionado con esta. No estamos hablando de acordes sino de algo más complejo que se define perfectamente con la palabra materia. El término materia nos permite explicar la utilización de estos nuevos parámetros de la música electroacústica aplicados al piano. Este cambio de paradigma ha abierto unas puertas enormes a la composición instrumental que parecía abocada a una repetición de maneras del pasado.



repetido incansablemente a lo largo de la primera parte. Desde este gesto, aparecen variaciones en las dos manos, consiguiendo una nueva y atractiva sonoridad que da sentido al primer movimiento. El teclado utilizado en toda su extensión trabaja los colores que permiten el uso de las negras y blancas, separadas o mezcladas, encontrando matices nuevos.

Iguazú es una obra que trabaja el sonido/ruido del agua en una búsqueda de armónicos en la primera parte para convertirse en pura materia sonora en el tercer movimiento.

El segundo movimiento “El Tren” nos retrotrae al recorrido en tren hasta cerca de las cataratas. En esta parte, la rítmica de la máquina se impone a partir de *clusters* realizados con las dos manos en un juego de variaciones entre negras y blancas que consiguen ambientes muy cercanos a lo jazzístico.

La tercera parte “Bramido” recupera la catarata desde el lado brasileño y con el gesto del primer movimiento pero en sentido ascendente llega a un *forte* que se extingue al final.

Un elemento importante en la ejecución de esta obra es la modulación a través de los acentos en las frases y el juego de volúmenes, recuperando en la primera parte el taconeo del baile flamenco que ayuda a forjar la imagen del borboteo del agua.

Como definición, Iguazú es una música improvisada que parte de un gesto inventado

para la obra. También podemos definirla como música orgánica, entendiendo por esta la música que está conectada con la energía de las cosas y del momento.

***El lorito*** (2020) Obra programada para los Sons Creativos de 2020<sup>77</sup>

Una vez más, para los Sons Creativos planteamos una obra que recoge sonoridades del cotidiano y los desgrana a partir de grabaciones realizadas a un lorito en su jaula en una casa republicana de Lima.

El tema base de la obra es el descubrimiento de la riqueza del canto de este animal que interviene en la conversación de la casa con su canto-lenguaje mimetizándose en la conversación. El lorito realiza sonidos en varios niveles, estableciendo un canto de preguntas/respuestas que van desde los graves, casi un susurro, a sonidos fuertes y claros donde las interjecciones acentúan el nivel de lo que solo es en apariencia hablada, utilizando los volúmenes con maestría. Un canto sorprendente de un pajarito que siempre ha vivido en cautiverio y cuyo contacto con otros pájaros se reduce a las palomas que bajan al patio.

Las obras de la cantante contemporánea Fátima Miranda fueron lo primero en que pensé cuando tomé conciencia del hecho. El lorito está en un espacio de la casa que regula el ritmo cotidiano y donde la actividad humana alterna con el silencio, lo que me ayudó a oírlo y aprender su canto-juego.

Trasladar su canto al piano<sup>78</sup>, recrearlo y variarlo es la idea de esta obra que se

77. Esta obra pudo estrenarse en octubre de 2020 y la información sobre ella y las obras estrenadas en los Sons Creativos de este año están en un post-data al final del artículo.

78. Quiero agradecer desde aquí a la directora del Conservatorio de Música de La Línea Pilar Espejo su amabilidad en permitirme trabajar en los últimos años en sus instalaciones las obras para piano.

acompañará de una grabación del canto del lorito maquetada para la ocasión.

Los Sons Creativos de 2020 han sido trasladados por la pandemia del coronavirus al mes de octubre.

## CONCLUSIONES

Lo primero que resalta de estas obras es su apariencia diferente si las comparamos unas con otras. El análisis de cada una en detalle nos permite ver sus particularidades, pero para su mejor comprensión hemos querido enmarcarlas en un contexto teórico y vital y no quedarnos solamente en un análisis formal de las mismas que no nos daría la dimensión del trabajo realizado.

Nada tiene que ver el resultado sonoro de *Nubes con Iguazú*, de *Planetas con Diálogo 1* y *Diálogo 2* o *Lorito*. Pero todas ellas, incluida *Ensaio*, parten de un mismo concepto: la postura pedagógica que encontramos en las propuestas contemporáneas y vanguardistas de los artistas del siglo XX y XXI y que están insertas en la Pedagogía de Creación Sonora.

Por otro lado, hay que destacar que todas estas obras tienen influencias de propuestas musicales del mundo clásico que van desde el mundo atonal, la música electroacústica o el jazz a influencias de las artes plásticas

como es el caso del pintor norteamericano Jackson Pollock con su técnica de chorrear pintura, el *dripping*<sup>79</sup>.

Los temas nos llevan a una utilización diferente del piano en cada una de ellas, quedando definidas por el gesto, motor primero y último de las mismas.

La necesidad de sinergia entre el instrumento y la ejecución de la obra es una constante, por lo que hablamos de música orgánica, concepto que podríamos ampliar a las demás obras, entendiéndola como una energía que se descarga y fluye y que dentro de la estructura dará lugar a versiones diferentes en cada interpretación.

Partiendo de la improvisación como técnica, esta nos permite llegar a un esquema formal y abierto de la obra que se apoya en la grabación sistemática de las sesiones de trabajo.

Esta es una propuesta abierta que puede ser puesta en práctica por otros pianistas que las interpreten para seguir buscando desde la perspectiva que hemos propuesto en estas páginas formas que faciliten nuevos acercamientos al piano.

## Postdata. En Gulpillerias 18/12/2020

Finalmente, los Sons Creativos de 2020 pudieron celebrarse entre el 22 y 25 de

79. Incluimos aquí, por lo gráfico del mismo, un texto del pintor norteamericano Jackson Pollock extraído de su biografía en Wikipedia “Mis pinturas no vienen de un caballete. Prefiero fijar el lienzo nuevo a una pared o en el suelo. Necesito la resistencia de una superficie dura. En el suelo me siento más tranquilo. Me siento más cerca, más parte de la pintura, ya que de esta manera puedo caminar alrededor de ella, trabajar desde cuatro lados y literalmente ‘estar’ en la pintura. Continúo alejándome de las herramientas tradicionales de los pintores como los caballetes, las paletas y pinceles, etc. Prefiero varitas, palas de jardinero, cuchillos y pintura diluida o empasto con arena, vidrios rotos o cualquier otro material añadido. Cuando estoy ‘dentro’ de mi pintura, no soy consciente de lo que estoy haciendo. Tan solo después de un periodo de ‘aclimatación’ me doy cuenta de lo que ha pasado. No tengo miedo a hacer cambios, destruir la imagen, etc., porque la pintura tiene vida propia. Intento dejarla salir. Es solo cuando pierdo contacto con la pintura cuando el resultado es un desastre. De lo contrario, es armonía pura, un sencillo dar y recibir, y la pintura resulta bien.”

octubre con todas las precauciones y público restringido. La obra que estaba programada y compuesta para esta edición de los Sons empezó a concebirse en el conservatorio de música de La Línea (Cádiz). *Lorito* era la propuesta inicial, pero mirando grabaciones que tenía encontré dos que me dieron la idea de trabajar un material más amplio y realizar tres obras sobre temas de la naturaleza.

La fascinación por otros mundos y en particular por Extremo Oriente y sus formas de vivir el cotidiano me llevaron a llamar estas tres piezas por el nombre de un tipo de poesía japonesa el Haiku, cuya esencia es la posibilidad de transmitir en pocos versos un mundo de emociones, sensaciones y pensamientos en los que la naturaleza tiene un lugar privilegiado.

Por primera vez, en las composiciones para piano de la autora la tímbrica del instrumento será un elemento importante, utilizando el piano eléctrico que le permitirá cambiar de tímbrica y utilizar una más adecuada a cada obra.

***Las Cigarras. Haiku para piano eléctrico (sonido de clave), voz y cinta*** [https://www.youtube.com/watch?v=eFs8\\_MCLyfs](https://www.youtube.com/watch?v=eFs8_MCLyfs)

La cinta que acompaña a la obra y su *leitmotiv* es una grabación de cigarras realizada en el municipio de Batres en Madrid en verano del 2015. La naturaleza a través del canto de estos insectos nos lleva musicalmente desde Extremo Oriente a los Andes americanos. La obra está enmarcada en el pentatonismo siendo el elemento definitorio de las dos partes de este Haiku Sonoro.

Esta composición es distinta rítmicamente en sus dos partes. En la primera, una paleta de matices de evocación oriental

con un tempo lento nos sitúa en Extremo Oriente donde acordes en cascadas son desarrollados por la mano derecha; en la segunda parte, un ritmo de huayno nos adentra en los Andes. La voz no es un mero acompañamiento sino que se funde en sonidos largos en la primera parte, mientras que sonidos cortos y saltarines constituyen la materia de trabajo de la segunda. El tratamiento estilizado de los dos mundos abre nuevas posibilidades en la música clásica, situando estas obras en una continuidad compositiva histórica y a la vez novedosa.

***Las Ranas. Haiku para piano eléctrico (sonido de vibráfono), voz y cinta*** [https://www.youtube.com/watch?v=F5K\\_aluOXwk](https://www.youtube.com/watch?v=F5K_aluOXwk)

El mundo entre acuático y terrestre de las ranas, la alegría de su canto colectivo como una fiesta a la vida será el hilo conductor de este Haiku. Al igual que en *Las Cigarras* la tímbrica del instrumento juega un papel definitorio; aquí será el vibráfono el instrumento elegido.

Un compás de cuatro por cuatro lento introduce la primera parte desde el mi bemol grave instalando desde el comienzo escalas cromáticas ascendentes y descendentes con evocaciones jazzísticas. La voz en un *tempo lento* pero dinámico se funde con el piano en un abrazo de emoción sonora. Una sucesión ascendente de tonalidades lleva la obra hasta un clímax en sol bemol que cambiará repentinamente al mi natural dando paso a la segunda parte de la obra y que de forma descendente por las notas blancas hace florecer matices flamencos.

La segunda parte introduce un tres por cuatro evocando un tipo de fandango, los

verdiales de Málaga que conduce la obra hasta el final y donde la voz alterna partes melódicas con la imitación del repiqueteo de los tacones en el baile. De la melodía al ritmo esta parte se construye desde un trasfondo modal que vuelve siempre al mi natural.

El trabajo vocal se estructura en sonidos que van desde la pureza del tono al desgarrar del ruido y donde no se utiliza la palabra como soporte del canto. Mención especial merece en estos dos Haikus la improvisación de la soprano Mónica Álvarez, cuya versatilidad y capacidades hacen junto a una sinergia con la autora un especial lazo de entendimiento en la música cimentada en muchos años de trabajo en común enmarcado en la práctica de la Pedagogía de Creación Musical en la USC.

La cinta es una grabación del canto de las ranas realizado en 2016 en los jardines del

Castillo de Chenonceau, en el río Cher, uno de los castillos del Loira.

***El Lorito. Haiku para piano y cinta.*** <https://www.youtube.com/watch?v=i84JL5Utzic>

De los tres Haikus, *El Lorito* es la pieza que más evolucionó en su composición. Intentar dialogar con el canto del pajarito terminó convirtiéndose en un poema con él.

La primera idea para esta obra fue acompañar al piano el canto del lorito. Esta idea evolucionó hasta convertirse en el tercer Haiku Sonoro, esbozando en el instrumento aromas de piano cubano y de músicas afro de Norteamérica, expresadas en los semitonos de la mano izquierda en un ritmo ternario con pequeñas percusiones de la mano derecha que imitan el canto del lorito.

## REFERENCIAS

- Barber, Llorenç (2003). *El Placer de la Escucha*. Madrid, ed. por Árdora Exprés. (9 cintas de conversaciones entre Chema de Francisco y Llorenç Barber. En las dos últimas participa el semiólogo y musicólogo Rubén López Cano) distribuido por: Machado Grupo de Distribución y Les Punxes.
- Cárdenas Serván, M<sup>a</sup> Inmaculada (2003). *Evolución de la Educación Musical. La Pedagogía de Creación Musical*. Lugo, ed. por Unicopia.
- Cárdenas Serván, M<sup>a</sup> Inmaculada (2019). “Desde la Pedagogía de Creación Musical a la Pedagogía de Creación Sonora. Tres Décadas de Desafío 1987/2018” Artículo en prensa. Dentro del libro *Los Juegos del Sonido*. Estudios en Homenaje al profesor Antonio J. Alcázar Aranda. Colección Investigación y Patrimonio Musical. Pps. 259 a 286, ed. Alpuerto.
- Cárdenas Serván, M<sup>a</sup> Inmaculada (2020). “Transitando por el arte sonoro. Toda una vida. En homenaje a Llorenç Barber” Artículo en vías de publicación. *EMBARBERAT*, Libro Online homenaje a Llorenç Barber. Valencia, ed. Isabel Ferrer Sanabre y Rubén López Cano.
- Delalande, François (2017). Première édition 1984. *La Musique est un Jeux d’Enfant*. Paris, éd. Musique Buchet-Chastel, INA.
- Delalande, François (2013). *Las conductas Musicales*. Trad. del francés Inmaculada árdenas y Terencia Silva. Santander, ed. Universidad de Cantabria.
- Delalande, François (2019). *La Musique au-delà des Notes*, Préface et postface de Jean-Jacques Nattiez, éd. Presses Universitaires de Rennes.

## OBRAS ANALIZADAS

- Ensaio I, II, III (2008) [https://www.youtube.com/watch?v=qw\\_jqTC5UhY](https://www.youtube.com/watch?v=qw_jqTC5UhY)
- Ensaio IV, V (2008) <https://www.youtube.com/watch?v=VKWQhU3FiiM>
- Nubes (2016) <https://www.youtube.com/watch?v=usyYc8XPDU>
- Planetas (2017) <https://www.youtube.com/watch?v=fMTX5eRdj38>
- Diálogo1 (2018) <https://www.youtube.com/watch?v=sBXFKdFG0Rc>
- Diálogo 2 (2018) <https://www.youtube.com/watch?v=sypLN1bcagc>
- Iguazú (2019) [https://www.youtube.com/watch?v=9R0aw03RC\\_M](https://www.youtube.com/watch?v=9R0aw03RC_M)
- Las Cigarras. Haiku para piano eléctrico (sonido de clave), voz y cinta (2020) [https://www.youtube.com/watch?v=eFs8\\_MCLyfs](https://www.youtube.com/watch?v=eFs8_MCLyfs)
- Las Ranas. Haiku para piano eléctrico (vibráfono), voz y cinta (2020) [https://www.youtube.com/watch?v=F5K\\_aluOXwk](https://www.youtube.com/watch?v=F5K_aluOXwk)
- El Lorito. Haiku para piano y cinta (2020) <https://www.youtube.com/watch?v=i84JL5Utzic>



**OTRAS OBRAS DE INMACULADA CÁRDENAS EN YOUTUBE<sup>80</sup>**

La Línea/La Habana (2009) [https://youtu.be/UEn7\\_WB\\_r1w](https://youtu.be/UEn7_WB_r1w)

Praia das Catedrais (2009) [https://youtu.be/v\\_0wgKw-hBw](https://youtu.be/v_0wgKw-hBw)

O Museo (2013) [https://youtu.be/mjqXLJJ\\_H4Q](https://youtu.be/mjqXLJJ_H4Q)

Lima, Lima Canto che Quero (2013) <https://www.youtube.com/watch?v=2oCrQm-6CUs>

Oratorio O Caldeiro de Santo Agostiño sobre poemas de Margarita Borjas (2013) <https://www.youtube.com/watch?v=sGfO04JHiog>

21 Hombres Huecos (2013) Intervención realizada con el artista Jesús Otero-Yglesias <https://www.youtube.com/watch?v=3XkYszVgPqY>

Horóscopo Chino (2013) <https://youtu.be/iNCoFTW6GB4>

Estar (2013) Intervención en el Museo de Lugo en la Exposición del artista Jesús Otero-Yglesias <https://www.youtube.com/watch?v=qx-eZdza0Xk>

Construir/ Deconstruir (2013) Exposición “25 Anos de Arte Sonoro e Pedagogía en Lugo” <https://www.youtube.com/watch?v=6S1Dh3kYiio>

A Morte do Dansak (2013) <https://youtu.be/MzN1fWiMe3E>

Concierto para Esculturas Sonoras (2014) Exposición “25 Anos de Arte Sonoro e Pedagogía en Lugo” <https://www.youtube.com/watch?v=uVnPtjrql0Y>

Ópera Serea e o Contador de Contos (2014) Exposición “25 Anos de Arte Sonoro e Pedagogía en Lugo” <https://www.youtube.com/watch?v=fSO1v6j7x4s>

Concerto Improvisación Libre. 7 Sons Creativos (2015) <https://www.youtube.com/watch?v=SI0yfYMvUng>

Miniaturas Sonoras (2015) <https://www.youtube.com/watch?v=O---qhvGxsg&t=2s>

Miniaturas Sonoras 2 (2016) <https://www.youtube.com/watch?v=IiiI4LUp54Q>

Miniaturas Sonoras 3 (2018) <https://www.youtube.com/watch?v=awtddbT3dCI>

Recepción: 16 de junio de 2020

Aceptación: 20 de agosto de 2021

---

80. La fecha de las obras es la fecha de subida a YouTube no la de publicación de la obra.

Los tres primeros CD de la autora están publicados por la Fundación ACA de Palma de Mallorca: *Concierto para Esculturas Sonoras* (1992), *Música y Arquitectura* (1995) y la *Ópera Serea e o Contador de Contos* (1997) y los siguientes CD: *O Grupo de Creación Musical en Concerto* (2002) y los DVDs: *Música e Entorno* (2004) y *Música Espazos e Cidade* (2012) han sido publicados por Lugo Cultural con la colaboración del Vicerrectorado de Cultura de la USC.