Año XXI, 2 – Junio 2008

MÚSICA Y EDUCACIÓN

Revista trimestral de pedagogía musical

N.º 74



MADRID 2008

Esther Sestelo Longueira

Experiencias musicales a través de la pintura y la literatura

Separata de la Revista:
Música y Educación

Núm. 74 Año XXI, 2 Junio 2008

Experiencias musicales a través de la pintura y la literatura

RESUMEN: A través de los siempre interesantes mundos pictórico y literario, la autora nos propone dos atractivas experiencias musicales como ejemplos divulgativos y pedagógicos. El análisis de la estética ubediana, a través de la contemplación de una exposición, y la investigación de Cervantes, a través de su novela *Don Quijote* como muestra de profundización musicológica en diferentes aspectos técnicos y pedagógicos, nos desvelan y muestran las posibilidades del arte musical como nexo integrador y punto de partida de las artes, de las letras, de la ciencia..., y de la cultura en general.

PALABRAS CLAVE: Didácticas de las artes, interdisciplinariedad, sinestesia, Rafael Úbeda (pintor), vanguardias artísticas, *El quijote*, lexicografía, estética y filosofía del arte, historia y teoría del arte.

Musical experiences through the Painting and Literature

ABSTRACT: The author proposes two attractive musical experiences related to the pictorial and literary environment. Concretely, it analyses an exhibition by Ubed and the novel *Don Quixote* by Cervantes as examples that show the possibilities of the musical art as an integrating nexus and departure point for other Arts, the Letters, the Science and the Culture in general terms.

KEYWORDS: Didactics of the arts, interdisciplinary, synesthesia, Rafael Úbeda (painter), artistic vanguards, *Quixote*, lexicography, aesthetic and philosophy of the art, history and theory of the art.

Esther Sestelo Longueira[1]

1. Divulgación: mi encuentro con la pintura musical, con la música pintada de Rafael Úbeda

Era la tarde del jueves 16 de noviembre de 2006. Horas antes bajaba del avión que, desde Madrid, me transportaba a La Coruña, ciudad a la que siempre vuelvo cuando la vida me lo permite. Al día siguiente, viernes 17, presentaba mi libro *El amor en la historia de nuestra vida* en el Hospital Juan Canalejo y, esa misma tarde, me entrevistaba con mi querido amigo Fernando Diz-Lois. El Dr. Diz-Lois, jefe del Servicio de Medicina Interna del mencionado

1 Doctora en Musicología por la Universidad Complutense de Madrid y licenciada en Historia y Ciencias de la Música por la misma universidad, está también en posesión de los títulos de profesor Superior de Piano, profesor Superior de Música de Cámara y profesor Superior de Solfeo, Teoría de la Música, Acompañamiento, Transposición y Repentización. Es profesora de Música y Artes Escénicas, en la especialidad de Piano, ejerciendo su titularidad en Madrid, aunque en la actualidad disfruta de una excedencia voluntaria para dedicarse a las funciones de escritora e investigadora.

centro hospitalario, era la persona en la que había confiado todos los pormenores relativos a la organización del acto.

Fernando y yo hacía años que no nos veíamos. Nos saludamos con la emoción de los que se respetan, admiran y quieren de verdad y, después de ultimar detalles y de hablar de todo, me dijo que quería llevarme a la inauguración de la exposición de un pintor amigo suyo que, además, era músico, por lo que intuía, me iba a interesar profundamente el evento. Fernando, el Dr. Diz-Lois, otro músico de corazón, no se equivocó en absoluto.

Recuerdo que subía las escaleras de la Galería de Arte Ana Vilaseco –contigua a la cafetería donde nos encontrábamos y lugar del acontecimiento– emocionada y expectante, pues confieso que, aunque soy amante de todas las artes, la pintura es, después de la música, el que más me apasiona.

Cuando entré, y a pesar del pleno absoluto de las salas y de las personas que iban de un sitio a otro admirando aquellos cuadros, ya me quedé impactada ante la explosión de color –casi fauvista– que penetraba en mis retinas, y ante el ritmo de aquellas composiciones que desbordaban mis sentidos.



Juegos tímbricos (1995-96). Mixto/ tabla 253x165 cm



Concierto (1994-95). Mixto 250x320 cm

Inmediatamente, Fernando me presentó al protagonista, al pintor, al artista..., a Rafael Úbeda. Un caballero encantador y atractivo por su continente y su contenido. Su amplia sonrisa, su limpia mirada y su fuerte apretón de manos, junto a los dos besos que nos dimos en éste, nuestro primer encuentro, hizo que mi admiración espontánea, y curiosidad profesional y personal, se potenciasen desde aquel instante.

Recuerdo que le pedí disculpas por no conocerle. Ambos somos profesionales y vocacionales del arte, además de gallegos pontevedreses, y era imperdonable para mí esa desafortunada realidad. E, inmediatamente, me volví a disculpar. Esta vez era para detenerme, en cuerpo y alma, en su obra, en los cuadros que sonaban en aquellas salas, a la vez que me proveía de un magnífico catálogo del artista que, los interesados, teníamos la oportunidad de adquirir gratuitamente.

Mi segunda impresión, al concentrar mis sentidos en tanto arte, era reparar en que estaba ante otro artista que hacía eslabón con otros muchos que creían no sólo en la integración de todas las artes, sino en la importancia de la música como origen o punto de unión entre todas, y en la fusión y distintas sinestesias de estas dos expresiones que nos ocupan.

Kandisky, Nijinsky, Ciurlionis, Scriabin, Kupka, Ender, Carrá, Romani, Schöenberg, Delaunay, Picabia, Severini, Macke, Paul Klee, Jawlensky..., pintores-músicos, músicos-pintores que revolucionaron la pintura de

las décadas de la primera mitad del siglo XX y que, confieso, son mis ídolos, especializándome en ellos y en sus vanguardias durante mis estudios en la Universidad Complutense. Adoro su arte y su idiosincrasia, como ahora adoro a Rafael Úbeda y a la estética ubediana.

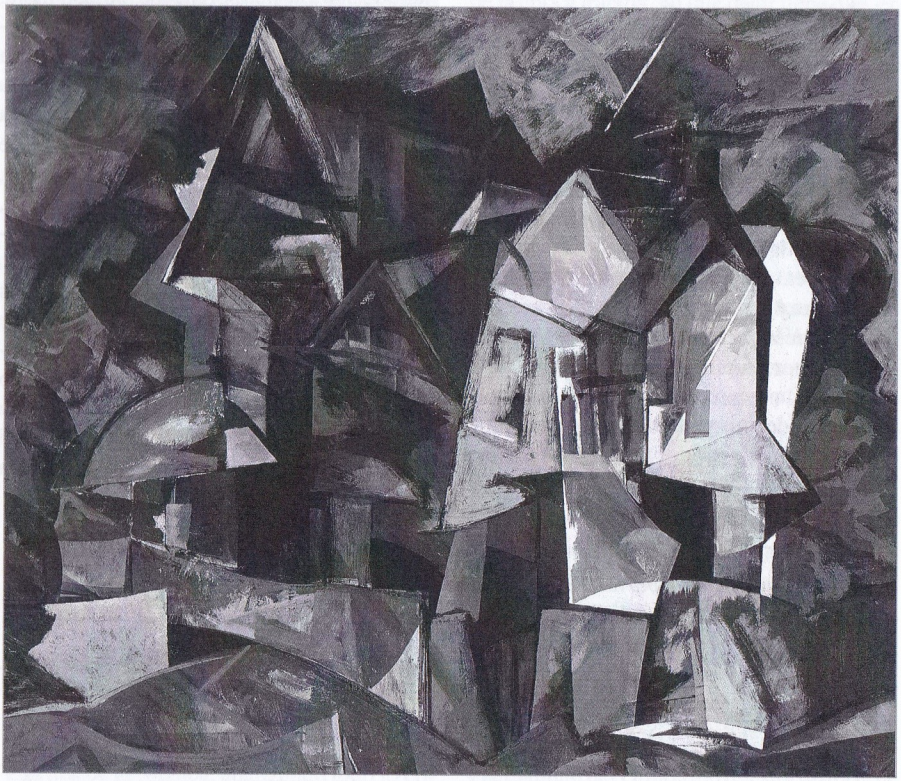
Expresiones y arpegios, violines y pianos, guitarras y danzantes, cadencias y variaciones, dúos e intérpretes... son los motivos e inspiraciones de unas obras donde los planos sonoros ubedianos, como los del mejor arquitecto musical, nos muestran fauvismos sinfónicos, ritmos de colores, polifonías orquestadas, sinestesias en variaciones...

Yo he podido comprobar, con la pintura musical o la música pintada ubediana, y parafraseando a Passamani, "que la fuerza del color no consiste en poner tonos intensos sobre el lienzo, sino en colocarlos y equilibrarlos de modo que tengan el valor de notas musicales y tengan la virtud de cantar".

Igual que para Schöenberg, para Úbeda pintar significa componer. Ambos músicos-pintores expresan a través de sus cuadros emociones, ideas y sentimientos.

Igual que Paul Klee, Rafael Úbeda enriquece su conocimiento al tocar varias veces la música de Bach y de Mozart. De esta forma ambos pintores viven con mayor intensidad sus cuadros sintiéndose más afines a esos grandes maestros.

Así como Pierre Boulez defiende la utilización de la fuga como modelo de muchos cuadros de Klee, ésta que les habla, salvando to-



Formas rítmicas (2000). Mixto/tabla 60x73 cm

das las distancias, observa en algunos lienzos de Rafael Úbeda la variación, forma musical donde la reiteración de algún elemento de la presentación temática se expone, con la belleza de la diferencia creativa, a lo largo de la serie que se muestra después.

El rey pictórico indiscutible de las mismas –de las variaciones– es mi adorado Alexej von Jawlensky, quien en 1909 y junto a Kandisky, Münter, Marianne von Werefkin, y otros, forman la Nueva Asociación de Artistas de Múnich y quienes, el 2 de enero de 1911, también estuvieron entre los asistentes al concierto de Schöenberg que tanto les marcó.

Si bien es cierto que el *leitmotiv* de la pintura abstracta no está presente en gran parte de la obra de Jawlensky, sí hay que afirmar que este maravilloso pintor, que sintió la influencia de Denis, Sérusier, Gaugin y Matisse, además de haber compartido años decisivos con Kandinsky –igual que éste último los compartió con Schöenberg, como así demuestra su entrañable y recíproca relación epistolar–, posee el mismo objetivo de su compatriota: "orientar el arte hacia la expresión de estados interiores y hacer visible en la pintura el ser interno de las cosas", como de forma semejante hacemos cuando hablamos de musicalidad –lo explica muy bien Kandinsky en su libro *De lo espiritual en el arte*–. Y con las *Variaciones*, la pintura *fauve* de Jawlensky descubría un género pictórico nuevo, similar al musical del mismo nombre. Y así el propio pintor hablaba de estas obras, pocos años antes de su muerte, en una carta que escribió a su gran amigo el monje benedictino Willibrod Verkade el 12 de junio de 1938:

> *En nuestro pequeño apartamento no tenía más que un cuartito con una ventana para trabajar. Quería seguir pintando mis cuadros salvajes, muy coloristas, pero sentía que no podía. Mi alma no me permitía hacer esa pintura sensual... Sentía que debía encontrar otro lenguaje, una lengua más espiritual. Lo sentía en mi alma. Estaba sentado junto a mi ventana. Veía ante mí un camino, un par de árboles y de vez en cuando se veía una montaña en la lejanía. Entonces empecé a buscar un nuevo camino artístico. Fue un gran trabajo. Entendí que no debía pintar lo que veía, sino sólo lo que vivía en mí, en mi alma. Dicho gráficamente: sentía en mí, en mi pecho, un órgano, que debía hacer sonar. Y la naturaleza, que estaba delante de mí, sólo me soplaba. Y era una llave, que abría el órgano y lo hacía sonar.*

También Rafael Úbeda pinta lo que vive en su interior, en su espiritualidad. Él hace sonar violines, pianos y guitarras porque éstos le susurran en su oído interno, en lo más profundo de su corazón, en su alma.

Los que me conocen saben que me siento agradecida a la vida por muchas cosas. Ahora, me siento agradecida por algo más: por haberme encontrado con la pintura musical o la música pintada de Rafael Úbeda. Y como su más ferviente admiradora, y parafraseando a Marianne von Werefkin, compañera de Jawlensky y su mejor fan, yo también digo, refiriéndome a Rafael Úbeda y a su estética, que "Quien es capaz de transformar una impresión visual en un cántico de colores es un maestro de la visión. Quien, con los sencillos medios del cántico de colores, puede hacer de una impresión visual la realización de sus pensamientos es un maestro de sí mismo". Y sólo así entenderemos la obra de arte en toda su dimensión: "advirtiendo en qué medida el artista ha sabido convertirse en maestro de la vida".

2. Pedagogía: música y educación en el *Quijote*, una experiencia musical a través de la literatura

Varias son las razones que me llevan a realizar esta propuesta pedagógica:

1. Por la importancia que, en mi opinión, tiene relacionar la música con otras manifes-

taciones artísticas, creativas o culturales y así, de una forma pedagógica, demostrar la interrelación del arte musical con múltiples disciplinas y aspectos.

2. Por lo atractivo de, y relacionado con el punto anterior, abarcar a diferentes ámbitos de edades y de centros educativos y de formación, así como la invitación a la colaboración de compañeros de otras especialidades; en este caso, y sobre todo, del mundo de la literatura.

3. Por la grandeza de aproximación a nuestro famoso hidalgo y a la figura del genial Cervantes desde otra perspectiva, desde la música, y cómo este genial y admirado literato era, además, un verdadero apasionado del arte musical.

4. Por el tratamiento que Cervantes le otorga a la música a través del famoso hidalgo. Valores éticos y educativos para la música, como arte superior, que nos pone en la línea de alcanzar la verdad y lo bello.

En resumen, esta propuesta de experiencia musical a través de el *Quijote*, como hecho educativo, sería válida desde varios ámbitos de la educación:

1. Desde los centros de enseñanza obligatoria, en los niveles de enseñanza secundaria y bachillerato, dentro de la clase de Historia de la Música. Aquí se haría una enseñanza interdisciplinar con la asignatura de Literatura consiguiendo un *feedback*, una retroalimentación entre las dos disciplinas. Serían analizadas, de forma general, todas las referencias musicales que hay en la novela, tanto en el plano estrictamente técnico como en el del valor educativo y pedagógico de la música, así como en la figura de Cervantes como hombre culto, también musicalmente hablando.

2. Desde los conservatorios profesionales. Aquí, esta experiencia musical se puede realizar, también, desde la clase de Historia y Estética de la Música, analizando todo lo comentado anteriormente con un grado de mayor profundidad, sobre todo, en lo relativo a los conceptos técnicos y organológicos.

3. Desde los conservatorios de grado superior y universidades, dentro del campo de la musicología. Aquí, en ambas instituciones, además de realizar esta experiencia musical en las clases de Historia y Estética de la Música, se podrá realizar, también, en colaboración con el departamento de Organología, para investigar en los instrumentos de la época a los que se alude en la novela. Respecto de esto, también en los conservatorios superiores se podría profundizar en las clases de Música de Cámara y de Canto, para poder elaborar un estudio de los romances mencionados en la obra pudiendo, a su vez, adentrarse en el mundo de los cancioneros y de nuestros músicos de la época tratada. Ni que decir tiene que, en la universidad, las especialidades de Musicología y Literatura podrían unirse, a través de seminarios y cursos especializados, para enriquecer y engrandecer nuestra visión en el tema.

4. Para que todos los profesionales de la música podamos profundizar más en esta joya de la literatura, así como reflexionar en la importancia de la música en la educación y en el proceso educativo que podemos tener a través de ella. Nosotros los profesionales, aprovechando el interés y la implicación que tendrían todos estos jóvenes y colegas a los que nos hemos dirigido anteriormente, podríamos organizar seminarios o conferencias divulgativas para el público en general, donde también podrían asistir los padres, familiares y amigos de todos esos estudiantes a los que nos hemos dirigido, cubriendo así todos los ámbitos.

Y es que con la música y la educación en el *Quijote* como experiencia musical a través de la literatura, también podríamos aportar no sólo la evidente relación que hay entre Cervantes, Quijote y Música, sino la modernidad y actualidad del Quijote en nuestra historia de la música más reciente, en nuestra contempo-

raneidad, en nuestro reciente siglo XXI, en nuestro tercer milenio.

Como preludio a toda esta temática aprovecharíamos para realizar algunas consideraciones sobre la obra que aquí nos ocupa.

Empezaríamos diciendo que, como es bien sabido por todos, la novela *Don Quijote* está considerada como la obra maestra de la literatura española y una de las pocas que merecen este título en la literatura universal. Según manifiesta su autor, Miguel de Cervantes, se propuso escribir una sátira contra los libros de caballerías y conseguir, al propio tiempo, que "el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla". Claramente, la realización y el resultado traspasaron inmensamente al propósito superando a su propio autor. En efecto, por su armonía, profundidad, belleza incomparable de estilo, animación de las descripciones, nobleza de sentimiento, acertada pintura de los caracteres, gracia inagotable... Sus ediciones en español y en todos los idiomas, todo tipo de lenguas y dialectos, pasan de novecientas, ayudan para poder afirmar que es el libro más popular y universal después de la *Biblia*.

No exageramos si decimos que, después de la *Biblia, Don Quijote* es, quizás, el libro que ha suscitado más preguntas e interpretaciones. Preguntas sobre expresiones, objetos, términos, personajes; sobre el sentido de la obra, su estructura, sus alusiones, sus simbolismos... Todo ello confiere a la novela de Cervantes un carácter poliédrico en el que, al hilo de la aventura, se encadenan e intercalan vidas e historias, culturas y artes: una de ellas es la música.

También comentaremos cómo el tema Música y Quijote ha interesado a numerosos musicólogos. Sin hacer una lista exhaustiva tenemos a Cecilio de Roda, *Ilustraciones del Quijote*, de 1905; Beláustegui, *Cervantes músico*; Victor Espinós con su clásico *El Quijote en la música*; Miguel Querol en varios artículos y en el libro *La música en las obras de Cervantes;* Salazar con su clásico *Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes;* Gerardo Diego con *Cervantes y la música;* a los que podemos añadir Eluzquiza, Istel, Haywood, Mantecón, De Arco, Laferl, José Rey, etc.

Y explicaremos también cómo el tema Música y Quijote ha interesado a numerosos compositores a lo largo de la historia, es decir, existen muchas obras musicales, a lo largo de la historia, que han tenido a la famosa e incomparable obra cervantina como su fuente de inspiración. Aquí también podríamos hacer hincapié en que, a pesar de que la novela *Don Quijote* ha sido escrita hace ya cuatrocientos años, es una obra moderna y actual en tanto en cuanto sigue interesando a intelectuales en general y a músicos en particular, ya que el siglo XX, y nuestra más reciente contemporaneidad, es, hablando de música, la época que más se ha inspirado en Cervantes y en su hidalgo. De esta forma podríamos decir:

Después de sentir el placer de escuchar *La cómica historia de Don Quijote* de H. Purcell, en el siglo XVII; las óperas cómicas sobre *El Quijote* de J. Ph. Rameau, en el siglo XVIII; el ballet *Don Quixote* de Minkus, en el XIX; y muy a finales del XIX el poema sinfónico *Don Quixote* de R. Strauss; llegamos al siglo XX con maravillosas obras como la comedia lírica *La Venta de Don Quijote* (1902) de Ruperto Chapí; los poemas sinfónicos *Don Quijote de la Mancha* (1908) de Emilio Serrano y *Una aventura de Don Quijote* (1915) de Jesús Guridi; la opereta heroica *Don Quichotte* (1908-10) de Massenet; la ópera de cámara u ópera de marionetas *El retablo de Maese Pedro* (1919-1923) de Manuel de Falla; el episodio sinfónico *Don Quijote velando armas* (1924) de Óscar Esplá; para barítono y orquesta, *Trois chansons de Don Quichotte á Dulcinée* (1932-34) de M. Ravel; el ballet *Le chevalier érrant* (1933-36) de J. Ibert; el poema sinfónico

Ausencias de Dulcinea (1948) de J. Rodrigo; la *suite* para orquesta *Canciones y Danzas para Dulcinea* (1985) de Antón García Abril; y estrenadas en el 2000, para abrir el siglo XXI y el nuevo milenio, las óperas *Don Quijote* (1996-99) de Cristóbal Halffter y *D. Q. Don Quijote en Barcelona* (1998-1999) de José Luis Turina.

Aunque la línea de este artículo no tiene como objetivo realizar un análisis con valor estadístico, sí una cierta relación numérica nos vendrá bien para elaborar un análisis cuantitativo de la anterior aseveración. Este análisis cuantitativo será el punto de partida para reflexionar y hacer balance sobre las razones, causas y consecuencias de esta realidad.

Después de consultadas y contrastadas diferentes listas de catalogación provenientes de distintas fuentes, particulares y administrativas, y rectificarlas todas por la novedad de la actualísima base de datos elaborada por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música –el INAEM– y el Instituto Cervantes, durante el año 2005, he extraído los siguientes datos y observaciones:

He localizado 482[2] obras que tienen al *Quijote* como fuente de inspiración, compuestas a través de los siglos:

Número de obras	Siglo
12	XVII
72	XVIII
98	XIX
243	XX
57	XXI[3]

Con estos datos podemos afirmar, con rotundidad, el interés que el *Quijote* ha despertado en los músicos en general, y en los músicos del siglo XX en particular. El siglo XX multiplica casi por tres la de su inmediato anterior, el siglo XIX, casi por cuatro el siglo XVIII y por más de veinte, el siglo XVII.

Con el objetivo de explicar y profundizar más en esta lista la he estructurado por géneros, pero de forma muy sencilla.

He establecido tres grandes géneros:

- Música escénica
- Música vocal
- Música instrumental

El apartado de *Música escénica* es el más extenso. Aquí está incluido todo lo relativo a la escena, es decir: entremeses, intermezzos, sainetes, óperas, zarzuelas, ópera bufa, ópera-comique, singspiel, operettas y ballets.

El apartado de *Música vocal* es el más reducido. Aquí se incluye todo lo relativo a la voz y al coro acompañados por orquesta de cuerda o sinfónica, u otros conjuntos instrumentales.

Y por último, el apartado de *Música instrumental* es relativo a la música de cámara y de orquesta en diferentes formas musicales como: *scherzos*, oberturas, *suites* y poemas sinfónicos. Estas 482 obras musicales se distribuyen del siguiente modo a través de los géneros mencionados:

Núm. de obras	Género	
294	Música escénica	
	Núm. de obras	**Siglo en que se compusieron**
	11	XVII
	68	XVIII
	82	XIX
	113	XX
	20	XXI

2 Este número hace referencia sólo a lo relativo al concepto de música clásica, música culta o música de arte. Por lo tanto, no se han contabilizado otro tipo de géneros relativos a la música incidental (cine, teatro, televisión, etc). Concretamente, en el siglo XX se pueden contabilizar alrededor de cincuenta obras pertenecientes a este género.

3 Las obras contabilizadas en el actual siglo XXI hacen alusión hasta finales de 2005.

Núm. de obras	Género
41	Música vocal

Núm. de obras	Siglo en que se compusieron
0	XVII
3	XVIII
4	XIX
21	XX
13	XXI

147	Música instrumental

Núm. de obras	Siglo en que se compusieron
1	XVII
1	XVIII
12	XIX
109	XX
24	XXI

Y ya después de todos estos datos podríamos esgrimir unas preguntas a los estudiantes u otro público para el que nos dirijamos: ¿cuáles son las causas, las razones de este interés de los músicos hacia el *Quijote*, y, concretamente, de los músicos del siglo XX y de la más reciente actualidad por esta obra literaria?, ¿por qué es interesante el *Quijote* como experiencia musical en la música y en la educación?

Bueno, pues, en mi opinión personal, varias son las razones:

1. La primera es que, como artistas y como intelectuales que somos, debemos estar atentos a cualquier manifestación cultural que ocurra ya sea literaria, pictórica, poética, arquitectónica, etc. Por esto, desde un punto de vista actual para el hombre y para el músico contemporáneo, resultan fascinantes las aventuras del hidalgo manchego, ya que constituyen un espectáculo vital y colorista de la vida española entre los siglos XVI y XVII. Cervantes, en su *Don Quijote,* es artífice de una revolución literaria al introducirse él mismo entre las páginas de su propia novela que es a su vez parodia, crítica y ensayo. Una historia dentro de otra historia formando, a su vez, parte de otra historia; es decir, el concepto unamuniano de "intrahistoria" fluye por los imaginados o reales sucesos narrados en la novela. La posibilidad para el músico de combinar ayer y hoy en un paisaje histórico, le otorga muchas posibilidades de planos, ambientes y colores que, claramente, potencian su inspiración.

2. La segunda razón es que es especialmente deslumbrante la absoluta modernidad de esta obra, de su planteamiento como libro. Estamos hablando de la estructura de la obra, de lo que Américo Castro calificó en *La estructura del Quijote*. La modernidad de los muy diferentes aspectos formales que concentran el interés no sólo en lo que se cuenta, sino en cómo se cuenta, es realmente fascinante. No es sólo don Quijote quien importa, sino el portentosamente genial talento creativo de Cervantes, que se nos revela a través de un complejo sistema de artificios literarios tan atractivos en sí como la propia novela. Para los músicos del siglo XX, y de la más reciente actualidad, los conceptos de estructura, de imaginación, de fantasía, de interposición de historias, de antagonismos de caracteres –idealismo, don Quijote; realismo, Sancho; idealismo Dulcinea, realismo Aldonza– y del ritmo frenético de la obra, son atractivos fundamentales para su inspiración dentro de la modernidad.

3. La tercera razón de ese interés que los músicos tienen en *Don Quijote* es, como se ha explicado anteriormente, esa abundancia de referencias musicales que tiene casi toda la producción cervantina, pero que en el *Quijote* superan a un centenar. Esto nos hace profesar una profunda admiración por *Don Quijote* y por Cervantes quien, siendo un genio de la literatura, proclama, a través de ella, su admiración y pasión por la música.

En esta experiencia musical que propongo hay que señalar que Cervantes poseía no sólo una alta imaginación sonora, sino también un dominio del lenguaje musical de su época que le era familiar. Estamos por ello ante un hombre culto, también musicalmente hablando. Un apasionado historiador de la música española, Mariano Soriano Fuertes, basándose más en conjeturas que en documentos, llegó a defender que Cervantes, antes de perder la mano izquierda, era un excelente guitarrista. Sin duda esa afirmación es excesiva, sin embargo, es indudable que Cervantes tenía un amplio bagaje musical.

No es exagerado decir que Cervantes es uno de los últimos eslabones de esa realidad que domina arte y música desde el Medievo y es, la unión entre ambas, la que ha dejado tantos músicos-poetas; no necesitamos recordar a Machaut, Landino y a nuestro Juan de la Encina, todos ejemplos de aquel aserto que decía: "música y poesía en la misma lira tocaremos". Por todo esto, para Cervantes, como para Lope, Calderón y otros españoles de la época, la música era una coordenada fundamental, algo esencial en sus vidas, en las vidas de los hombres cultos. Como decía Gerardo Diego, Cervantes fue "amigo desinteresado y constante de la música..., fue un aficionado, esto es, un enamorado de la música y del baile".

Y también debemos aprovechar para recalcar que desde que escribe Cervantes su primera obra, probablemente en 1567, hasta su muerte, en 1616, se suceden en España cincuenta magistrales años de música, quizás, los mejores de la historia de la música española. Son los dominados por figuras como Tomás Luis de Victoria, Guerrero, Morales, los vihuelistas, los grandes organistas como Cabezón y, sobre todo, los años de la eclosión de los magisterios de capilla, tanto reales como catedralicios, que nos legan numerosas figuras musicales de primera línea. Además de las citadas anteriormente están Felipe Rogier, maestro Capitán, Bernardo Clavijo, Juan Bermuda, Francisco de Soto, Juan Ginés, Salinas, etc.

Además de esto, es muy probable que Cervantes hubiese coincidido en Roma con Tomás Luis de Victoria en 1569: uno estaba de cantor en la iglesia de Montserrat y el otro, Cervantes, al servicio del cardenal Acquaviva. Es seguro que escucha también en Sevilla, cuando reside allí en los años ochenta, la obra de Guerrero y que conoció las ediciones de los vihuelistas Enríquez de Valderrábano, Pisador, Mudarra, Narváez o Luis de Milán.

Las alusiones a la música en el *Quijote* y en las comedias, entremeses y novelas, se intercalan con naturalidad y realismo. Cervantes describe, tal como observó Salazar[4], "cosas que está viendo y escuchando cada día" y que le son familiares; las músicas y prácticas musicales de los barrios bajos de Sevilla en *Rinconete y Cortadillo,* las del mundo de los arrieros y los mesones en *La ilustre fregona,* de la vida gitana en *La gitanilla*, de la vida pastoril arcádica en *La galatea,* de la vida de los romances y del teatro ambulante, y todas ellas en *Don Quijote.*

En el *Quijote,* como hemos comentado anteriormente, hay múltiples alusiones y referencias musicales. La propiedad y la frecuencia con la que Cervantes emplea todas estas referencias respaldan la suposición de unos conocimientos básicos en música.

Ahora sería el momento de establecer todos estos ejemplos organizados con una intención pedagógica clara. Podríamos exponerlos de la forma siguiente:

2.1. Referencias musicales de términos del arte sonoro relativos a la técnica y a la interpretación musical

En el *Quijote,* la propiedad y la frecuencia con la que Cervantes emplea términos del arte sonoro, además de reflejar la afición del

4 Salazar, Adolfo: *La música en Cervantes y otros ensayos.* Madrid: Ínsula, 1961, pág. 128.

autor por la música, respaldan la suposición de unos conocimientos básicos en este arte. Veamos algún ejemplo.

La oposición entre polifonía contrapuntística –es decir, varias líneas melódicas simultáneas e independientes– y el gregoriano o el canto llano la encontramos en la representación de *Maese Pedro* (II parte, cap. 16) diciendo: "Sigue tu canto llano y no te metas en contrapuntos que se suelen quebrar de sotiles", inmortalizado en el *Maese Pedro* de Falla. En otra cita dice: "A música de rebuznos, ¿qué contrapunto había de llevar sino de varapalos?" (II parte, cap. 28), es otra imagen tomada de la voz contrapuntística en oposición a la voz principal. El término semimínima, en la teoría renacentista la nota de menor duración, lo aplica Cervantes a Benengeli (II parte, cap. 40) diciendo "por la curiosidad que tuvo en contarnos las semimínimas della" –se refiere al episodio de las dueñas barbudas y el viaje a Candaya–. En el episodio de los alcaldes rebuznadores (II parte, cap. 25) se juzga la realización del rebuzno en los mismos términos que se aplicarían a una crítica musical y dice: "El sonido que tenéis es alto; lo sostenido de la voz, a su tiempo y compás; los dejos, muchos y apresurados". Otro término musical es la palabra modo aplicado a las diferentes organizaciones escalísticas; está en la *Canción desesperada* o *Canción de Crisóstomo* y se dice "pues la pena cruel que en mí se halla, / para cantarla pide nuevos modos".

2.2. Referencias musicales de instrumentos

Podríamos hablar de una organología viva en el *Quijote* por la que los instrumentos se presentan tal como eran y se utilizaban, en toda su cotidianeidad. La imaginación y el colorido sonoro de Cervantes adquieren una de sus expresiones más felices en las observaciones sobre instrumentos. A veces los instrumentos se presentan tocando en grupo, lo que nos permite esbozar cómo eran los conjuntos y bandas en la España de *Don Quijote*.

En las bodas de Camacho (II parte, cap. 19) escribe: "Oyeron asimismo confusos y suaves sonidos de diversos instrumentos como flautas, tamborinos, salterios, albogues, panderos y sonajas". Cuando Don Quijote sueña con ser el pastor Quijotiz (II parte, cap. 17) exclama: "¡Válame Dios, y qué vida nos hemos de dar, Sancho amigo! ¡Qué de churumbelas han de llegar a nuestros oídos, qué de gaitas zamoranas, qué de tamboriles, y qué sonajas y qué de rabeles!". Estas dos citas se asocian con las agrupaciones y bandas populares. Contraponemos a ellas una tercera referencia que describe a una banda militar en la aventura del desencantamiento de Dulcinea (II parte, cap. 34): "Luego se oyeron infinitos lilíes, al uso de moros cuando entran en las batallas; sonaron trompetas y clarines, retumbaron tambores, resonaron pífaros, casi todos a un tiempo, tan continuo y apriesa, que no tuviera sentido el que no se quedara sin él al son confuso de tantos instrumentos". A esta música le sigue "un son de una suave y concertada música formado, con lo que Sancho se alegró, y lo tuvo por buena señal".

Los instrumentos individuales citados en el *Quijote* describen las tres familias musicales. Los instrumentos de cuerda están representados por: el rabel, la guitarra, la vihuela, el laúd, el arpa y el salterio –la guitarra, la vihuela y el laúd a veces se empleaban como sinónimos, indistintamente–. Los instrumentos de viento representados por: albogues, flautas, silbato, pífano, chirimía, churumbela, dulzaina, gaita zamorana, trompeta, sacabuche o trombón, clarín, lilíes, cuerno o trompa y bocina. Y los instrumentos de percusión representados por: atabales, tambores, panderos, sonajas y cascabeles. Entre los instrumentos más citados están la guitarra y las chirimías. La guitarra en manos de personajes "que la hacen hablar" y sobre el rasgueado y la quinta cuerda. Las chirimías, utilizado este término en plural y refe-

ridas a un conjunto de viento compuesto por oboes, fagotes o bajones y contrafagotes. Otros instrumentos tienen una especie de definición social. La vihuela se designa como instrumento aristocrático y el arpa como instrumento femenino.

2.3. Referencias musicales de danzas y bailes

Se repiten numerosas referencias musicales en torno a las danzas y bailes. En *Don Quijote* se indica que el hidalgo era poseedor de buen oído, pero como bailarín, un patoso incorregible. Y así dice Sancho: "¿Pensáis que todos los valientes son danzadores y todos los andantes caballeros bailarines? Digo que si lo pensáis, que estáis engañados: hombre hay que se atreverá a matar a un gigante antes de hacer una cabriola", replica Sancho a su amo, después de un infortunado baile en casa de don Antonio Moreno (II parte, cap. 62).

En el *Quijote* se establece, con bastante claridad, la diferencia entre los términos danza y baile. La dueña doña Rodríguez (II parte, cap. 48) le cuenta a don Quijote las excelencias de su hija diciendo: "danza como el pensamiento, baila como una perdida". La expresión "danza como el pensamiento" se puede interpretar en dos sentidos: uno en el sentido de mesura y agilidad, es decir, que danza ligera como el pensamiento. Pero según Querol, la comparación con el pensamiento se refiere al aspecto ritual, integral, por el que, a través del movimiento corporal, el rito se encarna a una idea. Por otra parte, la danza suponía movimientos mesurados de los pies y era propia, aunque no exclusiva, de las clases acomodadas. El baile tenía un carácter social popular, admitía el movimiento de los brazos y, al igual que en la actualidad, poseía una cierta carga erótica y de ahí, de nuevo, una expresión de carácter ético-corporal "baila como una perdida".

En el *Quijote,* las descripciones coreográficas y las menciones a bailes y danzas son escasas si se comparan, sobre todo, con las frecuentes referencias en las comedias y entremeses. Pero de especial interés son las danzas folklóricas que cita en los capítulos de las bodas de Camacho (II parte, cap. 19 y 20). La danza de espadas, en la que los danzantes golpean las espadas al compás de la música dice "de hasta veinticuatro zagales de gallardo parecer y de brío, todos vestidos de delgado y blanquísimo lienzo, con sus paños de tocar, labrados de varios colores de fina seda; y al que los guiaba, que era un lienzo mancebo, preguntó uno de los de las yeguas si se había herido alguno de los danzantes" (II parte, cap. 19). La danza de cascabeles y Las danzas habladas (II parte, cap. 20), llamadas por Cervantes de artificio, y que desarrollan un argumento por medio de diálogo. En la danza hablada de las bodas es el diálogo alegórico entre la poesía, la discreción, el buen linaje, la valentía, la liberalidad, la dádiva.

La seguidilla es el baile que en más ocasiones se cita en el *Quijote*. La canta el mozo soldado (II parte, cap. 33) que "Iba cantando seguidillas para entretener el trabajo del camino. A la guerra me lleva / mi necesidad; / si tuviera dineros, / no fuera de verdad". En la aventura de la dueña dolorida (II parte, cap. 38) se describen así: "Allí era el brincar de las almas, el retozar de la risa, el desasosiego de los cuerpos y, finalmente, el azogue de los sentidos". Probablemente, el baile se parecería más a la seguidilla sevillana actual que a la seguidilla manchega.

Cervantes no precisa cuáles son las danzas que bailó don Quijote en el "sarao" de casa de don Antonio Moreno y "que le molieron no sólo el cuerpo, pero el ánima. Era cosa de ver la figura de don Quijote largo, tendido, flaco, amarillo, estrecho en el vestido, desairado y, sobre todo, no nada ligero" (II parte, cap. 62). Cecilio de Roda cree que lo que bailó don Quijote sería la folía, danza originalmente viva y ruidosa que en el siglo XX adquiere un carácter solemne y moderado.

2.4. Referencias musicales de romances o canciones

No menos de diez romances se utilizan en el *Quijote;* por ello, es éste un asunto importante desde el momento en que varios personajes de la obra, incluso el protagonista principal, se presentan frecuentemente cantando. ¿Qué cantan? Según Ramón Menéndez Pidal, en *Flor nueva de romances viejos,* fundamentalmente, romances.

En el romance confluyen dos tradiciones: la popular, transmitida por la gente del pueblo, y la culta, recogida en los libros de los vihuelistas y en los cancioneros del siglo XVI, especialmente en el *Cancionero de Palacio,* en donde se encuentran la letra y música de varios romances transcritos en la novela.

Debemos diferenciar los romances históricos o populares mencionados en el *Quijote* de aquellos escritos por Cervantes, concretamente para la obra. Sobre la música de estos últimos, poco se podría decir. Respecto a los primeros, se ha conservado la música de la mayor parte de ellos. Generalmente, constan de una frase melódica con la que se canta cada uno de los cuatro versos de una estrofa, y esta música se repetirá en todas las estrofas del romance. Es sabido que la música de estos romances, sobre todo los de tema histórico, se caracteriza por su gravedad, su humanismo y variedad de sentimiento; muchos con un fondo épico y dramático.

Veamos algunos ejemplos. Cuando don Quijote llega a la venta en la que se armará caballero (I parte, cap. 2), el ventero le dice que no hay lechos. Don Quijote le responde con los versos del romance "Mis arreos son las armas, / mi descanso el pelear", contestados y parafraseados por el ventero que dice: "Según eso, las camas de vuestra merced serán duras peñas y su dormir siempre velar". La música del romance la encontramos en varios cancioneros, entre otros, en el *Cancionero* de Pedrell[5].

Con algunas variantes, don Quijote recita el romance de Lanzarote del Lago (I parte, cap. II). "Nunca fuera caballero / de armas tan bien servido / como fuera Don Quijote / cuando de su aldea vino". También lo encontramos en el *Cancionero* de Pedrell[6].

Para Menéndez Pidal, la historia de Cardenio (I parte, caps. 23 y 24) está inspirada en Juan de la Encina y recogido en el *Cancionero de Palacio*[7]. Y dice: "Por unos puertos arriba".

Cuando don Quijote y Sancho dejaron el monte y entraron en el Toboso (II parte, cap. 9) aparecía el octosílabo "Media noche era por filo". Es el primer verso del romance del conde Claros, del que se puede decir que es el más transcrito por los vihuelistas y musicado por Mudarra. Lo encontramos también, entre otros cancioneros y recopilaciones, en el *Cancionero de Palacio* armonizado por Juan de la Encina.

Respecto a otras formas poéticas musicales diferentes al romance, se encuentran en el Quijote diversas canciones entroncadas con el *Cancionero de Palacio.* Entre las más hermosas está la copla siguiente: "De la dulce mi enemiga / nace un mal que al alma hiere / y por más tormento quiere / que se sienta y no se diga". Una letra similar la encontramos en los números 4 y 5 del citado cancionero, armonizados por Juan de Espinosa.

2.5. Referencias musicales del sonido y la musicalidad de las palabras

Este cierto culto a la música, al sonido, tiene otras consecuencias y se plasman en algunos ejemplos que muestran ciertas reflexiones sobre la musicalidad de las palabras. Y

5 Pedrell, Felipe: *Cancionero musical popular español.* Barcelona: Boileau, 1958, vol. III, núm. 55, págs. 110-112. El romance dice: "Con pavor recordó el moro/ y empezó de gritos dar/ mis arreos son las armas/ mi descanso es pelear".

6 Pedrell, Felipe: *Cancionero musical popular español,* vol. I, págs. 43-44.

7 *Cancionero de Palacio,* núm. 81 (Barbieri).

así los nombres de Rocinante y Dulcinea se eligen por su sonoridad (I parte, cap. 1) "Al fin le vino a llamar Rocinante, nombre al parecer alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín". Y lo mismo ocurre con Dulcinea, "Vino a llamarla Dulcinea del Toboso porque era natural del Toboso: nombre, a su parecer, músico y peregrino". Existen otros ejemplos de esta realidad. Los cabreros definen la excelencia de Antonio (I parte, cap. 11) como "un zagal muy entendido y muy enamorado y que, sobre todo, sabe leer y escribir y es músico de un rabel que no hay más que desear". En la historia de doña Clara y don Luis (I parte, cap. 18) el joven se presenta vestido de mozo o pastor y dice: "Quien no duerma, escuche, que oirán una voz de un mozo de mulas que de tal manera canta, que encanta". En el pasaje de Basilio, el rival del rico Camacho (II parte, cap. 19) se dice, "canta como una calandria y toca una guitarra que la hace hablar"; en otro lugar dice, "no me digáis nada por ahora, que no quiero perder, por acudir a vuestro sobresalto, el gusto que recibo de oír al que canta". Y por último, añadir que la voz "bien cantada", acompañada o sola, parece la carta de presentación de numerosos personajes.

Hasta aquí hemos demostrado las razones más objetivas de cómo la Música y el *Quijote* pueden unirse en una maravillosa experiencia musical, pero ahora yo lanzaría otra pregunta: ¿son éstas las únicas razones para que el *Quijote* sea una experiencia musical completa?

Mi respuesta es no. Porque en el *Quijote* hay mucho más que referencias musicales obvias; en el *Quijote*, como hemos comentado anteriormente, hay referencias musicales basadas en otros aspectos. Aspectos humanísticos que no sólo ni afortunadamente están ya caducos, sino que todos los intelectuales de hoy en general, y los artistas y músicos en particular, necesitamos seguir esgrimiendo para entender un mundo que, claramente, va por otros caminos.

2.6. Referencias musicales de aspectos humanísticos con valores éticos y pedagógicos

El valor ético en la música es un aspecto relacionado con la teoría renacentista de los afectos o la influencia de la música en el alma tal como la planteó Platón en *Timeo, La República* y *Fedón*. Algunas de las citas más famosas de Cervantes se encuadran en este apartado. Son las citas que nos permiten tratar de la ética musical de Cervantes, asunto importante en el renacimiento, y adentrarnos en su ser musical.

Cervantes aparece como un intelectual que ha asumido el rol que los humanistas han dado a la música desde el Renacimiento. Como sabemos, la evolución de la música desde el medievo se puede resumir en el paso del uso del sonido como adoración a Dios, ideario de la Edad Media, el sonido como goce y materia artística, ideario del trecento, y el sonido como ruta para la perfección humana, ideario del renacimiento, del humanismo.

Este final procede de la vuelta a Grecia y, sobre todo, a Platón y al mítico Damón. Platón definió la *mousike* como la más eficaz de las artes para educar al hombre, capaz de provocar con su mímesis una participación no sólo intelectual, sino emocional del público; así asevera en *La República:* "No se alteran las reglas de la música sin que de inmediato las leyes de la ciudad, incluso las más importantes, sufran un trastorno". A esto se une que, desde que la pedagogía helenística situó a la música en el privilegiado mundo de las siete artes liberales superiores, la música se convirtió en un arte fundamental en la constitución de esa Europa medieval, justamente por su valor moral, ético y humanístico. Por ello entra en la universidad y en el *quadrivium*.

Este valor ético que Cervantes le otorga a la música lo refleja de cuatro formas:

2.6.1. Como efecto psicológico y curativo de la música

Y así vemos en la *Historia de Dorotea* (I parte, cap. 28) cómo se resalta el efecto psicológico y curativo de la música con estas palabras: "Me acogía al entretenimiento de leer algún libro devoto, o a tocar un harpa, porque la experiencia me mostraba que la música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu". La música para curar y aliviar el espíritu, el alma.

2.6.2. Como una fuerza que mueve la voluntad amorosa

La presentación de la música como una fuerza que mueve la voluntad amorosa se recoge en la historia del *Curioso Impertinente* (I parte, cap. 33) cuando Anselmo, para comprobar la virtud de su mujer, Camila, aconseja a Lotario que la seduzca y para ello dice: "aconsejóle que le diese músicas, que escribiese versos en su alabanza...". La música es aquí medicina y algo que crea dependencia en la voluntad.

2.6.3. Como efecto para serenar el espíritu

La presentación de la música para serenar el espíritu se ilustra en la famosa frase de Sancho a la Duquesa, quizás la más citada del *Quijote* (II parte, cap. 34) que dice: "y luego se oyó no ruido, sino un son de una suave y concertada música con que Sancho se alegró, y lo tuvo a buena señal y, así, dijo a la duquesa... Señora, donde hay música no puede haber cosa mala".

Es ésta una de las más famosas frases que Cervantes dejó sobre la importancia de la música, que en último término recoge toda la teoría platónica que éste cogió de Damón conocida como la teoría del ethos: la música como medio de purificación de los afectos, del alma y del cuerpo, y que se revela en el concepto de la perfección del cuerpo como resultado de la perfección del alma; por ello, la música muy lejos del concepto del "arte por el arte".

2.6.4.Como cualidad que define y califica a los individuos

Y así don Quijote le recuerda a Sancho (I parte, cap. 23) "que todos o los más caballeros andantes de la edad pasada eran grandes trovadores o grandes músicos, que estas dos habilidades, o gracias, por mejor decir, son anexas a los enamorados andantes. Verdad es que las coplas de los pasados caballeros tienen más de espíritu que de primor".

Aquí explicaríamos que existe una referencia explícita a la música como ese arte imprescindible para el hombre singular, especial, único, el caballero, tal como se planteaba en *Il Cortigiano*. Quizás por ello Cervantes nos propone a un don Quijote que toca la guitarra y canta, "con una voz ronquilla aunque entonada" tal como se recoge en la historia de Altisidora (II parte, cap. 46) y dice: "Menester será que se le ponga laúd, que sin duda don Quijote quiere darnos música, y no será mala, siendo suya". Porque aquí Cervantes sigue una vieja teoría humanista: la música como parte del prestigio del caballero que hizo que se integrase en la universidad. Ello explica que llegado el Renacimiento Castiglione la considere, en *Il Cortigiano*, insustituible para la educación del noble, o que el inglés Peachan, cuando traduce esta obra con el título de *The Gentleman* –auténtico manual para la educación del caballero inglés–, siga considerándola instrumento imprescindible para la formación del ciudadano, de tal forma que este respeto por la música en la universidad es una de las causas de la alta posición de este arte en la cultura inglesa.

Y ya encaminándome a concluir este artículo recopilamos lo dicho hasta ahora: *Música y Educación en la novela Don Quijote* puede ser una magnífica experiencia musical a través de la literatura. Esta experiencia musical la podemos trasladar a muchos ámbitos del proceso educativo, así como experiencia de divulgación de la música y de la cultura en la sociedad. También para nosotros mismos, los profesionales, que queremos y debemos se-

guir reflexionando en la música como parte fundamental de la educación y del desarrollo personal del ser humano, en el objetivo de alcanzar y potenciar la capacidad de detectar y gustar de lo bello.

Lo que queda demostrado es que la novela *Don Quijote*, después de cuatrocientos años de haber sido creada, es una obra de plena actualidad, también para los músicos. El siglo XX no sólo continúa interesándose por nuestro hidalgo, sino que siente verdadera admiración y pasión por él. Pero el siglo XX fue un siglo complejo, muy diferente a todos; un siglo que no ha sido fácil en ningún sentido, tampoco en música. Y es que la música del siglo XX también ha sufrido crisis. Es la crisis del hombre moderno. Si la labor del compositor había consistido siempre en ordenar los materiales sonoros, para conformarlos en una idea capaz de establecer comunicación entre él y la audiencia, a mediados del siglo XX, el creador musical –convertido en demiurgo– pretendía hacerse presente sin tomar en cuenta el límite de lo perceptivo, lo cual producía un caos no ya creativo sino hiperestético. Desde entonces, muchas cosas han pasado y el tiempo ha puesto bastantes en su sitio. Algunos se han dado cuenta, otros no. Lo que es evidente es que el compositor de hoy, y de este tipo de música, debe mantener su integridad estética al mismo tiempo que necesita encontrar un lenguaje musical que, sin llevarle al pasado, produzca nuevamente una renovación del proceso de comunicación auditiva entre el creador y el oyente. Esta obsesión por crear una música que sea a la vez impactante emocionalmente, y actual y exponente de un alto nivel artístico, es la máxima preocupación de algunos compositores de la llamada "música de arte" de hoy.

Parece ser que es el tiempo de regresar a una comunicatividad conquistada por la calidad de la obra, de volver a creer en la interioridad de uno mismo, de retomar la autocrítica, de gozar de la creación sin pensar en jugosos éxitos monetarios deslumbradores, sin banderines ni grupos de acción, ni posturas políticas, ni egocentrismos cegatos, ni ridículas imposiciones. Sólo así volveremos a valorar la pérdida del contacto con un mundo humano para el que siempre se había escrito. Sólo así volveremos a tiempos en que el compositor, el músico, era parte importante en la sociedad aportándole a ésta valores positivos y fundamentales. Sólo así tendremos el placer general de ver cómo un orden creativo y artístico de superior importancia puede actuar positivamente –como comprobamos históricamente– sobre una humanidad que todavía es injusta y violenta.

Lo que podemos demostrar, a través de esta experiencia musical, es que *Don Quijote* es una obra de plena actualidad, también para los músicos. Y que esta experiencia musical nos puede ayudar a crecer no sólo intelectual, cultural y musicalmente, sino, y también, en el camino de la búsqueda de la belleza. Porque en una época donde algunas verdades sólo son a medias, y donde la dictadura del relativismo prevalece y permanece, tener oportunidades para la búsqueda de la emoción, de la verdad, del bien y de lo bello son distinciones y alegrías que debemos potenciar y compartir.

El *Quijote* construye una modernidad desde el pasado; la música puede hacer lo mismo. Construir sin destruir; evolucionar sin necesidad de romper con todo. Mientras la unión entre Música y *Quijote* siga interesando, es que el Humanismo y sus valores seguirán vigentes. Como decía Cervantes a través de su *Quijote*, la música es un valor ético. Y salvando todas las distancias, Sestelo Longueira añade: la música nos ayuda, nos distingue, nos mejora, nos alienta, nos enseña, nos da vida, nos da alegría, ilusión, esperanza… Nos capacita para el esfuerzo, para la dificultad, para la soledad, para valorar, para escuchar, para mirar, para discernir, para aprender, para comprender, para compartir, para amar… Está claro que… "donde hay música, no puede haber cosa mala".