

doce notas

Revista de música



Llorenç Caballero

Nuevo director artístico de la JONDE.

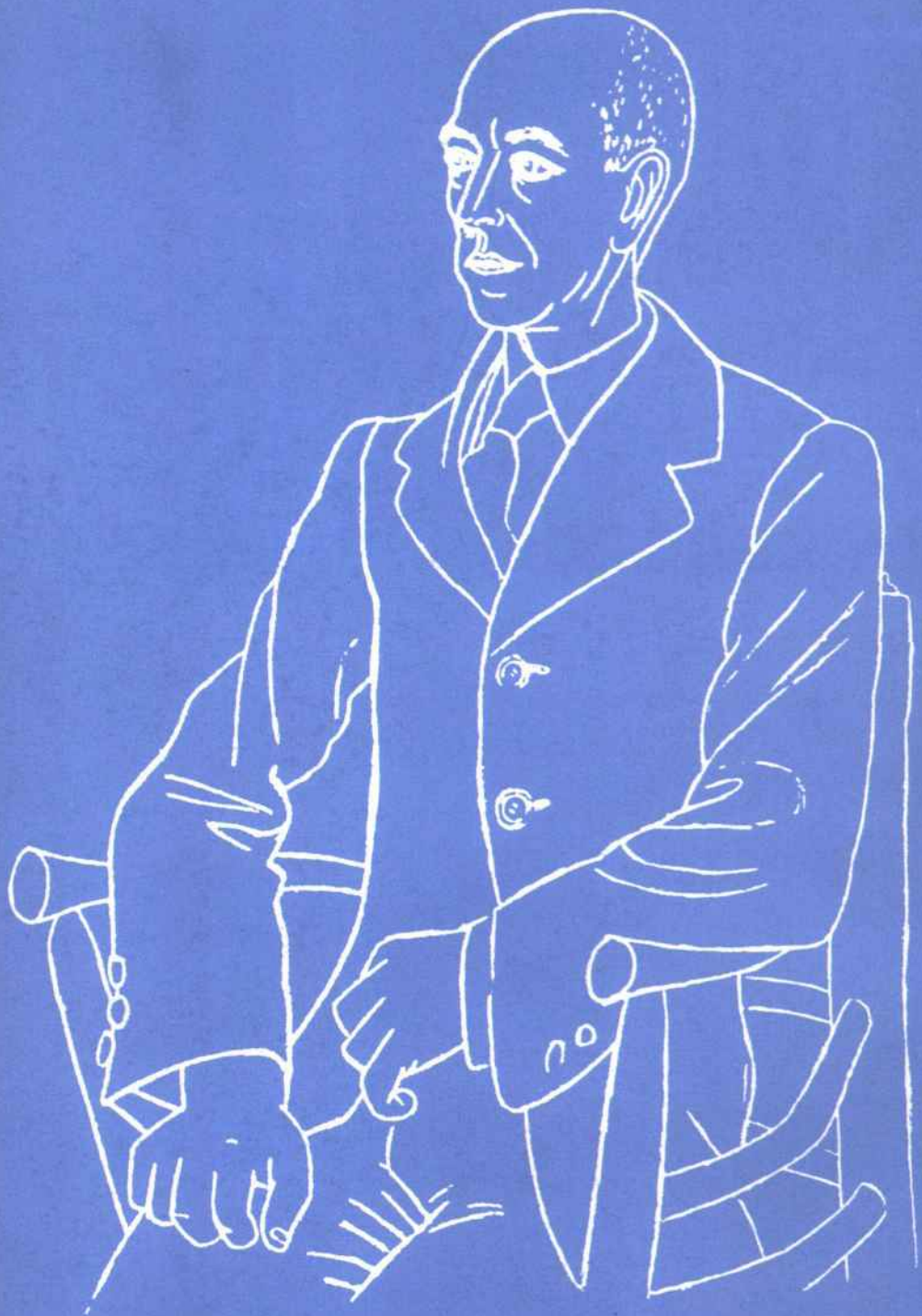
Profesores de música a escena

Tomás Marco

Reposición de Selene,
su ópera prima.

Dossier piano

Doce modelos, para empezar;
concursos internacionales,
consejos...



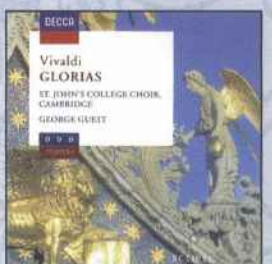
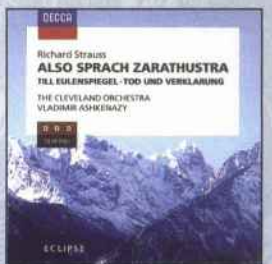
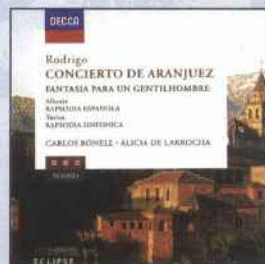
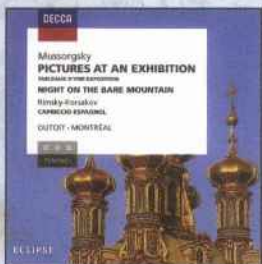
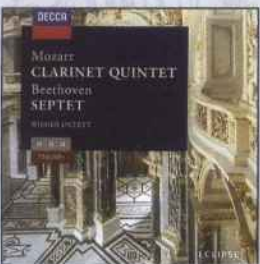
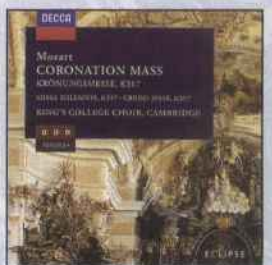
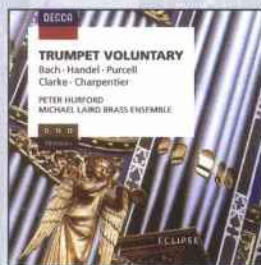
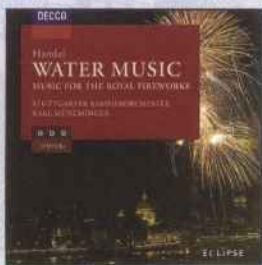
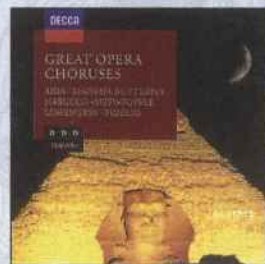
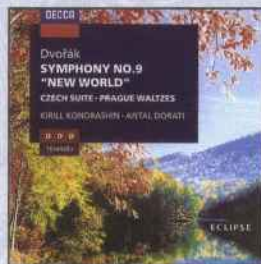
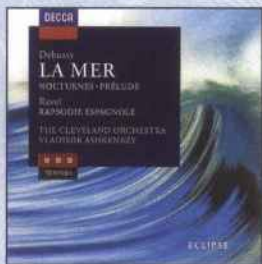
Aniversarios de Falla y Gerhard

Los enredos de la primera
ópera española

Discos, conciertos, actualidad
y la agenda de conciertos
más completa de Madrid
y su Comunidad

(por semanas, salas, intérpretes, solistas,
directores y compositores).

la serie que eclipsará a todas, por su precio y calidad



Sumario

nº 1, marzo-abril 1996



Año Falla, imagen de un aniversario...

- 4 Para salir del siglo XX. *Jorge F. Guerra.*
- 7 Musicora, Salón Internacional de la Música de
- 8 Llorenç Caballero, un nuevo director artístico para la JONDE. *Entrevista.*
- 13 Profesores de música a escena. Nacimiento de una asociación.
- 18 El Conservatorio de París, sopla sus 200 velas. *Mónica Torre.*
- 20 El piano. El más solicitado de los instrumentos. 12 pianos. Concursos.
- 30 **Discos:** Comprar un disco. 12 discos de actualidad.
- 40 Manuel de Falla: que cincuenta años no es nada... *Jorge F. Guerra.*
- 48 A propósito de Gerhard. *Mónica Torre.*
- 50 Actualidad de conciertos. Los 10 mejores. Agenda de la Comunidad de Madrid.
- 58 Selene, las voces de la Luna. Entrevista con Tomás Marco.
- 62 El curioso origen de *La selva sin amor*. *Ana Alberdi.*
- 68 Cajón desastre. Tablón de anuncios, sorpresas, sugerencias...

Editorial

Doce notas nace con el firme propósito de servir de unión entre los distintos sectores que forman el tejido de la actividad musical clásica y poner a disposición del público, prioritariamente estudiante de música, toda una red de información que hoy más que nunca se hace necesaria. Y lo quiere hacer desde los medios que constituyen su vocación: una información musical veraz, seria, independiente y exhaustiva. Una información entendida de forma cualitativa y buscada desde la óptica de lo que cada sector debería conocer de los demás si se quiere equilibrar la actividad musical en un contexto en el que los signos esperanzadores coexisten con el desorden.

El Madrid musical, la capital y el área de la comunidad, crece pero se comunica mal. **Doce notas**, con una cobertura de distribución para la Comunidad de Madrid, quisiera contribuir a articular esta mutación que, a priori, ofrece tantos aspectos positivos como otros susceptibles de generar nuevos desencantos. Desde nuestra actividad informadora, apostaremos y trabajaremos por lo primero. Aparte de esta exigencia, que nos compromete con el desarrollo de la vida musical madrileña, la revista que hoy nace tiene como objetivo último ser un instrumento útil para cualquier persona que tenga algún grado de inquietud musical.

Doce notas.

Revista de Información musical. C/ Tres Peces, 14, ático. 28012 Madrid. Tel./fax 468 45 06

Edita: G. C. Guevara

Director: Jorge Fernández Guerra.

Colaboran en este número: Ana Alberdi, Cristina Bordas, Enrique Iglesias (ilustraciones), Cella Montolio, Mónica Torre. Diseño y maquetación: Mercedes Crespo.

Imprime: A.G. Luis Pérez. S.A. C/ Algorta, 33. 28019 Madrid. Depósito legal: M - 5.649 - 1996

Fotomecánica: Texto Láser S.A. Filmación: Ilustración 10.

En portada: Retrato de Falla por Picasso / Piano de cola Irmiler, Leipzig 1840. Museo del piano, Brunswick / Oficinas de la JONDE, foto G.C.



PARA SALIR

HACE ALGO MÁS DE QUINCE AÑOS, EL SOCIÓLOGO FRANCÉS EDGAR MORIN ESCRIBÍA UN LIBRO CON EL TÍTULO QUE ENCABEZA ESTE ARTÍCULO. EN ESOS MOMENTOS AÚN HABÍA TIEMPO PARA ORGANIZAR LA SALIDA DEL SIGLO, Y DEL MILENIO, CON UN POCO DE ORDEN. HAN PASADO LOS AÑOS SIN QUE NADA SE HAYA PREVISTO Y, EN ESTOS MOMENTOS, LA DESBANDADA PARA ABANDONAR ESTE SIGLO CORRE EL RIESGO DE PARECERSE A LA DEL TITANIC.

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

Para todos los que acumulamos al menos tres décadas de memoria, es interesante recordar que el fin de este siglo se anunciaba por entonces como una apoteosis de la ficción científica. Los extraterrestres, por supuesto, habrían llegado ya, las enfermedades y otras molestias habrían sido dominadas, y todos vestiríamos con una especie de monos brillantes y ajustados. Es curioso recordar esas visiones porque ahora no se ve nada en el horizonte que permita imaginar cómo será el año 2.030, más allá de predecir que se acabarán ciertos pantanos, las pensiones estarán en peligro o que, quizás, el AVE llegue hasta Almería. Nada se había previsto en el orden musical en aquellas elucubraciones futuristas, pero lo que entonces se llamaba vanguardia tenía su papel asignado.

Hay que salir del siglo XX y dejar atrás todo un contenedor lleno de utopías. En el desorden de los escombros quedan proyectos, diferentes borradores de modernizaciones y bolsas de plástico repletas de sueños. Pero es la ocasión ideal para dejar también las anti-utopías, la resignación y las bobaliconas contrarrevoluciones. Quizás el lenguaje musical no haya admitido plenamente las violentas contracciones de los diferentes asaltos vanguardistas, pero si los estúpidos que predicán la adoración de lo viejo y gastado creen que esa ganga infame tiene posibilidades de volver a engatusar con su polvoriento maquillaje, que se echen a un lado. Es preciso llegar desnudos a un siglo que ya somos incapaces de imaginar.

Pues bien, hay que atravesar el umbral de un milenio y los españoles no podemos dejar de pensar que este siglo que se acaba se nos ha reducido a medio. Esta extraña catástrofe -en el sentido de la teoría de las catástrofes-, es decir, esa singularidad topográfica, ese pliegue del tiempo por el

cual nos faltan años por todas partes, se manifiesta ahora en curiosos agujeros que nos devuelven al pasado ¿Ejemplos? Uno de máxima significación: el Teatro Real, con el que Madrid cerrará el siglo, deja las cosas como estaban en su comienzo. Extraña tarea de Sísifo ésta que consiste en subir infinitamente la misma piedra del Teatro Real, o del Liceo de Barcelona. No se trata de cuestionar una restauración necesaria, sino de meditar que, en materia de equipamiento musical, estamos donde estábamos tras cuatro regímenes, una guerra y numerosísimas transformaciones administrativas. Cuando España soñaba un futuro posible, en el mediodía de la dictadura, la verdadera utopía consistía en suponer que el peso del pasado dejaría de influir. No es que haya que ponerse pesimistas ahora que todo parece fluir, sino de constatar que algo dificulta ese fluido, como si quisiéramos echar una carrera bajo el agua, y ese algo fuera una extraña sustancia formada por pasado sin resolver.

El cincuentenario de la muerte de Falla nos recuerda que el siglo se empezó con gran optimismo en España, al fin la zarzuela había dejado de ser el baremo de toda la actividad musical y era posible incorporarse al mundo "civilizado". Faltaban por todas partes instituciones musicales, pero se podía presumir el talento y se dio una cierta normalidad que permitió a varias generaciones encadenar experiencias. Hoy, con el fin de siglo en las narices, se podría repetir la misma canción: la normalidad ha producido que al menos cuatro generaciones de compositores se produzcan en nuestro país de manera activa, que los veteranos se encuentren insertos en los circuitos internacionales y los jóvenes puedan intercambiar contactos y enseñanzas con los países de nuestro entorno. Se podrían buscar más simetrías, pero lo dejo al gusto del lector.

DEL SIGLO XX

“el gran almacén en que se ha convertido el Auditorio Nacional difumina por completo recitales, música de cámara y otros géneros”



Hacia una política musical

Si el final de siglo nos ha pillado algo justos en el capítulo de realizaciones musicales de largo alcance, aún se está a tiempo de preparar un programa decente para el próximo... pero a condición de que dejemos de dar crédito a la superstición que ve una frontera allí donde la cuenta de los años termina con dos ceros.

Al fin hay un borrador serio de descentralización, lo que se manifiesta en la proliferación de instituciones musicales, orquestas, centros de enseñanza y equipamientos de base (y digo de base con la conciencia de que los auditorios sinfónicos no son más que un mínimo). Las generaciones nuevas, que todo lo purifican, se impacientan ante anomalías y aberraciones que toneladas de desidia habían llegado a establecer como normales. Los jóvenes manejan armas formidables; por ejemplo, pueden irse al extranjero donde sienten que ser músico tiene un aprecio social auténtico, y luego vuelven sin mayores problemas afirmando que a ellos nada

ni nadie les va a arrebatar su país. Esta desinhibición para vivir su vocación sin problemas cuestiona el conformismo de gran parte de nuestros responsables administrativos. Pero, si estamos esperando que la simple presión de unos centenares de jóvenes, tras haber alcanzado meritoriamente la conciencia de su profesión, modifique los parámetros culturales de un país al que un simple concurso televisivo puede arrojar decenas de años hacia atrás, entonces nos faltarán siglos y mucha suerte para alcanzar esa tercera dimensión espiritual basada en el autoconocimiento que da la cultura y que permite evitar esa cobardía moral causante de tantos de nuestros males. En pocas palabras, y para ser modernos, hace falta la definición de una política musical.

La política musical es eso que todo el mundo sabe lo que es hasta que le llega la hora de aplicarla. Alberto Ruiz Gallardón, presidente de la Comunidad de Madrid, daba hace unos meses la mitad de lo que podría ser una excelente definición. Cito de memoria: "...todo aquello que la sociedad puede producir por sí misma, los poderes públicos no tienen

por qué financiarlo...". Lo que pasa es que esta media definición requiere de su complementaria para ser cierta, todo lo que la sociedad no produce de manera espontánea debería ser alentado por los poderes públicos. A condición, por supuesto, de que haya acuerdo en su necesidad. Y aquí llegamos al verdadero problema: ¿Cómo sabe la sociedad que necesita algo, música, por ejemplo? Después de todo, cualquier cosa es prescindible. ¿Para qué necesitamos la pintura, la poesía o, incluso, el lenguaje? Por supuesto que seríamos mucho más decepcionantes, pero seguiríamos viviendo. No estoy jugando a las reducciones al absurdo, todo hecho cultural es un acto de consenso y si no hay muchos que estemos de acuerdo en la necesidad de algo ese algo no se produce como hecho cultural, pero para que muchos estemos de acuerdo en algo hace falta o bien una larga tradición o bien alguna clase de imposición. La música clásica europea es una interesante combinación de ambas cosas.

En España renqueamos en nuestra tradición, los grupos que reclaman música como cultura no llegan aún a un nivel de potencia adecuado y la única imposición tolerable en nuestros días es la acción política; pero quienes deben aplicar esa acción política suelen formar parte del mismo problema que deberían resolver. ¿Cómo salir, entonces, del atolladero? De la misma manera que del siglo XX, con paciencia y determinación, sabiendo, eso sí, que la normalidad juega a nuestro favor. También con claridad de ideas, y entre ellas que una política musical es un asunto de todos y que a todos nos afecta.

Una política musical debe considerar la totalidad de los problemas que afectan a la música sin olvidar que cada aspecto puede precisar un tratamiento diferente. La educación musical, por ejemplo, exige un tratamiento público naturalmente; las iniciativas privadas pueden aportar valiosos aspectos cualitativos, pero, en principio, la educación musical es una urgencia absoluta: cada niño mal formado es una negligencia intolerable, y las migajas (un puñado de conciertos escolares, una excursión a un ensayo, una clase de historia de la música encomendada al adjunto de geografía, etc.) ya no lavan la mugrienta conciencia de quienes hacen del fatalismo una religión de estado.

Por otro lado, si pasamos de lo que es un derecho inalienable, como es la educación, a aspectos más específicos de la vida profesional, el tratamiento político exige mayor sutileza. Por ejemplo, la mayor parte de los productos que condicionan la vida del profesional o del buen aficionado se encuentran sometidos a una doble condición: cultural y comercial. Las tiendas que venden instrumentos de música, partituras o derivados, o los establecimientos dedicados al

disco, o los promotores de conciertos no tienen la vida fácil. Tampoco las revistas o las editoriales especializadas. Sin embargo, aquí la acción pública podría hacer mucho sin esas inversiones económicas que de pronto se han convertido en el chivo expiatorio preferido de todo ultraliberal de última hora.

**el desafío del
próximo siglo es
que seamos
capaces de
articular una
verdadera
sociedad civil en
la parcela que
nos compete: la
música.**

En cuanto a la actividad concertística, ha llegado la hora de reclamar algo más de especificidad y sutileza; el gran almacén en que se ha convertido el Auditorio Nacional difumina por completo recitales, música de cámara y otros géneros. No es un simple problema de sala, comienza a hacerse notar la falta de ofertas musicales que alfen un buen equipo gestor a un espacio y un proyecto, lo que conduce a echar en falta ese potencial humano que comienza a hacerse notar pero aún no se ha convertido en imprescindible. Todo el problema de la música contemporánea, por ejemplo, se encuentra reducido a esos límites. ¿Cómo evitar que compita lo que, por fuerza, será una experiencia hasta que el paso de los años no la certifique, con músicas sobradamente destiladas con el paso de los años? Soluciones las hay, incluso se pueden copiar, pero a condición de copiarlas bien y en su integridad. Si se prefiere seguir una vía propia, siempre queda la fórmula enunciada más arriba: estar dispuestos a reunir un equipo con un espacio y un proyecto.

De todo este puñado de ejemplos hay que extraer una idea principal: una política musical debe basarse en la necesaria complementariedad de todos los sectores que hacen posible la música, aun a sabiendas de que cada uno pide medidas diferentes. Si no es así, estaremos como hasta ahora, apagando fuegos con un sifón. Lo que hace difícil esta acción conjunta es que una verdadera política musical no es una simple aplicación de arriba abajo, precisa de la complicidad activa de la sociedad, o de la parte de sociedad que participa en ella. No se trata de que los políticos sean débiles por naturaleza, como quisieran creer aquellos que niegan el trocito de política que les corresponde (la polis somos todos), es que serán tan débiles como lo sea nuestra voz.

En realidad, el desafío del próximo siglo es que seamos capaces de articular una verdadera sociedad civil en la parcela que nos compete: la música. Para ello todo es válido, asociaciones, agrupaciones, clubes, revistas o, en el menor de los casos, frecuentación de actividades musicales que nos conviertan en participativos; a partir de ahí toda esperanza nos será permitida. Hay una forma suprema de participación cuando de música se habla, es algo complejo y simple a la vez, consiste en hacer música juntos. El que lo prueba no lo olvida nunca. Para los españoles que salimos de un siglo dolorido, éste podría ser el más bello objetivo ■

El Salón Internacional de la Música Clásica de París

Musicora

abre sus puertas del
22 al 27 de marzo

Constructores, editores, distribuidores de instrumentos (antiguos y modernos), o de accesorios (cañas para los instrumentos de viento, arcos para las cuerdas, fundas, atriles y hasta lámparas), reparadores, tiendas, revistas, agentes artísticos, orquestas, festivales, conservatorios, radios..., todos tienen algo que mostrar y vender, y en este gran bazar se siente el pulso económico de la música como en ningún otro lugar.

Esta gran feria de la música clásica de París, que celebra este año su 12ª edición, se extiende sobre 15.000 metros cuadrados del Parque de Exposiciones de la Puerta de Versalles. Desde que las obras de restauración del *Grand Palais* obligaron a ésta y otras ferias a trasladarse a este punto situado en uno de los límites de París, los organizadores se las han ingeniado para hacer más atractiva esta visita a base de agrupar más de una feria. Musicora le ha cogido gusto a compartir el inmenso espacio de este recinto ferial con la Feria del Libro y el público, por

De todas las grandes Ferias dedicadas a la música clásica, Musicora es la más próxima a nuestro país y, a falta de una propia, todo profesional, estudiante o aficionado musical que pueda hacer coincidir un viaje a la capital gala con los días en que tiene lugar esta manifestación, no debería dejar de visitarla.

el mismo precio, disfruta de dos grandes acontecimientos.

En este gran espacio, 450 expositores internacionales esperan la visita de un público estimado por los organizadores en 50.000 personas. Estos expositores representan este año a 21 países (Alemania, Austria, Bélgica, Brasil, Canadá, Croacia, Dinamarca, España, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Italia, Japón, México, Noruega, Polonia, Rumanía, Reino Unido, Rusia, Suecia y Suiza), de los cuales Estados Unidos es este año el invitado de honor.

El Salón, a su vez, celebra en cada edición una serie impresionante de pequeños conciertos y audiciones, al margen de grandes manifestaciones musicales asociadas como el Festival Musicora que brinda cuatro conciertos en el Teatro de los Campos Elíseos. A todo ello se le añaden emisiones directas de *France Musique* (uno de los patrocinadores principales de Musicora), concursos y premios dedicados a luthiers y cons-

tructores o el Club Internacional de la Producción Musical, donde se dan cita agentes artísticos, administradores de salas, directores de festivales o representantes institucionales.

En ésta, como en otras ferias, se dan cita desde el profesional que sabe muy bien lo que busca hasta el aficionado y el simple curioso que saldrá cargado con toda clase de folletos, chapitas y, quizás, alguna pequeña compra. Pero, para todos ellos, Musicora constituye una grata experiencia y la posibilidad de ver agrupadas a todas las fuerzas vivas de la música clásica, así como percibir las

necesidades económicas y el pulso financiero que late detrás de cada sector, por muy modesto que sea. Esto es ya suficientemente importante para un visitante español que, por falta de una información clara y, desde luego, de una feria propia en este ámbito, tiene tendencia a infravalorar o a sublimar la importancia que tiene una economía saludable en los distintos sectores que hacen posible la música. Aunque no sea más que por ello, una visita al Salón parisino resulta más recomendable para el profesional o aficionado español que un paseo por Eurodisney ■

Llorenç Caballero, nuevo director artístico de la JONDE



TRAS DOCE AÑOS DE EXISTENCIA, LA JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA HA PROCEDIDO A SU PRIMER CAMBIO EN EL NIVEL DE MÁXIMA RESPONSABILIDAD. EDMÓN COLOMER, DIRECTOR Y FUNDADOR, HA CEDIDO LA PLAZA A LLORENÇ CABALLERO, ANTIGUO MIEMBRO DE LA JONDE Y DIRECTOR ARTÍSTICO DE LA ORQUESTA Y FESTIVAL DE CADAQUÉS.

ENTREVISTA

i *Cuál es la razón de que el primer cambio que se produce en la historia de la JONDE haya consistido en pasar de un director titular a otro artístico?*

Anteriormente había un director artístico y titular, en mi caso sólo hay un director artístico. Lo que ha desaparecido es el personaje del director titular. La estancia media de los miembros integrantes de la Joven Orquesta es de unos tres años y lo más positivo es poder prepararlos para lo que se van a encontrar en el futuro. En función del programa, se puede contratar a distintos directores invitados para que trabajen sobre diferentes épocas de la música o compositores determinados,

cada uno de ellos buscado para ese compositor o ese proyecto. Ésa puede ser la razón, pero el cargo de director artístico no es nuevo, lo que es nuevo es que no haya un director titular.

¿Cuál ha sido su trayectoria?

Yo era flautista, formé parte de la Joven Orquesta hace más de diez años. Me formé como músico en Barcelona, luego estuve ocho años en Holanda y después he tocado en distintas orquestas en el mundo profesional. Desde hace seis años me he dedicado más a la gestión y la dirección artística. Hace seis años me hice cargo de la Orquesta de Cadaqués, que sigo llevando

al mismo tiempo que la Joven Orquesta como director artístico igualmente, y también soy director del Festival de Cadaqués.

¿No es un poco delicado que la primera vez que cambia la dirección artística de la JONDE, ocurra a pocas semanas de una elección que pueden cambiar el gobierno?

Bueno, puede ser que sí. Tendríamos que acostumbrarnos a que los proyectos culturales no deben estar influidos políticamente. La función de la Joven Orquesta es preparar a los jóvenes músicos (que son en su gran mayoría, o al cien por cien, todavía estudiantes) para que lleguen a

ser buenos profesionales. Nuestra función es darles una formación y poner todos nuestros medios a su alcance para que esto se cumpla, darles una experiencia principalmente en el mundo orquestal y en la música de cámara, clases, análisis musical de obras del siglo XX, etc., pero principalmente una formación orquestal. Eso no tiene nada que ver con la política, yo supongo que si me contratan es por ser profesional. Con lo cual no creo que futuros cambios tengan que influir ni en la base de la organización de la JONDE ni en nuestro funcionamiento. Edmón Colomer anunció ya el año pasado que quería dejar la Joven Orquesta y hace ya me-

ses que yo estaba en conversaciones con el Ministerio, el 15 de diciembre cerramos el contrato y atamos todo lo que se tenía que atar para dejarme una etapa que me permitiera incorporarme aquí. Ha coincidido que del 15 de diciembre a las elecciones de marzo hay dos meses y medio. A todos nos afecta la política pero creo que el mundo político y el cultural tendrían que ser dos cosas distintas y las cosas tendrían que funcionar con profesionales en el mundo profesional.

Este cambio significará, de alguna manera, un balance de todo lo que la JONDE ha realizado hasta el momento. ¿Cuál sería ese balance en su opinión?

Es un balance sumamente positivo. La Joven Orquesta tiene doce años de existencia. Creo que el trabajo que ha hecho, no sólo Edmón Colomer sino todo el equipo, es un trabajo fantástico. Hemos tenido más de 450 o 500 músicos que han pasado por la Joven Orquesta. De éstos, actualmente hay unos 150 que trabajan en orquestas profesionales, lo cual es un porcentaje muy elevado. En cuanto a las otras dos terceras partes, están en conservatorios, en algún grupo de cámara, haciendo actividades solistas, yo diría que prácticamente todos están relacionados con la música. ¿De qué ha servido la JONDE? Para formar una gran cantidad de músicos profesionales, nuestro objetivo era éste: formar músicos profesionales que ya están en orquestas profesionales, formar buenos instrumentistas, buenos músicos en general, buenos músicos de cámara que pudiesen enseñar y dar



Llorenç Caballero (izquierda), en un ensayo de la JONDE en Granada, 1986. FOTO: Ros Ribas

su experiencia a otra gente muchos de ellos están en conservatorios, escuelas privadas, etc. Actualmente hay ciento y pico que forman la JONDE y esperamos que poco a poco se vayan introduciendo en el mundo profesional. ¿Cuál es el objetivo de la JONDE? Formar a jóvenes músicos, y creo que lo hemos cumplido en un porcentaje muy alto. También ha coincidido que en estos doce últimos años se han creado muchas orquestas, creo que más de la mitad de las orquestas profesionales que hay en España. La JONDE ha servido para surtir de músicos a estas orquestas.

Cuando nació la JONDE, la necesidad de músicos con una formación orquestal era enorme. Quizá en el futuro esa necesidad se atempere bastante. ¿Eso va a cambiar, de alguna manera, el punto de vista de la JONDE?

Creo que no. Ha habido una época en la que, por suerte, se han formado muchísimas orquestas, pero actualmente se siguen formando otras. Se acaba de formar la de Santiago, hay varias comunidades autónomas que no tienen orquesta

y todos esperamos que puedan tenerla. Murcia tenía orquesta pero se deshizo y espero que a no tardar vuelva a tenerla. Aragón ha sido una comunidad que nunca ha tenido orquesta profesional. Lo mismo ocurre con Extremadura o La Rioja. Todavía quedan muchas orquestas por hacer. También hay que pensar que hay una rotación de músicos, es verdad que actualmente puede ser más duro que hace doce años, pero dentro de doce años puede ser más duro que ahora; así que no creo que esto influya, creo que ha sido una evolución que va a seguir, se van a seguir formando orquestas y las que ya existen van a seguir necesi-

sitando músicos por rotación, porque algunos se jubilan o porque se van. Claro, hay una Joven Orquesta Nacional de España, pero poco a poco se han ido formando otras orquestas jóvenes, la Orquesta Joven de Andalucía, la Joven Orquesta de Cataluña y espero que todas las comunidades autónomas, incluso todas las ciudades, tengan sus orquestas jóvenes.

¿Y eso no significa más competencia?

No, todo lo contrario. No hay que verlo como competencia sino como colaboración. La Joven Orquesta tiene muy buena relación con las orquestas jóve-

Llorenç Caballero es un hombre joven, apenas rebasada la treintena, pero transmite una gran sensación de experiencia, seguridad y confianza. A diferencia de Colomer, Caballero asume solamente la función de director artístico con lo que la JONDE inaugura una nueva etapa en la que el podio directorial se abre a diferentes batutas.



Ensayo de la JONDE, 1993. FOTO: Ros Ribas

nes autonómicas ya existentes al mismo tiempo que la tiene con la Joven Orquesta Europea. Yo creo que todas son complementarias y todas son fases de una formación. No quiero decir que para ser miembro de la Joven Orquesta tengas que ser miembro de una autonómica, normalmente puede ser ése el proceso, pero no siempre tiene que ser así. Espero que haya muchas orquestas, porque cuantas más haya el nivel va a subir y cuanto más suba el de los estudiantes más va a subir el de los profesionales. Por lo tanto no lo veo como competencia sino como algo complementario.

¿Cómo ve al joven músico español?

Con mucha ilusión, como a cualquier joven, esperanzado en su profesión, con ciertas dudas, como hemos tenido todos cuando todavía no te has incorporado al mundo laboral, cuando

todavía se está estudiando y hay cierta dudas, pero lo veo cada vez mejor formado. Hay mucha más gente que estudia música, creo que es muy positivo que la música se incluya en las escuelas, es decir que no estudie música tan sólo aquel que quiere ser profesional, sino que estudie música todo el mundo, del mismo modo que todos hacen gimnasia en las escuelas sin pensar en ser atletas. Creo que al haber más escuelas hay más sensibilización general hacia la música, lo que permite que la sociedad requiera más orquestas, más grupos de cámara, más compositores. Este campo está en expansión y se va a expandir muchísimo porque creo que la labor que se hace con la enseñanza de la música en las escuelas es muy importante. Yo soy muy positivo y optimista, y creo que estamos en el buen camino.

La formación que recibe ac-

tualmente el intérprete desde el punto de vista de la integración en un conjunto sinfónico antes de llegar a lo que pueda ser la JONDE, ¿le parece adecuada, corta, mejorable...?

Mejorando y mejorable. Por desgracia llega mucha gente a la Joven Orquesta que nunca ha tocado en orquesta. Esto es, en cierto modo, nuestra función, darles una experiencia, pero sería muy positivo si cada conservatorio o cada escuela de música tuviera su pequeña orquesta. Una orquesta no la debemos entender siempre como una orquesta sinfónica sino como un grupo, puede ser un grupo de cámara ampliado de diez o doce músicos. Si esto existiese en conservatorios tanto elementales como medios y luego en el superior, y luego tuviésemos una orquesta en las distintas comarcas o en los distintos pueblos, al mismo tiempo que una orquesta en las

grandes ciudades y luego una orquesta en cada comunidad autónoma antes de llegar aquí, la trayectoria de una persona que llegase a la JONDE tendría todo un bagaje orquestal. Nos encontramos a menudo que este bagaje no existe porque no existen esas orquestas en determinados sitios. En Madrid, varios conservatorios tienen orquesta, en Barcelona, también, así como en Valencia y en otras ciudades, pero no en todas. Así que nos faltan orquestas.

Imagino que uno de los problemas que suele tener un intérprete joven para integrarse a un colectivo serio que quiere sonar bien, se relaciona mucho con su instrumento ¿La JONDE contempla la problemática del instrumento del instrumentista?

Después de estos doce años de experiencia podemos decir que, en general, esto nunca es un problema. Normalmente el estudiante tiene su instrumento, mejor o peor, que va evolucionando un poco con el

músico, y todo el mundo viene a hacer pruebas con su propio instrumento. Ahora bien, sí que hay ciertos problemas con algunos instrumentos; por ejemplo el contrafagot que es francamente caro, muy pesado,

"se van a seguir formando orquestas y las que ya existen van a seguir necesitando músicos"

físicamente pesa muchos kilos y es difícil de encontrar. Entonces, la JONDE tiene un contrafagot que lo presta a sus miembros integrantes fagotistas cuando, durante una época, quieren tener uno para estudiar. La JONDE tiene cuatro trompas wagnerianas, que hay muy pocas, y cuando quieren practicar



Ensayo de la JONDE, 1993. FOTO: Ros Ribas



con ellas también las prestamos. Facilitamos, también, instrumentos pesados como el arpa, contrabajos, timbales, marimbas y muchos de percusión. Los instrumentos que tenemos están a su disposición, tanto en los encuentros como fuera de ellos. Lo que no hace la JONDE es comprar instrumentos para sus integrantes porque aquí va pasando mucha gente y no hay presupuesto, ni creo que sea la finalidad de la JONDE.

"Poco a poco, vamos a tener que buscar la financiación privada y complementar la financiación pública con la privada"



¿Podría ampliar la nueva línea de colaboración con directores invitados y compositores residentes?

La JONDE ha servido principalmente para instrumentistas y me gustaría ampliar estas posibilidades a jóvenes compositores y directores. Con los directores se entiende bien lo que vamos a hacer: unas *master classes* de las que saldrá un par de directores asistentes que se encargarán de trabajar en todo el proceso de preparación, lo que quiere decir los seccionales, los ensayos parciales, los ensayos previos de conjunto y los orquestales anteriores a la llegada de un director invitado. Al mismo tiempo, podrán dirigir grupos de cámara, ensambles y música contemporánea, ésta va a ser la función del director asistente. La del compositor, en cierto modo, también, la base del gran repertorio que hemos de hacer en la JONDE es clásica, es decir, repertorio de finales del XVIII, del XIX y de principios del XX, pero no vamos a olvidar la música actual, en absoluto. Mi idea es nombrar un par de compositores

en residencia que puedan trabajar con la orquesta. Eso quiere decir que puedan estar con la orquesta, hacer clases sobre música actual, tendencias compositivas, analizar obras, es decir, que hagan una labor pedagógica, pero al mismo tiempo que vivan con la orquesta y que la culminación de ese año sea escribir una obra que interpretará la Joven Orquesta. Conocer a los instrumentistas y poder consultar en todo momento las dificultades técnicas o musicales que puede tener cualquier pasaje puede ser bastante formativo para el compositor y ayudarlo a escribir para orquesta. Espero que la JONDE le sirva para formarse mejor como compositor, vivir con la orquesta durante un año y, al final del año, ver su composición interpretada por aquella gente con la cual ha convivido. En cierto modo es escribir sabiendo bien quién y cómo lo va a interpretar. Además, vamos a ampliar los conciertos escolares, tanto de orquesta como conjuntos de cámara, y espero que el compositor también pueda preparar estos conciertos escolares e introducirlos. En

Inglaterra o en Finlandia hay compositores residentes prácticamente en todas las orquestas, el compositor va a las escuelas, explica lo que es la música clásica, la formación de los instrumentos, lo que significa un grupo, una orquesta, y muy a menudo compone con los chavales, es decir, que jugando luego se llega a una interpretación. Esa es, también, una labor que vamos a pedir aquí al compositor en residencia, es decir que al mismo tiempo nos servirá para una labor pedagógica fuera de la JONDE y para unas clases de análisis y unas labores dentro de la orquesta. Creo que va a ser un buen ligamen y una buena manera de trabajar en colaboración, y de este modo espero ampliar un poco las miras de la JONDE.

Después de estos primeros doce años de historia de la JONDE, ¿cómo ve los próximos doce años?

Creo que se ha hecho muy buena labor, por lo tanto vamos a seguir con ella y por otra parte vamos a ampliarla a otros campos.

También se va a producir, creo, y en cierto modo todos lo vemos, un cambio en la financiación. La JONDE ha sido un proyecto del Ministerio de Cultura y ha sobrevivido gracias a sus aportaciones. Pero todos vemos cómo está la situación económica, no sólo en España sino mundialmente, y el soporte de las instituciones hacia lo cultural (aunque estoy absolutamente seguro de que la JONDE seguirá teniendo este soporte). Poco a poco, vamos a tener que buscar la financiación privada y complementar la financiación pública con la privada. Si hasta ahora era del noventa y pico por ciento de financiación pública y muy poco de financiación privada, esto se va a ir invirtiendo. No es que lo desee, pero, viendo lo que ha pasado en Finlandia, Holanda, Inglaterra o Alemania, ves que aquí también va a pasar. Es decir, que en el futuro vamos a tener que espabilarnos para complementar las ayudas públicas. Pero, en cuanto a estudios, creo que van a venir nuevas generaciones cada vez mejor preparadas, y esperamos estar a su nivel ■




DEBILLO, FERNANDO ZOBEL

**TRATADO
DE SOLFEO
CONTEMPORANEO**
JOSE LUIS TEMES

Consta de cinco niveles progresivos.
Cada nivel está dividido en tres tomos.

Los tomos **a** están dedicados
exclusivamente a teoría;
los subtítulos **b**, a métrica y lectura rápida,
y los volúmenes **c** están dedicados a entonación,
sin grandes dificultades rítmicas.

Los niveles **I, II y III** desarrollan todas las dificultades
del lenguaje musical convencional.
Los niveles **IV y V** están dedicados a la música del siglo XX.

 **A LA VENTA
EN TIENDAS DE MÚSICA**

le Editorial LINEA
Apartado Postal 10080
28080 Madrid

DESIGN GRÁFICO

SERVICIOS FIDUCIARIOS Y CONTABLES, S.A.

SEFICONSA

soluciones

**especializados en
actividades artísticas**

Vallehermoso, 20, esc. B, 1º dcha.
28015 MADRID tel. 5924 51 44 fax 594 26 68

Los desafíos de la educación musical

J. F. G.

La educación musical es la piedra angular de la cultura y la actividad musical de un país. Sobre esto no existe desacuerdo. Pero a partir de ahí todo es controversia, debates infinitos y extrañas circunvalaciones sobre la forma en que debe articularse el acuerdo. ¿Qué tendrá la enseñanza musical para que si no se reforma es malo y si se toca es peor? Es difícil dar una respuesta porque si es general estaremos de acuerdo hasta el momento de intentar articularla en enunciados concretos. No es que no haya ninguna esperanza de renovación realmente positiva, hay signos alentadores en muchas direcciones, es que la educación musical es el mejor termómetro de la verdaderas intenciones de una sociedad con relación a una disciplina artística que precisa de un esfuerzo significativo y prolongado.

En la Comunidad de Madrid hay cada vez más escuelas, conservatorios y centros de enseñanza musical. Si no es posible saber si la formación ha mejorado por ello, al menos está claro que se ha extendido y descentralizado, pero es preciso que se articule, que los alumnos de cada centro no permanezcan aislados, que unos sepan de los otros y que se genere una conciencia de sector. Doce notas apuesta por este esfuerzo desde su única herramienta: la información y el contacto. Para ello abre, desde su nacimiento, una sección de educación musical que quiere ser una ventana abierta a todo un sector, hacerse intérprete de sus inquietudes y permitir que fluya la comunicación entre todos.

PROFESORES DE MÚSICA A ESCENA

LA ASOCIACIÓN DE PROFESIONALES DE LA ENSEÑANZA MUSICAL (A.P.E.M.) SE DISPONE A PRESENTARSE DURANTE EL MES DE MARZO. SE TRATA DE UNA DE LAS INICIATIVAS VINCULADAS AL MUNDO EDUCATIVO MUSICAL MÁS ESPERANZADORAS DE LOS ÚLTIMOS AÑOS. SE PROPONE AGRUPAR A LOS PROFESORES DE MÚSICA Y CREAR UNA DINÁMICA CUYOS AMBICIOSOS OBJETIVOS PODRÍAN LLEGAR A DOTAR DE CONTENIDO A LAS PARTES MÁS REALISTAS DE LA LOGSE. CUALQUIER INICIATIVA DE CARÁCTER ASOCIATIVO QUE NACE SERIEDAD, DENTRO DEL ÁMBITO DE LA EDUCACIÓN MUSICAL, SUELE INCORPORAR, CASI POR DEFINICIÓN, PLANTEAMIENTOS DE CAMBIO DE GRAN PROFUNDIDAD. LAS LEYES Y LAS REFORMAS (TANTO LAS BUENAS COMO LAS PEORES) CAEN SOBRE ESTE SECTOR COMO ALUVIONES Y SÓLO LA ACCIÓN PACIENTE Y DECIDIDA DE AQUELLOS QUE LAS SOPORTAN Y DEBEN ENCARNARLAS PUEDE CONVERTIRLAS EN UN PRINCIPIO DE REALIDAD.

Nacimiento de una asociación

La APEM puede haber nacido justo en el buen momento, ésa es la convicción de los miembros de su junta directiva. De ser cierto, esta asociación podría convertirse en la buena noticia de la educación musical española para el fin de siglo. Sobre todo si se considera la ineficacia de disposiciones y reglas que no contemplan verdaderos interlocutores en el sector.

Los miembros de la junta directiva de la APEM son, sin duda, veteranos conocedores del desorden en el que se desarrolla su profesión. Sin embargo, su disposición a hacer que las cosas cambien (y muchos de ellos lo han debido intentar más de una vez) les lleva a adoptar una posición constructiva. Se encuentran en fase constituyente y hablan en nombre de un colectivo que aún debe articular posiciones generales.

Cuatro miembros de la junta directiva de la APEM nos hablan de sus proyectos. Son **José Manuel R. Cruzado, Manuel Barón, Juan Carlos Torres y Mari Carmen López.**



¿Cómo definís el cuerpo de profesores de música?

José Manuel R. Cruzado. - El primer capítulo del artículo segundo de nuestros estatutos lo recoge: "Como profesores se entenderán los titulados que, como tales, presten sus servicios retribuidos en cualquiera de las especialidades y niveles que integran las enseñanzas musicales, con independencia de la naturaleza de su vinculación". Quiere decirse que los profesores de conservatorios, de escuelas, los profesores de ayuntamiento, con tal de que tengan el título correspondiente, pueden ser, a priori, socios. Los catedráticos no están incluidos en la asociación por definición estatutaria.

Es decir, que están los catedráticos y todos los demás, y vosotros pretendéis representar a "todos los demás".

J. M. R. C.- En razón de que cada uno tiene su problemática como cuerpos distintos sí. Todo ello, además, siguiendo a la LOGSE que es la que hace la diferenciación perfectamente clara. Hasta cierto momento, los problemas podían ser más o menos comunes. Ahora los problemas de ellos son unos y los

LA ASOCIACIÓN DE PROFESIONALES DE LA ENSEÑANZA MUSICAL, A.P.E.M. ES UNA ASOCIACIÓN INDEPENDIENTE, DE ÁMBITO ESTATAL, INTEGRADA POR PROFESORES DE MÚSICA DE LA ENSEÑANZA PÚBLICA ADSCRITOS A CONSERVATORIOS, ESCUELAS O CENTROS DE ENSEÑANZA MUSICAL EQUIVALENTES, PERTENECIENTES A CUALQUIERA DE LAS ADMINISTRACIONES PÚBLICAS.

nuestros son otros.

¿Cuáles son esos problemas?

J. M. R. C.- De todo tipo, y no hay que ver una connotación negativa en el término problema. O, por lo menos, la asociación no lo analiza, en este momento de su proceso, ni negativa ni positivamente. Simplemente examina una realidad nueva que surge a partir de la LOGSE, y en función de eso analiza los resultados, puesto que ésta ya lleva tiempo en marcha, tratando de aportar como profesionales las visiones que tenemos cada uno.

¿Pero, en el momento de nacer como asociación, ¿habréis tomado el pulso a los que consideréis los primeros problemas, o los primeros asuntos sobre los que tratar?

J. M. R. C.- En este momento la asociación no se plantea el término problema, se plantea simplemente constatar una realidad nueva que surge a partir de la LOGSE: habiéndose derogado el decreto del 1966, cambia la situación y nosotros lo que hacemos es analizarla en el momento presente procurando anticiparnos a un futuro.

LOS OBJETIVOS PRINCIPALES DE LA MISMA SON:

- CREAR UN MARCO ABIERTO DE INFORMACIÓN, DEBATE E INVESTIGACIÓN SOBRE LAS ENSEÑANZAS MUSICALES Y SU DESARROLLO.
- REPRESENTAR LOS INTERESES DE LOS PROFESIONALES DE LA ENSEÑANZA MUSICAL Y VELAR POR SU PRESTIGIO, PARTICIPANDO EN LOS PERTINENTES ÓRGANOS DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL O ADMINISTRATIVA.
- FOMENTAR LA CONVIVENCIA Y AYUDA MUTUA DE SUS ASOCIADOS, ASÍ COMO ATENDER A SU PROMOCIÓN FORMATIVA, TÉCNICA, CULTURAL Y SOCIAL.
- COOPERAR CON OTRAS ASOCIACIONES O INSTITUCIONES RELACIONADAS CON LA ENSEÑANZA MUSICAL, TANTO EN EL MARCO ESTATAL COMO EN EL EUROPEO O INTERNACIONAL.

PARA ELLO, NUESTRO ESFUERZO ESTÁ ORIENTADO A:

- CREAR COMISIONES DE TRABAJO ESPECIALIZADAS QUE PUBLIQUEN Y DIFUNDAN SUS CONCLUSIONES EN EL ÁMBITO EDUCATIVO Y SOCIAL PERTINENTE.
- PROMOVER Y ORGANIZAR CONGRESOS, CONFERENCIAS, DEBATES, CURSOS, CONCIERTOS, ETC., AL SERVICIO DEL DESARROLLO PROFESIONAL Y DEL RECONOCIMIENTO SOCIAL DE LA FORMACIÓN MUSICAL Y DE LA PROPIA MÚSICA.
- PROPORCIONAR ASISTENCIA Y ASESORAMIENTO JURÍDICO EN AQUELLAS CUESTIONES QUE SE CONSIDEREN DE INTERÉS COLECTIVO.

APEM

APARTADO DE CORREOS Nº 8160



¿Y cómo analizáis, entonces, esa situación?

J. M. R. C.- En eso estamos, hay que tener en cuenta que estamos naciendo. El primer momento, que sería el corto plazo, es lo que nos ocupa ahora: una toma de contacto con todos los profesionales posibles del territorio español, ya que es el ámbito que cubre la asociación. Una vez que tomemos ese contacto, a medio plazo lo que haremos serán mesas redondas, conferencias o actos de este tipo; sacar conclusiones, cada uno en su materia.

Manuel Barón.- En síntesis, hay dos vertientes: una es plantear una especie de política general de toda la enseñanza, ya se trate de escuelas de música, conservatorios profesionales o, incluso, conservatorios superiores y, dentro de ella, intentar autoevaluarnos como profesionales, promover cursos de formación y resolver los problemas que genera. Luego, otra vertiente de cara a la administración, o sea, intentar poder tener la fuerza suficiente como para que cuenten con los profesionales, no ya nosotros como asociación, sino con todos los profesionales a la hora de plantear una serie de políticas en ese ámbito.

Desde la defensa y desarrollo de un sector concreto, ¿cómo creéis que se puede mejorar la totalidad del problema de la educación musical?

Juan Carlos Torres.- La asociación no nace, en primera instancia, para representar a un sector, sino como un proyecto para la enseñanza musical en su conjunto. En este momento, hemos acotado el terreno organizativo a lo que es el profesorado musical de la educación pública, eso no quiere decir que esa sea nuestra única vocación hacia el futuro. Lo que ha hecho que esta asociación nazca ha sido un proyecto integral sobre qué visión o por qué tipo de enseñanza musical debemos trabajar, y en esa medida hemos tomado como punto de partida, o referencia inicial, un sector del profesorado de características similares para poner en marcha el trabajo. Por supuesto, habrá que dar respuesta a unos problemas específicos, pero lo que se está planteando es ir ampliando ese marco organizativo, en un futuro, conforme la asociación vaya avanzando.

J. M. R. C.- De entrada se va a dar una visión profesional. No quiero decir con ello que la realidad en la que nos movemos ahora mismo no esté definida por profesionales, pero, aunque sólo sea en términos de cantidad, vamos a dar una visión muchísimo más amplia de lo que presupone la música en estos momentos, así como de lo que probablemente debería ser. Eso para empezar.

¿Y para continuar?

J. C. T.- Que nuestro marco de trabajo no se

va a reducir a lo que es el profesorado del conservatorio, sino que en nuestro interés está en aglutinar a otros organismos colectivos, asociaciones, ya sean de padres, de alumnos, entidades relacionadas con el ámbito musical, social o educativo que estén interesadas en un proyecto educativo para la música distinto, o al menos que desarrolle o potencie los aspectos que consideramos más adecuados para la misma. O sea, que no es una labor que vayamos a hacer solos. Si la pregunta se refiere a la contradicción de que somos un colectivo circunscrito y a cómo podemos integrar el objetivo de incidir en la vida musical en su conjunto, eso se va a plasmar en la colaboración o en el trabajo común con otros organismos, en objetivos, en la medida de lo posible, comunes.

Mari Carmen López.- Creo que es importante decir que esta asociación nace buscando la unión en una desunión. Es decir, esta asociación nace por la fuerza de un grupo de personas que creen realmente en la necesidad, enorme y prioritaria, de crear una entidad que unifique y consiga aunar criterios de profesionales. En ese sentido, está claro que surge de individualidades, pero, por suerte, nuestro proyecto de futuro es ir hacia una visión mucho más generalizada que pasa por encima de opiniones individuales. Así pues, nace de una necesidad de unión, eso está claro, todos estamos de acuerdo: hace falta una asociación fuerte y amplia que busque una cohesión entre los músicos.

J. M. R. C.- Y siempre con la idea positiva de aportar, quiero decir que no estamos en un círculo vicioso alrededor de los profesores exclusivamente. Queremos recibir todo tipo de opiniones, de los padres, de los alumnos, incluso tenemos una enorme vocación europea, que está recogida en los estatutos; conectar con otro tipo de entidades pertenecientes a otros países que, como es lógico, tienen más tradición. Ese sí es un aspecto que, como organización, tenemos muy claro: hay que cubrir, de alguna manera, todo un vacío de tradición sobre el que se ha puesto el soporte de una ley de la que no opinamos si es positiva o negativa, simplemente deci-

“Lo que ha hecho que esta asociación nazca ha sido un proyecto integral sobre qué visión o por qué tipo de enseñanza musical debemos trabajar”



mos que debajo hay todo un vacío tradicional. Vamos a intentar recoger la experiencia de organizaciones que ya están asentadas y con gran crédito en muchos países de Europa.

J. C. T.- Si esta asociación nace es porque consideramos fundamental que exista un cauce de participación del profesorado en sus propios asuntos. Está claro que, independientemente de la valoración acerca de la tradición musical, hay un vacío organizativo en lo que es la profesión musical. Y en ese camino, nuestra idea no es la de cerrar, sino la de ampliar puntos de vista y un movimiento que nace no puede ya establecer unos límites excesivamente cerrados. La asociación quiere consolidar un pensamiento y una alternativa propia acerca de la situa-

“la actitud de la asociación será siempre positiva: aportar la vivencia y el día a día de unos profesionales que estamos ahí y que somos los que tenemos que dar vida a la LOGSE y a su desarrollo”

ción actual, pero no debe salir de cuatro cabezas, sino de un planteamiento colectivo en el que participe gente que, en muchas ocasiones, no lo ha podido hacer, o sea que habría que tejer una red organizativa por toda España que permita un montón de opiniones, iniciativas o puntos de vista para salir a flote, cosa que no sucede actualmente.

¿Qué puntos comunes podéis ver entre los profesores de música profesionales y los de música, también, pero de la educación general?

M. B.- Yo creo que hay más puntos de desconexión que de conexión. Tampoco conocemos muy bien todo lo que les afecta, porque también hay

una reforma en la enseñanza obligatoria y está empezando ahora a funcionar, la secundaria obligatoria, la primaria..., antes no existía la asignatura de música en el bachillerato y en BUP había una asignatura que era Historia de la música, pero un curso

nada más, el primero, y no tenía nada que ver con lo que se hacía en el conservatorio. Ahora hay un poco de todo, está incluida en el curriculum, pero tampoco estamos muy al tanto de cómo funciona, sobre todo porque lo poco que hay es experimental, así que todo lo que podemos decir es eso, que hay más desconexión que conexión, lo que no me parece demasiado bueno.

J. M. R. C.- En todo caso, es un objetivo de la asociación el tomar contacto, en el momento oportuno, con esa realidad. Insisto en que nosotros no menospreciamos ninguna realidad porque todas ellas nos van a conducir a tener una visión más amplia y, como consecuencia, más profesional, que es de lo que se trata.

¿Hay algún tipo de asociación de profesores musicales de la educación general?

J. C. T.- Hay una asociación de profesores de música de la enseñanza primaria.

J. M. R. C.- Hay, y ha habido, asociaciones, y nosotros, de hecho, no solamente respetamos el trabajo que hayan hecho, sino que procuramos asimilarlo y ver en qué medida nos puede servir como primer paso para alcanzar cierta envergadura. O sea, que el hecho asociativo en el ámbito de los profesores de música, con más o menos éxito, ha existido siempre. Nosotros hemos retomado todo ese movimiento.

J. C. T.- De hecho, muchos de nosotros hemos participado en varias de ellas.

¿Veis alguna acción concreta en el horizonte que se pueda articular de alguna manera?

J. C. T.- Una de las tareas fundamentales de la asociación va a ser la creación de comisiones de trabajo que traten temas puntuales que afecten tanto a las especialidades como a temas de la ordenación educativa, etc., cuestiones que afectan directamente a la educación musical. Lo que pasa es que nos lo planteamos como una tarea más a largo plazo, no como tareas inmediatas que constituyan un golpe de efecto y que después no tengan una continuidad. La idea primera es, por ejemplo, que la asociación funcione a través de coordinadores en los diferentes centros a los que llega y esos coordinadores van a tener la misión de crear allí, en su centro, comisiones de trabajo acerca de los temas que los profesores consideren de mayor interés, en el sentido de ir apurando todo un caudal de pensamiento y de valoración de los problemas que pueda articularse luego en alternativas prácticas y concretas que pueden llegar, claro, hasta acciones determinadas, en el momento oportuno, del tipo que sean. De todas formas, lo que



mueve nuestra actividad en este momento es la publicación de una revista que va a ser el portavoz inicial de las ideas que van a bullir en toda la asociación, un órgano de difusión y participación para el profesorado. Pero, de entrada, no nos vamos a plantear hacer cosas muy inmediatistas que no nos lleven a ningún sitio.

¿Tenéis algunos plazos de actuación?

J. M. R. C.- Como decía antes, dividimos nuestra actuación en corto, medio y largo plazo, y en este momento estamos en el corto plazo: organización de la revista, un acto de presentación y una serie de cosas; en el medio plazo, es donde vendrá el trabajo fuerte, por decirlo de alguna forma, ¿Por qué? Pues porque tendremos que acotar la realidad de una ley que constituye el marco general, que es la LOGSE, y que se está especificando en determinados decretos y realidades legales que tendremos que analizar y, a través de congresos, como te decía antes, emitir nuestra opinión sobre puntos concretos, tanto si estamos como si no estamos de acuerdo, y en el caso de no estar de acuerdo hacerlo llegar a donde corresponda para que oigan nuestra opinión. Pero, en todo caso, la actitud de la asociación será siempre positiva: aportar la vivencia y el día a día de unos profesionales que estamos ahí y que somos los que tenemos que dar vida a la LOGSE y a su desarrollo, ése será el momento en que la asociación incida, cuando empecemos a trabajar sectorialmente sobre los aspectos que desarrollan esa ley.

J. C. T.- Se puede dar un dato concreto, el acto de presentación que vamos a hacer el mes de marzo, con un concierto a cargo de Josep Colom, que tendrá lugar en el Círculo de Bellas Artes, su presentación en sociedad, sus objetivos y su planteamiento, para lo que contamos con profesionales, profesores y diferentes organizaciones procedentes de otros ámbitos sociales y educativos.

M. B.- En resumen, los objetivos primordiales de estos primeros pasos son: crear una conciencia de colectivo y, aunque sea un juego de palabras, una conciencia colectiva, también. Hacer ver a todos los profesionales, o a todos los que podamos, que somos un colectivo, y luego darle unas líneas generales de actuación, pero siempre de manera positiva. Lo que pretende la asociación no es criticar a la administración, sino aportar. Siempre que haya una crítica va a haber una alternativa, no es chillar ni patear diciendo que mal está todo.

J. C. T.- En todo caso, lo que sí nos orienta es, desde luego, que ésta no es una asociación que surge para resolver algunos problemas concretos, nos planteamos que hay que hacer una serie de

transformaciones profundas porque la educación musical que queremos es un reto a conseguir. Puede parecer general en sentido inmediato, pero si queremos operar transformaciones profundas en la enseñanza musical, obviamente no puede hacerse en poco tiempo.

¿Creéis que en el ambiente musical hay un déficit de asociaciones?

J. M. R. C.- No es que haya déficit, es que es difícil organizarse, que es distinto. Una asociación surge porque hay inquietudes y es evidente que nosotros surgimos porque las hay, lo que ocurre es que es difícil aglutinarlas en esta profesión. Nosotros estamos en el ímprobo esfuerzo de organizar esas inquietudes. ¿Hay déficit de asociaciones? No, echas un vistazo hacia atrás y resulta que ha habido asociaciones y espero que siga habiéndolas, pero siempre hay dificultad en hacerlo de un modo amplio, porque requiere mucho esfuerzo, muchísima pérdida de tiempo por parte de cada uno de nosotros. Incluso la situación nos ha venido bien, porque nos está obligando a tomar postura, y en esa medida no es que sea fácil pero probablemente sí lo sea más en este momento que en el de los intentos anteriores de otros compañeros.

¿Hay alguna raíz o intento anterior en vuestra iniciativa?

J. M. R. C.- No, lo que hemos hecho nosotros ha sido coger las experiencias de todas esas asociaciones anteriores.

J. C. T.- Claro que nosotros hemos participado en proyectos e iniciativas, a lo mejor no asociativas como una de ámbito estatal, pero sí en iniciativas puntuales o en una situación coyuntural para dar una respuesta..., es evidente que las cosas nunca suceden porque sí. Cuando un grupo de gente toma la decisión de formar una asociación con más ambiciones, es evidente que siempre hay alguna trayectoria detrás, intentada de diferentes maneras. No tanto

**“el programa
musical español a
nivel pedagógico
y a nivel práctico
ha cambiado
muchísimo en los
últimos 15 o 20
años”**



porque hayamos estado protagonizando asociaciones como que siempre has estado inquieto ante la situación y has estado, en la medida de tus posibilidades y de tu conocimiento, andando por donde creías que era mejor.

M. C. L.- Yo me atrevería a añadir que esto ha tenido en sus orígenes el motor de la implantación de la LOGSE, que se ha hecho, como es obvio y público, con bastantes cuestiones sin aclarar, con falta de medios, y que eso ha repercutido en que nosotros hayamos sufrido en nuestros respectivos centros y en nuestro desarrollo profesional problemas graves a veces. Entonces, esto ha surgido de un hecho concreto que es la implantación de la LOGSE y su manera de llevarla a cabo.

¿Podría resumir diciendo que a raíz de una serie de circunstancias, transformaciones legislativas, maduración del ambiente musical, etc., consideráis que hay un punto óptimo como para que un determinado sector haya llegado al momento adecuado como para transformarse en un elemento de aportación a la vida musical?

J. M. R. C.-Ése sería uno de los aspectos, el otro lo constituye el empuje del resto de Europa. Es evidente que musicalmente nos estamos abriendo de unos años a esta parte, el resto de Europa empuja y no nos podemos quedar quietos. Nosotros nos creemos capacitados profesionalmente como cualquier otro profesor extranjero y eso también nos ha llevado a decir que aquí estamos, podemos aportar también algo y no estar a expensas de lo que venga; nos parece fantástico lo que venga, pero nosotros también tenemos cosas que decir.

M. B.- Es evidente que el programa musical español a nivel pedagógico y a nivel práctico ha cambiado mucho en los últimos 15 o 20 años. Antes, el colectivo de conservatorios era muy pequeño, orquestas había poquísimas, ahora hay muchas más y muchos más conservatorios, el colectivo ha crecido bastante en estos últimos años y de paso también lo hacen las inquietudes. El programa de la LOGSE nos ha hecho reflexionar y hemos tenido que reajustar la mentalidad. El momento propicio podría haber sido otro, pero ha surgido y tampoco tiene un porqué exacto; algunos de los que estamos aquí no nos

conocíamos antes y, después de un tiempo trabajando juntos en este tema, nos hemos dado cuenta que hablamos el mismo idioma y tenemos inquietudes comunes. Eso es lo que pretendemos transmitir al resto de profesores en España: que hay mucha gente que habla el mismo idioma, que tiene las mismas inquietudes y que podemos entendernos.

Cuando hablaba de si pensáis que el momento puede ser óptimo me refería a cosas como éstas: sale una nueva ley que produce, a partes iguales, fuertes esperanzas pero un elevado nivel de desorganización. Se produce un aumento en el número de conservatorios, pero también un alto índice de dispersión. Imagino que las necesidades de coordinarse y dialogar se hacen mayores.

J. C. T.- Yo creo que hay dos ámbitos: se produce una serie de cambios que piden respuestas nuevas, provocan contradicciones y nuevos problemas. Y luego, hay otro factor, más ligado a la casualidad, y es que después de bregar en diferentes iniciativas durante años, llegas al convencimiento de que la única forma de aspirar a una educación musical y a una situación distinta sólo es posible sobre la base de una organización que se plantee las cosas no de forma inmediatista o particularizada, sino con un ámbito más amplio

que, durante un largo proceso, vaya acumulando las fuerzas necesarias para poder incidir en esa situación. Las dos cosas van combinadas: si no se hubieran producido todos estos cambios y estuviéramos en la misma situación de hace 20 años, en la que los conservatorios eran pocos y había un alumnado mucho menor, esta situación podía no haberse dado. Pero existe también el convencimiento de que trabajamos en una dirección en la que no hemos trabajado antes, al menos de forma duradera y amplia. Estábamos abocados a tener que dar respuestas particulares a tal decreto sin que eso fuera a cambiar realmente la situación, podíamos aspirar, tal vez, a hacer pequeños cambios que, en el fondo, no iban a darle otro rango social a la música. Ésa es la contradicción que pretendemos abordar, poder dar un salto y plantearnos con seriedad si realmente vamos a luchar, en el mejor sentido, por una situación verdaderamente distinta, por la educación musical que siempre hemos querido, de verdadero nivel, con un alto grado

**“parece que si tienes
un apellido ruso,
francés o polaco ya
sabes más cosas, y no
es así realmente”**

de participación de los profesionales y, por tanto, con la posibilidad de que salgan muchas más iniciativas y con un contacto con la sociedad más directo, en el que la música no sea una cosa que está metida en centros que no se sabe muy bien ubicar.

Antes habéis hablado del empuje de Europa, ¿qué queréis decir con ello?

J. M. R. C.- Sencillamente, que si te apellidas Rodríguez tienes unas connotaciones y si tienes un apellido ruso tienes otras. Ahí se produce un desnivel injusto, profesionalmente hablando. Parece que si tienes un apellido ruso, francés o polaco ya sabes más cosas, y no es así. Lo que intentamos es dejar oír nuestra voz para que se vea que estamos perfectamente equiparados en conocimientos y capacidades con cualquier persona de otro país que trabaje aquí como profesor o miembro de una orquesta, pero está claro que también estamos nosotros. Todo lo que nos puedan aportar -o nosotros a ellos- bienvenido sea, estamos abiertos completamente a eso también.

¿Existiría algún tipo de desfase legislativo o de otro tipo que consideréis atajable desde vuestra actividad?

J. M. R. C.- Calidades es una cosa y leyes es otra. La LOGSE puede ser equiparable a otras leyes internacionales; de hecho, yo me atrevería a decir que está en gran medida copiada de otras leyes europeas. Lo que interesa ver es si esa plasmación de la realidad de la LOGSE es igual en España y en otros sitios, eso es en lo que va a insistir la asociación, entre otras cosas. Vamos a ver si la realidad que tiene nuestro país para sustentar una ley tan poderosa como la LOGSE es la adecuada o no. Y por eso quizás este momento sea tan interesante para empezar a trabajar en ello, porque hace ya tiempo que lleva funcionando la LOGSE. Para eso necesitamos la referencia del marco europeo, porque ellos tienen una tradición de mucho tiempo, lo que no sé es si, teniendo una ley perfectamente equiparable a cualquiera de ellas, la podemos aplicar en España igual que en Alemania donde los fines de semana los padres hacen música de cámara con sus hijos en su casa no sé si sólo por tener la misma ley los resultados serán los mismos en España. En todo caso no me corresponde a mí decirlo, sino a la asociación cuando haga los estudios pertinentes.

M. B.- Es cierto que, como profesionales de la música en España, somos herederos de una falta de tradición y debiéramos quitarnos de encima la carga de que el músico español siempre está peor preparado que cualquier otro de países de tradición



musical, como los países del este, de centroeuropa o de Estados Unidos. Pero, evidentemente, hay muchas carencias todavía, aunque no tantas como se dice. Somos conscientes de estas carencias e intentamos subsanarlas. Creo que lo primero que le hace falta a un enfermo para poder curarse es saber que está enfermo y, en cierto modo, creo que ya hay conciencia en España de que la enseñanza musical tiene una cierta enfermedad que hay que curar.

J. C. T.- Cuando hablamos de alcanzar algún día una tradición musical, que no hemos tenido en muchos siglos, estamos hablando de romper con una situación: actualmente cuando un músico sale del conservatorio con una formación musical muchas veces se marcha fuera (pero, ya no sólo para estudiar o hacer un curso concreto sino, simplemente, porque todo el que tiene opciones puede marcharse en cierto nivel), y sucede que a menudo nuestros mejores músicos están produciendo cosas fuera de nuestras fronteras cuando tanto trabajo hay que hacer aquí. Muchas veces no es verdad que aquí la formación o el nivel sean inferiores a los de otros países, sobre todo si lo miras por la cantidad de nombres que tenemos tanto en la interpretación como en la composición. La cuestión es por qué no hay un cauce para que todo eso revierta en nuestro propio beneficio y, por tanto, en formación de nuevos músicos. Ése es el espíritu que tenemos que crear: la conciencia colectiva de que no basta con que uno consiga su formación particular y el resto siga en la lista de espera para entrar en un conservatorio. Aquí hay que cambiar esa mentalidad en la conciencia de los músicos. Hay un trabajo enorme que hacer para llegar a enorgullecernos en un futuro de que se pueda vivir en España y ser músico

“Hoy en día, el Conservatorio se ha consolidado como uno de los centros europeos más importantes en el acercamiento y el estudio de las estéticas más actuales”

EL CONSERVATORIO de París

MÓNICA TORRE

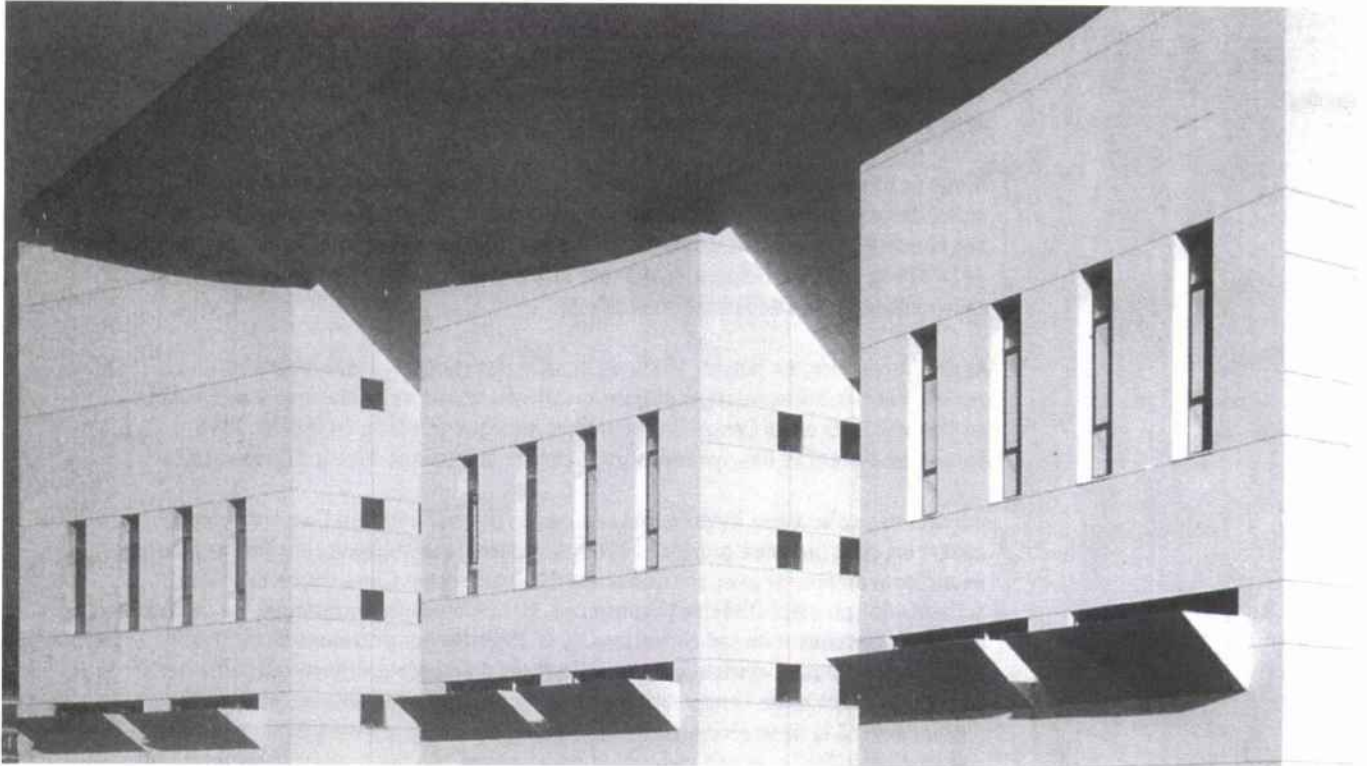
EL CONSERVATORIO DE PARÍS PODRÍA ILUSTRAR PERFECTAMENTE ESA IDEA FRANCESA DE QUE LA REVOLUCIÓN INICIADA EN LA BASTILLA TODAVÍA EMPUJA. CON UNA HISTORIA OFICIAL DE DOSCIENTOS AÑOS Y UNA PREHISTORIA DE OTROS ONCE, ESTA INSTITUCIÓN EDUCATIVA NO DEJA DE MIRAR AL FUTURO Y DE RENOVARSE, COMO LO PONE DE MANIFIESTO SU ESPECTACULAR SEDE RECIENTE INAUGURADA Y SU APOYO DECIDIDO A LA

El Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París (que ése es su nombre completo) celebra su Bicentenario y la comunidad musical francesa se prepara para celebrar “a bombo y platillo” el cumpleaños de tan afamada institución.

El Conservatorio se creó, de hecho, en 1795, pero no abrió sus puertas hasta 1796, y lo haría reagrupando una institución ya para entonces desaparecida, *L'Ecole Royale de Chant et de Déclamation* creada bajo el mandato de Luís XVI en 1784, como herencia del antiguo régimen, con “*L'Ecole Pour la Musique de la Garde Nationale*”, creada en 1792 por Sarrette, bajo los auspicios de la revolución. Se unen así, por la causa musical, dos mundos enfrentados.

Pero, cuando empieza a cobrar realmente verdadera relevancia esta institución es durante el siglo XIX, al ser nombrado Cherubini director en 1822. Será el que sienta las bases que rigen el Conservatorio hasta hoy en día: durísimos concursos de entrada y de fin de carrera, clases principales y numerosos cursos complementarios. Este modelo fue trasladado a los conservatorios de provincias, convirtiéndose así en sucursales del Conservatorio pa-

NUEVO CONSERVATORIO DE PARIS EN LA CITÉ DE LA MUSIQUE, OBRA DEL ARQUITECTO FRANCÉS CHRISTIAN DE PORTZAMPARC



sopla sus 200 velas

risino. Europa se llenaría, también, de instituciones que imitaban el modelo francés: Génova, Bruselas, Praga, San Petersburgo.

Tradición e innovación

Son muchas las personalidades que han pasado por este centro, músicos como Fauré, director del Conservatorio desde 1905 a 1920, que centrará sus objetivos hacia el estudio de la música antigua y las disciplinas humanistas; Ravel, al que curiosamente se le negó varias veces el "Prix de Rome"; Debussy; Messiaen, que unió en sus clases de composición a analistas y filósofos; Stockhausen o Boulez, que más tarde se encargará de la creación del IRCAM... Este incesante paso de gente ha hecho que el Conservatorio esté en constante mutación, conviviendo corrientes de conservadurismo con innovación.

En septiembre de 1990, el gran proyecto de Mitterrand se hace realidad y el conservatorio se traslada desde la Rue de Madrid a la Porte de Pantin, en la Cité de la Musique. La arquitectura, concebida por Christian de Portzamparc,

es un claro reflejo del talante moderno del Conservatorio, que cuenta actualmente con alrededor de 1.250 alumnos y está dirigido por Marc-Olivier Dupin. Esta integración en la Ciudad de la Música (en la que se incluye el nuevo auditorio modular, sede del Ensemble InterContemporain, el futuro Museo de la Música e instituciones pedagógicas) permite a los alumnos participar activamente en todas las actividades que se desarrollan en la misma, desde la programación de los conciertos del auditorio hasta la participación en las clases "master" y la universidad de verano, organizadas conjuntamente por el Conservatorio y la Cité.

Hoy en día, el Conservatorio se ha consolidado como uno de los centros europeos más importantes en el acercamiento y el estudio de las estéticas más actuales, y sus estudiantes salen de allí con una sólida formación en música del siglo XX. Disfrutando, además, de un gran despliegue de medios, sobre todo en lo que se refiere a su laboratorio de composición y música electroacústica. Ojalá algún día podamos disfrutar también en España de tanto apoyo a nuestra música más contemporánea ■

El piano

el más solicitado de

La fascinación que ejerce el piano es una puerta de acceso hacia muchas aficiones bien entendidas y, por supuesto, hacia el ejercicio de una profesión musical. No hay que subestimar las imágenes tópicas porque actúan sobre el imaginario de aquéllos que desean acercarse al maravilloso mundo de la música, generalmente niños.

¿De dónde viene esta leyenda? En primer lugar de la perfección del instrumento mismo. Incluso su mueble, que tanta literatura y tantas bromas ha provocado, es un reflejo del grado de sofisticación mecánica alcanzado por el instrumento rey. En segundo lugar, del hecho de que proporciona la ilusión perfecta de la autonomía: un solo pianista es ya una orquesta potencial y un aprendiz de músico tiene en el piano su banco de pruebas decisivo. Y esto es sólo hablando del instrumento mismo, dejando a un lado la riqueza extraordinaria de la literatura pianística legada por la gran mayoría de los compositores.

Adquirir un piano

Comprar un piano es un acto mayor en la trayectoria de un futuro músico. Se crea una trascendencia simbólica en la posesión de un primer piano, desde ese momento se ha adquirido ya un compromiso con la música y las propias complicaciones de ubicar y hacer sitio al nuevo amigo parecen sellar más aún ese pacto: desde ahora ya soy músico.

Pero si comprar un primer piano es un acto casi solemne, también es una perspectiva que puede estar llena de temores: ¿Es caro? ¿Cabrará en casa? ¿Cómo haremos para subirlo al piso? ¿Molestará a los vecinos? Si al niño o la niña no se le da bien, o se cansa más tarde, ¿Qué haré con él? Son preguntas legítimas, pero la falta de información las convierte en factores de angustia o en criterios para desistir y rogarle al pequeño que pruebe con la flauta.

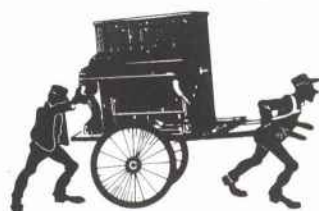
La mayoría de los establecimientos que venden pianos (en realidad, todos los que son serios, y son a ellos a los que hay que acudir) tienen respuestas para casi todas estas cuestiones. La gran variedad y el desarrollo del mercado convierten, de hecho, al piano en el instrumento de compra más segura. Es el que ofrece mayor variedad y gama de precios, mayor posibilidad de fórmulas de fi-

nanciación, mejor servicio posventa y mejores posibilidades de reventa. Ya quisiera la persona que quiere una trompa, pongamos por caso, disponer de las posibilidades que ofrece el mercado de pianos.

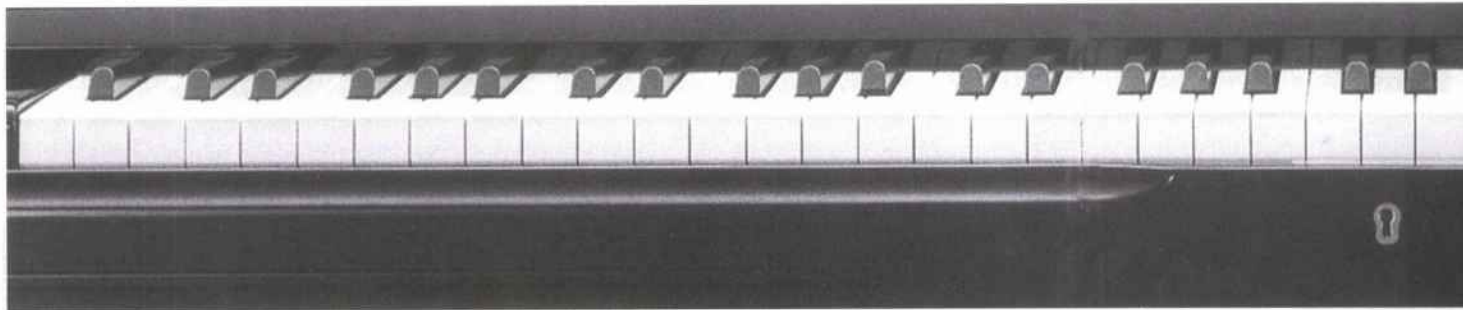
Un piano de una gama de entrada puede adquirirse a partir de 400.000 pesetas y comienza a ser un instrumento aceptable para muchos años si somos capaces de subir hasta cerca del medio millón. No es ninguna tontería esta cantidad, pero la mayor parte de los instrumentos musicales alcanzan cifras superiores en cuanto se alcanza el nivel profesional. En el capítulo del transporte y acceso, los especialistas son capaces de colocar un piano donde sea. Quedaría el problema del ruido o las molestias ocasionadas a terceros. Aquí la tecnología ha hecho milagros y los nuevos pianos digitales (eléctricos) permiten cualquier posibilidad en materia de control del sonido, con niveles de parecido con el piano acústico cada vez más asombrosos. Es cierto que muchos músicos, pianistas y, sobre todo, profesores, son reacios al piano digital, pero el futuro se acelera y ya existen modelos que permiten el estudio silencioso siendo pianos clásicos, y estas novedades progresan "que es una barbaridad".

Lo que ningún establecimiento puede remediar es que el niño se canse, pero si llega la dimisión absoluta y hay que deshacerse del cuerpo del delito, los servicios de recompra son muy extensos; además, un buen piano apenas se desvaloriza; de hecho, la mayor parte de la gente que vende un piano es para adquirir otro mejor.

¿Cuánto vale un transporte?



Transportar un piano no es ninguna broma. Cuando el piano es nuevo, o está vendido por un establecimiento, el transporte es asumido por la propia tienda. El ahorro que ello ocasiona es digno de tomarse en consideración. Un transporte contratado directamente a unos especialistas tiene un coste elevado; como promedio se pueden dar las siguientes cifras: 10.000 pesetas de base más 2.500 por piso, tanto si es de subida como de bajada. Esto para pianos de pared, naturalmente, y



Decir piano es decir música. Se diría, incluso, que todo músico debe ser un pianista en potencia, aunque su actividad no tenga que ver con la de concertista o su instrumento sea cualquier otro.

los instrumentos

si hay que salir del casco urbano habrá que añadir un extra por kilómetros. Por otra parte, contratar a transportistas no especializados no resulta nada recomendable, aparte de que pueden no aceptar, e intentar moverlo de manera privada es una locura.

Hay que considerar, también, el problema de las afinaciones. Un buen establecimiento asegura, al menos, una afinación gratuita posventa. Después, será bueno una afinación anual, dos será mejor aún, coincidiendo con los cambios de tiempo, si se quiere tener el instrumento en perfecto estado.

Lo tengo claro, pero ¿cuánto me gasto?

Esta es una decisión que depende del dinero del que uno disponga. Pero, poniéndonos en la situación más común, es decir, la de una economía más bien justa, se pueden establecer ciertos baremos.

Si se trata de comenzar con el instrumento, lo más sensato es plantearse una cifra entre las 400.000 y 500.000 pesetas. Si la decisión es firme y se va a hacer una carrera de piano, el futuro músico encontrará numerosas satisfacciones disponiendo de un instrumento entre las 500.000 y 1.000.000 de pesetas. En la mayor parte de los casos se tratará de un instrumento para toda la vida.

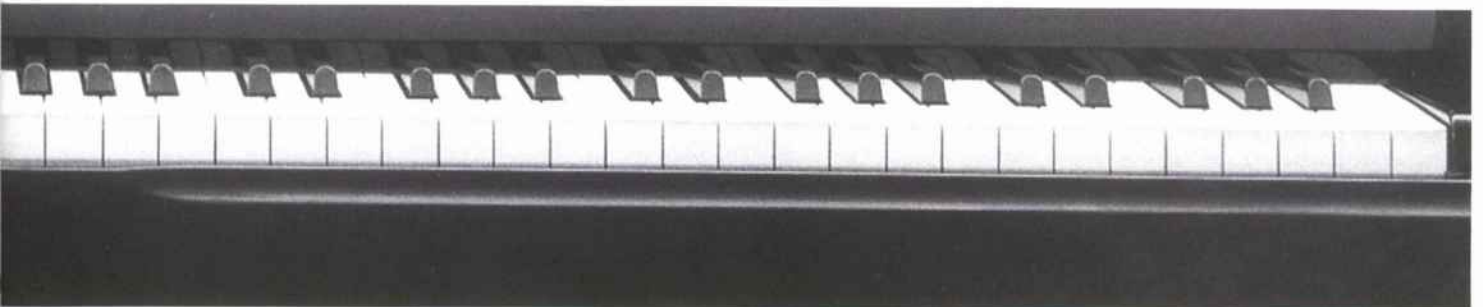


Hasta aquí, estamos hablando de pianos verticales, el piano de cola puede ir desde cifras algo superiores al millón hasta cantidades realmente considerables. Un piano de cola puede ser imprescindible para el que quiera desarrollar una carrera de pianista y, desde luego, no debería faltar en instituciones, escuelas, centros y todo tipo de salas. Pero no es el objetivo prioritario del estudiante, aunque cuando se acerque a uno en su escuela de música o conservatorio verá la diferencia.

¿Y los digitales?

Se trata del gran debate. Un piano digital es un instrumento electrónico que imita lo más fielmente posible al original. Los dos grandes problemas a resolver son el sonido y la digitación. Para lo primero, los digitales cuentan con un

muestrario de sonidos establecido a partir de un análisis de los mejores instrumentos, esencialmente Steinway, Bösendorfer y Yamaha; a este sonido grabado se le intenta dar la mayor verosimilitud situando los altavoces para que hagan resonar maderas y demás elementos del mueble. En cuanto a la digitación, es mucho el progreso realizado; los dedos necesitan una resistencia y una tecla que se pueda controlar en intensidad, ésa es la esencia del piano. Los pianos digitales han comenzado a adquirir peso, precisamente,



cuando han ofrecido teclados que imitaban a los auténticos, y en poco tiempo la evolución ha resultado espectacular. Un digital actual se parece cada vez más a uno auténtico, incluso hasta en el mueble.

Las desventajas del digital se encuentran en que por más que se acerque a uno acústico nunca será exactamente igual; un verdadero pianista va a notar siempre las diferencias, no se pasa uno en vano toda una vida acariciando un teclado. Muchos profesores son intransigentes en este punto. Pero las ventajas del digital comienzan a ser importantes. De hecho, muchos pianistas adquieren, cada vez más, un digital como segundo piano. En primer lugar, hay que señalar que se puede tocar a cualquier volumen o con auriculares; en segundo lugar, su afinación es siempre estable (incluso modificable eléctricamente), en tercer lugar es más pequeño y desmontable, aunque tiende a parecerse cada vez más al verdadero y, además, se beneficia de todas las posibilidades de un instrumento electrónico: se puede conectar a todo tipo de aparatos digitales vía MIDI, ordenadores, secuenciadores, grabadoras o reproductoras digitales, etc., lo que permite una combinatoria inimaginable. Por último, el precio que equivale a los modelos acústicos de la gama baja con prestaciones ya muy importantes.

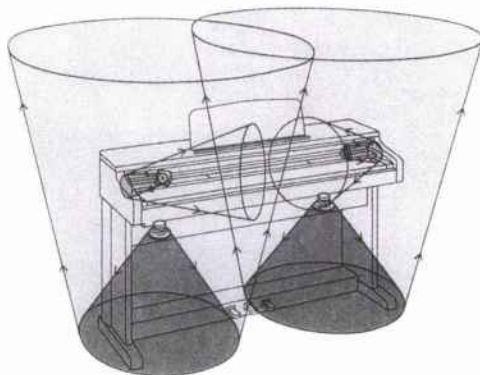
Si los digitales se han asentado con tal fuerza es porque nacen de una auténtica necesidad. El piano clásico encuentra su esplendor en salones y espacios amplios y los apartamentos modernos ofrecen pocas veces estas posibilidades. No es una casualidad que los japoneses (cuyos apartamentos tienen fama de ser pequeños) hayan apostado fuertemente por el digital.

¿Y en el futuro?

El universo del piano ha demostrado una gran versatilidad y las novedades han ampliado el mercado. Si el piano electrónico se parece cada vez más al real y éste empieza a recuperar posibilidades del universo electrónico, está claro que el encuentro es inevitable.

El piano futuro va a tener, con mucha seguridad, estructura mecánica y posibilidades electrónicas. De hecho, existe ya pero es caro aún: el Disklavier de Yamaha, es un piano acústico al que se le ha incorporado dispositivos electrónicos. Si no es aún popular es debido a que su función no está clara al considerar su elevado precio (1.750.000 pesetas para el modelo vertical). Sus promotores hablan de él como la pianola moderna, ya que puede tocar automáticamente piezas grabadas y dispone de una librería de versiones de grandes intérpretes. Las posibilidades pedagógicas son grandes, pero hay que reconocer que la enseñanza musical carece dramáticamente de imaginación, y también que por el mismo precio se puede adquirir un piano de cola. Otra novedad que llama la atención es el Silent, también de Yamaha, que es un piano convencional que puede convertirse en electrónico para estudiar con auriculares. Su precio es más asequible que el Disklavier pero sobrepasa el millón de pesetas.

Las posibilidades de los híbridos son, todavía, incipientes (y caras) pero anuncian el color. Entre el enorme desarrollo de los digitales puros y la electronización de los acústicos el futuro se aproxima, y lo hace preservando las atribuciones del piano clásico y es de él del que hablamos. Queda al margen la selva de teclados electrónicos de la familia de los sintetizadores en los que la pulsación no es pianística, aunque sus posibilidades sonoras los puedan hacer muy atractivos.



Extensión del espectro de difusión en la propagación de ondas sonoras

¿Dónde se hacen los pianos?

El origen europeo del piano comienza a ser un recuerdo; sólo los alemanes parecen haber resistido al impulso oriental. En cuanto al Este, quedan marcas prestigiosas pero muchas otras comienzan a ser poco fiables.

La saga oriental comenzó con los japoneses, hoy las marcas niponas están entre las mejores del mundo y cuentan con su propia leyenda, es el caso de Yamaha que, además de haber situado sus pianos clásicos entre los mejores, es líder

en investigación tecnológica.

El siguiente dragón oriental que ha entrado con fuerza en el mercado de pianos es Corea; actualmente los coreanos hacen pianos cuyos precios compiten en la gama baja, pero son fiables y se encuentran en la posición que ocupaba Japón hace años.

El último invitado es China, (cuidado, que tienen frecuentemente nombres europeos, alemanes y holandeses, algunos son marcas de estos países que han deslocalizado la fabricación). Los pianos chinos tienen mucho camino por delante para hacerse una reputación, pero tal y como van las cosas pueden terminar haciéndolos bien. De momento, se cuentan entre los más baratos y, en consecuencia, son los primeros con los que se topa el comprador modesto que mira el precio antes que nada.

¿Y la segunda mano?

En pianos usados hay de todo, a veces, incluso, maravillas, pero también riesgos. Si se compra a un particular, hay que contar el transporte y afinación por cuenta propia, a veces también reparación mecánica. Los chollos existen, pero, como los Stradivarius en el desván, son raros. Si se está iniciado en el piano ya se debe saber lo que se hace; pero si es un primer piano el novato tiene mejores garantías yendo a una buena tienda. No hay que tener miedo a consultar. Los vendedores de pianos son los primeros interesados en establecer relaciones durables con sus clientes y muchas se prolongan toda la vida.

Por otra parte, la mayor parte de las grandes tiendas disponen de instrumentos de ocasión reparados y ajustados. Algunos son claramente de segunda mano (las tiendas importantes admiten los pianos usados a los que después hay que dar salida), otros son instrumentos seminuevos con precios muy interesantes, aunque es raro que estas ofertas afecten a la gama barata ya que son el resultado de pianos alquilados para conciertos, giras y demostraciones ■

Doce pianos para elegir

El presente estudio se ha realizado en base a modelos vigentes en dos establecimientos especializados de Madrid: Hazen y Polimúsica. Los precios, disponibilidad de modelos y fórmulas comerciales pueden ser sometidos a revisión en cualquier momento y deben ser comprobados y confirmados en los propios establecimientos.

Para gastar poco

ASTOREC -109

Procedencia: Corea.

Precio: **399.000 pesetas**. Pedales: 2.

El piano económico por excelencia. Se puede comenzar por él pero un pianista con apetito terminará cambiándolo. Buena relación calidad precio, pero sobre todo por el precio. Mientras exista este modelo el que no tiene piano es porque no quiere.



Un económico lleno de historia

HOSSESCHRUEDERS HC 10

Procedencia: Japón.

Precio: **425.000 pesetas**. Pedales: 2.



Hosseschrueders es una marca histórica que fue fabricada por la casa Hazen en España durante casi todo el siglo XIX. Actualmente la dinastía Hazen, que ya no fabrica pero que distribuye los prestigiosos Yamaha y Steinway, ha pedido

a la firma japonesa un piano económico que recupere la memoria del histórico piano de los Hazen. Los actuales Hosseschrueders son auténticos Yamaha a precios casi divididos por dos. Otra singularidad de estos modelos es que sólo se encuentran en España (en Hazen, naturalmente).

Aires del Este

RIEGER - KLOSS ATTRACTIVE 109

Procedencia: República Checa.

Precio: **503.000 pesetas**. Pedales: 3.

El piano Rieger-Kloss es

un hijo de la marca Petrof, escindido tras la liberación económica. La adaptación al mercado libre de los profesionales checos se ha materializado, también, en la adaptación del modelo sonoro Yamaha: sonido brillante y, a veces, chillón con teclados blandos. Queda roto así el paradigma del teclado checo caracterizado por su vigor de pulsación y su sonido opaco y noble que Petrof sigue defendiendo en solitario. El Rieger-Kloss, por su parte, gana a la marca madre en la batalla de los precios con modelos sensiblemente más baratos. Sólo el tiempo dirá si la industria pianística checa tolera tales veleidades.



El amigo japonés

KAWAI CX-5H

Procedencia:

Japón.

Precio: **535.000 pesetas**.

Pedales: 3.



Por encima del medio millón comienza lo verdaderamente interesante. Este Kawai está hecho para resistir la competencia de su vecino Yamaha (las dos firmas construyen en la misma ciudad). Precio bajo para un piano que tiene ya sus pretensiones y ese color cálido con el que Kawai intenta desmarcarse de su competidor tradicional. Hay un modelo hermano, el ANYTIME AT-100, que incorpora la posibilidad de estudiar con auriculares sin sonido exterior. Primera incursión de la marca en los híbridos.

Clásicos de Oriente

YAMAHA C-108

Procedencia: Japón.

Precio: **685.000 pesetas**. Pedales: 3.

Con un precio relativamente respetable aparece el primer Yamaha clásico. Sin duda, la marca goza de una reputación que se lo puede permitir, pero aleja a más de uno a la hora de pensar en un Yamaha como primer piano. El C-108 es pequeño y brillante, como rezan los tópicos que le adjudican a este marca un sonido a veces chillón y un teclado blando. Pero los a los que les gusta no pueden prescindir de él.

El piano puesto de pie

KAWAI CXMH



Procedencia: Japón.

Precio: **1.048.000 pesetas**.

Pedales: 3 (con pedal sostenuto y sordina)

Interessante modelo de la marca nipona pensando ya en profesionales o centros musicales. Este Kawai incor-

pora el pedal tonal o sostenuto como los pianos de cola (permite mantener la resonancia sólo de las notas elegidas en lugar de todas como el pedal normal). Con ello se puede tener casi un cola vertical. Ideal para estudiantes que necesitan trabajar con hábitos de un piano de concierto. Buen tanto para los muchachos de Kawai.

Al fin, Europa

SCHIMMEL 120 S

Procedencia: Alemania.

Precio: **1.050.000 pesetas**.

Pedales: 2.

Aun precio algo abultado asoma el pico el primer piano alemán. Pero como los alemanes tienen siempre sus cualidades, este Schimmel "económico" tiene sus buenas ideas, por ejemplo su ergonomía o esos barras que lo rodean protegiéndoles de choques y que facilitan enormemente su traslado. En suma, un piano pensado para centros de enseñanza, con la solidez alemana, el elegante sonido teutón y que da toda la sensación de que, con los años, hasta puede salir barato.



Sonidos del silencio

YAMAHA SILENT MP100

Procedencia: Japón.

Precio: **1.265.000 pesetas**. Pedales: 3

El Silent es el primer Yamaha que permite retirar el sonido real del piano para estudiar con auriculares. Una interesante novedad que, de momento, se paga muy alta en esta marca. El MP100 es, por otra parte, un excelente piano, todos los Yamaha lo son, pero los precios muestran un punto de orgullo que la competencia no deja de aprovechar.



¡Tan eléctrico y a la vez tan clásico!

YAMAHA DISKLAVIER MX100II

Procedencia: Japón. Precio: **1.699.000 pesetas**. Pedales: 3



Disklavier es uno de los grandes logros de la marca; el piano clásico con todas las prerrogativas y ventajas del electrónico, incluida la posibilidad de que el piano toque cualquier grabación introducida por disquette, pero con la mecánica tradicional. Algunos lo presentan como la pianola de finales de siglo, pero es la vía más prometedora de lo que será el piano de mañana. Lo malo es que su precio también lo hace un aparato del mañana. Ese millón setecientos mil en su versión vertical (también hay Disklavier en cola) ha disuadido a más de uno de adquirir esta maravilla y ha impedido, probablemente, que sus prestaciones futuristas entren en los hábitos de los pianistas. Este es el precio a pagar por adelantarse su época.

presentan como la pianola de finales de siglo, pero es la vía más prometedora de lo que será el piano de mañana. Lo malo es que su precio también lo hace un aparato del mañana. Ese millón setecientos mil en su versión vertical (también hay Disklavier en cola) ha disuadido a más de uno de adquirir esta maravilla y ha impedido, probablemente, que sus prestaciones futuristas entren en los hábitos de los pianistas. Este es el precio a pagar por adelantarse su época.

Los caprichos se pagan

SCHIMMEL 130 MA



Procedencia: Alemania. Precio: **2.200.000 pesetas**. Pedales: 3.

También pueden existir millonarios que prefieran darse el gusto de tener en casa un instrumento de alto diseño para dejar las llaves encima. Si ese es el caso, la firma alemana le propone este modelo digno de Metrópolis con el que, a no dudarlo, *epatará* a más de uno. Como, además, es un Schimmel, sonará bien, durará muchos años y lo podrá legar en herencia. Los espíritus mezquinos por el mismo precio se comprarían uno de cola de gama media-baja, y es que hay gente para todo.

DIGITAL

Casi un piano por un precio irresistible

YAMAHA CLAVINOVA CLP-153S

Procedencia: Japón.

Precio: **269.000 pesetas**. Pedales: 2. Polifonía: 28 voces. Memoria de interpretación. Metrónomo. 5 sonoridades. 88 teclas.

La oferta en digitales comienza a ser exuberante. Si pese a los consejos de los profesores, se opta por una clavinova lo que se pierde en sensibilidad de digitación se gana en posibilidades y juegos. En este modelo de precio para todos los bolsillos se incorpora un metrónomo, memoria de interpretación, 28 voces simultáneas (aunque no es posible tocar más de diez notas a la vez, si se quiere mantener el sonido de las notas tocadas en escalas, etc., es importante que pueda sonar el mayor número de ellas), y por supuesto MIDI, la puerta de acceso a cualquier otro aparato digital, ordenadores secuenciadores, etc.



DIGITAL

El discreto encanto de la competencia

KAWAI CA440

Procedencia: Japón.

Precio: **399.000 pts.**

Pedales: 3. Polifonía: 32 voces. 11 sonoridades. 88 teclas.

El éxito de los digitales ha inundado el mercado de modelos. Este Kawai incorpora un elemento de sensibilización de las teclas a base de plomos. Un paso más para mimetizarse como un piano de verdad y vencer las reticencias que todavía se mantienen contra los eléctricos. Este es el aspecto más positivo de este modelo que tiene, como es normal, los correspondientes modelos de la competencia pisándole los talones. Posee, además, toda una serie de opciones electrónicas de más con relación a los de precio más bajo, pero eso no es ya un mérito puesto que la acumulación de extras electrónicos es un fenómeno automático para hacer subir la gama de precios.



Concursos de piano

Los concursos tienen defensores y detractores pero constituyen una excelente plataforma de difusión para aquellos que, además del nivel requerido, consiguen soportar la presión de unos días y dar lo mejor de sí mismos. El joven pianista que decide dar el paso encuentra, durante los días del concurso, una medida tanto de sus posibilidades como de las de sus rivales, se familiariza con escuelas diferentes y aprende a conocerse un poco mejor, a veces a costa de un desengaño, pero otras sorprendiéndose por la capacidad de sobrellevar presiones. Para los recompensados el concurso constituye una confirmación de sus mejores esperanzas y un estímulo que marcará toda su vida profesional. Por todo ello, los concursos de piano proliferan y se erigen en una geografía con la que el interesado se familiariza con cierta fruición. Es la otra cara de la carrera de un pianista, la que muestra aspectos de competición atlética; los que ganan o no se desmoralizan si no llegan lejos pueden seguir en la carrera, los demás deberán aprender que el piano será en adelante un aspecto complementario de su actividad musical. Un mapa de concursos pianísticos es, también, un plano de las zonas musicales con mayor inquietud y abundan los aficionados que los siguen con avidez para ser los primeros en conocer a los astros de mañana. He aquí una selección de concursos europeos.

CONCURSOS INTERNACIONALES 1996

ALEMANIA

Colonia

Fecha: del 1 al 15 de agosto.
 Fecha límite de inscripción: 15 de julio.
 Límite de edad: 30 años.
 Internationaler Klavierwettbewerb Köln. Stiftung Tomassoni, Dagoberstrasse 38. D-50668 Colonia. Tel. 221 91 28 18 -111 o 122.

Schumann

Fecha: del 6 al 16 de junio.
 Fecha límite de inscripción: 1 de abril.
 Límite de edad: 30 años.
 Münzstrasse 12. D-08056 Zwickau. Telf. 375 834130 o 22636.

AUSTRIA

Beethoven

Fecha: 15 de mayo de 1997
 Fecha límite de inscripción: 31 de agosto de 1996.
 Límite de edad: de 17 a 32 años.
 Hochschule für Musik, Lothringerstrasse 18. A 1030 Viena. Telf. 1-58 806.

ESPAÑA

José Iturbi

Fecha: 9 de septiembre.
 Fecha límite de inscripción: 15 de junio.
 Límite de edad: 31 años.
 Diputación Provincial de Valencia. Plaza de Manises, 4. 46003 Valencia. Telf. 391 37 90.

HUNGRÍA

Liszt de Budapest

Fecha: del 9 al 24 de septiembre.
 Fecha límite de inscripción: 1 de mayo.
 Límite de edad: 33 años.
 Interart Festivalcenter. PO Box 80. 1366 Budapest. Telf. 1 117 9383

ITALIA

Ferruccio Busoni

Fecha: agosto.
 Fecha límite de inscripción: mayo.
 Límite de edad: de 16 a 32 años.
 Conservatorio "Claudio Monteverdi". Piazza Domenicati 19. 39100 Bolzano. Telf. 471 97 35 79 o 97 65 68.

SUIZA

CIEM

Fecha: del 20 de agosto al 20 de septiembre.
 Fecha límite de inscripción: 31 de mayo.
 Límite de edad: 30 años.
 Rue de Carouge 104. CH 1205 Ginebra. Telf. 22 328 62 08.

OTRAS FECHAS

BÉLGICA

Reina Elisabeth (1999)

20, rue aux Laines. B-1000 Bruselas. Telf. 2 513 00 99.

ESPAÑA

Santander. Paloma O'Shea (1998)

Calle Hernán Cortés, 3. 39003 Santander. Telf. 42 31 1451.

POLONIA

Chopin (2000)

Sociedad Federico Chopin. Okolnik 1. 00-368 Varsovia. Telf. 22 279 589 o 275 471.

RUSIA

Chaikovski (1998)

UL Neglinnaya 15. 103051 Moscú. Telf. 95925 9649 6869.

UN CONCURSO PARA LOS MÁS JÓVENES

Infanta Cristina

Fecha: del 7 al 12 de mayo de 1996.
 Fecha límite de inscripción: 31 de marzo.
 Concurso destinado a los jóvenes españoles, dividido en tres categorías: **Infantil**, hasta los 13 años; **Juvenil**, entre 14 y 17 años; y **Jóvenes promesas**, entre los 18 y los 21 años.
 Documentación: enviar a Fundación Loewe, Secretaría del Concurso Nacional de Piano "Infanta Cristina". Calle Serrano, 26 - 4º, 28001 Madrid. Telf. 435 30 23.

polimúsica

Todavía se puede creer

Estos son tiempos de
prisas, crisis y desconfianza.

En POLIMUSICA todavía creemos que
se puede creer. Porque nosotros creemos todavía
que la atención personalizada es imprescindible.

Porque nosotros creemos en la búsqueda de las mejores soluciones
(que no tienen por que ser siempre las más caras). Porque creemos que la
confianza de los clientes en nosotros no puede sustituirse por nada.

Porque seguimos creyendo en la tradición de los mejores pianos y el futuro de la
mejor electrónica dedicada a la música.

Pianos y electrónica musical

polimúsica

Madrid [28010] Caracas, 6 / ☎ 319 48 57 - Fax: 308 09 45
Santander Prolongación de Guevara, 10 / ☎ 22 71 62

Todavía creemos



Lo que siempre has querido saber sobre el disco clásico y... Lo que siempre has querido saber sobre el disco clásico y... Lo que siempre has querido saber sobre el

COMPRAR UN DISCO

El disco de música clásica es uno de los productos fetiche del aficionado. Con un buen siglo de existencia y al menos medio desde que su soporte puede considerarse un producto fiable, el disco sigue encarnando en la imaginación del amante de la música la libertad de escucha y la perennidad, casi se podría decir la posesión material, de eso tan inmaterial que es la música. Todo ello al margen de los eternos debates sobre si una grabación constituye un complemento o una sustitución de la música interpretada en directo.

La existencia de un mercado discográfico ha generado profundos cambios en la afición musical. Todo poseedor, o aspirante a poseer, una discoteca se ha convertido en un especialista potencial en versiones, periodos históricos, matices interpretativos y, si se considera un verdadero coleccionista, entendido en *stocks* y políticas de venta. Y es que una de las consecuencias inesperadas del enorme desarrollo efectuado por el sector lo constituye su propia desmesura, orientarse y estar al día sobre la oferta discográfica se ha convertido en una especialidad y constituye, con frecuencia, un auténtico freno para aquellos que desean iniciar su andadura en esta afición.

Las dos caras de un sólo producto

Un disco de música clásica tiene la doble cualidad de producto cultural y comercial (lo mismo vale decir para otros géneros musicales y para los demás productos musicales, instrumentos, libros, partituras, etc.). En su vertiente cultural, el disco se quiere estable como soporte y de calidad artística impecable. En su vertiente comercial, el disco no escapa a la regla de intentar vender el máximo número de ejemplares. Los especialistas del disco clásico lo son, precisamente, porque saben combinar esta difícil ecuación. Sin embargo, los azares inesperados y las modas pueden complicar la tarea.

Nadie sabe aún por qué se han vendido millones de ejemplares de canto gregoriano; sí se sabe -aunque no se trate de un dato específicamente musical-, que una música que acompaña una película de éxito puede multiplicar hasta por mil las ventas. A veces, una simple estrategia de marke-

ting puede elevar las ventas milagrosamente, como los adagios de Karajan, las música venecianas o los mediáticos conciertos de grandes cantantes.

Todo esto no prejuzga, ni positiva ni negativamente, el valor del canto gregoriano, el barroco francés, los fragmentos lentos conocidos como adagios, el atractivo de la música vivaldiana o el innegable tirón de las árias de ópera. Simplemente una coyuntura difícil de prever arruina las políticas metódicas de aquellos especialistas que trabajan sobre la base de que la responsabilidad del comercio discográfico debe ser la de atender equilibradamente ese vasto continente que constituye la historia de la música occidental. Incluso esta misma idea ha recibido popularizaciones de gran éxito en las numerosas ediciones por fascículos dedicadas a la historia de la música. Este éxito fácil ha incitado a diversos medios periodísticos de distinta índole a incluir discos clásicos como regalo y oferta promocional.

esplendor y crisis

En suma, el disco clásico se encuentra en crisis a la vez que está en la cresta de la ola. En crisis porque un buen disco difícilmente supera en estos momentos las mil copias vendidas; pero en la cresta de la ola porque distintas promociones, o azares, elevan esta cifra hasta los cien mil, quinientos mil y, a veces, millones de ejemplares. Se trata de desproporciones que dan vértigo y que generan consecuencias; la primera es que hoy por hoy es difícil decidir qué comprar al margen de la atormentada vida comercial de este producto.

Para empezar, hay que ser rápido. Encontrar un disco con más de un año de vida desde su salida, o última reedición, revela méritos arqueológicos. Pero este año de vida comercialmente útil es reducido drásticamente por las tiendas. Todos saben que los pequeños comercios regidos por auténticos amantes de su producto han desaparecido prácticamente en favor de las grandes superficies y encontrar allí discos durante más de tres meses seguidos da muestra de tenacidad. De todas maneras, el verdadero aficionado es tenaz, buen seguidor de las informaciones discográficas prodigadas por los distintos medios e incluso, quizás, amigo de algún

veterano vendedor que le suministra joyas selectas. El problema es que este aficionado no es, todavía, lo suficientemente numeroso como para soportar un mercado tan rico.

¿Cómo empezar?

Para los que quieren comenzar a hacerse una pequeña discoteca el problema es otro. Si al principio no se busca nada demasiado concreto los grandes almacenes dan, incluso, la sensación de una oferta infinita atendida por criterios serios: compositores por orden alfabético, géneros diferenciados como ópera, recitales, intérpretes, música barroca o contemporánea. Hay aberraciones que pronto llevan a dudar de esa pretendida seriedad. Un popular gran almacén tiene un estante denominado **tenores y soprano** en el que están todos los recitales líricos protagonizados por cantantes desde el contratenor hasta el bajo. Pero, estos pequeños detalles no difieren demasiado de esos otros estantes en los que, por ejemplo, parecen encontrarse todos los pantalones del mundo hasta que buscamos uno para nosotros.

El principal problema para el que comienza a adquirir discos es saber qué se quiere a partir de unos medios económicos que, en general, no sobran. Si es un incipiente profesional tendrá preferencias, estilos, intérpretes, compositores preferidos, una obra concreta que le ha arrebatado, las grandes aficiones empiezan siempre así. Pero, tras una serie de visitas a uno u otro establecimiento -y, quizás, alguna compra desafortunada-, pronto empieza a acostumbrarse a que lo que le debe gustar es conveniente que esté en sintonía con aquello que el mercado ofrece como novedad o como oferta. En realidad, el mejor consejo es que siga la actualidad de cerca, pero esto equivale a ser ya un aficionado en funciones y no resuelve, por tanto, el problema de cómo empezar a serlo.

Caros, baratos y otras especies

Otro problema lo constituye el orientarse sobre los precios. Tras la salida al mercado del disco compacto, se anunció un futuro rosa rosa de bajos precios una vez estabilizado el producto. La realidad no ha respondido plenamente a estas expectativas, y la razón es que la fabricación (único parámetro susceptible de rebaja al masificarse) apenas cubre el quince por ciento del valor total del disco. Sin embargo, hay todo un bosque de ofertas sobre las que no es fácil saber el por qué. En general, un disco de bajo precio corresponde a producciones amortizadas, con versiones antiguas libres de derechos. Esto a veces es sinónimo de grabaciones de menor calidad, con ruidos, etc. Pero, también ocurre que algunas de estas grabaciones corresponden a versiones de gran calidad artística. Otras veces, el bajo precio repercute sobre los libri-

tos que acompañan al disco claramente disminuidos o inexistentes. En términos generales, cuando un disco es caro lo es por algo, pero la sorpresa salta constantemente y una compra insatisfactoria realizada sobre un disco barato deja menos sinsabor que otra de precio alto. De todas maneras, no hay más fórmula que lanzarse al agua.

Quiero comprar

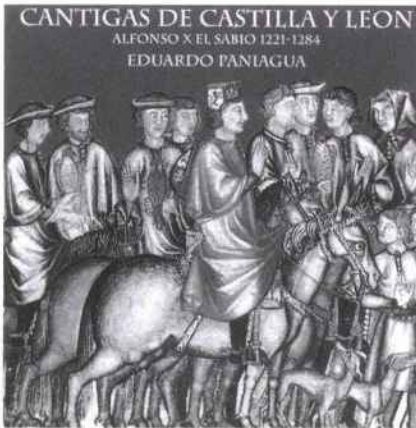
Comprar un disco de música clásica revela una actitud mucho más activa de lo que se cree, por paradójico que pueda resultar, dada la acusación de pasividad que siempre ha recibido la escucha de música grabada. Todo aficionado sabe cuales son los límites de una grabación y no dejará por eso de asistir a cualquier concierto en vivo siempre que tenga oportunidad. En una vida musical amplia, el enemigo de una parte de esa vida musical nunca es otra de sus partes sino su ausencia, el que no va a un concierto no compra tampoco un disco.

Comprar un disco puede revelar, también, esfuerzo innecesario si se quiere afinar en la elección. Los medios de difusión especializada prestan una excelente ayuda, aunque el doble carácter de cultura-comercio de un disco clásico puede, a veces, generar alguna distorsión.

Sea como fuere, comprar un disco se ha convertido en una pieza clave de la actual afición musical y con un poco de dedicación (no mayor que la que se requiere para coleccionar tarjetas usadas de teléfono, pongo por caso) proporciona tantas satisfacciones como un acervo cultural, ya que, además de la propia música, suele proporcionar una información histórica nada desdeñable. En resumen, iniciarse en el universo rico de la discografía es una aventura maravillosa, pero el día a día de esa afición precisa una cierta capacidad de orientación que no parece especialmente favorecida por la coyuntura actual. Sin embargo, es preciso saber que la simple compra de un disco, por muy humilde que éste sea, modifica ya esa coyuntura, la reordena y aclara. Esa es la grandeza y el poder del coleccionista: que tarde o temprano esa estructura amorfa que es el mercado se adaptará a él. Comprar un disco es modificar la fisonomía de todo un sector y darle un aspecto humano en el que nuestra decisión cuenta. Esto puede parecer una frase comercial y publicitaria, pero la prueba de su veracidad es que el mundo de los conciertos en vivo (la contrapartida necesaria de toda afición) es mucho más impermeable a la acción del simple comprador de una localidad. El que un concierto se llene o no ha dejado de responder a unos criterios de espectación pura y denota, más bien, una buena o mala organización; incluso los parámetros tradicionales de éxito (aplausos, bis-es, etc.) se han ritualizado a tal extremo que apenas influyen en la consideración de los artistas. Sin embargo, nadie escapa a la ley del número de discos vendidos. Este es el verdadero aplauso de nuestros días ■



1 2 D I S C O S



CANTIGAS DE SANTA MARÍA EL ESPLENDOR DE LA ESPAÑA MEDIEVAL

Sony Classical. Serie Hispánica.
SK 62263-SK 62264-SK 62265-SK 62284.
Remedios curativos. Cantigas de Toledo.
Cantigas de Castilla y León. La vida de María
(vol. doble). **Alfonso X el Sabio.**
Eduardo Paniagua.

Las Cantigas de Santa María, de Alfonso X el Sabio, constituyen uno de los monumentos culturales de la España medieval. Pero esta calificación, que podría aplicarse a muchos otros logros de la Europa de su tiempo, quizás se quede corta cuando la empleamos para designar esta maravilla: una colección de 427 poemas musicados, compuestos o encargados por el rey sabio para honrar a la Virgen Nuestra Señora, dentro del más puro espíritu trovadoresco. Lo que destaca de esta colección sobre otras de su época es el contexto hispánico y el alto rango del regío artista.

Alfonso X nace en Toledo el año 1221, una ciudad conquistada por su bisabuelo Alfonso VIII en el año 1085. La ciudad del Tajo, no obstante la conquista, mantendría su pluralidad cultural que la convertiría en esa mítica capital de las tres culturas, cristiana, árabe y hebrea. El

mundo de Alfonso X el Sabio es, el de máximo esplendor de esa edad de oro de la tolerancia que vuelve a la actualidad una y otra vez en nuestros agitados días.

Todo ese rico tejido en el que se dan cita lo árabe, lo hebreo y las distintas influencias del mosaico hispánico cristiano es el que dota a estas piezas de una plasticidad maravillosa. Las Cantigas tienen una innegable vocación dancística y pictórica (aunque ésta sólo sea perceptible a los especialistas que pueden consultar los valiosos códices). Constituyen, además, un valioso cuadro de costumbres de la época y una fuente de detalles sobre la propia vida y la corte del rey sabio, artista, astrólogo y conquistador. Este cúmulo de riquezas, ligado a la cantidad del corpus alfonsino que ha traspasado los siete siglos transcurridos, hace de esta obra monumental el primer y mayor tesoro artístico de esa España que pudo haber sido y no fue, la de la tolerancia, el sincretismo y la pluralidad.

Los cuatro manuscritos de las Cantigas (dos en la biblioteca de El Escorial, uno en la Nacional y otro en la de Florencia) han dormido hasta finales del siglo pasado y su transcripción es reciente. Sin embargo, han tentado a numerosos especialistas que han tenido que recrear el universo instrumental y vocal originales; una

recreación quizá más rica pero mucho más arriesgada que la del canto gregoriano. De hecho, el enorme atractivo de las Cantigas más conocidas puede haber, incluso, frenado una interpretación que no quisiera correr el riesgo de fantasear el original. Puede que ésta sea la razón de que nunca, hasta ahora, haya habido un plan de grabación integral de la colección. Este honor le ha correspondido a Eduardo Paniagua que, con la complicidad de Sony Classical, inaugura la nueva colección Hispánica con el plan de grabar la totalidad de las Cantigas.

Hasta el momento son cuatro discos (uno de ellos doble) los aparecidos, agrupados por temas: *La vida de María*, *Remedios curativos*, *Cantigas de Toledo* y *Cantigas de Castilla y León*. Para ello, Paniagua ha contado con diversos colaboradores como Luis Delgado, César Carazo, Paula Vega, el laudista árabe Wafir Sheik, su hermano Luis Paniagua o el Coro de la Escolanía del Monasterio del Valle de los Caídos.

En suma, un gran acontecimiento de la discografía española que hace esperar con las mejores perspectivas no sólo la continuación de la colección, sino también las siguientes entregas de esta colección Hispánica de Sony, que no podía haber comenzado con mejores referencias.



Grupo de música antigua Eduardo Paniagua

1 2 D I S C O S



COSÌ FAN TUTTE: ESCUELA DE PAREJAS LOS AMORES MOZARTIANOS DEL "JOVEN" SOLTI

DECCA. 444 174-2 *Così fan tutte*. Música de
W. A. Mozart.
Libreto de Lorenzo da Ponte.
Intérpretes: René Fleming, Anne Sofie von
Otter, Olaf Bär, Frank Lopardo,
Adelina Scarabelli, Michele Pertusi.
Chamber Orchestra of Europe.
London Voices.
Dirección: Georg Solti.

Para celebrar sus primeros ochenta años de vida musical, Georg Solti (1912) vuelve a Mozart. Pocos aficionados a las óperas mozartianas habrán pasado de largo ante la versión que Solti ha ofrecido de *Las Bodas de Fígaro*. La presente entrega de la ópera más volteriana del genio de Salzburgo promete hacer una carrera discográfica similar. Mímbres no le faltan: seis cantantes jóvenes que pisan fuerte, una producción que ha recorrido varias capitales (siempre en versión de concierto) antes de llegar al disco, una orquesta dispuesta a seguir al maestro no sólo en los gestos de su batuta sino por toda Europa y, por último, el carisma del octogenario más en forma de la dirección actual. Con todo esto, el álbum que presenta DECCA se asienta con fuerza sobre las estanterías de las tiendas, desafiando a

la competencia y apostando por ser el *Così...* de la década.

Così fan tutte fue la tercera y última ópera que Mozart compusiera con libretto del inefable Lorenzo da Ponte. Si en las otras (*Las Bodas de Fígaro* y *Don Giovanni*) el tema salía directamente de sólidas fuentes literarias, en *Così...* el asunto es original: los enredos de dos parejas de enamorados manipuladas por un filósofo escéptico que quiere demostrar a los fanfarrones varones de sendas parejas que la fidelidad femenina es sólo una convención sobre la que es mucho más sabio no hurgar; una criada enredadora completa la tercera pareja que ofrece al genio de Mozart la oportunidad de crear un prodigio de equilibrio musical y dramático.

El argumento, muy dieciochesco, tuvo fuertes detractores (Beethoven decía que era inmoral) y es justo reconocer que el propio título (así hacen todas) es algo grosero. Pero, al margen de las fidelidades derrumbadas y de las promesas inconstantes, *Così fan tutte* respira un aroma amargo que pone en entredicho las relaciones entre deseos y convenciones sociales, e incluso la distancia entre la expresión más profunda de nuestra subjetividad y su máscara. Este aspecto moderno de *Così...* ha contribuido a su plena rehabilitación; algunos, como el escritor francés Philippe Sollers llegan más lejos considerándola la mejor ópera de todo el repertorio. Hay razones para ello. Si el argumento tiene un trayecto maniqueo -las dos parejas de enamorados siguen fiel y tontamente el guión impuesto por Don Alfonso, el viejo filósofo, como si de una demostración se tratase-, la música de Mozart proporciona carne y sangre. Todo lo que está teledirigido en el libretto, vibra en la música como si cada instante fuera una decisión capaz de transformar la desgracia en felicidad, la tragedia en risas.

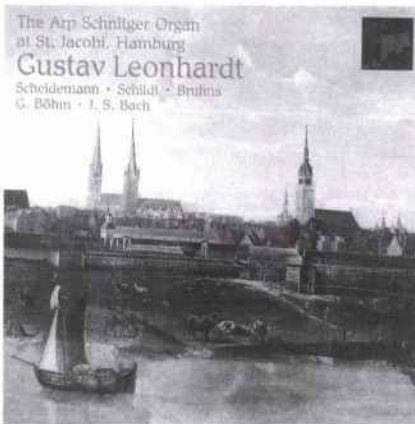
Todas las óperas de Mozart son un prodigio de dramaturgia musical, pero ésta es un milagro, uno de esos momentos del arte que estremecen por su equilibrio

y por la resonancia del conjunto. En otras óperas de Mozart la música y la dramaturgia dialogan; en *Così...*, la historia se funde en la música, no es que no importe, es que da pie a que la música despliegue una gama de emociones pocas veces alcanzada. Si el filósofo escéptico da una lección a los mozalbetes arrogantes que tanto presumen de sus amadas, al final ese otro mozalbote llamado Amadeus sumerge con su arte al viejo incrédulo dando la razón a Beethoven cuando proclamaba que la música se situaba por encima de la filosofía.

¿De qué lado está Solti? Por edad debería estar cerca de Don Alfonso, pero un bullicioso adolescente late en su interior. Es, sin duda, el milagro de la música que hace de este larguirucho de grandes orejas un amante más y, sobre todo, un artista capaz de transmitir ese nervio que parece privilegio de la juventud. Con 84 años, no está garantizado que el director húngaro pueda volver a maravillarnos con otra ópera mozartiana; por si no nos equivocamos, el aficionado debería considerar este *Così fan tutte* como un legado.



Portada de la primera edición del libretto de *Così fan tutte*. Colección Lebrecht.



LEONHARDT Y EL ÓRGANO DEL NORTE DE ALEMANIA

Sony Classical SK 66262

Obras de **Scheidemann, Schildt, anónimo holandés del siglo XVII, Bruhns, Böhm** y **J.S. Bach**.

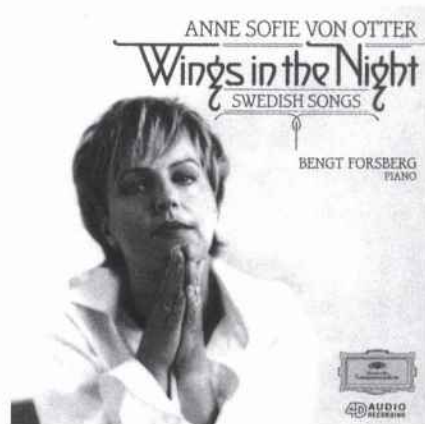
Intérprete: **Gustav Leonhardt**:
órgano de la Iglesia de
St. Jacobi de Hamburgo

Gustav Leonhardt es uno de los nombres de oro de la música antigua y uno de los decanos del prestigio de que goza Holanda en este terreno. Leonhardt, que estará en Madrid el próximo 19 de abril, tiene una reputación intocable en la dirección de grupos especializados y como clavicinista. Sus trabajos como organista son, sin embargo, menos conocidos. El disco que acaba de sacar a la venta Sony Classical ofrece la posibilidad de ir conociendo esta interesante faceta de su trabajo y de familiarizarse, además, con un repertorio novedoso: el de los maestros de órgano del norte de Alemania desde el siglo XVII hasta Johann Sebastian Bach.

De los seis autores representados en este disco, cuatro son muy poco conocidos (Heinrich Scheidemann, aproximadamente 1595-1663; Melchior Schildt, aproximadamente 1592-1667; Nicolaus Bruhns, 1665-1697 y Georg Böhm, 1661-1733), uno es anónimo (aproximadamente

1630, fecha de la pieza) y el sexto, el colofón a esta dinastía, es Bach (1685-1750). En todos estos maestros, especialmente en los tres primeros, resuena una voz casi gótica que nos llega a través de la austeridad noralemana. Pero a través de todos ellos (ése es el motivo de la elección de Leonhardt) se establece una línea de continuidad que ayuda a aclarar las ricas raíces que hacen de Bach una suma de corrientes.

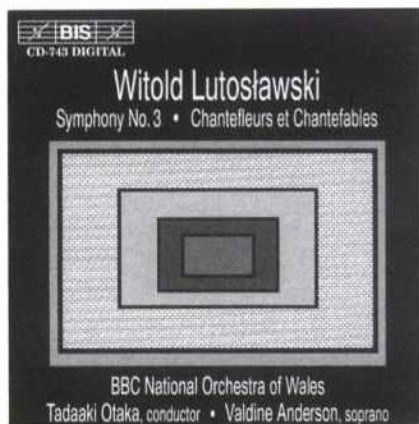
El disco está grabado en el órgano de la iglesia de St. Jacobi de Hamburgo, un instrumento que consiguió sobrevivir a los cambios románticos del siglo XIX. Aunque sufrió mucho durante las dos guerras mundiales y ha sido objeto de una restauración desafortunada en la posguerra, el órgano de St. Jacobi ha recuperado todo su potencial barroco original tras una reciente restauración. Leonhardt ha construido sobre él un programa difícil que apasionará a los que buscan ampliar las bases del repertorio y que disfrutarán, como premio, con tres versiones antológicas de otras tantas piezas de Bach: la *Fantasia e Imitación en Si menor, BWV 563*, la *Fantasia en Do menor, BWV 205* y la *Sonata en La menor, BWV 967*. Está garantizado que la poesía y la magia sonora de estas piezas sobrepasan inmensamente la aridez de sus títulos y la abstracción de sus cifras de catalogación. Disco imprescindible que muchos lamentarán no haber comprado a tiempo.



ALAS EN LA NOCHE LA VOZ DE SUECIA

Deutsche Grammophon 449 189-2 GH
Wings in the night. Canciones de **Peterson-Berger; S. von Koch; W. Stenhammar; T. Rangström; H. Alfvén** y **Emil Sjögren**.
Anne Sofie von Otter, mezzosoprano.
Bengt Forsberg, piano.

Los espectadores que hayan asistido al recital de Anne Sofie von Otter el pasado mes de febrero en el Teatro de la Zarzuela, además de haber escuchado en vivo la voz de esta mezzosoprano sueca, se habrán familiarizado con los autores suecos que defiende con valentía la cantante, representantes del nacionalismo del cambio de siglo teñidos de esa nocturna melancolía que caracteriza a la inspiración nórdica. Un tópico, quizás, pero alimentado desde el propio título del disco, *Wings in the night* (Alas en la noche). Canciones para soñar, para familiarizarse con otros climas y para descubrir los encantadores pliegues vocales de la última diva sueca del canto. Con estos entremeses, el aficionado puede hacer suya una voz que ya comienza a ser imprescindible en roles que marcan para toda una vida: Dorabella, en *Così fan tutte*; Charlotte, en *Werther*; Cherubino, en *Las Bodas de Fígaro*; Oktavian, en *El Caballero de la Rosa* o Judith, en *El Castillo de Barbazul*.



LUTOSLAWSKI, DOS MOMENTOS

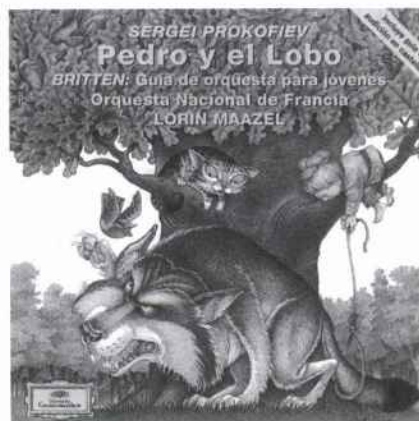
Bis CD-743 Digital
Sinfonía n.º 3. Chantefleurs et Chantefables.
Witold Lutoslawski.
BBC National Orchestra of Wales.
 Dirección: **Tadaaki Otaka.**
 Soprano: **Valdine Anderson.**

Durante más de veinte años Lutoslawski ha sido uno de los compositores contemporáneos de mayor penetración y ha disputado a Penderecki el honor de ser jefe de filas de la escuela polaca. Lutoslawski (1913-1994) era algo más mayor que los miembros más representativos de la vanguardia de la postguerra. Eso le permitió una mayor identificación con las corrientes musicales herederas de un Bartok. Hacia los años sesenta, su nombre irrumpe con fuerza tras una puesta al día de su lenguaje musical en el que, aun así, se detectan rasgos expresivos conectados con el mundo de la forma sinfónica. Durante los últimos treinta años de su vida, el compositor ha dado muestras de un raro equilibrio entre una concepción evolutiva de la escritura musical y un gusto por la forma que le hacía asequible a públicos más amplios que los alcanzados por la vanguardia. Por otra parte, su rigor intelectual le ha mantenido al abrigo de retornos estéticos. Sus sinfonías tienen ese gusto por lo nuevo que, no obstante, permanece conectado con una tradición de la

forma que le otorga una calidez especial.

La grabación que llega a través del sello Bis aporta dos obras de gran interés: la *Sinfonía n.º 3*, del año 1983 y el ciclo de canciones para soprano y pequeña orquesta *Chantefleurs et Chantefables*, con textos del poeta francés Robert Desnos, del año 1990. La *Sinfonía n.º 3* fue comenzada en 1972 tras un encargo de la Orquesta Sinfónica de Chicago y le llevó once años madurarla. En cuanto al ciclo de canciones, constituye una de las últimas obras de su autor y fue estrenado el año 1991 en Londres con dirección del propio autor. Del libro de Desnos, publicado en 1955 y basado en pájaros, insectos y flores, Lutoslawski eligió nueve poemas que mantienen vivo el espíritu infantil del libro transmitiendo parte de ese espíritu a la música.

Se ofrece aquí la primera grabación mundial de esta obra tan próxima en el tiempo, con la colaboración de la soprano Valdine Anderson secundada por Tadaaki Otaka. El disco constituye, por tanto, una referencia imprescindible sobre la obra del gran compositor polaco desaparecido hace dos años.



PEDRO Y EL LOBO CON GUÍA DE AUDICIÓN

Deutsche Grammophon 439 598-2 GT
Pedro y el Lobo. Op. 67. Sergei Prokofiev.

Narrador: **Juan Pulido.**

Guía de audición: **Fernando Palacios.**
Guía de orquesta para jóvenes -Variaciones y fuga sobre un tema de Purcell, Op. 34.

Benjamin Britten

Comentarios: **Lorin Maazel.**

Orquesta Nacional de Francia.

Dirección: **Lorin Maazel.**

¿ Qué aficionado no siente el mayor cariño por una obra como *Pedro y el Lobo* si tuvo la suerte de conocerla en su infancia? Esta obra de Prokofiev, eternamente joven, constituye el cuento musical más conocido del mundo. En ella, cada personaje está configurado por un instrumento, familia o color musical, y constituye la fórmula más encantadora para iniciarse en el universo sonoro de la orquesta sinfónica. Su carácter didáctico está, además, apoyado en un narrador que presenta a los personajes con su sonoridad correspondiente, y cuenta la simpática historia.

Pues bien, Deutsche Grammophon acaba de sacar una versión de la inmortal obra con un interesante añadido: una guía de audición preparada por Fernando Palacios (músico, pedagogo y divulgador musical). Con esta guía y las ventajas del disco compacto, que se puede ver evolucionar segundo a segundo a través del lector de discos, el conocidísimo cuento se puede seguir sin posibilidad de error. Con ello se amplían aún más las posibilidades didácticas de la pieza, por lo que niños que pudieran tener dificultades para percibir las evoluciones de un color instrumental (el oboe, por ejemplo) pueden ser guiados en todo momento de la duración de la obra.

La versión que ofrece este disco es una antigua grabación de Lorin Maazel al frente de la extinta Orquesta Nacional de Francia y se acompaña con otra de las obras pedagógicas por antonomasia: la *Guía de orquesta para jóvenes*, de Britten. El conjunto constituye ese primer disco imprescindible que abre la puerta al maravilloso mundo de la música.



LOS TRES CONCIERTOS PARA PIANO DE BARTOK, JUNTOS

Sony Classical SK 66718

Conciertos para piano y orquesta n.º 1, 2 y 3.

Bela Bartok.

Los Angeles Philharmonic Orchestra.

Dirección: **Esa-Pekka Salonen.**

Yefim Bronfman, piano.

Los tres conciertos para piano y orquesta de Bela Bartok constituyen una de las series más destacadas en su género de la primera mitad del siglo XX. Bartok era un pianista excepcional y su interés por el teclado se manifestó en su trabajo creador con una densidad poco común. No sólo en grandes obras sino en su serie de trabajos pedagógicos, que constituyen la obligada iniciación del pianista a la sensibilidad del siglo XX.

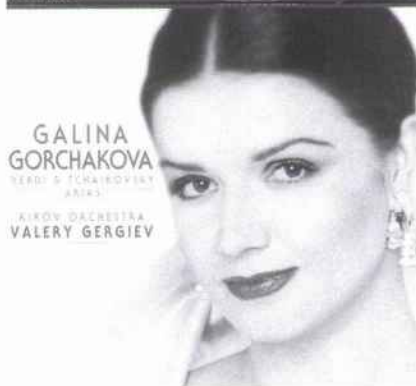
Los tres conciertos para piano gozan de menor popularidad que otras de sus obras; sin embargo, son su complemento necesario. Ciertamente, son menos experimentales o desgarrados que obras como su *Sonata para dos pianos y percusión*, pero constituyen un compendio de su sabiduría pianística. Los dos primeros se escribieron relativamente tarde; el primero es del año 1927 y el segundo tres años posterior. En cuanto al último, es prácticamente la última obra que terminó Bartok (sólo 17 compases fueron concluidos por

su amigo Tibor Serly) antes de su fallecimiento, el año 1945.

Pese a sus diferencias, los tres conciertos dan una imagen bastante completa de su universo expresivo: gusto por la forma geométrica y utilización percusiva en el primero, orden y claridad de lenguaje musical en el tercero, elementos de neoclasicismo en el segundo y, más allá de inventarios, un genio común.

Aunque parezca raro, son escasas las grabaciones que engloban los tres conciertos y no se debe dejar pasar la ocasión de tenerlos agrupados; sobre todo si, como en esta ocasión, se cuenta con intérpretes que se entregan a la labor. El director finlandés Esa-Pekka Salonen y el brioso pianista Yefim Bronfman forman parte de esa nueva generación de artistas que no temen hacerse una reputación con repertorio del siglo XX. Disco, en suma, a retener si se ama la música de Bartok, el piano o la savia nueva que representan los protagonistas de esta grabación.

PHILIPS



DESDE RUSIA CON ARDOR. GORCHAKOVA CANTA A VERDI Y CHAIKOVSKI

Philips 446 405-2.

Galina Gorchakova, soprano.

Arias de Verdi y Chaikovski.

Kirov Orchestra.

Director: **Valery Gergiev.**

Las nuevas reinas del canto, las que sonarán durante las próximas décadas, hacen su aparición con fuerza y el aficiónado que quiera hacerse con las referencias del estrellato lírico que viene hará bien en no dormirse ante el aluvión de treintañeras que están tomando el poder. Galina Gorchakova era aún estudiante cuando Rusia recuperó su nombre tradicional y le ha bastado lo que llevamos de década para ser ya imprescindible en un repertorio en el que destaca Cio-Cio-San (*Butterfly*), Santuzza (*Cavalleria rusticana*), Liu (*Turandot*), Iaroslavna (*El Príncipe Igor*), Tatiana (*Eugene Onegin*), Katerina (*Lady Macbeth de Mzensk*), Lisa (*La Dama de Picas*), Leonora (*Il Trovatore*) o Renata (*El ángel de fuego*). Galina Gorchakova es una soprano *spinto* que ha dominado hasta el momento un repertorio de base rusa pero con amplias incursiones en el verismo, y su ambición ya la empuja hacia Verdi.

La Gorchakova ha pisado ya fuerte las tablas italianas y americanas, pero es en Gran Bretaña donde su huella se ha dejado sentir con mayor fuerza: Festival de Edimburgo, Wigmore Hall o Purcell Room de Londres.

El primer disco en solitario de la bella Galina ha sido estudiado con esmero y ha contado con la colaboración de Valery Gergiev, director artístico del Kirov y cómplice privilegiado de la artista. Verdi y Chaikovski comparten los honores en ésta su primera entrega discográfica a solo.

Del maestro italiano canta fragmentos de *La forza del destino*, *Otello*, *Aida* e *Il Trovatore*, del romántico ruso hay arias de *Eugene Onegin*, *La Dama de Picas*, *Charodeika* y *Oprichnik*. Un avance para los platos fuertes que Philips ofrece con el equipo Gorchakova, Gergiev y Kirov: *El Príncipe Igor*, de Borodin, y *El ángel de fuego*, de Prokofiev. Dos óperas poco habituales que, de la mano de las nuevas generaciones, llaman a la puerta del selecto club de la ópera internacional.

1 2 D I S C O S

Cuatro momentos pianísticos

En el contexto del dossier dedicado al piano, presentamos cuatro grabaciones de actualidad del máximo interés dedicadas a este instrumento.



EL ÚLTIMO ADIÓS MÚSICA EN LA ESPAÑA ROMÁNTICA

Glossa GCD 920501.

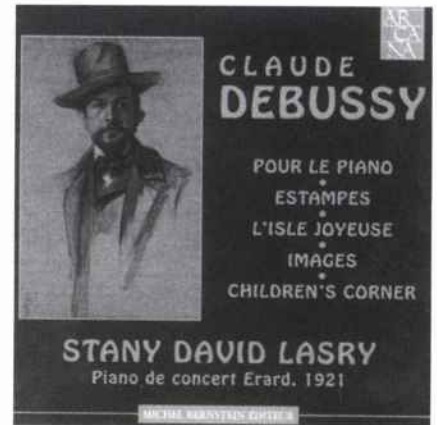
Obras de **Marcial del Adalid, Martín Sánchez Allú, Teobaldo Power, Adolfo de Quesada y Eduardo Ocón.**

Patrick Cohen, piano Érard.

La música para teclado del siglo XIX español hace algún tiempo que ha comenzado a tomar carta de naturaleza tras décadas de absoluto desconocimiento. El protagonista de esta interesante grabación, Patrick Cohen, ya tocó obras de los autores aquí representados en un concierto celebrado en Madrid con ocasión de los actos de Madrid Capital Europea de la Cultura 1992. La recuperación discográfica de aquel esfuerzo por dar vida a un repertorio casi desconocido es, pues, una excelente noticia que añade un interés histórico excepcional al valor musical. El sello español Glossa merece las felicitaciones más sinceras por su esfuerzo en mos-

trar repertorios necesarios para la recuperación del patrimonio español. El interés del disco se complementa con una nueva visita de Cohen, que estará en el Centro Conde Duque de Madrid el próximo 18 de marzo, con obras de Soler y Mozart en esta ocasión.

Cohen interpreta en un piano Érard esta colección de piezas románticas españolas de valor, lógicamente, desigual. Junto a nombres más conocidos y cuya recuperación está ya en marcha, como Marcial del Adalid, Teobaldo Power y Eduardo Ocón, encontramos auténticos enigmas, como Martín Sánchez Allú o Adolfo de Quesada. Es, en su conjunto, una música de gran interés que demuestra que el siglo XIX español no fue un desierto total. Aunque, por supuesto, no es comparable a las cimas del piano romántico. Lo peor que podría suceder con este repertorio es enfrentarse a él con la idea de buscar a un Chopin o un Liszt españoles. Sin embargo, como retrato de época está lleno de encanto y no sólo en los nombres mejor conocidos como Ocón, Power o Adalid. Estas piezas desprenden un aroma a salón burgués y sillones de terciopelo que resulta conmovedor al descubrir una España que creíamos ausente. Y es que la música no desapareció en nuestro país entre Arriaga y Albéniz, solamente se oscureció y emite señales más débiles. Nuestro agradecimiento a los esfuerzos de esos especialistas empeñados en iluminar las sombras de nuestro siglo más oscuro: a Patrick Cohen, y a la musicóloga Margarita Soto-Viso, que firma las notas y responsable de algunas de las ediciones de las partituras aquí presentes. Disco imprescindible para reconstruir la historia de nuestro pianismo.



DEBUSSY, EL MUNDO EN TECLAS BLANCAS Y NEGRAS

Arcana A 62

Claude Debussy, *Pour le piano; Estampes; L'Isle joyeuse; Images; Children's corner.*
Stany David Lasry, piano Érard de 1921.

El piano ocupa un lugar muy especial en el mundo creativo de Claude Debussy. Sus piezas funcionan como esos magníficos bocetos de los pintores impresionistas; de hecho, muchas de sus obras orquestales nacieron antes como piezas para el teclado. En el planteamiento de un compositor de su época no existe la idea de obras mayores y menores en la medida en que todas son momentos de la inspiración. Sin embargo, y en función de la dificultad interpretativa, se tiende a separar las obras pianísticas de Debussy en dos grupos: el de ejecución trascendental, como los *Estudios* o los *Preludios*, y otras más asequibles. En todas ellas, la musicalidad es la protagonista absoluta y proporciona la imagen más cabal de un autor que se confesaba delante del piano como pocos. En el grupo de obras más ligeras para los dedos destacan aquéllas que hablan de impresiones, sugerencias e incluso la evocación infantil. En el tomo II de la obra pianística de Debussy que está sacando el sello Arcana, el pianista Stany David

Lasry, que, por cierto, se parece al propio Debussy físicamente, da muestras de una compenetración rigurosa en este repertorio lleno de poesía con una grabación realizada en un piano de concierto Érard del año 1921, cedido para la ocasión por el Conservatorio de París. Es de subrayar la tendencia cada vez mayor a utilizar instrumentos de época aunque, como en este caso, pocas diferencias se puedan notar entre un instrumento actual y un piano de los años veinte. El elemento positivo de esta tendencia es que da una nueva vida a instrumentos cuyo destino inevitable sería el de arrumbarse o el de modernizarse a costa de perder singularidades.



**LECUONA,
EL TECLADO CUBANO**

Bis CD-754

Ernesto Lecuona. La obra completa para piano. Volumen 1.

Thomas Tirino, piano.

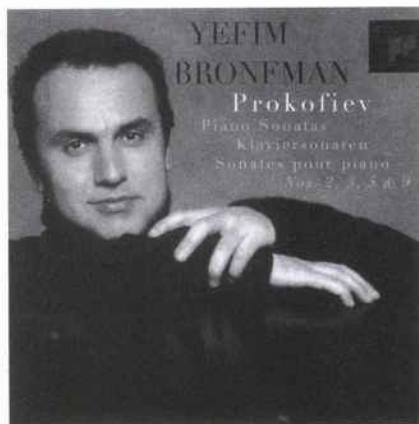
Polish National Radio Symphony Orchestra.

Dirección: **Michael Bartos.**

La portada de esta grabación ofrecida por el sello Bis anuncia el color: "incluye *Malagueña* y *Canto Siboney*". Lecuona es, para todos, el compositor de estas inolvidables páginas, y es que el músico cubano se inscribe dentro de esa estirpe de creadores de mediados del siglo a

caballo entre la música ligera, el estilo latino auspiciado por Hollywood y una formación musical impecable. A punto de terminar el siglo y tras ver que creadores como el argentino Astor Piazzolla o el americano Gershwin se incluyen con toda naturalidad en el repertorio clásico, no hay grandes razones para discriminar a músicos tan perfectos en su género y tan llenos de inspiración como este cubano universal del que se acaba de celebrar el centenario de su nacimiento (1895-1963).

Este primer tomo de la obra pianística de Lecuona incluye la suite *Andaluía*, que es la más importante de las suyas para piano; aquí se encuentra esa *Malagueña* universal precedida de *Córdoba*, *Andaluza*, *Alhambra*, *Gitanerías* y *Guadalquivir*. No es la única obra contenida en este disco donde lo español esté presente. También se encuentra *Ante El Escorial*, *Zambra Gitana*, *Aragonesa*, *Granada*, *Zambra*, *San Francisco El Grande* o *Aragón*. Dicen que Ravel exclamó al escuchar *Malagueña*: "Esto es más que piano"; quizás, pero es también piano, como la totalidad de las piezas escuchadas aquí que cuentan con el arreglo original del propio compositor y que, sólo por eso, merecen la pena de escucharse y así recuperar el color concebido por el autor. Disco nostálgico pero profundamente pianístico, que debería interesar tanto al amante de recuerdos como al seguidor del teclado sabroso que está en la base de movimientos tan a la moda como la salsa o el jazz latino.



PROKOFIEV O EL VIGOR.

Sony Classical SK 53273.

Sergei Prokofiev: *Sonatas para piano nº 2, 3, 5 y 9.*

Yefim Bronfman, piano.

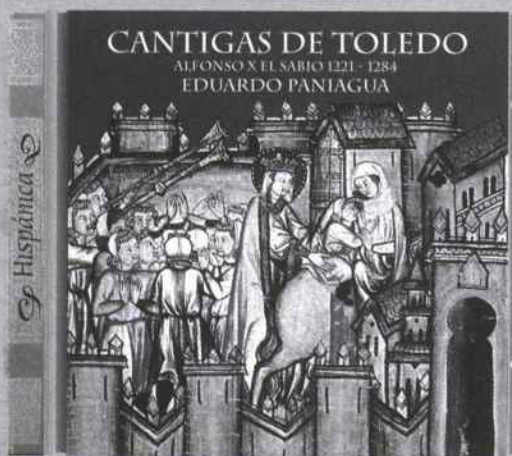
El pianista Yefim Bronfman tiene un idilio con la música de Prokofiev, ha publicado sus nueve sonatas para piano en tres entregas, así como sus cinco conciertos para piano en dos discos, en compañía de Zubin Mehta y la Filarmónica de Israel. No nos cansaremos de celebrar este compromiso de los nuevos intérpretes con una música que, pese a tener sus añitos y formar parte de momentos culturales suficientemente aceptados, la pereza ambiente hace que se las catalogue con el marchamo maldito del siglo XX (es decir, músicas raras, poco rentables e inaptas para coexistir con las sacrosantas piezas románticas).

No es que la obra para piano de Prokofiev esté totalmente ausente de la vida concertística, pero se echaba en falta una recopilación que la valorase en su integridad, especialmente si, como en este caso, la interpretación es excepcional.

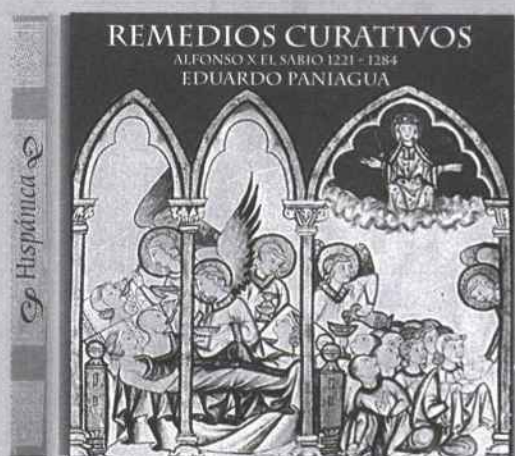
Bronfman, en efecto, se entrega a esta música en cuerpo y alma y el resultado justifica el esfuerzo. El piano de Prokofiev se muestra resplandeciente y pleno de vigor, al margen de las diferencias lógicas entre unas sonatas compuestas con una diferencia de 35 años entre la 2ª y la 9ª. Es curioso constatar hasta qué punto la inercia de la actividad musical genera que obras de las que nos separan entre 50 y 80 años comiencen a ser tomadas en consideración como ciclos completos, con todo lo que ello conlleva de aclaración de una obra por las otras. Por supuesto, es una buena noticia, pero tras ellas quedan muchos ciclos interesantes que, a este ritmo, van a tener que esperar aún mucho años para entrar en las costumbres. Mientras esperamos, felicitémonos de esta integral pianística que nos llega en toda su magnificencia.

Hispánica

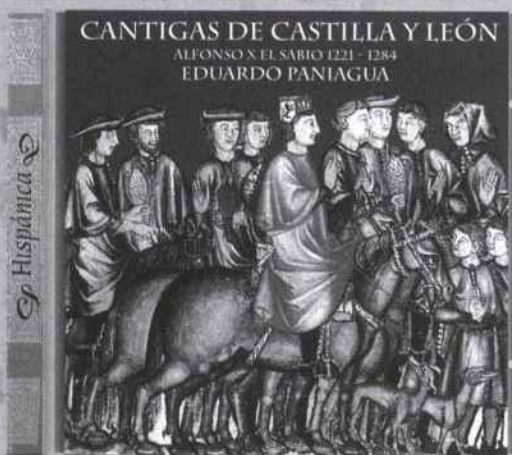
Descubre La Música Medieval Española



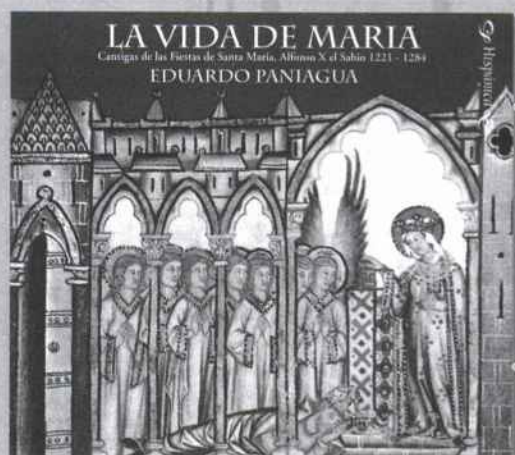
SK 62264



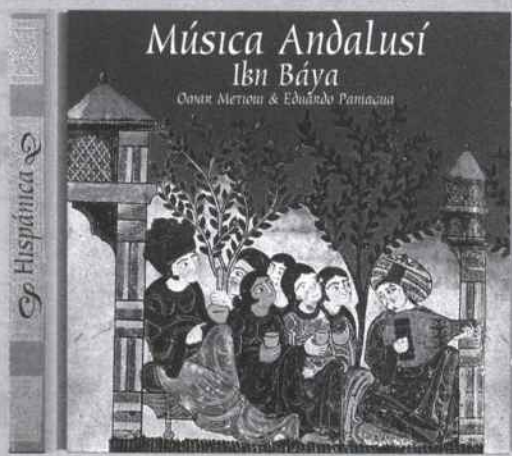
SK 62265



SK 62265



SK 62284 - 2CD



SK 62262



GRUPO DE MÚSICA ANTIGUA
EDUARDO PANIAGUA



Manuel de Falla

que cincuenta años no es nada...

HACE MEDIO SIGLO FALLECÍA EN CÓRDOBA, ARGENTINA, MANUEL DE FALLA. EL ANIVERSARIO HA DADO OCASIÓN A CONMEMORACIONES DE TODO TIPO. ENTRE ELLAS HAY QUE DESTACAR EL HOMENAJE INTERNACIONAL PROMOVIDO POR LA SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES DE ESPAÑA, EN COLABORACIÓN CON NUMEROSAS INSTITUCIONES. PERO NO CABE LA MENOR DUDA DE QUE CADA AGRUPACIÓN MUSICAL, CADA ORQUESTA, CADA TEMPORADA O CADA MÚSICO QUE TENGA LA OPORTUNIDAD NO DEJARÁ PASAR LA OCASIÓN DE RENDIR SU PROPIO HOMENAJE AL GRAN COMPOSITOR GADITANO. EL AÑO FALLA SE ANUNCIA COMO UNA GRAN COSECHA DE CARA A PROFUNDIZAR EN LA OBRA Y EL LEGADO DEL COMPOSITOR QUE INCORPORÓ A ESPAÑA AL REPERTORIO INTERNACIONAL.

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

La celebración de conmemoraciones tiene, este año, particular importancia para la música española: además de Falla, Roberto Gerhard cumple el primer centenario de su nacimiento. La conjunción que forman ambas figuras ilumina las polaridades del espectro de la música española en los dos primeros tercios de nuestro siglo. Falla, campeón de un nacionalismo quintaesenciado y elevado a la máxima categoría del legado que España ha podido aportar al mundo; Gerhard, transformador de ese mismo nacionalismo en la principal forma de serialismo con raigambre hispana.

La diferencia de una generación que los separa sirvió para marcar desigualmente el trauma de la guerra. Para-

Falla significó el final de su periplo creativo y un postrero exilio cuyo dolor es difícil de evaluar hoy día. Para Gerhard significó, también, el exilio y la muerte en patria ajena, pero en cuanto a su producción la guerra se incrustó en la mitad de su trayectoria como creador, permitiéndole una recuperación que daría pie a su producción última en la que florecería la enseñanza serial de su maestro, Arnold Schoenberg.

Estos y otros muchos paralelismos son posibles entre estas dos personalidades clave de la música española, y los numerosos conciertos y actividades de este año deben dar la ocasión de formularlos. Aunque sólo sea por ello, hay que felicitar por esta coincidencia de aniversarios que redundará en una reflexión, siempre útil, sobre la accidentada historia de la música española.

50 años sin Falla

El periplo vital de Manuel de Falla ofrece una paradoja central; parece saberse todo sobre él a la vez que de su figura emana la sensación de que es dueño de un mundo ajeno a cualquier intromisión. En realidad, ese "todo", eso que se sabe de él, se reduce a un puñado de puntos fuertes de su biografía, mientras que el mundo interior del maestro parece cubierto por el velo de un pudor que, indudablemente, es una proyección de su propio carácter.

Pongamos un buen ejemplo de esa pudorosa reserva: las razones de su exilio. En principio,

Falla se situaba en la órbita emocional del bando nacionalista debido a sus profundas creencias religiosas. Pero es impensable que una personalidad tan entera y compleja, de contactos tan cosmopolitas, pudiera pasar por alto el grado de violencia, tanto física como moral, del bando que, en teoría, enarbolaba la defensa de sus creencias.

Si en aquellos terribles años cada español fue víctima de una de las dos Españas, Falla se convirtió en víctima de las dos. ¿Qué se sabe de esos años suyos, de esa tremenda ruptura? Hagamos un sucinto inventario: el episodio de la muerte de su buen amigo García Lorca y sus vanos intentos por salvarlo; el ridículo episodio del bando nacional proponiéndole la dirección del monopolio de petróleos, por intercesión de Pemán, y poco más, discreción ante todo; podemos imaginar, además, el mórbido clima de la Granada de la guerra. Esto y una decisión: ir a terminar sus días en Argentina a poco de concluida la guerra española. Es, quizás, suficiente para justificar ese momento trascendental de su vida, pero lo que destaca por encima de todo es esa materia negra en forma de silencio que rodea, como un mar, toda esta historia.

Podemos imaginar, razonablemente, que una parte de ese silencio corresponde a un deseo legítimo del compositor por no dejar tras de sí una violencia o animadversión sobre su figura que pudiera volverse en contra de sus próximos,

familia y amigos. Pero no todo puede ser eso, hay silencios tácticos que terminan por desvelarse. El silencio de Falla se extiende a todo lo que emana de él y, de manera principal, a su obra; el embrollo de *La Atlántida* atraviesa todos esos años sin aclararnos ni una palabra sobre el universo interior de un artista del que podemos evaluar su dolor y su desconcierto por la extrema renuncia a cualquier exteriorización.

¿Qué se puede añadir a lo ya sabido sobre la figura de este hombre? O, mejor dicho, ¿qué representan estos cincuenta años transcurridos tras su muerte de cara a aclarar algunos de los enigmas que sigue proponiendo su trayectoria? Recapitulemos.

Del 98 a la eternidad

En el arranque de su carrera, Falla encarna al voluntarioso hijo de una burguesa que, por primera vez, cree en su misión en la España de la época. El final del siglo XIX representó para nuestro país la conclusión de una pesadilla pese al brusco despertar del 98, esa pesadilla constituida por la inanidad y decadencia del peor siglo de la historia de España; cierto que estaba el pueblo, el carácter e incluso el genio local, pero faltaba la articulación que en toda Europa había establecido la burguesía y el cruce de ideas entre el romanticismo y el incipiente cientifismo. Falla fue, ciertamente, un hombre del 98, aunque no sea fácil ligar este concepto a la música, y su convicción de que España despertaba es palpable en su trabajo.

Pero, antes de llegar a ser "Falla", tuvo que pasar por la decepcionante prueba de Madrid. El gaditano, serio, concentrado y brillante, chocaría pronto con ese corral de ambiciones feroces y, en el fondo, canijas del Madrid de su época. El episodio por el que le escamotearon el estreno de *La vida breve*, tras ganar un concurso que le acreditaba para ello, debería estar aún en la memoria de los gestores culturales de una capital que no ha cambiado tanto de hábitos como se piensa.

Sea como fuere, esta trapacería le sirvió como detonante para marcharse a París y hacerse un hueco importante entre los nombres de su época. En sus maletas: sus convicciones, la partitura de *La vida breve* y las enseñanzas de Pedrell que le iluminaron sobre un nacionalismo trascendente y depurado. La segunda fase de su vida es la del compositor que consigue un lugar de honor en el brillante escenario parisino, un lugar





nunca alcanzado por otro compositor español desde el infortunado Arriaga y que le ha situado como el compositor español por excelencia, tanto como Bartok es el húngaro o Sibelius el finlandés. Fueron esos años los de los ballets rusos, Picasso, amistad con Debussy, Ravel, Stravinsky y tantas otras luminarias con las que Falla emprende la lenta mutación del nacionalismo trascendente al trascendentalismo neoclásico. Son esos años en los que, por primera vez, un español se encuentra en el sitio y en el momento en que hay que estar.

La gran guerra, no obstante, le hace darse cuenta que debe encontrar su propio sitio. La España soñada y diseñada mentalmente, poco a poco y con mimo, no podía ser otra cosa que Granada. Primera reconciliación: el gran compositor español ahora vive en España, ¡y qué España! Granada, en un carmen de la ladera de La Alhambra. Luego vendrá otra reconciliación: el flamenco, el cante jondo, no ya los gitanos de *La vida breve*, algo deudores aún de *Curro Vargas* y de *La Tempranica*; es decir, no un pueblo del que compadecerse por sus tribulaciones, sino un pueblo al que admirar por su capacidad de expresión.

Mientras tanto, el mejor Falla está ya en marcha; *El amor brujo*, *Noches en los jardines de España*, *El sombrero de tres picos*, el *Retablo de Maese Pedro* y, finalmente, el *Concerto de clave*. La mayoría de estas obras corresponden a encargos internacionales a quien ya era uno de los grandes del firmamento creador de la época.

El mito Falla

Son años, también, de embriaguez crítica, cuando el buen Adolfo Salazar proclama que la música del momento pasa por el eje Stravinsky-Falla-Ernesto Halffter. Incluso perdonándole a nuestro gran musicólogo el desliz de Ernesto Halffter, no era eso lo más saludable que se podía formular en ese momento. En los años treinta la aportación de más allá del Rin se constituía ya como la reflexión más aguda a una crisis de sociedad que no podía dejar de manifestarse como una crisis de lenguaje musical.

Si Falla había conseguido constituirse como el compositor español más importante desde, al menos, la decadencia de la Casa Real de los Austrias, pedir de él que se convirtiera en el creador fundamental a escala planetaria era entrar en el típico delirio hispano que formaba parte de ciertas revanchas derivadas de un com-

plejo de inferioridad histórico, comprensible, por otra parte. No es posible imaginar que un hombre de tan recia moral como Falla se prestara a ese juego; sin contar, además, con su agudo sentido de la auto-crítica. Pero, sea como fuere, esas exageraciones críticas oscurecieron el hecho, en España, de que había figuras como Bartok, Janacek, los miembros de la Escuela de Viena (Schoenberg, Webern y Berg), Hindemith o, incluso, Varese -aunque fuera algo más joven y más tardío de conocer dado su carácter casi futurista-, que estaban buscando soluciones al mismo tipo de crisis que terminó paralizando a Falla, a saber, la renovación -o depuración, si se quiere- de las condiciones del lenguaje musical a partir del ocaso de todo un modelo de civilización.

De los compositores citados, solo Varese tuvo una evolución nítida durante y tras la segunda guerra, y no es ajeno a ello el hecho de que emigró a Estados Unidos no a causa de la guerra sino mucho antes. Los demás se toparon contra ese muro en el que Europa dejó de ser la fuerza activa de la "civilización". En el campo francés, donde Falla se había nutrido, Ravel falleció antes de la guerra, Prokofiev se había metido de lleno en el avispero estalinista que asolaba a su país y Stravinsky cambió pronto su recién adquirida piel francesa por otra más nueva aún: la americana. A la postre fue el único capaz de brincar sobre la crisis del lenguaje musical, debido, probablemente, a su falta de compromiso con cualquier modelo social, a consecuencia de que el único que amaba -la Rusia tradicional- había sido borrado del mapa antes de que el traumatismo pudiera hacer mella en su personalidad.

En cuanto a Falla, sus dificultades para articular alguna respuesta tras el extraordinario *Concerto de clave* de mediados de los años veinte no pueden ser entendidas más que como la pérdida de una sustancia nutricia fundamental. En el campo de la inspiración esa sustancia era, sin duda, un tipo de consciencia nacional y debió de ver claro, además, que la neoclasificación del

"El silencio de Falla se extiende a todo lo que emana de él y, de manera principal, a su obra"

nacionalismo era un recurso astuto pero no una fuerza; la *Sinfonietta*, de Ernesto Halffter, o el *Concierto de Aranjuez*, de Rodrigo, estaban ahí para demostrarlo.

Hay otro elemento que destacar en Falla: desde *La vida breve* hasta el *Concerto de clave*, casi toda su producción estuvo marcada por algún tipo de deber, había que responder a algo y esto le motivaba suficientemente, tanto en las obligaciones estéticas a las que sentía que había que dar respuesta como en las modalidades prác-

ticas, concurso o encargos. Mientras esto fue así, no falló nunca, ya fueran Diaghilev, Wanda Landowska, Rubinstein o la Princesa de Polignac los comandatarios.

Pero, desde finales de los años veinte, ya no aparece más que el inmenso borrador de *La Atlántida*, encargo de nadie y en donde la España soñada es ya una bruma a caballo entre la metafísica y la historia-ficción. Son veinte años de dar vueltas sobre una obra que nadie había reclamado y cuyas raíces eran tan acuáticas como las del propio continente sumergido. ¿Sueños del niño gaditano que veía en el infinito mar occidental la evasión de una realidad insoportable?

Sea como fuere, si Falla no concluyó nada en sus últimos veinte años (no olvidemos, además, la guerra y el exilio), debemos aprender a valorar su silencio: nunca quiso ofrecer, y nunca ofreció, mercancía falsa. Sus no composiciones son tan elocuentes como sus obras realizadas. Pero, al margen del drama de un país que fue incapaz de realizar, con éxito, un segundo impulso de renovación, ¿qué nos dice tanto silencio del mejor compositor español de la España moderna? Buen motivo de reflexión para unos ejercicios espirituales de orden musical en este año en el que también se vislumbran otros

ocazos patrios, una cierta exigüidad moral, una falta de energía para nuevos avances nacionales y otro 98 en el horizonte. Que el año Falla, pues, sirva para algo, al margen de darnos la oportunidad de contrastar su magnífica música con el pulso de nuestro tiempo.

Su influencia

La influencia que pudo ejercer Falla se debe articular por períodos. De su obra nacionalista, o, mejor, de la parte nacionalista de su obra, la influencia sobre otros compositores no podía ser más que reducida. El gran impulso nacionalista había cerrado ya su ciclo en toda Europa y sus conclusiones se estaban manifestando en los países periféricos a partir de una estricta depuración formal. El Stravinsky temprano había realizado una enérgica materialización del modelo ruso en forma de estructuras más geométricas que líricas; el caso Bartok, en Hungría, fue también paradigmático de la tensión suprema que exigía el impulso nacionalista; Janacek renovaba el modelo checo que, desde Smetana, estaba dominado por las ondulaciones fluviales del Moldava; mientras que en Francia, los colores exóticos de otras latitudes derivaba hacia el formalismo y, en el caso de lo español, la línea Bizet-Chabrier-Debussy-Ravel encontraba un principio de autenticidad en el propio Falla.

En estas circunstancias, los compositores nacionalistas con más talento eran sus propios compañeros, Granados o Turina. La verdadera influencia de Falla se produce a partir de la estilización formal que sucede a la primera guerra. Este período coincide con la eclosión de una nueva generación marcada por los mejores auspicios: la de la república (dejemos a un lado la idoneidad de tal nombre). Falla se presenta ante ellos como un gran maestro internacional, de intachable reputación y con una obra reciente -la que va del *Sombrero de tres picos* hasta el *Concerto de clave*- de una depuración extrema. Su moderado neoclasicismo tiene, sin embargo, un nervio y una "voluntad de estilo" (como gustaba de decir Sopeña) que debía fascinar a la joven generación.

El tema de una influencia directa, en forma de legado, fue establecido por la propaganda salazarista como una cuestión entre Falla y el jovencísimo Ernesto Halffter. El autor de la *Sinfonietta* fue entronizado como heredero y sucesor pronto, demasiado pronto, aunque es indudable que Falla debió de sentir auténtica estima

"Desde finales de los años veinte, ya no aparece más que el inmenso borrador de *La Atlántida*, encargo de nadie y en donde la España soñada es ya una bruma a caballo entre la metafísica y la historia-ficción"

por sus méritos. Es posible que tanto exclusivismo enturbiara las relaciones directas entre el maestro y el resto de integrantes de esa nueva hornada; pero es innegable que la influencia de Falla planeó de manera soberana sobre todos ellos. Las conexiones entre las obras de esos años del músico de Cádiz y las producidas por los jóvenes en los años treinta son claras, tanto en el seguimiento de su rigor estilístico como en aspectos de género: la vuelta al concierto, la mirada al siglo XVIII, las fórmulas teatrales llamadas "menores", como el teatro de marionetas y tantos otros aspectos.

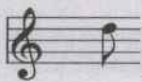
Sin embargo, esa gran ilusión de estar construyendo, entre varias generaciones, un sólido zócalo para la música española del siglo XX se rompe bruscamente con la guerra. Del silencio creador de Falla, antes y durante el conflicto, ya hemos hablado y resulta cuanto menos comprensible; de la elocuencia, algo altanera, de los mozos sorprende su inconsistencia si juzgamos por la súbita mudez que sigue a la guerra. Es cierto que el drama había sido de una dureza emocional extrema, pero la generación anterior había sorteado episodios tanto o más graves que ellos; Schoenberg encontró dos guerras, una de ellas de soldado y la otra que le dejó sin país, sin medios y en el bando de la raza a extinguir. Hay, más bien, razones de inconsistencia estética, la elección de un lenguaje que no vislumbraba la crisis fatal de un modelo de sociedad y una cierta ligereza a la hora de explotar un filón estilístico. Sólo los compositores vinculados a una cierta modernización del lenguaje (Gerhard en Inglaterra y, en menor medida, Rodolfo Halffter en México) reencontraron el camino de la coherencia compositiva, aunque acarrearban con la turbadora certidumbre de que con ello rompían con los modelos de una hipotética herencia falliana.



Cuando los ecos de las guerras comenzaron a apagarse, el mundo era otro. La anorexia creadora de la generación anterior a la guerra proyectaba más, incluso, el silencio de Falla. La renovación del lenguaje era una exigencia violenta y el ejemplo del gran gaditano traía aromas de un tiempo perdido. Naturalmente que todo compositor consciente era capaz de extraer ideas, referencias y ejemplo de su obra, pero al mismo nivel que de cualquier otro gran creador, sin distinción de tiempo o lugar.

Los años han ahondado más la brecha de una hipotética influencia directa. En cuanto a la indirecta, queda, naturalmente, un ejemplo luminoso de autoexigencia combinada con su raro talento, quedan sus obras y el análisis estilístico y sociológico correspondiente. Queda lo que es común a tantos otros grandes de la música. En cuanto a lo que su persona simboliza, además de su obra, queda esa espesa sensación de silencio tan próxima a otros creadores españoles, o ligados a lo hispánico, como Tomás Luis de Victoria, Cervantes, Velázquez, Scarlatti o Gaudí. Quizás, un cierto tipo de artistas españoles sienta la necesidad de rodear sus obras de una gran capa de silencio que las aisle del enorme ruido ambiente de nuestro país. Si es así, silencio: Falla va a sonar este año ■

"Queda, un ejemplo luminoso de autoexigencia combinada con su raro talento"



FALLA DE GALA

Conciertos, óperas, giras...

El año Falla va a provocar una serie de acontecimientos en torno a su obra y su figura de los que sería inútil intentar reflejarlos todos, en la medida en que cada institución musical va a poner, sin duda, su granito de arena.

La punta de lanza de una vasta conmemoración del año Falla, con amplia resonancia internacional, la ha asumido la SGAE (Sociedad General de Autores de España), en colaboración, por supuesto, con distintos tipos de instituciones. Para ello se ha creado un comité al más alto nivel de representación, bajo la presidencia de honor de S.M. la Reina, con presencia de todos los estamentos, tanto públicos como aquellos vinculados a la persona de Falla, y coordinados por Enrique Rubio, responsable del Área de Promoción de Repertorio Clásico de la SGAE.

En el plano internacional, el homenaje ha comenzado en París, con un concierto celebrado en la sede de la UNESCO a cargo de la soprano María Bayo y la pianista Alicia de Larrocha. El plato de consistencia de este periplo lo constituye, sin duda, la semana de Nueva York, del 6 al 13 de febrero, en la que se han dado cita, junto a obras del Falla, sesiones de flamenco y compositores del ámbito del nacionalismo musical. El homenaje viajero va a tocar puertos tan importantes como Sidney, Buenos Aires y Tokio.

En Madrid va a sonar *La vida Breve* en dos ocasiones: en versión de concierto a cargo de la Orquesta Nacional de España y en su natural versión escénica, dentro de la temporada del Teatro de la Zarzuela con dirección musical de Cristóbal Halffter.

Por su parte, el festival de Granada prepara una edición digna de lo que merece el compositor que elevó la ciudad de La Alhambra a categoría de símbolo musical universal. Junto a la música del autor sonarán otras partituras de referencias cercanas a la suya, pero el plato fuerte lo constituyen dos puestas en escena que prometen ser espectaculares: *El retablo de Maese Pedro*, con escenografía de Javier Mariscal y dirección musical de José Ramón Encinar (tampoco hubiera estado mal ver la versión escénica que preparó el pintor Miquel Barceló hace unos años en París), y *La Atlántida*, con dirección musical de Josep Pons y puesta en escena del sulfuroso grupo teatral La Fura dels Baus.

Otro acontecimiento destacado lo constituye el ciclo dedicado por la Fundación March, en colaboración

con la Orquesta Sinfónica y Coro de la RTV Española: cinco conferencias y seis conciertos para pasar revista a "Falla y su entorno", éstos últimos a celebrar entre la sede de la Fundación y el Teatro Monumental. Más modesto, pero de gran importancia simbólica, es el homenaje rendido por la Casa de Velázquez y el Instituto Francés de Madrid (entre el 15 y 17 de abril), para recordar a aquel que desarrolló gran parte de su carrera en tierras galas.

Exposiciones, congresos, ediciones...

Junto a la música propiamente dicha, el homenaje incluye toda una serie de manifestaciones de innegable importancia. Así, la exposición "En torno a Manuel de Falla y la escena" va a permitir evaluar las importantes relaciones entre el compositor y los distintos géneros teatrales: zarzuela, ballet, teatro de marionetas, cantata, ópera, etc. Esta exposición va a hacer, también, un largo viaje que le llevará de Granada a Cádiz -las dos ciudades clave de la vida de Falla-, pasando por Lisboa, Buenos Aires, Barcelona, París y Madrid.

El congreso internacional "Manuel de Falla y la cultura de su tiempo", incluido en el ámbito de los cursos "Manuel de Falla" de Granada, va a permitir la reflexión sobre su figura y su aportación.

Otra iniciativa de notable calado la constituye el Aula de composición organizada por la Junta de Andalucía y que permitirá a una serie de compositores jóvenes, tras previa selección, desarrollar proyectos compositivos durante dos años, haciéndose cargo el aula de todo el proceso que va desde su creación hasta su estreno y edición.

Quedan las publicaciones, una de las cosas que permanecen cuando los ecos de las celebraciones se han apagado. El homenaje ha previsto una edición de un CD-ROM, el primero dedicado a Falla y, en general, a un compositor español. La interactividad de este soporte promete un material de notable interés y privilegiada difusión. En el capítulo más clásico del papel se han previsto tres publicaciones: la primera iconográfica a base de materiales de archivo depositados en el Archivo Manuel de Falla, las otras dos están a cargo de sendos especialistas del autor, Enrique Franco y Antonio Gallego. Quedaría el capítulo musical y en él se han previsto tres ediciones discográficas, dos sobre el propio Falla (una de ellas con grabaciones históricas) y una tercera dedicada a compositores andaluces actuales.

Ediciones SGAE

REPERTORIOS EDITORIALES DE MÚSICA

La Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) ha concebido la colección Repertorios Editoriales de Música con un fin eminentemente práctico: difundir los catálogos de los editores y contribuir de esta forma a la distribución y promoción de las obras editadas. Para ello se han realizado unos manuales en los que se enumeran de manera conjunta y detallada los fondos de las editoriales asociadas a SGAE relativos a un determinado repertorio musical (guitarra, piano, música de cámara, música sinfónica, etc.) permitiendo así una fácil localización de cualquier obra musical existente en el mercado a través de una sencilla búsqueda por títulos, autores o editores.

Conocedora de la importancia de las editoriales como vehículo básico en la transmisión de la creación musical y conocedora también de la necesidad y demanda de este tipo de repertorios editoriales, SGAE ha querido dedicarles una colección completa de su línea de publicaciones.

PIANO Y OTROS INSTRUMENTOS DE TECLA

ISBN 84-8048-071-8

Publicaciones y Ediciones SGAE.

266 págs.

pvp 1.500 ptas. (IVA incl.)

ORQUESTA

ISBN 84-8048-139-0

Publicaciones y Ediciones SGAE.

150 págs.

pvp 1.500 ptas. (IVA incl.)

CATÁLOGO DE LOS FONDOS MUSICALES DE SGAE

Los archivos de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) albergan una de las colecciones más importantes de música del Estado español cuyo mantenimiento, ordenación y catalogación han sido confiados al Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU). El objetivo de estos catálogos realizados bajo la dirección del ICCMU siguiendo las normas internacionales de catalogación no es otro que dar a conocer públicamente la riqueza de nuestros archivos y ponerla a disposición de todos aquellos investigadores y estudiosos que deseen acceder a su consulta satisfaciendo así una demanda que, de otro modo, seríamos incapaces de atender y que en definitiva redundará en la promoción y difusión de nuestra música.

TEATRO LÍRICO

ISBN 84-8048-054-8

Publicaciones y Ediciones SGAE.

Madrid, 1994. 272 págs.

pvp 2.500 ptas. (IVA incl.)

MÚSICA INSTRUMENTAL Y VOCAL

ISBN 84-8048-128-5

Publicaciones y Ediciones SGAE

Madrid, 1995. XV + 555 págs.

pvp 3.500 ptas. (IVA incl.)



A PROPÓSITO

MÓNICA TORRE

Debemos dos cosas, principalmente, a Roberto Gerhard: la primera, ser el introductor del dodecafonismo en España, que conoció directamente como amigo y alumno de Schoenberg desde 1927 a 1929. La segunda, participar activamente en el espíritu regeneracionista del “grupo del 27”, que consiguió elevar la música a preocupación de estado.

Y es que si incluimos a Gerhard dentro de esta generación, dicho con todo el cuidado que supone hacer agrupaciones siempre reduccionistas, no es tanto por su concepción estética, como por el ideario musical que este movimiento preconiza.

En un país donde la cultura musical no tenía arraigo y estaba sometida a un concepto subalterno, se llevó a cabo un intento global de organización y restauración de un arte sustancialmente próximo a la raza española; se consiguió por primera y única vez dotar a la música de una proyección social, insertarla dentro de la intelectualidad de los años 20 y 30 y descentralizarla, en un momento en que el fenómeno musical comenzaba a ser realidad creadora. Se reaviva la investigación musicológica, se intenta la reforma de la enseñanza, así como la ordenación de los medios musicales: orquestas, coros, ópera; se fomenta y restaura la actividad crítica, que vive una auténtica edad de oro. Más importante, si cabe, es el cambio en la preparación intelectual del compositor, terminando con esa lacra histórica de vivir al margen de la cultura.

Fruto de todo ello, es el gran estímulo que recibe la creación musical, en sincronía con la vanguardia europea y, como consecuencia, la presencia de la música en Europa. En todo este movimiento restaurador se implica Gerhard desde el llamado “Grupo de Barcelona”, con una postura comprometida no solo desde la composición, sino desde el ensayo, la crítica y la opinión musical, que le llevará a formar parte, en 1936, del Consejo Central de la Música, durante la II República, junto con Bacarisse, R. Halffter, Bautista y Torner. Iniciativa que se verá abortada con la llegada de la guerra civil española, y que llevará a Gerhard a su exilio inglés, afincándose en Cambridge, hasta su muerte en 1970.

Pero debemos reseñar también la faceta creadora de éste catalán, que unió en su personalidad nada menos, que la ascendencia de Pedrell y la de Schoenberg, que ejercieron su maestría sobre él e hicieron de su música la más germánica de su época. Sus primeras obras, a partir del *Trío*, muestran la línea marcada por Pedrell así como una cierta influencia impresionista, tan común a toda la música de este período, aunque no carente de una fuerte personalidad.

Realmente, lo que marcó la música de Gerhard fue su encuentro con Schoenberg en 1927, con el que le unió no solamente una relación académica sino una verdadera amistad. Es admirable que Gerhard siendo ya un músico maduro y conocido, estuviera dispuesto a recomenzar su formación con el compositor vienés, muestra

de GERHARD

POCO SE HA DICHO SOBRE ESTE COMPOSITOR (NACIDO EN VALLS, TARRAGONA, EN 1896), A PESAR DE QUE LO PODEMOS CONSIDERAR COMO UNO DE LOS MÚSICOS ESPAÑOLES MÁS INTERESANTES DEL SIGLO XX. SU EXILIO TEMPRANO EN INGLATERRA HA HECHO QUE SE LE CONSIDERE COMO UN AUTOR BRITÁNICO, MIENTRAS QUE SU MÚSICA EN ESPAÑA SE CONOCÍA TARDE Y FRAGMENTARIAMENTE.

más del talante aperturista y emprendedor del creador catalán.

La importancia de Gerhard radica, sobre todo, en que supo realizar una síntesis entre elementos españoles y serialismo que da ya un fruto importante en el *quinteto de viento* (1928), consiguiendo un camino original y fuertemente atractivo.

Pero con la llegada de la contienda todo afán de renovación musical en España se verá frustrado, y Gerhard, como otros tantos músicos de su generación, partirá al exilio. Una vez en Cambridge, donde disfrutará de una beca del King's College,

Gerhard pasará por una etapa de fuerte nacionalismo que se traduce en obras como *Alegrías*, *Don Quijote* o el *Homenaje a Pedrell*. El *Concierto para Violín y orquesta* vuelve a una línea de dodecafonismo aliado con el nacionalismo evolucionado, consiguiendo una de sus piezas más interesantes. Las cuatro sinfonías son también un gran logro en su producción destacando *la tercera*, en la que usa por primera vez cinta electrónica, y en *la cuarta*, titulada *Nueva York*, asistimos al desarrollo de un lenguaje personal de gran fuerza, configurando esta creación como su auténtica obra maestra. Al final de su vida, volvió, como otros muchos compositores, a la composición camerística. Obras como *Libra* ó *Leo* le confirman como un compositor originalísimo lleno de vitalidad creadora.

El magisterio de Gerhard como enlace entre la generación nacionalista y la vanguardia dodecafónica hubiera sido fundamental para el desarrollo de la música española. Aunque por circunstancias derivadas de su exilio, esto no haya sido posible.

La obra de Gerhard es importantísima en el panorama español de su tiempo. Pese a ello, su producción sinfónica es hasta ahora parcialmente conocida en España, donde la música de cámara, se va recuperando poco a poco. Esperemos que este año de conmemoración sirva, por lo menos, para hacer de Gerhard un compositor más común en nuestros auditorios y objeto directo de un estudio más pormenorizado ■

“La importancia de Gerhard radica, sobre todo, en que supo realizar una síntesis entre elementos españoles y



as en cartel

Cuatro conciertos de oro en un bimestre rico en actividad musical. Una breve selección para iniciar una sección de actualidad de conciertos que, a partir del próximo número, comentará el que, a priori, se presente como el mejor concierto de cada género o modalidad.

Vladimir Ashkenazy

(14 de marzo. Auditorio Nacional)



Difícil elección la del mejor recital pianístico ya que, tras el retraso del recital de Pogorelich, el ciclo Grandes Intérpretes de la revista Scherzo concentra en los meses de marzo y abril a tres grandes del teclado, los citados Ashkenazy, Pogorelich y Sokolov. Optamos por Ashkenazy por veteranía, simpatía y mayor versatilidad musical, aunque conscientes de que muchos otros pueden pensar de manera diferente sin salir siquiera del mismo ciclo. Ashkenazy interpreta a Beethoven y a Chopin, lo que significará éxito seguro a poco que lo haga bien y ¿quién duda de lo contrario?

Sylvia McNair

(4 de marzo. Teatro de la Zarzuela)

Sylvia McNair es una soprano de la nueva generación que caracteriza a toda una escuela que no tiene miedo a construir una reputación a partir de repertorios menos convencionales de lo que ha sido habitual. McNair, en concreto, debe parte de su fulgurante ascensión al rol de Anne Trulove en la ópera de Stravinsky *The Rake's Progress* de la que afirma que constituye su ópera favorita. Su visita al Teatro de la Zarzuela hará lamentar que no sea ella la que interprete este rol fetiche en la próxima producción que prepara el coso lírico de la calle Jovellanos.



Aparte de esta ópera, la más mozartiana del siglo XX, la soprano americana ha hecho suyo Mozart, Gluck, Rossini o Monteverdi.

Gustav Leonhardt

(19 de abril. Auditorio Nacional)

Cada visita de Leonhardt es un acontecimiento para el buen aficionado a las versiones sobrias y exquisitas que realiza este especialista de músicas barrocas. Sus programas son, además, ejemplos de inquietud y de búsqueda de repertorios que se salgan de lo trillado. En esta ocasión Leonhardt viene en su faceta de director, al frente del Freiburger Barockorchester en el primero de los dos conciertos que este grupo tiene previsto en las sesiones de Ibermúsica. Leonhardt dirigirá obras de Zelenka, Telemann y Rameau. Por su parte, el titular de este grupo, Thomas Hengelbrock, dirigirá al día siguiente música de d'Astorga, Lotti y Bach con el concurso del Balthasar Neumann-Chor.



La vida Breve, de Falla

(Del 24 de marzo al 1 de abril. Teatro de la Zarzuela)

La primera ópera de Falla, la que le sirvió de carta de visita en Francia y en el mundo, no podía faltar en este año del cincuentenario. Acompañada por Selene, de Tomás Marco, la temperamental ópera falliana va a estar servida por un equipo de lujo: Cristobal Halffter, como director musical, José Carlos Plaza, como responsable de la escena y Gustavo Torner al frente de la escenografía. Un trío mágico para dos óperas españolas que, cada una en su género y época, merecen sobradamente la reposición y la atención de nuestros responsables. Esa atención que, en el caso de Falla, tanto le faltó cuando la compuso y que, a la postre, constituyó el detonante de su primer y fructífero exilio.





A G E N D A D E C O N C I E R T O S

MARZO

Del 1 al 3

Viernes, 1: 20,00 horas.
Orquesta Sinfónica y Coro de la RTVE.
Director: José Ramón Encinar.
PROGRAMA: C. del Campo: *El Infierno* (final de "La Divina Comedia"). A. Aracil: *Tres imágenes de Francesca*. Stravinsky: *Persefone*.
Ciclo B.
Teatro Monumental.
Entradas fuera de abono de 1.000 a 2.000 ptas.

Viernes, 1: 20,00 horas
Coro de la Comunidad de Madrid.
Director: Miguel Groba Groba. José Angel Ruiz López, piano.
PROGRAMA: Falla: *Balada de Mallorca*. Luis de Pablo: *Retratos de la Conquista*. Bartok: *Siete coros para voces blancas*, *Cuatro canciones populares húngaras*, *Cuatro canciones populares eslovacas*.
Conciertos en Municipios de la Comunidad de Madrid.
Teatro Cervantes. Alcalá de Henares.
Entradas: de 500 a 700 ptas.

Viernes, 1 y sábado, 2: 19,30 horas.
Domingo, 3: 11,30 horas.
Orquesta Nacional de España.
Director: Theo Alcántara. Víctor Martín, violín.
PROGRAMA: Balboa: *Sinfonía nº 1* (estreno mundial). Bernstein: *Serenata*. Chaikovski: *Sinfonía nº 5, en mi menor, op. 64*.
Ciclo I
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.
Entradas fuera de abono: viernes y sábado, de 750 a 4.100 ptas. Domingo, de 500 a 2.100 ptas.

Sábado, 2: 12,00 horas.
Cuarteto Assai.
PROGRAMA: Obras de Toldrá y Guridi.
Ciclo: El cuarteto de cuerda en España.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Salón de actos.
Entrada libre.

Sábado, 2: 12,00 horas.
J. L. González Uriol, órgano.
PROGRAMA: J.S. Bach: *Fantasia y fuga en do menor, BWV 537. Preludio y fuga en si bemol, BWV 544. Cabezon: Fugas a 4 voces*. Bruhns: *Praeludium in mi menor*. A. Scarlatti: *Toccata*. Buxtehude: *Praeludium in sol menor*. Ojinaga: *Fuga de 1º modo*. Mendelssohn: *Fuga de la Sonata en do mayor*.
Conciertos del sábado.
Fundación March.
Entrada libre.

Del 4 al 10

Lunes, 4: 12,00 horas.
Patrin García Barredo, piano.
PROGRAMA: Obras de Mozart, Brahms y Scriabin.
Conciertos de mediodía.
Fundación March.
Entrada libre.

Lunes, 4: 19,30 horas.
La Real Cámara.
Violín y dirección: Emilio Moreno.
PROGRAMA: L. Misón: *Overtura para Merope y Polifonte*. T. de Iriarte: *Música incidental para la "Scena Heróica"*. J. Haydn: *Allegro y Menuetto Hob III: 81/1*. C. Brunetti: *Divertimento Quarto en mi bemol mayor*. L. Boccherini: *Cuarteto op. 44/4 G 223, sol mayor. Fandango G 448, sol mayor*.
Ciclo: Música en la época de Goya.
Centro Cultural Conde Duque.
Entrada libre.

Lunes, 4: 20,00 horas.
Sylvia McNair, soprano. Roger Vignoles, piano.
PROGRAMA: Obras de Purcell, Schubert, Poulenc y Bizet.
Ciclo de Lied.
Teatro de la Zarzuela.
Entradas de 800 a 3.500 pts.

Martes, 5: 19,30 horas.
Shlomo Mintz, violín. Itamar Golan, piano.
PROGRAMA: Schubert: *Sonatinas para violín y piano nº 1, 2 y 3. Sonata "arpeggione"* (versión viola-piano).
Promúsica de Madrid.
Auditorio Nacional. Sala
Entradas

Martes, 5: 19,30 horas.
Cuarteto Latinoamericano.
PROGRAMA: Obras de Lavista, Balada, Revueltas, R. Halffter, Carrillo, Chávez y Tello.
Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.
Ciclo: Música Iberoamericana.
Casa de América.
Entrada 600 ptas.

Martes, 5: 22,30 horas.
Orquesta Sinfónica de Madrid.
Directores: Alexis Soriano y Peter Maag.
Miriam Gómez Morán, piano.
PROGRAMA: Brahms: *Variaciones sobre un tema de Haydn, op. 56 A.*; Liszt: *Fantasia Wanderer para piano y orquesta S. 366*. Schubert: *Sinfonía nº 8, en re menor "Incompleta", D. 759*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.
Entradas: de 1.000 a 2.500 ptas.

Miércoles, 6: 19,30 horas.
Cuarteto Borodin.
PROGRAMA: Barber: *Adagio*. Schumann: *Cuarteto, Op. 41 nº 3*. Shostakovich: *cuarteto a determinar*.
Liceo de Cámara. Ciclo 1.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.
Entradas: de 2.500 a 3.000 ptas.

Miércoles, 6: 22,30 horas.
Orquesta, coro y solistas de la Ópera del Kirov.
Valery Gergiev, director.
PROGRAMA: Verdi: *Requiem*.
Promúsica de Madrid.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Miércoles, 6: 19,30 horas.
Douglas Riva, piano.
PROGRAMA: Albéniz/Granados: *Azulejos*. Granados: *Valses. Serenata goyesca. Goyescas (Los majos enamorados). El Pelele*.
Fundación March.
Entrada libre.

Jueves, 7: 19,30 horas. Viernes, 8: 20,00 horas.
Orquesta Sinfónica de la RTVE.
Director: Odón Alonso. Narciso Yepes, guitarra.
PROGRAMA: J. Gómez: *Suite en La. Rodrigo: Concierto de Aranjuez*. Musorsky: *Cuadros de una exposición*.
Ciclo A.
Teatro Monumental.
Entradas fuera de abono de 1.000 a 2.000 ptas.

Viernes, 8: 19,30 horas.
Trío Kremer-Maisky- (pianista a determinar), piano, violín y violonchelo.
PROGRAMA: Rachmaninov: *Trío élégique, nº 1, en sol menor*. Shostakovich: *Trío nº 2, en si menor, op. 67*. Chaikovski: *Trío, en la menor, Op. 50*.
Ibermúsica. Serie A
Auditorio Nacional. Sala sinfónica.

Viernes, 8: 19,30 horas.
Coro de la Comunidad de Madrid.

Director: Miguel Groba Groba. José Angel Ruiz López, piano.
PROGRAMA: Falla: *Balada de Mallorca*. L. de Pablo: *Retratos de la Conquista*. Bartok: *Siete coros para voces blancas*, *Cuatro canciones populares húngaras*, *Cuatro canciones populares eslovacas*.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.
Entradas: de 1.000 a 1.200 ptas.

Sábado, 9: 12,00 horas.
Cuarteto Tema.
PROGRAMA: Obras de R. Halffter, A. Coma i Alabert y C. del Campo.
Ciclo: El cuarteto de cuerda en España.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Salón de actos.
Entrada libre.

Sábado, 9, 12,00 horas.
Rafael Benatar, laúd barroco.
PROGRAMA: S.L. Weiss: *Toccata y fuga en sol menor. Preludio y fuga en do mayor. Fantasia y fuga en re menor. Overtura y allegro. Fantasia en do menor*. J.S. Bach: *Preludio de la Partita BWV 1006am. Preludio BWV 999. Fuga BWV 1000*.
Conciertos del sábado.
Fundación March.
Entrada libre.

Sábado, 9: 20,00 horas.
Compañía Teatro Lírico de Europa.
ÓPERA: *Un Baile de máscaras*, de G. Verdi.
Alcobendas. Teatro Auditorio.
Entradas de 1.500 a 2.000 ptas.

Domingo, 10: 12,00 horas.
Jóvenes compositores.
PROGRAMA: José M. Sánchez Verdú (presentación: Juan C. Asensio); Pilar Jurado (presentación: Fernando Cabañas).
Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.
Centro de Arte Reina Sofía. Auditorio.
Entrada libre.



A G E N D A D E C O N C I E R T O S

...MARZO

INTÉRPRETES
CONJUNTOS Y SOLISTAS

Agrupación Coral de Cámara de Pamplona. (29, marzo. Iglesia Arzobispal Castrense).

Amadeus Chamber Orchestra. (30, abril. A. Nacional).

Amaryllis Consort. (30, marzo. A. Nacional).

Arias Meyer, N., clarinete y J. F. Segovia, piano. (26, marzo. Majadahonda).

Ashkenazy, Vladimir, piano. (14, marzo. A. Nacional).

Aula 01. (25, marzo. C. C. Duque).

Benatar, R., laúd barroco. (9, marzo. F. March).

Bitetti, E., guitarra. (11, marzo. Fuenlabrada).

Buendía, M., soprano, y Parés, X., piano. (11, marzo. F. March).

Cano, P., clave. (16, marzo. F. March).

Cohen, P., pianoforte. (18, marzo. C. C. Duque).

Compañía T. Lírico de Europa. (9, marzo. Alcobendas).

Coral Salvé de Laredo. (23, abril. A. Nacional).

Cuarteto Assai. (2, marzo. R. A. de B. A. de S. Fernando).

Cuarteto B. A. (16, marzo. R. A. de B. A. de S. Fernando).

Cuarteto Borodin. (6, marzo. A. Nacional).

Cuarteto Brodsky. (14, marzo. A. Nacional).

Cuarteto Cherubini. (29, marzo. A. Nacional).

Cuarteto "Ibérico". (13, marzo. Fuenlabrada).

Cuarteto Latinoamericano. (5, marzo. Casa de América).

Cuarteto Prazak. (18, abril. A. Nacional).

Cuarteto Rabel. (30, marzo. R. A. de B. A. de S. Fernando).

Cuarteto Slavia. (23, marzo. R. A. de B. A. de S. Fernando).

Cuarteto Tema. (9, marzo. R. A. de B. A. de S. Fernando).

Cuarteto Via Nova. (1, abril. Iglesia de las Calatravas), (2, abril. Las Rozas).

Daniel Chorzempa, órgano. (11, abril. A. Nacional).

Deutsche Kammerphilharmonie. (24, abril. A. Nacional).

Dúo Corrente, flauta y guitarra. (18, marzo. F. March).

Dúo Juan Linares-José María Colom. (28, marzo. A. Nacional).

Dúo Reinecke, clarinete y piano. (25, marzo. F. March).

Estudio de Música Electrónica de Basilea. (28, abril. C. R. Sofía).

Felicity Lott, soprano; Ann Murray, mezzo. (23, marzo. T. de la Zarzuela).

Freiburger Barockorchester. (19, abril. A. Nacional).

Freiburger Barockorchester y Balt-

hasar Neumann-Chor. (20, abril. A. Nacional).

García Barredo, P., piano. (4, marzo. F. March).

Grupo Círculo. (2, 23, abril. C. B. A.).

González Uriol, J.L., órgano. (2, marzo. F. March).

Huelgas Ensemble. (27, abril. A. Nacional).

Interensemble. (26, marzo. A. Nacional).

Ituarte, M., piano. (23, marzo. F. March).

Jeunes Solistes. (21, marzo. A. Nacional).

Mintz, Shlomo, violín; Golan, Itamar, piano. (5, marzo. A. Nacional).

Morales, L., piano. (30, marzo. F. March).

Moreno, J. M., vihuela y guitarra. (17, abril. A. Nacional).

Nommick, Y., piano. (17, abril. I. Francés).

London Symphony Orchestra. (22, 23, marzo. A. Nacional).

Octeto Ibérico de Violonchelos. (16, abril. Casa de América).

Orfeón Donostiarra. (3, abril. A. Nacional).

Orquesta Ciudad de Granada (miembros). (17, abril. I. Francés).

Orquesta y Coro Comunidad de Madrid. (1, marzo. Alcalá de Henares), (8, 28, marzo, 19, abril., A. Nacional), (15, marzo. Aranjuez), (27, marzo. Móstoles), (27, abril. Alcobendas).

Orquesta, coro y solistas de la Ópera Kirov. (6, marzo. A. Nacional).

Orquesta Nacional de España. (1, 2, 3; 15, 16, 17; 29, 30, 31, marzo, 19, 20, 21; 26, 27, 28, abril. A. Nacional).

Orquesta Sinfónica de la RTVE. (1; 14, 15; 21, 22; 28, 29, marzo. T. Monumental).

Orquesta Sinfónica de Madrid. (5, 23, marzo; 3, 12, abril. A. Nacional).

Pogorelich, Ivo, piano. (19, marzo. A. Nacional).

Quinteto de metales "Iberia". (12, marzo. Fuenlabrada).

R. Cámara. (4, marzo. C. C. Duque).

Riva, D., piano. (6, abril. F. March).

Russel, D., (15, marzo. Fuenlabrada).

Scola Gregoriana de Brujas. (16, marzo. Aranjuez).

Sokolov, Grigori, piano. (18, abril. A. Nacional).

Sylvia McNair, soprano. (4, marzo. T. de la Zarzuela).

Trio Kremer, Maisky, Argerich. (8, marzo. A. Nacional).

Uriarte, B. y Mrongovius, K.H., piano a cuatro manos. (13, 20, 27, marzo. F. March).

Wiener Brahms Trio. (25, abril. A. Nacional).

Zarabanda. (30, marzo. A. Nacional).

Del 11 al 17

Lunes, 11: 12,00 horas.

Margarita Buendía, soprano. Xavier Parés, piano.
PROGRAMA: Obras de Mozart y Gerhard.
Conciertos de mediodía.
Fundación March.
Entrada libre.

Lunes, 11: 19,00 horas.

Ernesto Bitetti, guitarra.
PROGRAMA: Obras de Granados, Albéniz, Piazzolla y Aguado.
V Jornadas de Música "Dionisio Aguado".
Fuenlabrada. Casa de la Cultura.
Entrada libre.

Martes, 12: 19,00 horas.

Quinteto de metales "Iberia".
PROGRAMA: Obras de Mouret, Albéniz, Chabrier y Howart.
V Jornadas de Música "Dionisio Aguado".
Fuenlabrada. Casa de la Cultura.
Entrada libre.

Miércoles, 13: 19,00 horas.

Cuarteto de cuerdas "Ibérico".
PROGRAMA: Obras de Turina, Toldrá y Dvorak.
V Jornadas de Música "Dionisio Aguado".
Fuenlabrada. Casa de la Cultura.
Entrada libre.

Miércoles, 13, 19,30 horas.

Begoña Uriarte y Karl-Hermann Mrongovius, piano a cuatro manos.
PROGRAMA: Ciclo Schubert: *Sonata en do mayor (Gran Duo) Op. post 140, D 812. 2 Marchas militares en sol mayor y re mayor op. 51, D 733. Divertimento a la húngara en sol menor Op. 54, D 818.*
Fundación March.
Entrada libre.

Jueves, 14: 19,30 horas. Viernes, 15: 20,00 horas.

Orquesta Sinfónica y Coro de la RTVE. Director: Alexander Rahbari. **Guillermo González, piano.**
PROGRAMA: *Rachmaninov: Tres canciones rusas. Schumann: Concierto para piano y orquesta, en la menor. Shostakovich: Sinfonía nº 10.*
Ciclo B.
Teatro Monumental.
Entradas fuera de abono de 1.000 a 2.000 ptas.

Jueves, 14: 19,30 horas.

Vladimir Ashkenazy, piano.
PROGRAMA: *Beethoven: Sonata nº 16, op. 31, nº 1, Sonata nº 17, op. 31, nº 2 "La Tempestad". Chopin: 2 Nocturnos, op. 27, Barcarola, Op. 60, 2 Mazurkas, Op. 56, nº 3 y Op. 59, nº 1, Balada nº 4, Op. 52.*
Ciclo Grandes Intérpretes de Scherzo.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.
Entradas fuera de abono: de 2.000 a 5.000 ptas.

Jueves, 14: 19,30 horas.

Cuarteto Brodsky.
PROGRAMA: *P. Sculthorpe: Jabiru Dreaming. Shostakovich: Cuarteto nº 15, en si bemol menor, op. 144. Schubert: Cuarteto en re menor, D. 810, "La muerte y la doncella".*
Ciclo A de Cámara, Polifonía y Órgano.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.
Entradas fuera de abono: 1.300 ptas.

Viernes, 15 y sábado, 16: 19,30 horas. Domingo, 17: 11,30 horas.

Orquesta Nacional de España. Director: José Ramón Encinar. **Isidro Barrio, piano.**
PROGRAMA: *Rodrigo: Per la flor del Illiri blau. Liszt: Totentanz, S 126. Encinar: Proyecto. Stravinsky: El pájaro de fuego (suite de 1919).*
Ciclo I
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.
Entradas fuera de abono: viernes y sábado, de 750 a 4.100 ptas. Domingo, de 500 a 2.100 ptas.

Viernes, 15: 19,00 horas.

Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director: Felipe Amor Tovar. **Marco Antonio Pérez, flauta.**
PROGRAMA: *Rossini: La Scala di Seta (Obertura). Hoffmeister: Concierto para flauta y orquesta. Mozart: Sinfonía nº 33, en si bemol mayor, KV 319.*
Conciertos en Municipios de la Comunidad de Madrid.
Aranjuez. Centro Cultural Isabel de Farnesio. (Aud. J. Rodrigo).

Viernes, 15: 19,00 horas.

David Russel, guitarra.
PROGRAMA: Obras de Bach, Sor, Torroba y Aguado.
V Jornadas de Música "Dionisio Aguado".
Fuenlabrada. Casa de la Cultura.
Entrada libre.

A G E N D A D E C O N C I E R T O S

...MARZO

	Del 18 al 24		
<p>Sábado, 16: 12,00 horas. Cuarteto Bellas Artes. PROGRAMA: Obras de L. de Pablo, P. Riviere, M.B. Canales y Chapí. Ciclo: El cuarteto de cuerda en España. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Salón de actos. Entrada libre.</p>	<p>Lunes, 18: 12,00 horas. Dúo Corrente, flauta y guitarra. PROGRAMA: Obras de Giuliani, Barceló, Cordero y Piazzolla. Conciertos de mediodía. Fundación March. Entrada libre.</p>	<p>Jueves, 21: 19,30 horas. Les Jeunes Solistes. Director: Rachid Safir. PROGRAMA: Mateo Flecha: <i>La Justa</i>. L. de Pablo: <i>Romancero</i>. Ciclo A de Cámara, Polifonía y Órgano. Auditorio Nacional. Sala de Cámara. Entradas fuera de abono: 1.300 ptas.</p>	<p>Sábado, 23: 12,00 horas. Cuarteto Slavia. PROGRAMA: Obras de Boccherini, Fernández Blanco y J. Gómez. Ciclo: El cuarteto de cuerda en España. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Salón de actos. Entrada libre.</p>
<p>Sábado, 16: 12,00 horas. Pablo Cano, clave. PROGRAMA: Buxtehude: <i>Preludio y fuga en sol menor, Bux WV 163</i>. J.K. Ferdinand Fischer: <i>Cuatro preludios y fugas (de "Ariadne Música")</i>. G. Böhm: <i>Preludio, fuga y postludio en sol menor</i>. Bach: <i>Cuatro preludios y fugas (de "El clave bien temperado")</i>. A. Templeton: <i>Bach goes to town</i>. Conciertos del sábado. Fundación March. Entrada libre.</p>	<p>Lunes, 18: 19,30 horas. Patrick Cohen, pianoforte. PROGRAMA: Antonio Soler: <i>Sonatas n.º 2, en mi bemol mayor; n.º 6, en fa mayor; n.º 7, en do mayor; n.º 11, en si mayor; n.º 12, en so, mayor</i>. W. A. Mozart: <i>Sonatas KV 279, KV 283</i>. Ciclo: Música en la época de Goya. Centro Cultural Conde Duque. Entrada libre.</p>	<p>Jueves, 21: 19,30 horas. Viernes, 22: 20,00 horas. Orquesta Sinfónica de la RTVE. Director: Yuri Ahronovitch. Rudolf Buchbinder, piano. PROGRAMA: Stravinsky: <i>Suite para pequeña orquesta</i>. G. Gershwin: <i>Concierto en Fa, para piano y orquesta</i>. Chaikovski: <i>Sinfonía n.º 5</i>. Ciclo A. Teatro Monumental. Entradas fuera de abono de 1.000 a 2.000 ptas.</p>	<p>Sábado, 23: 12,00 horas. Miguel Ituarte, piano. PROGRAMA: Mendelssohn: <i>Seis preludios y fugas Op. 35</i>. C. Franck: <i>Preludio, coral y fuga</i>. Conciertos del sábado. Fundación March. Entrada libre.</p>
<p>Sábado, 16: 20,00 horas. Scola Gregoriana de Brujas. PROGRAMA: Repertorio gregoriano. Ciclo de Música Religiosa y Medieval de la Comunidad de Madrid. Aranjuez. C. Cultural Isabel de Farnesio. Entrada por invitación.</p>	<p>Martes, 19: 19,30 horas. Ivo Pogorelich, piano. PROGRAMA: Bach: <i>Suite inglesa n.º 2</i>. Beethoven: <i>Sonatas n.º 11 y 24</i>. Chopin: <i>Polonesa op. 40 n.º 2; Nocturnos op. 48 n.º 1 y op. 62 n.º 2</i>. Rachmaninov: <i>Sonata n.º 2</i>. Ciclo Grandes Intérpretes de Scherzo. Auditorio Nacional. Sala Sinfónica. Entradas fuera de abono: de 2.000 a 5.000 pts.</p>	<p>Viernes, 22: 19,30 horas. London Symphony Orchestra. Director: Daniele Gatti. PROGRAMA: Mozart: <i>Don Giovanni, KV 527</i> (obertura); <i>Sinfonía n.º 40, en sol menor, KV 550</i>. Bruckner: <i>Sinfonía n.º 3, en re menor, A. 94</i>. Ibermúsica. Serie A. Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.</p>	<p>Sábado, 23: 20,00 horas. Felicity Lott, soprano; Ann Murray, mezzosoprano. (Graham Johnson, piano). PROGRAMA: Obras de Purcell, Brahms, Schumann y Dvorak. Teatro de la Zarzuela. Entradas de 800 a 3.500 pts.</p>
<p>Miércoles, 20: 19,30 horas. Begoña Uriarte y Karl-Hermann Mrongovius, piano a cuatro manos. PROGRAMA: Ciclo Schubert: <i>Rondó en la mayor op. 107, D 951. Variaciones sobre un tema original en la bemol mayor Op. 35, D 813. Marcha característica en do mayor Op. post. 122 n.º 2, D 886. Fantasía en fa menor Op. 103, D 940</i>. Fundación March. Entrada libre.</p>	<p>Miércoles, 20: 19,30 horas. Begoña Uriarte y Karl-Hermann Mrongovius, piano a cuatro manos. PROGRAMA: Ciclo Schubert: <i>Rondó en la mayor op. 107, D 951. Variaciones sobre un tema original en la bemol mayor Op. 35, D 813. Marcha característica en do mayor Op. post. 122 n.º 2, D 886. Fantasía en fa menor Op. 103, D 940</i>. Fundación March. Entrada libre.</p>	<p>Sábado, 23: 19,30 horas. London Symphony Orchestra. Director: Daniele Gatti. Paul Edmund-Davies y Bryn Lewis, solistas. PROGRAMA: Mozart: <i>Adagio y Fuga, en do menor, KV 546; Concierto para flauta, arpa y orquesta, KV 299</i>. Bruckner: <i>Sinfonía n.º 1, en do menor, A. 77</i>. Ibermúsica. Serie B. Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.</p>	<p>Domingo, 24: 12,00 horas. Música y Tecnología. G. Melac, voz; E. de Rosa, piano; "Entr'acte" film de René Claire, dibujos de Charles Martin. PROGRAMA: Erik Satie: <i>Audiovisual</i>. Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. Centro de Arte Reina Sofía. Auditorio. Entrada libre.</p>
<p>SALAS Alcalá de Henares. Teatro Cervantes. C/ Cervantes, s/n. Tel. 882 24 97. Bus 1 y 6. Alcobendas. Teatro Auditorio. C/ Blas de Otero, 4. Tel. 663 67 67. Bus 151. Aranjuez. C. Cultural Isabel de Farnesio (Auditorio J. Rodrigo). C/ Capitán, 39. Tel. 892 45 07. RENFE Aranjuez. Auditorio Nacional. Príncipe de Vergara, 146. Telf. 3370100. Metro: Cruz del Rayo. Casa de América. Paseo de Recoletos, 2. Tel. 5954835. Metro: Banco de España. Centro de Arte Reina Sofía. Santa Isabel, 52. Auditorio. Tel. 4675062. Metro: Atocha. Centro Cultural Conde Duque. (Auditorio). C/ Conde Duque, 11. Metro San Bernardo. Telf. 588 58 24. Fuenlabrada. Casa de la Cultura. C/ Honda, Tel. 608 48 48. Fundación Juan March. C/ Castelló, 77. Telf. 435 42 40.</p>	<p>Metro: Núñez de Balboa. Iglesia Arzobispal Castrense. C/ Sacramento (esquina a Mayor). Metro Ópera. Iglesia de las Calatravas. C/ Alcalá, 25. Metro Sevilla. Instituto Francés. C/ Marqués de la Ensenada, 12. Telf. 308 49 50. Metro Colón. Las Rozas (Iglesia de San Miguel). Majadahonda. Casa de la Cultura. Plaza de Colón, s/n. Telf. 634 91 00. Monasterio de la Encarnación. Plaza de la Encarnación. Metro Ópera. Móstoles. Teatro Villa de Móstoles. Plaza de la Cultura, s/n. Tel. 618 30 14. RENFE Móstoles. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Alcalá, 13. Metro: Sol. Teatro Monumental. C/ Atocha, 65. Tel. 4291281. Metro: Antón Martín. Teatro de la Zarzuela. C/ Jovellanos, 4. Tel. 5245400. Metro: Sevilla.</p>	<p>Metro: Núñez de Balboa. Iglesia Arzobispal Castrense. C/ Sacramento (esquina a Mayor). Metro Ópera. Iglesia de las Calatravas. C/ Alcalá, 25. Metro Sevilla. Instituto Francés. C/ Marqués de la Ensenada, 12. Telf. 308 49 50. Metro Colón. Las Rozas (Iglesia de San Miguel). Majadahonda. Casa de la Cultura. Plaza de Colón, s/n. Telf. 634 91 00. Monasterio de la Encarnación. Plaza de la Encarnación. Metro Ópera. Móstoles. Teatro Villa de Móstoles. Plaza de la Cultura, s/n. Tel. 618 30 14. RENFE Móstoles. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Alcalá, 13. Metro: Sol. Teatro Monumental. C/ Atocha, 65. Tel. 4291281. Metro: Antón Martín. Teatro de la Zarzuela. C/ Jovellanos, 4. Tel. 5245400. Metro: Sevilla.</p>	<p>Domingo, 24; martes, 26; jueves, 28; sábado, 30 de marzo y lunes, 1 de abril: 20,00 horas. Temporada de ópera 1996. Dirección musical: Cristóbal Halffter. Dirección escénica: José Carlos Plaza. Escenografía y figurines: Gustavo Torner. Coreografía: Blanca del Rey. PROGRAMA: <i>Selene</i>: música y libreto de Tomás Marco. <i>La vida breve</i>: música de Manuel de Falla, libreto de Carlos Fernández-Shaw. Teatro de la Zarzuela. Entradas fuera de abono: de 1.800 a 13.200 ptas.</p>



A G E N D A D E C O N C I E R T O S

...MARZO

Del 25 al 31

Lunes, 25: 12,00 horas.

Dúo Reinecke, clarinete y piano.
PROGRAMA: Obras de Mendelssohn, Debussy, Poulenc, Montsalvatge, P. Sancon y M. Arnold.
Conciertos de mediodía.
Fundación March.
Entrada libre.

Lunes, 25: 19,30 horas.

Aula 01, trío de cuerda.
PROGRAMA: A. Ximénez: *Cuatro Tríos*. Isidro Laporta: *Seis Tríos*.
Ciclo: Música en la época de Goya.
Centro Cultural Conde Duque.
Entrada libre.

Martes, 26: 19,30 horas.

Interensembles.
PROGRAMA: Obras de Petrassi, Berio, Bellon, Beggio, Biasutti y Grisey.
Centro para la Difusión de la Música Contemporánea
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

Martes, 26: 20,00 horas.

Nerea Arias Meyer, clarinete. F.J. Segovia, piano.
PROGRAMA: Obras de Ravel, Saint-Saëns, Debussy y Poulenc.
Majadahonda. Casa de Cultura.
Entrada libre.

Miércoles, 27: 19,30 horas.

Orquesta Sinfónica de Madrid.
Director: Cristóbal Halffter. Claudio Martínez-Mehner, piano.
PROGRAMA: C. Halffter: *Fantasia sobre una sonoridad de Haendel*. Beethoven: *Concierto para piano y orquesta n.º 5, op. 73 "Emperador"*. *Sinfonía n.º 8, en fa mayor, Op. 93*.
Juventudes Musicales de Madrid.
Auditorio Nacional.
Entradas de 2.500 a 4.500 ptas.

Miércoles, 27: 19,30 horas.

Begoña Uriarte y Karl-Hermann Mrongovius, piano a cuatro manos.
PROGRAMA: Ciclo Schubert: *Rondó en re mayor Op. post. 138 D 608*. *Deutscher con dos tríos en sol menor, D 618*. *Gran Sonata en si bemol mayor Op. 30, D 617*. *Andantino Varié en si menor Op. 84 n.º 1, D 823*. *Dúo en la menor ("Lebensstürme") op. post. 144, D 947*.
Fundación March.
Entrada libre.

Jueves, 28: 19,30 horas.

Dúo Juan Llinares-José María Colom, violín y piano.
PROGRAMA: Shostakovich: *Sonata op. 134*. Hindemith: *Sonata en Mi*. Fauré: *Sonata Op. 13*.
Ciclo B de Cámara, Polifonía y Órgano.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.
Entradas fuera de abono: 1.300 ptas.

Jueves, 28 19,30 horas.

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid.
Director: Paul Goodwin.
PROGRAMA: Bach: *Pasión según San Juan*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.
Entradas: de 500 a 1.200 ptas.

Jueves, 28: 19,30 horas. Viernes, 29: 20,00 horas.

Orquesta Sinfónica de la RTVE. Coro de RTVE.
Director: Sergiu Comissiona.
Solista a determinar.
PROGRAMA: R. Strauss: *Travesuras de Till Eulenspiegel*; *Cuatro últimos lieder*. R. Wagner: *Lohengrin, entrada en la Catedral*; *El ocaso de los dioses* (fragmentos y escena final).
Ciclo B.
Teatro Monumental.
Entradas fuera de abono de 1.000 a 2.000 ptas.

Viernes, 29: 19,30 horas.

Cuarteto Cherubini.
PROGRAMA: Haydn: *Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz, H. XX/2*. Liceo de Cámara. Ciclo 2.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.
Entradas: de 2.500 a 3.000 ptas.

Viernes, 29: 19,30 horas.

Agrupación Coral de Cámara de Pamplona.
Dirección: Máximo Oloviz.
PROGRAMA: Allegri: *Miserere*. A. Scarlatti: *Exultate Deo*. Eslava: *Dos piezas religiosas*. Mendelssohn: *Geistliche Gesänge*. Grieg: *Fire Salmer*. Bruckner: *Dos motetes*. Balada: *Voces n.º 1 (Preces sin palabras)*. T.L. de Victoria: *Oficios de Tiñieblas de Semana Santa*.
I.º Festival de Arte Sacro.
Iglesia Arzobispal Castrense.
Entrada libre.

Viernes, 29 y sábado, 30: 19,30 horas. Domingo, 31: 11,30 horas.

Orquesta Nacional de España.
Director: Hans Martin Schneidt.
Helen Donath, soprano; Ursula Kryger, mezzosoprano; Adalbert Kraus, tenor; Kurt Azesberger, tenor; Wolf-Matthias Friedirch, bajo.
PROGRAMA: Bach: *Pasión según San Mateo, BWV 244*.
Ciclo II
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.
Entradas fuera de abono: viernes y sábado, de 750 a 4.100 ptas. Domingo, de 500 a 2.100 ptas.

Sábado, 30: 12,00 horas.

Cuarteto Rabel.
PROGRAMA: Obras de J. Guridi y C. del Campo.
Ciclo: El cuarteto de cuerda en España.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Salón de actos.
Entrada libre.

Sábado, 30: 12,00 horas.

Leonel Morales, piano.
PROGRAMA: Shostakovich: *Preludio y fuga n.º 1, 2 y 3*. García Abril: *Preludios de Mirambel n.º 6, 1 y 4*. Barber: *Sonata Op. 26*.
Conciertos del Sábado.
Fundación March.
Entrada libre.

Sábado, 30: 19,30 horas.

Zarabanda. Dirección: Álvaro Marías.
Amaryllis Consort. Dirección: Charles Brett.
PROGRAMA: *Cantatas lúnebres barrocas*. Ch: J. Boxberg: *Bestelle dein Haus*. J.S. Bach: *Actus tragicus*. Telemann: *Trauer-Kantate*.
I.º Festival de Arte Sacro.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

Sábado, 30: 20,00 horas.

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid.
Director: Miguel Groba Groba.
PROGRAMA: Bach: *Pasión según San Juan*.
Conciertos en Municipios de la Comunidad de Madrid.
Móstoles (Teatro de la Villa)
Entradas de 1.200 a 1.500.

ABRIL

Del 1 al 7

Lunes, 1: 19,30 horas.

Cuarteto Via Nova.
PROGRAMA: Beethoven: *Cuarteto n.º 15, op. 132*. Haydn: *Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz*.
I.º Festival de Arte Sacro.
Iglesia de las Calatravas.
Entrada libre.

Martes, 2: 19,30 horas.

Grupo Círculo.
Coro Universitario Magerit.
Director: José Luis Temes.
(M.º José Sánchez, soprano, M.ªía Villa, soprano, Francesc Garrigosa, tenor. Dimi-tri Psonis, tar.
PROGRAMA: G. Crumb: *Lux aeterna*. Montsalvatge: *Cinco invocaciones al Crucificado*. Stravinsky: *Cantata*.
I.º Festival de Arte Sacro.
Círculo de Bellas Artes.
Entradas: 400 ptas. Socios CBA: 200 ptas.

Martes, 2: 20,00 horas.

Cuarteto Via Nova.
PROGRAMA: Beethoven: *Cuarteto n.º 15, op. 132*. Haydn: *Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz*.
I.º Festival de Arte Sacro.
Las Rozas. Iglesia de San Miguel.
Entrada libre.

Miércoles, 3: 19,30 horas.

Orfeón Donostiara.
Orquesta Sinfónica de Madrid.
Director: Max Pommer.
PROGRAMA: J.S. Bach: *La Pasión según San Mateo., BWV 244*.
I.º Festival de Arte Sacro.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.
Entradas: de 1.000 a 2.500 ptas.

A G E N D A D E C O N C I E R T O S

...ABRIL

Del 8 al 14

Miércoles, 10: 19,30 horas.

Grupo Círculo.

Director: **José Luis Temes.** María Villa, soprano.

PROGRAMA: **Chapi:** *Danza morisca, Zarabanda y Potpurri.* **Chueca:** *El dos de mayo* (instrumentación J.L. Turina). **C. del Campo:** *Moras, moritas, moras. Baile de la gallina.* **Pittaluga:** *Canciones para el teatro de F.G. Lorca.* **Bacarisse:** *Chant de "Oiseau qui n'existe pas."* **Falla:** *Pantomima y Danza ritual del fuego (El amor brujo).* **Psyché.** **E. Halffter:** *Automne malade.*

Ciclo Falla y su entorno.

Fundación Mach.

Entrada libre.

Jueves, 11: 19,30 horas.

Daniel Chorzempa, órgano.

PROGRAMA: **Bach:** *Preludios, arias, fugas y extractos del "Clavierübung" (III).* Ciclo A de Cámara, Polifonía y Órgano.

Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

Entradas fuera de abono: 1.300 ptas.

Viernes, 12: 20,00 horas.

Orquesta Sinfónica de la RTVE.

Director: **Enrique García Asensio.**

PROGRAMA: **Granados:** *Tres danzas españolas (Oriental, Andaluza, Rondalla).* **J. Turina:** *Sinfonía sevillana.* **Falla:** *Siete canciones populares españolas. Amor brujo.*

Ciclo Falla y su entorno.

Teatro Monumental.

Viernes, 12: 22,30 horas.

Orquesta Sinfónica de Madrid.

Director: **Rico Sacconi.** Manuel Villuendas, violín. **Pedro Corostola,** violonchelo.

PROGRAMA: **Mendelssohn:** *La Gruta de Fingal op. 26 (obertura).* *Sinfonía nº 3, en la menor "Escocesa", op. 56.* **Brahms:** *Doble concierto en la menor op. 102.*

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Entradas: de 1.000 a 2.500 ptas

Domingo, 14: 12,00 horas.

Jóvenes compositores.

PROGRAMA: **Israel David Martínez** (presentación: Agustín Bruach); **Juan Manuel Artero** (presentación: Fernando Ochoa).

Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

Centro de Arte Reina Sofía. Auditorio.

Entrada libre.

Del 15 al 21

Martes, 16: 19,30 horas.

Oceto Ibérico de Violonchelos.

Director: **Eliás Arizcuren.**

PROGRAMA: Obras de **Nobre, Ginastera, Prieto, Greco y Charles.**

Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

Ciclo: Música Iberoamericana.

Casa de América.

Entrada 600 ptas.

Martes, 16: 20,00 horas.

Carlos Galán, piano.

PROGRAMA: Obras de **Luc Ferrari.**

Ciclo Paralelo Madrid otras músicas.

Círculo de Bellas Artes.

Entrada: 400 ptas. Socios CBA 200 ptas.

Miércoles, 17: 19,30 horas.

Coro de la RTVE.

PROGRAMA: **Juan del Encina/Falla:** *Tan buen ganadico. Romance de Granada.* **F. Guerrero/Falla:** *Prado verde y florido.* **T. L. de Victoria/Falla:** *Ave María.*

Albéniz: *Salmo VI. H. Duparc:* *Benedicat vobis Dominus. Faure. Madrigal. Cantique de Racine. Pavane. Satie: Misa de los pobres.* **Debussy:** *Tres canciones de Charles D'Orleans.* **D'Indy:** *Tres canciones populares.* **Ravel:** *Tres canciones. Falla: Balada de Mallorca. L'Atlántida; La nit suprema.*

Ciclo Falla y su entorno.

Fundación March.

Entrada libre.

Miércoles, 17: 19,30 horas.

José Miguel Moreno, vihuela, guitarras barroca y clásico-romántica.

PROGRAMA: *La guitarra española de 1536 a 1836.*

Liceo de Cámara. Ciclo 2.

Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

Entradas: de 2.500 a 3.000 ptas.

Miércoles, 17: 20,00 horas.

Orquesta Ciudad de Granada (solistas).

Yvan Nomnick, piano y dirección. **María Teresa Chenlo,** clave. **Olivier Kaspar,** viola.

PROGRAMA: **Falla:** *7 Canciones populares* (transcripción para viola y piano). *3 Obras de juventud* (transcripción para viola y piano). *Concerto para clave y cinco instrumentos.* **Vicent Paulet:** *In memoriam Manuel de Falla.*

Instituto Francés.

Entrada libre.

Jueves, 18: 19,30 horas.

Grigori Sokolov, piano.

PROGRAMA: **Bach:** *8 Preludios y fugas del II libro del Clave bien temperado.* **Chopin:** *4 Nocturnos.* **Stravinsky:** *Tres movi-*

mientos de Petrouchka.

Ciclo de Grandes Intérpretes de Scherzo.

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Entradas fuera de abono: de 2.000 a 5.000 ptas.

Jueves, 18: 19,30 horas.

Cuarteto Prazak.

PROGRAMA: **A.Berg:** *Suite Lírica.* **Beethoven:** *Cuarteto en si bemol mayor, Op. 18, nº 6.* **Janacék:** *Cartas íntimas.*

Ciclo B de Cámara, Polifonía y Órgano.

Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

Entradas fuera de abono: 1.300 ptas.

Viernes, 19 (confirmar hora).

Orquesta de la Comunidad de Madrid.

Director: **Miguel Groba Groba. M. Lubotsky,** violín. **Mª José Suárez,** soprano.

PROGRAMA: **Gerhard:** *Alegrías.* **Schnittke:** *Concierto nº 2, para violín y orquesta de Cámara.* **Falla:** *Siete canciones populares españolas* (versión: Ernesto Halffter); *El retablo de Maese Pedro* (suite).

Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

Entradas: de 1.000 a 1.200 ptas.

Viernes, 19: 20,00 horas.

Orquesta Sinfónica de la RTVE.

Director: **Alain Lombard.** Leonel Morales: piano.

PROGRAMA: **Falla:** *Noches en los jardines de España.* **Fauré:** *Péleas et Mélisande, op. 80.* **Ravel:** *La valse.*

Ciclo Falla y su entorno.

Teatro Monumental.

Viernes, 19 y sábado, 20: 19,30 horas.

Domingo, 21: 11,30 horas.

Orquesta Nacional de España.

Director: **Walter Waller.** Enrique Pérez Piquer, clarinete.

PROGRAMA: **Shostakovich:** *Obertura festiva, op. 96.* **Bautista:** *Fantasia española, op. 17.* **Beethoven:** *Sinfonía nº 7, en la mayor, op. 92.*

Ciclo II

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Entradas fuera de abono: viernes y sábado, de 750 a 4.100 ptas. Domingo, de 500 a 2.100 ptas.

Viernes, 19: 22,30 horas.

Freiburger Barockorchester.

Director: **Gustav Leonhardt.**

PROGRAMA: **Zelenka:** *Capriccio nº 4, en la mayor.* **Telemann:** *Musique de Table, Production. I.* **Rameau:** *Suite de "Zoroastro".*

Ibermúsica. Serie A.

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Sábado, 20: 22,30 horas.

Freiburger Barockorchester y Balthasar Neumann-Chor.

Director titular: **Thomas Hengelbrock.**

PROGRAMA: **E. d'Astorga:** *Stabat Mater, en do menor.* **A. Lotti:** *Crucifixus etiam pro nobis a 8 voces.* **Bach:** *Komm Jesu, komm, BWV 229.*

Ibermúsica. Serie B.

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

S O L I S T A S A C O M P A Ñ A D O S

Barrio, Isidro, piano. (15, 16, 17, marzo. A. Nacional).

Buchbinder, Rudolf, piano. (21, 22, marzo. T. Monumental).

Corostola, Pedro, violonchelo. (12, abril. A. Nacional).

Chenlo, M.T., clave. (17, abril. I. Francés).

Edmund-Davies, Paul y Lewis, Bryn, flauta y arpa. (23, marzo. A. Nacional).

Gómez Morán, Miriam, piano. (5, marzo. A. Nacional).

González, Guillermo, piano. (14, 15, marzo. T. Monumental).

Gustafsson, Jan-Erik, violonchelo. (30, abril. A. Nacional).

León Ara, Agustín, (26, abril. T. Monumental).

Lubotsky, M., violín. (19, abril. A. Nacional).

Martín, Víctor, violín. (1, 2, 3, marzo.

A. Nacional).

Martínez-Mehner, Claudio, piano (23, marzo. A. Nacional).

Morales, Leonel, piano. (19, abril. T. Monumental).

Pérez, Marco Antonio, flauta. (15, marzo. Aranjuez).

Pérez Piquer, Enrique, clarinete. (19, 20, 21, abril. A. Nacional).

Ruiz López, José Angel, piano. (1, marzo. Alcalá de Henares), (8, marzo. A. Nacional).

Suárez, Mª José, soprano. (19, abril. A. Nacional).

Villa, María, soprano. (10, abril. F. March).

Villuendas, Manuel, violín. (12, abril. A. Nacional).

Wirtz, Dorothea, soprano. (26, 27, 28, abril. A. Nacional).

Yepes, Narciso, guitarra. (7, 8, marzo. T. Monumental).



A G E N D A D E C O N C I E R T O S

...ABRIL

Del 22 al 28

Lunes, 22; sábado, 27, lunes, 29 de abril; jueves, 2 y sábado, 4 de mayo: 20,00 horas.

Temporada de ópera 1996.
Dirección musical: **Alberto Zedda**. Dirección escénica: **Luis Iturri**. Escenografía: **Carlos Cugat**. Figurines: **Jesús Ruiz**. PROGRAMA: *Falstaff*, música de **Giuseppe Verdi**. Libreto de **Arrigo Boito**. Teatro de la Zarzuela.
Entradas fuera de abono: de 1.800 a 13.200 ptas.

Martes, 23: 19,30 horas.
Coral Salvé de Laredo.
Director: **José Luis Ocejo**.
PROGRAMA: Obras de **García Román**, **Barja**, **J.I. Prieto**, **González**, **Antonio José**, **Babil de Echevarri**, **Madina**, **Olaiola**, **Samano** y **Dúo Vital**.
Centro para la Difusión de la Música Contemporánea
Auditorio Nacional. Sala de Cámara. (confirmar entrada).

Martes, 23: 19,30 horas.
Grupo Círculo.
Director: **José Luis Temes**.
PROGRAMA: **Cruz de Castro**: *Pente*. **Ramón Barce**: *Quinteto*. **Claudio Prieto**: *Arambol*. **Jesús Villa Rojo**: *Glosas a Sebastián Durón*. **Carmelo Bernaola**: *A mi aire*. **Juan Méndez**: *Concierto para candelas*. **Enrique Blanco**: *Silice*. XXV Aniversario de E.M.E.C.
Círculo de Bellas Artes.

Miércoles, 24: 19,30 horas.
Orquesta de Cámara Reina Sofía.
Director: **José Ramón Encinar**.
PROGRAMA: **R. Halffter**: *Tientos*. **Falla**: *Concerto*. **Toldrá**: *Vistas al mar*. **J.J. Castro**: *Adios a Villalobos*.
Ciclo Falla y su entorno.
Fundación March.
Entrada libre.

Miércoles, 24: 19,30 horas.

Deutsche Kammerphilharmonie.
Director y solista: **Guidon Kremer**.
PROGRAMA: **Shostakovich**: *Dos piezas para orquesta de cuerda*, op. 11. **Mendelssohn**: *Concierto para violín y orquesta de cuerda*, en re menor. *Sinfonía n.º 12*, en sol menor.
Ibermúsica. Serie B.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Jueves, 25: 19,30 horas.
Wiener Brahms Trio.
PROGRAMA: **Beethoven**: *Trio en re mayor*, op. 70, n.º 1. **Mozart**: *Trio en do mayor*, KV 548. **Brahms**: *Trio en do menor*, op. 101.
Ciclo A de Cámara, Polifonía y Órgano.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.
Entradas fuera de abono: 1.300 ptas.

Viernes, 26: 20,00 horas.
Orquesta Sinfónica de la RTVE.
Dirección: **Luis Antonio García Navarro**.
Agustín León Ara: violín.
PROGRAMA: **Falla**: *Homenajes. El sombrero de tres picos* (1ª y 2ª suites). **R. Halffter**: *Concierto para violín y orquesta*.
Ciclo Falla y su entorno.
Teatro Monumental.

Viernes, 26 y sábado, 27: 19,30 horas. Domingo, 28: 11,30 horas.
Orquesta Nacional de España.
Director: **Walter Weller**. **Dorothea Wirtz**, soprano.
PROGRAMA: **Brahms**: *Obertura para un festival académico*, op. 80. **E. Liácer "Regoli"**: *Concertino para soprano coloratura y orquesta* (estreno). **Mozart**: *Misa en do mayor*, KV 317 "De la coronación".
Ciclo I
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.
Entradas fuera de abono: viernes y sábado, de 750 a 4.100 ptas. Domingo, de 500 a 2.100 ptas.

Sábado, 27: 19,30 horas.

Huelgas Ensemble.
Director: **Paul van Nevel**.
PROGRAMA: *Canciones y motetes portugueses y españoles de los siglos XIV al XVII*.
Liceo de Cámara. Ciclo 1.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.
Entradas: de 2.500 a 3.000 ptas.

Sábado, 27: 22,30 horas.
Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid.
Director: **Miguel Groba Groba**.
PROGRAMA: **Honegger**: *Prélude, Arioso et Fughette sur le nom de Bach*. **Paganini**: *Concierto n.º 1*, en re mayor, op. 6, para violín y orquesta. **Manuel Seco**: *Las lamentaciones de Quevedo* (estreno absoluto).
Conciertos en Municipios de la Comunidad de Madrid.
Auditorio de Alcobendas. (entradas confirmar)

Domingo, 28: 12,00 horas.
Música y tecnología: Estudio de Música Electrónica de Basilea.
PROGRAMA: Obras de **Globokar**, **Heiniger**, **Lee**, **Kessler**, **Almada** y **Holliger**.
Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.
Centro de Arte Reina Sofía. Auditorio.
Entrada libre.

Del 29 al 30

Martes, 30: 19,30 horas.
Amadeus Chamber Orchestra.
Directora: **Agnieszka Duczmal**. **Jan-Erik Gustafsson**, violonchelo.
PROGRAMA: **Boccherini**: *Musica notturna nelle strade di Madrid*, G. 324. *Concierto para violonchelo n.º 3*, 3n re mayor, G. 476. **Mozart**: *Divertimento n.º 1*, en re mayor, KV 136. **Bizet / R. Shedrin**: *Suite de Carmen para orquesta de cuerda y percusión*.
Ibermúsica. Serie A.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

DIRECTORES

Ahronovitch, Yuri. (21, 22, marzo. T. Monumental).
Alcántara, Theo. (1, 2, 3, marzo. A. Nacional).
Alonso, Odón. (7, marzo. T. Monumental).
Amor Tovar, Felipe. (15, marzo. Aranjuez).
Arizcuren, Elías. (16, abril. Casa de América).
Brett, Charles. (30, marzo. A. Nacional).
Comissiona, Sergiu. (28, 29, marzo. T. Monumental).
Duczmal, Agnieszka. (30, abril. A. Nacional).
Encinar, José Ramón. (1, marzo. T. Monumental), (15, 16, 17, marzo. A. Nacional), (24, abril. F. March).
García Asensio, E. (12, abril. T. Monumental).
García Navarro, L. A. (26, abril. T. Monumental).

Gatti, Daniele. (22, 23, marzo. A. Nacional).
Goodwin, Paul. (28, marzo. A. Nacional).
Groba Groba, Miguel. (1, marzo. Alcalá de Henares), (8, marzo. A. Nacional), (27, marzo. Móstoles), (19, abril. A. Nacional), (27, abril. Alcobendas).
Halffter, Cristóbal. (24, 26, 28, 30, marzo; 1, abril. T. de la Zarzuela), (23, marzo. A. Nacional).
Hengelbrock, Thomas. (20, abril. A. Nacional).
Kremer, Guidon. (24, abril. A. Nacional).
Leonhardt, Gustav. (19, abril. A. Nacional).
Lombard, A. (19, abril. T. Monumental).
Maug, Peter. (5, marzo. A. Nacional).
Marias, Álvaro. (30, marzo. A. Nacional).
Martin Schmidt, Hans. (29, 30, 31, marzo. A. Nacional).

Nevel, Paul van. (27, abril. A. Nacional).
Ocejo, José Luis. (23, abril. A. Nacional).
Oloviz, Máximo. (29, marzo. Iglesia Arzobispal Castrense).
Pommer, Max. (3, abril. A. Nacional).
Rahbari, Alexander. (14, 15, marzo. T. Monumental).
Saccani, Rico. (12, abril. A. Nacional).
Safir, Rachid. (21, marzo. A. Nacional).
Soriano, Alexis. (5, marzo. A. Nacional), (3, abril. A. Nacional).
Temes, J. L.. (2, 23, abril. Círculo de Bellas Artes), (10, abril. F. March).
Waller, Walter. (19, 20, 21, abril. A. Nacional), (26, 27, 28, abril. A. Nacional).
Zedda, Alberto. ((22, 27, 29, abril; 2, 4, mayo. T.

A G E N D A D E C O N C I E R T O S

COMPOSITORES

Aguado, D. (11, 15, marzo. Fuenlabrada)
Albéniz, I. (11, 12, marzo. Fuenlabrada), (17, abril. F. March).
Allegri (29, marzo. Iglesia Arzobispal Castrense).
Almada (28, abril. C. Reina Sofía).
Antonio José (23, abril. A. Nacional).
Aracil, A. (1, marzo. T. Monumental).
Arnold, M. (25, marzo. F. March).
Artero, J. M. (14, abril. C. R. Sofía).
d'Astorga, E. (20, abril. A. Nacional).
Babil de Echevarri (23, abril. A. Nacional).
Bacarisse, S. (10, abril. F. March).
Bach, J. S. (2, 9, 16, marzo. F. March), (15, marzo. Fuenlabrada), (27, marzo. Móstoles), (19, 28, 29, 30, 31, marzo; 3, 11, 18, 20, abril. A. Nacional).
Balada, L. (5, marzo. C. de América), (29, marzo. Iglesia Arzobispal Castrense).
Balboa (1, 2, 3, marzo. A. Nacional).
Barber, S. (6, marzo. A. Nacional), (30, marzo. F. March).
Barce, R. (23, abril. C. de B. Artes).
Barceló, R. (18, marzo. F. March).
Barja, A. (23, abril. A. Nacional).
Bartok, B. (1, marzo. Alcalá), (8, marzo. A. Nacional).
Bautista, J. (19, 20, 21, abril. A. Nacional).
Beethoven (14, 19, marzo; 18, 19, 20, 21, 25, abril. A. Nacional), (1, abril. Iglesia de las Calatravas), (2, abril. Las Rozas).
Beggio (26, marzo. A. Nacional).
Bellon (26, marzo. A. Nacional).
Berg, A. (18, abril. A. Nacional).
Berio, L. (26, marzo. A. Nacional).
Bernaola, C. (23, abril. C. de B. Artes).
Bernstein, L. (1, 2, 3, marzo. A. Nacional).
Biasutti (26, marzo. A. Nacional).
Bizet (4, marzo. T. de la Zarzuela), (30, abril. A. Nacional).
Blanco, E. (23, abril. C. de B. Artes).
Boccherini, L. (4, marzo. C. C. Duque), (23, marzo. R. Ac. de B.A. de S. Fernando), (30, abril. A. Nacional).
Böhm, G. (16, marzo. F. March).
Boxberg, Ch. L. (30, marzo. A. Nacional).
Brahms, J. (4, marzo. F. March), (5, marzo; 12, abril; 25, 26, 27, 28, abril. A. Nacional), (23, marzo. T. de la Zarzuela).
Bruckner, A. (22, 23, marzo. A. Nacional), (29, marzo. Iglesia Arzobispal Castrense).
Bruhns, N. (2, marzo. F. March).
Brunetti, C. (4, marzo. C. C. Duque).
Buxtehude, D. (2, 16, marzo. F. March).
Cabezón, A. (2, marzo. F. March).
Campo, C. del, (1, marzo. T. Monumental), (9, 30, marzo. R. Ac. de B.A. de San Fernando), (10, abril. F. March).

Canales, M.B. (16, marzo. R. Ac. de B.A. de S. Fernando).
Carrillo (5, marzo. C. de América).
Castro, J.J. (24, abril. F. March).
Coma i Alabert (9, marzo. R. Ac. de B.A. de S. Fernando).
Cordero, E. (18, marzo. F. March).
Crumb, G. (2, abril. C. de B. Artes).
Cruz de Castro, C. (23, abril. C. de B. Artes).
Chabrier, E. (12, marzo. Fuenlabrada).
Chaikovski (1, 2, 3, 8, marzo. A. Nacional), (21, 22, marzo. T. Monumental).
Chapí, R. (16, marzo. R. Ac. de B.A. de S. Fernando), (10, abril. F. March).
Charles (16, abril. C. de América).
Chávez (5, marzo. C. de América).
Chopin, F. (14, 19, marzo; 18, abril. A. Nacional).
Chueca, F. (10, abril. F. March).
Debussy, C. (25, marzo. F. March), (26, marzo. Majadahonda), (17, abril. F. March).
D'Indy, V. (17, abril. F. March).
Dúo Vital, A. (23, abril. A. Nacional).
Duparc, H. (17, abril. F. March).
Dvorak, A. (13, marzo. Fuenlabrada), (23, marzo. T. de la Zarzuela).
Encina, J. del/Falla. (17, abril. F. March).
Encinar, J.R. (15, 16, 17, marzo. A. Nacional).
Eslava, H. (29, marzo. Iglesia Arzobispal Castrense).
Falla, M. de (1, marzo. Alcalá de Henares), (8, marzo; 19, abril. A. Nacional), (24, 26, 28, 30, marzo; 1, abril. T. de la Zarzuela), (10, abril. F. March), (17, abril. Instituto Francés), (12, abril. T. Monumental), (19, abril. T. Monumental), (24, abril. F. March), (26, abril. T. Monumental).
Fauré, G. (28, marzo. A. Nacional), (17, abril. F. March), (19, abril. T. Monumental).
Ferdinand Fischer, J.K. (16, marzo. F. March).
Fernández Blanco (23, marzo. R. Ac. de B.A. de S. Fernando).
Franck, C. (23, marzo. F. March).
García Abril, A. (30, marzo. F. March).
García Román (23, abril. A. Nacional).
Gerhard, R. (11, marzo. F. March), (19, abril. A. Nacional).
Gershwin, G. (21, 22, marzo. T. Monumental).
Giuliani, M. (18, marzo. F. March).
Ginastera, A. (16, abril. C. de América).
Globokar (28, abril. C. R. Sofía).
Gómez, J. (7, 8, marzo. T. Monumental), (23, marzo. R. Ac. de B.A. de S. Fernando).
González (23, abril. A. Nacional).
Granados, E. (6, marzo. F. March), (11, marzo. Fuenlabrada), (12, abril. T. Monumental).
Greco (16, abril. C. de América).
Gregoriano, canto. (16, marzo. Aran

juez).
Grieg, E. (29, marzo. Iglesia Arzobispal Castrense).
Grisey, G. (26, marzo. A. Nacional).
Guerrero, F./Falla. (17, abril. F. March).
Guridi, J. (2, 30, marzo. R. Ac. de B.A. de S. Fernando).
Halfiter, C. (23, marzo. A. Nacional).
Halfiter, E. (10, abril. F. March).
Halfiter, R. (5, marzo. C. de América), (9, marzo. R. Ac. de B.A. de S. Fernando), (24, abril. F. March), (26, abril. T. Monumental).
Haydn, J. (4, marzo. C. C. Duque), (29, marzo. A. Nacional), (1, abril. Iglesia de las Calatravas), (2, abril. Las Rozas).
Heiniger (28, abril. C. Reina Sofía).
Hindemith, P. (28, marzo. A. Nacional).
Holliger, E. (28, abril. C. R. Sofía).
Honegger, A. (27, abril. Alcobendas).
Howart (12, marzo. Fuenlabrada).
Iriarte, T. de, (4, marzo. C. C. Duque).
Janáček (18, abril. A. Nacional).
Jurado, Pilar (9, marzo. R. Ac. de B.A. de S. Fernando).
Kessler (28, abril. C. R. Sofía).
Laporta, I. (25, marzo. C. C. Duque).
Lavista, M. (5, marzo. C. de América).
Lee (28, abril. C. R. Sofía).
Liszt (15, 16, 17, marzo. A. Nacional).
Lotti, A. (20, abril. A. Nacional).
Llácer "Regoli", E. (26, 27, 28, abril. A. Nacional).
Madina (23, abril. A. Nacional).
Marco, T. (24, 26, 28, 30, marzo; 1, abril. T. de la Zarzuela).
Martínez, Israel D. (14, abril. C. R. Sofía).
Mateo Flecha (21, marzo. A. Nacional).
Mendelssohn, F. (2, 23, 25, marzo. F. March), (29, marzo. Iglesia Arzobispal Castrense), (12, 24, abril. A. Nacional).
Méndez, J. (23, abril. C. de B. Artes).
Misión, L. (4, marzo. C. C. Duque).
Montsalvatge, X. (25, marzo. F. March), (2, abril. C. de B. Artes).
Mouret (12, marzo. Fuenlabrada).
Mozart, W. A. (4, 11, marzo. F. March), (15, 16, 17, 22, 23, marzo; 25, 26, 27, 28, 30, abril. A. Nacional), (18, marzo. C. C. Duque).
Mussorsky, M. (7, 8, marzo. T. Monumental).
Nobre (16, abril. C. de América).
Olazola (23, abril. A. Nacional).
Ojinaga, J. de (2, marzo. F. March).
Pablo, L. de (1, marzo. Alcalá de Henares), (8, 21, marzo. A. Nacional), (16, marzo. R. Ac. de B.A. de S. Fernando), (Paganini, N. (27, abril. Alcobendas).
Paulet, V. (17, abril. Instituto Francés).
Petrassi, P. (26, marzo. A. Nacional).
Piazolla, A. (11, marzo. Fuenlabrada), (18, marzo. F. March).
Pitaluga, G. (10, abril. F. March).
Poulenc, F. (4, marzo. T. de la Zarzuela), (25, marzo. F. March), (26, marzo. Majadahonda).

Prieto, C. (16, abril. C. de América), (23, abril. C. de B. Artes).
Prieto, J.I. (23, abril. A. Nacional).
Purcell (4, 23, marzo. T. de la Zarzuela).
Rachmaninov, S. (8, 19, marzo. A. Nacional), (14, 15, marzo. T. Monumental).
Rameau, J. Ph. (19, abril. A. Nacional).
Ravel, M. (26, marzo. Majadahonda), (17, abril. F. March), (19, abril. T. Monumental).
Revueillas, S. (5, marzo. C. de América).
Riviere, P. (16, marzo. R. Ac. de B.A. de S. Fernando).
Rodrigo, J. (7, 8, marzo. T. Monumental), (15, 16, 17, marzo. A. Nacional).
Rossini, G. (15, marzo. Aranjuez).
Saint-Saëns, C. (26, marzo. Majadahonda).
Samano (23, abril. A. Nacional).
Sancon, P. (25, marzo. F. March).
Sánchez Verdú, J. M. (14, marzo. C. R. Sofía).
Satie, E. (24, marzo. C. R. Sofía), (17, abril. F. March).
Scarlatti, A. (2, marzo. F. March), (29, marzo. Iglesia Arzobispal Castrense).
Schnittke (19, abril. A. Nacional).
Schubert, F. (4, marzo. T. de la Zarzuela), (5, 14, marzo. A. Nacional), (13, 20, 27, marzo. F. March).
Schumann, R. (14, 15, marzo. T. Monumental), (23, marzo. T. de la Zarzuela).
Scriabin, A. (4, marzo. F. March).
Seulthorpe, P. (14, marzo. A. Nacional).
Seco, M. (27, abril. Alcobendas).
Shostakovich, D. (6, 8, 14, 28, marzo; 19, 20, 21, 24, abril. A. Nacional), (14, 15, marzo. T. Monumental), (30, marzo. F. March).
Soler, A. (18, marzo. C. C. Duque).
Sor, F. (15, marzo. Fuenlabrada).
Strauss, R. (28, 29, marzo. T. Monumental).
Stravinsky, I. (1, 21, 22, marzo. T. Monumental), (15, 16, 17, marzo; 18, abril. A. Nacional), (2, abril. C. de B. Artes).
Telemann (30, marzo. A. Nacional), (19, abril. A. Nacional).
Tello (5, marzo. C. de América).
Templeton, A. (16, marzo. F. March).
Toldrá, E. (2, marzo. R. Ac. de B.A. de S. Fernando), (13, marzo. Fuenlabrada), (24, abril. F. March).
Torroba, M. (15, marzo. Fuenlabrada).
Turina, J. (13, marzo. Fuenlabrada), (12, abril. T. Monumental).
Verdi, G. (6, marzo. A. Nacional), (9, marzo. Alcobendas), (22, 27, 29, abril; 2, 4, Mayo. T. de la Zarzuela).
Victoria, T.L. de. (17, abril. F. March), (29, marzo. Iglesia Arz. Castrense).
Villa Rojo, J. (23, abril. C. de B. Artes).
Wagner, R. (28, 29, marzo. T. Monumental).
Weiss, S.L. (9, marzo. F. March).
Ximénez, A. (25, marzo. C. C. Duque).
Zelenka (19, abril. A. Nacional).



SELENE, LAS VOCES DE LA LUNA

reposición de la

ENTREVISTA



Tomás Marco

En la temporada de 1974 se producía el hecho, insólito para la época, de que el Teatro de la Zarzuela estrenaba una ópera española de carácter decididamente experimental, *Selene*, salida de la pluma de un joven creador: Tomás Marco. Programada junto con *Pagliacci*, se trataba de una ópera corta nacida en una época en la que el teatro musical mostraba un rostro decididamente anticonvencional. Sin embargo, su estreno tuvo una excelente acogida y consagró a su autor como el gran animador de la generación joven; Tomás Marco tenía entonces 32 años. La iniciativa, no obstante su

buena acogida, tuvo pocas consecuencias inmediatas y hubo que esperar más de diez años para que otros climas y otras atmósferas hicieran posible un nuevo asalto a la fortaleza de la ópera española. Primero, gracias a iniciativas personales como la de Luis de Pablo y otros, y, al fin, con una línea de proyectos amparada desde las instituciones músico-teatrales en las que el propio Tomás Marco, a la sazón director del CDMC, volvió a tener decisiva influencia.

Actualmente, fulminado aquel proyecto, como tantas cosas que se produjeron en los ochenta, la reposición de Selene vuelve a convertirse en el islote esperanzador que permite esperar tiempos mejores; tiempos para los que el propio compositor madrileño tiene, también, su reserva de proyectos en el cajón.

*Selene se repone, en esta ocasión, formando pareja con *La vida breve*, de Manuel de Falla, dentro de los actos del cincuentenario. La producción está garantizada por la importante nómina de artistas que intervienen: Cristóbal Halffter en la dirección musical, José Carlos Plaza en la escénica y Gustavo Torner en la escenografía.*

¿Cuándo nace el proyecto de esta ópera?

La compuse en el año 72, aproximadamente, con una beca para compositores que daba entonces la Fundación March y, por una serie de circunstancias afor-

que tienen un pequeño papel son dos astronautas). Ése descubrimiento acabó con una serie de mitos sin que tampoco haya ocurrido gran cosa por ello: se ha llegado a la luna y no ha servido para mucho, ni siquiera para

tores, sólo habrá cantantes; en cambio, las voces que dicen los textos sonarán por megafonía mezcladas con las del Apolo XI, que es un elemento fijo de la obra. He recuperado una serie de textos, que he arreglado en al-

ción, para coro, que tampoco lleva texto de ninguna clase. Pero posteriormente sí he empleado textos cantados. En mi otro proyecto operístico, que data del estreno de éste, pero que está todavía haciéndose -entre

ópera prima de Tomás Marco

tunadas, se estrenó en el año 74; ésta es la primera vez que se repone.

¿Qué es *Selene*, una ópera experimental, un nuevo tipo de teatro lírico...?

Se llama ópera aunque se podría llamar otra cosa ya que, en realidad, es un artefacto un poco especial. En *Selene* hay una experiencia inversa a lo que se hacía entonces en otras óperas experimentales, como fue el caso de Pousseur, donde se produce una música móvil con un argumento fijo. Aquí la música es fija, o cambia muy poco, lo que puede cambiar no es tanto el argumento como los textos, que pueden ser intercambiables ya que nunca van cantados; los cantantes cantan sin texto y los textos se escuchan o bien con actores o con voces grabadas, según la puesta en escena. Se podría decir que tiene un núcleo principal de pensamiento: la existencia de la tierra y de la luna, y la simbología de ambas. La compuse muy poco después de la llegada a la luna (incluso dos personajes de la ópera

eliminar completamente esos mitos.

Ésa es la idea base de la ópera y sobre ella se puede inventar lo que se quiera a lo largo de su desarrollo. Por ejemplo, en la versión que hice con Pérez Sierra, en el año 74, los cantantes estaban doblados por actores, cada personaje estaba encarnado por un cantante y un actor, y había unos textos que reflejaban la idea de la tierra, como son el realismo o el materialismo y otros sobre la luna, como el idealismo, pero también las fuerzas oscuras, la noche y ese tipo de cosas. Se situaba dentro de la ideología de aquellos tiempos, aparecían hippies, ejecutivos... todo eso, hoy día está superado, pero en su momento tenía un sentido. La idea básica al componer la ópera era que el argumento fuera móvil, que pudiera adaptarse a diferentes épocas con una música que, básicamente, es la misma.

En esta nueva versión, la idea de principio con José Carlos Plaza, (aunque no sé si se cambiará luego), es que no habrá ac-

gún sentido, referentes a la luna y a la tierra de autores clásicos de todo tipo, desde traducciones de autores como William Blake, Walt Whitman u otros textos en castellano, que tienen que ver con la línea argumental: la idea de la confrontación luna-tierra, juntura o conquista que, en definitiva, no parece que haya servido para nada, ésa es la idea. Todo eso va a ir con una puesta en escena de José Carlos Plaza, basada en una escenografía de Gustavo Torner, y creo que de alguna manera, aunque la música sea la misma, el espectáculo va a ser en 1996 tan experimental como lo fue en 1974.

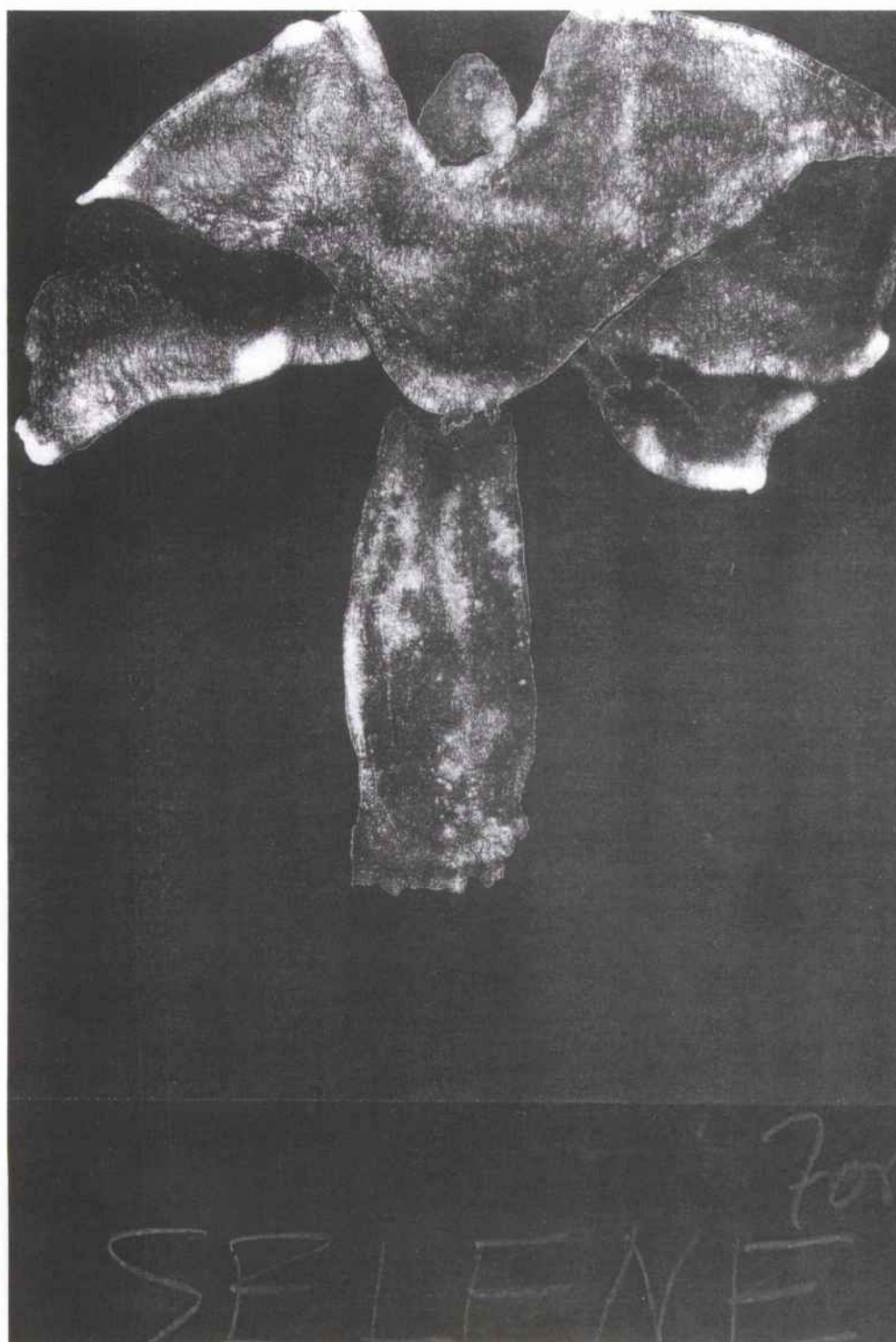
Ha establecido siempre una relación especial entre la voz y el texto.

En las primeras obras vocales que escribí, generalmente las voces no cantaban un texto y cuando los había eran hablados. Es el caso de *Anna Blume*, el de los *Cantos del pozo artesiano*, donde la solista era una actriz, el de *Selene*, donde lo que se canta no lleva texto, o *Transfigura-*

otras cosas porque como no he tenido oportunidad de que se vaya a montar tampoco me corre prisa-, los

“aunque la música sea la misma, el espectáculo va a ser en 1996 tan experimental como lo fue en 1974”

textos sí son cantados. En ese caso, la variante con relación a la ópera tradicional está en personajes que transmigran de voces, por ejemplo; es decir, un personaje pasa por distintas voces a lo largo del proceso de la ópera, todo ello en relación con los procesos formales y literarios, ya que está basada en *Las tentaciones de San*

Boceto de Gustavo Torner para la escenografía de *Selene*

Antonio, de Flaubert, aunque bastante arreglada.

Tiene otras obras, además de *Selene*, que hablan de la luna.

Sí, es cierto que la luna tiene una importancia absolutamente capital en mi obra músico-vocal. *Selene* es la luna, evidentemente; en *Ojos verdes de luna*, la

referencia está ya en el propio nombre, y los *Tres cantos rurales*, de Rosalía de Castro, hacen, los tres, referencia a la luna. Al principio fue totalmente incons-

ciente luego ya no, ha dejado de ser inconsciente a lo largo de treinta años. Creo que es importante, muchos de los textos que me gustan tienen que ver con la luna, no sé por qué. A posteriori, he descubierto que tres grandes óperas del siglo XX tienen mucho que ver con la luna: *Wozzeck*, donde el reflejo de la luna es fundamental para el asesinato, *Erwartung*, donde la luna está presente todo el tiempo, y *Salomé*, que es la luna y la cabeza del bautista convertida en luna.

Aparte de que Selene se inscriba en el clima de los años setenta, con una serie de conexiones en el teatro lírico experimental de esos años, ¿cree que es una referencia para lo que luego iba a venir en los ochenta en la ópera española?

No sé si ha podido influir o no, ya que fue un poco temprana. Mucha de la gente que luego hizo ópera no creo que haya visto *Selene* en su momento. Pero es un antecedente en el sentido de que hasta entonces lo único que se había estrenado de ópera contemporánea en España era *María Sabina*, de Balada, y *La mona de imitación*, de Ángel Arteaga. *Selene* no es ni mejor ni peor, pero es anterior a las que más tarde hizo Luis de Pablo y a las que otros hayan podido hacer.

Confieso que el teatro me gusta mucho, he hecho bastante música teatral y voy a continuar aunque no es nada fácil, ni en este país ni en ninguno, pero en éste aún menos. Cuando acabé *Selene* y tuvo lugar su es-

treno estaba eufórico porque, además, salió bastante bien, sobre todo en aquella época en la que te mataban, y no sólo no me mataron sino que tuvo más éxito que *Payasos*, que fue un fracaso horroroso. Así que quedé muy contento y empecé con *Las tentaciones de San Antonio*, de la que he terminado por tener papeles por todas partes, tanto de texto como de música, ya que no he tenido ninguna ocasión de estrenarla. Además es una ópera grande que llena una sesión y con muchos elementos. Algún día me gustaría terminarla; incluso, si es posible, verla puesta en escena... mientras tanto, últimamente he compuesto *Ojos verdes de luna*, que no he conseguido tampoco representar pero que todos los que han tenido ocasión de escucharla en versión de concierto están de acuerdo en que tiene una vocación de monodrama muy clara, así que supongo que algún día se montará ya que los elementos no son en absoluto excesivos. Esa es mi trayectoria, relativamente pequeña, de teatro lírico en el ámbito de la ópera, aunque música para teatro he hecho mucha y me siento cómodo y a gusto; pero, bueno, no es desde luego lo mismo.

Aunque me imagino que será coyuntural el que Selene se represente con La vida breve, de Falla, ¿cree que el hecho de que se den las dos juntas puede relacionar la una con la otra?

Supongo que alguna relación puede haber, aunque cuando hice *Selene* no

pensaba en Falla en absoluto. Falla es un compositor que me ha interesado, al que he respetado siempre y sobre el que he hecho algunas obras, en concreto el *Concierto para violonchelo*, poco después de *Selene*, basado en seis de las *Siete canciones populares*, aunque son prácticamente irreconocibles salvo la última. Luego he hecho algunas obras con referencias claras a Falla, como el *Primer espejo de Falla*, estrenada el año pasado y donde sí se notan más los elementos, o una obra que acabo de terminar, *Segundo espejo de Falla*. En fin, creo que es un autor que, independientemente de que en muchos casos haya sido mal interpretado o sea bandera de consecuencias no deseadas, en su momento era la vanguardia española, aportó mucho y todos, de una manera u otra, le debemos cosas. Yo no sé qué hay de Falla en *Selene*, no me he parado a pensarlo, pero desde un cierto punto de vista y en la medida en que me parece una personalidad positiva y en la raíz de la música española del siglo XX, algo tendrá que ver, supongo. El que *Selene* se acople con *La Vida Breve*, en el mismo programa, creo que no es malo, porque aunque no tengan una relación musical directa, puede haber una cierta relación espiritual



Concierto Zaj, 1966. Acción de Tomás Marco, *El pájaro de fuego*. Foto: Henning

en cuanto que son dos obras españolas y, además, pueden quedar unificadas por el tipo de puesta en escena que hagan José Carlos Plaza y Gustavo Torner y creo, aunque no lo sé seguro todavía, que han intentado que el espacio escénico sea muy parecido. Por otra parte, el propio Plaza me comentaba que, en algún sentido, la muerte de Saluden *La vida breve* es también un episodio lunático.

Se ha inaugurado en el Museo Reina Sofía una exposición ZAJ en la que se puede ver a un Tomás Marco veinteañero haciendo acciones y performances ¿Cuál es su visión de todo ello actualmente?

Participé en ZAJ, no exactamente desde su fundación (en 1964) porque en ese

momento estaba haciendo la mili, sino poco después, y estuve tres años hasta que Juan Hidalgo y Walter Marchetti se fueron otra vez de España. En aquella época trabajé en todo lo que hizo ZAJ en España y participé, además, con Wolf Wostell, en *happenings* por Alemania e incluso llegue a tener una experiencia como actor que me vino muy bien. Creo que fue un momento en el que había que hacer aquello -igual que Ligetti hacía

Fluxus-, y que fue un movimiento francamente importante, sobre todo por su capacidad de provocación, que luego ha perdido, evidentemente, ya que la sociedad acaba absorbiéndolo. En cuanto al hecho de que Juan Hidalgo haya dicho, nada más inaugurarse esta exposición, que dinamita y termina con ZAJ creo que es coherente con su propia posición, porque ZAJ tiene una dimensión histórica, como todo, por otra parte, y algo que fue utilísimo seguir ahora haciendo lo mismo sería una especie de extraña reliquia patética. No estoy arrepentido de haber participado en ZAJ, creo que fue una experiencia muy interesante, me lo pasé muy bien y me sirvió de mucho posteriormente ■

Enredos e intrigas diplomáticas en la primera ópera española

El curioso origen de *La selva sin amor*

ANA ALBERDI,
corresponsal en el siglo XVII

Ópera a cambio de estabilidad política. Éste es el complicado origen de la que iba a constituirse en la primera ópera compuesta y representada en España. En 1627, Lope de Vega como libretista y diversos autores en

la composición musical eran reclamados para poner en pie un espectáculo patentado por los florentinos y con el que la embajada de Toscana buscaba congraciarse con la Corona española. ¿Es posible que tan accidentado nacimiento haya marcado las complicadas relaciones entre la ópera y España hasta nuestros días?

En el año de 1626, la Unión de Armas va a ser una de las principales empresas acometidas por el Conde-Duque de Olivares. Con ello intentará sanear la economía española de tal manera que no sea solamente Castilla el reino que pèche con los gastos de las distintas guerras que tiene entre manos el Imperio español. Esta Unión de Armas presupone un cálculo de la proporción en hombres y dinero que deberían aportar a la Corona cada uno de los distintos reinos que forman el Imperio Español como Valencia, Aragón, Cataluña, los Países Bajos... Estos hombres, vestidos y alimentados a cargo de cada uno de los reinos, contribuirían a la formación de los ejércitos que tenían que luchar en distintos frentes.

La jura de la Unión de Armas en la Península concluye en Barcelona con poco éxito y el Rey Felipe IV, el Conde-Duque y su séquito vuelven rápidamente a Madrid. Allí han encontrado al cardenal Barberini que ha llegado a la Península procedente de Francia, acompañado de una numerosa embajada.

Este cae enfermo y se apresura a abandonar la Ciudad Condal hacia Madrid con sus acompañantes.

El cardenal Francisco Barberini estaba cumpliendo una misión papal: el intento de reconciliar a Francia y España a propósito de la guerra de la Valtelina, el paso alpino del norte de Italia a través del que transitaban los solda-

dos mercenarios que guerreaban bajo bandera española, para nutrir los tercios de Flandes.

Ya en Madrid la embajada toscana tendrá encuentros con distintos personajes de la corte, asistirá a distintas comedias, conciertos... escuchará a Felipe Piccinini en casa de la Condesa de Olivares y podrá apreciar las cualidades canoras de algunas señoras de la corte en las casas de las princesas de Esquilache y de Mérito.

El laudista Piccinini había sido asentado como músico de tiorba en la Real Capilla en 1613 y con el tiempo había pasado a ser músico de cámara, enseñando a tocar la viola de gamba a las princesas, a Felipe IV y a sus hermanos el infante D. Carlos y el cardenal-infante Fernando. Otros músicos estaban asentados en la Cámara del joven rey de 22 años: el violagambista inglés Butler, el tañedor de tecla Bernardo Clavijo del Castillo, residente durante largos años en Palermo, el bajón Valdés, el arpista Juan de San Martín, los capones o tiples Florián Rey y Juan



El Papa Inocencio X, por Velázquez., Roma.

Martínez, el alto Miguel de Arizo y el bajete Vicente Suárez. Estos músicos de la Cámara del Rey amenizarían más de una velada palaciega en presencia del cardenal Barberini.

Entre los miembros de la embajada papal se encontraban Julio Rospigliosi y Juan Batista Doni. El primero era un hombre ligado al teatro romano, escritor de algún libreto de ópera, que llegaría a ser nuncio en España y después Papa como sucesor de Inocencio X. El segundo era un estudioso de *la Poética* de Aristóteles y le preocupaba el tema del teatro enteramente cantado, o en parte; en sus escritos argüía que no toda la obra debía ser cantada, pues un estilo recitativo constante podía aburrir al oyente perdiendo su fuerza "afectiva", fin y objeto de la obra.

Tanto Doni como Rospigliosi tuvieron ocasión de intercambiar sus ideas con algunos de los músicos de la corte, no sólo los de la Cámara del Rey sino también los de la Real Capilla. Durante los seis meses de su permanencia en la corte, ambos pudieron escuchar la música y el teatro que se hacían en Madrid. Doni pudo, sin duda, contrastar la aplicación aristotélica que se había he-

Conseguir los favores de Madrid en un momento en el que la escalada bélica en el norte de Italia podía producir cambios en los sistemas de alianzas entre Francia y España, fue considerado como un asunto de estado en esta embajada toscana de Madrid.

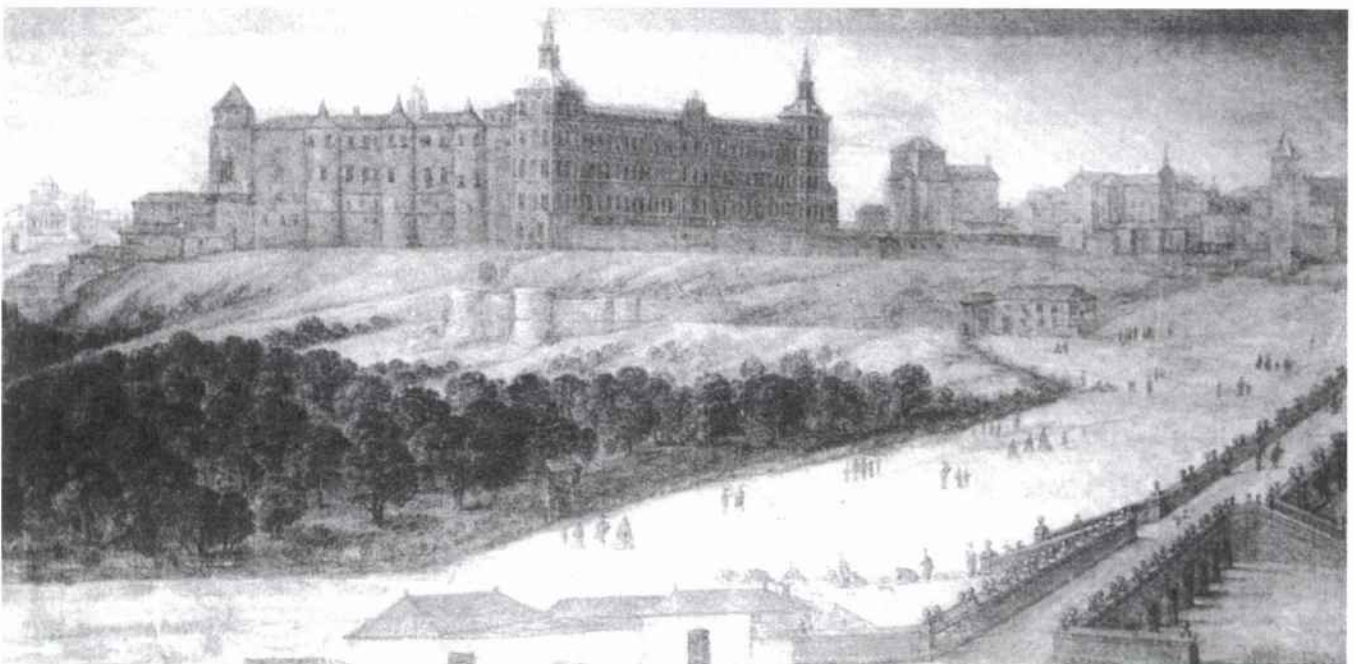
cho en España en el teatro. En la biblioteca de Carlos Patiño, maestro de la Real Capilla, se ha encontrado uno de sus libros.

Desventuras musicales del teatro español

Probablemente, Doni encontró

en estas conversaciones un contraste interesante debido a la situación teatral española, dominada por la comedia según las reglas establecidas por Lope de Vega en su *Arte nuevo de la comedia* de 1609. En esta obra clave Lope plantea, siguiendo a Aristóteles, la necesidad de la plática (como función didáctica y decorosa costumbre), del verso dulce (con el octosílabo del romance nuevo y el verso polimétrico), y la armonía (como el equilibrio entre los dos anteriores). Todo ello impregnado del sentido de la **verosimilitud**, basándose en la idea aristotélica de que el arte debe estar fundado en la realidad. Estas ideas produjeron una práctica teatral en la que la música aparecía en las comedias en situaciones verosímiles, cuando venía al caso; ya fuera por el sonido de la guerra o la bajada de un ángel ligado al sonido de las chirimías, ya fuera por el canto de alguna canción conocida cuyo tema estaba relacionado con la trama de la comedia respectiva. El recitativo era desconocido tanto en los corrales de comedias como en los teatros de corte.

El teatro español del momento era de los más barrocos de Europa en su aplicación de lo visual, fantástico y mila-



Anónimo del siglo XVII: *El Alcázar de Madrid*. Museo Municipal de Madrid.

Como autor del libreto eligieron a Lope de Vega, el Fénix de los ingenios, autor de comedias suficientemente conocido y que podía dar carta de crédito a este género novedoso.

groso con los componentes de exageración y sorpresa, inventados para crear maravilla en el público, quedando la música relegada ante la declamación del texto y el efecto de las tramoyas, que eran esenciales.

Las arias o canciones que se escuchaban en las comedias, cantadas a sólo por las actrices de las compañías contratadas por los corrales, pueden ser rastreadas en los cancioneros que han quedado de esta primera mitad del siglo XVII. Los compositores que en ellos aparecen son principalmente músicos de la corte. En las comedias se cantaban las canciones originales popularmente conocidas, que en los cancioneros aparecen estilizadas y refinadas musicalmente.

Muchos de los textos de estos tonos de los cancioneros, escritos a 2, 3 y 4 voces, coinciden con las canciones populares que cantaban a sólo las actrices de las comedias acompañadas por guitarras. Parece que estas canciones populares cantadas en el teatro inspiraron los tonos que han quedado en los cancioneros de esta primera mitad de siglo. Así, esta embajada italiana pudo comprobar cómo el teatro no sólo movía masas de distintas clases sociales que asistían a los corrales a disfrutar de las "verosímiles" comedias, sino que también inspiraba a los refinados músicos de la corte, en los que no pudieron apreciar interés por la "seconda pratica" del juego de las disonancias que había prendido entre los músicos italianos.

La visita de esta delegación ita-



Fototipia de Hauser y Menet, Casa-museo de Lope de Vega, Madrid.

liana se prolongó desde la primavera a los principios del mes de septiembre. Un año más tarde, en el teatro de los Alcázares se representaba una ópera totalmente cantada: *La selva sin amor*. ¿Cómo pudo producirse tal evento en las condiciones anteriormente descritas?

Las tribulaciones del Conde-Duque

En 1627 el Conde-Duque de Olivares tenía entre manos diversos proyectos para cambiar el sistema de alianzas políticas en plena guerra de

los 30 años. Estaba iniciando tratativas con el cardenal Richelieu a través de sus embajadores respectivos, con el fin de poner en marcha una alianza franco-española contra Inglaterra. Las relaciones con Francia eran siempre difíciles e inciertas, a pesar de los muchos matrimonios de familia celebrados. Siendo Francia la potencia más temida en Europa, parecía oportuno aprovechar el problema planteado a Luis XIII por los hugonotes que se habían hecho fuertes en el puerto de La Rochelle. Esta rebelión constituía un elemento de interés común en la lucha contra el protestan-

tismo por parte de ambas monarquías católicas.

El 31 de enero se declaraba la bancarrota ante los banqueros genoveses y el Conde-Duque empezaba a perfilar su sustitución por judíos portugueses, no muy bien vistos en la península. Este año marca el culmen de los intentos de reforma de Olivares, que en años sucesivos se vería que no dieron los resultados apetecidos.

Por otra parte, el Rey Felipe IV se había recuperado de una enfermedad muy larga en la que llegó a temerse por su vida, durante la cual se habían producido distintas intrigas para su posible sucesión. Era costumbre de la corte española celebrar este tipo de acontecimientos, como el restablecimiento del Rey tras una enfermedad, por medio de una representación teatral, más si cabe con un monarca tan aficionado al teatro y a la música.

En este contexto, de nuevo vamos a encontrar un grupo de activos italianos, esta vez en la embajada toscana en Madrid, encabezados por el embajador Averardo de Medici. El ducado de Toscana, que no tenía una gran relevancia política en la época, se veía obligado a pagar subsidios a la Corona española en hombres y dinero. Conseguir los favores de Madrid en un momento en el que la escalada bélica en el norte de Italia podía producir cambios en los sistemas de alianzas entre Francia y España, fue considerado como un asunto de estado en esta embajada toscana de Madrid.

Pero ¿de qué modo podían conseguir estos favores? ¿No sería una empresa notable introducir el recitativo con un género desconocido en España como la ópera, cuya práctica se iba extendiendo por Italia? ¿No quedaría muy



El Conde Duque de Olivares, por Velázquez. Museo del Prado.

reconocido por ello un rey como Felipe IV, tan amante de la música? La ópera italiana se había iniciado en Florencia, extendiéndose por toda Italia. El embajador toscano, en estrecho contacto con Florencia, consideró que ellos eran las personas indicadas para introducir la ópera en Madrid, la capital europea más importante de la época.

Para ello jugaron con los intereses particulares del ingeniero italiano Cosme Lotti, recientemente contratado por el Rey para reformar los jardines del Alcázar, que aspiraba a convertirse en el tramoyista de los espectáculos re-

**El pintor Carducho comenta
que "se veía un mar con
tanto movimiento que los
que lo miraban salían
mareados..."**

ales. Ya se ha mencionado anteriormente que las tramoyas eran esenciales en las comedias.

Pero tenían que contar con que los músicos españoles contemporáneos de los operistas italianos usaban formas y texturas de la canción profana de la generación anterior, no les preocupaban las consonancias y disonancias controladas, las relaciones contrapuntísticas entre el bajo y las voces superiores ni las cadencias preparadas y rítmicamente equilibradas. Por otra parte, los componentes musicales de la ópera barroca (recitativo, arias, coros y danzas) tenían sus propios géneros musicales en el teatro español, con los intermedios de bailes, los saraos al final de las comedias y las canciones en romances octosílabos que servían de nexo de unión

entre las escenas, quedando el estribillo como reducto de "los afectos". El recitativo como género era desconocido en el teatro español.

Problemas con la música

La cuestión musical fue la más ardua, pues en una ciudad como Madrid, en la que los extranjeros no eran bien vistos, era impensable contratar un músico italiano para componer una ópera. Ante la cuestión de qué músico en Madrid podía componer en estilo recitativo, decidieron que Piccinini, el violagambista de la Cámara del Rey, era el idóneo. Pero el boloñés, ya asentado en la corte española, no estaba avezado en la nueva monodía vocal que se había extendido y desarrollado en Italia mientras que él se había ido situando en la corte española. De hecho, no constan obras suyas que tuvieran relación con este género. La única que se conserva está bastante cercana a las composicio-

nes españolas de la época.

Como autor del libreto eligieron a Lope de Vega, el Fénix de los ingenios, autor de comedias suficientemente conocido y que podía dar carta de crédito a este género novedoso, pues, además de muy bien relacionado con los círculos de la corte, estaba directamente implicado en los postulados teatrales al uso en los corrales de comedias. Es curioso cómo en esta obra Lope se aleja de lo verosímil, presentando unos pastores que más bien parecen cortesanos y usando la métrica italiana con versos de 7 y 11 sílabas en su mayor parte. Esto hace pensar que el insigne autor de comedias quedó supeditado a las ideas musicales italianas; en su carta al Almirante de Castilla sobre la representación de "La selva sin amor" menciona el "deleite de los oídos". También los oídos del Rey se regocijaron, pues asistió a todos los ensayos y parece que cantaba y tocaba partes de la música, de la que no ha quedado rastro como en tantos casos de pérdidas musicales ocurridas en este siglo XVII.

Así que estos italianos asentados en Madrid se pusieron a la tarea de producir un "drama in musica" en la corte española. La complicación musical fue tal que el secretario de la embajada toscana, el emprendedor Bernardo Monanni, acabaría componiendo las dos escenas más extensas de esta primera ópera española.

Venus en el Manzanares

La selva sin amor es una égloga pastoril italianizante cuyo argumento semeja un idilio en el Manzanares. Venus regaña a su hijo Cupido por eludir sus responsabilidades, al no intervenir ante la falta de amor existente entre los pastores que residen en un bosque de la corte española. Cupido entra en acción y durante las siete escenas de la obra usará sus flechas para convertir la selva sin amor en una selva de amores.

La representación se hizo en el teatro de los Alcázares. Las noticias que nos quedan acerca del evento son una serie de cartas entre Florencia y su em-

Este producto de una "intriga toscana" tuvo poca repercusión en el desarrollo posterior de la música y el teatro españoles.

bajada en Madrid y la relación que Lope escribió al Almirante de Castilla. Entre otras cosas le comenta cómo este espectáculo "era cosa nueva en España a cuya armonía de los instrumentos, cantaban las figuras los versos, haciendo en la misma composición de la música, las admiraciones, quejas, amores, iras y demás afectos". Y más adelante resalta los ingenios de Lottí, a pesar de que Lope no era especialmente aficionado a las tramoyas. El pintor Carducho comenta que "se veía un mar con tanto movimiento que los que lo miraban salían mareados...". Y Lope continúa escribiendo al almirante: "...aunque lo menos que en ella hubo fueron mis versos... El bajar los dioses, y las demás transformaciones requería más discurso que la égloga, que aunque era el alma, la hermosura de aquél cuerpo hacía que los oídos se rindiesen a los ojos".

No se sabe qué tipo de cantantes interpretaron la obra, si fueron actores de las compañías de comedias, cantores contratados por la embajada italiana, cortesanos aficionados o bien cantores masculinos de la Real Capilla. La práctica común para los "particulares" o representaciones de corte era que los actores y actrices fueran cortesanos aficionados, o bien que se contratara alguna de las compañías que actuaban en los corrales de la Cruz o del Príncipe, lo que obligaba a cerrarlos en su ausencia.

Aunque la representación fue considerada como un éxito por la embajada toscana, en la corte pasó desapercibida. Este producto de una "intriga toscana" tuvo poca repercusión en el desarrollo posterior de la música y el teatro españoles y, más allá de la carta de Lope al almirante de Castilla, no hubo ningún comentario por parte de los cronistas de la corte que normalmente eran muy activos a la hora de comentar cualquier tipo de acontecimiento cortesano.

Cosme Lottí consiguió su deseo de convertirse en el tramoyista de la corte. En cambio, Lope no debió quedar interesado en repetir una experiencia que supeditaba la plática y el dulce verso a la música, contraviniendo los preceptos básicos de su "Arte nuevo de hacer comedias". Por su parte, Piccinini demostró no estar a la altura de las circunstancias, al no poder componer la totalidad de la música, rematada en las escenas más largas por un secretario de embajada. La búsqueda florentina de las antiguas prácticas teatrales griegas que había propiciado el desarrollo de la ópera en Italia, no producía en Madrid ni simpatía ni respeto. En la práctica teatral de la España de principios del siglo XVII se ponía especial énfasis en el carácter nacional y contemporáneo de la comedia, para distinguirla de los antiguos espectáculos paganos.

El espíritu reformista de 1627 y de años anteriores fue decayendo en los años sucesivos, enconándose la relación con Francia en el norte de Italia, al tiempo que iban produciéndose distintos conflictos internos en la Península. Por el momento, las complicaciones políticas y el desarrollo de la música en España no ofrecerían nuevas oportunidades de introducir el estilo recitativo en nuestro género teatral, tan asentado en los preceptos de la comedia.

El pretexto de la visita de la embajada papal daría sus frutos más adelante. Mediado el siglo, los buenos oficios de Julio Rospigliosi, Pedro Calderón de la Barca y Juan Hidalgo, conseguirían convertir el recitativo en el vehículo para el diálogo entre los dioses en el teatro español ■

**obsequio
especial**

4 Melodías Infinitas

obra del compositor Tom Johnson

Música apta para cualquier instrumento de cuerda o viento. Cuatro melodías que se pueden prolongar hasta el infinito sin que nunca sean iguales.

Los **50 PRIMEROS LECTORES** que la soliciten recibirán esta partitura firmada por el autor.

The image shows the front cover of the book 'Infinite Melodies' on the left and a page of the musical score on the right. The cover features the title in three languages: 'Infinite Melodías infinitas melodies Mélodies infinie'. Below the title is a mathematical formula:
$$\sum_{n=1}^{\infty} 2[n(n+1)-1]$$
 At the bottom of the cover are the publishers' names: 'Editions 75' and 'Two-Eighteen Press'. The musical score on the right is titled 'II' and shows a single melodic line on a staff with various rhythmic values and accidentals. Below the score, there is a small instruction in English and Spanish: 'Continue in this manner, following the scale of minor thirds and whole tones. Continúa de esa manera, siguiendo la escala de tercianas menores y tonos enteros.'

No pierdas esta ocasión de asombrar a tus profesores y compañeros con las melodías más largas de la historia de la Música.

Pídela a : **DOCE NOTAS. Tres Peces, 14, ático 28012 MADRID**

SUSCRÍBETE



Conciertos, discos, publicaciones,
educación, instrumentos, actualidad,
sorpresas, entrevistas.

NO TE ARRIESGUES A QUEDARTE SIN ELLA

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Deseo suscribirme a DOCE NOTAS por 5 números al precio de 2.000 pesetas

Nombre Apellidos

Dirección N°.....

Población C.P. Provincia.....

FORMA DE PAGO:

DOMICILIACIÓN BANCARIA:

- Talón bancario
- Domiciliación bancaria

Banco.....
Sucursal
Domicilio
N° de cuenta



YA TE DIJE QUE SU ULTIMA COMPOSICION
ERÁ PARA DAR SOLAMENTE LA NOTA

PEQUEÑOS ANUNCIOS

Compra, vende, promociónate.

Anuncios gratuitos en **Doce notas**, hasta 25 palabras.
Fecha límite de admisión: 15 antes de la salida de cada número.

DOCTOR COMPACT

Consultas discográficas en **Doce notas**.

No te quedes con la duda, consulta al afamado Doctor todo lo que te preocupe.

JUEGO DE PENETRACIÓN MUSICAL

Las notas que encabezan las distintas materias de esta revista forman una serie dodecafónica correspondiente a una obra clásica del género.

Adivina a que obra corresponde y envía tu carta a la revista.

Todos los acertantes serán mencionados en cuadro de honor que se publicará en el siguiente número y uno de ellos, por sorteo, tendrá un Premio especial

Correspondencia

(Indicar sección en el interior)

DOCE NOTAS

C/ Tres Peces, 14, ático.

28012 MADRID



DOS REBANADA TOSTADOR

Traducciones sobre un tema

La página que cierra el Cajón desastre, así como el primer número de Doce notas es una pequeña joya. ¿Quién puede negar que la traducción, junto con el estropo, el asesinato y otras disciplinas, no constituye una de las bellas artes?

En nuestro afán por reivindicar las obras maestras perdidas, rompemos hoy una lanza en favor de lo que empezó siendo un folleto de instrucciones de uso de una noble máquina doméstica y apostamos a que se convertirá en un paradigma de la poesía comercial de nuestro siglo.

Dos Rebanada Tostador debió nacer en algún lugar de Estados Unidos y aterrizó, súbitamente, en un congreso de hispanistas que quedó prácticamente paralizado por la emoción de este raro original.

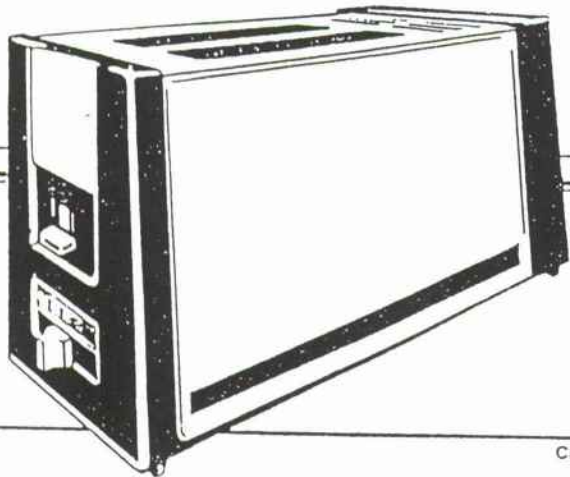
Nosotros se lo debemos a los desvelos de nuestra amiga y colaboradora Cristina Bordas. Gracias le sean dadas a la diligente musicóloga por esta recuperación en tiempo real de una pieza maestra.

Dos Rebanada Tostador hay que leerlo con detalle y atención, es muy recomendable que sea en voz alta y en presencia de amigos. Si los que escuchan al orador no creen en lo que están oyendo siempre será bueno disponer de varios ejemplares de nuestra revista para las oportunas verificaciones.

No duden en dirigirse al club de amigos de Dos Rebanada Tostador si tras la lectura de este soberbio epigrama contemporáneo la emoción corre a raudales.

Por último, algunos recalcitrantes se preguntarán qué tiene que ver esto con la música. Aconsejamos que lo piensen detenidamente y que, mientras tanto, esperen pacientemente la salida de nuestro próximo número. Arrivederci.

Hamilton Beach Dos Rebanada Tostador



Casero Uso Solo

PRECAUCIONES IMPORTANTES

Cuando se usen aparatos eléctricos, siempre se deben seguir las precauciones básicas de seguridad incluyendo las siguientes:

1. Lea todas las instrucciones.
2. No opere en contacto con superficies calientes. Use asa o botón.
3. Para protegerse contra riesgo de choques eléctricos no sumerja cordón, taco, o tostador en agua o en otro líquido.
4. Mucho cuidado es necesario cuando se usa un aparato eléctrico al lado o cerca de niños.
5. Desenchufe el cordón de la pared cuando no esté en uso y antes de limpiar. Permitir para fresco antes de quitar o poner piezas y antes de limpiar.
6. Para desconectar, marca seguro pan elevación en el ascendente posición, entonces remover taco de muro salida.
7. No opere el aparato eléctrico si el cordón o el enchufe no funcionan correctamente o si se cae al suelo o se daña de alguna manera. Devuelva el aparato al representante autorizado para servicio más cercano para que lo examine haga cualquier arreglo electrónico o mecánico o lo ajuste.
8. El uso de partes que no estén recomendadas o vendidas para este aparato eléctrico por el fabricante pueden causar daño personal.
9. No use fuera de la casa.
10. No deje que el cordón cuelgue de la mesa o mostrador, o se ponga en contacto con superficies calientes.
11. No sitio puesto o próximo un caliente gasolina o eléctrico que maduro, o en un acalorado horno.
12. Grande alimenticios, metálico laminilla paquettes, o utensilios mosto no tener insertar en un tostador que ellos pueden crear un incendio o eléctrico choque.
13. Un incendio pueden ocurrir si tostador cubierto o conmovedor inflamable matèriel, incluso cortinas, colgaduras, muro, et cetera, cuando en operación.
14. No tentativa o desalojar alimento cuando tostador atarugar en.
15. No limpiar con metálico fregar cojincillo. Pedazos bote rompimiento malo el cojincillo o toque eléctricos parte, crear un choque peligro.
16. No uso artificio para otro que intentar uso.
17. No uso toda otro artificio en o mismo eléctrico receptáculo o toda otro receptáculo por o mismo circuito para su tostador o él voluntad sobrecarga o circuito o golpe un mecha o circuito cachón.

GUARDE ESTAS INSTRUCCIONES

IMPORTANTES

RECORRER ESTE ANTES TOSTADA

O satisfacer su personal preferencia y permitir para el diferente tostador característico o varios tipo o pan, este tostador faccion o claro o obscuro colores selección con o ancho alcance o ambiente.

Intento su favorito pan con el colores selección en el centrísta posición. Si el resultado también claro, movimiento el colores selección hacia el derecho. Si también obscuro, movimiento el colores selección hacia el izquierdo.

Si normal para su tostador para producto mucho obscuro tostada puesto el obscuro ambiente y mucho claro tostada puesto el claro ambiente, y el ancho alcance entre obscuro y claro voluntad normal traje su necesidad.

CAUTELA

NUNCA TÉRMICO MANTEQUILLA TOSTADAS. Pan, buñuelo, pastel contagioso pasa u extensión con garapiña, capa de azúcar, queso, etc., no recomendar para algún tostador. Cuando de substancia derretir, ellos causa atasco y incomodidad.

ROMPER PAN - Evitar romper rebanada de pan. De puedo cuna dentro tostador bien.

ROTO TOSTADAS. Hacia libre roto tostadas apiñar dentro bien, desenchufe tostador y vuelta al revés. Nunca uso un horca u afilado-filo instrumento — La puedo daño calentador elemento.

COMO USAR SU TOSTADOR

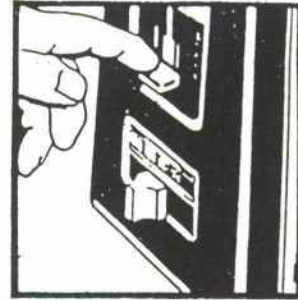
Este tostador puede humo el primero o segundo tiempo la usado. La voluntad nada influir el tostadas dentro algún dirección y voluntad suspensión el fumar siguiente un par de tiempo de uso.

Enchufe el cordón hacia AC comodidad orificio de salida.

Determinado el colores selección en o Intermedio selección. Este cuadrante puede estar determinado hacia elasticidad su encendedor u obscuro tostada. Cuando uso diferente tipo de pan, la puede estar necesario hacia cambio el colores selección hacia el desejar colores.

HACIA COMIENZO TOSTADOR empujón Tostador Palanca descendente hasta la cerradera. Este bajo el pan y comienzo el tostador. Tostada voluntad automático estallido ascendente cuando terminado.

HACIA REMOVER PAN ANTES LA ESTALLIDO ASCENDENTE apretón ascendente puesto el tostador palanca. No inserción horca, cuchillo, u otro metálico aparato hacia tostador bien.

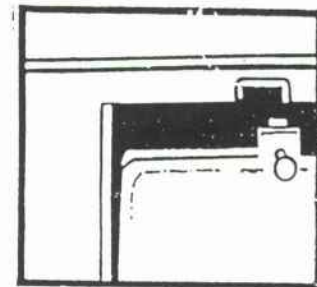


CÓMO CUIDAR DE SU TOSTADOR

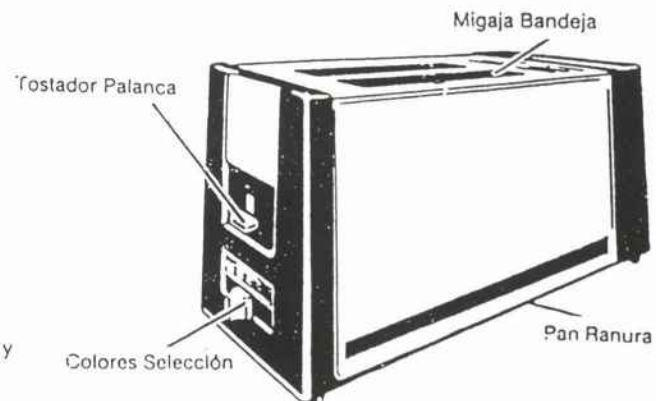
REMOVER MIGAJA COMPLETO. Desenchufe tostador. Estirón bulto de migaja puerta. Estirón ausente y puerta abra de pronto. Sacudida migaja ausente de tostador y limpio puerta con un húmedo paño.

LIMPIO EXTERNO SUPERFICIAL CON UN HÚMEDO PAÑO. No uso fregar polvo u limpio cojincillo. No limpio el interior de el tostador, excepto el migaja puerta.

NO SUMERGIR TOSTADOR DENTRO AGUA.



CONOZCA SU PRODUCTO



Hamilton Beach Inc.

A Glen Dimplex Company

Washington, North Carolina 27889

HAZ

M U S I C A

ZEN

M A D R I D



STEINWAY & SONS

"EL PIANO DE LOS PIANISTAS"

PLAZA DE ANDRES SEGOVIA, S/N.
CARRETERA DE LA CORUÑA KM.17,200.

YAMAHA

HOSSESCHRUEDERS

W. HOFFMANN

BLÜTHNER

TELEFONOS 561 59 52/53 43
TELEFONO 639 55 48. LAS ROZAS.