



Universidad de Jaén

CENTRO DE ESTUDIOS DE POSTGRADO

TRABAJO FIN DE MASTER

RETRATOS DE UN VIOLONCHELO ERRANTE

**DISFRUTE CREATIVO / INNOVACIÓN
/PROFESIONALIZACIÓN INSTRUMENTAL**

Alumno: Jeremías Sanz Ablanado

Tutora: Prof. D. Mercedes Castillo Ferreira

**Dpto: Didáctica de la expresión musical, plástica
y corporal**

JULIO, 2017



RETRATOS DE UN VIOLONCHELO ERRANTE

DISFRUTE CREATIVO / INNOVACIÓN / PROFESIONALIZACIÓN INSTRUMENTAL

TRABAJO FIN DE MASTER

Alumno

Jeremías Sanz Ablanado

Tutorización

Mercedes Castillo Ferreira

Líneas de investigación

Problemas e identidad práctico - musicales

Universidad de Jaén

Julio, 2017

AGRADECIMIENTOS

MERCEDES CASTILLO

MARÍA DEL CAMPO

MARIO NAVAS

MARÍA SANZ

XIMO CLEMENTE

RAQUEL PASCUAL

ALEXIA DE LERA

NAZARET NAVEA

ROBERTO VILLADANGOS

MAPI LÓPEZ

JACOB SANZ

ISABEL DE CASTRO

JULIA ROJO

ALBERTO CASTRO

MACARENA RUBIO

NATANAEL GARCÍA

**POR ACOMPAÑARME EN ESTE PROYECTO, POR VUESTRA
GENEROSIDAD.**

**TAMBIÉN A CADA UNO DE LOS PROFESORES QUE HAN PASADO
POR ESTE MASTER Y QUE, SIN SABERLO, DEJAN UNA IMPORTANTE
HUELLA EN MÍ.**

INDICE

<i>1 SELFIE DE PARTIDA.....</i>	<i>2</i>
<i>2 RETRATO: DIME EL POR QUÉ DEL POR QUÉ.....</i>	<i>7</i>
<i>3 RETRATANDO INQUIETUDES.....</i>	<i>15</i>
<i>4 RETRATANDO: ESTÉTICA VS RAZÓN VS CREATIVIDAD.....</i>	<i>23</i>
<i>5 CREACIÓN Y LLUVIA DE IDEAS.....</i>	<i>35</i>
<i>6 RETRATO DE LLEGADA.....</i>	<i>44</i>
<i>7 BIBLIOGRAFÍA.....</i>	<i>46</i>
<i>8 OTRAS REFERENCIAS.....</i>	<i>48</i>



Fotografía de Albert Pamies

RESUMEN

RETRATOS DE UN VIOLONCHELO ERRANTE, es un profundo grito del alma que despierta de su letargo. Una necesidad de reflexión personal, y una introspección auto narrativa acerca del significado y búsqueda de la identidad propia, a través de la investigación artística. Pretende abrir vías personales de experimentación y encontrar lazos simbióticos entre la música en la educación y otras ramas artísticas.

Esta investigación ARTográfica rescata documentos y bocetos de artistas, que han ido dejando su arte en mis manos a lo largo de los años. En otros momentos, se han rescatado bocetos o material fotográfico propio, que reflejan la semilla de proyectos quizás por venir, y mis inquietudes para salir de la rutina profesional musical.

La fundamentación de esta investigación se teje con retales filosóficos, pedagógicos, e histórico-musicales, y con hilo personal y enfoque auto etnográfico, viajando entre anécdotas, artistas, opiniones e inquietudes vitales.

ABSTRACT

PORTRAITS OF A WANDERING CELLO, is a deep cry of the soul that awakens from its lethargy. A need for personal reflection and self-introspection about the meaning and search for one's identity, through artistic research. It intends to open personal paths of experimentation and to find symbiotic bonds between music in education with other artistic areas.

This ARTographic research rescues documents and sketches from artists, who have been leaving their art in my hands over the years. At other times, I have rescued sketches or own photographic material that reflect the seeds of projects perhaps to come, and my concerns to get out of the professional musical routine.

The foundation of this research is woven with philosophical, pedagogical, and historical-musical traces, and with personal thread and auto-ethnographic approach traveling between anecdotes, artists, opinions and vital concerns.

<<La música experimental parte del experimento y del juego y, por tanto, casi siempre tiene que tomarse de un modo lúdico y ser divertida. Si se vuelve elitista y el público tiene que observar al artista como a un genio inaccesible, pierde el sentido>> Edu Za! (La voz de Galicia)



“Observando mi entorno” – Retrato fotográfico de identidad

1 SELFIE DE PARTIDA

No sé por dónde comenzar y no sé qué hacer. Nunca he hecho un trabajo de investigación artístico y si lo he hecho, nunca lo supe. Me gustaría saber el resultado final. Supongo, que esta sensación es natural, y mi mente programada pide resultados inmediatos, lo

quiero, lo tengo, ya y ahora. Enseguida siento un impulso hacia seguir un proceso, que dé como resultado algo bello; Si va a nacer un producto de mis manos, querré disfrutar su belleza, leerlo y sentirme orgulloso. Luego se desvanece la idea, demasiado “cursi”. Por qué no, en vez de bello, investigar sobre lo desgarrador de la música. Vueltas y vueltas para un momento duro, comenzar. Me pregunto de qué forma crecerá el proceso. He reflexionado una y otra vez sobre inquietudes y pensamientos personales relacionados con mi vida cotidiana musical, problemas diarios como estudiante, como docente, hijo, hermano, amigo, vecino, mi rol social o mis relaciones profesionales. Lo que inicialmente parecía una idea primigenia sobre nuevos recursos técnicos en la clase de violonchelo parece ir transformándose de forma vertiginosa según pasan los días. alguna de estas ideas tendrá que predominar tarde o temprano, y de entrada decido que quede plasmado a través de este documento y, a través de un proyecto o producto artístico visual, documental,

reflexivo, y con procesos y metodologías que hasta ahora no eran para mí, más que información y conceptos.

Es bien sabido que la música clásica no está especialmente presente o arraigada en las distintas redes culturales y sociales. Este tipo de música suele despertar pasiones, o provocar rechazo, indiferencia, bostezos o aburrimiento. Se debate habitualmente sobre, el entender la música clásica, como resultado de una buena educación cultural y necesaria para apreciar el gusto por esta, o, el amor por este arte que se lleva innato, como si de un don se tratara.

El maestro Jose Peris Lacasa¹, recientemente fallecido, fue un ejemplo para mí en mi etapa adolescente, cuando más necesitaba encontrar mi rol con la música. Un modelo de humanidad, carácter, amor, docencia y compromiso con la música. Cada palabra suya era un descubrimiento cargado de ilusión, pasión, y provocaba a la reflexión e inconformidad. En su libro *Música para niños (1968)* asegura que:

¹ Compositor, pedagogo, docente y un notable organista español. Alumno de Carl Orff, Nadia Boulanger y Óscar Esplá.

Un hombre con sistema es un hombre limitado. Una enseñanza que parta de una limitación cualquiera, contradice la misma esencia perfectiva del saber que no acepta límites y que, a través de la historia, ejemplariza la realidad cotidiana del progreso, cuya existencia se basa en rebasar todas las posiciones apriorísticas. El conformismo en la enseñanza, engendra el hastío y alienta la rutina. Puede lograr penosamente un saber de oficio pero no es nunca cauce creador ni camino adecuado para el arte verdadero. (p.10)

Asegura el autor, que quisiera ser de aquellos músicos que sirven a la música, y no de los que se sirven de ella. Menciona, que Debussy se quejaba de quienes sólo sabían ver la música y no oírla.

Lo cierto es, que la reflexión y la experimentación, no son el fuerte del sistema educativo musical al menos en España, y voces como las del autor, en mi opinión, han gritado durante años en el desierto, aunque para muchos de nosotros encontrásemos un oasis en él.

Las pasadas navidades, me reencontraba con mis seis sobrinos, de edades comprendidas entre los cuatro y nueve años, a los que habitualmente les propongo conseguir retos o llevar a cabo actividades que no hayamos hecho antes durante los días de vacaciones escolares, componer una canción, disfrazarnos de camuflaje, despertarnos antes de que llegue Papa Noel y verle en directo, grabar un

rap, comer una cebolla, cocinar un bizcocho o cualquier otra actividad, que cuanto más loca me resulte a mí, más les gusta a ellos. En la última ocasión, uno de mis sobrinos me rogaba, que por favor la actividad, fuese cualquiera, menos un concierto con violonchelo solo. A decir verdad, nunca se lo he propuesto, y el único momento en que ellos me ven tocar, es cuando entran a mi habitación mientras estudio o improviso. Abro un paréntesis para contextualizar mi relación con la improvisación y mi huida de la rutina.

Suelo improvisar con música comercial² por varias razones: la primera es la necesidad de tocar “acompañado”; Nuestra carrera es muy solitaria y cuando intentas juntarte para tocar con otros profesionales el protocolo inicial parece tardar días y días en arrancar, elección de repertorio, compra de partituras, días de estudio, inicio de ensayos con criterios muy diferentes; De esta manera, si el grupo “sobrevive” al proceso inicial, con suerte, el momento de disfrute comienza casi, cuando estás terminando el concierto.

² Entiendo música comercial como aquella destinada a la masiva venta de discos, no importa si es de calidad, solo prima que sea moda.

Durante años, vi a mis hermanos estudiar sus instrumentos en soledad y abandonar la carrera. Creo que a mí me salvaron los juegos que inventaba con mi hermana violinista; Inventando piezas y canciones locas tanto tocadas como cantadas. Además de admirar paralelamente la disciplina con la que ella estudiaba sus obras clásicas. Disciplina y disfrute parecían ir de la mano. De esta fórmula, la música cobraba sentido y llegamos a componer varias piezas cortas: “Lamento español” y “Puramente” con 13 y 15 años. Por aquel momento ya intuíamos que mientras hubiese disfrute y hubiese disciplina, los resultados personales y profesionales merecían la pena. Jugábamos a tener nombre artístico, Duo Arezzo y cada vez que improvisábamos crecía el amor por la música un poco más, casi sin darnos cuenta. Sencillamente disfrutando: Grabación año 2000:

<https://youtu.be/A4rx4equ8b8>

También improviso con música comercial por rebeldía, en el sentido en que, creo que varias ramas musicales pueden convivir. Estoy muy acostumbrado a escuchar clásica mientras mi mente no para de describir y desmenuzar los procesos armónicos, timbres, texturas, colores, instrumentación y demás. No lo

puedo evitar. Por otro lado, la música comercial no tiene para mí otra connotación más que la de entretenimiento, letra fácil de digerir, armonías sencillas, melodías pegadizas, simples y repetitivas. Relaja el estado de alerta musical de mi mente. Viene a ser como cuando el cuerpo te pide bailar una canción. A mí me pide improvisar sobre ella.

Una tercera razón poderosa para mí es, que con el tiempo improvisando me he dado cuenta en distinguir: Cuando **toco** el violonchelo y cuando lo **estudio**. A día de hoy, me parece que no puede convivir la una sin la otra. Son complementarias.

Un ejemplo cercano sería **cantar con amigos** por puro placer, recordando viejos tiempos o disfrutando del presente en un ambiente saludable frente a **estudiar una voz de tenor** de un extracto coral en latín vigilando los diferentes parámetros de afinación, articulación, colocación facial, columna de aire, etc. Aunque parezca obvio, redundo en esta idea, porque un altísimo número de estudiantes e incluso profesionales dedican un 99% de su tiempo a estudiar y un 1% a tocar en el concierto que han preparado. Mi vecino, guitarrista amateur, dedica un 1% a estudiar y el 99% a tocar con otros vecinos en sesiones interminables,

terapéuticas y muy cercanas a mi modo de ver, a lo que de verdad es crear y disfrutar la música sin necesidad de profesionalización.

En cualquier caso, tocar y estudiar, aportan cosas muy necesarias y mantienen en el músico en un estado óptimo de equilibrio profesional y personal. “Mens sana in corpore sano” viene a ser la moraleja personal que extraigo de este proceso.

La última de mis razones para improvisar sobre música comercial es, que he conseguido “hibridar” el estudio del violonchelo con discos comerciales, de manera que me resulta atractivo y entretenido estudiar parámetros técnicos. Me explico. Puedo estudiar **ritmo** porque casi el total de esta música comercial está grabada con claqueta (metronómicamente), por tanto, estoy desarrollando disciplina en el tempo sin la sensación habitual de rutina. Estudiar con el bip monótono de un metrónomo es una de las rutinas que causan estancamiento en la motivación y disfrute. Esto no lo puedo hacer improvisando sobre clásica.

La armonía de la música comercial es tremendamente básica en la mayoría de las canciones, lo que facilita que entrene la

improvisación melódica sin necesidad de ser un “virtuoso del jazz”. Además de ello, la capacidad armónica se despierta y entrena. La gran mayoría de músicos clásicos no saben acompañar una canción o pieza si no tienen una partitura delante cosa que si es capaz de hacer mi vecino, aunque no sepa explicar el por qué. Bajo mi punto de vista la dependencia de la partitura está tan arraigada que no permite avanzar más allá de lo escrito. Me permito generalizar, muchos músicos autodidactas utilizan **“mapas mentales auditivos”** para hacer y crear música sin partitura, reconocen las alturas y distancias sin tener adjudicado un nombre para cada nota o explicar numéricamente la distancia entre ellas, construyendo referencias a través de este sentido como guía. Viene a ser algo como reconocer a cualquier persona al teléfono sin decirte necesariamente quien es. Le reconoces por asociación auditiva. Hablamos de músicos de reconocido prestigio como³ Pavarotti, Paco de Lucia, José Feliciano (invidente), Yanni (compositor griego que componía con su propia notación inventada), John Stanley

(compositor clásico inglés, ciego) y otros miles de músicos que renunciaron a una educación formal y llegaron a ser ejemplos de superación y artistas consagrados.

En un músico de conservatorio “habitual”, su construcción musical, utiliza principalmente **“mapas mentales visuales”** en los que por asociación visual reproducen o traducen a su instrumento lo que ven. No digo que no utilicen el oído pero si digo que mucho menos que el músico autodidacta. Obviamente generalizar me llevaría a polemizar entre colegas. No pretendo esto sino reflejar mi punto de vista desde un punto de vista de autocrítica, positivo y sobre todo que abra la mente del músico tradicional evitando la automatización que muchos sufrimos en un proceso de enseñanza musical desde mi punto de vista ya obsoleto. Un ciego tiene muy desarrollado el sentido auditivo y espacial, un sordo el tacto, e incluso un autista podría sorprendernos con habilidades increíbles como la memorización o la práctica instrumental. Un cirujano presenta una capacidad altísima de autocontrol físico y mental. Cada profesión presenta una especialización a la que el cerebro se adapta y evoluciona. En nuestra profesión, se marca mucho esta habilidad de lectura o

³ Extraída de <http://listas.20minutos.es/lista/musicos-de-oido-compositores-que-no-saben-leer-musica-345190/>

capacidad creativa, según la formación del músico. De hecho cada especialidad instrumental desarrolla sus propias habilidades dependiendo de la morfología, resonancia, polifonía, monodia, "percusividad" de su instrumento, tipo de articulación blanda, dura, rápida, lenta, u otra que inherente a este.

Estudiar Ukelele en conservatorio en España no será posible a día de hoy por muchos motivos, y sin embargo, la gente autodidacta que lo aprende desarrolla en pocos meses un sentido armónico básico que les permite acompañar un sinfín de canciones sin partitura ni conocimientos profesionales. ¿Cómo lo hacen? ¿Por qué un músico de conservatorio después de 14 años de estudio no es capaz de hacerlo?

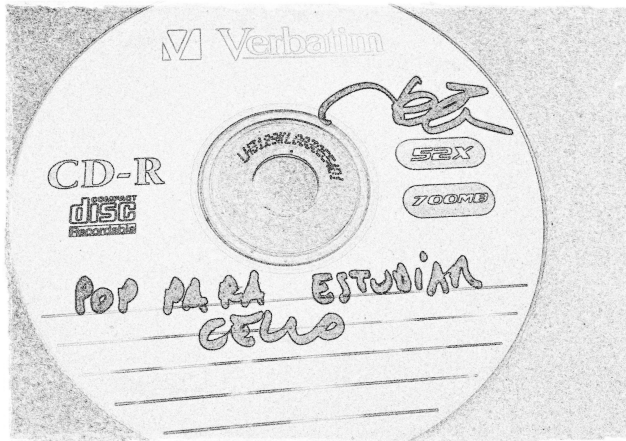
En el ámbito profesional, he tenido conversaciones similares con compañeros y me he sentido como un bicho raro. Como si eso fuese obvio, "porque los músicos clásicos no nos dedicamos a la improvisación". "Eso es más del jazz o étnico" me dicen.

Volviendo a mi práctica, la música comercial más habitual sobre la que improviso es: Eminem, Craig Davis, Miguel Bosé, Cramberries, Alejandro Sanz, Ismael Serrano, Bustamante, Julieta

Venegas, Amaral, India Martínez, y un sinfín de música armónicamente sencilla. Además de esto, me gustan, de nuevo otro aliciente para estudiar con ellos.

Como mucha gente, experimenté un rechazo muy latente a la lectura en mis años de adolescencia y recuerdo con amargura el momento obligado de leer *El Quijote* o muchos otros libros. Afortunadamente, he recuperado la capacidad de hacer lectura por gusto al igual que a muchas otras personas les ocurriera bien con la lectura, bien con la música.

Pues bien, la experiencia concreta con mis sobrinos es precisamente uno de los detonantes de mi exploración. Me decido a abrir el melón por este lado. Intentaré entender y explorar en qué momento deja de ser atractiva la música, la escena, y la profesionalización musical, y de qué forma podría caber el violonchelo como actividad innovadora: voy a experimentar algunas locuras e incluir material artístico que me han regalado o dedicado a lo largo de mi carrera musical o imágenes que retratan mi identidad de alguna forma.



Retrato fotográfico de disco, que utilicé como material casero y experimental

2 RETRATO: DIME EL POR QUÉ DEL POR QUÉ

En los últimos meses, vengo reflexionando sobre aspectos artísticos y consideraciones estéticas, que nunca antes había atendido. El arte como herramienta de ayuda social, el valor del arte dentro de la sociedad, disfrute y reflexividad acerca de la música y las artes y su relación con otros segmentos artísticos. Descubro conceptos y términos que tienen mucho que ver, en contra de lo que hasta ahora había creído, con mi forma de entender la belleza, la estética, la contemplación e incluso lo místico.

La investigadora y artista Laura de Miguel (2013 p.64) reflexiona: “La construcción de historias supone una

manera de conocer. Es decir, dentro de la investigación artística, el proceso de escritura narrativa es parte del camino que se transita durante el cual, el artista/investigador errante, sigue indagando, interpretando y reinterpretando.”

De alguna manera, en este momento de mi búsqueda personal, intento alejarme de lo habitual y tradicional para dar una mayor profundidad y frescura a mis ideas. Lo que encuentro tremendamente enriquecedor a priori es cómo, filósofos, artistas “outlanders” o antropólogos disertan acerca de la música y artes.

Esta vez busco preguntas dentro de mí; No busco musicólogos ni intérpretes tradicionales para contextualizar la organización de mis ideas, ni genios habituales de la música clásica. Querría ir más allá y cuestionarme qué, quien, por qué, cuándo o, cómo algo llega a tener un **valor artístico o estético**. Esta es una de las diferencias que empiezo a apreciar desde la práctica reflexiva. Saborear la vivencia estética, sin necesidad de un resultado u obra artística final, y a través de la inmersión interdisciplinar.

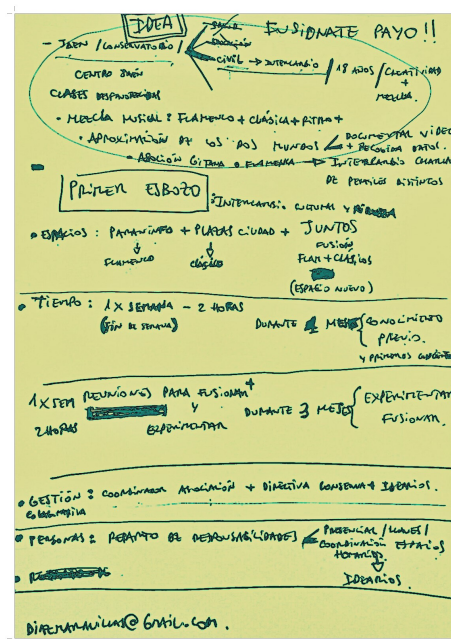
Las diferentes sesiones del Master

liberan mi inquietud sobre preguntas acerca de los valores artísticos o las perspectivas múltiples sobre la estetización. También, es a través de la curiosidad sobre los aspectos artísticos musicales, que me cuestiono, lo que hasta ahora asumí como normal, bueno, objetivo, gusto correcto o acertado.

Intento potenciar mi limitada idea sobre arte, partiendo de la premisa como constructo social, y consensuada por un grupo de personas, que he ido asumiendo lentamente a través de factores culturales, humanos, estéticos y otros que no sabría identificar. Asumo también, desde un principio, que como violonchelista, estoy alejado de la práctica de la palabra y por tanto viajo por terreno desconocido, al comparar ideas propias con las de filósofos especializados o antropólogos. En cualquier caso, esta investigación me permite hablar y exponer mis ideas con libertad y abrazar la experimentación como herramienta para crecer.

Durante el tiempo de clases, han aparecido reiteradamente, ideas y consejos útiles, para comenzar el proceso de investigación. Acudo a mi bitácora de clase y encuentro: lluvia de ideas, listar problemas cotidianos, enunciar mi compromiso con la música, marcar retos

innovadores, auto narración, procesar, interiorizar, expresar, habilidades y carencias, investigación-acción, ARTografía, ARTivismo y de todas ellas intentaré acercarme de una u otra forma.



Retrato fotográfico de una idea-proyecto social⁴

“He querido introducir una experiencia, una historia que dentro de mi vida comprendió un proceso de concatenación para sacar adelante un trabajo de investigación sin renunciar a la esencia creadora (dadora de sentidos)” (De Miguel, 2013: 80)

⁴ Proyecto social – ejercicio en grupo ideado en clase con Maravillas Díaz “ Fusiónate Payo”

La lluvia de ideas inicial, me lleva a preguntar desde cosas generales a otras muy concretas:

¿Qué necesita el mundo clásico?
¿Cómo podemos mejorar el mundo clásico? (Aprendizaje, enseñanza, calidad artística y escénica) Uno de los experimentos que he hecho es, preguntar en redes sociales sobre inquietudes personales y la música y, que me las enviaran en un video para practicar Artivismo. Los foros de Facebook donde he solicitado la participación asciende a más de 30.000 seguidores. La petición fué:

Compañero, amigo, vecino:

Voy a editar un video multi-opinión que refleje las diferentes inquietudes que tenemos en el mundo de la música clásica.

Si quieres participar y REIVINDICAR, esta es una buena oportunidad para practicar el ARTivismo a través de tu opinión: profesionalización, abandono, creatividad, dificultades, cultura, falta de público, sistema educativo, etc.

- Envíame un vídeo (móvil-horizontal) de hasta 1 minuto de opinión a: sanzjeremias@hotmail.com

(hasta domingo 2 Julio recojo material)

- Si quieres aparecer tocando unos segundos también bienvenido.

- Puedes ser músico o no, estudiante, profesional, amateur, simpatizante o no de la música clásica, simplemente que tengas las ganas de hablar abiertamente. Cuanto más variadas las opiniones mejor. Si conocéis a alguien que sepáis que quiera opinar compartid sin problema.

- Como no sé el alcance ni la cantidad de material de que dispondré finalmente, os pido que disculpéis si tengo que recortar algún vídeo.

Aunque hubo respuesta, sobre todo de gente allegada, no tuvo impacto importante ni llamó la atención significativamente. El experimento como herramienta metodológica se utilizó y los

resultados tienen un valor cualitativo y estético por encima de todo.

Aquí va la respuesta que he recibido y la edición:

<https://youtu.be/mNb-CKEn2OU>

¿Cómo dar un enfoque artístico al tema del título? No lo sé todavía pero ya estoy haciendo grabaciones de video, audio, performativas que no sé cómo cobrarán sentido y unidad. De entrada, la sensación al experimentar ese terreno ha sido desconcertante. No tenía guión para estos momentos sino ideas generales y en muchos momentos me he sentido ridículo experimentando. Al visualizar, me ha resultado curioso, que se entendía el propósito del experimento mejor que desde dentro.

¿Qué sabemos los músicos sobre qué es una performance? Yo desde luego poco. Hasta ahora siempre tuve la sensación de que una performance era terreno de artistas excéntricos. A día de hoy reconozco que estoy mucho más atraído y por supuesto voy a experimentarlo. Dejaré también documentado el intento.

¿Cuál es mi relación con otras artes? Lo cierto es que nula o poca. Este

curso, me he dado cuenta que cualquier artista no músico entiende, que la música es parte habitual en su inspiración y proyectos, pero yo jamás había tenido acercamiento a otras artes en el sentido integrador. La inclusión de carboncillos, retratos y fotografías artísticas que incluyo son fruto de esta necesidad de acercarme a otras ramas artísticas y adquieren un valor especial cuando muchas de ellas vienen de carpetas revueltas olvidadas a las que no había dado mucho valor. Supongo que es especial, porque retratan una parte de mi identidad y vivencias trayendo a mi mente un sinfín de anécdotas artísticas y personales.

¿Es posible mejorar nuestra capacidad creativo-musical a través de la performance? Pienso en que el cuerpo juega un papel importantísimo en cómo escucha el oyente. Sospecho que se ha dejado el control del cuerpo, la danza y otras artes plásticas tan afuera de nuestra formación que siento una leve vergüenza por experimentar. Estoy seguro de que si no me mata me hará más creativo.

¿Realmente quiero hacer una investigación formal con contenidos formales? No me gustaría, aunque entiendo que debe quedar documentado de diversas

maneras para que sea transferible y pueda aportar algo.

¿Cómo podemos de algún modo revolucionar la forma de tocar el violonchelo o acercarlo más al público? Creo que descubriré nuevas formas de hacerlo, y mis sobrinos podrían llegar a interesarse por esa actividad violonchelística. De entrada mi tendencia a experimentar viene del impacto artístico performativo que me causó Charlotte Moorman, violonchelista precursora de nuevas tendencias y experimentación con el instrumento.

Una de las pasadas noches acudía a un concierto de la cantautora Mayte Martín; Mi hermana tocaba con su Cuarteto Qvixote, acompañándola dentro del Festival de música y danza de Granada. Mayte cantante, compositora y cantaora de flamenco transmitía sentimiento en cada sílaba y cada respiración. El cuarteto, de una calidad clásica enorme, acompañaba creando un colchón armónico muy bello. Mientras sonaban los temas pensaba, de qué manera se habían embarcado en hacer esos proyectos juntos, viniendo de dos ramas tan diferentes. Lo cierto es, que era de una belleza abrumadora, acentuada por la increíble sonoridad del Palacio de Carlos V, escena inmejorable. Desde la mirada de

la educación institucional, este tipo de actuaciones con músicos más comerciales se juzga duramente. A mí me pareció especial; Gente que nunca hubiera ido a un concierto clásico, tuvo la oportunidad de ver la belleza de un cuarteto fusionado con flamenco – pop. Estas propuestas hacen más grande a la música clásica, la dotan de apertura y creo que haría mucho bien si este tipo de conciertos pudiesen acercarse a conservatorios donde por cierto sólo un 1% de los conciertos que celebramos al año se llena la sala.

¿Pueden la tecnología y las nuevas comunicaciones convertirse en una herramienta artística innovadora? Estamos rodeados por ejemplo de emoticonos que expresan estados de ánimo, por qué no experimentar con una partitura de emoticonos? Seguramente despertaría el interés del alumnado también.

Relativas al violonchelo, tenemos nuevas herramientas en forma de aplicación móvil y tablet que ayudarían al desarrollo cognitivo, motivacional, y psicomotriz y que tarde o temprano se harán, en mi opinión, su pequeño sitio en las actividades de aula. La referencia en este caso es un libro (Axford, 2015) propuesto en una de las sesiones de Master

de donde podemos tomar herramientas como:

Cello racer: es una aplicación/juego que escucha tu instrumento y el tempo que mantienes para determinar si tu coche se queda sin gasolina.

Play along cello: es un complemento que te ayuda a detectar errores de forma dinámica.

Bowing fun: para estimular la lectura de ejercicios aleatorios.

Exam scales for string instruments: práctica aplicación para el estudio de digitaciones y afinación en el cello y otros instrumentos de cuerda

Afinadores y metrónomos app: encontramos gran variedad. Tenemos acceso a la práctica de ritmo a través del móvil, muchas de ellas con ritmos del mundo. Estimulan la motivación para lo que hasta ahora era muy ardua tarea.

¿Existen técnicas de otros instrumentos que podamos importar al violonchelo y que realmente funcionen como herramienta innovadora? Se me ocurre algo tan sencillo como tocar el violonchelo con una púa de guitarra, no lo he visto hacer. Su técnica de dedos de

mano derecha tampoco sé por qué no podría ser importada a mi instrumento. La percusión la he visto hacer sobre la tapa pero estoy seguro de que podré descubrir y catalogar cosas interesantes que descubra.



Charlotte Moorman 1971 ⁵

2.1 ¿Y SOBRE DOCENCIA QUÉ DE QUÉ?

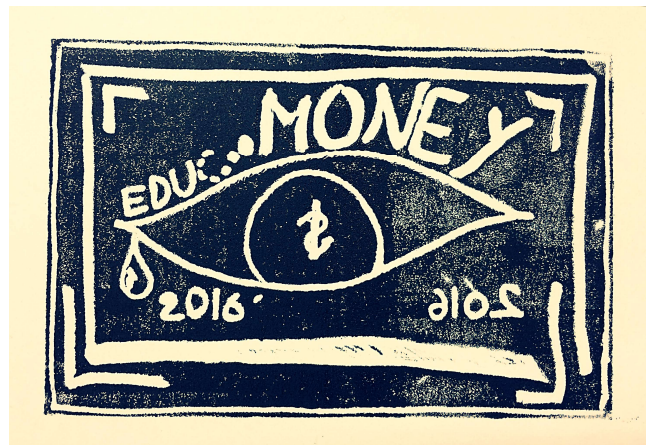
Obviamente cuando trabajamos con más compañeros, cada uno con criterios distintos, estrategias y objetivos diferentes, percibimos dificultad para llegar a acuerdos. No podemos ni debemos imponer ideas, ni tratar de convencer a nadie, ni mucho menos arruinar la salud y

⁵ Violonchelista performativa y polémica estadounidense

buen clima de respeto. Se trata de tener la capacidad de llegar a entendimiento y hablar no tanto con palabras muchas veces sino con hechos. Nos viene a todos a la cabeza la famosa frase que dijo Kennedy, que readapto a Conservatorio:

“No te preguntes qué puede hacer tu conservatorio/ Junta de Andalucía por ti, pregúntate que puedes hacer tú por tú Conservatorio/ Junta”

Aquí, hablando poéticamente, ángel y diablo aparecen en situaciones cotidianas con razonamientos enfrentados:



Negativo que hice en una de las sesiones del Master:

“¿Qué os sugiere arte y educación?”

SIENDO IRÓNICO: ¿Para qué voy a hacer esfuerzo extra si el resto de mis compañeros pasan o creo que están equivocados? No voy a cambiar nada en el conservatorio.

SIENDO IRÓNICO: ¿Para qué necesito seguir estudiando el violonchelo si total en clase con mis alumnos no toco nada “difícil”?

SIENDO IRÓNICO: ¿Por qué tengo que organizar actividades extraescolares para las que no me paga nadie? Es que esas no son mis competencias...

Muchas de estas preguntas y afirmaciones aparecen abiertamente año tras año dentro de reuniones, claustros, y ponen de manifiesto la falta de implicación del docente por la música y la EDUCACIÓN, y sirviéndose de ella.

La educación en todos sus segmentos no es algo que pueda ser pagado justamente con dinero, descanso o agradecimientos. Es mucho más que impartir conocimientos o habilidades. Se trata de transmitir valores de vida y suelen venir acompañados de falta de reconocimiento y agradecimiento. Aunque todavía no soy padre, imagino que tiene mucho que ver con criar a tus hijos conforme a los valores y hábitos en los que crees sin esperar que te quieran un poco más a cambio. Lo haces bien por amor o porque realmente crees en ello. La verdadera educación es desinteresada.

No defiendo que todo el que imparte docencia deba serlo por vocación, sino que sea responsable con lo que implica la complejísima ecuación de la educación: esfuerzo, motivación, constancia, talento, logros, fracasos, fuerza, ánimo, apoyo, dudas, guía, y un largo listado de palabras más o menos agradables.

Me centro en mi segmento:

¿Se puede innovar en la docencia del violonchelo?

Estoy convencido de que se puede, se debe y es urgente. Aunque no sea un terreno sobre el que quiera profundizar en esta investigación, es muy llamativo ver el número de **abandonos** y la enorme cantidad de testimonios de gente que culpa al sistema de su abandono. Lo comentaré más extensamente en adelante, creo que bien enfocada la actividad de tocar en la calle puede ser una herramienta muy poderosa y de aprendizaje significativo al igual que el diseño de actividades artísticas sencillas de llevar a cabo con el alumnado pero que requieren nuestra implicación y diseño.

¿Por qué cuesta tanto innovar artísticamente, escénicamente, en la

música clásica, su entorno y su docencia?
¿No podemos aprender de una manera diferente?

Heredamos un sistema con muchas fisuras, el arte en algún momento se vuelve trabajo, y este a su vez en cotidiano y ordinario. De nuevo, mucho de lo que se pretende innovar en clásica, se lee habitualmente como ridículo, innecesario y polémico.

¿Por qué no llegan nuevas herramientas técnicas y expresivas a las aulas y huele tanto a ostracismo?

Cuando se trata de encontrar el problema para darle solución solemos recurrir a que la administración y políticos nos tienen olvidados. Para avanzar en esta línea es necesario identificar y voltear las ideas heredadas. La inclusión de la innovación en las guías docentes parece muy lenta. Con la creación de gran parte de los Conservatorios de España en los años 80, se consideró la inclusión de éstos en las Universidades pero se rechazó desde los Conservatorios por miedo a cambiar su dinámica.

¿Qué retos puedo proponerme para encontrar la forma de implicarme en mejorar iniciativas en conservatorio:

flashmob, cello y break dance? De entrada es fundamental el poder compartir abiertamente las ideas aun a costa de ir contracorriente. Aun así, no son nuestras palabras las que determinan nuestra implicación sino nuestros hechos. Trabajar y defender una idea o innovación requiere esfuerzo y lucha.

- ¿Cómo podemos implicar a las familias con estrategias, conocer sus inquietudes y hacer verdaderamente al alumno como verdadero protagonista de su proceso de aprendizaje?

Las familias y alumnos se quejan. Claro que sí. El profesor sigue siendo responsable de poder garantizar la información y orientación necesaria para que el alumno siga adelante superando baches. Recibir quejas y poco agradecimiento es duro. Desde luego que es duro.



Retrato hecho por Raquel Pascual Peña (1999):

Jeremías estudiando en un aula frente al espejo.

Conservatorio de Ferraz de Madrid.

3 RETRATANDO INQUIETUDES

En el mes de marzo, leía un artículo que se hacía eco de una encuesta realizada por la compañía Spotify.⁶ En él, se asegura que España goza de una muy buena salud en lo que a música clásica se refiere. El artículo aseguraba que los españoles escuchamos casi un 31% más de clásica que el resto de los países del mundo y que

además el perfil de este escuchante es de mayores de 35 años. Me llamó la atención, porque no creo que refleje la realidad. El público de nuestras salas es un público a mi juicio bastante mayor de 35 años y, los espacios escénicos en España donde se practica la música clásica de alto nivel, son pocos. Salas de conciertos, fundaciones y ciclos puntuales en universidades. En Inglaterra por poner otro ejemplo, son esos mismos espacios y además, clubs de golf, clubs de amantes de la clásica, conciertos clásicos semanales en casi todas las iglesias inglesas de altísimo nivel, inclusión constante de conciertos en universidades, oficinas que coordinan la oferta y demanda de conciertos a precios realmente accesibles dentro de los conservatorios, orquestas amateurs de un altísimo nivel formadas por médicos aficionados, maestros, policías, albañiles, etc. En tres años de mi estancia allí, vi cosas que mejorar, todo no es idílico, pero sobre todo vi, que están mucho más evolucionados en el sector de la educación musical. Por poner un ejemplo, dentro de esta educación formal incluyen el baile y el movimiento, música jazz y la apertura mental para promocionar la música clásica de forma cercana a la sociedad con asignaturas como self promotion o concert presentation en los que defiendes

⁶ Artículo extraído de <http://www.elmundo.es/cultura/2017/03/29/58dbcef246163f167f8b458d.html>

diferentes propuestas profesionales escénicas ante un ficticio manager o promotor de conciertos.

No niego que la música clásica en España está sufriendo una transformación lenta a mejor, y una profesionalización positiva, pero como para asegurar que nuestra salud musical clásica es mejor que otros países, supone ocultar un atraso que nos lastra con respecto a otros países. Seguramente, la mejora y profesionalización paulatina en nuestro país es debida entre otras a la globalización y a la enorme variedad de herramientas que poseemos como youtube, masterclasses gratuitas online, tutoriales que te enseñan a hacer lo que quieras, plataformas de partituras gratuitas o música de alta calidad en plataformas streaming. También determinante a mi juicio, que en los años 80 hubiera una oleada de ilusión y frescura de cientos de jóvenes que estudiaron en el extranjero sus diferentes especialidades instrumentales, para luego regresar a España y transmitir todo el conocimiento adquirido además del bagaje y ejemplo personal que aporta la exposición a la vida lejos de tu arraigo.

Peris (1968) describe la evolución cronológica de la música hacia la globalización:

“El renacimiento supone el inicio de algo que todavía vivimos en nuestros días. Nace el culto al virtuosismo dentro de la diversidad de manifestaciones del arte musical. Pasamos el umbral del espectáculo. El artista se profesionaliza y aparece ya con sombras masivas, el espectador. Comienza a perderse, insensiblemente, la noción de la música como manifestación íntima de la persona y esta noción queda ahogada en la apoteosis del espectáculo” (p.17)

A modo de reflexión, habría sido muy especial poder haber compartido con él su visión sobre la inmersión de las nuevas tecnologías en la forma actual de pensar y como irrumpen en la escena artística. Contrastar esta idea con las plasmadas en su libro escrito hace 49 años. Un libro a mi juicio, que ya emana innovación en cada página.

Distingo y contextualizo los términos que vertebran mi inquietud: profesionalización instrumental, disfrute creativo y también la innovación.

Entiendo por profesionalización, el salto entre, hacer una actividad con carácter amateur o formativo, y convertir esa actividad en una profesión que requiere especialización previa, ya sea remunerada o no. Aunque pueda parecer obvia la especificación, el periodo que va, desde la formación o entrenamiento instrumental, hasta la profesionalización, parece no tener un comienzo definido. Durante el periodo de formación, incluyo, los golpes de los

vecinos en las paredes reivindicando su tranquilidad, las tardes de parques con los amigos no existentes, estudiar violonchelo cada día incluidos navidad y año nuevo, rotura total del violonchelo en autobuses y aviones, gastos desorbitados en cuerdas y partituras que tus padres no pueden pagar, arcadas antes de las clases de violonchelo durante años por miedo al profesor, amenazas, ampollas, audiciones donde nunca terminas de tocar bien, frustración, comparaciones con compañeros, y demás factores académicos que me hacen crecer como músico y persona. Mi padre asegura, que si hubiese sabido lo que implicaba, a día de hoy, no me habría matriculado nunca. Yo, en este momento, no puedo entender la vida sin esa disciplina o esfuerzo. Quizás habría formas de llegar al mismo punto, más idílicas, pero no lo cambiaría.

Si la inversión que hace un instrumentista ha sido tan enorme, se presupone que el resultado es compromiso, música y alegrías, pero lo cierto es, que siento que hay un alto número de instrumentistas que ya no sienten nada por su instrumento, como si de una relación desgastada se tratase. Es demasiado habitual. Me han llegado a decir instrumentistas profesionales que habían

vendido su instrumento porque el conservatorio tenía uno, otros que estaban quemados de estudiar. En alguna ocasión he escuchado "...la junta de Andalucía no me paga para tocar..." ¿Dónde queda el tocar con la frescura con la que toca mi vecino su guitarra con apenas siete acordes? Me da cierta envidia ¿Dónde queda el disfrutar una tarde de Jam Session haciendo música improvisada y fresca con amigos? ¿Cabe disfrutar del instrumento sin partitura? ¿Es que la profesionalización instrumental me hace tener una visión tan especializada como estrecha? ¿Por qué tengo la sensación de que profesionalización instrumental y disfrute no se llevan del todo bien en el ámbito de la música clásica?

El pasado 2 de Junio de 2017, el reconocido violinista Ara Malikian, publicaba en las redes sociales una entrevista suya que llevaba por título: "La música clásica necesita espabilar para sobrevivir". Al publicarlo en su perfil de Facebook aclaraba que: "Más que la música clásica, diría que el mundillo de la música clásica tiene que espabilar"

En la entrevista, el extraordinario músico decía textualmente: "Para estar enamorado de mi profesión, tengo que

encontrar algo nuevo siempre, la rutina es nuestro mayor enemigo en la vida”

A día de hoy, hay un sector muy amplio de profesionales en la música clásica, que no ven con agrado la figura de Ara Malikian. Se le critica que no toca con calidad musical. Cualquiera de los que siguiera la carrera profesional de Ara Malikian sabe, que fue desde el punto de vista clásico, uno de los virtuosos más excepcionales, puro técnicamente, exigente, ejemplar y reconocido por los más grandes músicos como Mstislav Rostropovich. En la última década, Ara Malikian no oculta que utiliza el material clásico para hacer espectáculos de otro tipo. Hace tiempo que no pretende ser excelente desde el punto de vista clásico pero el sector es muy conservador y se le tacha de mil maneras despectivas. Personalmente, es una de las cosas que me crean malestar. No sé en qué punto se pierde la razón, aunque todos los genios fueron tremendamente polémicos en su época. Difuminar una parte del cuerpo en tiempos de Velázquez era una provocación. El arte siempre ha ido siempre en contra del tiempo y rozando los límites.

Podemos encontrar hoy más que nunca, instrumentistas profesionales muy

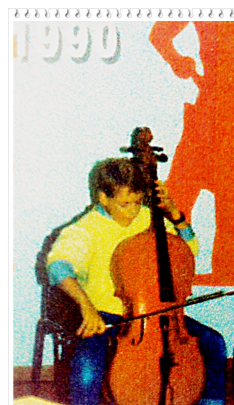
jóvenes. El mundo de los solistas y virtuosos se está centrando en personalidades escénicas de edades muy precoces, sin duda, fruto de los concursos, mercado, la globalización, las grabaciones, la demanda de perfección en sonido e imagen. La profesionalización instrumental en cualquier caso, no es fácil de describir. Encontramos un importante número de profesionales, excelentes instrumentistas, que han derivado su profesión hacia la docencia sin formación pedagógica. Este es uno de los principales problemas con los que nos topamos. Ni un excelente instrumentista es automáticamente un pedagogo extraordinario, ni por el contrario, un docente con vocación puede impartir con excelencia un instrumento que no domina. En España, no hay formación regulada adecuadamente para **aprender a enseñar** la profesión de instrumentista. Podría ser perfectamente, una de las razones por las que tenemos una altísima tasa de abandono en conservatorios. La carrera es muy dura, solitaria, y los docentes no recibimos formación si no es por interés propio.

En otro caso hipotético, encontramos instrumentistas a los que puede haberles faltado mucha formación musical e instrumental, y tener un

conocimiento heredado limitado y conservador. En comparación con otros países europeos, la educación musical en el sistema español, está situada en un margen que la mantiene poco conectada con la sociedad. Es de los pocos países europeos, que no tienen incluidos su Grado Superior en la Universidad.

Otro factor determinante que hace lastrar la importancia musical es, que el músico instrumentista tiene en España, verdaderas dificultades administrativas y fiscales para ejercer docencia y carrera artística simultáneamente. En países como Inglaterra, los profesores de las escuelas aportan reconocido prestigio a esta, cada vez que hacen un recital o un concierto como solista. Reconocen que ese es el ejemplo correcto del perfil de un profesional instrumentista. Al igual que un investigador lógicamente beneficia a la cultura y sociedad con conferencias, charlas y ponencias.

En otro caso hipotético y excepcional, podemos encontrar estudiantes con un nivel de excelencia musical enorme, con vocación docente pero sin experiencia pedagógica. Estas dos situaciones se dan más que nunca en el panorama de musical de escenario.



**Primera actuación en público y primer experimento:
con un microfono metido entre el puente y la caja
(Casa cultura de Zaragoza)**

La formación básica de violonchelo que tuve transcurrió desde los 10 años hasta los 22 en Conservatorios españoles y hasta los 26 años formación avanzada de postgrado en escuelas inglesas.

Un detalle llamativo desde un punto de vista personal auto etnográfico es, que un título o varios no me hicieron sentir ni músico, ni profesionalizado; Un maestro tampoco legitima con un: “...ahora ya eres un profesional”. Como formación docente, realicé un curso de adaptación pedagógica de la Universidad de Zaragoza (antiguo CAP) y una asignatura de pedagogía en el conservatorio que nunca se llegó a impartir. La reflexión que tuve en este punto fue, que había estudiado tanto violonchelo ¿para qué? ¿Para tocar

profesionalmente en orquesta? ¿Para hacer vida camerística? Imposible en España. ¿Para hacer carrera de solista? No tengo el perfil ni lo deseo. ¿Para enseñar violonchelo a alumnos que pronto se harán las mismas preguntas? Las preguntas llegan cuando llegan, y a mí me tocaba encontrar la identidad, rol o papel que me correspondían según el camino andado. Llegado un punto, consideras que es necesario opositar, hacer pruebas en orquestas y en definitiva ganar un sueldo. Con el trabajo conseguido, empiezas a asumir nuevas responsabilidades que influenciarán a nuevas generaciones positiva o negativamente. Te das cuenta de la necesidad de experiencia y también de los problemas serios que existen alrededor de la profesión. Puedes seguir haciendo y continuando los procesos habituales, o abrir los sentidos y leer las verdaderas necesidades del sistema.

Es en este punto, que aparecen los términos: abandono, necesidad de innovación, adaptación a nuevos tiempos, necesidad de cambio. La sensación de formación real y útil, viene del aprendizaje práctico tras los nueve años que llevo como docente aprendiendo mediante el método habitual ensayo-error en cada

situación, con alumnos muy diferentes y con necesidades muy distintas.

Innovación, es un concepto que implica creatividad, cambio y transformación. Se trata de asumir una posición que no es cómoda y suele ir en contra del acomodamiento o inercia habitual en educación. La innovación es aplicable tanto desde el punto de vista docente como el punto de vista interpretativo. La música, y su aprendizaje, necesitan ser transmitidas desde la posición del docente con pasión y emoción ya que es un lenguaje muy extenso lleno de historias pero sin palabras. La atención, cuando aprendemos, se activa cuando en el entorno encontramos algo nuevo o emocionante.

En su libro “*Including everyone*”, Jellison (2015) señala⁷ que:

⁷ Texto original: “From a substantial base on research in human learning, we know that the probability of transfer will increase when instructional time is used to create frequent opportunities for students to learn skills and knowledge deeply and thoroughly, practice the same skills and knowledge in a variety of contexts and with numerous and varied examples, and learn meaningful principles rather than only isolated facts and skills”

“Desde una base sustancial en la investigación sobre el aprendizaje humano, sabemos que la probabilidad de transferencia de conocimiento aumenta, cuando el tiempo de enseñanza se utiliza para crear frecuentes oportunidades para que los estudiantes aprendan habilidades y conocimientos profundamente, practiquen las mismas habilidades y conocimientos en una variedad de contextos, y con ejemplos numerosos y variados, y aprender principios significativos en lugar de solo hechos y habilidades aisladas.

Percibo como docente una ingente cantidad de metodologías que arrastramos todavía estancadas y anticuadas, heredadas y desgastadas. Por supuesto también, la falta de apoyo económico para llevar a cabo actividades tan básicas como para alquilar un piano en determinada ocasión, tener instrumental básico, espejos, metrónomos, cursos externos, conciertos de grupos relevantes o estrategias tan sencillas como la inclusión de prácticas para tocar en la calle con sus respectivos permisos legales y acuerdos con ayuntamientos.

En mi opinión, tocar en la calle es una de las herramientas más poderosas e innovadoras en la que el músico vivencia y conecta de la forma más natural con un público, que no está obligado ni comprometido a escuchar si no le gusta o no le atrae. En el caso contrario, reviviendo vivencias personales, se crea un vínculo momentáneo simbiótico muy especial en el que el músico se siente

recompensado con atención y el viandante posiblemente tocado por alguno de los aromas del arte musical, la estética, el momento, la curiosidad. A veces la música en ese entorno trae un recuerdo, otras veces es la bella estética del momento, muchas veces te sientes atraído o sorprendido por la voz de ese instrumento, porque evoca una dulzura especial. A modo de reflexión, la mayor parte de la música que escuchamos diariamente en casa, calle, bares es música grabada y la mayor parte de la música en directo es en un evento con entrada y programado. Por eso pienso que la belleza de la música en directo, en la calle, sin horario, sin rigidez y sin contratos, aporta una dimensión experiencial especial. Me llevo en la mochila muchas horas y anécdotas tocando en las calles de Salamanca, Barcelona, Madrid, Granada, Londres y Manchester.



Fotografía de Daniel Díaz: Tocando en la calle 2016

El **disfrute creativo** es una consecuencia de la exploración y motivación por descubrir nuevos caminos de entendimiento artístico con un ingrediente indispensable, la emoción. Luciana Cataldi, señala⁸ que la neurociencia demuestra que sin emoción el proceso de aprendizaje no se lleva a cabo correctamente y por tanto la atención y la memorización significativa. Emociones y exploración desencadenan procesos de aprendizaje donde el miedo a la

8

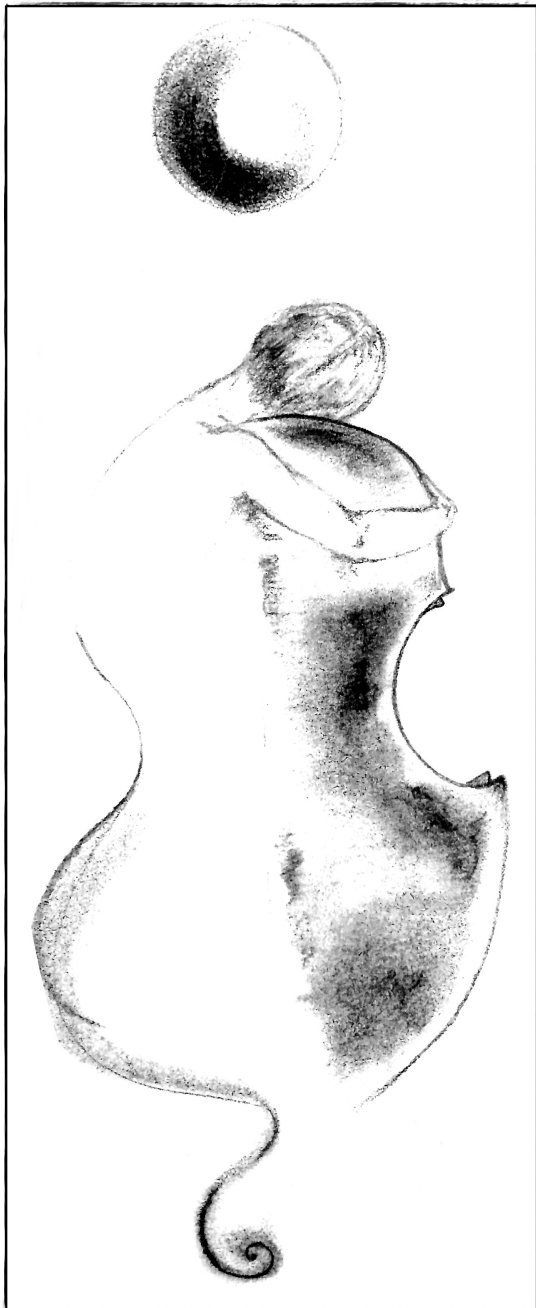
<http://mediacionyviolencia.com.ar/educacion-la-neurociencia-demuestra-que-el-elemento-esencial-en-el-aprendizaje-es-la-emocion-sin-emocion-no-hay-atencionno-hay-aprendizaje-no-hay-memoria/>

equivocación no tiene cabida. El disfrute creativo parte siempre de la curiosidad y de los conocimientos previos que uno ya tiene, no se necesita tener conocimientos técnicos o altas capacidades para aprender. Parte de un deseo personal por explorar y descubrir.

Es habitual confundir tocar un instrumento con hacer música. El instrumento, la partitura, la técnica, son herramientas y la música es un lenguaje. El cómo utilizamos creativamente esas herramientas es lo que determina el que un aprendizaje sea verdaderamente creativo y por tanto haya disfrute. Es por esta razón que un niño que comienza un instrumento no necesita más que **jugar y explorar** los ruidos, percusión, peso, sonidos que hace un instrumento al igual que el bebé balbucea y explora la forma de comunicarse al comienzo de su vida parlante. Si no hay disfrute creativo se transmite al receptor, no digo que no haya arte pero cambia el estatus emisor-receptor. En un proceso educativo si tendría consecuencias mucho más notorias como abandono, monotonía, soledad en el estudio, falta de motivación, rutina y pérdida de interés precisamente por la frustración que nos causa tocar un instrumento y no ser capaz de hacer

música. De la misma forma que no se necesitan conocimientos teóricos o técnicos para hacer música.

<https://youtu.be/cfyiQ4JCmv0>



Dibujo carboncillo hecho por Alexia de Lera (2000):

Dedicado a Jeremías Sanz

4 RETRATANDO:

ESTÉTICA vs RAZÓN vs CREATIVIDAD

Tenemos un deseo extraordinario de conocer y entender la composición de las cosas, ya pueden tocarse o no. Queremos entender los procesos que las crean, desmenuzar cada pequeña cosa, descubrir ,manipular, y etiquetar la información. Sabemos por ejemplo, como se propagan los sonidos por tierra, mar y aire, en vacío, o la frecuencia con la que vibra una cuerda de violonchelo, que el agua se compone de dos moléculas de hidrógeno y una de oxígeno, sabemos como hacer volar un avión durante horas con un peso de 300.000 kgs, hablamos con teléfonos inalámbricos con gente a 12.000 kms de distancia, la tecnología ya nos ayuda a traducir idiomas insitu, componer obras musicales acorde con el estilo de este o aquel compositor. Vivimos una época de victoria de la razón por encima de cualquier emoción o arte y eso se manifiesta especialmente ahora en tiempos de crisis.

La razón, la comprensión, el análisis nos han provisto de un avance increíble. ¿Y el arte? ¿y la música? ¿Y la música que nos aburre, de qué está

compuesta? ¿Y la que nos eleva o contagia?

Acorde con la tesis de Luis Gabriel Mesa (2013), un antecedente determinante sobre el origen del debate acerca de música y profesionalización, fue el filósofo romano Ancius Manlius Severinus Boethius, quien ya disertó hacia el 480-525 a.c sobre lo que verdaderamente es un músico, distinguiendo a poetas, instrumentistas y músicos con capacidad de crítica analítica y racional hacia los diferentes aspectos de la música⁹. Este filósofo, asegura Luis Gabriel, podría haber influido el interés de la ciencia por explicar los distintos parámetros musicales junto con la aritmética, geometría y la astronomía.

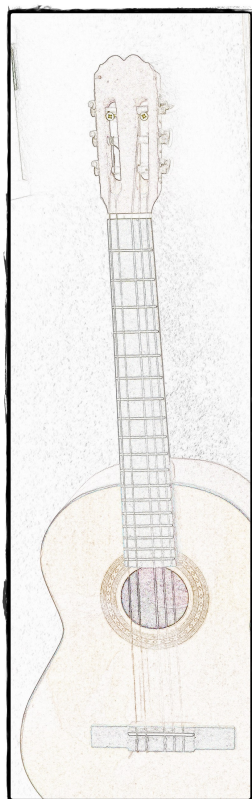
Según Maquet (1999) en la Edad Media los profesionales artesanos y fabricantes de objetos debían imitar la técnica de los maestros para que sus obras fuesen valoradas. Primero se castigaba la originalidad, con el paso del tiempo se valoró al que se salía de esos cánones y, finalmente, se les denominó artistas. En el ámbito del violonchelo, podemos hablar ya

a mediados del siglo XVII, de esos primeros “artesanos” que allanaron y sembraron un larguísimo camino técnico y musical hasta la profesionalización del instrumento, a mediados de siglo XIX debido sobre todo a la aparición de concursos y sociedades de conciertos. Al igual que pasara en otros gremios, todos los grandes violonchelistas de comienzos de siglo xx son los "primeros artistas" tras más de 300 años de artesanos en nuestro segmento musical. Y es a raíz de las grabaciones y la globalización, que hemos puesto el foco de nuevo, en los "procesos artesanales" frente a los valores artísticos, en mi opinión acomodándonos para no tener que sufrir una adaptación necesaria.

Una de las cuestiones más remarcadas por Maquet, es la importancia de la experiencia estética como proceso mental o como proceso de vivencia personal, de modo que, el análisis artístico tiene un valor especial como proceso simbólico y en el que los datos que ofrece una obra pasa a ser secundario. De forma contundente, nos ofrece una mirada que distingue desde el principio entre el objeto estético y el objeto del arte. En el primer caso, el objeto estético habla de cualquier proceso que desencadene una reacción en nosotros; En el segundo caso, ese objeto

⁹ Texto basado a su vez en (Bonds, 2003:21)

estético, remarca sólo tiene una función contemplativa. El autor advierte que el arte sufre transformaciones y tendencias constantes y por tanto, se espera de ella una evolución natural que cubre la oferta o la demanda del objeto dentro de su contexto. Considera ilógico, que no hubiese una evolución en las modas, al igual que, justifica la vuelta cíclica con guiños al pasado siempre con un nuevo pretexto, lo que comúnmente llamamos modas. De esta misma manera, la profesionalización de los distintos segmentos musicales debiera adaptarse y evolucionar constantemente.



“Soy música, soy vida”

Antes de desarrollar el triunfo de la razón frente a la creatividad y lo intuitivo, apporto una breve reseña que contextualiza la profesionalización instrumental en España. Esta, irá ligada con la lenta y truculenta aparición de los primeros conservatorios en Madrid y Málaga, de la mano de la Reina consorte María Cristina en la primera mitad del siglo XIX. A continuación propongo la lectura de este extracto oficial que data del 26 de agosto de 1830 en el que se describen las condiciones en las que funcionará el primer conservatorio. La estética y poesía del documento son en sí mismo una vuelta al pasado que no deja indiferente:

El Real Conservatorio de música de MARIA CRISTINA constará de un director maestro de estilo de canto, para cuyo destino ha nombrado S. M. á D. Francisco Piermarini: un administrador, un rector espiritual, y maestros de composicion, de piano y acom-

Para el departamento de alumnas habrá una directora, una subdirectora y una ayudanta.

Los pretendientes á dichas plazas gratuitas deberán presentar sus solicitudes al director acompañadas de los documentos siguientes: 1.º Re de bautismo, en la que acrediten no tener menos de 15 años, ni exceder de los 15. 2.º Una certificación del cura párroco en que justifiquen pertenecer á familia pobre, pero de conocida honradez: que estan impuesos en los dogmas de la religion, y que han dado pruebas de buena indole. 3.º Otra certificación de un maestro de música, hábil é imparcial, que acredite que los aspirantes tienen buena disposicion para el canto. 4.º Otra de un facultativo que asegure estan vacunados, y que gozan buena salud. 5.º Otra del alcalde del cuartel para los residentes en la corte, y de la justicia del pueblo para los que residan fuera, en que se acredite que los padres ó tutores de los pretendientes son fieles y leales vasallos de S. M.

Ademas habrá plazas para pensionistas internos, los cuales pagarán su manutención, siendo menor la cuota cuando se dediquen al canto para seguir esta profesion, que cuando lo hagan por adorno.

Todos los que quieran instruirse en la composición ó en el instrumental, serán admitidos y matriculados como alumnos externos; debiendo presentar los documentos que comprueben su buena moralidad y disposición para el ramo que quieran aprender, y no excediendo su edad de 18 años.

Deberán presentarse las solicitudes de todas clases dentro del término de un mes contado desde hoy.

[illegible]

26

4.1 ANÁLISIS Y RAZÓN

Anteriormente cuestionaba si la música debe ser entendida e interpretada como algo profesional y racional o va más allá. Si puede alguien hacer musica sin parámetros establecidos. ¿Puedo hacer música sin saber leer? ¿Puedo leer sin saber hacer música?

Dar respuesta es complejo si trato de responder a cada matiz, pero no tengo duda de que el lenguaje se aprende primero de forma natural y despues aprendemos a leer. No al revés. Al terminar la selectividad con una nota considerable en la asignatura de inglés pensé que podía estar muy satisfecho y que mi nivel de inglés era bueno. Cuando llegué a vivir a Londres me dí cuenta que todo lo que sabía eran conocimientos estáticos, no sólo no estaba suficientemente entrenado, sino que no me entendían, yo no les entendía y lo que yo pensaba que era hablar inglés se convirtió en algo mucho más complejo. Mientras fuera relacionarme con libros (visualmente) no había problema, cuando se trataba de relacionarme y establecer comunicaciones no sólo no eran fluidas sino que me causaron inseguridades y una profunda crisis personal, me sentía frustrado. Afortunadamente a los seis meses había adaptado tambien mi forma de

pensar, había reestructurado mi cabeza y pasaba horas haciendo prácticas que nunca necesité en España, escuchaba la radio durante horas, leía cuentos de niños en voz alta y poco a poco fui encontrando mi identidad. Una de esas situaciones importantes en la que la vida te enseña que ni tu mismo te conoces bien.

En este mismo sentido, el preparar tantas partituras, leer tantas notas, hacer tanta técnica, analizar cada compás en busca de fallos, podrían en muchos momentos también hacerme pensar en que estaba mejorando como músico. Coloquialmente decimos que los árboles no me dejaban ver el bosque. Este primer acercamiento a la música tratando de racionalizar cada parametro ha sido una fuente de debate que se extiende hasta hoy y bajo mi punto de vista forma parte del pensamiento atrasado en la educación musical. Hablaba hace unos días con mi primo, pianista profesional de jazz; su hija, estudia viola en Conservatorio y me comentaba su preocupación porque los contenidos que estaba dando en ese momento eran los intervalos, con 10 años de edad. Bromeabamos que todavía nos resultaba difícil a nosotros identificarlos correctamente después de 25 años de estudio. La niña ya ha mostrado en

múltiples ocasiones su deseo de abandonar el conservatorio.



Regalo de Navidades de Alberto Castro¹¹

Por otra parte, recientemente, leía un extracto del libro "La comprensión intuitiva y el análisis interpretativo" escrito en 1993 del filósofo y crítico interpretativo Gerald Levinson. El extracto, escrito en inglés, tuve que leerlo varias veces para asegurarme de que realmente estaba leyendo lo que creía. Sus palabras disertaban acerca del músico y su forma de interpretar. Inicialmente me atrajo, y según fui entendiéndolo sentí arrogancia en el

texto¹²:

"Es concebible que un violinista, por ejemplo, podría ofrecer una lectura aceptable de una pieza, que implícitamente está adoptando suya, sin que parezca que tiene, a juzgar por otros indicios -por ejemplo, lo que dijo sobre la importancia de la música emocional, o las razones que dio para ciertas decisiones escénicas, o de su respuesta a las actuaciones de la pieza por los demás, lo que estaría justificado llamar incluso una comprensión intuitiva de la estructura o expresión de la pieza; **Parece posible que haya "interpretes idiotas", por así decirlo, o intérpretes que parecen "hacerlo bien" por suerte, al menos algunas veces.** (Levinson 1993: 48*).

El texto hace hincapié sobre la comprensión intuitiva de un intérprete. De

¹² Texto original: "It is conceivable that a violinist, say, might offer an acceptable reading of a piece, one he was implicitly endorsing, without appearing to have, as judged by other indications -e.g. what he said about the music's emotional import, or the reasons he gave for certain performing decisions, or his response to performances of the piece by others- what we would be justified in calling even an intuitive grasp of the piece's structure or expression; **it seems possible that there should be "idiot joueurs", so to speak, or performers who just happen to "get it right" by luck, at least some of the time"**

¹¹ Autor: Miguel Ángel Soria – Pintor e ilustrador

lo que toca, frente al grado de conocimiento analítico del hecho interpretativo. En mi experiencia personal y vivencias del proceso de aprendizaje del violonchelo me he familiarizado con desastre, esfuerzo y recompensa, con una sensación pueril incrustada del “no, “así no”, “mal” y otras experiencias que engrosan lo que pudiera haberse convertido en inseguridades. También he vivido, imagino como muchos otros artistas, indiferencia y alabanzas, desprecio y crítica. Siento la necesidad de ofrecer una visión que haga justicia y refleje el esfuerzo, titánico, que hace un artista por salir adelante pero también la necesidad de innovar.

Habitualmente se asocia la profesionalización del instrumentista con quien es capaz de analizar los diferentes parámetros musicales y explicar sus procesos, además de demostrar una soltura técnica y musical.

La música dejaría de sorprendernos si todos los intérpretes preparásemos las obras ciñéndonos de forma tan exhaustiva al análisis. Es un debate actual, que las máquinas y superordenadores, analizan cada detalle y son actualmente capaces de reproducir fielmente una partitura, e incluso crearla a partir de y conforme a

ciertos modelos y patrones.

Mine Dogantan edita en 2015 un libro referente en investigaciones artísticas musicales reflexionando, sobre la forma de entender la música en los nuevos tiempos; Asegura que el verdadero movimiento de investigación y mejora curricular comienza en los años 90, en las instituciones británicas de nivel universitario. Se trata de un libro actual que refleja las nuevas perspectivas y enfoques institucionales, investigación sobre el conocimiento asociado con la práctica musical y artística, aspectos como la determinación y negociación artística, problemas metodológicos. Nicholas Cook (2015) reflexiona dentro de este libro¹³:

“Si pensamos en la interpretación como la esencia de la reproducción de un texto, entonces no se puede pensar en la interpretación como un modo primario de significación”

Como humano e intérprete, quiero garantizar que análisis e intuición funcionan de forma equilibrada como lo harían el hemisferio izquierdo y derecho de nuestro cerebro. Un análisis tan exhaustivo, a mi entender, no aporta la

¹³ Texto original: If you think of performance as an in essence the reproduction of a text, then you cannot think of it as a primary mode of signification”

frescura estética necesaria al hecho artístico y arriesgaríamos la pérdida de la motivación que nos mueve a crear música. De hecho, mi interpretación como músico sería muy distinta seguramente, si supiera que mi interpretación va dirigida a un público común, o a un público de analistas y críticos musicales. Este es uno de los conceptos que aprendes a base de ensayo error, normalmente fuera del conservatorio. Has de saber para quien tocas y adaptarte.

En el texto, Levinson habla sobre la “performative interpretation” refiriéndose al hecho de tocar una obra musical, y plantea el cómo deberían los diversos aspectos, ritmo, tempo, la dinámica, realizarse sin tanta permisibilidad. A mi parecer, encuentro crudeza en su opinión sobre, lo afortunados que llegamos a ser los intérpretes, que con tan escaso conocimiento de las obras que interpretamos, incluso suene bien. Es justo la antítesis de lo que busco, del tema que me inquieta como músico. Profesionalización y disfrute pueden ir de la mano siempre y cuando sea equilibrada la compleja ecuación, con decenas de parámetros cualitativos, cuantitativos, objetivos, subjetivos. Es habitual, encontrar jóvenes músicos sin capacidad

crítica musical con una sensibilidad especial pero también, adultos con una alta capacidad analítica, incapaces de mantener un discurso musical vivo.

La interpretación musical de un violonchelista, desde mi experiencia, exige una preparación exhaustiva a lo largo de muchos años y desde edad temprana en la mayoría de los casos. Esta dedicación temprana e intenso estudio, trata de garantizar una apropiada lectura de notas y ritmo, organización y coherencia con digitaciones y arcos, en lo que llamaríamos una primera fase de estudio; Unos mínimos técnicos que posibiliten la ejecución en una segunda fase más procedimental. Seguiríamos hacia una tercera fase dedicada a la atención expresiva, que adecue la capacidad de analizar, frasear, crear un crecimiento de la obra coherente, ofrecer contrastes, y que todo ello, facilite la comprensión musical al público que lo escucha. En un último estadio y llegado el momento de tocar en escenario, esa interpretación estará además acompañada de nervios intensos, la personalidad, de la espontaneidad y subjetividad más acentuada, de sentimiento y la convicción que el músico imprima a la música.

Podríamos preguntarnos hasta qué

punto tiene especial valor o mérito el leer una obra y hacerla sonar aceptable sin necesidad de ser etiquetado como mal intérprete, a quien no sabe explicar con palabras técnicas lo que interpreta, o revelar los elementos procedimentales que utiliza en su interpretación musical; ¿Se atrevería Levinson a criticar a Paco de Lucía por su falta de conocimiento musical o analítico?

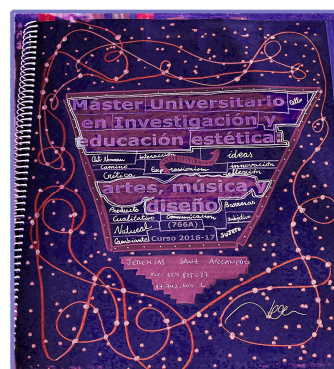
¿No puede acaso un músico, adquirir los conocimientos y un desarrollo de la capacidad artística por otros procedimientos naturales o experimentales que no sean por los tradicionales métodos de análisis formal?

Ciertamente, es frecuente entre músicos la falta de analítica como hábito. Es verdad a mi parecer, que parece aconsejable que además de ser buen intérprete, los músicos fuéramos buenos analistas, teóricos especializados en nuestro campo, buenos pedagogos y oradores fluidos. En el caso, si consideramos que la interpretación musical surge de afuera hacia dentro, o sea, de la partitura a la cabeza, y de la cabeza a las manos, simplemente como una ciencia que se hace realidad mediante habilidades, trabajo y conocimientos, concluiríamos que la interpretación sería más aceptable,

si la hiciese una máquina.

Uno de los momentos más especiales durante las sesiones de Master entre otros fue la visualización de un video de Mark Applebaum y sentirme identificado con su análisis personal sobre profesionalización e identidad.

No queda profesional decir, que me aburre tocar una obra de Boccherini o tocar siempre el cello, porque causaría mucho revuelo en mi entorno, o decir que me aburre tocar de negro o que arrastramos costumbres que habría que replantearse como el saludo al público que viene de la servidumbre del artista humilde a la nobleza. Cuando todo esto lo has hecho y practicado desde pequeño día tras día, sientes la necesidad de escapar de algún modo, huir de tanta rutina, improvisar, crear, buscar nuevos alicientes que me recuerden la frescura de experimentar.



Mi bitácora de investigación artística

Dicho esto, a mi modo de ver la cuestión, con el análisis se busca el orden y coherencia en la estructura, pero lo que se analiza no es música, sino símbolos de los sonidos. Intuitivamente sin embargo, observamos la obra como un todo en el que no existen secciones, tal como transcurre y fluye la vida misma. La intuición trata de integrar los diferentes contenidos musicales sean del carácter que sean, y no al revés.

El autor Joseph Kerman, (Hatch, 1984) se muestra muy reacio al análisis musical y niega radicalmente su práctica como medio de valoración estética. A su juicio, el análisis solo sirve para sostener las tesis de los analistas, pero no la de los grandes autores, que no pensaron precisamente en él a la hora de realizar sus obras.

"It is indeed true that the actions that are constitutive of a given performative interpretation are not all specified by the material being performed. That this is so becomes absurdly clear if we try to imagine the opposite" (Thom, 2003)

Podría estudiar exhaustivamente, analizar los contenidos y procedimientos musicales con rígidos criterios objetivos, pero a mi parecer, coexisten ciencia y arte en el proceso desde la lectura de la obra,

hasta su ejecución en el escenario. Pese a esto, no suelen ser las palabras las que mantienen a un intérprete ocupado, sino el mismo protocolo técnico ejecutado repetitivamente, de donde extrae conclusiones continuadas y de donde bebe su capacidad interpretativa, así como de las ideas y las emociones. De hecho, he visto en muchas ocasiones que, el análisis interpretativo, del que Levinson habla, alejan el interés del intérprete, de una "buena interpretación" de la obra y del propósito del compositor. Las citas se suceden con claras referencias de Levinson evidenciando las limitaciones de la "Performative interpretation"

"a critical interpretation typically aims to explain (or elucidate) a work's meaning or structure - "what is going on in it", in a common phrase-whereas a performative interpretation can at most highlight (or effectively display) that meaning or structure. An performative interpretation, of successful, may enable one to conceive of a work differently in the critical sense - as the performer conceived it in arriving at the performative interpretation - but only a critical interpretation indicates or details such a conception" (Levinson,1993,pp. 38)

Pienso, que al analizar una obra, estamos dividiendo artificialmente la continuidad de la música en distintos niveles para que así puedan ser medidos, comparados y comprendidos por nuestra

mente. Según González de la Rubia (2010) al analizar una partitura intentamos transformar algo material en una música que tan sólo perdura en el ámbito interno de nuestra mente. Según el autor, el análisis sólo nos hace comprender la gramática en que la obra está escrita, pero nunca, nos descubrirá su sentido más hondo, y no nos acercará más al propósito final del compositor. Argumenta, que el análisis consigue conocer el equilibrio de las partes, las relaciones armónicas o cualquier otro aspecto formal, pero nunca acertará con el sentido último de lo expresado por el compositor y es por esta razón que necesitamos de la intuición.

“...Nuestro cerebro e inteligencia limitan el conocimiento global de la obra. Discrimina y focaliza aquellos elementos cuantitativos y relacionables que encontramos en la partitura para de este modo sentirnos seguros ante lo desconocido. El cerebro es el órgano que impide a nuestra intuición volar con libertad ya que biológicamente está orientado hacia la acción; (González de la Rubia, 2010, publicaciones Universidad Murcia)

Levinson promueve: “el tomar decisiones de un tipo que no difieran claramente de la interpretación crítica y ajustarnos a términos musicales”

Puedo coincidir en esto en cuanto a que se garanticen la fidelidad y respeto al

compositor, pero cualquier compositor que se precia sabe que su música va a ser “interpretada” posiblemente por decenas, cientos o miles de intérpretes. Personalmente me encanta la idea de que una misma pieza suene diferente en manos de diferentes personas. Entrando en musicalidad y expresividad, diría, que comienza a mezclarse simbióticamente objetividad y subjetividad, gusto, frescura personal, sensibilidad artística y personalidad del músico. De hecho, habiendo asistido a muchos conciertos de música clásica encuentro, que intachables violonchelistas a los que admiro y aprecio, en sus interpretaciones en concierto no han cometido error alguno. Diría que todos los parámetros ritmo, afinación, sonido, coordinación, fraseo, etc. fueron perfectamente ejecutados y seguramente previamente analizados haciendo de su interpretación algo que impresiona, pero confieso que en muchas de estas ocasiones no sentí una experiencia estética especialmente intensa.

Justo en el caso contrario he encontrado interpretaciones con errores y seguramente, estructuras y frases menos meditadas; Sin embargo la naturalidad, espontaneidad y musicalidad me han hecho emocionarme. El primero me ha

impresionado técnicamente, donde el otro, me ha movido emocionalmente y musicalmente. Probablemente volvería de nuevo a escuchar a aquel que me nos ha hecho sentir e identificar emociones o recuerdos.



Pintura regalo de mi 33 cumpleaños¹⁴

Con el análisis crítico exhaustivo en mi opinión, jamás podríamos tener una experiencia tan latente e intensa.

Stan Godlovitch (1998), evidencia distintas maneras en que una actuación musical puede caer por debajo de lo que esperamos como ideal, debido a notas

equivocadas, omisiones, discontinuidad temporal, cambio de audiencia, o incoherencia interpretativa. Otros autores como Supicic según Juan Miguel Gonzalez (1999) tratan también de distinguir la cuestión entre una comprensión racional y una comprensión intuitiva asociando esta última de manera general con el contenido extra musical.

Gonzalez también comenta que según palabras de Meyer: “la interpretación de una pieza de música es la realización de un acto analítico, incluso si este tipo de análisis puede haber sido intuitivo y no sistemático”

Según Frisk y Östersjö la interpretación musical puede dividirse en lo basado en el lenguaje y los distintos modos analíticos del pensamiento y la otra basados en el pensamiento a través de la práctica instrumental.

“We suggest that musical interpretation can be divided into two kinds, one based on language and analytical modes of thinking, the other based on thinking-through-practice”.

El análisis no puede darnos contestación debido a sus propias limitaciones, y a un método de trabajo basado en relaciones que no tienen en cuenta el aspecto psicológico. En general

¹⁴ Pintado por Julia Rojo

todos los análisis musicales que obvian la intuición, innovación, y creación artística los considero complementarios aunque inadecuados para explicar la obra artística. Creo que en muchos segmentos educacionales se establecen pautas erróneas basadas en modelos cuantitativos, y no son pocos, los que han tratado de medir la estética musical a través de análisis y fórmulas matemáticas, pero sinceramente, creo que al resultado le falta vida. No se puede medir ni conciliar la música viva con la inmovilidad del análisis musical.



Retrato: Mi musa¹⁵

¹⁵ Tomada de calendario de princesas olvidadas – Rebecca Dautremer

5 CREACIÓN Y LLUVIA DE IDEAS

En este apartado he querido plasmar las ideas performativas que han ido a través de los meses. Cualquier músico o violonchelista podría llevarlas a cabo en una mañana de experimentación. Es más, muchas de las ideas que he ido anotando son susceptibles de ser llevadas a cabo en clase con alumnos, sin condicionantes económicos, explorar, despertar la curiosidad, abrir la mente, tocar, moldear, reinventar, disfrutar, conocer la serendipia, la asociación de ideas que parecían diferentes, diseñar ideas futuras, la heurística y el paradigma de la innovación que acabe con el estancamiento heredado. Gabrielson y Lindstrom dentro del libro *Music and emotion* (2010) examinan experimentos empíricos llevados a cabo por varios investigadores sobre emoción y expresión como puertas a un aprendizaje significativo que bien podrían ser llevados a cabo dentro del sistema formal de conservatorio. En estos experimentos se intenta relacionar comportamientos, aprendizaje y emoción. Se recopilan los experimentos por orden cronológico e incluyen: descripción de emociones al descender un intervalo de tercera en un Aria, presentar 40 frases

musicales de distintos autores y estilos y pedir al alumnos o participantes la identificación emocional del compositor en ese momento, se experimentó dando un listado de adjetivos y luego sin el. Se identificaron las relaciones que se establecían en el escuchante. En 2006 Tagg, experimenta con escuchantes que deben escribir, lo que piensan que va a salir en escena, tras escuchar 10 temas músicas de películas o televisión.

Habría amado cualquiera de estas actividades en mis años de estudio; No digo que todas sean brillantes ni tengan que resultar interesantes en si a todos pero si como predisposición a la novedad, la emoción, la exploración, la perdida de rigidez, la ampliación de conceptos además de los clásicos: ritmo, sonido, técnica, cambios de posición, articulación, etc.

Son muchos ya los métodos que innovan y atienden las necesidades de aprendizaje musical verdadero en el niño pero están todavía poco arraigadas en la estructura académica. Son métodos creados precisamente por la necesidad de estimular positivamente la enorme capacidad de aprendizaje y motivación de los niños. La inclusión de uno o varios métodos en mi opinión, abrirían una ventana de frescura en la educación y

propiciaría una reeducación verdadera del profesorado en conservatorios

5.1 RETRATANDO ACCIONES PERFORMATIVAS: ORIGEN, GÉNESIS

Pienso, en qué momento nació la inquietud de experimentar, cuál es su origen, y justo después reflexiono: No! ...en qué momento se perdió esa inquietud. ¿Es por tanto una especie de renacimiento artístico lo que vivo? Ya tengo la sensación de haber vivido esa etapa con el violonchelo, no todo es estudiar partituras, no todo son horas de estudio en soledad, no todo es esperar que mis profesores, padres amigos estén orgullosos. No encuentro pegas en querer agradar con tu arte y trabajo excepto si te olvidas de que por encima de todo el arte es una poderosa herramienta que debiera hacernos más libres y más humanos y no prisioneros para alcanzar perfección. El arte no puede ser determinadamente acotado con metodologías cuantitativas. Ahora me ocurre con las artes en general, que vivo un renacimiento pero no precisamente basado en la razón sino en el sentido más humano, valores y arte como herramienta de transformación social. Parece que voy

redescubriendo mi identidad y rol en aspectos que beben de lo personal y lo profesional, de más concreto a más general. Por tanto no parece ilógico pensar, que pudieran sobrevenirme en el futuro, nuevas formas de pensar a otros niveles, ¿quizás un replanteamiento ideológico? no lo sabré hasta que ocurra. Toca disfrutar de las nuevas etapas, eso lo tengo claro como artista. En cualquier caso, este es para mí, el momento en el que me dejo llevar por ideas y experimentación, tratando de documentar de alguna forma lo que pasa por mi cabeza.

Este listado a continuación, retrata perfectamente, el cómo me encantaría experimentar lo artístico en su sentido más amplio posible, relacionando mi especialidad, el violonchelo, y compartirlo en mi entorno docente. En este apartado recojo las ideas que han aparecido en distintas sesiones de Master, ejercicios, experimentos que nunca me atreví a hacer, inquietudes adolescentes, y muchos de los acercamientos e improvisaciones que he tenido y que gracias a esta investigación he podido dar valor.

Llevar a cabo todas las actividades que detallo a continuación sería imposible en un tiempo con limitaciones,

pero he querido que se diese visibilidad en este trabajo y defensa, por razones prácticas, a tres de ellas: Artivismo, Arte visual y Performance.

Artivismo en este trabajo:

Como comenté a comienzo del trabajo, diseñé un proyecto en video que recogiese inquietudes y reivindicaciones de compañeros y amantes de la música y artes. Quería producir un video que fuese fácil de entender y cómodo de compartir para que llegue a públicos variados. Durante la proyección será la primera vez que se le dé visibilidad. Se trata de un video de opinión solicitando a través de contacto personal y redes sociales reflexión o reivindicación.

Las conclusiones de esta práctica entre otras fueron, que a pesar de que casi todo el mundo tiene cosas que decir, la vía no les resultó cómoda por la intervención y exposición visual. El material, aunque se fijó un plazo para colaborar se recogió durante una semana completa. Muchas de las personal que reivindican entre compañeros compartieron el proyecto en redes sociales pero prefirieron no intervenir físicamente. Sólo cuatro de las once personas que compartieron sus experiencias y reivindicaciones artísticas

no me conocían. El proyecto pasó de ser para mí un material enorme que procesar, a ser una experiencia especial que habla de valores y amor por el arte en un momento estético de valor personal.

A lo largo del año, entre otras actividades visitamos Culturhaza, actividad que enfatizó en nuestra actitud ante el consumismo más voraz y que desnaturaliza la calidad en muchas de las prácticas y costumbres agrarias. Ya es parte de mi vida también. En este caso la acción artística asociada a la convivencia con la asociación reavivan las ganas de mirar por un instante al pasado y preguntarme: ¿En qué momento se perdieron los cantos de agricultores de los que nos hablan? Creo que nunca antes había escuchado uno. En este caso, una práctica artística que no olvidaré fue plantar las semillas a lo largo de estos campos mientras entonábamos en grupo el siguiente Haiku compuesto entre todos:

TIEM POS FE LI CES

GAR BAN ZOS Y PER DI CES

PU CHE RO DEA MOR



Artivismo y agricultura – Culturhaza 2017

Arte visual en este trabajo:

Cada una de las fotografías, retratos, óleos e imágenes incluidos en este trabajo, representan momentos que me han acompañado durante las diferentes etapas de mi vida.

Algunos hablan de mudanzas, cumpleaños, regalos, navidades, amores, conatos, experimentación, niñez, adolescencia, familia, carrera, proyectos concluidos, fracasos. Todos tienen en común la esencia de lo artístico y han sido rescatados por familia, cajas de mudanza y

otros factores que han rodeado mi identidad.

Performance en este trabajo:

Es en este punto en el que específico, que llevaré a cabo una breve performance en el momento de la defensa de este trabajo, y por tanto reservo la información como elemento sorpresivo.

Seguramente es normal. Siento cierta vergüenza escénica con este experimento pero creo que solo puedo ganar libertad con ello.

Aun así, recojo al final de este trabajo un ensayo performativo documentado en fotos, que pese a que lo llevé a cabo sin público, a nivel experiencial fue positivo.

5.2 ACCIONES FUTURAS

Como decía a comienzo de este capítulo, será imposible describir cada acción que pasa por mi mente y aun así, queda diseñado en este documento una guía flexible de actividades diversas experimentales fáciles de llevar a cabo en clase y con una clara intención provocadora. Por raro que parezca, algunas de las siguientes propuestas no están contempladas en programaciones, y por alguna razón sin sentido no son llevadas a

cabo de forma habitual. Quizás mis sobrinos esta vez sí quisieran acercarse al violonchelo y explorar algunas de estas locuras. Ese había sido el detonante de mi trabajo, y a ello me debo. Dar el primer paso, cuando te sales de lo rutinario cuesta:

5.2.1 POR QUÉ NO...?

Arte sonoro:

Por qué no: jugar a **distorsionar** voces. A los niños y a muchos adultos nos encanta. Quizás grabar entre todos una música de dibujos animados y distorsionarla con un ventilador.

También se podría grabar una pieza clásica en su sentido más serio y añadir ese efecto distorsionador (Experiencia estética)

Por qué no: **Partitura volando** e intentar leer (sujeta con hilo al atril) recogida de sensaciones. Creo que todo lo que permita al alumno participar expresando le permitirá comunicar mejor con su instrumento también.

Por qué no: practicar en casa **el canto** junto con el violonchelo como método de improvisación e incorporarlo como algo natural en nuestra preparación diaria. Los

guitarristas, pianistas lo hacen y muchos otros instrumentos. Creo que verdaderamente incrementa el placer de expresión.

Por qué no: Si le digo a mis sobrinos que voy a tocar **con guantes y dedos** en los dedos, seguro que despertará su curiosidad y emoción aunque sea por un instante. Y que además de eso, no tocaré con el arco sino con un palo de escoba.

Por qué no: en clase de violonchelo dedicar cinco minutos y enseñar a tocar el violonchelo como si fuese **una guitarra** con una púa tal como lo hacen ellos. La mayoría de violonchelistas no se han percatado que aunque sea un instrumento utilizado para resaltar melodías también tiene muchas posibilidades de sonar como un instrumento polifónico.

Por qué no: Buscar **sensaciones sensoriales** menos habituales dentro de la clase: recorrer la orografía del violonchelo con el tacto y con los ojos cerrados, olor del barniz, de la resina. Vibración en la silla.

Por qué no: buscar **más efectos** en el violonchelo, no se trata sólo explorar sino encontrar jugando: gaviotas, efectos palomitas, efecto móvil, formula 1,

excentricidades, exageración, técnicas importadas de otros instrumentos, percusión, ritmos del mundo, acordes flamencos en el cello, chops.

Por qué no: Llevar a cabo un **proceso poético** musical: poner un audio de violonchelo y dibujar o representar en pentagrama con comentarios, dibujos y palabras. Sería algo parecido a hacer un comentario de texto pero con adjetivos. Quizás facilitando una plantilla de este tipo:

Dar nombre a las emociones			
IRA	TRISTEZA	MIEDO	ALEGRÍA
Rabia	Autocompasión	Angustia	Gozo
Enojo	Soledad	Aprensión	Contento
Resentimiento	Desaliento	Fobia	Deleite
Furia	Melancolía	Temor	Diversión
Exasperación	Depresión	Pánico	Placer
Indignación	Aflicción	Preocupación	Gratificación
Animosidad	Pena	Desasosiego	Satisfacción
Irritabilidad	Desconsuelo	Incertidumbre	Euforia
Hostilidad	Pesimismo	Ansiedad	Éxtasis
Odio	Desesperación	Inquietud	Felicidad
Violencia		Terror	

Imagen extraída: [blog emocionescreativas](#)

Por qué no: **Pop e improvisación en el aula.** Si tenemos un equipo de música y un pendrive con música, experimentar es rápido, motivador y nos ayuda a calentar al ritmo de la mente y no al ritmo de la partitura.

Arte visual:

Por qué no: Complementar la partitura con **símbolos de whatsapp** (música, comunicación, tecnología)

Por qué no: **Llenar el cello de post it y hacer que vibre ese bonito vestido.** Toda una experiencia estética.

Por qué no: Introducir en el violonchelo luces led en tiras y hacer **música en la oscuridad** con la luz saliendo por los oídos del cello.

Por qué no: **Silla giratoria** mientras se interpreta, es una experiencia seguro interesante para los niños en clase.

Por qué no: **Vestir al cello con ropa.** Y aprender de forma amena a tratarlo, limpiarlo y mantenerlo.

Por qué no: Un concierto **Música y velas.**

Por qué no: Grabación **video en espejo**, va a reforzar su identidad como músico y recibir otro punto de vista.

Por qué no: Reforzar el momento de autocontrol en la **escena** familiarizándose **con focos:** Se enciende-fade in cello. Foco se apaga-fade out cello.

Arte social:

Por qué no: Diseñar **proyectos sociales** de acercamiento de música y convivencia.

Por qué no: **Auto narración** – reflejar mi vida musical con sus problemas cotidianos.

Por qué no: Analizar **cartas escritas** a mano: recuperar lo antiguo y musicalizar.

Creación artística:

Por qué no: Enseñar a **crear sellos** a los alumnos tocando. Refuerzo de su imagen y rol sobre ellos mismos. Relación arte, identidad y música. Utilizando tecnología.



Por qué no: Traer de casa cada uno cartas, programas de mano, fotos, para hacer un **selfie musical.**

Por qué no: Escribir un **cuento para niños** con historias del violonchelo y no “la historia del violonchelo”.

Por qué no: Hacer una composición para cello solo o dúo que describan a un amigo o amigos. **Descripción sonora.**

Por qué no: más énfasis académico con **técnica de CHOPS:** Contexto innovador. Justificación. Tipos. Aportación. Problemática. Ubicación curricular

Por qué no: PIZZ: qué hay de innovador ahora, clases de pizz, **importar técnicas de otros instrumentos**, púa, cejilla metálica, experimentación con objetos no propios.

Por qué no: **PERCUSIÓN CON EL INSTRUMENTO.** Parece una obviedad pero no se practica por miedo al deterioro del instrumento: ritmos étnicos, ritmos sobre la caja, ritmos golpeando el arco.

Por qué no: **CANTO Y CELLO:** Antecedentes: Goudaibulina / Sollima, diferencias con guitarra+canto/piano+canto, cantautor+cello, problemas y retos.

Por qué no: **PERFORMANCE Y CELLO:** Antecedentes, arte obviado, filosofía, pensamiento, propósito, espiritualidad.

Por qué no: **ARTivismo y cello.**

Por qué no:

Cello/ Canto/performance/Acción social.

Cello/poesía.

Cello/arquitectura.

Cello/dibujo.

Baile/Cello

Por qué no: **Cello y espectáculo:** antecedentes, Ara Malikian / Two Cellos, improvisación.

Por qué no: fusionar **CELLO Y TECNOLOGÍA:** Inicios y relación, aplicaciones innovadoras, estereotipos y personalidad.

Por qué no: Charlas/ círculos para alumnos ya en adolescencia. **CELLO Y ENTORNO SOCIAL E IDENTIDAD:** Imagen social, oportunidades, rol familiar, relaciones comerciales, contratación y bolos.

Por qué no: **Foros - CARACTERÍSTICAS COMUNES ENTRE VIOLONCHELISTAS:** Profesionales, no profesionales, intrusismo, aspiraciones, fama, poder,

estancamiento, involución, abandono, farsantes.

Por qué no: **Charlas con psicólogos:** EL ESTEREOTIPO DE VIOLONCHELISTA: Arrogancia, carácter, crítica, picaresca, auto narración, poesía, disfrute, abandono, pasión.

Por qué no: Video-audio-instalación – CD/DVD/ **Videopaper** (Webcam que documente la labor de trabajo)

Por qué no: **Poner letra a conciertos o sonatas.** Concierto de Elgar. O con emoticonos Descubrir gráficamente los distintos afectos musicales que aparecen en una partitura. Escribir una historia usando la música de un concierto o grabación propia.

Por qué no: **Documentar** desde el momento que te ofrecen un **concierto** hasta que termina el concierto.

Por qué no: **RELATOS DE VIDA:** Video con fotografías

Por qué no: **Recuperar cancionero del campo:** visita a agricultores. Documentar, cantarlas y tocarlas a la vez.

Por qué no: Visualizar videos de alto interés que no esperan en clase:

ROMPER PROTOCOLO: MARK APPLEBAUM: Interpretar saliéndote de las normas. **Referentes innovación:** Charlotte Moorman, Mark Summers, turtle island quartet.

Por qué no: Hacer una **performance en la calle /happening musical** para quien quiera unirse. Documentarlo fotográficamente o video.

Por qué no: **Fusionar cello, pájaros, tren, agua,** etc. con aplicaciones gratuitas y de fácil manejo.

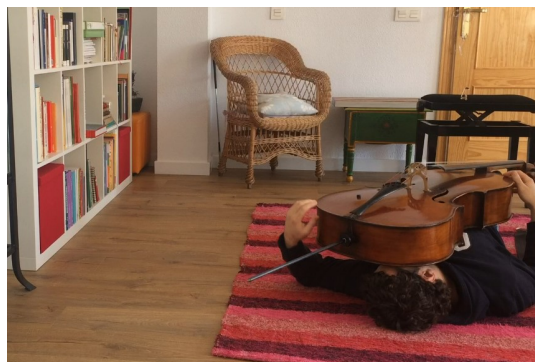
Por qué no: **MÚSICA SIN VOZ**

Trabajar el valor que tiene la imagen en la interpretación, Pasión, conocimiento, creatividad, generosidad, ética.

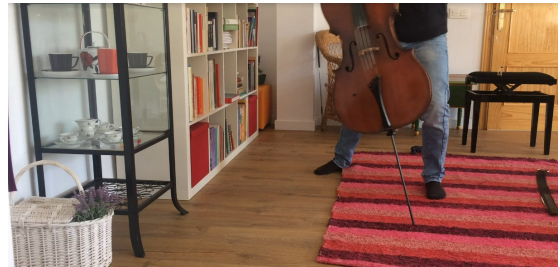
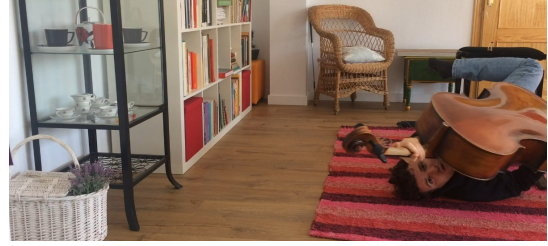
6 RETRATO DE LLEGADA

Si añado algo que no he dicho antes me sorprenderá. He abierto el pecho y alma para conseguir describir lo que pasa por mi mente, y la transformación personal que ha supuesto este curso, sobre mi forma de entender la experimentación y disfrute artístico.

Disfrutar de actividades variadas con mis sobrinos para mí, es vida, en todos sus sentidos. Actividades en las que el violonchelo tenga cabida, remover mi propia conciencia, renunciar a lo cómodo, a lo establecido, las herencias, a los métodos y sus límites. Embarcarme en riesgos, asumir responsabilidades éticas. Quería investigar sobre el paradigma de disfrute, y lo he encontrado.



Retratos de un violonchelo errante



7 BIBLIOGRAFÍA

- Axford, E. (2015). *Music Apps for Musicians and Music Teachers*. Londres, NY: Rowman & Littlefield.
- De Miguel, L. (2013). *La investigación artística a través de la investigación basada en artes*. En revista Sonda: Investigación y docencia en las artes y letras, n.2, 2013, p.80.
- Dogantan, M. (2015). *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. New York: Ashgate publishing.
- Frisk and Östersjö, (2006) *Negotiating the musical work; An empirical study on the inter-relation between composition, interpretation and performance* Beijing: Lund Univerity.
- Godlovitch, S. (1998). *Musical Performance: A Philosophical Study*. London: Psychology Press.
- González, D. (2010) *Análisis musical y pensamiento*. Sonograma: Revista digital de pensamiento musical n.008 de 2010- pp.2 –Recuperado 9 Junio 2017, de Sitio web: http://www.sonograma.org/num_08/articles/sonograma08-Analisis-musical-intuicion.pdf
- González, J. (1999) *El sentido en la obra musical y literaria: aproximación semiótica* Servicio de publicaciones, Universidad de Murcia.
- Hatch, C. (1984). *Musicology in the 1980s: Methods, Goals, Opportunities*. Revista digital: *Notes*, 41(1), 51-53. doi:10.2307/940918. *Music library associations*.
- Hjort, M & Laver, S (1997). *Emotion and the Arts*. Nueva York: Oxford University Press.
- Jellison, J. (2015). *Including Everyone: Creating Music Classrooms Where All Children Learn*. Oxford University Press.
- Juslin, P & Sloboda, J. (2010). *Handbook of music and emotion: theory, research, applications*. Oxford: Oxford University Press. (Artículos de Gabrielson y Lindstrom)
- Krausz, M. (1993). *The interpretation of music: philosophical essays*. Oxford: Clarendon Press.

Levinson, J. (1997) *Emotion in Response to Art*. Oxford: Oxford University Press

Maquet, J. (1999) *La experiencia estética: la mirada de un antropólogo sobre el arte*. Madrid: Ediciones Celeste.

Martínez, J. (1999). *El sentido en la obra musical y literaria: aproximación semiótica*. Editum.

Mesa, L.G. (2013). *Hacia una reconstrucción del concepto de músico profesional en Colombia*. Granada: Ed. Universidad de Granada de Colombia.

Peris, J. (1968). *Música para niños*. Madrid: DONCEL.

Thom, P. (2003) *The interpretation of music in performance*. British Journal of Aesthetics, Vol. 43, No. 2, April 2003 / 126-137.

8 OTRAS REFERENCIAS WEB

Imagen/documento creación Conservatorio María Cristina: Recuperado 6 de junio de 2017, a partir de http://cpmhalfiter.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid_seccion=7&wid_item=169

Referencias sobre dificultades en educación: Problemas de comunicación en los niños. (2016, mayo 24). Recuperado 10 de junio de 2017, a partir de <https://www.nidcd.nih.gov/es/espanol/problemas-de-comunicacion-en-los-ninos-con-trastornos-del-espectro-autista>

Referencias sobre romper lo establecido: Recuperado 17 de Junio de https://www.ted.com/talks/mark_applebaum_the_mad_scientist_of_music?language=es

Referencias de práctica experimental: (2015, marzo 6). Recuperado 4 de julio de 2017, a partir de <http://www.lavozdegalicia.es/noticia/fugas/2015/03/04/musica-experimental-parte-juego-divertida/00031425490209577942427.htm>

Referencias sobre la profesionalización sin partitura: Músicos de oído- Compositores que no saben leer música. Recuperado 1 de julio de 2017, a partir de <http://listas.20minutos.es/lista/musicos-de-oido-compositores-que-no-saben-leer-musica-345190/>

Referencias sobre cultura clásica en España: (2017, marzo 29). Recuperado 28 de junio de 2017, a partir de <http://www.elmundo.es/cultura/2017/03/29/58dbcef246163f167f8b458d.html>

**...LA MÚSICA, DEBERÍA
HACERNOS MÁS LIBRES...**