



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Escuela Técnica Superior de Ingeniería del Diseño

Diseño y música clásica. El rol del diseño en la renovación
del formato de concierto

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Ingeniería del Diseño

AUTOR/A: Santos Campo, Isabel

Tutor/a: Puyuelo Cazorla, Marina

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

Diseño y música clásica

El rol del diseño en la renovación del formato de concierto

Trabajo de Fin de Máster

Autora: Isabel Santos Campo
Tutora: Marina Puyuelo Cazorla

Máster en Ingeniería del Diseño
Curso 2022/2023

Resumen

El formato de concierto de música clásica se encuentra en un proceso de cambio. El formato tradicional está anclado a principios estéticos y funcionales del pasado, y están surgiendo numerosas propuestas que experimentan con diferentes factores para modificar la experiencia de concierto.

En este trabajo se analiza el formato de concierto de música clásica y sus posibilidades de innovación desde el punto de vista del diseño, utilizando métodos como el análisis documental, el análisis de casos o las entrevistas a expertos, con el objetivo de obtener criterios que encaminen, mediante la cooperación música-diseño, a la definición de formatos de concierto relevantes para la sociedad contemporánea.

Palabras clave

Música clásica; diseño; concierto; sala de concierto; experiencia de la audiencia.

Abstract

The classical music concert format is in a process of change. The traditional format is anchored to aesthetic and functional principles of the past, and numerous proposals which experiment with different factors to modify the concert experience are emerging.

In this project, the classical music format and its innovation possibilities are analysed from a design perspective, using methods such as bibliographic research, case studies or expert interviews, to obtain criteria that lead, through music-design cooperation, to a definition of concert formats which are relevant to contemporary society.

Keywords

Classical music; design; concert; concert hall; audience experience.

Índice

1. Introducción	9
2. Justificación	11
3. Objetivos y alcance	13
4. Contexto	15
4.1. La audiencia de la música clásica en la actualidad.....	15
4.2. Nuevos formatos de concierto y diseño.....	15
5. Diseño en el concierto de música clásica	17
5.1. El concierto de música clásica.....	17
a) Definición.....	17
b) Breve historia del concierto.....	17
c) Características del formato.....	17
5.2. Concert design.....	18
5.3. El marco del concierto.....	18
a) El espacio.....	18
b) La dramaturgia.....	20
5.4. Inclusión en el concierto.....	21
6. Plan de investigación y metodología	23
6.1. Revisión documental.....	23
6.2. Mindmap.....	23
6.3. Entrevistas a expertos.....	23
6.4. Análisis de casos.....	23
7. Resultados y discusión	25
7.1. Resultados de la revisión documental.....	25
a) Tipologías de concierto.....	25
b) Aspectos a estudiar en el concierto.....	30
7.2. Resultados del mindmap.....	30
7.3. Resultados de las entrevistas a expertos.....	31
7.4. Resultados del análisis de casos.....	33
8. Conclusiones	67
Referencias	69
Anexos	71
Anexo I. Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.....	71
Anexo II. Transcripciones de las entrevistas a expertos.....	73

Índice de figuras

Figura 3.1. Esquema de la experiencia estética de la música como encuentro persona-sonido en un marco determinado. Fuente: Wald-Fuhrmann et al. (2021)	13
Figura 3.2. Alcance del trabajo. Fuente: Elaboración propia a partir de Wald-Fuhrmann et al. (2021).....	13
Figura 5.1. Tipos de salas según su forma. Fuente: Elaboración propia.....	19
Figura 5.2. Esquema de la distribución típica en el concierto de música clásica. Fuente: Elaboración propia.....	19
Figura 5.3. “La Orquesta” (1932), de Charles Blanc-Gatti.....	20
Figura 5.4. Representación de “Prometheus: Le poème du feu” por la Orquesta Sinfónica de Yale. Fuente: Universidad de Yale, 2010	20
Figura 5.5. Espacio mínimo de una plaza reservada para usuarios de sillas de ruedas Fuente: Universitat Politècnica de Catalunya, 2020	21
Figura 5.6. Símbolo del bucle magnético.....	22
Figura 6.1. Mapa de stakeholders básico de dos niveles. Fuente: Freeman et al., 2007	24
Figura 6.2. Plantilla para los mapas de stakeholders. Fuente: Elaboración propia	24
Figura 7.1. Localización geográfica de los nuevos formatos de concierto identificados. Fuente: Elaboración propia	25
Figura 7.2. Concierto en el Palacio de Carlos V, en la edición de 2020 del Festival de Música de Granada. Fuente: El País (2020), fotografía de Fermín Rodríguez.....	27
Figura 7.3. Proyecto “La Palanca” de UBU Ensemble.....	27
Figura 7.4. Escena en los BSO Relaxed Concerts.....	28
Figura 7.5. Audiencia en los BSO Relaxed Concerts.....	28
Figura 7.6. Daniil Trifonov en concierto en Yellow Lounge Berlín.....	28
Figura 7.7. Show “Pastoral reflections” de Gabriel Prokofiev.....	29
Figura 7.8. In a landscape	29
Figura 7.9. Captura de pantalla de la aplicación LiveNote. Fuente: Lewis (2014)	30
Figura 7.10. Aspectos a estudiar en el concierto. Fuente: Elaboración propia a partir de Wald-Fuhrmann et al. (2021)	30
Figura 7.11. Mindmap de conceptos relevantes en la investigación. Fuente: Elaboración propia.....	31
Figura 7.12. Edificio del Wiener Musikverein	33
Figura 7.13. Mapa de stakeholders del concierto en Musikverein. Fuente: Elaboración propia.....	34
Figura 7.14. Gran sala del Wiener Musikverein.....	36
Figura 7.15. Musikverein: plano de la Gran Sala. Fuente: Beranek (2004).....	36
Figura 7.16. Musikverein: butacas para el público. Fuente: Piano Tohikouki (2019)	36
Figura 7.17. Situación de la iluminación en el concierto en Musikverein. Adaptado de fuente: Medici TV (s.f.) ..	37
Figura 7.18. Director y orquesta saludando en el concierto en Musikverein. Fuente: Medici TV (s.f.)	37
Figura 7.19. Solista durante el concierto en Musikverein. Fuente: Medici TV (s.f.).....	37
Figura 7.20. Línea temporal del concierto en Musikverein. Fuente: Elaboración propia.....	38
Figura 7.21. Filarmónica de Berlín en 2013. Fuente: Hänel (2013).....	38
Figura 7.22. Filarmónica de Berlín: sala principal.....	39

Figura 7.23. Filarmónica de Berlín: plano nivel 16-22m. Adaptado de fuente: Pérez (2016)	39
Figura 7.24. Butacas de la Filarmónica de Berlín (boceto de Hans Scharoun). Fuente: Wang, Sylvester, Barkhofen (2013)	39
Figura 7.25. Mapa de stakeholders del concierto en la Filarmónica de Berlín. Fuente: Elaboración propia.	40
Figura 7.26. Butacas de la Filarmónica de Berlín (fotografía de Mila Hacke). Fuente: Wang, Sylvester, Barkhofen (2013)	42
Figura 7.27. Situación de la iluminación en el concierto de Nochevieja de 1988. Adaptado de fuente: Medici TV (s.f.)	42
Figura 7.28. Línea temporal del concierto en la Filarmónica de Berlín. Fuente: Elaboración propia.....	43
Figura 7.29. Primera página del programa de mano del concierto de la Filarmónica de Berlín. Fuente: Cortesía del Archivo de la Filarmónica de Berlín.	43
Figura 7.30. Mapa de stakeholders del concierto en L'Auditori. Fuente: Elaboración propia.....	44
Figura 7.31. Edificio de L'Auditori. Fuente: Elaboración propia.....	46
Figura 7.32. Sala Pau Casals de L'Auditori. Fuente: Elaboración propia	46
Figura 7.33. L'Auditori: plano de la sala Pau Casals. Fuente: adaptado de Arau-Puchades (2012).	46
Figura 7.34. L'Auditori: butacas para el público. Fuente: Elaboración propia.	46
Figura 7.37. Línea temporal del concierto en L'Auditori. Fuente: Elaboración propia.....	47
Figura 7.35. Iluminación de los intérpretes en L'Auditori. Fuente: Elaboración propia.....	47
Figura 7.36. Fuentes de iluminación en L'Auditori. Fuente: Elaboración propia.....	47
Figura 7.38. Panel con QR en la entrada a L'Auditori. Fuente: Elaboración propia.....	48
Figura 7.39. Proyección del programa sobre la pared en L'Auditori.Fuente: Elaboración propia.....	48
Figura 7.40. Captura de pantalla del programa de mano online del concierto en L'Auditori.....	48
Figura 7.41. Foyer de L'Auditori durante el descanso. Fuente: Elaboración propia.....	48
Figura 7.42. Área relax en la sala Pau Casals. Fuente: Elaboración propia	49
Figura 7.43. Bunker St. Pauli en 2007	49
Figura 7.44. Mapa de stakeholders de un concierto “Urban string”. Fuente: Elaboración propia.	50
Figura 7.45. Resonanzraum: vista desde el bar. Fuente: Wilken (2014).....	52
Figura 7.46. Resonanzraum: bar. Fuente: Wilken (2014)	52
Figura 7.47. Resonanzraum: tres tipos de distribución. Fuente: Resonanzraum (2014)	52
Figura 7.48. Silla Fox	52
Figura 7.49. Escena del concierto “Speaking in tongues”. Fuente: Ensemble Resonanz (2020)	53
Figura 7.51. Resonanzraum: lámpara de botellas. Fuente: Resonanzraum (2014)	53
Figura 7.50. Resonanzraum: iluminación. Fuente: Ensemble Resonanz (2014)	53
Figura 7.52. Boceto para la iluminación del concierto “Freiheit II”. Fuente: Gramse, D. M. (2020).....	54
Figura 7.53. Escena del concierto “Freiheit II”. Fuente: Ensemble Resonanz (2020).....	54
Figura 7.54. Línea temporal de un concierto “Urban string”. Fuente: Elaboración propia.....	54
Figura 7.55. Captura de pantalla del programa de “On early music” en el Palau de la Música Catalana	55
Figura 7.56. Auditori Municipal Enric Granados. Fuente: Iglesias (s.f.).....	55
Figura 7.57. Auditori Enric Granados: Sala Sinfónica, vista desde el anfiteatro. Fuente: Elaboración propia	55
Figura 7.58. Auditori Enric Granados: Sala Sinfónica, vista desde la platea. Fuente: Elaboración propia.....	55
Figura 7.59. Mapa de stakeholders del concierto “On early music”. Fuente: Elaboración propia.	56

Figura 7.60. Planta de la Sala Sinfónica del Auditori Enric Granados de Lleida. Por Ramón Sanabria i Boix. Fuente: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (2019).....	58
Figura 7.61. Butacas de la Sala Sinfónica del Auditori Enric Granados. Fuente: Elaboración propia.....	58
Figura 7.62. Escena en el concierto “On early music”. Fuente: Elaboración propia.....	59
Figura 7.63. Esquema de la escena en el concierto “On early music”. Fuente: Elaboración propia.....	59
Figura 7.64. “On early music”: iluminación de espalda. Fuente: Elaboración propia.....	60
Figura 7.65. “On early music”: iluminación de los focos móviles. Fuente: Elaboración propia.....	60
Figura 7.66. “On early music”: iluminación exclusiva de la pantalla. Fuente: Elaboración propia.....	60
Figura 7.67. Línea temporal del concierto “On early music”. Fuente: Elaboración propia.....	61
Figura 7.68. Edificio de la Fundación Juan March en Madrid. Fuente: Archivo fotográfico de la Fundación Juan March (2009).....	61
Figura 7.69. Mapa de stakeholders del concierto “Música, fantasmas y susurros”. Fuente: Elaboración propia...	62
Figura 7.70. Auditorio de la Fundación Juan March.....	64
Figura 7.71. Distribución del auditorio de la Fundación Juan March. Fuente: Adaptado de planimetría cortesía de la Biblioteca de la Fundación Juan March.....	64
Figura 7.72. Butacas del Auditorio de la Fundación Juan March.....	64
Figura 7.73. “Música, fantasmas y susurros”: composición de la escena. Fuente: Canal March (2023).....	64
Figura 7.74. “Música, fantasmas y susurros”: escena. Fuente: Canal March (2023).....	65
Figura 7.75. “Música, fantasmas y susurros”: iluminación. Fuente: Canal March (2023).....	65
Figura 7.76. Línea temporal del concierto “Música, fantasmas y susurros”. Fuente: Elaboración propia.....	66
Figura 7.77. Portada del programa de mano del ciclo “Música visual”. Fuente: Fundación March (2023).....	66

Índice de tablas

Tabla 1.1. Grado de interés de la población española por los conciertos de música clásica en el curso 2021-2022 15. Fuente: Elaboración propia a partir de Ministerio de Cultura y Deporte (2022)	15
Tabla 1.2. Grado de interés de la población española por los conciertos de música clásica en el curso 2021-2022 15. Fuente: Elaboración propia a partir de Ministerio de Cultura y Deporte (2003, 2011, 2019).....	15
Tabla 7.1. Localización geográfica de los nuevos formatos de concierto identificados	26
Tabla 7.2. Análisis DAFO de los nuevos formatos de concierto a partir de las entrevistas con expertos	32

1 Introducción

El formato de concierto de música clásica tal y como se concibe hoy en día surgió en el siglo XIX y tiene múltiples convenciones asociadas en cuanto al espacio, el comportamiento y el programa musical, que le confieren un carácter de ritual. Estas convenciones nacieron en concordancia con la idea de la contemplación de la música como objeto estético y se han mantenido hasta la actualidad, pese a que muchas de ellas se han vaciado de su sentido original.

La posición del concierto de música clásica en la actualidad se encuentra amenazada por la disminución y envejecimiento de las audiencias. Para tratar de hacer frente a este problema, los intérpretes y organizaciones musicales están proponiendo formatos en los que se

modifican distintos aspectos con respecto al concierto tradicional. No obstante, la vía para conseguir crear nuevas experiencias relevantes para la sociedad contemporánea no está aún definida.

En los nuevos formatos de concierto interviene el diseño en una mayor medida que en el formato tradicional, ya que a menudo se modifican las propiedades físicas del espacio, se incorporan elementos, como escenografía o iluminación, o se crea la dramaturgia del concierto teniendo en cuenta la experiencia de la audiencia. En este trabajo se explora el rol del diseño en el concierto de música clásica con el objetivo de aportar conocimiento que sea de ayuda en la definición de nuevos formatos.

2 Justificación

La música clásica se encuentra actualmente en un punto de inflexión. El formato de concierto establecido en el siglo XIX necesita un cambio, pero no existe una dirección clara que seguir en el futuro. Una forma artística que constituye una parte fundamental del patrimonio cultural e histórico de la sociedad occidental y es la actividad profesional de miles de personas en España está relegada a una audiencia minoritaria y envejecida.

El formato tradicional de concierto de música clásica ha sido ampliamente analizado, pero solo recientemente se comienzan a estudiar de una manera sistemática las propuestas que lo modifican, en el marco de lo que algunos investigadores denominan “concert research”. La bibliografía existente aborda el problema desde un punto de vista fundamentalmente musicológico o psicológico, pero escasamente desde el punto de vista del diseño. El diseño se encarga de crear propuestas para dar solución a determinadas funciones,

teniendo en cuenta al usuario. Es por ello que la óptica del diseñador puede resultar útil y ayudar a responder a algunas de las preguntas que se plantean respecto al formato de concierto.

En este trabajo se aplican conocimientos y metodologías propios del diseño al estudio de los formatos de concierto, para añadir otra perspectiva en el “concert research” y, en última instancia, explorar si existe un lugar para el diseñador en la concepción y producción de los conciertos de música clásica, de forma que la colaboración músico-diseñador pueda suponer un beneficio para ambos.

El fin último de la investigación es contribuir, mediante el diseño, a la innovación en la música clásica, para que esta llegue a una audiencia más amplia, sea más inclusiva, se afiance la posición profesional del músico y no se pierda un valioso patrimonio cultural.

3 Objetivos y alcance

En este contexto de experimentación y cambio en el formato de concierto de música clásica, se ha planteado la hipótesis que da pie a la presente investigación: el diseño es necesario para crear nuevas experiencias de concierto relevantes para las audiencias del siglo XXI.

El objetivo global de la investigación es aportar conocimiento sobre el rol del diseño en los nuevos formatos de concierto de música clásica. Los objetivos específicos se enumeran a continuación:

- Plasmar el estado del arte de la investigación artística en cuanto al formato de concierto de música clásica, el contexto en el concierto, la experiencia de concierto y la inclusividad.
- Recoger y clasificar los nuevos formatos de concierto que se están proponiendo actualmente.
- Identificar nuevos formatos reconocidos.
- Identificar los componentes de diseño en dichos formatos y evaluar su influencia en el concierto.
- Extraer conclusiones que arrojen luz sobre la cuestión de cómo diseñar para el concierto de música clásica.

Wald-Fuhrmann et al. (2021) entienden la experiencia estética de la música como “el resultado del encuentro de una persona con una secuencia de sonidos en un marco específico” (Fig. 3.1). Adoptan el término “marco” de Goffman (1974) y lo definen en aplicación a la música como “aspectos de las situaciones que tienen un impacto en la escucha de música”. Esto abarca el lugar de escucha, la situación, el medio de transmisión de la música y el contexto sociocultural.

Esta investigación se centra en el marco del concierto y, más concretamente, en los aspectos del marco donde interviene el diseño, que se han dividido en dos grupos (Fig. 3.2): espacio y dramaturgia. El concepto de espacio se entiende como el conjunto de elementos presentes durante el concierto y con un impacto en él que se pueden percibir visualmente, como la escenografía o la iluminación. La dramaturgia agrupa los aspectos intangibles que forman parte del concierto y han sido planificados por sus organizadores, como la secuencia temporal de los acontecimientos o la interacción de los intérpretes con la audiencia.

En el análisis del formato de concierto no se incluye la ópera, ya que su carácter teatral implica requerimientos espaciales muy diferentes a aquellos utilizados en la música instrumental o vocal no teatralizada.

Tampoco se analiza la acústica, ya que, pese a depender en parte de la materialidad del espacio, es un aspecto esencialmente referente al sonido.

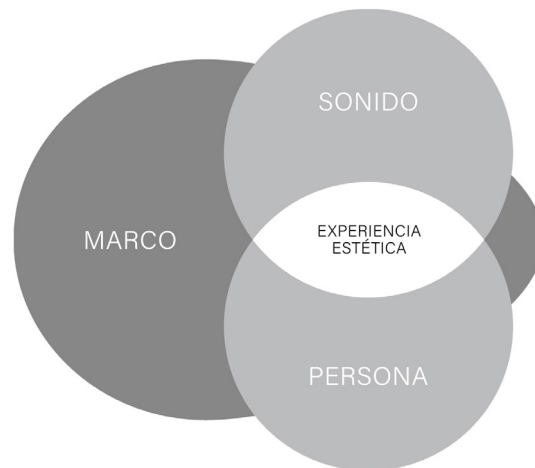


Figura 3.1. Esquema de la experiencia estética de la música como encuentro persona-sonido en un marco determinado. Fuente: Wald-Fuhrmann et al. (2021)



Figura 3.2. Alcance del trabajo. Fuente: Elaboración propia a partir de Wald-Fuhrmann et al. (2021)

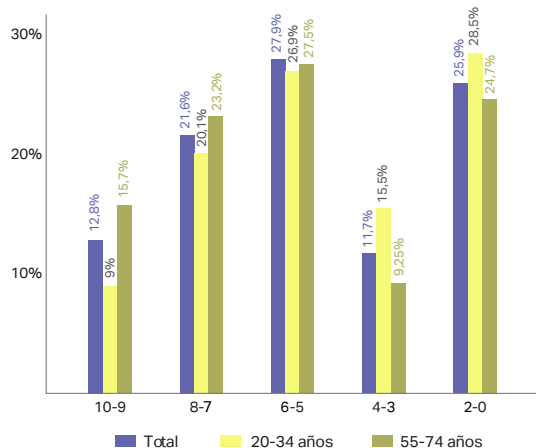
4. Contexto

4.1. La audiencia de la música clásica en la actualidad

Numerosos estudios demográficos muestran la predominancia de un público mayor en los conciertos de música clásica en Europa (Gembris y Menze, 2021; Dorin, 2018). Es una tendencia creciente y no se debe a que el gusto por la música clásica se desarrolle con la edad, sino que se trata de un fenómeno generacional.

En España, en el curso 2021-2022, un 12% de la población encuestada para la Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales manifestó un interés de 9 o 10 por la música clásica. En las personas entre 55 y 74 años, el porcentaje que declaró tener dicho interés fue del 15,5%, mientras que, en jóvenes de entre 20 y 34 años, fue del 9%. Por el contrario, los jóvenes superaron a los mayores en las puntuaciones más bajas de interés (ver Tabla 1.1).

Tabla 1.1. Grado de interés de la población española por los conciertos de música clásica en el curso 2021-2022



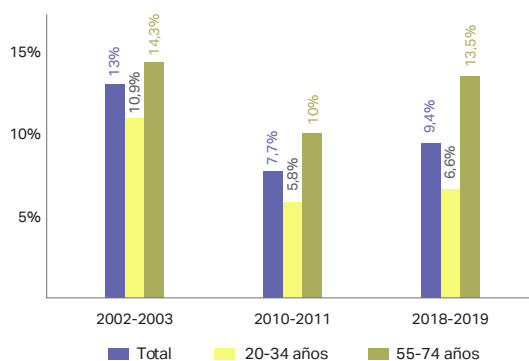
Grado de interés por los conciertos de música clásica en 2021/2022

Fuente: Elaboración propia a partir de Ministerio de Cultura y Deporte (2022)

En cuanto a la asistencia a los conciertos, se han considerado como datos más recientes los correspondientes al curso 2018-2019, ya que el impacto del confinamiento debido a la COVID-19 altera los datos referentes a espectáculos en vivo entre 2019 y 2021. En dicho curso, el porcentaje de personas entre 55 y 74 años que acudió al menos a un concierto de música clásica es del 13,5% y dobla el porcentaje de personas entre 20 y 34 años, que es del 6,6%. El porcentaje para

el total de encuestados es del 9,4%. Comparando los datos de 2010-2011 y 2018-2019 con los de 2002-2003 se observa un descenso notable en la asistencia joven (Tabla 1.2).

Tabla 1.2. Grado de interés de la población española por los conciertos de música clásica en el curso 2021-2022



Asistencia a al menos un concierto de música clásica en el último año

Fuente: Elaboración propia a partir de Ministerio de Cultura y Deporte (2003, 2011, 2019)

Los motivos más frecuentes para no ir a conciertos de música clásica en 2018-2019 fueron la falta de interés (41,4% de encuestados), la falta de oferta en la zona (10,7%) y el precio de las entradas (10,7%). Es notable el hecho de que un 1,1% de los encuestados declaró que le había sido imposible la asistencia debido a problemas de accesibilidad física.

La Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales del curso 2002-2003 preguntaba qué imagen se tenía de los conciertos de música clásica, a lo que un 35,9% de encuestados respondía que “requiere ir bien vestido”, un 33,7% que son “para gente mayor” y un 32% que el precio de las entradas es elevado.

4.2. Nuevos formatos de concierto y diseño

La denominación “nuevos formatos de concierto” se utiliza en este trabajo siguiendo la definición de Wald-Fuhrmann et al. (2021) en su investigación en curso *Experimental Concert Research*: “formatos que modifican el espacio, la manera de escuchar la música, las relaciones entre intérpretes y audiencia y sus respectivos rituales, con respecto a los del concierto tradicional”.

El concepto también ha sido definido por Astrid Vang-Pedersen en su tesis (2015), donde utiliza el término “formatos alternativos de concierto”. Los define como “iniciativas que experimentan con los formatos de concierto, muchas de las cuales tienen lugar fuera de la sala de concierto tradicional”.

En los nuevos formatos de concierto existe, en mayor o menor medida, un componente de diseño y éstos se pueden analizar desde el punto de vista del diseño. Según Wald-Fuhrmann et al. (2021), el estilo y diseño del espacio en un concierto crean una atmósfera específica y son quizá el componente más influyente en él. Coutinho y Scherer (2017) demuestran que los aspectos visuales de la representación tienen un impacto determinante en la experiencia emocional de la audiencia. La distribución del espacio condiciona el tipo de comunicación que se va a producir entre los intérpretes y el público (Small, 1986). La iluminación,

si está bien diseñada, mejora la comunicación entre los intérpretes y la audiencia y, por tanto, la representación en su conjunto (Moran, 2007). También el color es un aspecto importante que considerar. Como señala Shaoqiang Wang (2018), el color puede influenciar el estado de ánimo de la audiencia. Colores brillantes fomentan alegría y extroversión, mientras que colores más oscuros propician seriedad e introversión. Por último, la dramaturgia del concierto se puede llevar más allá de la habitual interpretación-intermedio-interpretación del formato tradicional para ofrecer a la audiencia experiencias sorprendentes, y esto necesita ser planificado e implementado antes del concierto (Uhde, 2021).

En este trabajo se estudiarán formatos de concierto en los que exista interés e innovación en cuanto al diseño, con respecto a un concierto convencional. Dichos formatos se analizarán desde el punto de vista del diseño.

5. Diseño en el concierto de música clásica

5.1. El concierto de música clásica

a) Definición

El concierto de música clásica es definido por Abrahamsen et al. (citado en Vang-Pedersen, 2015) como un “evento musical que contiene música de la tradición occidental, característicamente preservada en una partitura, expresada por músicos en instrumentos acústicos y compuesta principalmente en el área geográfica de Europa y Estados Unidos en el periodo de aproximadamente 1600 hasta el presente”.

Wald-Fuhrmann et al. (2021) afirman que el concierto clásico es un marco particular para la escucha de música que moldea la experiencia estética de la música que se interpreta.

b) Breve historia del concierto

La historia del concierto de música clásica ha sido ampliamente estudiada en los ámbitos de la Musicología, la Historia, la Filosofía y la Sociología.

El formato de concierto tal y como es entendido hoy en día surgió a mediados del siglo XIX. Desde el siglo XVII, los conciertos tenían lugar principalmente en la esfera privada de la aristocracia. También se celebraban en tabernas y algunas casas públicas, como el Ospedale della Pietà, en Venecia (Ungeheuer, 2021). El formato era muy diferente al actual. Los conciertos eran misceláneas en las que se interpretaban piezas breves de música variada ante una audiencia que raramente guardaba silencio (Ross, 2008). Para la aristocracia, escuchar en silencio y prestar atención era un comportamiento de clase baja (Johnson, 1996).

Los conciertos públicos no se extendieron hasta el siglo XIX. En esta época se construyeron las primeras salas de concierto diseñadas ad-hoc para la música y el formato comenzó a evolucionar hacia lo que es hoy debido a dos fenómenos. El primero es la nueva posibilidad de la burguesía de acceder a la música gracias a las salas de concierto públicas. La burguesía rechazaba los valores estéticos de la aristocracia y ensalzaba la importancia de la música. Guardar silencio y aplaudir en determinados momentos demostraba el conocimiento sobre la obra y la capacidad intelectual para apreciarla. Para profundizar la información se crearon

los programas de mano y el vestuario tendió hacia la estandarización para igualar las diferencias entre estatus sociales. Asistir a los conciertos era una manera de reafirmar una posición social de prestigio (Uhde, 2021). El segundo fenómeno es un cambio en la concepción estética de la escucha de música. A lo largo del siglo XIX se afianzó la idea de la música como objeto estético y la escucha atenta se convirtió en la norma (Cressman, 2012). El silencio durante la representación surgió de manera natural como una consecuencia de la contemplación de la música (L. Chiantore, comunicación personal, 18 de abril de 2023). Se comenzó a interpretar obras completas en directo y la nueva concepción estética propició la composición de música cuya interpretación en concierto no habría sido posible en el pasado.

c) Características del formato

La estética centrada en la obra ha derivado en una serie de características del formato de concierto de música clásica que permanecen hasta el presente:

- El concierto transcurre en salas diseñadas para este fin o, en ocasiones, iglesias o halls de grandes edificios.
- La audiencia permanece sentada durante el concierto, habitualmente en asientos fijos.
- Se guarda silencio durante la interpretación.
- Se aplaude solamente antes y después de las obras, nunca durante las mismas o entre movimientos.
- No existe interacción entre los intérpretes y la audiencia.
- Se proporciona un programa de mano al público.
- Los intérpretes visten ropa formal negra y, el público, ropa formal (el vestuario de la audiencia se ha relajado en los últimos años, pero la percepción general sigue siendo que se debe ir bien vestido).
- El concierto frecuentemente se divide en dos partes con un intermedio entre ambas.
- Durante el intermedio se acude al foyer, donde se pueden adquirir bebidas y los miembros de la audiencia tienen la oportunidad de interactuar.

Se supone que estas características proveen las condiciones óptimas para la contemplación estética de la obra musical (Wald-Fuhrmann et al., 2021). Pero, mientras que en el siglo XIX surgieron como una consecuencia natural de los ideales de la sociedad, hoy en día se mantienen como un protocolo que se da por sentado, pese a que los dos fenómenos que las originaron no han prevalecido. La asistencia al concierto ya no es una fuente de prestigio, y no es usual percibir la interpretación como un objeto puramente estético que deba ser reverenciado. El concierto ha adquirido, pues, un carácter de ritual (Small, 1986) que celebra la historia y valores de la clase media occidental.

5.2. Concert design

Recientemente se ha comenzado a plantear la cuestión de diseñar para el concierto de música clásica. Folkert Uhde es uno de los autores que proponen el concepto de “concert design”, aplicado a la teoría y a su práctica profesional. Expone que la música clásica ha seguido dos vías para tratar de alcanzar nuevas audiencias en los últimos años: cambiar su estrategia de marketing y el desarrollo de audiencias, que se define como la actividad realizada por las organizaciones para satisfacer las necesidades de audiencias existentes y potenciales, abarcando aspectos como el marketing, la programación, la educación, la atención al cliente o la distribución (Arts Council England, 2004). No obstante, sostiene que el desarrollo de audiencias no es suficiente para atraer a nuevas audiencias en el futuro. Partiendo del lema “la forma sigue la función”, argumenta que, si el concierto adoptó su forma en el siglo XIX para cumplir funciones necesarias en ese momento histórico y estas funciones han cambiado, deben aparecer nuevas formas de concierto que se adapten a las nuevas funciones.

Björgvinsson (2014) hace mención también al engagement de audiencias, una estrategia que busca establecer relaciones con la audiencia mediante su involucración (Walmsley, 2019). Opina que, para que el desarrollo y el engagement de audiencias sean efectivos, se debe incluir a la audiencia de manera democrática, y no unilateral. Para ello, propone abordar el diseño desde dos perspectivas:

- Diseño participativo: involucrar a las personas a las que concierne el diseño y diseñar con ellos, partiendo de sus propias experiencias y deseos (Emilson, 2014).
- Diseño especulativo: incentivar el uso de la imaginación como medio para abrir nuevas perspectivas sobre los problemas y redefinir la relación

con la realidad (Dunne y Raby, 2013).

Por su parte, Astrid Vang-Pedersen propone en su tesis doctoral (2014) seis principios del “concert design” que sugieren experimentar con la forma, el contenido y el marco del concierto. Además, propone un nuevo rol en la producción de conciertos de música clásica: el del “concert designer”, cuya labor equipara a la de un curador de arte o un director de teatro.

Los autores citados coinciden en la idea de que no se trata de definir un nuevo formato de concierto en oposición al convencional, sino de diversificar los formatos y renegociarlos continuamente para atender a situaciones, audiencias y contextos diferentes y cambiantes. Según Sigurjónsson (2009) “no hay una forma correcta o verdadera de escuchar y la escucha no puede ni debe ser organizada de una vez por todas, sino que deberíamos estar al acecho de formas diferentes de experimentar la música”.

5.3. El marco del concierto

a) El espacio

La sala de concierto

Los conciertos de música clásica tienen lugar en la mayoría de los casos en salas diseñadas ad-hoc para la música sinfónica o de cámara. El diseño está concebido para propiciar la escucha atenta (Cressman, 2012).

El diseño de las salas de concierto está condicionado por la acústica. Desde el siglo XIX, cuando Wallace Sabine sentó las bases de la acústica arquitectónica, la elección de formas y materiales se lleva a cabo teniendo en cuenta una serie de parámetros para garantizar una buena calidad del sonido.

Las tres formas más recurrentes en el diseño de salas de conciertos se denominan: de caja de zapatos, de abanico y de viñedo (Hidaka y Nishihara, 2015) (Ver Fig. 5.1). Las salas con forma de caja de zapatos son rectangulares, en ellas la orquesta se ubica en un extremo y los balcones para la audiencia dejan libre la mayor parte de la superficie de las paredes. En las salas con forma de abanico la planta se asemeja a un trapecio y los asientos ocupan también las paredes laterales. Por último, en las salas de tipo viñedo la audiencia se sitúa en múltiples terrazas a diferentes alturas que rodean el escenario.

En cuanto al aspecto de la sala, en el pasado se creaban espacios opulentos que transmitían el prestigio de la música, mientras que en los auditorios modernos no suele existir un gran estímulo visual para no desviar la atención de la música.



Figura 5.1. Tipos de salas según su forma. Fuente: Elaboración propia

Distribución del espacio

La organización espacial tiene una influencia significativa en la experiencia de concierto (Uhde, 2021). En los conciertos de música, habitualmente la orquesta se sitúa formando arcos concéntricos cuyo centro es el podio del director. La audiencia se distribuye en una serie de filas, rectas o en arco. Así, la orquesta y la audiencia quedan enfrentadas y el foco de atención es el director (ver Fig. 5.2). Small (1986) compara esta organización con la de un aula y señala cómo revela un tipo de comunicación unilateral y no propicia la interacción entre los asistentes.

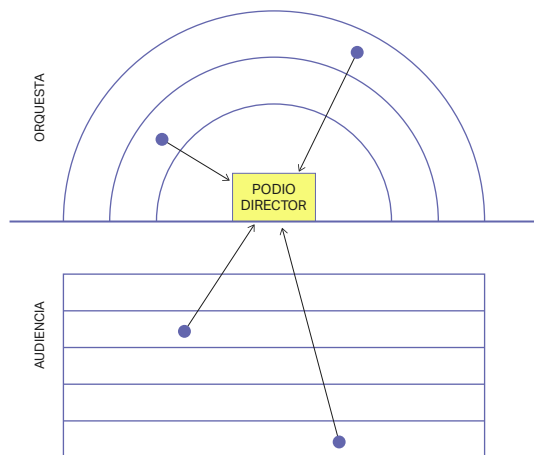


Figura 5.2. Esquema de la distribución típica en el concierto de música clásica. Fuente: Elaboración propia

Iluminación

La iluminación es otro factor que condiciona la percepción de la música. En el concierto de música clásica convencional la iluminación se mantiene estática durante la actuación, lo cual no es frecuente en otros tipos de producciones en vivo, como los conciertos

pop o el teatro. Habitualmente existen solamente dos modos: luz ambiental y luz de concierto. En el modo de concierto se apagan las luces situadas sobre la audiencia. Así se centra la atención en los intérpretes (Wald-Fuhrmann et al, 2021) pero se genera una sensación de aislamiento (Moran, 2007). Esta característica está, una vez más, en concordancia con la idea de música como objeto estético, puesto que, mientras que la luz potente favorece ver, la oscuridad favorece escuchar (Borchard, 2021).

En cuanto al ángulo de iluminación, Moran señala que lo más habitual durante el concierto de música clásica es la luz cenital. En otros eventos esta luz se suele evitar porque genera sombras no deseables en las caras (Ham, 1987), pero, en el caso de la música clásica, permite iluminar las partituras e instrumentos minimizando deslumbramientos y sombras sobre el escenario.

Adolphe Appia fue pionero en el campo de la iluminación para la música clásica, en su caso aplicado a la ópera. Creía en una “afinidad misteriosa” entre la música y la luz, y defendía que se debía hacer un empleo consciente y variado de la iluminación para aprovechar sus cualidades expresivas y dramáticas (Blas Gómez, 2010).

La escena

En el formato de concierto convencional, la escena habitual es la siguiente: los intérpretes, vestidos de negro, iluminados desde arriba y con el auditorio como fondo.

En los nuevos formatos de concierto es muy recurrente incorporar otros elementos visuales a la escena, por ejemplo, proyectando imágenes o vídeo, o teatralizando la representación mediante la inclusión de escenografía. Este fenómeno está muy influenciado por el uso de las nuevas tecnologías, en especial las redes sociales, debido al cual estamos acostumbrados

a consumir imágenes constantemente, a menudo unidas a música. Este tipo de formato es atractivo para el público y da una oportunidad a intérpretes y compositores de comunicar sus obras por otras vías, además de la musical, lo cual puede enriquecerlas.

A diferencia del cine, que necesita la música, la música no necesita elementos visuales (R. Carbonell, comunicación personal, 6 de junio de 2023). De hecho, algunos compositores e intérpretes rechazan la incorporación de imágenes porque argumentan que distraen de la música. Valeria Vasilevski (2000), sin embargo, argumenta que en el concierto de formato convencional también existen elementos visuales, pero se pasa por alto su significado o efecto.

Color y música

El color afecta a las emociones y, por lo tanto, influye en cómo la audiencia percibe la música. A lo largo de la historia, la relación entre música y color ha sido ampliamente explorada por filósofos, físicos y músicos. Artistas sinestésicos han desarrollado teorías de correspondencia entre las notas musicales y los colores. Un ejemplo en el campo de la pintura es Charles Blanc-Gatti, que atribuía colores a los sonidos en función de la nota musical, el registro y el timbre (Sedeño Valdellós, 2007). En el campo de la música destaca Aleksandr Scriabin, que creó un sistema basado en la teoría óptica de Newton. En 1910 escribió “Prometheus: Le poème du feu”, un poema sinfónico para piano, coro, orquesta y “teclado para luces”, un instrumento ideado por él en el que las notas del teclado se corresponden con distintos colores de luz.

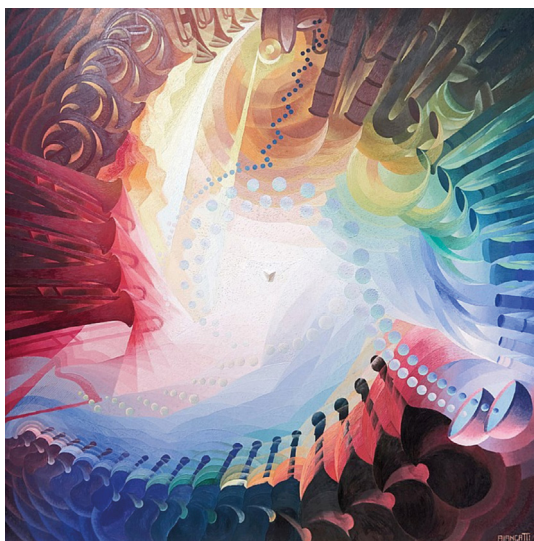


Figura 5.3. “La Orquesta” (1932), de Charles Blanc-Gatti.



Figura 5.4. Representación de “Prometheus: Le poème du feu” por la Orquesta Sinfónica de Yale. Fuente: Universidad de Yale, 2010

b) La dramaturgia

Experiencia de concierto

En el apartado 3 se comentaba cómo la experiencia de concierto depende de numerosos factores, entre ellos de la persona. Por tanto, la experiencia nunca se va a poder determinar porque depende de las circunstancias personales de la audiencia. Desde el diseño se puede influenciar la experiencia de concierto por medio de la dramaturgia, es decir, cómo se planifica el concierto.

La dramaturgia del formato clásico está establecida como: interpretación-intermedio-interpretación y rara vez se plantean actividades fuera de lo que es intrínseco al concierto. Algunos nuevos formatos de concierto apuestan por expandir la experiencia en tiempo y espacio, planificando actividades previas y posteriores al concierto. Es una vía para crear momentum y anticipación y mantener relaciones más duraderas con las audiencias (Topgaard, 2014).



Anticipación y momentum

El Diccionario APA de Psicología define “anticipación” como el hecho de “esperar un evento o estado futuro, a veces con un componente emocional, como el placer o la ansiedad”. Es un concepto interesante a la hora de diseñar para el concierto, ya que, si se logra que la audiencia desarrolle anticipación, conectará de forma más profunda y duradera con el evento.

El concepto de momentum proviene de la física y, adaptado a una idea o evento, se refiere al impulso que adquiere en un momento dado y que le permite mantenerse o crecer.

Priming

El priming se define en psicología como “la variación en el procesamiento de un estímulo como consecuencia de una presentación previa” (Anderson, 2001). En el contexto del concierto, el priming es la influencia que tienen ciertos estímulos a los que la audiencia es expuesta por los organizadores en su percepción del evento. En el formato de concierto convencional, el

programa de mano es el elemento de priming fundamental. Otras vías para aportar información al público son la publicidad, las charlas previas o la decoración de las salas de concierto.

El foyer

En el formato tradicional de concierto, el intermedio es fundamental porque es el momento más propicio que tienen los miembros de la audiencia para intercambiar impresiones. El espacio donde esto tiene lugar es generalmente el foyer del auditorio, por lo que se convierte en un elemento clave de la experiencia de concierto. Sin embargo, a menudo no está diseñado de manera óptima para esta función (Vang-Pedersen, 2015). El foyer tiene, además, potencial para aportar priming y para extender temporalmente la experiencia.

5.4. Inclusión en el concierto

La participación musical tiene numerosos beneficios en las habilidades sociales, psicológicas y cognitivas (Burland, 2020) y sus beneficios para la salud, tanto física como mental, han sido ampliamente reconocidos. Algunas características del formato de concierto de música clásica resultan excluyentes para parte de la sociedad. No obstante, en los últimos años se está aumentando la investigación sobre la inclusión de poblaciones diversas. La apuesta por la inclusión se manifiesta globalmente en la actualidad a través de los Objetivos de Desarrollo Sostenible, el décimo de los cuales consiste en reducir las desigualdades.

Para garantizar la accesibilidad de personas con movilidad reducida, el R.D. 173/2010 establece que, en los auditorios, debe existir una plaza reservada para usuarios de sillas de ruedas por cada 100. Estas plazas deberán tener un ancho mínimo de 80cm y una profundidad mínima de 120cm, si el acceso es frontal, o 150cm, si el acceso es lateral. Las plazas reservadas no se deben colocar todas en la misma zona, sino que deben permitir que sus usuarios puedan sentarse junto a acompañantes sin movilidad reducida.

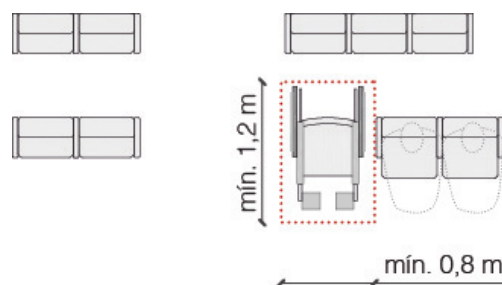


Figura 5.5. Espacio mínimo de una plaza reservada para usuarios de sillas de ruedas Fuente: Universitat Politècnica de Catalunya, 2020

Existen varios recursos que permiten a las personas con discapacidad auditiva disfrutar de un concierto. Uno de ellos es el sistema de bucle magnético, que transmite el sonido de manera inalámbrica a audífonos o implantes cocleares que dispongan de la posición “T”. Este sistema es sencillo de instalar en una sala, aunque conlleva la colocación de micrófonos. Algunos auditorios facilitan también bucles magnéticos portátiles. Se recomienda señalar, mediante su símbolo, cuándo este recurso está disponible, para que las personas sordas sepan que lo pueden utilizar (Fundación CNSE para la Supresión de las Barreras de Comunicación, 2013). Otros recursos para incluir a esta pobla-



Figura 5.6. Símbolo del bucle magnético.

ción en los conciertos son los subtítulos, en el caso de que se interprete música vocal, o los transmisores de vibraciones, que permiten experimentar los efectos del sonido a través de otro sentido, el del tacto.

Los problemas que pueden encontrar las personas con discapacidad visual son el acceso a la sala y potenciales pérdidas de información que se facilite solo de manera visual. Por ello, es conveniente hacer uso de mensajes auditivos, por ejemplo, para indicar el inicio de la actuación y el final del intermedio, utilizar el braille en la numeración de las butacas y los programas de mano, y facilitar a las personas ciegas el acceso con perros guía.

Para algunas personas con discapacidad intelectual, no es factible asistir a conciertos de música clásica debido a que les resulta difícil o imposible permanecer sentados y en silencio durante la interpretación. Algunas instituciones culturales organizan conciertos especialmente para esta población, en los cuales las normas de comportamiento son más relajadas. En los últimos años, algunos auditorios y festivales de música comienzan a crear espacios sensorialmente amables. Deben ser espacios alejados del ruido y con una iluminación suave y sin destellos (Fundación Music for All, 2021), en los que personas con necesidades especiales pueden permanecer si necesitan salir del concierto. Otro recurso que se recomienda es implementar en textos relevantes el sistema de Lectura Fácil, regulado por la norma UNE 153101, que, además de a las personas con discapacidad intelectual, puede beneficiar a las personas mayores, los niños, o a personas que no conozcan bien el idioma.

6. Plan de investigación y metodología

6.1. Revisión documental

La revisión documental se llevó a cabo de forma continuada durante el transcurso de la investigación. Se revisaron artículos y libros relacionados con el formato de concierto y con el diseño.

También se consultaron bases de datos estadísticas sobre la audiencia de la música clásica y se hizo una búsqueda online de nuevos formatos de concierto.

6.2. Mindmap

La metodología del mindmap se utilizó para situar los conceptos más relevantes a tratar y obtener una visión global de la investigación. Para ello, se partió del gráfico persona-sonido-marco (Fig. 3.1) y se identificaron y agruparon los principales aspectos relacionados.

6.3. Entrevistas a expertos

Para obtener una visión global sobre los nuevos formatos de concierto, se empleó un método de consenso. Los métodos de consenso, como el Delphi, el panel de expertos o el grupo nominal, se utilizan para obtener el grado de consenso o acuerdo de especialistas sobre el problema planteado (Jones y Hunter, 1995, citado en Pérez, 2000). En esta investigación se decidió realizar entrevistas cualitativas con expertos en el tema de forma independiente, debido a la inviabilidad de reunir a las personas en un mismo tiempo y espacio.

Se seleccionó a seis personas de relevancia en diferentes ámbitos vinculados con el tema objeto de la investigación y se creó un cuestionario compuesto de entre cuatro y seis preguntas. Algunas de las preguntas eran específicas para cada experto, en función de su campo, y tres fueron comunes para todos:

- ¿Actualmente se utiliza la designación “nuevos formatos de concierto”? ¿Qué acepciones tiene?
- ¿Cree que se debe renovar el formato tradicional de concierto?
- ¿Atraer a una audiencia más amplia debería ser un objetivo a la hora de plantear conciertos de música clásica?

6.4. Análisis de casos

Stake (1995) define el análisis de caso como “el estudio de la particularidad y complejidad de un caso individual, llegando a entender su actividad dentro de circunstancias importantes” y define tres tipos: intrínseco, instrumental y colectivo. En esta investigación se aplicó esta metodología para, mediante el estudio de seis casos, comprender el fenómeno de renovación del formato de concierto. El estudio llevado a cabo es de tipo colectivo, puesto que se analizan simultáneamente varios casos, utilizando cada uno como un instrumento para conocer la situación en su conjunto. Se analizaron tres conciertos de formato tradicional y tres nuevos formatos de concierto. Las técnicas empleadas para ello fueron la observación, directa o a través de nuevas tecnologías, la consulta de bibliografía y el mapa de stakeholders.

El mapa de stakeholders, o mapa de actores, es una herramienta que tiene su origen en la literatura del ámbito empresarial: el término “stakeholder” es definido por primera vez por SRI International en 1963 como “grupos sin cuyo apoyo la organización dejaría de existir” (Freeman et al., 2010). A partir de entonces, diversos autores han desarrollado la teoría de stakeholders, que resulta de utilidad en muchos otros ámbitos para comprender los roles y vínculos entre personas en un contexto determinado, siendo uno de estos ámbitos el diseño centrado en el usuario. Los mapas de stakeholders son maneras de representar gráficamente qué personas forman parte de una empresa, organización, comunidad..., qué influencia tienen y cuáles son las relaciones entre ellas. El mapa creado para este análisis está basado en el mapa básico de dos niveles propuesto por Freeman et al. (2007) (Figura 6.1). En el análisis de esta investigación, la empresa se sustituye por el concierto.

Para crear los mapas, en primer lugar se identificaron los actores en cada uno de los casos a estudiar. Después, se definió su posición: dentro del concierto, en el primer nivel (rol directo) o en el segundo nivel (rol indirecto), y se creó la plantilla gráfica (Figura 6.2). Una vez ubicados los stakeholders, se establecieron y representaron los vínculos entre ellos, que son de dos tipos: unilaterales (líneas con flechas en un extremo) y bilaterales (líneas con flechas en ambos extremos).

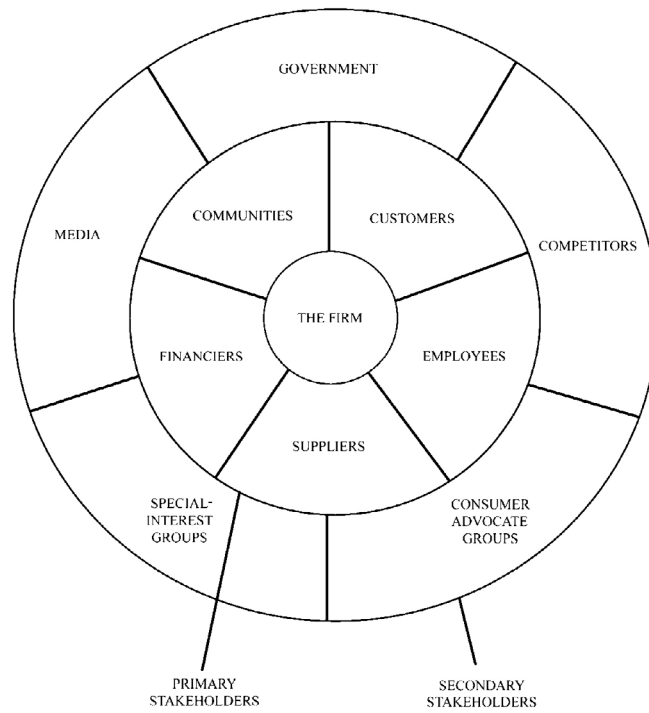


Figura 6.1. Mapa de stakeholders básico de dos niveles. Fuente: Freeman et al., 2007

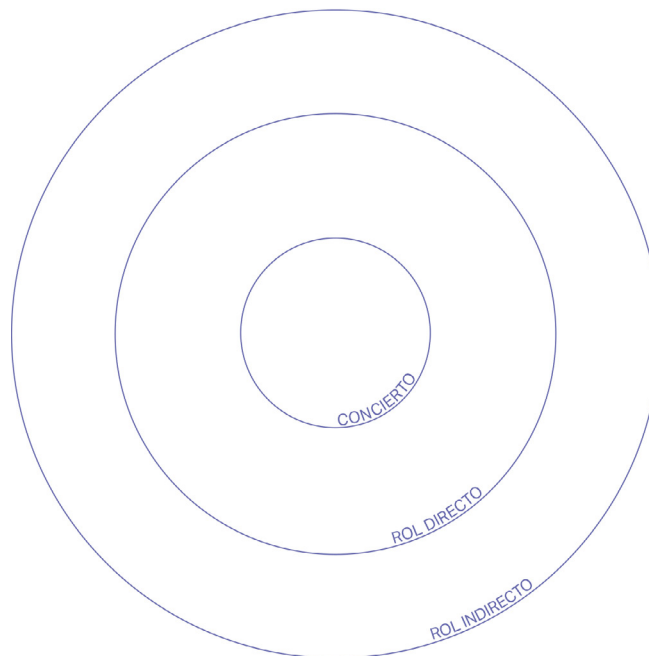


Figura 6.2. Plantilla para los mapas de stakeholders. Fuente: Elaboración propia

7. Resultados y discusión

7.1. Resultados de la revisión documental

Los temas de los libros y artículos consultados se pueden adscribir a algunas de las siguientes categorías:

- Historia del concierto de música clásica.
- Características del formato de concierto.
- Características de la sala de concierto.
- Escenografía en el concierto.
- Iluminación de espectáculos.
- Diseñar para el concierto.
- Experiencia de la audiencia.
- Relación entre música y color.
- Inclusividad en la música clásica.

Además de la adquisición de una noción sobre el estado del arte de las cuestiones que conciernen a la presente investigación, de la revisión documental se obtuvieron dos resultados: la identificación de tipologías de concierto y la determinación de los aspectos que se estudiarían en el análisis de casos.

a) Tipologías de concierto

La búsqueda online permitió identificar 32 nuevos formatos de concierto. Los formatos recogidos no son iniciativas aisladas, sino que se celebran, o celebraron en el pasado, con una continuidad. Muchos de ellos se llevan a cabo en España, la mayoría en Europa y, algunos, en Estados Unidos. Cabe señalar que la ubicación geográfica de los formatos identificados está condicionada por los idiomas de búsqueda, que fueron el inglés y el castellano. A la lista se añadieron algunos formatos recomendados por los expertos tras las entrevistas.

Los formatos identificados se clasificaron en tipologías, según qué aspectos se modifican en ellos con respecto al concierto convencional. Se definieron seis tipologías (ver Tabla 7.1). Siete de los formatos son conciertos didácticos, cinco fusionan la música con otras artes, dos se centran en la inclusividad, cinco transcurren en bares o discotecas, cuatro se desarrollan al aire libre, tres incorporan nuevas tecnologías y seis no se han inscrito en una categoría, porque, o bien modifican aspectos correspondientes a varias tipologías, o bien exploran otras cuestiones.

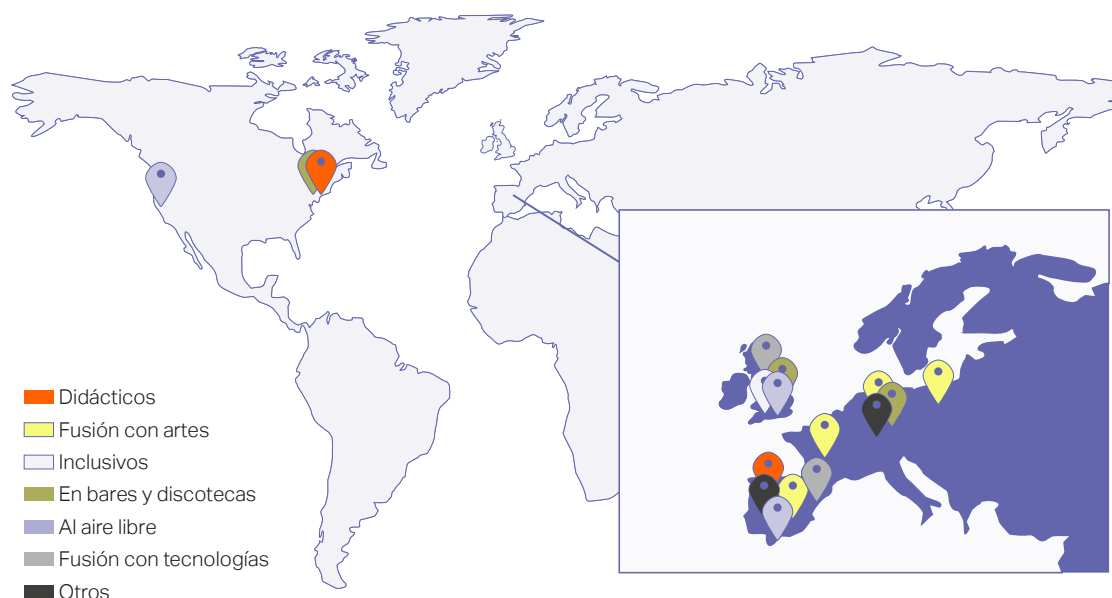


Figura 7.1. Localización geográfica de los nuevos formatos de concierto identificados. Fuente: Elaboración propia

Tabla 7.1. Nuevos formatos identificados, clasificados en tipologías

TIPOLOGÍA	FORMATO / CREADOR	UBICACIÓN
Concierto didáctico	Grupo Talía	Madrid
	Música para tod@s	León
	Descubre...Conozcamos los nombres	Madrid
	Music's us	Madrid
	Young People's Concerts	Nueva York
	Bilbao Orkestra Sinfonikoa	Bilbao
	Palau de la Música Catalana	Barcelona
Fusión de la música con otras artes	Ubu Ensemble (danza)	Hamburgo
	"De película" (cine)	España
	Jakub Orlinski (danza)	Polonia
	Trio Brouwer (videoarte)	Valencia
	Georges Aperghis (teatro)	París
Concierto inclusivo	BSO Relaxed concerts	Bournemouth
	BBC Relaxed Proms	Londres
Concierto en bar / discoteca	Yellow Lounge	Berlín
	Non-classical nights	Londres
	Printworks	Londres
	Aurora Orchestra	Londres
	Le Poisson Rouge	Nueva York
Concierto al aire libre	In a Landscape	Oregón (EEUU)
	BBC Proms in the park	Londres
	Festival de Granada	Granada
	Música en Segura	Jaén
Fusión de la música con nuevas tecnologías	Red Brick Sessions	Inglaterra
	Orquesta Philharmonia	Londres
	Symphony	España
Otros	Podium	Esslingen (Alemania)
	Stegreif	Berlín
	Ensemble Resonanz	Hamburgo
	Falcon Muse Creative	Barcelona
	Fundación Juan March	Madrid
	Bach Vermut	Madrid

Fuente: Elaboración propia

A continuación se desarrollan las nuevas tipologías de concierto que se han identificado a partir de la revisión documental, ejemplificadas a través de algunos de los formatos del listado de la Tabla 3.

Conciertos didácticos

Los conciertos de música clásica para niños existen en Europa desde principios del siglo XX. Un hito de este formato son los Young People's Concerts, dirigidos por Leonard Bernstein con la Filarmónica de Nueva York desde 1958 hasta 1972. Esta serie de conciertos tuvo un enorme éxito e inspiró a orquestas internacionalmente a emprender proyectos similares.

En España son habituales los conciertos escolares, organizados para grupos de colegios e institutos en horario lectivo, y los conciertos en familia, especialmente diseñados para la asistencia de familias con niños. La mayoría de auditorios y orquestas ofrecen conciertos de este tipo. Algunos ejemplos de organizaciones que ofrecen este formato son la Bilbao Orkestra Sinfonikoa, que lo ofrece desde 1985, la Fundación Juan March, desde 1975, o el Palau de la Música Catalana, desde 1993.

Los conciertos didácticos no se dirigen exclusivamente al público infantil. Por ejemplo, en el proyecto Música para tod@s, desarrollado por un grupo de profesores y profesoras del Conservatorio de León, se llevan a cabo conciertos teatralizados en los que busca dar a conocer a la audiencia, no solamente a los compositores de las obras que se interpretan, sino a personas de otros ámbitos artísticos, como la pintura o la poesía. Sus creadores opinan que, ofreciendo la música de una manera didáctica y visual, se puede llegar a una audiencia más amplia y combatir la creencia de que la música clásica es para minorías. (M.J. Astorga, comunicación personal, 22 de marzo de 2023).

Conciertos que incorporan otras artes

Fusionar la música con otras disciplinas artísticas en el concierto es una manera de enriquecer la experiencia estética. Es frecuente la celebración de conciertos en emplazamientos arquitectónicos históricos no concebidos como salas de concierto, como pueden ser iglesias o palacios. Por esta modalidad apuesta el Festival de Granada, cuyas representaciones tienen lugar en distintos puntos de interés de la ciudad, o el exitoso evento Candlelight, organizado por Fever en espacios monumentales de más de cien ciudades internacionalmente.

La literatura y la música se han unido históricamente en subgéneros como la ópera, el musical y el lied. En los nuevos formatos de concierto se exploran otras mixturas entre las dos artes, por ejemplo, la recitación de poesía durante la interpretación musical o en los inter-

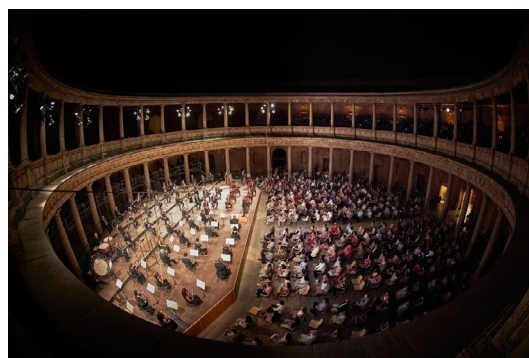


Figura 7.2. Concierto en el Palacio de Carlos V, en la edición de 2020 del Festival de Música de Granada. Fuente: El País (2020), fotografía de Fermín Rodríguez.

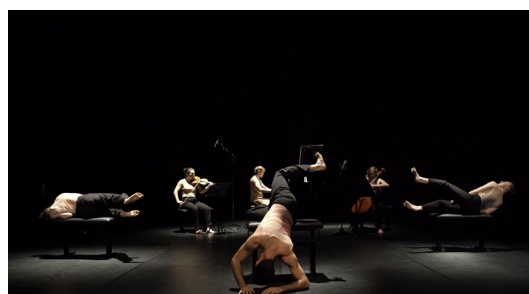


Figura 7.3. Proyecto "La Palanca" de UBU Ensemble. Fuente: UBU Ensemble (2019)

medios entre piezas, o las representaciones teatralizadas. El compositor Georges Aperghis es un pionero en experimentación con la fusión entre teatro y música clásica. Desde los años 70 ha compuesto varias obras en las que los músicos no solamente interpretan, sino que también actúan, y en 1976 fundó el en París el ATEM (Taller de teatro y música).

La danza está por naturaleza unida a la música, pero se pueden generar nuevas posibilidades en formatos en los que ambas artes son protagonistas. Un ejemplo es el UBU Ensemble, formado por músicos y bailarines que interpretan música clásica y contemporánea transmitiendo físicamente, mediante coreografías en las que a veces participan también los músicos, el movimiento de la música.

Por último, la relación entre música y cine es ampliamente explorada. Son muy populares los conciertos en los que se interpretan bandas sonoras, y en ocasiones se proyectan escenas de la película. El espectáculo "¡De película!", originado por la Orquesta Sinfónica del Vallés y adoptado por varias orquestas españolas, es un ejemplo de este formato, e incluye además el guion interpretado por dos actores de doblaje.

Conciertos inclusivos

Hoy en día la inclusividad tiene una importancia creciente y en muchos conciertos, tanto de nuevo formato como no, se toman medidas para posibilitar la asistencia de personas con necesidades diversas. Se han considerado como una tipología los conciertos que están diseñados expreso para resultar inclusivos.

En julio de 2017, BBC Proms organizó en el Royal Albert Hall el primer concierto diseñado para personas con diversidad funcional intelectual. Denominado “Relaxed Prom”, estaba pensado para cumplir las necesidades de adultos y niños con autismo, discapacidades sensoriales y problemas de aprendizaje. Los asistentes podían hacer ruido y moverse durante la actuación, existía una zona de descanso en el exterior del auditorio, se evitaban las luces demasiado brillantes y estas permanecían encendidas durante el concierto. Las obras eran explicadas al público y existía una pantalla con descripción del audio y transcripción a lenguaje de signos. Desde entonces, la BBC incluye varios “Relaxed proms” cada año en la programación del festival.

La iniciativa ha sido secundada por otras organizaciones, como la Bournemouth Symphony Orchestra, que creó en 2019 los “BSO Relaxed Concerts”, cuyo lema es “todo el mundo bienvenido”. Este formato recrea en la sala de concierto un ambiente de exterior. El suelo se cubre de césped artificial sobre el que la audiencia puede sentarse, en caso de que lo prefiera a sentarse en una silla. Se recorta la duración del concierto y, como en los BBC Relaxed Proms, se flexibiliza el código de comportamiento.



Figura 7.4. Escena en los BSO Relaxed Concerts.

Figura 7.5. Audiencia en los BSO Relaxed Concerts.

Conciertos en bares y discotecas

En 2001, la discográfica Deutsche Grammophon creó un nuevo evento llamado Yellow Lounge, una serie de conciertos de música clásica en clubs nocturnos de Berlín. Los intérpretes son solistas o grupos de cámara de renombre y tocan en dos ocasiones durante la velada, alternándose con sesiones de DJ. La audiencia puede tomar algo y moverse, y se proyectan visuales sobre una pantalla. Desde su creación, estos conciertos se llevan a cabo una vez al mes, albergando a entre 600 y 1400 asistentes, dependiendo de la discoteca. Actualmente, los eventos de Yellow Lounge tienen lugar regularmente en otras ciudades de Alemania, además de Berlín, y se han celebrado de manera única en varias ciudades europeas.



Figura 7.6. Daniil Trifonov en concierto en Yellow Lounge Berlín.

Otro ejemplo relevante de esta tendencia es Nonclassical. Es una discográfica benéfica con sede en Londres que se dedica a impulsar la carrera de nuevos artistas y compositores mediante la producción, lanzamiento y presentación en concierto de música clásica contemporánea. Fundada en 2004 por el compositor Gabriel Prokofiev, nació en forma de eventos en discotecas (“Nonclassical nights”) con la intención de mostrar nueva música clásica en espacios no tradicionales. Prokofiev cree que “el contexto y la manera en que se presenta la música clásica lo cambia todo” (Sozo Media, 2016).

Cabe mencionar también a la Aurora Orchestra, una de las orquestas de cámara más reconocidas en la actualidad. El grupo es pionero en experimentación con los formatos de concierto. Memorizan las obras, lo que les permite moverse por el espacio durante la interpretación. Han actuado en dos ocasiones, en 2021 y 2023, en Printworks, uno de los clubs nocturnos más destacados de Londres, agotando las entradas en ambas ocasiones. Además, participan anualmente desde 2010 en las BBC Proms, el prestigioso festival que tiene lugar cada verano en el Royal Albert Hall y cuyo

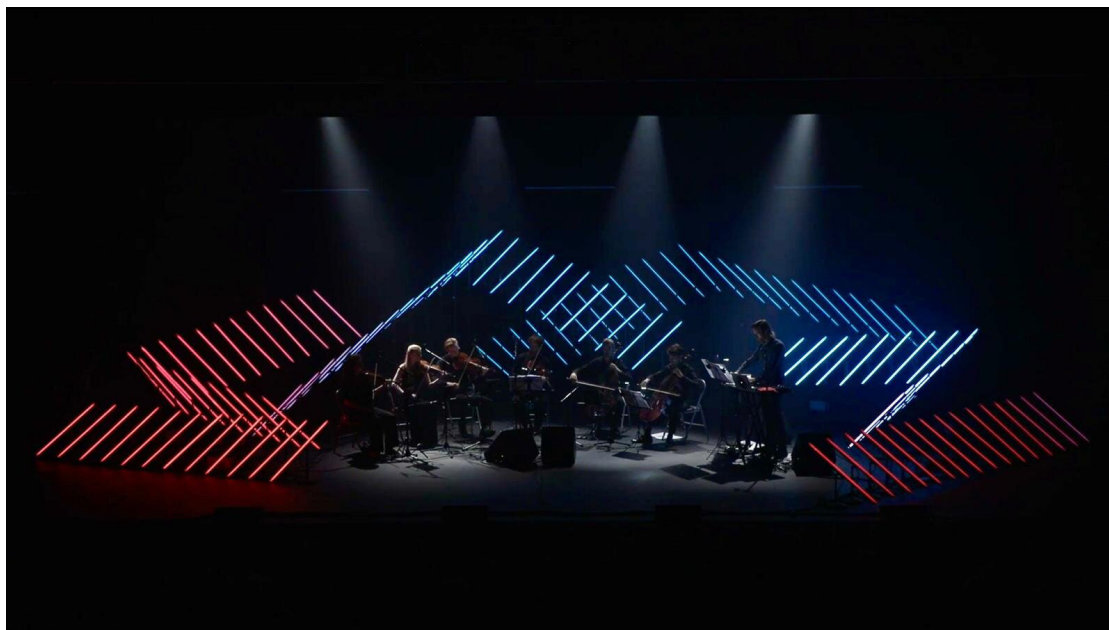


Figura 7.7. Show “Pastoral reflections” de Gabriel Prokofiev. Fuente: Arttv (2022)

principal objetivo es ofrecer música clásica de calidad a una audiencia más amplia. Para este evento han ofrecido otros formatos innovadores, como conciertos teatralizados y con coreografía.

Conciertos al aire libre

Pese a que el concepto de la música clásica en vivo no es en absoluto nuevo (Haendel compuso a principios del siglo XVIII “Música acuática” para que el rey pudiera escuchar música en su barca mientras navegaba por el Támesis), es una idea recurrente en los nuevos formatos que buscan salir de la sala de concierto. Son muy habituales en los festivales de verano, como el Música en Segura, en Jaén, o los BBC Proms in the park. Destaca también el formato “In a landscape”, protagonizado por el pianista Hunter Noack, que re-



Figura 7.8. In a landscape.

corre con su piano desde 2016 los parques nacionales de Estados Unidos para tocar ante una audiencia que puede moverse libremente en la naturaleza, siguiendo el concierto por medio de auriculares inalámbricos.

Conciertos que incorporan nuevas tecnologías

Desde la década de 2010, nuevas tecnologías como los smartphones, el streaming y la realidad virtual se han introducido en el concierto. El objetivo del uso de estos medios es en muchos casos incrementar la accesibilidad a la música, proporcionando información adicional para mejorar la comprensión de las obras y haciendo posible la asistencia online a los conciertos.

En 2015, la Orquesta de Filadelfia lanzó en colaboración con la Universidad Drexel la aplicación LiveNote, que permite a la audiencia obtener información sobre el programa a tiempo real durante el concierto. Siguiendo esta primera iniciativa, muchas orquestas en Estados Unidos y Europa han introducido apps similares; por ejemplo, la BBC Philharmonic Orchestra, que, en su serie de conciertos para jóvenes Red Brick Sessions, ofrece una app que posibilita visualizar la escena desde otros ángulos, acceder a notas de programa y ver la partitura.

El streaming de conciertos en directo se popularizó durante la pandemia de COVID-19, cuando el cierre de los lugares de ocio no permitía que se celebraran presencialmente. Muchas orquestas y auditorios han mantenido este servicio y retransmiten regularmente parte de su programación online, en muchos casos de manera gratuita. También han surgido plataformas



Figura 7.9. Captura de pantalla de la aplicación LiveNote. Fuente: Lewis (2014)

como Medici.tv y Stage+ que, pagando una suscripción, dan acceso a grabaciones y directos de los mejores intérpretes.

La realidad virtual también se está aplicando en el mundo de la música clásica, con la creación de experiencias inmersivas a partir de grabaciones o, incluso, las orquestas virtuales. La orquesta londinense Philharmonia es pionera en la experimentación en este campo y, desde 2014, ha creado tres experiencias con más de 30000 visitantes internacionalmente. En España, Dudamel, con la Mahler Chamber Orchestra, ha colaborado con La Caixa en la creación de “Symphony”, una experiencia de concierto en realidad virtual. La experiencia audiovisual está disponible en la exposición itinerante que, desde 2021, recorrerá durante 10 años distintas ciudades del país.

b) Aspectos a estudiar en el concierto

Tal y como se expone en el tercer capítulo, esta investigación se centra en los dos componentes del marco del concierto donde interviene el diseño: el espacio y la dramaturgia. La revisión documental permitió identificar qué aspectos estaban incluidos en estos dos grupos, lo cual es necesario para el posterior análisis de casos. Dichos aspectos están esquematizados en la Figura 7.10.

En el espacio se han identificado cuatro aspectos que influyen la experiencia de concierto y son susceptibles de ser diseñados. Se han dividido en estáticos o dinámicos, en función de si permanecen invariables durante el concierto o cambian. Son los siguientes:

- El aspecto de la sala: las formas, materiales y colores inherentes al espacio donde se celebra el concierto. Es un aspecto estático, es decir, que no varía durante la representación.
- La distribución del espacio: dónde se ubican los intérpretes y la audiencia. Puede ser estático o dinámico.

- La escena: la zona de la sala hacia donde se focaliza la atención del público (tradicionalmente, un escenario). Se diferencia del primer aspecto en que no es inherente al espacio, sino que se puede variar añadiendo elementos escenográficos o modificando la distribución y la iluminación. Puede ser estático o dinámico.
- La iluminación: qué elementos iluminan la escena, los ángulos en que inciden y el color de la luz. Puede ser estático o dinámico.

En cuanto a la dramaturgia, se han definido cinco aspectos que intervienen.

- Las actividades: todo aquello que transcurre antes, durante o después del concierto, de forma planificada por sus organizadores.
- El timing: en qué orden se llevan a cabo dichas actividades y cuánto duran.
- La información: los elementos añadidos que aportan información a la audiencia.
- La interacción: cómo se comunican los intérpretes con la audiencia.
- La temática: el tema, si existe, alrededor del cual gira el evento.

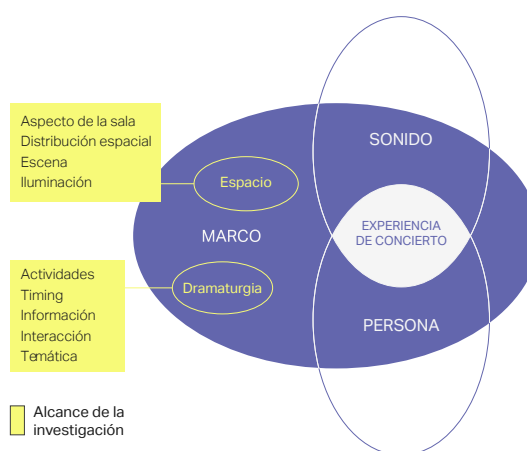


Figura 7.10. Aspectos a estudiar en el concierto. Fuente: Elaboración propia a partir de Wald-Fuhrmann et al. (2021)

7.2. Resultados del mindmap

El concepto de partida es la experiencia de concierto como unión entre persona, sonido y marco. En el centro del mapa se sitúa el marco del concierto, como objeto de la investigación y punto de actuación del diseño en los nuevos formatos de concierto.

Alrededor, en color verde, se colocan los aspectos

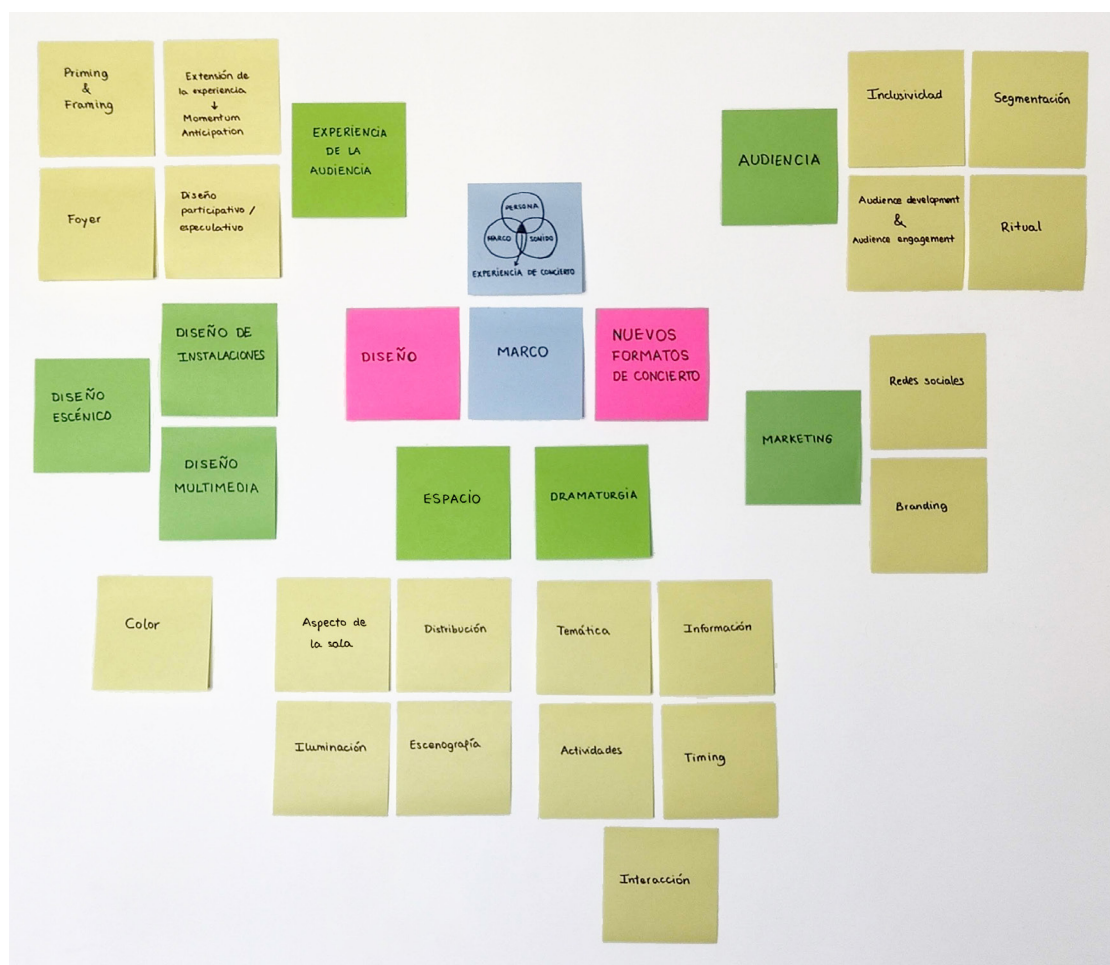


Figura 7.11. Mindmap de conceptos relevantes en la investigación. Fuente: Elaboración propia

más destacables que tienen que ver tanto con el diseño como con los nuevos formatos de concierto. Algunos se salen del alcance de la investigación, pero se han tenido en cuenta en el mindmap para adquirir una visión contextualizada. Por último, en color amarillo se desglosan los componentes que intervienen en cada uno de dichos aspectos.

7.3. Resultados de las entrevistas a expertos

Se realizaron seis entrevistas a expertos. Dos de los expertos fueron entrevistados telefónicamente, tres mediante videoconferencia, y uno envió sus respuestas por escrito. A continuación se recoge una breve biografía de cada uno de ellos.

- Rafael Beltrán Dupuy (Alicante, 1932). Es el secretario y uno de los socios fundadores de la Sociedad de Conciertos de Alicante, que organiza en el Teatro Principal de la ciudad desde 1972 recitales y conciertos de cámara de la mano de intérpretes del panorama internacional.
- Elisa Rapado Jambrina (Zamora, 1978). Es pianista, musicóloga y docente en el Conservatorio de Música de León. Cuenta con una amplia formación, ha participado en numerosos conciertos internacionalmente, ha publicado artículos en revistas musicales españolas y colabora regularmente con Radio Clásica, emisora en la que ha presentado dos programas.
- María Jesús Astorga Redondo (León, 1961). Ha desarrollado su carrera profesional en el ámbito

de la enseñanza en las áreas de Historia del Arte, Historia de la Música y Estética, especializándose en la didáctica con varias publicaciones. Forma parte del grupo “Música para tod@s”, que pretende conectar la música clásica con el gran público y dar visibilidad a las creaciones de las mujeres.

- Luca Chiantore (Milán, 1966). Es músico, doctor en Musicología y profesor en la Escuela Superior de Música de Cataluña y la Universidade de Aveiro. Su labor de investigación se centra en la historia y la teoría de la interpretación musical, temática sobre la cual ha publicado varios libros y publicaciones de referencia.
- Clara Corrales Sánchez (Madrid, 1990). Periodista y música formada en canto y piano. En su joven trayectoria ha desarrollado una carrera multidisciplinar como intérprete, docente y gestora cultural. Actualmente centrada en su faceta de periodista musical, es copresentadora, junto a Martín Llade, del programa “Sinfonía de la mañana” de Radio Clásica.

- Ricard Carbonell i Saurí (Barcelona, 1974). Músico, director de cine y profesor en la Universidad Complutense de Madrid. Ha dirigido películas, documentales y videoarte exhibidos en festivales internacionalmente. Muchas de sus obras artísticas han sido creadas para acompañar o formar un diálogo con la música. En su trabajo de investigación explora la teoría del cine, el arte, la vanguardia y la música.

En general existe una visión positiva hacia los nuevos formatos de concierto. Solamente uno de los expertos muestra rechazo hacia la idea de modificar el formato convencional, y es la persona entrevistada de mayor edad. Los demás expertos opinan que es deseable renovar el formato de concierto, en función de cómo se plantee. Las principales preocupaciones al respecto son perder calidad musical y crear experiencias banales. La importancia de la pedagogía para atraer al público joven ha sido señalada por varias personas. A partir de las respuestas se ha creado un análisis DAFO (Tabla 7.2) de los nuevos formatos de concierto de música clásica. Las entrevistas completas se pueden consultar en los anexos.

Tabla 7.2. Análisis DAFO de los nuevos formatos de concierto a partir de las entrevistas con expertos

<p>DEBILIDADES</p> <ul style="list-style-type: none"> • No existe una dirección clara • Malas estrategias de marketing 	<p>AMENAZAS</p> <ul style="list-style-type: none"> • Crear experiencias banales o anecdóticas • Imitar las estrategias de venta de la música comercial • Perder calidad musical • No respetar la obra musical
<p>FORTALEZAS</p> <ul style="list-style-type: none"> • Fusión de la música con otras artes y disciplinas • Adaptación a sociedad contemporánea 	<p>OPORTUNIDADES</p> <ul style="list-style-type: none"> • Atraer a nuevas audiencias • Dar a conocer otras artes y disciplinas • Empatizar con la audiencia • Crear una oportunidad para la socialización • Explorar espacios alternativos a la sala de concierto • Potencial para la experimentación

Fuente: Elaboración propia

7.4. Resultados del análisis de casos

Se analizaron seis conciertos de música clásica. De ellos, tres son de formato tradicional y tres son nuevos formatos de concierto. Se asistió de manera presencial a un concierto de cada tipo y el resto se analizaron a partir de vídeos disponibles online y distintas fuentes de información.

Los resultados de los análisis se han estructurado de la siguiente manera. En primer lugar, se expone el mapa de stakeholders, que sitúa a las personas involucradas en cada concierto. Después se realiza un breve comentario sobre el programa musical, ya que el diseño se debe entender en relación con la música. Por último, se analizan los aspectos de diseño identificados y desarrollados en el apartado 7.1, organizados en 5 apartados: aspecto de la sala, distribución del espacio, escena, iluminación y dramaturgia. En este último apartado se incluye una línea del tiempo de cada concierto, mediante la cual se aporta una visión clara sobre las actividades y el timing.

A. Casos de formato tradicional

Los tres conciertos que se analizan a continuación se han considerado de formato tradicional porque siguen las convenciones comentadas en el apartado 5.1. Tienen lugar en una sala de concierto, se interpretan obras de repertorio clásico sin interrupciones, no existe interacción entre intérpretes y público, más allá del saludo y los aplausos, los músicos visten ropa formal negra y la audiencia permanece en silencio durante la representación. Para elegir qué conciertos analizar se tomó como criterio la forma de la sala debido a su efecto en la distribución del espacio y se seleccionaron tres conciertos, celebrados cada uno en un espacio con una forma distinta: caja de zapatos, viñedo y abanico. Estos tres espacios son auditorios con reconocimiento. Además, se abarcó un rango temporal amplio, dentro de las limitaciones en cuanto a la disponibilidad de grabaciones online: desde la década de los ochenta hasta nuestros días.

a) La Joven Orquesta Gustav Mahler con Claudio Abbado y Juliane Banse

El 25 de abril de 2006, la prestigiosa Joven Orquesta Gustav Mahler, dirigida por su creador, Claudio Abbado, dio un concierto en la sala principal del Musikverein de Viena, considerada por muchos como la mejor sala de conciertos del mundo. Participaba en el concierto también la soprano Juliane Banse.

Mapa de stakeholders

En el mapa de stakeholders (Fig. 7.13) se pueden ver las personas y entidades involucradas en el evento y las relaciones entre ellas. Los actores fundamentales para el desarrollo del concierto son la audiencia, los intérpretes y el director. La relación entre audiencia e intérpretes representa únicamente el intercambio música-aplausos. El programa de mano actúa como un elemento intermediario entre la organización de la orquesta y el público.

El espacio para la audiencia estaba al completo. En los fotogramas de la grabación en las que se enfoca al público se puede observar un predominio de personas con una edad superior a los cincuenta años y, en general, un vestuario elegante y formal.

Programa musical

La programación constaba de dos obras largas, el poema sinfónico “Pelleas und Melisande” de Schoenberg y la Sinonía n°4 de Mahler, que se interpretaron sin intermedio. Son obras compuestas en 1903 y 1900, respectivamente, y se pueden adscribir al Romanticismo tardío.

Análisis de los componentes de diseño

1. Aspecto de la sala

El Musikverein fue comisionado por la Sociedad de Amigos de la Música de Viena al arquitecto Theophil Hansen, quien lo diseñó en un estilo neoclásico. El edificio fue inaugurado en 1870.



Figura 7.12. Edificio del Wiener Musikverein

La Gran Sala está repleta de elementos decorativos: más de cuarenta ventanas, veinte puertas, pinturas y relieves en el techo, estatuas en las paredes y lámparas colgantes. El material más visible es el yeso, dorado y no, que se aplica cubriendo madera de abeto, en el

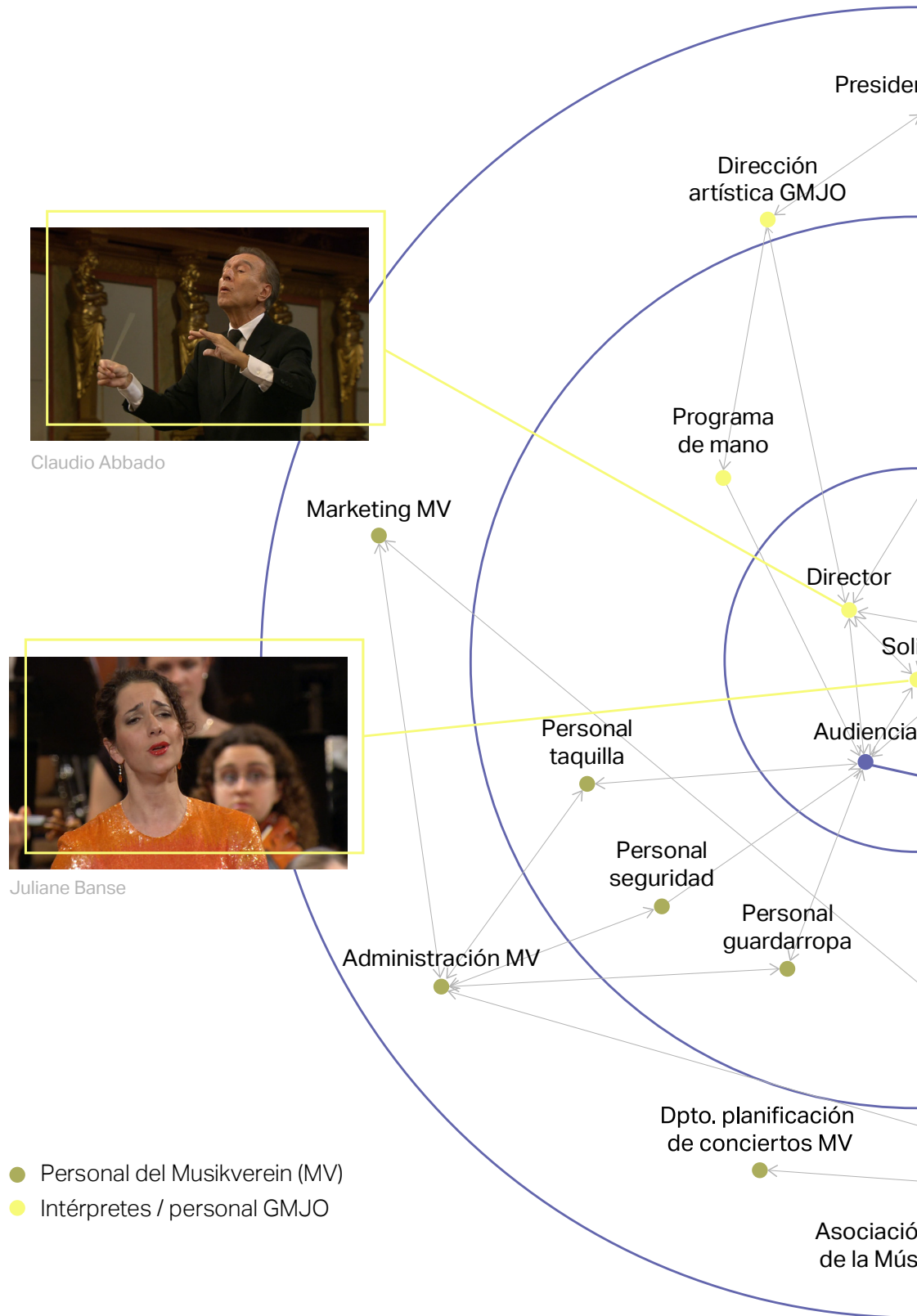
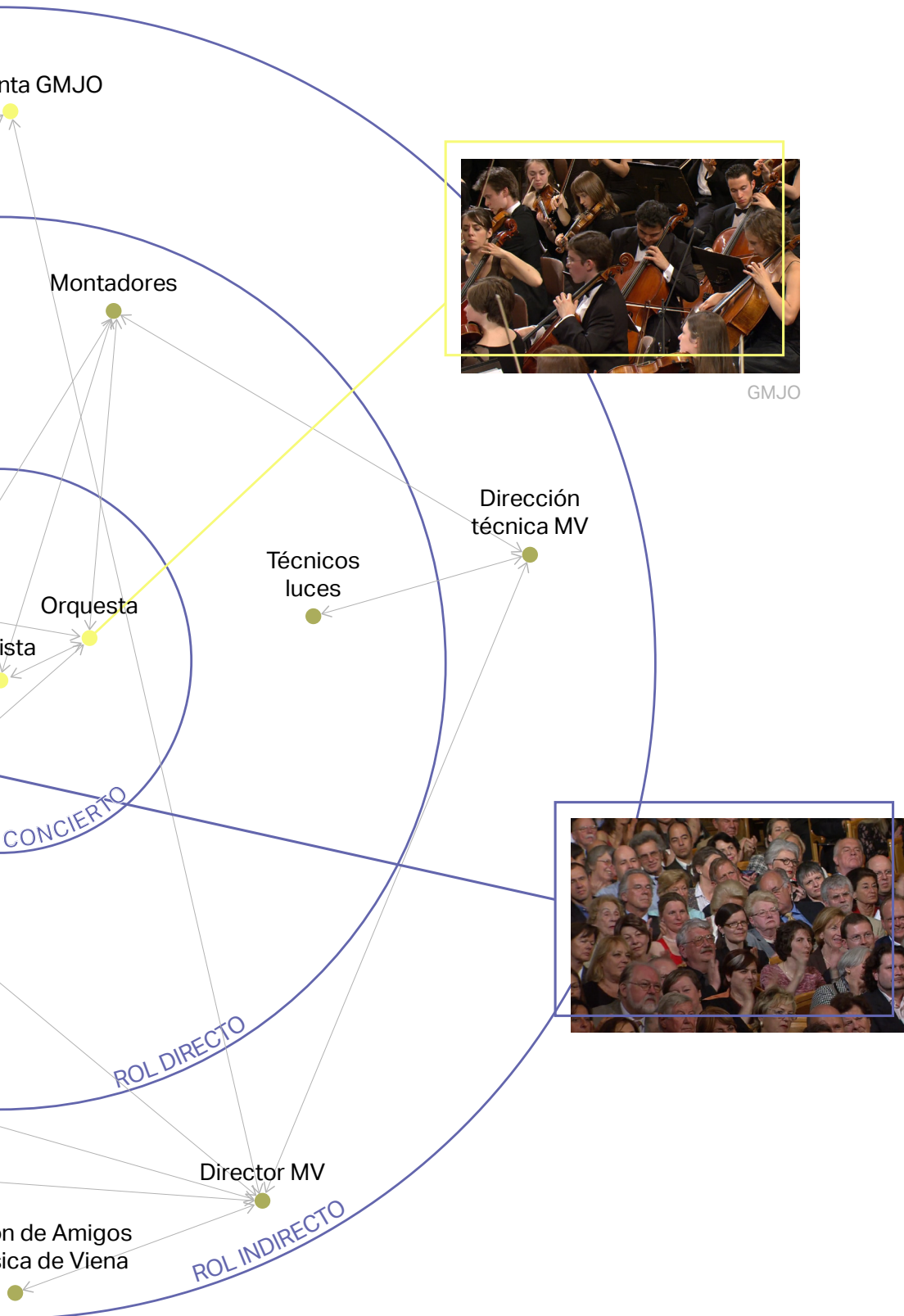


Figura 7.13. Mapa de stakeholders del concierto en Musikverein. Fuente: Elaboración propia.



techo, y ladrillo, en las paredes. El escenario y el suelo son de madera. Predomina el color dorado, que transmite lujo y refuerza el carácter monumental de la sala.

La forma rectangular de la sala, su elevada altura y la profusa ornamentación, que proporciona multitud de superficies donde el sonido puede rebotar, confieren al espacio una acústica excelente (Beranek, 2004).



Figura 7.14. Gran sala del Wiener Musikverein

2. Distribución del espacio

La Gran Sala tiene una distribución de tipo caja de zapatos. Los asientos de la audiencia están colocados en filas rectas, con dos pasillos en sentido longitudinal y uno transversal para permitir la entrada. Solamente las dos últimas filas tienen escalones que las elevan respecto al resto, hecho que dificulta la visión a medida que se incrementa la distancia respecto al escenario. También existen una serie de balcones con tres filas de asientos a lo largo del perímetro del espacio, tanto en la planta baja como en el primer piso. La orquesta, por su parte, se ubica en un extremo de la sala, distribuida en cuatro escalones orientados hacia el director.

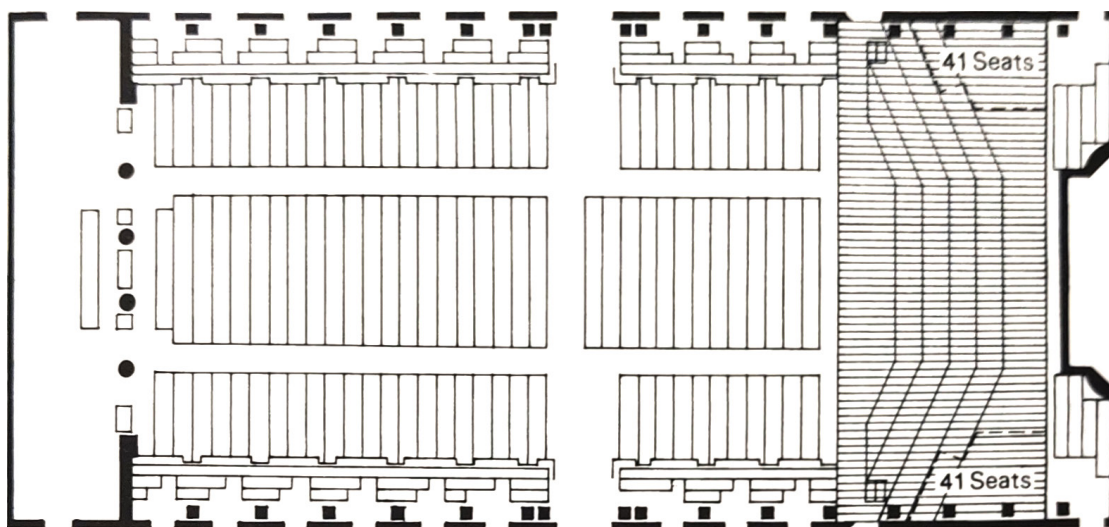


Figura 7.15. Musikverein: plano de la Gran Sala. Fuente: Beranek (2004)



Figura 7.16. Musikverein: butacas para el público. Fuente: Piano Tohikouki (2019)

Las butacas en la platea están fijadas al suelo. Están compuestas de madera y el asiento está tapizado, pero con un relleno de solo 10cm de espesor. Los reposabrazos cumplen la función de delimitar el espacio para cada persona, pero son demasiado cortos y estrechos como para apoyar los brazos. Con estas características, el mueble será probablemente incómodo para permanecer un tiempo prolongado en la misma postura.

3. Escena

En este concierto no se incorporó ningún elemento escenográfico, pero la escena estaba cargada de información visual inherente al espacio (el órgano situado detrás de la orquesta, las lámparas, los balcones y columnas dorados...).

4. Iluminación

En el Musikverein se continúan utilizando las luminarias originales, ocho grandes arañas (A en la Figura 7.17) y lámparas de pared en los balcones (B). También

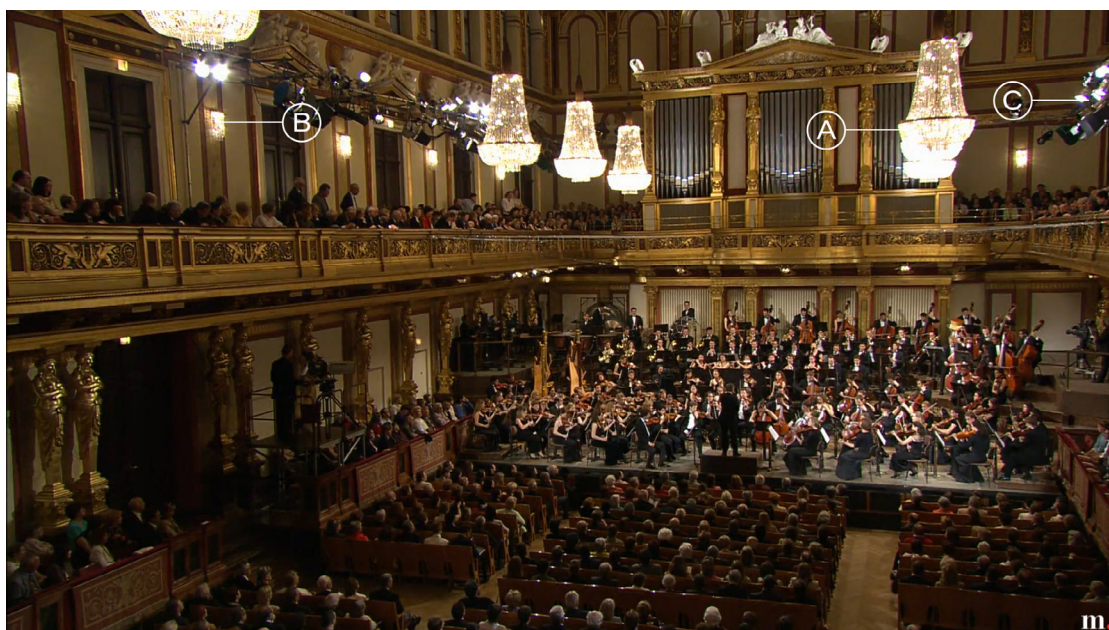


Figura 7.17. Situación de la iluminación en el concierto en Musikverein. Adaptado de fuente: Medici TV (s.f)



Figura 7.18. Director y orquesta saludando en el concierto en Musikverein. Fuente: Medici TV (s.f)

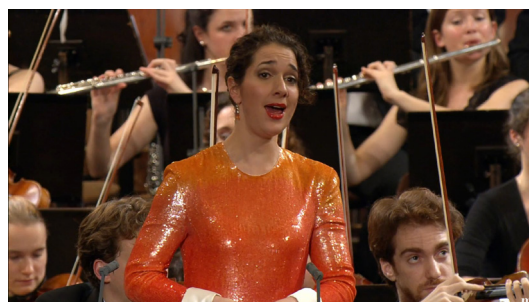


Figura 7.19. Solista durante el concierto en Musikverein. Fuente: Medici TV (s.f)

5. Dramaturgia

En el Musikverein se continúan utilizando las luminarias originales, ocho grandes arañas (A en la Figura 7.17) y lámparas de pared en los balcones (B). También se aprovecha la luz natural que entra por las ventanas, pero en el caso que se analiza no se tendrá en cuenta, ya que se trataba de un concierto de noche. A las luminarias originales se han añadido focos modernos (C) situados, en su mayoría, alrededor del escenario y apuntando a este, que posibilitan iluminar a los intérpretes de una manera más precisa y controlada. La iluminación de este concierto era estática. Los focos se encontraban apuntando a la orquesta de forma simétrica desde ambos lados del escenario y con un ángulo de inclinación de unos 45° con respecto a los músicos situados en el centro.

Esta combinación de iluminación tenía las siguientes consecuencias:

- Debido a las arañas, la audiencia no se encontraba tan a oscuras como en conciertos en auditorios modernos.
- La orquesta quedaba iluminada de forma bastante homogénea. Los instrumentos y las partituras se iluminaban minimizando deslumbramientos y sombras extrañas.
- Al no existir un foco que siga a la solista o al director, estos quedaban en ocasiones escasamente iluminados; por ejemplo, durante el saludo del director (ver figuras 7.18 y 7.19).

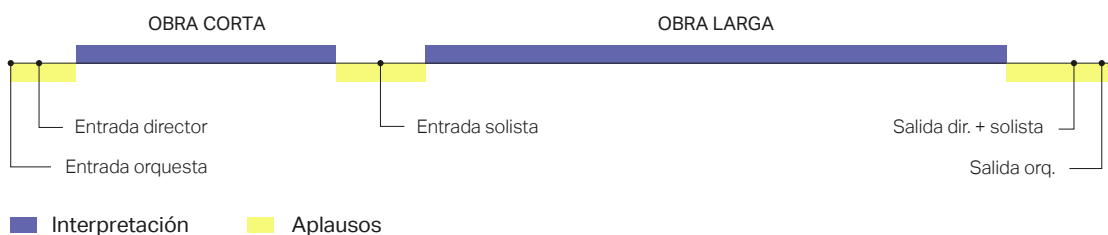


Figura 7.20. Línea temporal del concierto en Musikverein. Fuente: Elaboración propia

En la figura 7.20 se representa la sucesión temporal de acontecimientos. Como es habitual en un concierto tradicional de música clásica, la experiencia solamente abarcó la interpretación de las dos obras, con periodos de aplausos al comienzo, entre ambas y al final. En total, el concierto se extendió durante una hora y cuarenta minutos.

No hubo interacción entre los asistentes y los músicos, solamente el agradecimiento y feedback de la audiencia mediante el aplauso.

En cuanto a la información, el público podía adquirir el programa de la Joven Orquesta Gustav Mahler, en el que se recogían datos de interés sobre el concierto. Cabe destacar que, en este concierto, el espacio en sí actuaba como priming y framing. El edificio data del siglo XIX y, consecuentemente, desde el momento en que los asistentes contemplan su fachada, se transportan a la época en la que se compuso la música que van a escuchar. En los pasillos hasta la sala de concierto pueden observar los retratos de compositores que se exponen sobre las paredes. Finalmente, durante la representación, están rodeados de la arquitectura y decoración propia de la época.

b) La Filarmónica de Berlín con Herbert von Karajan y Evgeny Kissin

En la Nochevieja de 1988 se celebró un concierto de la Filarmónica de Berlín, dirigida por Herbert von Karajan y en la que actuaba como solista el pianista Evgeny Kissin, con solo 17 años. Este concierto es célebre en la historia, puesto que fue, además de una interpretación brillante por parte del joven pianista, la última actuación de Karajan con esta orquesta antes de su fallecimiento.

Mapa de stakeholders

El mapa de stakeholders se recoge en la Figura 7.25. El director, los intérpretes y la audiencia son necesarios para la consecución del evento, y su relación se produce a través de la música y de los aplausos. La relación entre la dirección de la orquesta y la audiencia se da a través del programa de mano.

Los escasos fotogramas disponibles en los que se enfoque a la audiencia no permiten emitir un juicio sobre la media de edad, pero algo que sí se observa claramente es el carácter formal del vestuario, en el que la norma son los trajes de chaqueta.

Programa musical

El programa musical comprendía una obra corta seguida de una larga; en este caso, la Sinfonía nº1 de Prokófiev, y el Concierto para piano nº1 de Tchaikovsky. Son obras que datan del 1917 y el 1875, y sus estilos se pueden identificar como neoclásico y romántico, respectivamente. En total, la representación se extendió durante una hora, sin descanso.

Análisis de los componentes de diseño

1. Aspecto de la sala

El edificio de la Filarmónica de Berlín fue construido en 1963 para sustituir al anterior, que había sido bombardeado durante la Segunda Guerra Mundial. El proyecto fue encargado al arquitecto Hans Scharoun, quien tomó la decisión sin precedentes de ubicar a la música como centro, no solo conceptualmente, sino también arquitectónicamente. Tanto en la sala principal como en la de cámara, el escenario está ubicado en el punto central y es rodeado por los asientos. El diseño supuso un gran reto a nivel acústico y en su resolución trabajó el experto en acústica Lothar Cremer.



Figura 7.21. Filarmónica de Berlín en 2013. Fuente: Hänel (2013)

Este concierto tuvo lugar en la sala principal, que consta de 2218 asientos. En la sala predominan los colores blanco y marrón claro, que se corresponden con los siguientes materiales: yeso, presente en el techo y los parapetos; poliéster, en los paneles colgados sobre el escenario; parquet de roble, en el pavimento de la zona del público; tabloncillos de madera, en el escenario; y chapa de madera, en las paredes laterales. A estos materiales se añade el metal de las barandillas, pintadas de negro para que su presencia no destaque.

Las formas y materiales, además de sus fines acústicos, sirven para comunicar la majestuosidad que se atribuye al concierto de música clásica y contribuyen a crear el clima necesario para la escucha atenta.

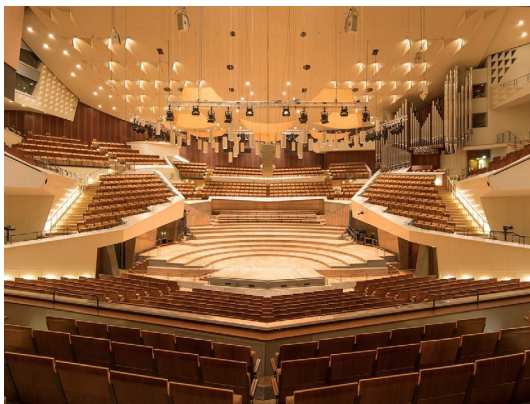


Figura 7.22. Filarmónica de Berlín: sala principal

2. Distribución del espacio

La sala de la Filarmónica de Berlín fue la primera en adoptar una distribución con el escenario centrado, aspecto que se ha imitado posteriormente en otras salas, generando la tipología de sala de concierto de viñedo, o envolvente. Con esta disposición, Scharoun pretendía lograr una comunicación entre la audiencia y los músicos más libre e intensa que en un auditorio con la orquesta situada en un extremo (Beranek, 2004). Karajan escribió, acerca de la propuesta del arquitecto: “De todos los diseños presentados, uno parece destacar sobre los demás; el cual está basado en el principio de que los intérpretes deberían estar en el medio [...]”. Este proyecto me parece afortunado en varios niveles [...], pero el más impresionante de todos es la completa concentración del asistente en el evento musical.” (Osborne, 1998).

El espacio para la audiencia está formado por una serie de terrazas cuya altura se incrementa a medida que aumenta la distancia con el escenario, de manera irregular. De los 2218 asientos, 120 están situados detrás de la orquesta, y aproximadamente 300 a cada

lado del escenario. El escenario está distribuido en una serie de escalones en arco con la tarima del director como centro.

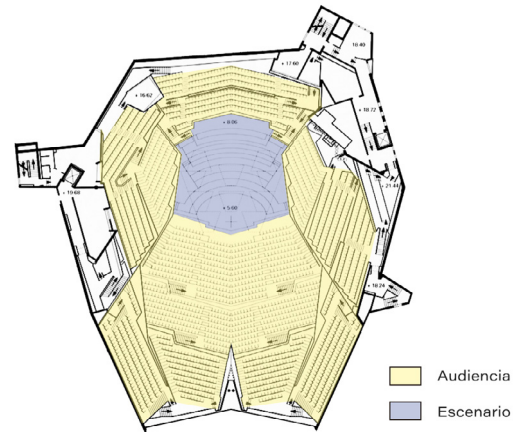


Figura 7.23. Filarmónica de Berlín: plano nivel 16-22m. Adaptado de fuente: Pérez (2016)

Las butacas para la audiencia son fijas y están dispuestas orientadas hacia el escenario. El asiento está tapizado, el respaldo es de contrachapado y tiene un acolchamiento que no llega a la parte superior, y los reposabrazos son de madera. Los materiales están condicionados por la acústica. El tapizado incrementa la comodidad. En el boceto de Hans Scharoun (figura 7.24), se observa que la butaca carece de apoyo para la cabeza, lo cual disminuye la absorción y facilita la visión al público, pero puede generar incomodidad en el cuello al permanecer sentado durante un tiempo prolongado. Además, los reposabrazos son muy estrechos, y no es posible que lo utilicen las dos personas que están sentadas en butacas contiguas.

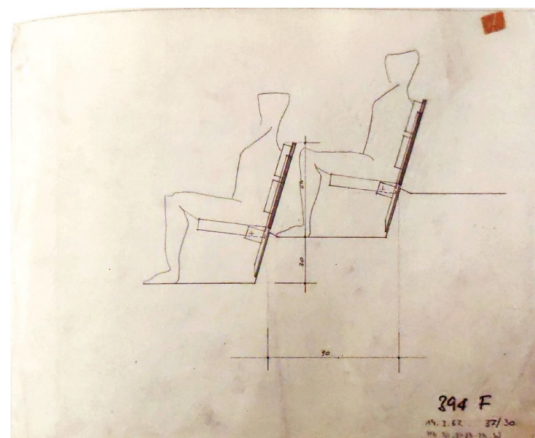


Figura 7.24. Butacas de la Filarmónica de Berlín (boceto de Hans Scharoun). Fuente: Wang, Sylvester, Barkhofen (2013)

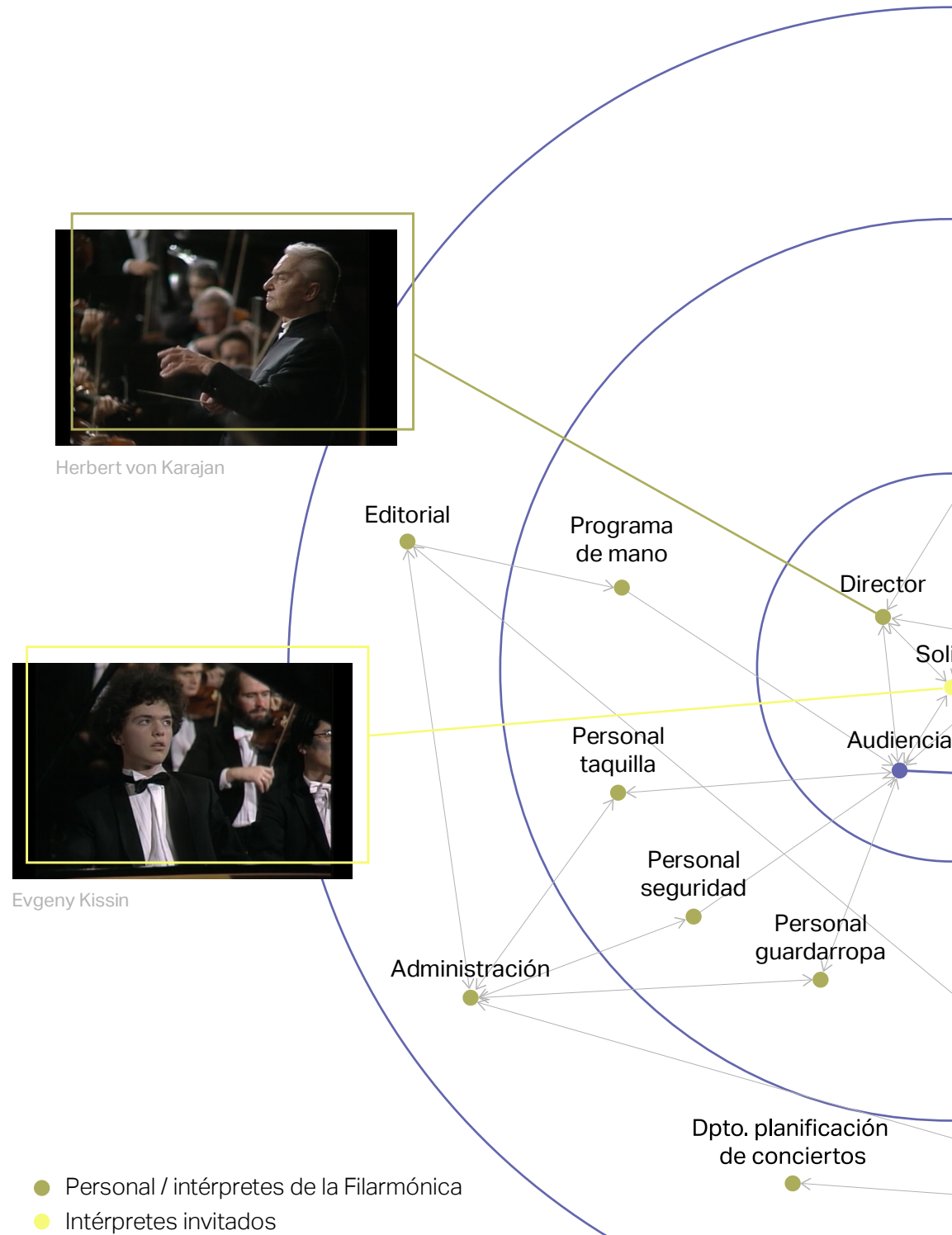


Figura 7.25. Mapa de stakeholders del concierto en la Filarmónica de Berlín. Fuente: Elaboración propia.





Figura 7.26. Butacas de la Filarmónica de Berlín (fotografía de Mila Hacke). Fuente: Wang, Sylvester, Barkhofen (2013)

3. Escena

La escena está formada sencillamente por los propios intérpretes y sus instrumentos, y la arquitectura de la sala. Un aspecto de interés debido a la distribución de tipo viñado es que, desde cada punto del público, se visualiza la escena desde un ángulo diferente. Por tanto, no existe una escena única, sino que cada miembro de la audiencia tendrá una imagen distinta de la representación. Además, la distribución permite ver las caras de otros miembros de la audiencia.

4. Iluminación

La iluminación se mantuvo estática durante el concierto. Proviene de varios focos situados en puntos desde distintas alturas y ángulos con respecto al escenario, tal y como se observa en la Figura 7.27.

La luz ilumina a los intérpretes, manteniendo a la

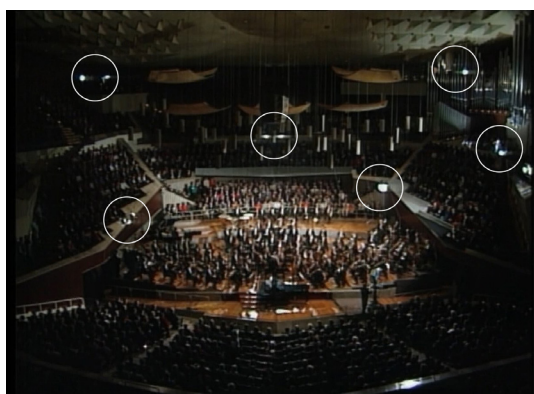


Figura 7.27. Situación de la iluminación en el concierto de Nochevieja de 1988. Adaptado de fuente: Medici TV (s.f.)

audiencia prácticamente a oscuras. Esto, junto con su matiz frío, crea una distinción y una distancia entre público y músicos, e induce a centrar la atención en la música.

El resultado de esta situación de los focos es que la orquesta recibe mayor cantidad de luz por la espalda. Así, sus partituras reciben más luz que sus rostros, mientras que el director recibe iluminación desde el frente, resaltándose de este modo su posición. Debido a su posición de perfil, tanto el rostro como las manos del pianista quedan iluminados de una manera más o menos homogénea (ver Fig. 7.25).

5. Dramaturgia

El concierto siguió la secuencia y protocolos típicos del concierto de música clásica, con dos tipos de situación: la interpretación y los aplausos. Los aplausos abren y cierran el concierto, y marcan el espacio entre las dos obras. El director y el solista entran después de la orquesta al comienzo del concierto, y salen antes. Como es habitual, salen y entran más de una vez al final de la representación, alargando el aplauso final. Se puede ver la secuencia detallada de los acontecimientos en la figura 7.28.

Los intérpretes en ningún momento interactuaron con la audiencia, más allá de saludar durante los aplausos. El público daba su feedback a los músicos mediante el aplauso y levantándose del asiento en el aplauso final.

El público podía adquirir el programa de mano de la temporada (Figura 7.29), que contenía el listado de obras con sus movimientos, notas de dos autores sobre cada obra, un texto de Tchaikovsky e información sobre el solista. Por lo tanto, la audiencia contaba con gran cantidad de información que actuaba como priming.

c) La OBC con Jordi Francés y El Cor Canta

El 13 de mayo de 2023 se asistió a un concierto en L'Auditori, en Barcelona. El concierto estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña, dirigida por Jordi Francés, en colaboración con el coro "El Cor Canta", y tuvo lugar en la sala principal del auditorio, la Sala Pau Casals.

Mapa de stakeholders

Los actores fundamentales en el concierto son los intérpretes, el director y la audiencia. En el mapa (Figura 7.30) se observa cómo, además de a través del programa de mano, la organización y la audiencia se comunican entre sí por medio de la web y las redes sociales, medios en los cuales L'Auditori está muy activo.

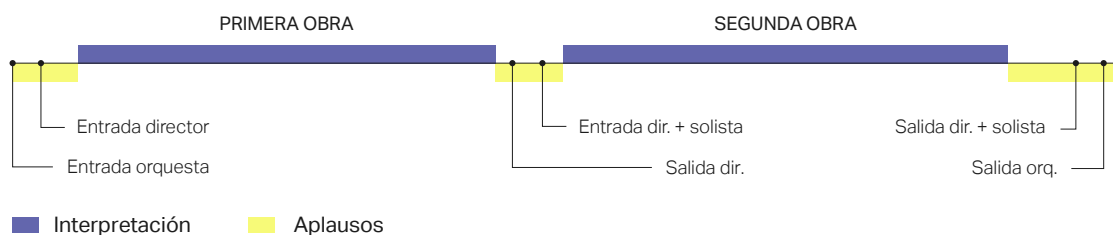


Figura 7.28. Línea temporal del concierto en la Filarmónica de Berlín. Fuente: Elaboración propia

<p>Sergej Prokofjew (1891-1953)</p> <p>Symphonie Nr. I op. 25 ,Symphonie classique'</p> <p>Allegro Larghetto Gavotte (Non troppo allegro) Finale (Molto vivace)</p> <hr/> <p>Peter I. Tschaikowsky (1840-1893)</p> <p>Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 b-Moll op. 23</p> <p>Allegro non troppo e molto maestoso Andantino semplice Allegro con fuoco</p>	
---	--

Figura 7.29. Primera página del programa de mano del concierto de la Filarmónica de Berlín. Fuente: Cortesía del Archivo de la Filarmónica de Berlín.

Entre el público de este concierto había un claro predominio de personas mayores. Solo la mitad de los asientos, aproximadamente, estaban ocupados.

Programa musical

En este concierto se produjo el estreno mundial de una obra corta de Albert Guinovart, "Tre Canti di Leopardi". Seguidamente se interpretó el poema sinfónico "Il Trionfo d'amore" de Felip Pedrell y, tras una pausa, la Sinfonía nº7 de Prokófiev. Destaca la intención innovadora de la programación al incluir una obra contemporánea y otra de un compositor catalán que no se escucha en salas de concierto tan frecuentemente como otros de sus contemporáneos.

Análisis de los componentes de diseño

1. Aspecto de la sala

En 1989, el Ayuntamiento de Barcelona y la Generalitat formaron un consorcio para construir un auditorio para la orquesta de la ciudad. El proyecto fue encargado al arquitecto Rafael Moreno y el edificio fue inaugurado en 1999. Es un gran centro musical que alberga cuatro salas de conciertos, la Escuela Superior de Música de Cataluña y el Museo de la Música.

El concierto al que se asistió tuvo lugar en la sala sinfónica Pau Casals, que tiene capacidad para 2200 personas. Su acústica fue desarrollada por el ingeniero Higinio Arau emulando la del Concertgebouw, el

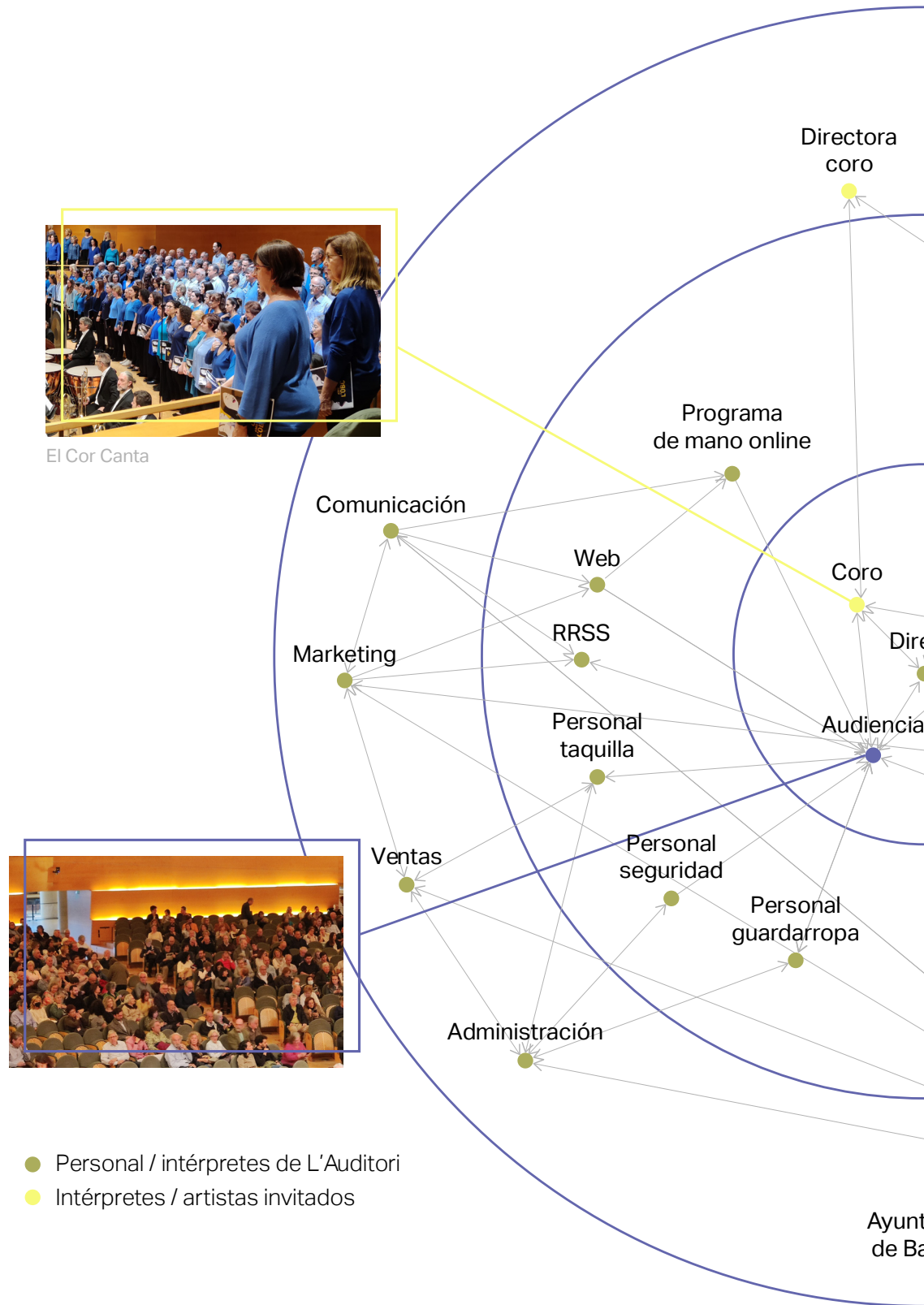
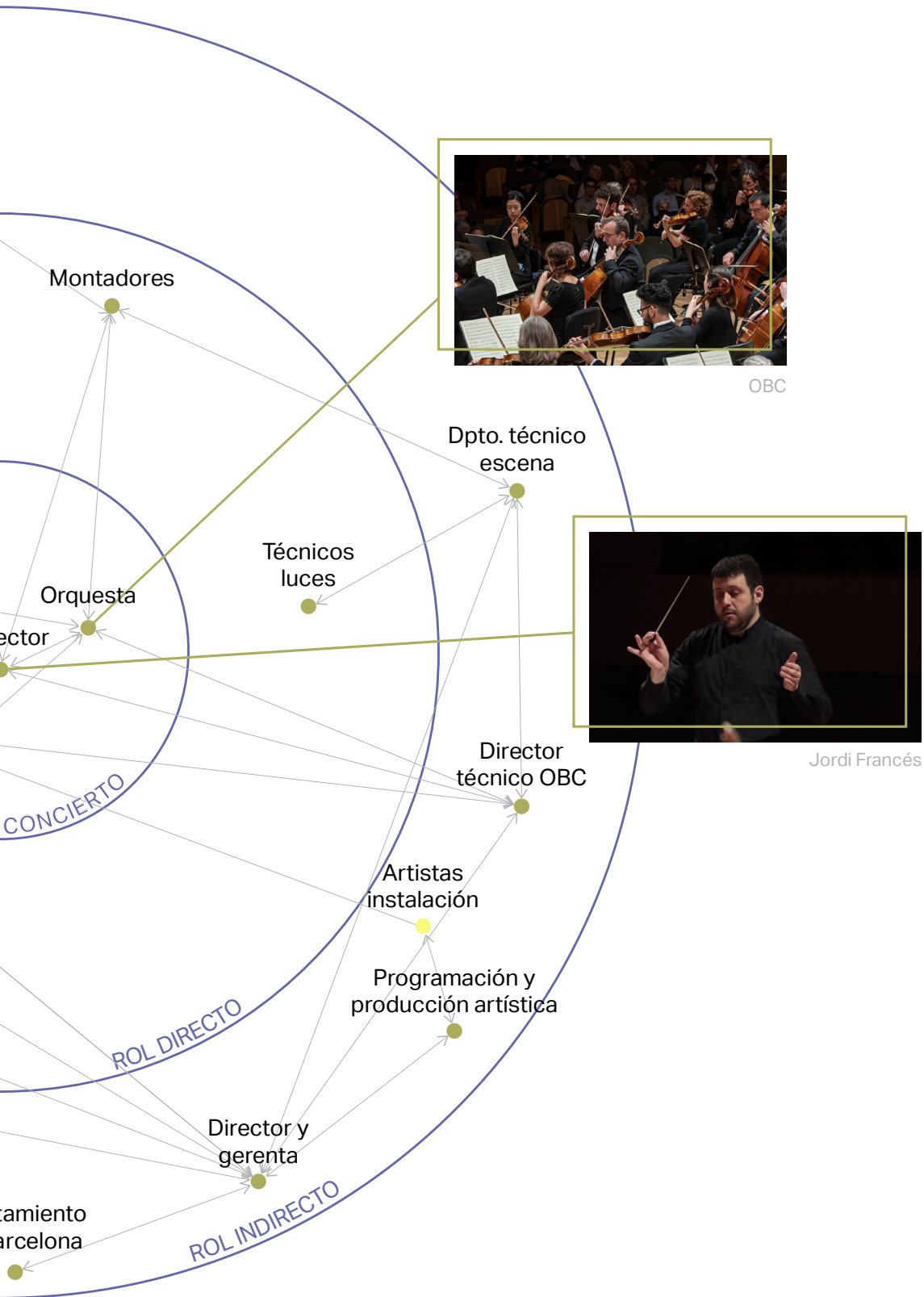


Figura 7.30. Mapa de stakeholders del concierto en L'Auditori. Fuente: Elaboración propia.



Boston Symphony Hall y el Musikverein, tres de las salas más destacadas del mundo. Pese a que los parámetros acústicos eran similares, pronto tras su inauguración los intérpretes detectaron un problema: bajo ciertas circunstancias no se oían a sí mismos. Desde 2006, Arau dirigió un estudio que se prolongó hasta encontrar el origen del problema, que radica en la geometría del escenario (Arau-Puchades, 2012). A partir de 2024 la sala será reformada para mejorar su acústica.

El espacio tiene un aspecto austero y limpio, carece de decoración y solamente se emplean dos colores: el marrón cálido de la madera y un verde azulado en las butacas que crea un contraste rompiendo la homogeneidad, pero sin crear un estímulo demasiado fuerte, gracias a la baja saturación del verde. Las paredes y el techo están compuestas de contrachapado de arce y, el suelo, de parquet de arce.



Figura 7.31. Edificio de L'Auditori. Fuente: Elaboración propia
 Figura 7.32. Sala Pau Casals de L'Auditori. Fuente: Elaboración propia

2. Distribución del espacio

Pese a su planta rectangular, se ha considerado que la sala Pau Casals no responde al modelo caja de zapatos porque existen terrazas en distintos niveles a los lados del escenario y los asientos de la platea están dispuestos en abanico. El espacio destinado a la audiencia se

divide en varias zonas: la platea, dos terrazas a ambos lados del escenario, dos anfiteatros y 24 palcos integrados en las paredes laterales. Los asientos en la platea y los anfiteatros están escalonados para garantizar la visibilidad del público.

El escenario se compone de una zona plana y tres escalones ligeramente orientados hacia la tarima del director, para la orquesta, y cinco escalones para el coro. Cabe mencionar una problemática que se produjo en el concierto que se analiza. El espacio para el coro no era suficiente, y las contraltos tuvieron que cantar desde las terrazas laterales para la audiencia.

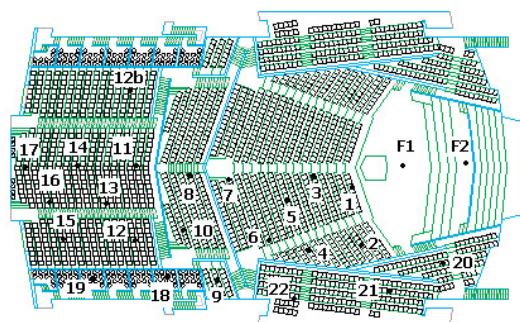


Figura 7.33. L'Auditori: plano de la sala Pau Casals. Fuente: adaptado de Arau-Puchades (2012).

Los asientos para el público son butacas fijas que fueron diseñadas especialmente para L'Auditori. El asiento y el respaldo están tapizados, la parte trasera



Figura 7.34. L'Auditori: butacas para el público. Fuente: Elaboración propia.

del respaldo está recubierta de plástico rígido, la parte inferior del asiento y los costados laterales son de madera, y los reposabrazos tienen un recubrimiento de plástico flexible. El tapizado tiene bastante espesor, lo cual es positivo en cuanto a ergonomía, pero el respaldo es muy recto y no es posible apoyar la zona lumbar. Los reposabrazos tienen una longitud suficiente, pero no son lo suficientemente anchos para ser utilizados por las dos personas que se sientan en butacas contiguas. Sobre los costados laterales se ubica una pegatina con el código QR para acceder al programa de mano online, junto con instrucciones al respecto en catalán, castellano e inglés.

3. Escena

No existe ningún elemento escenográfico añadido, así que la escena se compone por los intérpretes y la arquitectura de la sala.

4. Iluminación

La sala principal tiene numerosas fuentes de iluminación que se enumeran a continuación, algunas de las cuales son inherentes al diseño, y otras que se han añadido posteriormente mediante la instalación de un truss en el techo del escenario.

- Focos integrados en el techo sobre el escenario (A en la Figura 7.36). Generan una iluminación tenue y homogénea.
- Focos anclados al truss (B). Son de varios tipos, algunos de ellos móviles, pero se mantienen en la misma posición durante el concierto. Inciden en los intérpretes desde el frente y desde la espalda, con un ángulo de inclinación elevado. Así se consigue una iluminación potente, homogénea y que no crea sombras molestas sobre el escenario. Esta forma de iluminar es efectiva, pero implica instalar un conjunto muy voluminoso que altera la estética limpia y elegante de la sala.
- Tiras LED integradas al techo sobre la audiencia (C) y a los salientes de las paredes (D). Tienen un doble fin; por un lado, funcional (generar una

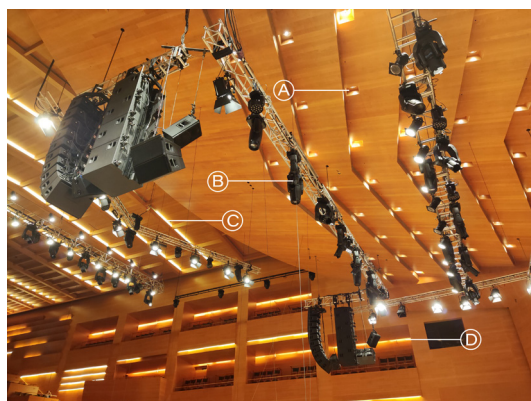


Figura 7.35. Iluminación de los intérpretes en L'Auditori. Fuente: Elaboración propia

Figura 7.36. Fuentes de iluminación en L'Auditori. Fuente: Elaboración propia

iluminación suave en la zona del público) y, por otro, estético (resaltar la arquitectura de la sala).

5. Dramaturgia

El concierto tuvo una duración total de dos horas, con un descanso de 20 minutos entre las dos obras largas. La secuencia de acontecimientos se ha representado en la Figura 7.37.

En cuanto a la interacción entre las personas, ni los intérpretes ni el director se dirigieron al público durante el concierto, así que la comunicación se produjo solamente mediante la música y los aplausos.

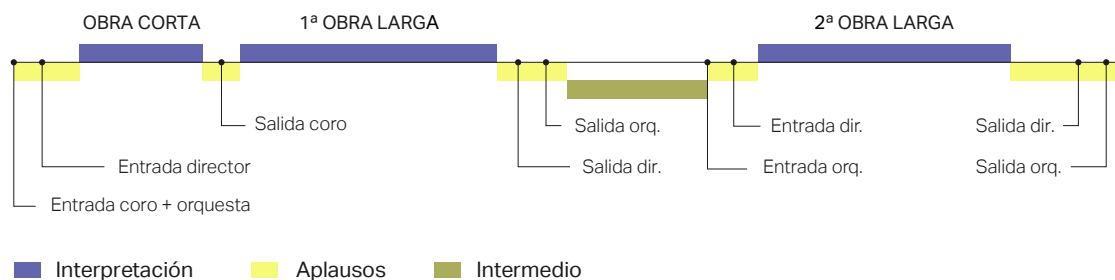


Figura 7.37. Línea temporal del concierto en L'Auditori. Fuente: Elaboración propia

Es destacable la variedad e innovación en los elementos que contribuyen al priming y al framing. Nada más entrar en el auditorio, hay un panel que anuncia la temporada y contiene un código QR para acceder a la programación en la web. En los pasillos que conducen a las puertas de acceso a la sala hay carteles sobre la pared que muestran los próximos conciertos. El código QR se ubica también en las butacas del auditorio y permite consultar el programa de mano en el móvil para reducir el uso de papel. Además, al principio de cada obra se proyecta sobre la pared trasera del escenario durante unos segundos su título, compositor, movimientos y duración.



Figura 7.38. Panel con QR en la entrada a L'Auditori. Fuente: Elaboración propia



Figura 7.39. Proyección del programa sobre la pared en L'Auditori. Fuente: Elaboración propia



Figura 7.40. Captura de pantalla del programa de mano online del concierto en L'Auditori

Otro aspecto relevante es el aprovechamiento del foyer. Durante el descanso, la mayoría de los asistentes acudió al foyer, que consta de una superficie muy amplia para estar de pie, algunos sofás adosados a las paredes y servicio de bar, tanto en la planta baja como en el primer piso. En este espacio también se había ubicado una instalación artística creada por Lolo & Sasaki, encargada por L'Auditori en concordancia con la temática de la temporada.



Figura 7.41. Foyer de L'Auditori durante el descanso. Fuente: Elaboración propia

6. Nota sobre inclusión

L'Auditori participa en el proyecto europeo POCTEFA ARTIS, cuyo objetivo es facilitar el acceso a la cultura a población en riesgo de exclusión, ya sea por motivos sociales o sanitarios. Como parte del proyecto, ofrece descuentos en las entradas a personas en paro o con discapacidad y localidades accesibles para sillas de ruedas, dispone de la plataforma "L'Auditori Play", que da acceso gratuito a conciertos y conferencias grabados, y organiza eventos especiales para personas con diversidad funcional intelectual.

En 2021 se instaló en la primera planta del foyer de la sala Pau Casals un "área relax" destinada a personas con alguna necesidad especial, por ejemplo, personas con autismo, ansiedad o Alzheimer, para que puedan necesitar salir y entrar del concierto.



Figura 7.42. Área relax en la sala Pau Casals. Fuente: Elaboración propia

B. Casos de formato tradicional

A continuación se analizan los tres conciertos de nuevo formato, considerados como tal por diferentes motivos, presentados para cada caso.

a) Urban string

El Ensemble Resonanz es una de las orquestas de cámara más reconocidas en el panorama internacional. Tiene su sede en Hamburgo y allí actúa principalmente en dos lugares muy diferentes: la Filarmónica del Elba y la Resonanzraum, un bunker que el grupo ha habilitado para albergar sus propuestas más innovadoras. Se analizarán los conciertos que llevan a cabo en esta segunda localización, a los cuales denominan “urban string” (cuerda urbana).

¿Por qué es un nuevo formato?

En sus “urban string”, los miembros del Ensemble Resonanz crean, desde 2011, formatos de concierto que modifican numerosos aspectos del formato tradicional. El primero y más evidente es que salen de la sala de concierto para realizar sus actividades en un espacio más cercano a la cultura urbana contemporánea. Cada espectáculo gira en torno a un tema y lleva una escenografía e iluminación asociadas. Se interpretan obras clásicas y contemporáneas, a menudo incorporando otros géneros, como la música electrónica, y otras artes, como la danza o el teatro. Además, los asistentes pueden consumir bebidas durante la representación, ofrecidas por el bar situado en la propia sala.

Una de las inquietudes del grupo es llegar a nuevas audiencias para combatir el envejecimiento y el declive en las cifras. Su consigna es “crear una Resonancia entre las obras, el público y las historias que surgen alrededor de los programas” (Ensemble Resonanz, s.f.).

Mapa de stakeholders

Las personas que tienen un papel imprescindible en el concierto son los intérpretes, la audiencia, potenciales artistas invitados y una figura añadida: el DJ. Siendo conciertos de cámara, los urban string tienen lugar sin director musical.

Hanna Katarina Göbel (2021) hace el siguiente comentario sobre la audiencia en un urban string: “visitantes mayores que también podrían ser asistentes regulares a la Laeiszhalle pueden verse entre parejas jóvenes y grupos de amigos apoyados relajadamente en la barra del bar”.

Programa musical

En sus “urban string”, el Ensemble Resonanz interpreta obras clásicas y trabaja con compositores para desarrollar música nueva. El concierto suele plantearse como una sucesión de piezas breves.

Análisis de los componentes de diseño

1. Aspecto de la sala

La Resonanzraum se ubica en el interior del Bunker St. Pauli, un refugio antiaéreo construido en 1942. Después de la Segunda Guerra Mundial, el edificio fue reconvertido y hoy en día alberga asociaciones, instituciones educativas, centros culturales y clubs nocturnos. Actualmente se está ampliando con una azotea en la que se instalará un jardín público.



Figura 7.43. Bunker St. Pauli en 2007

La Resonanzraum (sala de resonancia) fue diseñada por el estudio PFP Architekten, liderado por Jörg Friedrich. La sala se inauguró en 2014 y el proyecto fue reconocido en 2016 con un premio AIT. Además de utilizarla para sus ensayos y conciertos, el Ensemble Resonanz la alquila a otras organizaciones, con fines musicales o no. El espacio fue construido con un presupuesto muy bajo. Las paredes y el techo de la sala

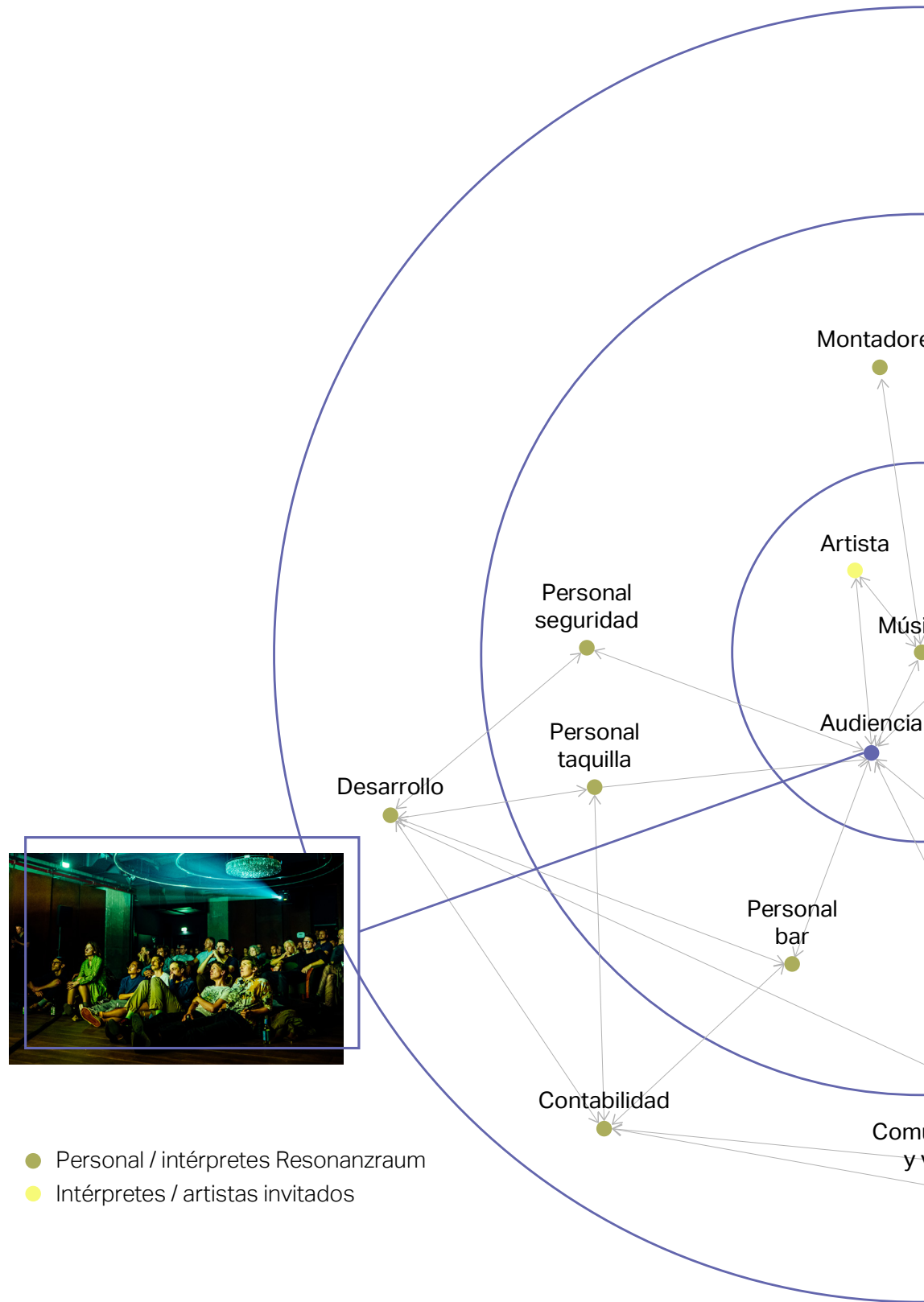
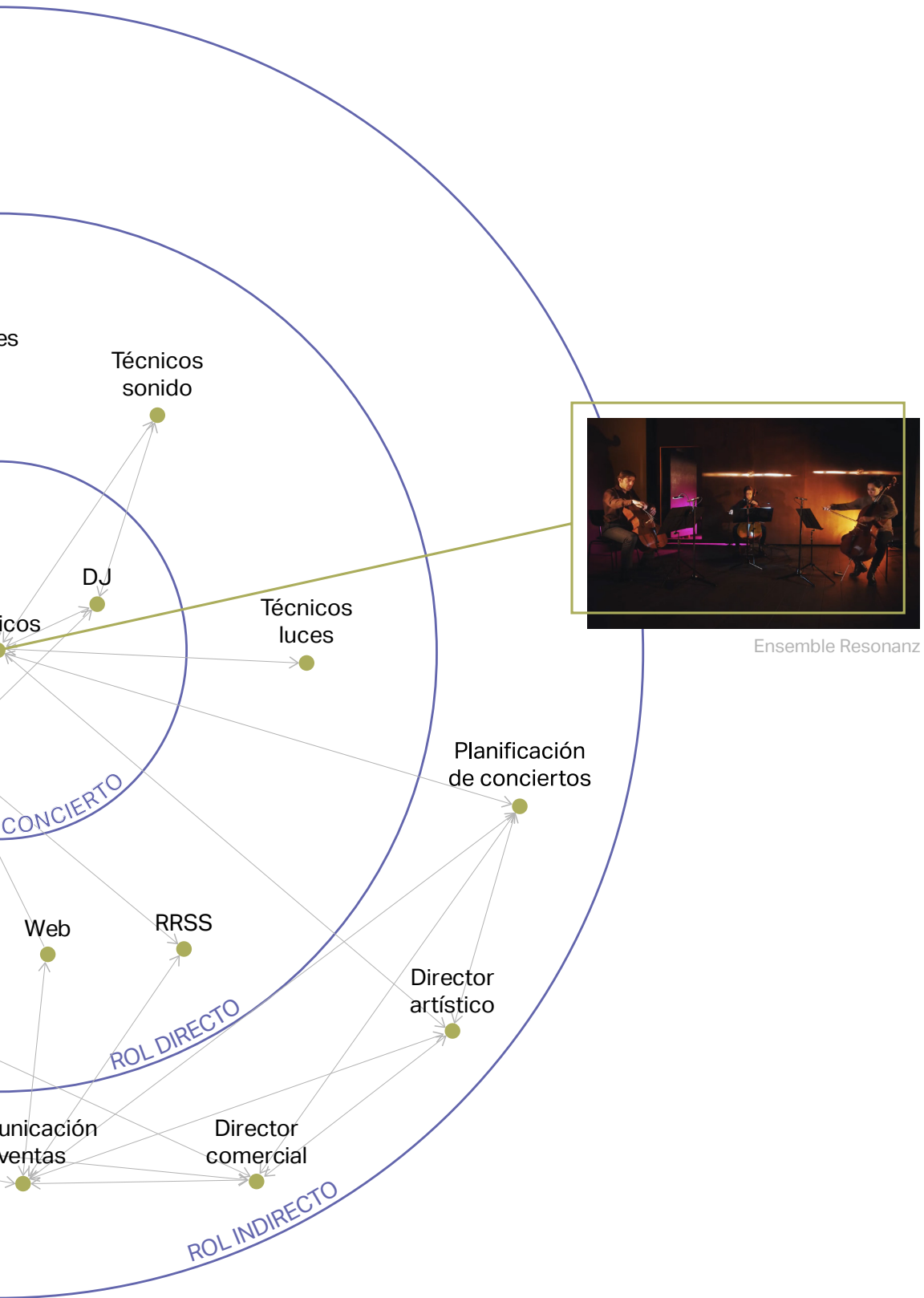


Figura 7.44. Mapa de stakeholders de un concierto "Urban string". Fuente: Elaboración propia.



se han mantenido en hormigón, dejando ver la historia del edificio; el suelo es parquet de roble; las puertas son de acero; y la barra, de acero y vidrio. Con esta materialidad se introducen en el contexto del concierto de música clásica elementos de la arquitectura urbana y la cultura del ocio nocturno, sin dejar de lado la acústica.

Los colores predominantes son el gris del hormigón y el marrón oscuro y cálido de la madera, pero un actor fundamental en la paleta de la Resonanzraum es la iluminación, que utiliza colores intensos y varía para cada espectáculo.

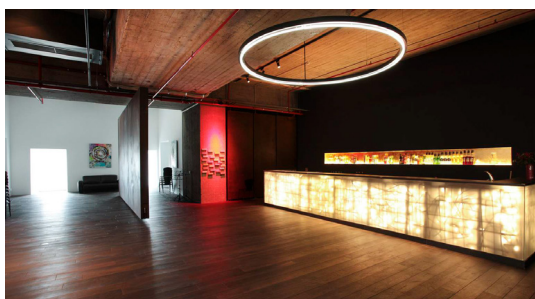


Figura 7.45. Resonanzraum: vista desde el bar. Fuente: Wilken (2014)
Figura 7.46. Resonanzraum: bar. Fuente: Wilken (2014)

2. Distribución del espacio

Un importante aspecto diferenciador de la Resonanzraum con respecto a una sala de conciertos convencional es la libertad en la distribución del espacio. Los asientos para la audiencia no son fijos, lo cual permite crear distintas configuraciones en función de la natu-

raleza del evento. En la documentación de la sala se plantean tres situaciones: asientos en filas, con capacidad para 180 personas sentadas (izquierda en la Figura 7.47); asientos libres, con capacidad de hasta 124 personas sentadas (centro); y asientos y mesas, con capacidad para 88 personas sentadas (derecha). Es habitual también que algunos asistentes se queden de pie o se sienten en el suelo.

Otra particularidad del espacio es que existen dos grandes puertas laterales giratorias que permiten ampliar la habitación.

Esta libertad en la distribución abarca también a los intérpretes, que, en función del concepto y temática del concierto, tocan sentados o de pie, desde el escenario o desde otros puntos de la sala, como el bar o las puertas metálicas.

Los asientos para el público son el modelo 1030 de la silla Fox, de Brunner. El respaldo y asiento son de MDF lacado en negro, y la estructura es de aluminio. Es un mueble bastante ligero (5kg), lo que facilita su traslado. También es apilable, característica fundamental para despejar la sala cuando los asistentes están de pie. Las sillas se pueden enlazar entre sí formando filas, gracias a las barras laterales. En cuanto a la ergonomía, la ausencia de reposabrazos y tapizado suponen una pérdida en comodidad.



Figura 7.48. Silla Fox.

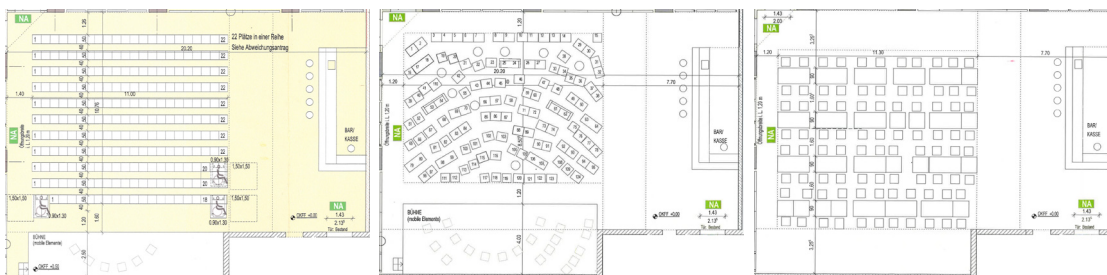


Figura 7.47. Resonanzraum: tres tipos de distribución. Fuente: Resonanzraum (2014)

3. Escena

El Ensemble Resonanz crea para sus representaciones escenas que están en concordancia con la temática del concierto. Para ello se sirven de la iluminación y el vestuario y, en ocasiones, utilizan un proyector y elementos de atrezzo. Por ejemplo, en su espectáculo “Speaking in tongues” crearon una instalación colocando telas en torno a un eje central e iluminándolas con luz roja. El diseño de la escena es concebido y desarrollado por los propios músicos.



Figura 7.49. Escena del concierto “Speaking in tongues”. Fuente: Ensemble Resonanz (2020)

4. Iluminación

La iluminación de la Resonanzraum fue diseñada por Heinz Kasper. Se compone de cuatro grandes anillos fluorescentes y una lámpara compuesta de botellas de plástico colocadas a modo de araña.

Otro elemento que actúa en la iluminación es la barra del bar, que aporta luz cálida y destaca su presencia.



Figura 7.50. Resonanzraum: iluminación. Fuente: Ensemble Resonanz (2014)

Además, en la sala hay disponibles doce focos portátiles de escenario y seis bañadores de pared, que se utilizan para materializar conceptos de iluminación diferentes para cada concierto, en colaboración con diseñadores de iluminación. La figura 7.52 muestra el boceto de uno de los músicos del grupo para la iluminación del evento “Freiheit II” y, en la figura 7.53, el resultado. Se han situado focos justo detrás de los músicos que iluminan el fondo con luz blanca y se ha eliminado toda otra fuente de luz, convirtiendo la imagen de los intérpretes en siluetas negras.

La iluminación de la Resonanzraum, además de cumplir una función práctica, tiene una clara función simbólica. La araña de botellas de plástico revisita la majestuosidad de la sala de concierto tradicional y la adapta al contexto contemporáneo. Las luces fluorescentes y el uso de colores rojos, azules y verdes están tomados de la cultura del ocio nocturno. Se produce así una mezcla entre la “alta” cultura y la cultura popular, entre pasado y el presente.



Figura 7.51. Resonanzraum: lámpara de botellas. Fuente: Resonanzraum (2014)



Figura 7.52. Boceto para la iluminación del concierto “Freiheit II”. Fuente: Gramse (2020)

Figura 7.53. Escena del concierto “Freiheit II”. Fuente: Ensemble Resonanz (2020)

5. Dramaturgia

Esta descripción se basará en los fragmentos de conciertos disponibles en la página web del Ensemble Resonanz y en enfoques etnográficos de Hanna Katharina Göbel (2021).

Un aspecto muy destacable de la experiencia de concierto en la Resonanzraum es que no se limita al tiempo que dura la interpretación, sino que se extiende a antes y después de la misma. Cuando la audiencia llega al local, hay un DJ pinchando y el servicio de bar está en funcionamiento. Los asistentes pueden incluso llevarse las bebidas a su asiento. Lo mismo ocurre durante la pausa y después del concierto. Esto brinda al público la posibilidad de socializar y prolonga y enriquece su ex-

periencia. También ocasiona que el código de comportamiento sea más relajado que en el formato tradicional de concierto. En la figura 7.54 se muestra una sucesión típica de acontecimientos en un “urban string”.

Como ya se ha comentado previamente, cada concierto “urban string” tiene una temática concreta. Esta temática lleva asociado el programa, la escenografía, el vestuario de los músicos, la iluminación y el diseño de una ilustración para las imágenes promocionales.

El vestuario de los músicos se modifica con respecto al formato tradicional de concierto, ya que es informal y no sigue la convención del color negro. A veces, los intérpretes se visten de manera particular, por ejemplo, con ropa de épocas pasadas o de un determinado color, para acompañar el tema del evento.

Por último, el priming se produce por dos vías. La primera consiste en la música que pincha el DJ antes de la interpretación. La segunda es el comentario sobre el programa que realizan los músicos verbalmente antes o, incluso, entre las obras. Esta segunda vía también es una forma de interacción entre intérpretes y audiencia.

b) On early music

El día 2 de octubre a las 20:00 se asistió a un concierto de Francesco Tristano en el Auditorio de Lleida. Con este espectáculo llegaba a su fin la gira “On early music”, en la que el pianista presentaba su álbum homónimo, que salió a la luz en febrero de 2022.

¿Por qué es un nuevo formato?

El espectáculo “On early music” se puede considerar como un nuevo formato de concierto de música clásica porque modifica la experiencia mediante la introducción de elementos que no están presentes en los conciertos tradicionales. El show gira en torno a un concepto desarrollado por el estudio creativo Falcon Muse, que, para comunicarlo, emplea vídeo e iluminación variable a lo largo del concierto.

“On early music” viene categorizado como nuevo formato de concierto en el programa de mano pro-

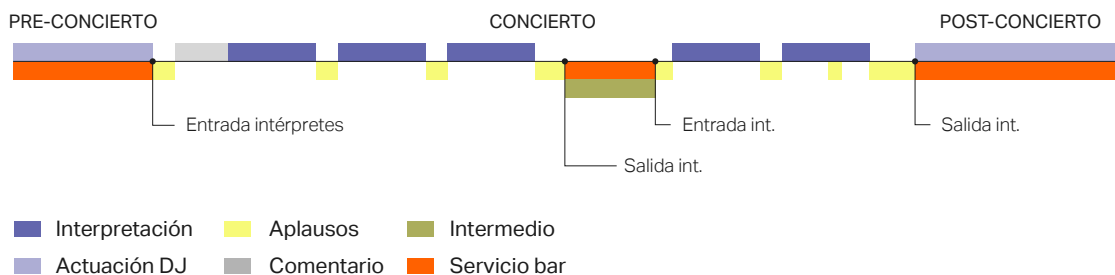


Figura 7.54. Línea temporal de un concierto “Urban string”. Fuente: Elaboración propia

porcionado por el Palau de la Música Catalana para su representación el 7 de noviembre de 2022.

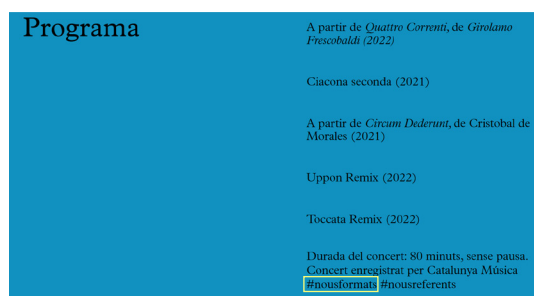


Figura 7.55. Captura de pantalla del programa de “On early music” en el Palau de la Música Catalana.

Mapa de stakeholders

“On early music” era un recital para instrumento solista, de ahí que en dentro del círculo del concierto se ubiquen solamente el intérprete y la audiencia. En el mapa de stakeholders se ha añadido una línea discontinua en el área de actores con un rol directo en el evento para expresar una distinción entre cuatro de ellos con respecto a los demás. Estas cuatro personas forman parte del equipo del intérprete y participaban en la toma de decisiones y la creación de contenido (arte, sonido e iluminación) para el concierto.

El público del concierto era variado, encontrándose tanto a jóvenes e, incluso, niños, como a personas de mayor edad.

Programa musical

Con la selección musical de este concierto, Tristano comentaba repertorio antiguo para clave con un punto de vista contemporáneo, de ahí su nombre “On early music” (“De música antigua”) (Tristano, 2022). Interpretaba tres tipos de obra: composiciones “antiguas” (del Barroco y Pre-Barroco), tal y como están escritas; composiciones antiguas, reinterpretadas incorporando música electrónica; y composiciones propias.

Análisis de los componentes de diseño

1. Aspecto de la sala

El Auditori Municipal Enric Granados es un edificio diseñado por los arquitectos Ramón Artigues y Ramón Sanabria y construido en 1994. Contiene dos salas de conciertos, el conservatorio de música de la ciudad y un espacio de exhibición de restos arqueológicos.

El concierto tuvo lugar en la Sala Sinfónica, un espacio con capacidad para 771 personas y cuya acústica fue desarrollada por el físico Higiní Arau.

El material predominante en la sala es la madera. Está presente en el suelo, los paneles del techo, la pared de fondo del escenario, la pared trasera, la parte

baja de las paredes laterales y las butacas. Además de sus fines acústicos, la madera aporta calidez al espacio. Junto con la piedra, da a la sala un aspecto elegante y monumental.

En cuanto al color, además de la tonalidad marrón de las maderas, se usa el verde en la parte superior de las paredes laterales y el azul en los asientos, ambos con baja saturación, y el blanco crudo en las paredes de piedra. El empleo de un solo color mayoritario (el marrón), acompañado por colores poco saturados, contribuye a que el espacio no produzca un gran estímulo visual.



Figura 7.56. Auditori Municipal Enric Granados. Fuente: Iglesias(s.f.)

Figura 7.57. Auditori Enric Granados: Sala Sinfónica, vista desde el anfiteatro. Fuente: Elaboración propia

Figura 7.58. Auditori Enric Granados: Sala Sinfónica, vista desde la platea. Fuente: Elaboración propia

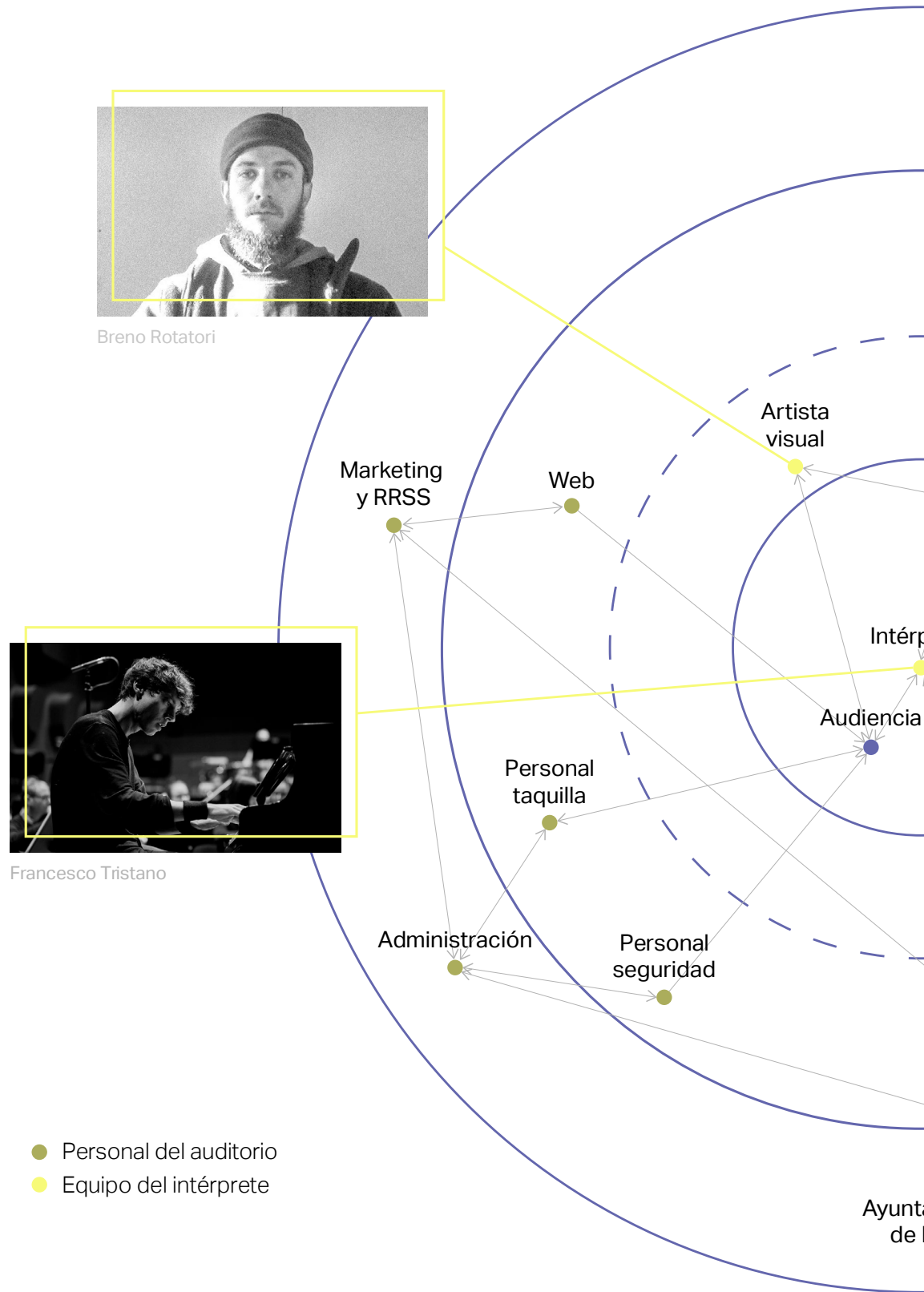
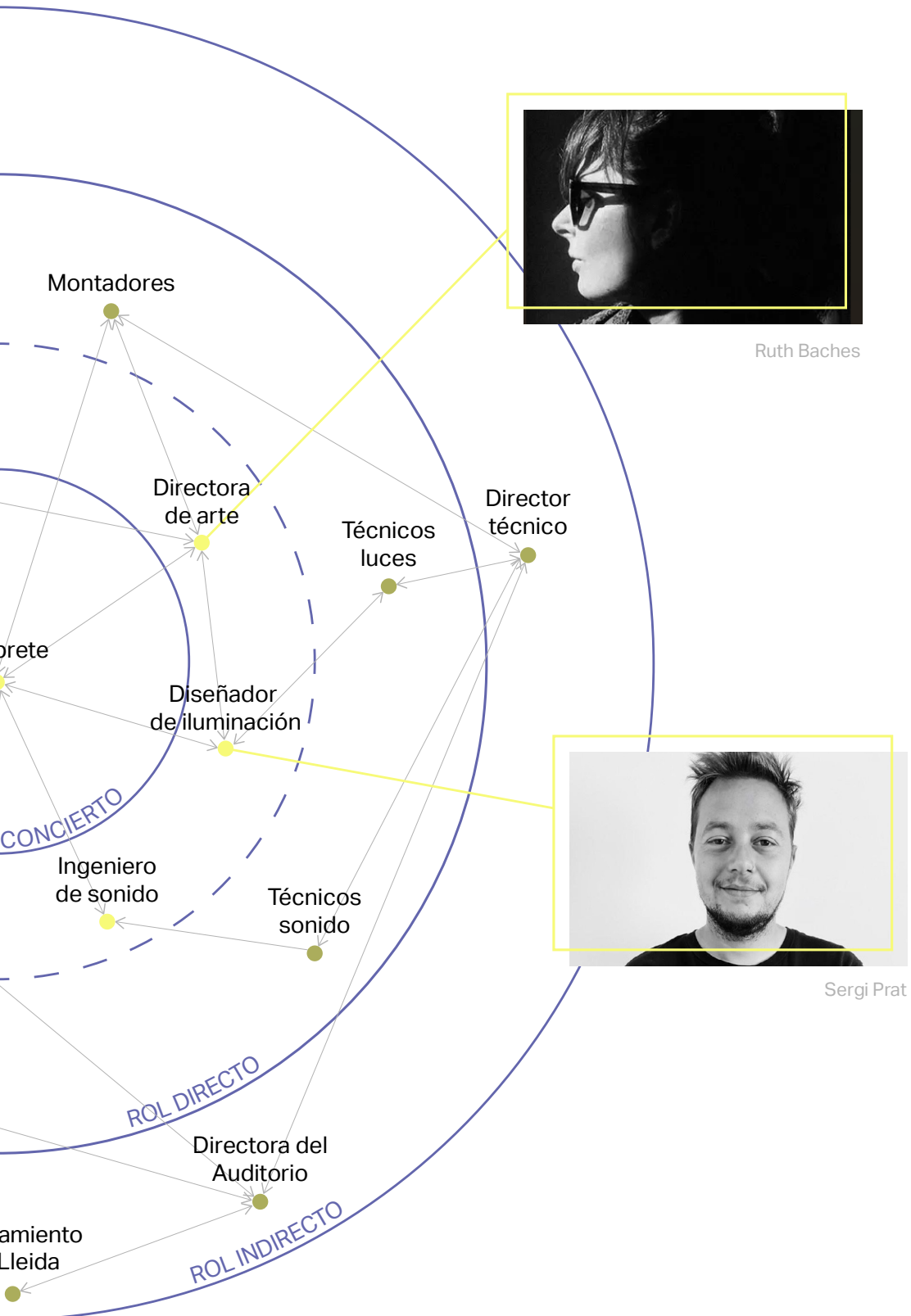


Figura 7.59. Mapa de stakeholders del concierto "On early music". Fuente: Elaboración propia.



2. Distribución del espacio

La Sala Sinfónica tiene una distribución de tipo caja de zapatos. Los asientos para la audiencia están dispuestos en filas rectas paralelas con dos pasillos longitudinales, tanto en la platea como en el anfiteatro. A los lados de la platea se encuentran dos palcos con sendas filas de asientos. La zona de la platea tiene una leve inclinación ascendente en rampa y el anfiteatro tiene una inclinación más acusada, por lo que esta zona se encuentra escalonada.

El escenario dispone de un gran área despejada y de cuatro escalones rectos en la pared más próxima al fondo.

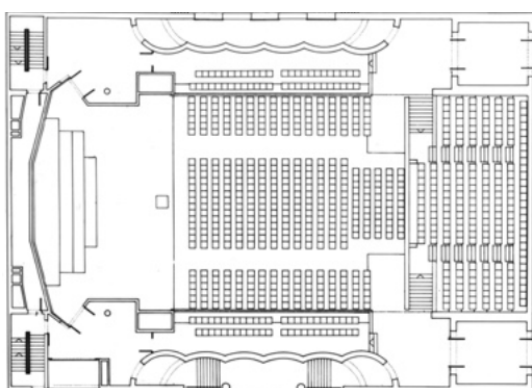


Figura 7.60. Planta de la Sala Sinfónica del Auditori Enric Granados de Lleida. Por Ramón Sanabria i Boix. Fuente: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (2019)

Las piezas de mobiliario para la audiencia son butacas abatibles fijas de madera, con el respaldo y asiento tapizados. Los reposabrazos están cubiertos con una chapa metálica, que aumenta la resistencia y durabilidad de la pieza, pero también su dureza. Esto, junto con su reducida anchura, hacen de esta parte la menos ergonómica del mueble que, por lo demás, resulta bastante cómodo.

3. Escena

La escena estaba compuesta por tres elementos: el piano, la iluminación y la pantalla. El piano estaba colocado en el centro del escenario y, formando una semicircunferencia a su alrededor, nueve focos móviles iluminaban la escena. En el fondo se alzaba una pantalla sobre la que, durante la primera parte del concierto, se proyectaba el vídeo de un amanecer. Además, en la parte izquierda del escenario había dos focos estáticos que proporcionaban iluminación por la espalda.

En la Figura 7.63 se muestra un esquema de la ubicación de los elementos en el escenario, en alzado y en planta.

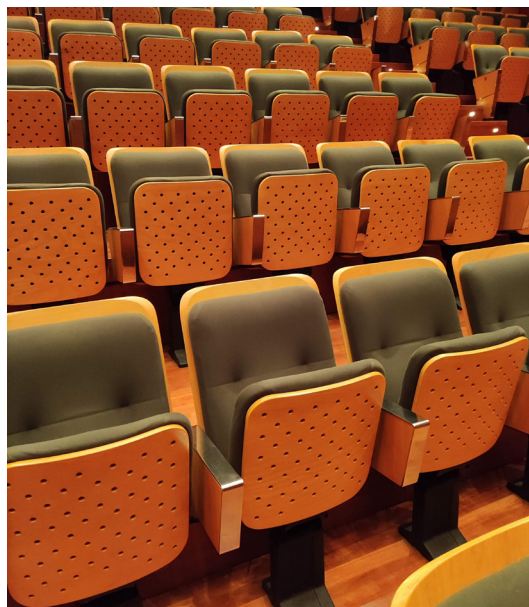


Figura 7.61. Butacas de la Sala Sinfónica del Auditori Enric Granados. Fuente: Elaboración propia.

4. Iluminación

La iluminación estaba posicionada ad-hoc para este concierto y provenía de tres fuentes:

- Focos estáticos laterales. Emitían luz amarilla que incidía en la espalda del pianista. Este ángulo de incidencia se utiliza frecuentemente en iluminación escénica con fines expresivos por su efecto dramático: se enfatiza la presencia del cuerpo sin mostrar a la audiencia la cara, generando expectación y misterio (Moran, 2007). Esta iluminación se empleaba al inicio del concierto (ver Fig. 7.64).
- Focos móviles en el escenario. Emitían luz que cambiaba tanto de color como de ángulo de incidencia. A medida que avanzaba el concierto, sus cambios de color y movimientos incrementaban su velocidad. Debido a su posición, estos focos también incidían sobre la audiencia (Fig. 7.65).
- Pantalla. Al final del segundo vídeo, cuando el sol llegó a la parte superior del encuadre de la cámara (el fin del amanecer), las luces se apagaron y la pantalla se mantuvo como único elemento iluminador de la escena. Así, solo se percibía la silueta del pianista y el piano, que se fundían con la imagen, cobrando protagonismo el momento final del amanecer (Fig. 7.66).

La iluminación en este concierto tenía un objetivo funcional, pero, sobre todo, expresivo. Los ángulos de incidencia, colores e intensidades eran acordes en todo

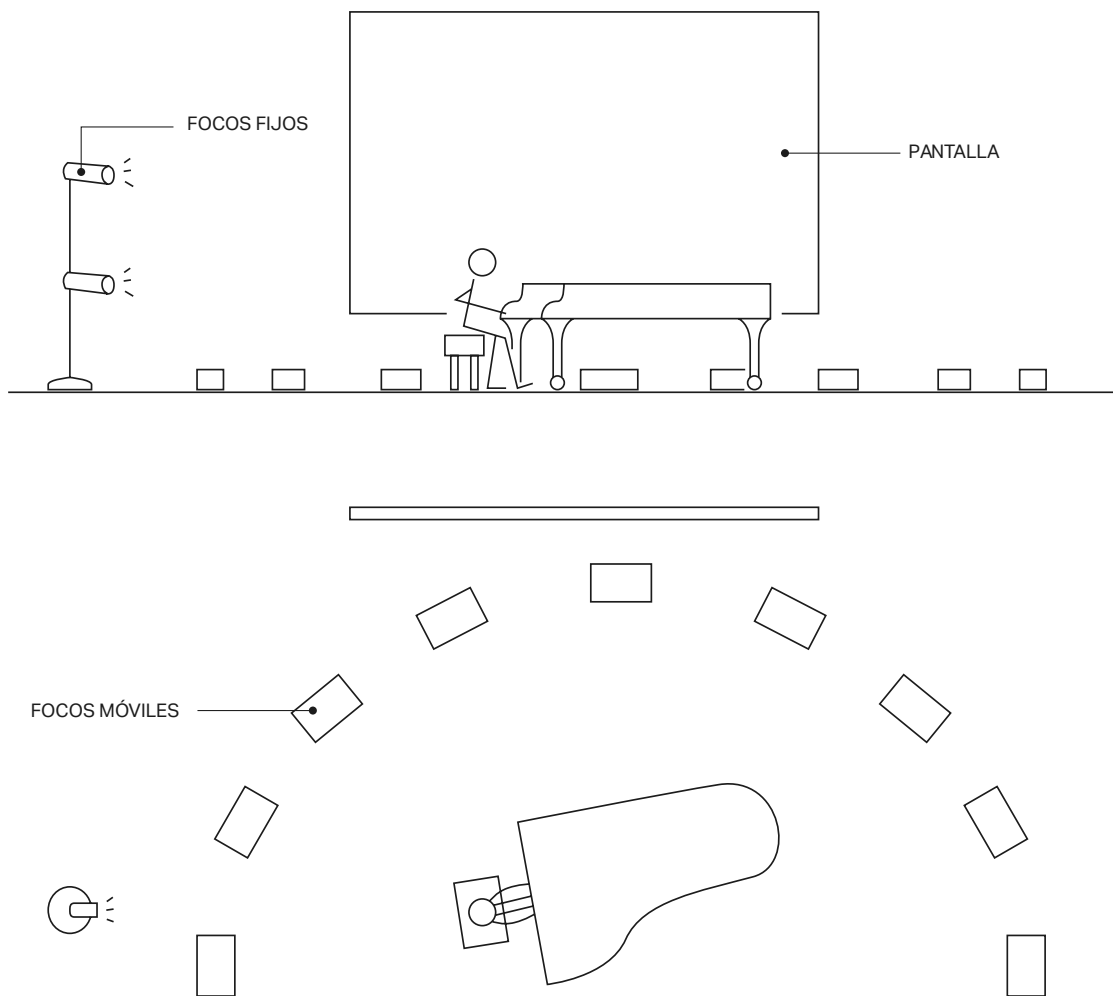


Figura 7.62. Escena en el concierto "On early music". Fuente: Elaboración propia

Figura 7.63. Esquema de la escena en el concierto "On early music". Fuente: Elaboración propia

momento con la música y con el concepto del concierto. En la primera parte del concierto la iluminación cambiaba lentamente y tenía un aspecto natural por sus colores y dimensiones. En la segunda parte, era tecnológica, colorida, frenética (incluso llegando a deslumbrar a la audiencia en algunos momentos). Ya no recordaba a la naturaleza, sino a los clubs nocturnos. También la oscuridad es un recurso que se utilizaba con fines funcionales (para marcar el comienzo y el final del concierto, y la transición entre las dos partes) y expresivos (destacar ciertos momentos o imágenes).

Cabe destacar el uso de la máquina de humo como medio para la iluminación. Durante todo el concierto se creaba humo sobre el escenario, con el objetivo de que se vieran los haces de luz y colores que se generaban.

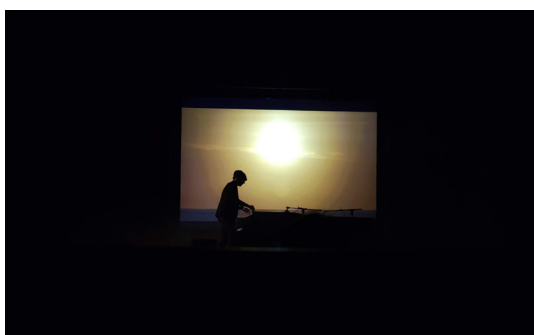


Figura 7.64. “On early music”: iluminación de espalda.

Figura 7.65. “On early music”: iluminación de los focos móviles.

Figura 7.66. “On early music”: iluminación exclusiva de la pantalla.

Fuente: Elaboración propia

5. Dramaturgia

El concepto del diseño giraba en torno al amanecer. En su entrevista con Luis Gago para el Canal March (2022), Tristano explica cómo la inspiración de esta idea proviene del primer amanecer que vio tras el confinamiento, mientras grababa el álbum. Propone un paralelismo entre la música antigua y el amanecer debido, por un lado, a la asociación de palabras de “early music” con “early sunrise” (amanecer) y, por otro lado, a un fenómeno que ocurre en mucha música de esta época, donde hay un momento en la obra en el que todo cambia de repente, tal y como el amanecer cambia la luz y da comienzo a una nueva jornada.

El concierto se dividía en dos partes que se diferenciaban entre sí por el programa musical y los recursos expresivos de la escena.

La primera parte se correspondía con el desarrollo del amanecer y se extendió durante los primeros 50 minutos de concierto. Se interpretaba el repertorio musical antiguo y algunas obras del autor utilizando solo el piano, salvo breves intervenciones de música electrónica. En la pantalla se sucedían dos vídeos del amanecer sobre el mar. La iluminación utilizaba colores cálidos (amarillos, naranjas y rojos) que cambiaban siguiendo el color de la luz en cada momento de los vídeos. Comenzaba siendo muy tenue e iba aumentando su intensidad y evolucionando del amarillo al rojo, recreando así un amanecer en la sala. El vídeo terminó con el final del amanecer, tras lo cual la pantalla quedó en blanco. La primera parte del concierto finalizó con una breve pausa en la que se aplaudió por primera vez desde el inicio del concierto.

Entre la primera y la segunda parte se produjo un ligero cambio en el vestuario del intérprete. En la pausa se quitó la americana que llevaba en la primera parte, permaneciendo vestido con una camiseta negra hasta el final del concierto. Este es uno de los recursos expresivos que marcaban la distinción entre las dos partes del concierto.

Durante la segunda parte el piano se acompañaba con música electrónica. Ya no se proyectaba sobre la pantalla. La iluminación utilizaba colores intensos, predominantemente fríos (azul, morado, blanco). Los focos cambiaban de color siguiendo el ritmo de la música, creando un ambiente estimulante y, en ciertos momentos, frenético, que contrastaba con la tranquilidad de la primera parte. La intensidad de la música iba creciendo, acompañada por la intensidad de la iluminación, y alcanzó el culmen en la última obra, tras la cual las luces se apagaron de golpe y terminó el concierto. En la figura 7.67 se esquematiza la sucesión de elementos y recursos que conforman la experiencia. Se ha representado mediante un degradado el aumento de

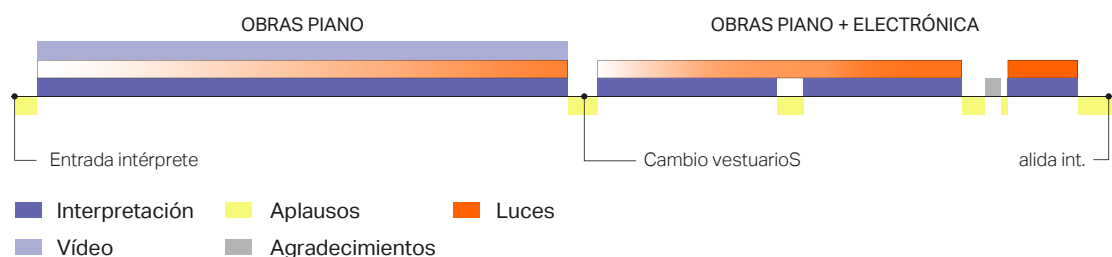


Figura 7.67. Línea temporal del concierto “On early music”. Fuente: Elaboración propia

intensidad de la iluminación a lo largo del concierto.

Un aspecto a señalar es la ausencia de información que sirviera como priming. No se repartió programa de mano y tampoco hubo un discurso que explicara la obra. Las únicas palabras de Tristano se produjeron al final del concierto, para agradecer a su equipo y a la organización del Auditorio.

Otro aspecto notable es que no se hizo descanso: el concierto se prolongó durante una hora y media con solo tres pausas breves para aplaudir. Esta decisión es necesaria para lograr una experiencia inmersiva, ya que un descanso entre las dos partes habría desdibujado el impacto que genera el contraste entre ambas. Una consecuencia de eliminar el descanso es que se dificulta la interacción entre los miembros de la audiencia.

c) Música, fantasmas y susurros

El 22 de abril de 2023 tuvo lugar el concierto “Música y fantasmas” en la Fundación Juan March de Madrid, al que se asistió online. Formaba parte del ciclo “Música visual”, una serie de siete conciertos temáticos celebrados entre octubre de 2022 y mayo de 2023 que exploraban la unión entre música y arte visual. La interpretación estuvo a cargo de la pianista Clare Hammond y dialogaba con animaciones de los hermanos Quay.

¿Por qué es un nuevo formato?

El ciclo “Música visual” es un nuevo formato porque incorpora otras artes en el concierto (en el caso de “Música, fantasmas y susurros”, el cine). Para ello, se utilizan elementos no presentes en un concierto tradicional, como pueden ser pantallas o luces. Cada concierto tiene un tema y propone una forma de intersección entre la música y el color, la luz, la pintura o el cine. Ricard Carbonell (2022) describe los conciertos del ciclo como “propuestas diversas y eclécticas que no solo renuevan y actualizan esta anti-gua relación entre música e imagen, sino que también dan cuenta de la cantidad de variantes que permiten desvelar un nuevo sentido de la música, al tiempo que se renueva el formato convencional de concierto clásico”.

Mapa de stakeholders

Al igual que en el caso anterior, en el mapa de stakeholders de “Música, fantasmas y susurros” se ha incorporado una línea discontinua separa a los cineastas que crearon las animaciones que se proyectaban de los demás elementos y personas con rol directo en el evento.

Programa musical

El concierto era un recital para piano. El programa escogido estaba formado por más de cuarenta breves piezas. Estas piezas son fragmentos de obras que nunca se llegaron a completar, de autores como Mozart, Schumann, Schubert o Stravinsky, intercalados con extractos de los “Pianobook” de John Woolrich. Muchos de ellos están influenciados o inspirados en la muerte. La música se complementaba con lo que se proyectaba en pantalla, que también se trataba de fragmentos, en este caso, de películas que nunca se incorporaron a una obra terminada.

Análisis de los componentes de diseño

1. Aspecto de la sala

La Fundación Juan March ofrece actividades culturales (exposiciones, conciertos y conferencias) de forma gratuita. Su sede se inauguró en Madrid 1975. Es un proyecto del arquitecto José Luis Picardo y contiene dos salones de actos, varias salas de exposiciones, un salón para coloquios, una biblioteca, una librería, una cafetería y un jardín.



Figura 7.68. Edificio de la Fundación Juan March en Madrid. Fuente: Archivo fotográfico de la Fundación Juan March (2009)



Hermanos Quay

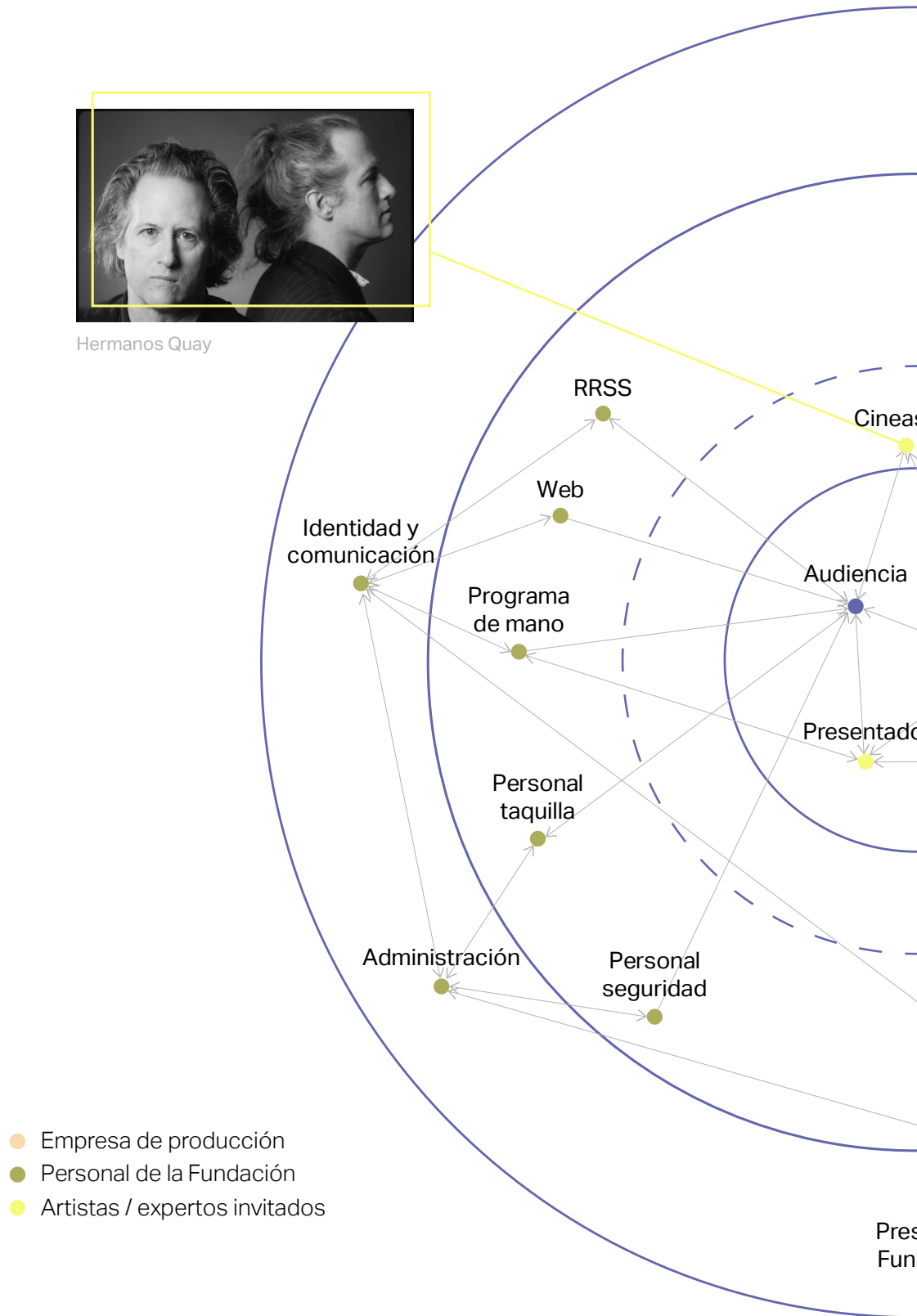
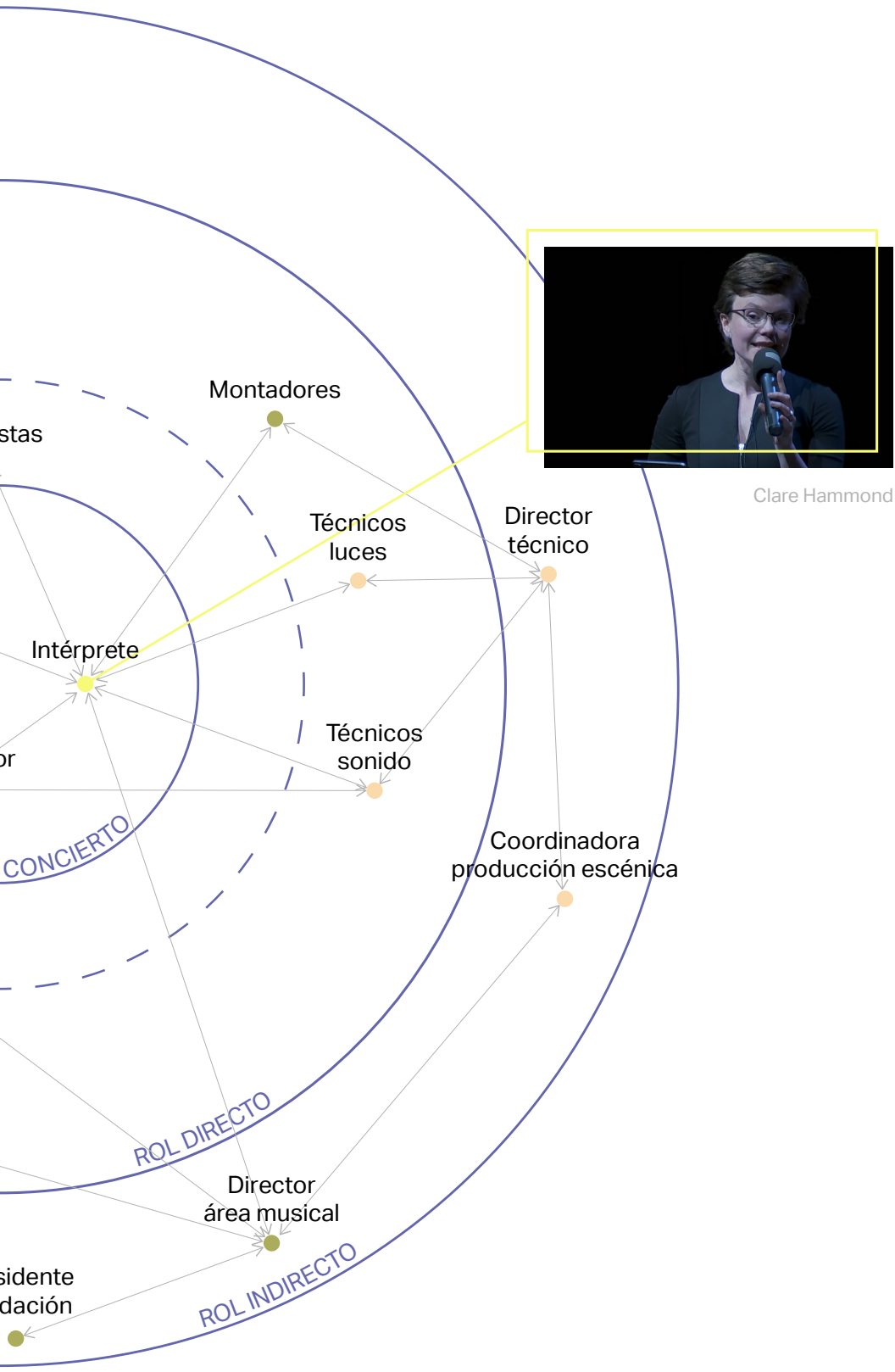


Figura 7.69. Mapa de stakeholders del concierto “Música, fantasmas y susurros”. Fuente: Elaboración propia.



Clare Hammond

El auditorio fue remodelado en 2019, de la mano del arquitecto Juan Gómez de las Cuevas, con el objetivo de hacerlo apto para albergar una orquesta, mejorar la acústica e instalar una serie de medios técnicos. El material predominante es la madera, que compone las paredes y las vigas del techo. El suelo está cubierto por una moqueta. En cuanto a los colores, además del de la madera, que es cálido y saturado, se utiliza un color grisáceo, con baja saturación, para la moqueta y las butacas, y un amarillo intenso en el telón, que pone un acento en la sala.



Figura 7.70. Auditorio de la Fundación Juan March

2. Distribución del espacio

El auditorio de la Fundación Juan March tiene capacidad para 283 personas. En el espacio para la audiencia se encuentran una serie de butacas que ocupan un área rectangular, con un pasillo central longitudinal y otro transversal. El suelo tiene una pendiente del 7% para mejorar la visibilidad.

El escenario es un espacio también rectangular, al que se accede desde el backstage y desde la sala, por medio de escaleras situadas a ambos lados.

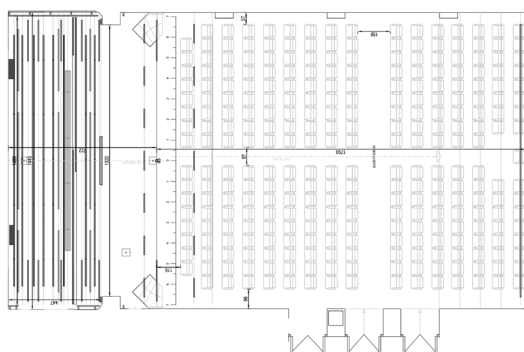


Figura 7.71. Distribución del auditorio de la Fundación Juan March.

Fuente: Adaptado de planimetría cortesía de la Biblioteca de la Fundación Juan March

Las butacas de la audiencia son fijas y tienen una característica que difiere de la norma en un concierto de música clásica. Están tapizadas completamente, incluso los reposabrazos, con un tapizado grueso. Además, cada asiento tiene su propio reposabrazos, en lugar de compartirlo con el asiento contiguo. Es un concepto más usual en la sala de cine, y no tanto en la sala de música por motivos acústicos. Tiene la ventaja de resultar mucho más cómodo que un asiento rígido.



Figura 7.72. Butacas del Auditorio de la Fundación Juan March.

3. Escena

La escena se componía de una gran pantalla, situada en el centro del escenario, y el piano, a la izquierda. Al comienzo del concierto se apagaban las luces y los bordes de la pantalla y la silueta del piano desaparecían. Así, la escena percibida era la imagen proyectada, acompañada por la presencia constante de la pianista.

La intérprete no se situaba en el centro de la escena, como es habitual, sino a un lado. Esta disposición comunicaba la naturaleza de la representación: la imagen no es decoración, sino un componente fundamental del concierto que no solo acompaña a la música, sino que dialoga con ella. La elección de la imagen para cada pieza musical, o viceversa, no era aleatoria, sino que respondía al carácter de cada una. Piezas más alegres eran interpretadas cuando en pantalla se veían colores más vibrantes, principalmente rojos, mientras que cuando la música era más tétrica, predominaban las imágenes en blanco y negro.

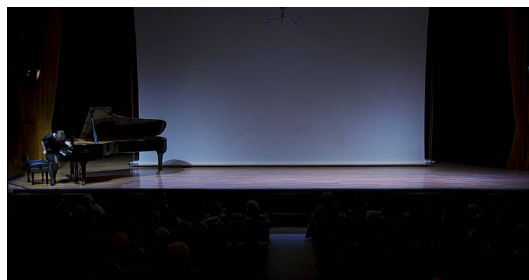


Figura 7.73. “Música, fantasmas y susurros”: composición de la escena. Fuente: Canal March (2023)

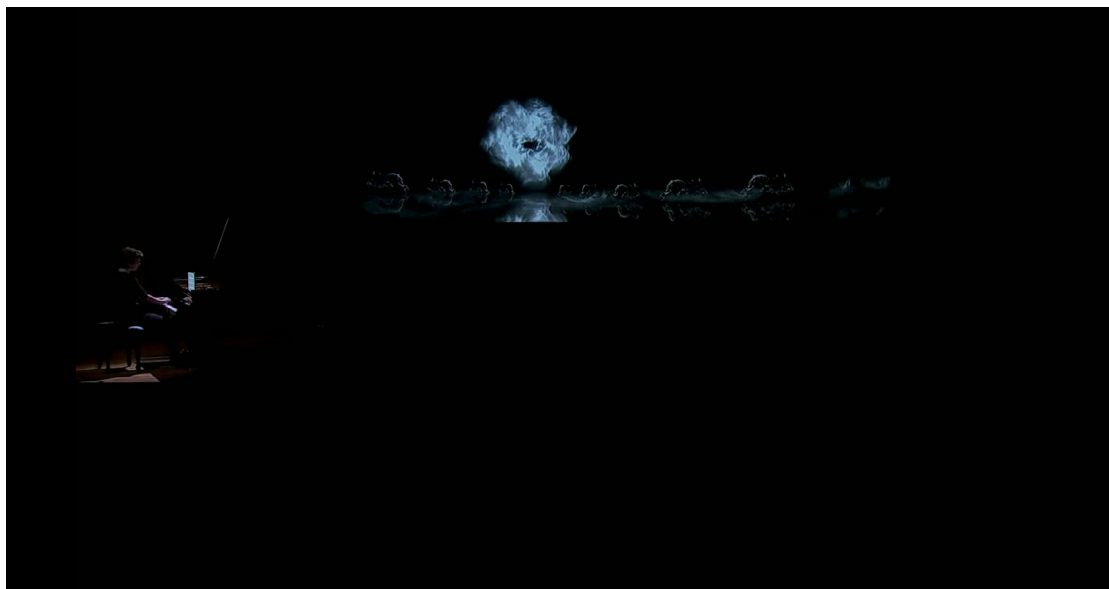


Figura 7.74. “Música, fantasmas y susurros”: escena. Fuente: Canal March (2023)

4. Iluminación

Sobre el escenario hay instalado un techo técnico con barras motorizadas y fijas para colgar focos y escenografía. Este techo evita el uso de andamiaje y permite diseñar un concepto de iluminación específico para cada evento. En la sala hay 87 focos, distribuidos en el techo técnico y en los rectángulos vaciados del techo, sobre la zona de la platea.

La iluminación durante este concierto se conseguía por medio de un único foco estático que incidía sobre la intérprete. El resto de la escena permanecía completamente a oscuras, induciendo a fijar la atención completamente sobre las imágenes proyectadas y la pianista. El ángulo de incidencia de la luz era de casi 90 grados y, el ángulo respecto a la línea de centro, nulo. Creaba sombras en la cara de la intérprete, transmitiendo una tenebrosidad que se potenciaba con el color frío, blanco azulado.



Figura 7.75. “Música, fantasmas y susurros”: iluminación. Fuente: Canal March (2023)

5. Dramaturgia

El concierto “Música, fantasmas y susurros” estaba inspirado en la muerte, en lo tenebroso. Así como las piezas musicales concordaban con esta temática por las circunstancias de su composición y su carácter inconcluso, las animaciones de los Quay la comunicaban visualmente, ya que frecuentemente exploran lo siniestro, lo sórdido. Todo ello potenciado por la iluminación y el diseño escénico, como ya se ha comentado, y el vestuario de la intérprete, negro y sobrio, sin joyas ni accesorios, que podría ser el atuendo para un funeral.

El priming es un aspecto muy desarrollado en este concierto. La experiencia se alargaba añadiendo una conferencia previa al concierto sobre la obra de los hermanos Quay y sus influencias. También la pianista realizó un comentario acerca del programa antes de comenzar la interpretación. Acto seguido dio comienzo la representación, que consistía en una sucesión de piezas breves, cada una de las cuales se correspondía con un cortometraje. La música y la imagen estaban perfectamente sincronizadas.

En la figura 7.76 se representa la secuencia temporal de acontecimientos alrededor del concierto. La conferencia previa duró 30 minutos y, la interpretación, una hora.

Al priming contribuía también el programa de mano del ciclo, que se puede consultar y descargar de la página web de la Fundación Juan March.

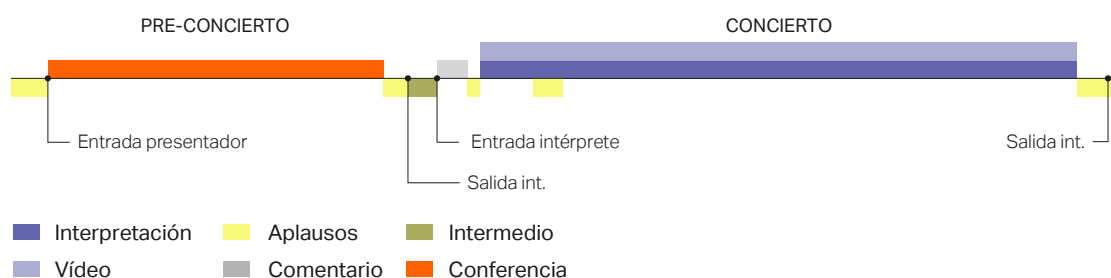


Figura 7.76. Línea temporal del concierto “Música, fantasmas y susurros”. Fuente: Elaboración propia

De igual manera que en el caso estudio comentado en el apartado anterior, el concierto se realizó sin un intermedio, buscando así crear una experiencia inmersiva. Dado que la duración total del evento fue de una hora y media y tenía dos partes diferenciadas, una divulgativa y otra artística, no resultaba demasiado largo para la audiencia, pero, como desventaja, eliminar la pausa supone disminuir la oportunidad de interactuar con otros miembros del público.

C. Discusión de los resultados del análisis de casos

Del análisis de casos se desprenden una serie de observaciones que se enumeran a continuación.

- Los mapas de stakeholders muestran cómo, en la producción de un concierto, intervienen muchas más personas de las que pueda parecer a simple vista y la mayoría se relacionan con más de uno de los otros actores. Los miembros de la audiencia son la figura que interacciona con más actores.
- Los tres conciertos de formato convencional y uno de los nuevos formatos transcurren en la sala sinfónica de un auditorio. Uno de los nuevos formatos tiene lugar en una sala de dimensiones más reducidas en una fundación cultural no dedicada únicamente a la música y, el otro, en un espacio habilitado para la música dentro de un edificio icónico en la cultura urbana de una ciudad.
- La distribución del espacio solo difiere de la del concierto tradicional en uno de los nuevos formatos, en el cual se utiliza mobiliario no fijo para ofrecer diferentes configuraciones.
- Los tres nuevos formatos analizados incorporan elementos a la escena. Los recursos más utilizados son la iluminación y una pantalla sobre la cual se proyecta vídeo.
- La iluminación se emplea como recurso expresivo en los tres conciertos de nuevo formato.
- En lo que respecta a la dramaturgia, los tres nuevos formatos tienen una temática de concierto. En las líneas de tiempo se observa cómo, en estos tres casos, intervienen más elementos y actividades que en los casos de formato tradicional.



Figura 7.77. Portada del programa de mano del ciclo “Música visual”. Fuente: Fundación March (2023)

8. Conclusiones

Esta investigación realiza, desde el diseño, una serie de aportes útiles para la definición de nuevos formatos de concierto.

En primer lugar, se han identificado y clasificado iniciativas destacadas de innovación con el formato, lo cual ha permitido detectar tipologías de concierto. Con ello se ha creado un catálogo de formatos que resulta fundamental para adquirir una visión global de qué se está haciendo actualmente en el campo de la producción de conciertos.

En segundo lugar, se han definido los factores en los cuales interviene el diseño, dentro del alcance del trabajo. Con ello se han establecido unas pautas para estudiar el rol del diseño en el concierto de una manera sistemática.

Estas pautas se han aplicado en el análisis en profundidad de tres conciertos de formato tradicional y tres de nuevo formato. Los resultados del análisis han comprobado que se cumplen las convenciones del formato de música clásica, en conciertos desde hace 50 años hasta hoy, y se manifiestan las posibilidades de innovación en el formato que se habían identificado a

raíz de la investigación por literatura.

Se ha observado un interés creciente en diseñar el concierto de música clásica. En dos de los casos analizados los responsables del diseño son los propios músicos. Esto demuestra que hay un espacio necesario para el diseñador en la producción de los conciertos, lo cual podría suponer un nuevo ámbito de acción dentro de la disciplina del diseño.

No ha sido posible asistir presencialmente a todos los conciertos que conforman el análisis de casos, debido a limitaciones en cuanto al tiempo y la localización de los eventos. Este problema se ha solucionado asistiendo por streaming, consultando información, observando vídeos e imágenes de los conciertos y contactando con personas de la organización para solicitar recursos no disponibles online.

En un futuro, esta investigación podría continuar partiendo de las pautas establecidas para el estudio del concierto y generando guías para el diseño de nuevos formatos. La fase última sería aplicar estas guías en casos prácticos de diseño de conciertos de música clásica para evaluar su efectividad.

Referencias

- Anderson, J. R. (2001). Kognitive Psychologie. Spektrum.
- Arau-Puchades, H. (2012). A Symphony Hall: L'Auditori Barcelona. *Journal of Building Acoustics*, 19 (4), 249-266. <https://doi.org/10.1260/1351-010X.19.4.249>
- Arts Council England. (2004). New audiences programme 1998-2003. <https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/New-Audiences-Final-Report.pdf>
- Beranek, L. (2004). Concert halls and opera houses: music, acoustics, and architecture. Springer.
- Biblioteca Fundación Juan March (s.f.). Vista exterior del edificio sede de la Fundación Juan March [Fotografía]. Archivo fotográfico. <https://www.march.es/es/coleccion/archivo-fotografico>
- Björgvinsson, E. (2014). Weaving Audience Engagement: Classical Music, Design, and Democracy. En R. Topgaard (Ed.), *How the lion learned to moonwalk and other stories on how to design for classical music experiences*, (pp. 12-27). Malmö University
- Blas Gómez, F. (2010). Arquitecturas efímeras: Adolphe Appia, música y luz. Nobuko.
- Borchard, B. (2021). Space, light, proximity: Aspects of Historical Performance Practice. En M. Tröndle (Ed.), *Classical Concert Studies: A Companion to Contemporary Research and Performance*, (pp. 107-125). Routledge
- Carbonell, R. (2022). Escuchar imágenes, mirar la música. En Fundación Juan March (Ed.), *Música visual: viernes temáticos de octubre de 2022 a mayo de 2023* [Folleto], (pp. 6-17). <https://www.march.es/es/madrid/musica-visual>
- Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (2019). Planta de la Sala Sinfónica del Auditori Enric Granados de Lleida [Plano]. *Arquitectura catalana*. <https://www.arquitecturacatalana.cat/ca/obres/auditori-municipal-enric-granados>
- Coutinho, E., Scherer, K. R. (2017). The effect of the context and audio-visual modality on emotions elicited by a musical performance. *Psychol. Music*, 45, 550-569. <https://doi.org/10.1177/0305735616670496>
- Cressman, D. M. (2012). The Concert Hall as a Medium of Musical Culture: The Technical Mediation of Listening in the 19th Century. [Tesis doctoral, Simon Fraser University]. Summit. <https://summit.sfu.ca/item/12480>
- Dorin, S. (2018). Déchiffrer les publics de la musique classique. Éditions Des Archives Contemporaines. http://www.stephanedorin.eu/uploads/3/8/0/0/38009955/dechiffrer-dorin_2018-_intro.pdf
- Dunne, A., Raby, F. (2013). *Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming*. MIT Press
- Emilson, A. (2014). Designing Conditions for the Social. En P. Ehn, E. M. Nilsson, R. Topgaard (Ed.), *Making Futures: Marginal Notes on Innovation, Design, and Democracy*, p. (17-33). MIT Press
- Ensemble Resonanz. (2014). Bestuhlungsplan [Plano]. 1:100. <https://www.resonanzraum.club/de/mieten.html>
- Ensemble Resonanz. (2020). Speaking in tongues [Video]. *Resonanz digital*. <https://www.ensembleresonanz.com/resonanz-digital/urban-string/speaking-in-tongues>
- Fundación CNSE para la Supresión de las Barreras de Comunicación (2013). *Guía de accesibilidad para personas sordas en las industrias culturales*. Fundación CNSE
- Fundación Music for All (2021). *Guía de accesibilidad e inclusión en festivales de música*. Fundación Music for All
- Freeman, R.E., Harrison, J.S., Wicks, A.C., Parmar, B.L., y de Colle, S. (2010). *Stakeholder Theory: The State of the Art*. Cambridge University Press
- Freeman, R.E., Harrison, y Wicks, A.C. (2007). *Managing for stakeholders: Survival, reputation, and success*. Yale University Press.
- Fundación March. (22 de abril, 2023). *Música visual: música, fantasmas y susurros* [Video]. Canal March. <https://canal.march.es/es/coleccion/mu>

- sica-visual-musica-fantasmas-susurros-44006
- Gembris, H., Menze, J. (2021). Between Audience Decline and Development. En M. Tröndle (Ed.), *Classical Concert Studies: A Companion to Contemporary Research and Performance*, (pp. 211-226). Routledge
- Göbel, H. K. (2021). The Cultural Dimensions of Atmospheres: Sociological Observations of the Resonanzraum in Hamburg. En M. Tröndle (Ed.), *Classical Concert Studies: A Companion to Contemporary Research and Performance*, (pp. 180-187). Routledge.
- Goffman, E. (1974). *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Harvard University Press
- Gramse, D. M. (2020). *Materialen zum urban string "freiheit"* [Dibujo]. Ensemble Resonanz. <https://www.ensembleresonanz.com/task/am-reissbrett>
- Hänel, S. (2013). Die Berliner Philharmonie im Jahr 2013: eine immer noch visionäre Architektur und ein Markenzeichen für die klassische Musik weltweit. [Fotografía]. Berliner Philharmoniker. <https://www.berliner-philharmoniker.de/ueber-uns/philharmonie/bildergalerie/>
- Ham, R. (1987). *Theatres: Planning guidance for design and adaptation*. Association of British Theatre Technicians.
- Hidaka, T., Nishihara, N. (2015). Acoustical quality in concert halls as related to hall shape: Shoebox, surround, and other. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*. 25(3), 240–252. <https://doi.org/10.1037/pmu0000050>
- Iglesias, S. (s.f.). Auditori Municipal Enric Granados [Fotografía]. <https://auditorienricgranados.cat/auditori/presentacio/>
- Johnson, J. H. (1996). *Listening in Paris: A Cultural History*. University of California Press
- Lewis, S. (2015). The Philadelphia Orchestra's new LiveNote App in action! [Fotografía]. WRIT. <https://www.wrti.org/arts-desk/2015-01-05/a-mobile-guide-to-the-music-at-a-philadelphia-orchestra-concert-theres-an-app-for-that>
- Medici TV. (s.f.). Claudio Abbado dirige Mahler y Schoenberg [Video]. <https://www.medici.tv/es/concerts/abbado-conducts-mahler-and-schoenberg>
- Medici TV. (s.f.). Herbert von Karajan y Evgeny Kissin interpretan el Concierto para piano n.º 1 de Chaikovski [Video]. <https://www.medici.tv/es/concerts/herbert-von-karajan-prokofiev-tchaikovsky-evgeny-kissin>
- Ministerio de Cultura y Deporte (2003). Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España 2002-2003. <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:6593fa08-eb7a-4f74-bc0a-197a22f8b0e1/encuesta-de-habitos-y-practicas-culturales-2002-2003.pdf>
- Ministerio de Cultura y Deporte (2019). Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España 2018-2019. <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:fe7a20bc-a18d-4d1c-9376-77dc684b5dd8/encuesta-de-habitos-y-practicas-culturales-2018-2019.pdf>
- Ministerio de Cultura y Deporte (2022). Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España 2021-2022. <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:0c54d7c3-abe2-43ae-9f9d-0fe17dd225d2/encuesta-de-habitos-y-practicas-culturales-2021-2022.pdf>
- Moran, N. (2007). *Performance lighting design: how to light for the stage, concerts, exhibitions and live events*. A&C Black
- Osborne, R. (1998). *Herbert von Karajan: a Life in Music*. Chatto & Windus.
- Pérez, B.E. (2016). Plan Level 16-22m Berliner Philharmonie [Plano]. Metalocus. <https://www.metalocus.es/en/news/berliner-philharmonie-history-and-new-concept>
- Pérez, C. (2000). ¿Deben estar las técnicas de consenso incluidas entre las técnicas de investigación cualitativa? *Revista Española de Salud Pública*, 74, 319-321. <https://doi.org/10.1590/S1135-57272000000400001>.
- Piano Tohikouki (2019). Butacas para el público en Musikverein [Fotografía]. <https://pianotohikouki.com/en/Wiener-Musikverein/Barenboim/Argerich>
- Real Decreto 173/2010, de 11 de marzo, por el que se modifica el Código Técnico de la Edificación, aprobado por el Real Decreto 314/2006, de 17 de marzo, en materia de accesibilidad y no discriminación de las personas con discapacidad (BOE núm.61, de 11 de marzo de 2010).

- Rodríguez, F (2021). Concierto en el Palacio de Carlos V, en la edición de 2020 del Festival de Música de Granada [Fotografía]. El País. <https://elpais.com/cultura/2021-04-21/el-festival-de-musica-de-granada-celebra-su-70-aniversario-bajo-el-lema-el-sueno-de-una-noche-de-verano.html>
- Ross, A. (8 de septiembre, 2008). Why so serious?: How the classical concert took shape. The New Yorker
- Sedeño Valdellós, A. M. (2007). Historia de la relación música / imagen desde Aristóteles hasta los videojockeys (I): sinestesia, experimentación artística y música en el cine. *Revista de música clásica y reflexión musical*, 3.
- Sigurjónsson, N. (2009). Variations on the act of listening: Twenty-one orchestra audience development events in light of John Dewey's 'art as experience' metaphor. [Tesis doctoral, City University London]. CityLibrary. <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/19632/>
- Small, C. (1986). Performance as Ritual: Sketch for an Enquiry into the true Nature of a Symphony Concert. *The Sociological Review*, 34, 6–32. <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.1986.tb03312.x>
- Sozo Media. (26 de enero, 2016). Gabriel Prokofiev: Nonclassical Night [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ekPL2R6Uux4>
- Stake, R. E. (1995). *The art of case study research*. Sage Publications
- Topgaard, R. (2014). How the lion learned to moonwalk and other stories on how to design for classical music experiences. Malmö University
- Tristano, F. (2022). Entrevista a Francesco Tristano / Entrevistado por Luis Gago. Canal March. <https://canal.march.es/es/coleccion/entrevista-francesco-tristano-43445>
- Uhde, F. (2021). Concert Design: Form Follows Function. En M. Tröndle (Ed.), *Classical Concert Studies: A Companion to Contemporary Research and Performance*, (pp. 107-125). Routledge
- Universitat Politècnica de Catalunya. (2020). Plazas reservadas [Dibujo]. Cargo Collective. <http://cargocollective.com/observatoriespaisescenics/Localidades-adaptadas>
- Ungeheuer, E. (2021). Concert Formats: Liturgy – Ritual – Power? En M. Tröndle (Ed.), *Classical Concert Studies: A Companion to Contemporary Research and Performance*, (pp. 51-58). Routledge
- Vang-Pedersen, A. (2015). Re-thinking the Classical Concert Performance: Investigating Conventions of the Classical Concert and Exploring Performance Potentials through Concert Design. En E. Kristiansen y O. Harsløf (Eds.), *Engaging spaces: sites of performance, interaction and reflection*, (pp. 30–61). Museum Tusulanum Press
- Vasilevski, V. (2000). On Concert Theater: A Director's Notes. *Theater* 30(2), 74-81. <https://www.muse.jhu.edu/article/34104>
- Wald-Fuhrmann, M., Egermann, H., Czepiel, A., O'Neill, K., Weining, C., Meier, D., Tschacher, W., Uhde, F., Toelle, J., Tröndle, M. (2021). Music Listening in Classical Concerts: Theory, Literature Review, and Research Program. *Frontiers in Psychology*, 12. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.638783>
- Walmsley, B. (2019). *Audience Engagement in the Performing Arts: A Critical Analysis*. Palgrave Macmillan
- Wang, S. (2018). Fiesta: branding and identity design for festival. Promopress
- Wang, W., Sylvester, D.E., Barkhofen, E. (2013). *Philharmonie Berlin, 1956-1963: O'NFM Vol. 5*. Wasmuth.
- Wilken, J. (2014). Der Saal [Fotografía]. Resonanzraum. <https://www.resonanzraum.club/de/ueber-uns.html>
- Wilken, J. (2014). Die Bar [Fotografía]. Resonanzraum. <https://www.resonanzraum.club/de/ueber-uns.html>
- Yale Campus. (14 de septiembre, 2010). Scriabin's Prometheus: Poem of Fire [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=V3B7u-Q5K0IU&list=PLxQQSMzS5QulPnjwoPxq-0VxN3xqM1ZmwV>

Anexos

Anexo I. Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030

Objetivos de Desarrollo Sostenible	Alto	Medio	Bajo	No procede
ODS 1. Fin de la pobreza				x
ODS 2. Hambre cero				x
ODS 3. Salud y bienestar	x			
ODS 4. Educación de calidad				x
ODS 5. Igualdad de género				x
ODS 6. Agua limpia y saneamiento				x
ODS 7. Energía asequible y no contaminante				x
ODS 8. Trabajo decente y crecimiento económico			x	
ODS 9. Industria, innovación e infraestructuras			x	
ODS 10. Reducción de las desigualdades	x			
ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles				x
ODS 12. Producción y consumo responsables				x
ODS 13. Acción por el clima				x
ODS 14. Vida submarina				x
ODS 15. Vida de ecosistemas terrestres				x
ODS 16. Paz, justicia e instituciones sólidas				x
ODS 17. Alianzas para lograr objetivos				x

Descripción de la alineación del TFG/TFM con los ODS con un grado de relación más alto

El tercer Objetivo de Desarrollo Sostenible consiste en “garantizar una vida sana y promover el bienestar”. Están demostrados los beneficios que tiene la música para la salud. Ayuda, entre otros, a reducir el estrés y a conciliar el sueño, mejora la memoria y estimula la actividad cognitiva. En el ámbito de la musicoterapia se exploran los efectos de la música en el tratamiento de pacientes con problemas de salud física y mental. La música clásica es un bien rico, variado y extenso, dado su amplio recorrido histórico, y es una pena que sea disfrutado por una minoría de la población.

En general, en los nuevos formatos de concierto se adopta una actitud más flexible e inclusiva y se busca atraer a nuevos públicos. En esta línea, su filosofía se alinea también con el décimo ODS, que se trata de “reducir las desigualdades y garantizar que nadie se queda atrás”. Algunas iniciativas de innovación en el

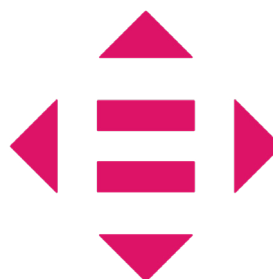
concierto optan por la vía didáctica, favoreciendo la comprensión a niños y a personas no iniciadas en el mundo de la música clásica. Otras restan rigidez al comportamiento de la audiencia, con lo que pueden resultar más inclusivas para personas con discapacidad intelectual o física. Muchas buscan atraer a un público joven, incorporando a la experiencia de concierto elementos propios de las nuevas generaciones, como las luces en movimiento o el vídeo, y proponiendo una parte de socialización en el evento.

Este trabajo aporta conocimiento desde el diseño para la definición y desarrollo de nuevos formatos de concierto. Por tanto, se alinea con el tercer y el décimo de los ODS y, en definitiva, contribuye al bienestar y la inclusión de las personas a través de su participación en la vida musical.

3 SALUD Y BIENESTAR



10 REDUCCIÓN DE LAS DESIGUALDADES



Anexo II. Transcripciones de las entrevistas a expertos

Entrevista nº 1

Persona entrevistada	Rafael Beltrán Dupuy
Fecha	10/03/2023
Medio	Teléfono
Duración	21min

Entrevistadora: Mi investigación gira en torno al diseño en nuevos formatos de concierto de música clásica. ¿Este es un término que se utilice ahora mismo en el mundo de la música?

R. Beltrán: Yo no entiendo eso. Yo creo que el concierto es igual que toda la vida y que proceder a cambiarlo sería alterarlo. Lo que sí que es importantísimo es la difusión, porque yo creo que el mundo del disco se va a acabar y lo del streaming está dando hoy en día una calidad excepcional (por ejemplo: la plataforma de streaming del metropolitano). Pero no creo que el mundo del concierto vaya a variar en nada.

Entrevistadora: En el trabajo que estoy realizando se entienden los nuevos formatos de concierto como formatos que modifican el espacio, la manera de escuchar la música, las relaciones entre intérpretes y audiencia y sus respectivos rituales, con respecto a los del concierto tradicional. ¿Qué opinión tiene respecto a esto?

R. Beltrán: Madre mía, me parece todo eso una majadería. Lo que ocurre realmente es que gente que perciba la música con profundidad hay muy poca. El problema mayor es que la calidad de los receptores en su masa es muy mediocre. Hay un factor de educación importante, pero tal vez esa capacidad de escucha es un don. Yo creo que el problema está en la falta de capacidad de la gente de una percepción profunda.

Entrevistadora: ¿Cree que esta falta de capacidad de escucha de la que habla es un problema reciente?

R. Beltrán: Cuando fundé la sociedad, tenía un cliente que controlaba la música desde Argentina hasta México. Él decía que las sociedades de conciertos tienen dos causas de muerte: las orquestas, porque se quedan sin dinero, y los cuartetos de cuerda, porque se quedan sin público. Esto fue hace 50 años, no creo que haya cambiado nada. Yo estas cosas de las que usted me habla nuevas... no he oído hablar de ellas y no creo en ellas. Otro problema es difundir, procurar que la gente oiga, y así tal vez los que no están metidos... Luego

también la percepción se mejora a base de escuchar. A la gente conviene empezar metiéndola por Beethoven, por Schumann, por Schubert, y luego ya ir subiendo para arriba y para abajo. Y tener a alguien que te guíe es muy importante.

Entrevistadora: ¿Cómo ve la evolución del público de los conciertos en los últimos años? ¿Ha notado una disminución en la audiencia o un aumento de la media de edad?

R. Beltrán: Cuando empezamos con la sociedad no había nada. Entonces, no solo teníamos lleno el teatro, sino listas de espera. En todos los sitios de España donde se ha abierto un auditorio han desaparecido las sociedades de conciertos. Las que subsisten, lo hacen, pero a un nivel muy bajo. Han desaparecido en España algo así como 130 sociedades de conciertos locales. El auditorio da una música más... La gente prefiere una orquesta mediocre a un solista bueno. Nosotros hemos tenido mucha reducción de público, y hemos perdido muchas subvenciones oficiales que antes teníamos. Las estoy pasando canutas para poder mantener la calidad. Hay que buscar mecenas a la americana.

Entrevistadora: Y esta reducción de público, ¿se debe solamente a la creación de los auditorios? ¿O cree que pueden influir otros factores, como lo que comentábamos al principio de la alta calidad de los streamings?

R. Beltrán: No. El público de los auditorios, esas personas las tendrá siempre. Hoy en día se vende más música que nunca. El público no ha bajado en absoluto. Ni creo que baje.

Entrevista nº 2

Persona entrevistada	M ^a Jesús Astorga Redondo
Fecha	22/03/2023
Medio	Teléfono
Duración	27min

Entrevistadora: ¿Cómo surgió el proyecto “Música para tod@s”? ¿Cuál es su intención y cuál es tu rol dentro del proyecto?

M. Astorga: Surgió en las inquietudes de un grupo de profesores que nos hemos dado cuenta de que, incluso, los propios alumnos del conservatorio no son consumidores de música de repertorio clásico, lo que nos pareció algo que había que conseguir. El público está cada vez más alejado de la música clásica en general y hay un público muy mayor, hay que revertir esa realidad y rejuvenecer el público de los auditorios. Sobre todo, si es un producto que la gente conoce, lo puede disfrutar. De entrada, la gente cree que es un rollo, que no es para ellos, que es para minorías... Nosotros creemos que no es para minorías, solo que te lo tienen que ofrecer bien y hay que empezar de una forma muy concreta. Por eso, nosotros los conciertos los hacemos con piezas breves, para que a la gente le guste, le atraiga y no le parezca aburrido. También los hacemos teatralizados porque lo visual ahora mismo tiene mucho tirón, la gente está muy acostumbrada a ver y hay que adaptarse a las nuevas personas de los nuevos tiempos. También el hacerlos teatralizados tiene un elemento añadido que es el texto, que permite generar una actitud, dar una información suficiente, pero sin hartar. Además, con estos conciertos teatralizados buscamos dar a conocer las artes; no solo la música, sino también la poesía, la pintura, y usamos todos los medios tecnológicos a nuestro alcance (vídeos y códigos qr en los programas para acceder a información añadida). Es un trabajo en equipo; yo, como estoy en el área de humanidades en el conservatorio (doy la clase de Estética, Historia del Arte, Historia de la Música), soy la persona que se encarga de hacer los guiones, que son una parte muy importante del proyecto porque en ellos se va poniendo la intencionalidad y el hilo conductor de lo que se quiere conseguir. Hay que diseñar adecuadamente el equilibrio entre la música, las intervenciones de la actriz y las imágenes que se proyectan en pantalla, para que el producto quede como un todo compacto y la audiencia tenga una buena sensación.

Entrevistadora: ¿A qué tipo de audiencia le atrae este formato? ¿Se está haciendo un análisis de los asistentes a los conciertos?

M. Astorga: Nosotros enfocamos los conciertos de cara a dos vertientes: las comunidades educativas; que los alumnos vean que la música está inmersa en el mundo artístico y es una de las artes, junto a la pintura o la poesía, que nos hacen disfrutar, los alumnos son los primeros destinatarios; pero también el resto de la ciudadanía, de ahí que muchos conciertos se hagan en el Auditorio Ciudad de León, en lugar del Auditorio del Conservatorio, para cualquier ciudadano al que le llame la atención y quiera aproximarse a la música.

Entrevistadora: En mi TFM estoy hablando de “nuevos formatos de concierto”. ¿Los conciertos de Música para tod@s” pueden entrar en esta categoría?

M. Astorga: Sí, porque es un nuevo formato; no es el típico “músico que sale vestido de negro, desvinculado”. Se plantea con una información para que la gente descubra lo que hay detrás de la música. Por eso, se habla, tanto de la persona que ha compuesto la obra, como de otra persona que también se ha expresado por medio de otra arte, como la pintura o la poesía. Tenemos varios proyectos hechos; por ejemplo, el año pasado lo hicimos sobre la pintora surrealista Maruja Mallo. Creemos que, mediante la música, se puede rescatar, no sólo las propias composiciones, sino también la obra de otras artistas que también han sido olvidadas. Así, buscamos relacionar las artes, porque es muy importante que la gente conciba la dimensión artística como distintas formas de expresión, distintas tentativas de emoción. Por eso, mezclar distintas artes nos parece enriquecedor para la audiencia e, incluso, para los propios músicos, que, muchas veces, pueden estar encerrados dentro de su burbuja musical, sin saber que lo mismo que pretende la música, a lo mejor lo ha pretendido un determinado cuadro o un determinado poema. Un poema y una obra musical de alguna manera se apoyan, porque los dos van a lo mismo: a emocionar a la audiencia, a crear belleza, a generar

bienestar. Las artes pretenden lo mismo: desarrollar en el ser humano aspectos de creatividad, la relación con la belleza, tener vivencias que ayuden al equilibrio personal. Está demostrado el papel que tiene el arte y la belleza en las terapias psicológicas. A las personas que son consumidoras habituales de cultura, esto les ayuda a combatir todos los males de la sociedad moderna. Si la gente no se acerca [al arte], es que no se ha vendido bien, o que no se presenta adecuadamente. Por eso creo que hay que tener formatos que sean adecuados, nos guste o no. Yo creo que ese purismo de “lo de antes”, lo hay que replantear: para quién estamos trabajando y qué queremos conseguir.

Entrevistadora: El formato de concierto de música clásica establecido durante el siglo XIX es bastante rígido y ritualístico. Por eso, puede existir cierta reticencia o escepticismo hacia la innovación. ¿Cuál es tu opinión sobre los nuevos formatos? ¿Crees que tienen futuro, o que el concierto permanecerá invariable y estos nuevos formatos se producirán como iniciativas aisladas?

M. Astorga: Yo creo que todo eso está llamado a convivir, y es inevitable, porque cada vez el público que asiste a los conciertos de música clásica es un público de mayor edad que, a lo mejor no tiene posibilidades o no quiere cambiar porque está muy cómodo en ese formato. Yo, que acudo a muchos conciertos, veo que la edad media es elevada, lo cual es verdaderamente preocupante. Hay un repertorio maravilloso de música clásica que no puede quedar oculto, entonces creo que hay que actualizar la presentación. Con una presentación adecuada, la música la puedes hacer mucho más atractiva. Es una pena que este repertorio quede oculto a una mayoría solo porque nos empeñemos en mantener unos estándares que en este momento no funcionan. Por lo tanto, sí que queda un residuo de formato tradicional, porque sí habrá su público, pero debe primar que este patrimonio se difunda y no quede aislado y solo para minorías. Por ejemplo, en las óperas, la escenografía está totalmente actualizada y funciona. La música clásica está en un periodo de renovación. La rigidez no creo que nos lleve a buen puerto.

Entrevistadora: ¿Has ido a algún concierto recientemente que se pueda considerar de nuevo formato?

M. Astorga: Con los alumnos vamos a asistir el 14 de abril a un concierto en el Delibes en el que una parte es un grupo africano de metales (“Brass for Africa”) y, la otra parte, la Sinfonía del Nuevo Mundo, por la OSCyL.

Entrevistadora: ¿Y conoces algún otro proyecto o personas relacionadas con este tema?

M. Astorga: La cantata “Somos naturaleza” de Eva Guillamón y Sonia Megías en el Teatro Real, con niños en riesgo de exclusión social. Las orquestas de Venezuela, que han dado muy buen resultado porque han rescatado a niños de barrios marginales. Película “Esto es ritmo”, sobre el proyecto de Simon Rattle en la Filarmónica de Berlín y otros proyectos didácticos de esta orquesta con niños. El percusionista Antonio Domingo, que hace conciertos en el que participa la gente. En este momento, la fusión es el futuro y hay que verlo. Si tenemos un exceso de purismo nos ponemos una vía muerta.

El formato clásico tiene su público y lo va a seguir teniendo. Cualquier concierto de formato clásico consiste en que sale la orquesta, hace su representación y se va. Lo didáctico no se valora. Aunque ahora, casi todas las orquestas tienen musicólogos que hacen un análisis de la obra, porque está claro que, cuando das un poco de información, se recibe todo un poco mejor. Cuando pones a la gente en antecedentes, la atención mejora. Todas las artes emiten en unas claves, y esas claves tienes que conocerlas, porque, si no, no sabes lo que está queriéndote contar el artista. Hace poco asistí a un concierto que me encantó y tiene un éxito rotundo: una orquesta toca bandas sonoras y estás viendo un fragmento de la película cuya música está sonando y tienes a los dobladores auténticos también narrando ahí. Se titula “De película”, y está teniendo un éxito enorme: se ha hecho en el Liceo de Barcelona, la OSCyL, la orquesta Odón Alonso... Y es un nuevo formato. Interpretan bandas sonoras totalmente consagradas. Yo creo que los nuevos formatos tienen éxito.

Entrevista nº 3

Persona entrevistada	Elisa Rapado Jambrina
Fecha	30/03/2023
Medio	Correo electrónico
Duración	-

Entrevistadora: En el mundo de la música clásica, ¿se utiliza la denominación “nuevos formatos de concierto” para referirse a estos conciertos que se salen de lo convencional?

E. Rapado: Los “nuevos formatos” tienen una doble vertiente, diríamos. Por un lado se utiliza la expresión para referirse a conciertos menos convencionales, pero por otro también hay programadores que echan mano del término para parecer más modernos, pero sin modificar profundamente el contenido de las propuestas, porque siguen teniendo lugar en las salas convencionales o dirigidas a público que solo quiere innovar un poquito. Por ejemplo, cuando el CNDM ofrece su “Bach Vermú” se sienten muy modernos, pero siguen el modelo del concierto matinal de domingo, que en realidad es muy típico en Europa, de la misma forma que no es tan raro que en descansos de óperas de pos-tín se ofrezca algo de beber y comer (que es la misma política que ellos siguen).

Entrevistadora: ¿Has asistido a algún concierto recientemente que se pueda considerar de nuevo formato?

E. Rapado: Recientemente he tenido una niña y eso es el horror a la hora de asistir a conciertos, sean de formatos convencionales o nuevos. He asistido muy, muy irregularmente a conciertos desde la pandemia, pero sí he estado al corriente de los nuevos formatos que ha propuesto por ejemplo la Fundación Juan March de Madrid, que tiene el aliciente de ofrecerlos por “streaming”. Otro concierto que me gustó mucho desgraciadamente no te puedo decir de quién fue, pero lo organizaba el CNDM en León y se trataba de unos minuetos (diría que minuetos, no estoy segura) que, en el manuscrito original, se tenían que sortear con un dado antes de tocarlos. Y eso hicieron los músicos: sortear y organizarlos según el dado. Fue muy atractivo, porque claro, eso cambia la relación entre los distintos caracteres de las piezas. Era un grupo de música antigua preclásica.

Entrevistadora: ¿Cuál es tu opinión sobre los nuevos formatos? ¿Crees que es positivo explorar alternativas al concierto convencional? ¿Crees que tienen futuro, o

que el concierto permanecerá esencialmente invariable y estos conciertos se producirán como iniciativas aisladas?

E. Rapado: Todo lo que sean alternativas a los formatos tradicionales tiene un hueco y un espacio necesario. Es difícil saber cuál es el futuro del concierto tradicional; es más difícil cambiar las tendencias en el modelo de concierto sinfónico (obertura-concierto-sinfonía) pero donde le veo más futuro es en el ámbito de los recitales personales y la música de cámara. En todo caso, lavarles la cara a los antiguos formatos es algo deseable y aconsejable, crear mixturas por ejemplo entre las distintas artes, que si se tocan las canciones de Lorca lleven percusión y danza, por ejemplo y no solamente una soprano y un piano. Hibridar géneros, coger recursos de las artes plásticas... y naturalmente, pensar mucho más en conciertos que tengan lugar en salas de exposiciones o relacionar interpretación musical de música contemporánea con performance y otros fenómenos de ese tipo. Las calles deberían estar más llenas de propuestas musicales en los meses en los que esto es posible (y más en un país como el nuestro, en el que el verano empieza en mayo y acaba en octubre).

Entrevistadora: Los nuevos formatos frecuentemente tratan de diversificar el público de la música clásica. Se tiene en cuenta, para ello, la experiencia de la audiencia. Pero, como intérprete, ¿crees que las experiencias que se generan pueden ser enriquecedoras o interesantes también para el intérprete?

E. Rapado: No podría ser de otro modo: los cambios siempre son enriquecedores y dan frescura. Pero es que, además, los intérpretes son personas arraigadas en el mundo de hoy en día, con sus propias aficiones, con sus intereses más allá de la música: El famoso contratenor Orlinski baila break dance... ¿sería de extrañar que algún día se le ocurriera mezclar formatos? ¿O los chavales de la JONDE que escuchan a Bizarrap por las noches y tocan Beethoven por las mañanas...? ¿Por qué no podríamos pensar en que se hiciera música en directo en competiciones de gimnasia artística o patinaje? O incluso en otras modalidades más deportivas y menos artísticas. Esta hibridación de ideas viene

también de que somos humanos y no nos dedicamos a una sola cosa.

Entrevistadora: ¿Conoces algún proyecto musical que innove en su formato, o personas involucradas en ello (músicos, críticos musicales, investigadores...)?

E. Rapado: He mencionado antes el proyecto de la Fundación Juan March, con Miguel Ángel Marín a la cabeza. Las ideas son buenas, pero el formato de los conciertos sigue siendo muy institucional. La Fundación Cereales, por ejemplo, también ha llevado formatos un poco diferentes a los espacios distintos de la Fundación, a menudo olvidándose de su propia sala de conciertos y llevando las propuestas junto a los árboles, los pájaros o sus propios animales. El café Comercial de Madrid, por ejemplo, planteaba conciertos mientras la gente se tomaba copas, en el típico ambiente asociado a los monólogos, magos o humoristas. Ese es un terreno muy interesante a explorar: el concierto combinado con el monólogo teatral o espectáculo de humor.

Entrevista nº 4

Persona entrevistada	Luca Chiantore
Fecha	18/04/2023
Medio	Videollamada
Duración	59min

Entrevistadora: El concepto de “nuevos formatos de concierto” es clave en mi trabajo. En la investigación ECR, liderada por Martin Tröndle en el ámbito del concert research, se describen como “formatos que modifican el espacio, la manera de escuchar la música, las relaciones entre intérpretes y audiencia y sus respectivos rituales, con respecto a los del concierto tradicional”. ¿Se utiliza este término en el mundo de la música clásica? ¿Qué acepciones tiene?

L. Chiantore: “Concert research” no es ni mucho menos un campo de estudio; puede ser entendido como un aspecto dentro del campo del “artistic research”, que sí que es un campo muy consolidado, muy claro. Hay una parte muy importante del artistic research que se plantea problematizar las circunstancias que ligamos al formato de concierto; a veces el centro son otras cosas más ligadas a cómo tocamos: nuestra relación con el repertorio, la selección de ese repertorio, o las formas en las que desarrollamos nuestra corporalidad, nuestra relación con el sonido, etc. El concepto de nuevo formato de concierto entra dentro de la investigación en torno a qué podemos hacer para no repetir modelos, para proponer de otra manera la música. Y ahí el gran marco del “artistic research” muchas veces incluye propuestas que tienen que ver con el espacio, con la interacción multimedia, la relación con el público, la forma de acceso por parte del público, la gestión de los espacios, todo lo que puede representar la experiencia. Una experiencia que podemos relacionar con el concepto de concierto, pero al mismo tiempo, donde haya un elemento de novedad que sea perceptible y condicione por lo tanto a todo lo demás, al cambiar un elemento significativo.

Entrevistadora: ¿Cuál es tu opinión sobre los nuevos formatos? ¿Crees que se debe renovar el concierto tradicional? Y, si es así, ¿qué aspectos?

L. Chiantore: El formato de concierto nace en un momento de la historia de la cultura en que la idea de lo que quiere decir escuchar música está en transformación. La idea de que la gente se siente a escuchar y no hacer otra cosa presupone una idea de objeto estético. A lo largo del siglo XVIII nace una idea de escu-

cha, de la música instrumental en particular, donde esto queda muy evidente (porque la música vocal aún podía estar relacionada con los espacios, y más si hablamos de ópera). La idea de un concierto instrumental donde hay un elemento visual que solo consiste en ver a la gente que está tocando, no haciendo otra cosa, o incluso cantando, pero que no encarna el personaje que supuestamente pronuncia esas palabras. La música empieza a ser vista como un objeto estético. Por eso el discurso sobre la estética musical queda tan integrado desde el principio en un discurso globalmente estético, capitaneado por las bellas artes; porque el modelo de la pieza de museo de algún modo se exporta a la música también. Se ve el desarrollo en el tiempo de una obra musical de una manera parecida a cómo en una pared se ve un cuadro o una estatua. Esto sucede en el siglo XVIII lentamente, en algunos lugares antes que en otros y, después, muy claramente a lo largo del siglo XIX se va consolidando este modelo, adquiriendo unos formatos que parecían inimaginables en un principio. Por ejemplo, el recital para un instrumento solo es una ocurrencia que al principio se vio como un acto de arrogancia, de egocentrismo. Por eso Liszt dice: “Yo sé que todos me atacan. Solo el público puede absolverme”, transmitiendo que él se debe al público. En realidad, su idea no deja de ser exponer la música; de hecho, dejó muchos escritos donde el centro no es que brille el intérprete, sino al contrario, que la gente, con ese formato, pudiera disfrutar de lo que es la música. Hay toda una imagen divulgadora que se va afianzando de una manera cada vez más explícita, en la que el concierto no quiere ser visto como un espectáculo, sino como una especie de acto en el que se tiene el privilegio de poder contemplar la música. Esta cuestión de si el concierto es un espectáculo o es una especie de acto cultural en el cual accedemos y acabamos siendo mejores personas, más elevadas, más cultivadas, porque estamos contemplando la belleza casi trascendente de la obra de arte, es un debate que está presente ya en el siglo XIX y sigue hoy. ¿El concierto es un espectáculo? ¿Te lo vas a pasar bien y a vitorear al personaje que es capaz de dejarte boquiabierto? O, por el contrario, ¿es una cosa casi sagrada en la cual de algún modo accedemos a la perfección, a la belleza, a una

cosa casi metafísica, que tiene que ver más con el mundo del espíritu? La música clásica claramente se ha decantado por esa cuestión más metafísica. Otros géneros de música han preferido la parte más del espectáculo. Aun así la cosa se entremezcla y parte de las polémicas de cómo tienen que ser los conciertos también incluyen un poco eso. Solo que el formato de concierto dentro de la música clásica acaba por resentir mucho más de esa parte metafísica que de todo lo demás. Incluso ante un público que quizás no lo está pensando tan así. Es decir, el formato hierático del pianista o del intérprete, el violinista, que ni habla, que el programa está anunciado en medio de un silencio sepulcral, se abre camino y entonces se le aplaude, después se escucha la obra en silencio de arriba abajo siempre completa; al final, el público aplaude y jamás se le ocurriría hacer nada sobre la música o interactuar con la música ni con el intérprete. Toda esa idea de la obra contemplada en su integridad es un es un formato que nace desde un contexto en el que se cree mucho esto y después sigue por inercia. Porque mientras tanto, la forma de escucha de la música no es esa. Un caso perfecto, por ejemplo, es la cuestión de que en los conciertos de clásica se dé por descontado, primero, que las obras se tocan enteras y muchas de las obras largas se componen de diferentes movimientos. Entonces viene el momento típico en que acaba el primer movimiento. Hay un silencio y después empieza el segundo movimiento. ¿Entonces, qué se hace en ese silencio? Una característica de la música clásica y además que diferencia enseguida quiénes saben de quiénes no saben es que quienes no saben se esperan que en ese punto se aplauda y los que saben mandan callar al que se le ha ocurrido aplaudir. Pero esta especie de silencio impuesto no se corresponde para nada a la percepción que condujo a ese silencio. Porque ese silencio nace a final del siglo XIX, casi como generación espontánea, no está impuesto por el ritual. Nace de una percepción que en Alemania fue muy fuerte, muy impulsada por Wagner, de que delante de algo que es tan metafísico, tan maravilloso, tan sobrenatural, no se te ocurre ni hablar ni nada. Y entonces, después de un cuarto de hora del primer movimiento de la Sinfonía Heroica, saboreas ese silencio que te ha dejado esa cosa increíble que has presenciado. Y después, sobre esto, empieza otra cosa, y tú, ¡wow! Y después otra cosa, hasta que termina. Y entonces aquello ha acabado, aquello que está hecho de los cuatro movimientos. Pero ya no hay nadie que escuche esto así. Es decir, el mundo wagneriano... Ni los fans de la clásica escuchan así. No se les ocurre aplaudir porque saben que no hay que aplaudir, pero no es esa escucha. Ni los intérpretes, porque los intérpretes son los primeros que acaba el primer movimiento y se desprecizan, afinan, se miran, y después

empiezan el segundo movimiento. Eso es todo menos contemplación de la maravilla del silencio. Entonces ese no aplaudir, pero que también es un no estar en la obra es un lugar rarísimo que nos hemos inventado hace relativamente poco. Eso es solo un pequeño ejemplo de cómo mantenemos el ritual, pero está vaciado del sentido que tenía. La gente no va al concierto como un museo. Entonces, por eso está pidiendo a gritos los bises, porque ahí se rompe un poco la hieraticidad y puede pasar algo espontáneo y en el fondo es lo que desea todo el mundo. Y dentro de eso hay algunos pequeños movimientos. Por ejemplo, empieza a haber muchos artistas que, a pesar de todo, hablan, por ejemplo, que piden un micro e introducen las obras o explican por qué han elegido ese programa. Esto está empezando a producirse, pero es una cosa pequeñísima y además casi siempre se va hacia lo divulgativo, de modo que lo que haces con el micro podría estar en un programa de mano. Aun así, el hecho de contar algo ya ayuda a la escucha. El hecho de que exista esto y que sea muy apreciado es la prueba de que hay, no sé si una necesidad, pero desde luego una inquietud ante esta continuidad. Y es normal, porque cuando algo no encaja con la con la forma en la que tú sientes algo, el formato es una especie de extraño retazo de un pasado que en el cual ya no crees. Y que te está de algún modo, incluso, restando el acceso a lo que consideras verdadero, o piensas que es importante. Pensando en la reforma es fácil que se nos ocurra en la historia de la cultura las reformas religiosas. Pero no se trata de destrozarse el credo, sino repensar las maneras. La historia, en lugar de haber mantenido viva la llama, la está deformando, está perdiendo lo importante, las formas son las que lo están pervirtiendo. Y creo que, en el caso de la música, además, es especialmente legítimo, porque la dimensión religiosa está muy presente. El ritual del concierto lo hemos heredado de la misa completamente. Cuando Wagner en el Festspielhaus construye esa primera sala, en principio para ópera, la primera vez que sienta la gente en fila para para escuchar en silencio y a oscuras, aquello sonaba a misa, y la gente, de hecho, deja de aplaudir inmediatamente porque eso se parece más a cómo te comportas en la misa. Y en la misa no se aplaude. Por eso, al principio, en Bayreuth no se aplaudía, ni al final. La gente permanecía en silencio, sintiendo que había pasado algo importante en su espíritu, algo así. Era muy evidente que la sala de concierto estaba invitando a una cierta forma de escucha, que era una forma de entender aquello en su sentido último. Esto se ha transformado mucho; la corporalidad misma del público, por ejemplo. Todavía en los años 50 tenemos vídeos de conciertos donde el público está inmóvil durante 40 minutos y no los ves moverse. Hoy en día, [la gente se mueve, se recoloca].

Bueno, en fin, es todo otra cosa, pero la gente sigue estando sentada en fila, sigue no pudiéndose mover, sigue sin poder comer, sigue sin poder beber, sigue sin poder hablar, sigue sin poder mirar el móvil. Sigue sin poder hacer un montón de cosas que hace habitualmente, y nota más lo que ese lugar le quita de lo habitual, y eso que a cambio le ofrece otra cosa que solo en una mínima parte es así. En ese sentido, lo tiene más claro el cine, que también viene de Wagner y de Bayreuth. La idea de que las películas las sigamos viendo a oscuras, en fila, mirando un rectángulo donde sucede la historia, en principio nadie va a salir en medio ni nadie va a levantarse a la barra de bar porque la idea es ver integra la película. Eso también viene de eso, pero el cine tiene muy claro que ofrece otra experiencia e incluso los más fans de mirar Instagram cada 3 minutos, aguantan 2 horas de película similar Instagram. o son las únicas. Son igual las únicas 2 horas en la semana que no miran Instagram, y eso es muy interesante. Es porque la experiencia invita a eso y no hay ninguna imposición. Nadie se siente como que no le dejen hacer eso. Y te has llevado las palomitas, pero si a mitad tienes sed, pues lo más seguro es que ni te levantes. Después, ya te irás a tomar algo, pero estás en la peli, ¿no? El concierto de música clásica tiene muchos problemas con el formato y con la relación con las salas, que es muy importante. De hecho, respecto al cine, yo pertenezco a una generación que escuchó muy claro que el cine estaba sentenciado a muerte. Me acuerdo perfectamente de cuando empezaron los VHS domésticos, los profetas que saben inmediatamente cómo será el futuro, que los hay siempre, y los ha habido desde hace 3000 años; por lo tanto, van todos a la misma escuela, los que ya saben cómo serán las cosas. Decían una cosa que tenían clarísima y es que al cine le quedaban 20 años, o sea, que las salas de cine estaban sentenciadas a muerte. Y es cierto que la gente estaba dejando de ir a las salas de cine. Me acuerdo con 15 años, 20 años, la gente iba cada vez menos a la sala de cine. La competencia del ver la película en una VHS en casa puede ser muy potente. Aun así, las televisiones eran pequeñas y la gente decía: no, en el cine, mejor. Pero los grandes profetas decían, pronto habrá pantallas grandes como media pared y en ese punto ya olvídete. Pues las pantallas grandes como media pared han llegado y las salas de cine no están vacías. Las salas de cine no están vacías, pero se han reinventado, eso sí es cierto. Las butacas súper incómodas que había en mi época han sido sustituidas por lugares donde se está sentado muy cómodamente. La mayoría de las salas son multi salas, donde al lado y antes y después tienes donde comer, donde sentarte, etc. Te puedes llevar las palomitas dentro sin problemas y además tienes un sitio donde poner la Coca Cola. Pero, al final, el espectá-

culo es el mismo de siempre, las películas son cada vez más largas en un mundo que parece que no mantiene la atención y la gente va. La gente va a las salas de cine, y eso que tiene competencia de todo, ¡anda que no hay pantallas! Hoy hay pantallas por todos lados y aun así el cine es capaz de ofrecer algo único. Y la gente va a la sala de cine y paga un dinerito, porque cuesta mucho ir al cine. Creo que esa es una cuestión donde reflexionar. En el formato de concierto y todo lo que es el espectáculo, ¿qué tengo que cambiar? ¿Tengo que cambiar el espectáculo, tengo que cambiar el lugar, tengo que cambiar el imaginario? ¿Qué tengo que hacer? Hay muchas piezas. Por ejemplo, el cine se ha salvado cambiando las salas, pero básicamente sin cambiar el producto. El circo es otro espectáculo que está pasando peor, otro de los clásicos espectáculos de la primera mitad del siglo XX que después ha ido a menos. Pero piensa en el Circo del Sol. Cómo ha reinventado el género del circo cambiando el producto. El Circo del Sol hereda del circo algunas cosas, elimina los animales, que es eliminar muchísimo, y, además, explota una parte de población y unas habilidades que no tienen tanta competencia y por tanto ahí hay una un personal muy interesante que explotar, que son los atletas y los exatletas. Aquellos para los que ya es un poco tarde para pensar en conseguir llegar a la siguiente Olimpiada o no son lo bastante buenos, pero que más o menos es lo que han hecho, hacer saltos, hacer acrobacias, etc. Entonces, ahí pueden encontrar un trabajo y por tanto hay gente que puede hacer esto bien sin ser artista de familias de circo como era lo típico antes, era una cosa artesanal. Entonces se ha cambiado completamente eso. Y el Circo del Sol hasta el COVID era un negocio boyante. Lo del COVID fue muy duro el con el Circo del Sol y, por lo tanto, también todos los intentos de acción están pensándose un poco qué espacio futuro tendrán, pero en todo caso es un ejemplo bellísimo de la invención de un espectáculo. La música clásica no sabe qué hacer, claramente. Está yendo a tientas, a intentos, pero es como una sensación de ir buscando sin saber muy bien, sin que haya un producto que globalmente se sepa que funciona. No obstante, hay mil ejemplos de intentos diversos. Entonces, claro, no hay ninguno bastante fuerte como para que se convierta, por ejemplo, en lo que ha sido el Circo del Sol para el circo; es decir, un referente que después es “el” referente, es como la cosa imaginaria. Como fue para el concierto instrumental Liszt, como fue para la ópera Wagner, como fue antes de Liszt para el virtuosismo instrumental Paganini. Hay toda una serie de momentos icónicos, donde hay alguien que se hace lo bastante famoso como para que se considere un modelo, refiriéndonos, no a que esa persona pueda hacer lo que hace porque se hace famosa, sino a que el hecho de

que se haga famosa hace que todo el mundo piense que es ahí a donde había que mirar.

Entrevistadora: Tú, como intérprete o en el grupo de Musikeon, en el que parte de las actividades son organizar conciertos y recitales, ¿habéis intentado experimentar con el formato de concierto y cómo lo habéis hecho, qué aspectos se han modificado?

L. Chiantore: La historia de Musikeon es una historia larga y variada y, por otro lado, también muy modesta, porque, aunque lleva mucho tiempo, en realidad no tenemos ni grande respaldo, ni nos hemos movido en un lugar donde se haya movido mucho dinero, y además todo el mundo vive de otras cosas, de modo que no deja de ser una iniciativa un poco doméstica o bastante acotada. Pero esto siempre nos ha dejado también mucha libertad para poder apostar. Porque, total, no se trataba de poner en riesgo el comer de nuestras familias. En Musikeon las apuestas siempre han ido más hacia cambiar el producto, más que cambiar el formato. O, mejor dicho, cambiar el formato desde el producto. Hay otras iniciativas, incluso que yo he conocido desde dentro, porque, como director de tesis doctorales en investigación artística, me he encontrado varias veces con propuestas que tenían algo que ver con esto. Ahora estoy empezando a dirigir una que va escandalosamente en una dirección que claramente entra dentro de tu idea. La persona que lo hace, de hecho, la idea de que su tesis doctoral fuera hacia ahí se la sugerí yo. Andrea García, una pianista gallega. Ella quería hacer la tesis doctoral conmigo, yo la había conocido cuando había hecho el TFG de grado de conservatorio. Un trabajo extrañísimo, muy ingenioso. Una especie de lectura semiótica de una sonata de Beethoven en relación con las leyes de la física y entonces parecía, en lugar de explicar la obra musical, que estaba explicando la historia de los átomos y de los neutrones y de los protones. Y el caso es que descubrí que lleva un par de años con un proyecto de música y memes. Sobre música y memes se ha escrito mucho, pero desde el lado de analizar cómo se están gestionando la relación entre música y memes en redes. Hay escritos de semiólogos, de teóricos de la música, de psicólogos... Pero este proyecto ya era otra cosa, este proyecto era un concierto, en el cual, para acompañar la escucha de un trío de Mozart, aparecían memes que se pudieran relacionar con lo que estaba sucediendo dentro de la de la pieza. Entonces estaban los memes proyectados (una cosa muy doméstica, muy naive como formato), pero era muy ingenioso. En el momento en que de golpe pasaba algo, aparecía el meme. Por ejemplo, el meme iba de sorpresa y en la música pasaba algo de sorpresa; el meme iba de que me estoy aburriendo y la música se vuelve medio aburrida... Yo la escuché en un congre-

so hablando de este proyecto como una cosa que hacía entre tiempos con dos amigos, y dije, pero esto es un tema de tesis, como una casa. Y entonces llevamos unos meses trabajando sobre la narrativa transmedia y sobre cuestiones, digamos, de cómo pueden llevar el mundo del meme y de TikTok y de un de un cierto tipo de mundo de interacción en diferentes redes sociales, donde la imagen y el video tienen un peso, y en cómo hacer que dialogue. Todo esto con un concierto. Porque la tesis doctoral incluirá la producción de material en un canal de Tiktok, pensado para crear esta narrativa transmedia en diferentes planos, todo dentro de la música clásica. Y como formato final, un formato de concierto, la idea es acabar con un formato de concierto, con una narrativa muy interesante que ya tiene ya pensada y otras cosas que estamos trabajando ahora para darle forma. La idea es claramente hacer un formato distinto, no solo en el concierto en sí, sino porque ya el concierto y todo el imaginario se habrá cultivado en base a otros inputs que se van gestando y permiten que lo que sucede en la sala de conciertos dialogue con cosas que han pasado fuera. Esta es una de las muchas cosas que están costando tanto a la música clásica y, en cambio, hacen tan bien otras músicas, que se mueven muy bien en redes sociales y cuando sale el disco, el chismorreo, la imagen en Instagram y demás van sumando, está todo liadísimo, de manera que hay una retroalimentación. Entonces luego llega el concierto también, pero el concierto es solo uno de los modos de existencia de todo eso. Y eso claramente desmonta la idea del objeto, porque por mucho que esté el objeto disco, el objeto canción, en realidad lo que está pasando ahí es una cosa que vive y se retroalimenta de muchas cosas que no son el objeto de acción. Que son unas una vida en movimiento. Por eso es interesante ver lo que sucede en otros mundos, sabiendo que son otras músicas, con otros funcionamientos. Estos formatos de concierto, y más cuando implican tecnología o cuando implican un trabajo interdisciplinar, etcétera, no son las cosas que a mí personalmente me mueven en hay en mí como artista. Yo intento ser muy abierto a lo que sucede, muy interesado en entender, pero luego si me tengo que implicar yo, a mí me interesa más el trabajo dentro de mi relación con la obra, de mi relación con la historia, con toda una serie de cosas que parecen más ligadas al viejo mundo. A mí siempre me gusta mucho pensar que hemos dejado un legado que puede tener hoy una nueva vida repensada desde hoy, no como objeto de museo, sino desde hoy. Y una cosa que a mí siempre me ha gustado muchísimo y que la música clásica hecho poquísimo es hacer interactuar palabra y música, pero no alternándolas, sino hablando sobre la música. Estamos acostumbrados a escuchar gente que canta sobre la música, pero

poquísimo acostumbrados a ver de gente que habla sobre la música, que en cambio es lo que sucede en la música de película. Bueno, es melólogo y de hecho hay repertorio, hay toda una tradición de acompañar poesía, acompañarla de lectura, de textos con música. Esto es de los pocos ejemplos que más o menos se han grabado y hecho y a mí siempre me ha parecido de lo más emocionante que pudiera existir. Algún ejemplo más reciente de alguna cosa contemporánea hecha así también la ha habido y siempre me ha parecido muy potente. Yo llevo un año y medio más o menos con un proyecto que comprende varias cosas, como una página web (Inversions) y mi canal de youtube, y una parte de conciertos. En esta parte, el programa del concierto está hecho de un modo que justamente revierte esa idea de que alguien habla, después toca, después habla, después toca, o, si acaso, habla antes y después toca y ya está; planteando qué pasaría si quien toca habla durante las obras. Un poco como sucede en ciertos melólogos, que en general son obras poéticas pensadas para que el texto sea un texto poético, como la narración de un cuento o algo así. Pero también a la vez, un poco como funcionan las audioguías de los museos; es decir, que delante de una obra de arte haya alguien que te explica algo. Y con eso, pues la experiencia más rica. Esto a mí me había pasado mucho con un maestro que había tenido que como maestro de piano o un desastre, pero como divulgador era alucinante. Cuando él te explicaba la música era una cosa magnética. Te explicaba cosas sobre la música en general, o mientras tocaba, o poniendo una grabación... Yo era muy joven, pero eso me pareció una revelación, cada vez era maravilloso. ¿Esto no se puede llevar a la sala de concierto? ¿No se puede llevar a esa emoción a la sala de concierto, esa sensación de vitalidad? Y, además, esa sensación de vitalidad que no es el simple “quién tocó esto, quién compuso...”, no esas cosas que puedes leer en una descripción de la obra, sino algo que tenga que ver con cómo quien toca ve la obra, de cómo la vive. Y me están pasando cosas muy interesantes. La última vez que toqué aquí en Barcelona, por ejemplo, llegados a cierto punto yo solo veía gente llorando. O sea, yo tenía claro que ese punto tenía que ser emotivo, pero es que me aseguraron que estaba llorando todo el mundo digo. Yo he ido a llorar al cine; ¿por qué la música ha perdido ese poder empático? Se supone que la música de sentimiento y resulta que ahí nadie se enamora, nadie llora, nadie ríe, nadie hace nada. ¿Entonces qué pasa? Si en teoría va de sentimientos, pero en la práctica no mueve los sentimientos de nadie, ahí hay algo que falla. Es un milagro que, aun así, la gente siga yendo; poco, pero va. Entonces, ¿cómo movemos esto? Yo no lo sé, pero estoy explorando esa parte, donde las palabras elegidas adecuadamente estén pensadas preci-

samente para detonar y para crear una empatía conmigo; con mis recuerdos, por ejemplo, que es un punto muy potente. Cuando tú le cuentas que en este pasaje te acuerdas de tu padre o de tu abuela y que es como si en ese momento estuvieran ahí contigo, eso remueve muchas cosas. A mi abuela no la ha conocido nadie, pero todo el mundo ha tenido una abuela a la que echa de menos. Pero claro, hay que cuidar, puede ser una cosa muy fácilona y entonces no, pero si la calibras bien esta música es muy potente y sabe trabajar muy fino con los sentimientos. Por lo tanto, por la música no va a ser. Yo estoy viendo que esto, y mira que es un formato muy sencillo, yo necesito un micro y necesito tener el texto controlado y ya está, por el resto con mi piano me basto; veo que está generando una forma de interacción muy distinta. Incluso veo que algún alumno mío está intentando cosas en la misma línea, o sea que le ha gustado tanto la idea como para intentar llevarlo a sus propios proyectos. Tengo un alumno muy brillante, jovencito, que se mueve en un ambiente medio underground y se le ha ocurrido en un sitio que básicamente es escuchar poesía, hacer un pase de una hora de Chopin y dijo que se quedó alucinado. La gente, a cierto punto, empezó a aplaudir, a vitorear, a interactuar... Nunca había visto nada ni remotamente parecido en un concierto de clásica, y estaba tocando repertorio clásico. Por supuesto, el tipo de escucha a la que invita el hecho de usar algunas palabras habilita otras cosas. Pero hay que ver el canal, porque eso es solo una opción. Hay que ver qué tipo de propuestas se pueden hacer en la música clásica. En este momento hay propuestas aisladas, hay muchísimas. Por ejemplo, estas personas que se hacen incluso muy famosas por utilizar otras habilidades no propias de la clásica, algo que había hecho porque, a lo mejor, está en tu pasado, y la usas como hecho diferencial. Está Orlinski, este cantante que también es bailarín, y que en los conciertos canta música antigua, pero de vez en cuando hace algún paso de danza o alguna pirueta, alguna cosa más o menos relacionada con la pieza. La gente está esperando ese momento. Bueno, canta bien, pero, sobre todo, la pirueta, nadie la habíamos visto hacer. También este clarinetista famosísimo ahora, Martin Frost, este sueco que también hizo ballet. Él usa estos gestos de ballet tocando el clarinete, haciendo una corporalidad muy particular, y ha llegado a hacer algunas propuestas de piezas escritas para él por compositores contemporáneos y hay una que directamente la toca patinando en el escenario. Pero, claro, es una curiosidad, eso no deja de ser una anécdota. Lo haces una vez, todo el mundo comparte el video, pero se queda también en algo un poco banal. Pero que haya inquietud en esa dirección es seguro y es también seguro que espectáculos de ese tipo ya, evidentemente, no presen-

tan la música como un objeto de museo, están pensando desde la otra perspectiva. Claramente lo están pensando como un espectáculo. Yo, por ejemplo, me muevo un mundo un poco más conservador, si quieres, porque de algún modo mi propuesta no se está yendo hacia el espectáculo, está yendo más hacia la idea de que la escucha de la música instrumental en un recital, Liszt la inventa sacándola de los recitales de poesía. La idea es como una recitación de un poema. A mí esa parte me gusta, y creo que se puede llevar a otros a otros contextos. Por ejemplo, yo he tocado así también con orquesta y cuando tocas un concierto como el Emperador de Beethoven, pero empezando a hablar entre un movimiento y otro, o haciendo un interludio y, mientras tanto, además, cambiando notas por alguna razón y todo esto además sabes cómo explicárselo al público y empatizar con el público, puede llegar a ser muy fuerte. Veo que hay una reacción por parte del público.

Entrevistadora: Cuando veo estas iniciativas que se están haciendo, muchas veces la propuesta viene de intentar llegar a más audiencia: a un público más amplio, más diverso, de diversas edades... ¿Crees que eso debe ser una prioridad para la música clásica?

L. Chiantore: Creo que no hay que resignarse a que la clásica sea música para viejos, eso sí lo tengo claro. Y, de hecho, creo que no lo es, la realidad es que no lo es. El problema es que es un público muy pequeño, por lo tanto, por supuesto que reflexionar sobre qué es lo que hace que otra gente no se sienta atraída por eso es interesante, y ver qué se puede hacer. Yo creo que lo que no hay que hacer, que es un peligro, es intentar jugar a la misma estrategia con la que juega una música pensada y de hecho masiva. No hay que intentar vender la música clásica como si fuera Rosalía y Bad Bunny, porque no lo es, para nada, porque ofrece una experiencia distinta y es lo que la hace especial y única, si se parece algo, no se va a parecer a aquello. Y, por eso, elegir estrategias que sean un intento de adaptación de aquello, porque aquello funciona, es hacer demasiados pasos a la vez. Aquello funciona dentro de un mundo que lleva generaciones funcionando más o menos así y de la que está dando en cada paso un giro, pero dentro de una continuidad. Yo creo que hay que partir de lo que la música clásica es y, dentro de eso, plantear qué puedo llegar a ser ahora de diferente, pero de diferente siendo yo, no vendiendo como si lo fuera yo otra cosa. No puedo vender algo que por los cuatro costados nos habla de una experiencia tan estática como una cosa muy molona. Y por eso me interesa mucho pensar qué podemos cambiar también del producto. De los sonidos, de la experiencia, de lo que puede llegar a ser entendido o sentido por el público.

Y a la vez, pensar una estrategia adecuada para ello, que esto llegue también. Esto es una cosa que para mí es siempre una asignatura pendiente, porque yo oigo sistemáticamente de mis conciertos: “es que yo nunca me he emocionado tanto”, incluso viniendo de gente que no conozco, que parece que son mis fans número uno, pero son cuatro gatos. Y pienso: si ha gustado tanto a esta gente, se supone que debería haber no sé cuántas decenas de miles de personas como esa persona a las que les gustaría. Pero ¿cómo llego a estas personas? Pues eso ya no lo sé. Yo tengo la sensación de que si llegara podría gustar, pero me falla espectacularmente la estrategia de marketing, y tampoco hago nada para ello. Pero la cosa que está pasando mucho con la clásica es al revés. Vendes como muy moderno, diferente, molón, una cosa que luego es lo mismo. Eso es una venta a corto plazo, porque si aquello que has conseguido vender, sabe igualito a lo otro, no te lo van a volver a comprar. La música clásica tiene muchos problemas con qué experiencia vendemos. Tiene, por ejemplo, el imaginario de que la música clásica (sobre todo en la ópera), hay mucha gente que nunca ha ido a una ópera porque piensa que “yo no tengo ni el vestido para ir a la ópera”. Pero bueno, si la gente va a la ópera vestida de calle, va vestida normal, pero la gente tiene en la mente que tienes que ir a la ópera vestido de gala. De esa manera, hay un montón de gente que no va a la ópera. Y luego es una cadena. Después hay bastante gente con mucho dinero que va a la ópera lo suficiente como para hacer sostenible esto, mientras haya dinero público de por medio. Y entonces la ópera a la vez es también muy cara. En algunos lugares enormemente caras, no siempre en realidad. Pero hay toda una cadena, porque si hubiera más gente, se harían más representaciones, ya no sería tan cara. La música clásica es especial para construirse un imaginario que lucha en su contra. Por eso a mí, como musicólogo, me interesan mucho los discursos de la música clásica. Y sobre eso he escrito mucho. Cómo las palabras que acompañan a la música clásica, la imagen que proyecta la música clásica de sí misma es, muchas veces, su peor enemigo. El concierto de música clásica más visto del mundo es el concierto de Año Nuevo. El concierto de Año Nuevo es mucho más un problema que una ayuda a la divulgación. Uno dice: “al menos, si la gente no escucha música clásica, que en el primero del año miren eso”. Pero no; si lo único que miran es un concierto tan caro, patrocinado por Rolex, donde todo el mundo va vestido de una manera, en una sala así... Pues para muchos, esa es la única imagen que tienen de la música clásica. Otro caso clásico del que hablo en mi último libro es la insistencia con la que se presenta a los niños como modelo el niño Mozart. Pues, precisamente, si hay algo en que cualquier niño que no sea Mozart no

se puede reflejar es el niño Mozart. Tanto hablar del niño Mozart, en lugar de crear empatía, crea distancia, porque parece que, si a los 11 años no eres capaz de escribir una ópera, no vales para nada. Y esto no funciona así. Tanto hablar del niño Mozart y tanto hablar del talento, lo único que sirve es para echar fuera a la gente de la música, en lugar de empatizar. La música es la que es especial para elegir el peor camino posible para venderse. El problema fundamental es que vivimos en gran medida de subvenciones públicas, que ni siquiera socialmente se justifican mientras ese sea el discurso. Porque, si los discursos que sabemos que sabemos sobre la música son estos, pues para esto, francamente, que se la paguen los ricos y ya está. Porque mira que es caro ir a la ópera, pero más caro es ir al fútbol, y mira como nadie piensa que el fútbol es un espectáculo elitista. Y lo mismo con los conciertos de pop y de rock.

Entrevista nº 5

Persona entrevistada	Clara Corrales Sánchez
Fecha	17/05/2023
Medio	Videollamada
Duración	26min

Entrevistadora: El concepto de “nuevos formatos de concierto” es clave en mi trabajo. ¿Se utiliza esta designación en el mundo de la música clásica o de la radio? ¿Qué acepciones tiene?

C. Corrales: Sí, conciertos desde estos que hace Candlelight con velas alrededor del cuarteto de cuerda al cuarteto de cuerda tocando encima del agua que ha hecho Dani Broncano en el festival de música en Segura. Sí, como es muy genérico, decir “nuevo formato de conciertos” ... ¿sí desde los medios de comunicación podemos aplicar ese término? Sí, porque además es muy abierto y se puede referir tanto a incluir elementos audiovisuales, realizar el concierto en escenarios que no son los clásicos escenarios de auditorios de conciertos o teatros, hasta el propio hilo narrativo del concierto. Ahora está muy de moda, conciertos de mujeres compositoras, o textos de mujeres con música de una compositora y además, todas las intérpretes son mujeres. Claro, eso también es un nuevo formato de concierto, si se sale del formato. Es curioso lo que comentabas de que se establece un formato de concierto en el XIX y que seguimos siendo herederos de ello, y en realidad es un concepto un poco discutible, porque en la actualidad nos hemos convertido un poco en conservadores de obras del pasado, mientras que en el pasado lo que se hacía era la música de su presente. Ahora en los conciertos clásicos, si bien hay nuevos formatos de concierto, como estábamos comentando, lo más común es que esté la obra clásica, que es la principal, y, normalmente al principio del concierto, una obra actual de algún compositor o compositora de ahora. En resumen, si la pregunta era si los medios de comunicación usan esa denominación, la respuesta es sí, seguro.

Entrevista: ¿Y cuál es tu opinión sobre este tema? ¿Crees que hay que darle una vuelta al formato de concierto de música clásica o no necesariamente? ¿Qué aspectos?

C. Corrales: Yo creo que sí. Yo creo que está bien adaptarse a los tiempos. El formato de concierto que ha podido funcionar durante mucho tiempo en otro contexto distinto, es lógico que ahora, al vivir en un

contexto con un bombardeo de lo audiovisual, de las redes sociales, de la inmediatez, de lo rápido, de lo breve, con una sociedad poco habituada a aguantar mucho tiempo sentado escuchando una cosa... Es normal, a parte de que yo defiendo que con que con educación y formación eso se trabaja y se puede aprender a apreciarlo. Pero sí, yo sí estoy a favor de adaptar los formatos a los tiempos, eso me parece perfecto. Ahora, ¿cuál es la manera de adaptar el formato a un público joven sin desvirtuar la calidad o modificar el concepto original? Pues esto ya es un debate muy amplio. Yo tengo mi opinión personal, claro que es discutible. A mí hay propuestas que me gustan, y propuestas que no. Por ejemplo, lo de que algunos intérpretes hablen y presenten las piezas antes de tocar, a mí sí me gusta. Creo que atrae la atención del espectador y que lo aprecian de una manera distinta. Por otro lado, están ya las notas al programa y te las puedes leer, pero hay algo en el hecho de que te lo cuente el intérprete, y algunos intérpretes jóvenes están empezando a hacer esto, que a mí sí que me parece que es muy bueno para captar la atención, que te lo transmite y ya te fijas de otra manera. En cuanto a mezclar géneros... A mí, todo lo que sea innovar, si no va en detrimento de la calidad de la música, bien. ¿Tiene sentido que un cuarteto de cuerda toque encima de un lago? Si el objetivo es ofrecer algo diferente... En realidad, en un concierto de un cuarteto de cuerda al aire libre, la acústica no es la ideal. Tú puedes decir: “la experiencia me aporta que es al aire libre, que es muy bonito”... Depende de cómo este tratado, esa sería mi respuesta corta, que depende mucho del caso. Pero a favor de que se innove, sí, si es con buen gusto.

Entrevistadora: Actualmente la música clásica tiene una audiencia muy envejecida. ¿Crees que atraer a una audiencia más amplia tiene que ser un objetivo primordial a la hora de plantear los conciertos?

C. Corrales: Sí, es lo que estaba comentando antes, a mí me parece que por supuesto que hay que buscar público joven porque es el público del futuro. No se trata de descuidar ni menospreciar el público más mayor o más anciano, pero por supuesto que tiene que

ser un objetivo acercar la música clásica a la gente joven, ya desde la infancia. Yo reivindico mucho también los proyectos pedagógicos y los conciertos enfocados a los niños, que nos olvidamos de que también son ciudadanos de este país y se hace poca cultura para los niños, en mi humilde opinión. ¿El problema? Pues lo que estaba comentando, ¿cuál es la manera de acercarlo? Es verdad que ahora se están haciendo muchísimos proyectos en esta línea. Yo conozco más de las instituciones que están en Madrid, pero sé que, por toda la geografía, en distintas e instituciones, hay proyectos en esta línea. El Teatro Real de Madrid ahora tiene la ópera para jóvenes y, el día del estreno de la ópera joven, después de la ópera, te dan unas cervezas y hay un DJ y una fiesta hasta tarde. Además, las entradas son muy baratas, 20 y pico euros, un precio realmente asequible, mucho más baratas que un concierto de Rosalía al que va la gente joven. Si la ópera en realidad es la misma que va a ver el público no joven, quiero decir, que no es que hayas puesto cantantes de menor calidad, ni que la puesta en escena tenga letreros para que lo entiendas porque no lo puedes entender si eres joven... Es la misma ópera, que simplemente te es más barata, y luego hay una fiesta con un DJ. El producto artístico en realidad es el mismo. ¿Que has tenido que envolverlo con un lazo, como a los niños cuando les dices “después hay helado” para que coman? Pues sí, pero la verdad es que yo, las veces que he ido, está hasta la bandera. Luego siempre invitan a alguna influencer para que lo cuelgue en sus redes sociales y eso atrae a más gente. ¿Es un poco frívolo, las fotos en el photocall antes de entrar y rodearlo con esa pompa para que a la gente le guste? Pues sí, pero yo prefiero eso, a que me hagan una ópera reducida.

Entrevistadora: Además de los que ya has mencionado, ¿conoces algún otro ejemplo relevante de instituciones o intérpretes que estén proponiendo formatos innovadores?

C. Corrales: En el Auditorio Nacional ya llevan haciendo varios años el Bach Vermut. Es los sábados por la mañana, y son conciertos de órgano, que además han puesto unas cámaras para que se vean las distintas partes del órgano, las manos y los pies del organista, y luego hay un vermut. Fíjate qué tontería, que pasar de decir “concierto de órgano el sábado por la mañana en el auditorio” y que tuviese una cogida discreta, a, de repente, “concierto de órgano el sábado por la mañana del auditorio, y al terminar un vermut” y que se multiplicara el público. Al final, los eventos culturales, a parte de la experiencia cultural en sí, que puede ser individual y de disfrute de cada persona, y que cada persona lo vive a su manera, tienen también, especialmente los espectáculos en vivo (las artes escénicas, la

música, la danza, el teatro...) el carácter de algo social. Entonces, apelar a ese acto social de compartir con gente, si vas con gente, o si vas tú solo, a lo mejor quedarte ahí y hacerte amigo de otro aficionado al órgano tomando un vermut después del concierto, pues ¿por qué no? Hay muchas propuestas. Ahora mismo, lo que no se me ocurre es una institución que no esté tratando de renovarse de alguna manera, algún teatro o auditorio que no tenga su mini programación pedagógica con espectáculos para público familiar, que no organice conferencias extra... Yo creo que sí, que es una cosa bastante generalizada. Y luego los festivales que te citaba, este que se hace en Jaén, en de Música en Segura, que también mezcla lectura de poemas con música, con rutas por la sierra... El festival de Granada, que ya tiene tanta solera, hace también muchas propuestas distintas.

Entrevistadora: ¿Crees que la renovación del concierto de música clásica es una conversación que se está teniendo ahora en las instituciones culturales?

C. Corrales: Sí, yo trabajo en un festival de música clásica que se hace en Galicia, el festival Bay y Gay, que se hace en la costa de Lugo. También trata de diversificarse y encontrar nuevas maneras de llegar a los públicos, como estos que estaba mencionando. Y el tema de la de la gestión cultural, específicamente dentro del ámbito de la música y de la música clásica, se está profesionalizando desde hace no tantos años. Hasta hace no mucho, quienes estaban al frente de las orquestas eran personas ajenas al mundo de la música; el concejal de turno al que le tocaba cultura tenía que organizar un ciclo de conciertos en su provincia y a lo mejor era una persona que no venía del mundo de la música clásica y sin especial sensibilidad por el mundo de la clásica. Luego, siendo sinceros, España, comparado con otros países europeos con una tradición de música clásica muy consolidada por cuestiones históricas... Realmente, de hecho, me parece impresionante la cantidad de orquestas a nivel regional, orquestas muy buenas, que hay por toda la geografía española. La música clásica en España ha tenido un recorrido, en pocos años, muy notable, y el tema de la gestión cultural es una cosa muy reciente. También promotoras privadas han aparecido muchas más. Pero antes, aquí estaba Ibermúsica, donde fue un pionero Alfonso Aijón en su día, que era un melómano, emprendió y consiguió traer a artistas extranjeros muy importantes, pero eran personas aisladas. Ahora se está profesionalizando ese ese puesto y se está innovando mucho. Sí, creo que es una conversación que está absolutamente encima de la mesa. También por el tema del público, tenemos público pero muy mayor, entonces, en unos años, ¿quién va a llenar las butacas?

Entrevista n° 6

Persona entrevistada	Ricard Carbonell i Saurí
Fecha	06/06/2023
Medio	Videollamada
Duración	58min

Entrevistadora: En mi trabajo estoy hablando de “nuevos formatos de concierto”. ¿Se está utilizando este término en el mundo de la música clásica? ¿Qué acepciones tiene?

R. Carbonell: Sí, porque los formatos de concierto tienen la idea de estandarizarse de alguna forma. Con los conciertos clásicos pasa un poco como con los museos, la museística. Antiguamente las grandes pinacotecas, como Museo del Prado, eran sitios de almacenamiento de pinturas, prácticamente. Realmente tú vas al Museo del Prado, o vas al Louvre, y es un almacenamiento de pinturas célebres, importantes en ese arte. Sin embargo, en las obras museísticas, en un museo como el Reina Sofía, ya plantean una ruptura a esa idea de almacenamiento. Tienen la colección particular, pero tienen toda la dinámica que se establece a parte de la de la institución de la museística tradicional, que es: todo el mundo en silencio, pasando, viendo los cuadros, etc. Esto ha cambiado mucho. Y el mundo de la contemporánea, la música moderna, está rompiendo esos cánones también. Antes el concierto era sentarse un grupo de gente en un sitio, también en silencio, y en el que no pasara nada más que la música, que es la orquesta tocando. También se ha mezclado mucho con el pop, con el rock, con todo lo que hay alrededor, que es otro tipo de concierto. Puedes llegar tarde, puedes gritar, puedes grabar, puedes estar eufórico. Pero en el entorno de la contemporánea, los nuevos conciertos, la nueva tipología de conciertos, lo que está pasando (quizás por eso te interesó lo de la Fundación Juan March) es que se están estableciendo también muchas cuestiones visuales, que no son para nada nuevas, pero sí se está estableciendo una tipología de concierto. Yo creo que, en las nuevas tipologías de concierto, hoy en día en la contemporánea, hay mucha propuesta visual, mucho más que antes, pero eso también es un tipo de concierto. Es verdad que sigue habiendo compositores contemporáneos que siguen planteando sus obras absolutamente musicales, decimonónicas, el planteamiento del concierto de mucha gente escuchando en un auditorio. También es cierto que la arquitectura afecta mucho, desde el diseño. El Auditorio Nacional, por ejemplo, o el Valencia, son instituciones

decimonónicas del Romanticismo y están planteadas desde la acústica de una orquesta sinfónica. Las nuevas propuestas de música que muchos monitores escriben, incluso desde Stravinsky, rompen la idea de la orquesta sinfónica y hay mucha más música de cámara, muchos más planteamientos de pocos instrumentistas y ahí se puede cambiar la arquitectura. En el caso de Fundación Juan March, el auditorio no es un auditorio para orquesta, sino un auditorio más para música de cámara. Y yo creo que esas nuevas propuestas en esos entornos arquitectónicos establecen también otras dinámicas de concierto. Y el concierto clásico, que era en la corte en estas dimensiones más pequeñas, se replantea ya hasta en bares o en entornos culturales donde tampoco las salas son tan grandes, son más pequeñas, y ahí hay todo un mundo. También influye este nuevo autoritarismo de la imagen que ha planteado Internet, que ahora Internet es casi sinónimo de imagen. Toda la imagen lleva música, en Internet, en Youtube, en Tiktok, en Instagram... Y eso creo que también a los músicos les ha replanteado incluir mucha más imagen. Incluso los DJs con el VJ, esta idea de que la discoteca ya no es música sola, sino también toda la propuesta, ya no solo lumínica, sino también de imágenes. Y está muy vinculado este nuevo planteamiento de conciertos con la imagen, que no sé hasta qué punto es tan bueno o tan malo. Es una cuestión de posmodernidad, que hoy día están estas transversalidades de artes. Hay compositores que siguen manteniendo su preferencia por el concierto, no clásico, pero sí de exclusiva escucha y que nadie ni nada interfiera en esa escucha. Otros compositores son más maleables y establecen cuestiones visuales con su música, como el ciclo de la Fundación Juan March, que es muy variado y hay cosas de todo tipo. Incluso hay cosas que suponen desacralizar obras clásicas que siempre se han tocado en un formato y las replantean con una propuesta visual.

Entrevistadora: ¿Y cuál es tu opinión sobre renovar el formato tradicional? ¿Crees que es necesario?

R. Carbonell: Yo creo que es una consecuencia. No creo que todos los compositores o todos los artistas quieran hacer eso. En mi caso particular, que yo he

puesto muchas imágenes a obras clásicas, hay una voluntad de relectura. Lo que pasa es que hay un límite, es complicado desacralizar algo. Coger una obra realmente clásica y replantearla, por ejemplo, a nivel visual, que es lo que he hecho muy a menudo, (por ejemplo, poner imágenes de 2001-2002 a las Visiones Fugitivas de Prokofiev, de 1915). Ese replantear, si hay una admiración por el autor y por la obra musical, lo planteas desde un punto de vista muy respetuoso. Y eso es complicado, porque en la banda sonora, por ejemplo, hay muchos casos de una cierta profusión a usar grandes obras de autores importantes porque queda muy bien, y punto. A veces hay aciertos, pero también hay desaciertos en la historia del cine, o el video arte. Y, a veces, las propuestas pueden destruir la obra original. Desde el punto de vista de la imagen, de los que hacemos imágenes sobre obras de concierto clásicas, yo creo que hay que tener un respeto por la obra original y aportar algo más que lo que hay en la original. No que sea secundaria, sino que estés al mismo nivel. Pero yo creo que la música no necesita la imagen. La música no necesita el cine. Fue el cine el que necesitó imperiosamente la música desde el inicio. La música se vale por sí sola, pero ¿qué tipo de música se vale por sí sola? Un tipo de música filosófica, un tipo de música espiritual se vale por sí sola. Aún así, lo que decía de la arquitectura, la música espiritual está destinada a la iglesia, con lo cual tenemos también una resonancia, un entorno y en ese entorno siempre ha estado el vínculo de la de la imagen con la música. Pero es verdad que se vale por sí sola. En ese sentido, cuando pones imágenes estás cambiando mucho el sentido de esa música y la puedes incluso destruir. Puedes llegar a destruir una sacralización espiritual de una música de Bach poniendo una imagen determinada. Respecto a los compositores, muchos compositores mantienen que esa abstracción musical y esa unicidad musical es tan legítima que plantear en la escena ponerle intermedios, interferencias, como las imágenes, puede ir en contra de su obra. Y hay compositores que siguen manteniendo su obra exclusivamente para escucha. Fíjate cómo están los músicos de una orquesta, todos de negro, el piano es negro, todo es absolutamente aséptico. Lo contrario al pop, que es luces, movimiento, coreografía... Y es porque hay un recogimiento de específicamente música y solo música para la filosofía, para el intelecto, para la razón. Es una especie de experimentación, como un matemático que trabaja en cosas abstractas. Esos músicos siguen manteniendo esa idea del concierto porque están en esa abstracción, en esa búsqueda de cuestiones exclusivamente musicales. Pero, en la mayoría del entorno en que vivimos, hay tanta, conexión entre imagen y música, que es demasiado goloso. Y además creo que muchos músicos también quieren estrenar la obra y, a

menudo, la manera de estrenar una obra es vincularla a un cineasta, a un videoartista, y jugar con ellos, establecer diálogos que sean más atractivos para el público general hoy en día. Es más atractivo, en general, para el público, especialmente el no iniciado, ver un pianista tocando Bach con imágenes y luces que simplemente tocando Bach. Estamos demasiado influidos, sobre todo la nueva generación, por el mundo de la imagen. Entonces necesitas ese movimiento, esa imagen, esa luz. Entonces yo no diría que sea partidario de uno u otro, porque además me dedico también a esa mezcla. Pero sí creo que es muy legítimo también seguir con el formato. Yo creo que es una propuesta más establecer este tipo de nuevos conciertos. En los conciertos clásicos, como en el caso de la pintura del Prado del Louvre, necesitamos que exista siempre una versión más cerca del original, seguir escuchando la Quinta de Beethoven o la Novena en el Auditorio, aunque luego podamos escucharla en el cine o en una propuesta visual. Pero la original debe estar. Es como las copias de la Gioconda, el original está ahí. Así que yo creo que son legítimas las dos propuestas, el problema es tener respeto a esas obras, que no se estrene una obra contemporánea y, porque sí, porque tiene éxito, pues un videoartista o un cineasta ponga esa obra en una película sin tener ese respeto.

Entrevistadora: Comentabas que las imágenes pueden atraer a otros públicos. Un problema de la música clásica actualmente es el envejecimiento de la audiencia. ¿Atraer a un a nuevos públicos debería ser una prioridad a la hora de plantear formatos de concierto?

R. Carbonell: Ese es un problema muy complejo. Hay una dinámica, la dinámica del mercado en la que vivimos, en la que se nos acostumbra a ver un tipo de espectáculo. Un adolescente que está acostumbrado a ver un tipo de espectáculo de mucho movimiento en escena, de mucha luz, de mucha gente exultante en un concierto, gritando, bailando... Es difícil acostumbrar a esa persona a un lenguaje mucho más sosegado que requiere una parte más activa, aunque parezca mentira, porque es más activa mentalmente, que es la reflexión, la filosofía, el planteamiento de introspección. El problema es llevar a esa gente a estos sitios. Si nunca se les lleva a un auditorio, no van a saber lo que es hasta que se hagan mayores. Y probablemente cuando sean mayores serán parte de ese grupo de mayores que van al auditorio, porque se sienten de repente en esa reflexión, en esa conexión espiritual o filosófica con esa música. Pero el problema es pedagógico. En mis clases, desde hace muchos años, en todas las asignaturas que doy, cada una en su ámbito, les propongo que un 10% de la asignatura se la ponen ellos. Se ponen 1 punto sobre 10, y ese 10% es que me traigan diez tickets

de sitios determinados; en el caso de música, les digo que vayan a un concierto. El que sea, pero que sea una institución cultural, que no sea de mercado. Porque el mercado, que es lo que realmente ven los adolescentes, lleva unas leyes, y esas leyes son la excitación, el movimiento, el estímulo, la rapidez... Todas estas cuestiones que son de mercado. Si vas a ese tipo de bares o de conciertos, que son con entrada y pagados por instituciones, por marcas, por productoras, es la música comercial. El otro tipo de música está en otro tipo de instituciones, que son las culturales. Y esta música no digo que sea menos sosegada, porque tu escuchas *La Consagración de la Primavera* y de sosegado no tiene de nada. Los adolescentes se quedan sorprendidos, escuchan una obra como la *Novena* y se quedan sorprendidos. Y alumnos que nunca habían ido al auditorio me dicen después: “fui a un concierto y me quedé absolutamente anonadado”, porque nunca jamás, con 23 o 24 años, nunca jamás habían ido al auditorio. Nunca habían visto una orquesta en directo, o un pianista tocando en directo una obra de Beethoven. Eso es sorprendente para cualquier persona. El problema es que llevas a esa persona allí y la sociedad no está para eso, porque hay un mercado comercial muy potente que lo que hace es eliminar esas opciones. Realmente es una cuestión comercial de marcas van en contra de eso. Es una cuestión de pedagogía, realmente. Es verdad que la adolescencia puede representar una etapa un poco en contra de algunos estamentos del pasado, pero sí que las personas de 20, 22, 23, 24 años, es una edad en la que, cuando ven eso, poca gente (excepto que sean obras más complejas) me dice que no le gustado nada. La gente está sorprendida, y a partir de ahí hay mundo. Es abrir esa puerta y empezar a entrar en ese mundo del concierto. Y ese es el problema. Yo creo que, en la música, incluso la contemporánea, hay mucho prejuicio, porque se opina mucho sin haber escuchado en directo una obra.

Entrevistadora: En el programa de mano del ciclo de Música Visual, escribes sobre cómo se relaciona la música con la pintura, con la luz, con el cine... Dado que tu propio trabajo se desarrolla tanto en la música como en otras artes, ¿cómo has explorado tú esa relación?

R. Carbonell: En el caso de la pintura, la pintura y la música son antagónicas, son lenguajes realmente antagónicos. Porque uno es tiempo y el otro es espacio. La pintura es espacio y está todo congelado. Le das tú ese tiempo cuando ves la pintura, estás un minuto, estás tres, estás diez, ese tiempo es el que le damos, pero está congelado. Sin embargo, la música es siempre tiempo, precisamente en un espacio, pero ese tiempo tú puedes escucharlo yendo por la calle. Cuando juntas esas dos cosas (también en el cine tienes muy buenas

propuestas de esa relación) en cuanto le damos música a una pintura ya le estamos dando tiempo. Y entonces la noción de la pintura varía. Porque las expresividades de la música le van dando un nuevo tiempo. En principio son antagónicas, pero la reflexión me lleva a ver que, en realidad, hay bastantes relaciones entre pintura, imagen, luz y música. A parte de, por supuesto, las respuestas del siglo XX o de las del XXI. Hace unos años hubo un concierto de Scriabin con diferentes obras, porque él era sinestésico y tenía toda su filosofía alrededor de los colores. En este concierto a cada obra le ponían un una luz en el espacio. Era en el salón de la Fundación Juan March y estaba el pianista tocando con la sala llena de una sola luz, al cambiar de obra, otra luz, etc. Y es verdad que hay una sensibilidad especial en Scriabin con eso, con la sinestesia. El tema de la sinestesia es complicado, pero evidentemente hay una sensibilidad en la relación entre los colores y la música. El gran momento es cuando Schönberg y Kandinsky se conocen y Kandinsky ve la liberación de la música con el dodecafonismo. Y Kandinsky, de repente, se da cuenta de la libertad de la música, dice: “este es un arte que tiene toda la libertad del mundo porque no está casada a la figuración, no tiene una relación figurativa intrínseca”. En cambio, con la figuración está muy anclada. Es muy interesante esa visión porque ya es conceptual, ya no es solo una cuestión estética. Pero, si vamos más atrás, es verdad que la Edad Media fue así. La música más importante de la Edad Media, en el Barroco, la espiritual, estaba en la iglesia. Y la iglesia no era un sitio tan cerrado, negro, oscuro, para solo ver la orquesta. Era festín de luz, sobre todo en el Gótico. Por ejemplo, un órgano tiene muchos registros que en el entorno de la iglesia casan perfectamente. Coges un órgano y lo pones en un bar y no funciona, para eso está el blues o el jazz. Con lo cual, sí que hay una relación entre luz música. También en la discoteca por la noche, que está todo oscuro y hay una serie de luces. Está íntimamente relacionada esa música, techno, por ejemplo, con la imagen.

Entrevistadora: ¿Introducir elementos visuales u otro tipo de artes en el concierto es una forma de aportar valor?

R. Carbonell: Lo puede ser, no siempre lo es. A ver, hay mucha música, no es como la banda sonora, que requiere la imagen. La banda sonora es un género musical que se supedita a la imagen. La pintura es un arte que puede estar en sí mismo absolutamente a parte. Y, sin embargo, la pintura ya la asociamos muy a menudo a la imagen en movimiento o al sonido. Si ponemos en Youtube una pintura ya aparece enseguida, o en las audioguías de los museos, que vas viendo la pintura mientras escuchas. Para mí, hay música que no creo

que necesite de esa inclusión de imágenes. Hay música que creo que se le pueden poner imágenes, pero van a seguir siendo músicas absolutamente autónomas. Pongamos las obras de Bach o las de Beethoven. Es muy difícil lograr que, a una obra que ya sea de por sí musical, le podamos dar un sentido mejor, o que lo podamos igualar. Si la obra es interesante. Otro caso es si no lo es tanto o, más bien, si no pretende ya ser una entidad filosófica en sí, como un cuarteto o una sonata de Beethoven, sino que plantea la posibilidad de establecer esa relación. Entonces, muy a menudo quitas una música de una banda sonora de la película y no funciona, porque está muy supeditada a la escena. Otra cosa es cuando el compositor trabaja codo con codo con el cineasta, con el videoartista, entonces se pueden hacer cosas muy interesantes en las que casi no puedes ni separarlas. Pasa mucho con la danza. Hay propuestas de danza de obras que no han sido para danza que renuevan esa visión del ritmo de la música.

Entrevistadora: ¿Hay alguna propuesta de nuevo formato que hayas visto y te parezca relevante?

R. Carbonell: En la Fundación Thyssen, en Madrid, la instalación “De Ballenas”, de Wu Tsang, una propuesta inmersiva con una música de instrumentos de viento y visuales muy llamativos. También he puesto imágenes a una obra de un compositor de Valencia, los intérpretes eran el Trio Brouwer, que es interesante porque hacen muchas propuestas de este tipo.

