

revista de música

doce

notas

Revista de información musical. Publicación bimestral. Octubre, noviembre 1996

Verena Maschat, una vida dedicada a la formación musical y la danza.

Alternativas pedagógicas. Nuevos centros, nuevas ideas.

Las escuelas de música.

Instrumentos. El principio fue el viento.

El último tratado español de cifra para tecla.

Vardi visto por Laurent.

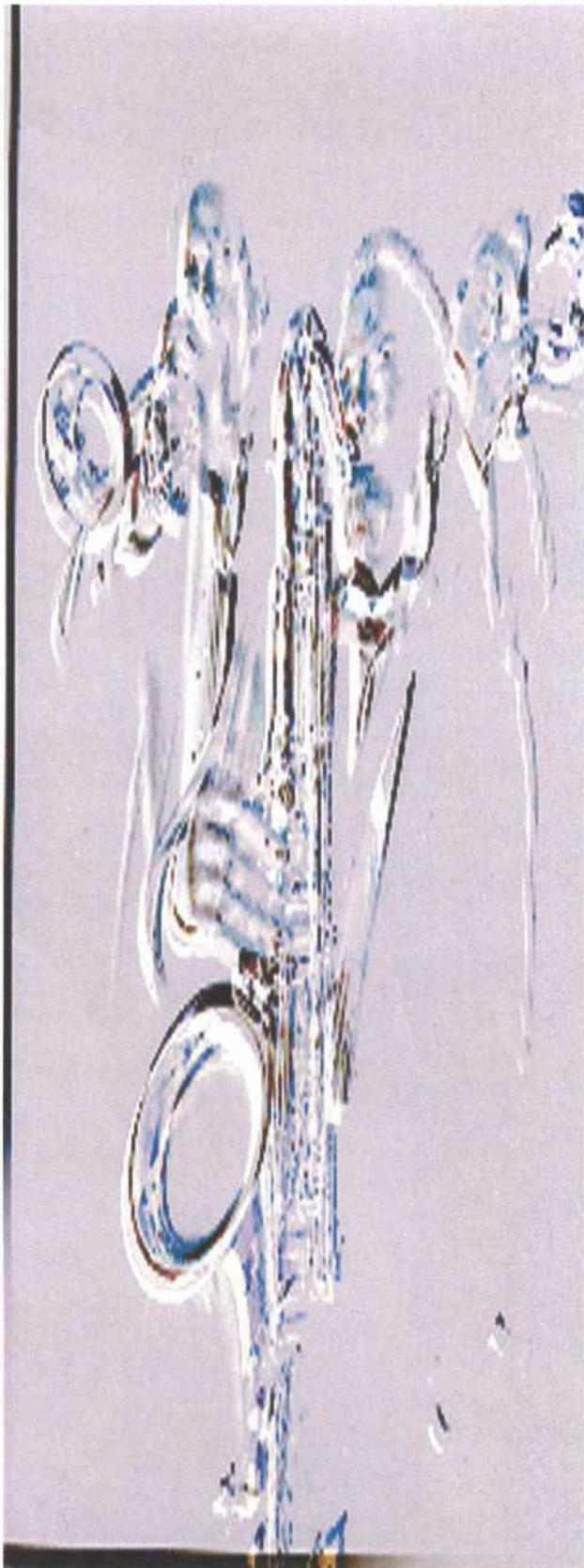
¿Hay esperanzas para la tonalidad?

Mordentes.

Discos, conciertos, actualidad y la agenda más completa de Madrid y su Comunidad (por semanas, salas, intérpretes y compositores).

3





CENTROS CULTURALES Y SALAS DE EXPOSICIONES DE CAJA DE MADRID

PLAZA DE SAN MARTIN, 1
28013 MADRID

BARQUILLO, 17 C/V A AGUSTO
FIGUEROA - 28004 MADRID

BLASCO DE GARAY, 38
28015 MADRID

ELOY GONZALO, 10
28015 MADRID

CASARRUBUELOS, 5
28015 MADRID

LIBREROS, 10 Y 12
28801 ALCALA DE HENARES
MADRID

SAN ANTONIO, 26
28300 ARANJUEZ
MADRID

MANUEL MAC-CROHON, 1
28530 MORATA DE TAJUÑA
MADRID

PLAZA DE CATALUÑA, 9
08007 BARCELONA

PLAZA DE LOS REYES, S/N
11701 CEUTA

CALATRAVA, 7 - 9
13004 CIUDAD REAL

VIRGEN DE LA PAZ, 59
13200 MANZANARES
CIUDAD REAL

PLAZA STA. MARIA, S/N
36002 PONTEVEDRA

PLAZA DE ARAGON, 4
50004 ZARAGOZA



CAJA DE MADRID

Sumario

nº 3, octubre-diciembre 1996



Verena Maschat

- 4** Verena Maschat, una vida dedicada a la formación musical y la danza.
- 9** Nuevos centros, nuevas ideas.
- 12** Las escuelas de música.
- 16** Instrumentos. El principio fue el viento.
- 26** Discos.
- 38** El último tratado español de cifra para tecla.
- 44** Verdi visto por Laurent.
- 46** ¿Hay esperanzas para la tonalidad?
- 54** Mordentes.
- 58** Agenda de conciertos.
- 64** Publicaciones.
- 66** Convocatorias.
- 68** Cajón desastre.

Editorial

Escándalos, griterío y aspavientos cuadran muy bien con los soportes de la comunicación masiva. Es tan obvio que apenas merece la pena insistir. Las sociedades actuales más conscientes comienzan a darse cuenta del grave problema que representa considerar la esfera artística como parte de la comunicación. También ocurre lo mismo con una cierta concepción del espectáculo cuando éste se propone como modelo para actividades que no son las suyas.

Esta serie de consideraciones parece mostrar su lado más duro en la actual sociedad española. Lo grave no es que los grandes medios de comunicación (televisiones a la cabeza) muestren una lógica infame, ni que los grandes diarios deriven hacia la pugna de poder. Lo grave es la falta de respuesta ante un estado de cosas que ha banalizado la actividad cultural hasta el punto de aconsejar su sustitución por fórmulas más próximas al jolgorio.

Cuando algunas aventuras informativas apuestan por la superficialidad dan la razón a quienes actúan considerando que hay que eliminar lastre para que la cultura se sitúe a la altura de las normas de la comunicación de masas. Parece claro que la época actual no favorece el cultivo de la cultura sosegada, y esto sucede en concordancia con la ausencia de una auténtica *economía* de la cultura. Lo que no produce grandes cifras es pronto condenado al limbo de la inoperancia social. Con ello se ataca al principio de servicio público que suponíamos a la cultura. A partir de ahí, toda deriva es imaginable.

Cuando se critica la negligencia de los responsables culturales y nos asombramos ante las incoherencias y mezquindades que gobiernan la gestión cultural de nuestro patio hispano, la perplejidad de que estas cosas sucedan parece rodear de un halo de inocencia a quien lo sufre. Pero ¡qué pocos piensan en la complicidad que reside en la propia pasividad! ¡Y qué pocos parecen darse cuenta de que resistirse no es más que el tener más carácter y hacer valer el peso de ciudadano!

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, Rubén Amón, Carmen Hernández Molero, Enrique Iglesias (Ilustraciones), Tom Johnson, Luis Lozano, Celia Montolío, Juan María Solare, Mónica Torre.

Diseño y maquetación: Mercedes Crespo.

Imprime: A. G. Luis Pérez. S.A. C/ Algorta, 33. 28019. Depósito legal: M - 5.649 - 1996. ISSN 1136-6273

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

Dibujo de portada: Miquel Mont.

Verena Maschat

UNA VIDA DEDICADA A LA FORMACIÓN MUSICAL Y LA DANZA

ANA ALBERDI

Profesora de música y movimiento en la educación, Verena Maschat vive en España desde hace cinco años y aquí ha centrando su enseñanza a la vez que mantiene sus compromisos internacionales. Su estancia en España ha coincidido con la implantación de la música dentro de la enseñanza obligatoria, enfocada a la práctica musical (expresión vocal, instrumental y corporal), al mismo tiempo que a la

teoría (lenguaje musical, historia de la música y medios de comunicación). En este contexto, Verena Maschat nos aporta conocimientos valiosísimos para llevar a cabo el trabajo en el aula de música de colegios, institutos, escuelas de música, conservatorios y escuelas universitarias. Por ello nos ha parecido muy importante charlar con ella y seguir las líneas de su formación y sus orígenes.

Nacida en Munich, cursó estudios musicales en el conservatorio de su ciudad natal (violín y viola) y en el Instituto Orff del Mozarteum de Salzburgo, así como Pedagogía y Psicología en la Universidad de Salzburgo. Es especialista en Movimiento y Danza y ha impartido cursos y conferencias en numerosos países del mundo. Desde 1973 a 1993 fue profesora titular de cátedra en el Instituto Orff, donde impartió materias como Didáctica de la Música, Prácticas de la Enseñanza, Historia de la Edu-

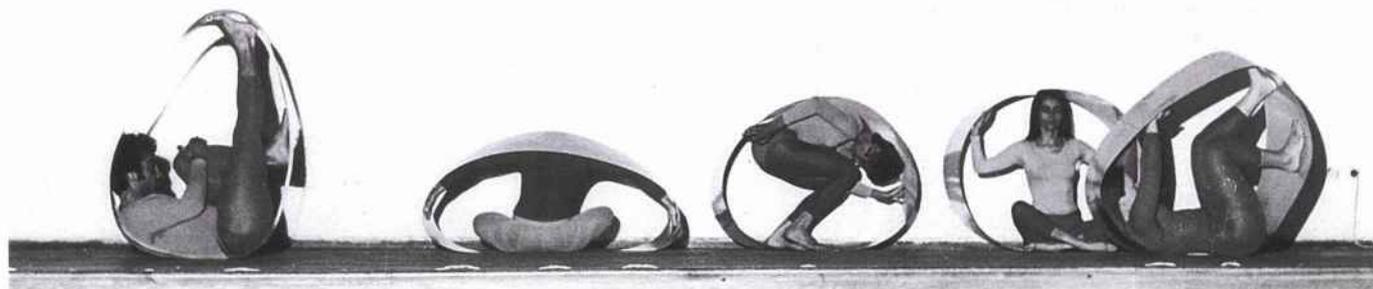
cación a través de la Música y el Movimiento, Acompañamiento de Movimiento, Danzas Tradicionales (históricas, etnológicas y sociales) y Lenguaje. Dirige, además, los Cursos Internacionales de Verano del Instituto Orff en la ciudad austríaca.

P: ¿Cuál es su proceso de formación antes de acceder a la escuela Orff de Salzburgo?

R: El antecedente más importante fue la música practicada en familia. Desde que

tengo uso de razón siempre se hacía música en casa. Tuve la suerte de que me dejaran participar, incluso sabiendo apenas tocar cuatro notas mal y desafinadas, pero así se aprende a amar la música y a participar activamente en ella. No se puede aprender de otra forma. Ésta fue una de las claves y la otra que cuando mi hermano, dos años mayor que yo, empezó a hacer música y movimiento según el Orff Schulwerck, mi madre me

Coreografía hecha en el Instituto Orff



tenía que llevar con ella porque no me podía dejar sola en casa y el profesor dijo una vez: «¿Esta niña por qué se queda sentada ahí?», «Tiene sólo dos años y medio», respondió mi madre, a lo que el profesor contestó: «No pasa nada, que venga...» Me sentaron en el suelo con un pandero y el profesor me dijo: «Tú mantienes la pulsación». Me salió bien y empecé a participar cantando, tocando instrumentos, haciendo ritmos, moviéndome... Eso contribuyó a que la música formara parte de mi vida para siempre. A los cinco años empecé con el violín y, más tarde, hice el bachillerato musical, pues en Munich, donde vivía, había dos centros de secundaria en los que se podía hacer este tipo de bachillerato. Hasta los dieciséis años se daba, principalmente, música y plástica. En música tenías que tocar un instrumento y formar parte de la orquesta si se trataba de un instrumento orquestal,

como era mi caso el violín-viola, o si no el coro; y a los 16 años podías elegir música o artes plásticas. Así pues, la música me acompañó hasta el momento de elegir una carrera.

P: ¿En ningún momento tuvo otros intereses?

R: Sí los tuve y al terminar el bachillerato dudé entre la Pedagogía musical y la Etología, el comportamiento de los animales. Estudiando el comportamiento de los animales se entiende mejor a los seres humanos. Ya que no era algo que se pudiera estudiar sin tener la seguridad de disponer de una plaza para practicar, me fui a los 17 años a ver a Konrad Lorenz, que era una de las figuras más destacadas en este campo y tenía, en los



Verena Maschat

alrededores de Munich, un recinto enorme con un lago y áreas pantanosas donde hacía sus estudios. Me había asegurado una plaza, pero, lo que me inclinó definitivamente por la música fue la danza, que había hecho desde pequeña y había ido dejando porque es imposible mantener tantas cosas a la vez. La combinación que se hace en el Instituto Orff de música y movimiento fue decisiva. Lo había vivido de niña y sentía que era realmente lo que quería hacer dentro del campo musical, mientras que la otra perspectiva que tenía en el conservatorio era que si terminaba viola podía tener una plaza en una orquesta, ya que había y sigue habiendo pocos violas. No era muy brillante como estudiante de viola pero

hubiera llegado a terminar y no me veía hasta mi jubilación tocando en una orquesta, me faltaba el movimiento, el contacto con otras personas, un contacto más activo, más creativo. Después de terminar en el Mozarteum las clases del Instituto Orff me fui a la universidad a estudiar psicología y pedagogía pues tenía mucho interés en el aspecto terapéutico de la música, en el sentido griego de la palabra. Hoy en día, lo terapéutico sólo se entiende como algo relativo a la cura de enfermos, pero hay un aspecto preventivo: la práctica musical alivia tensiones, puede ayudarnos a mantener un contacto emocional con las artes y con otras personas, nos proporciona la posibilidad de ser creativos, de hacer algo por nosotros mismos y sacar lo mejor de nosotros. Hay muchas personas que no saben lo que tienen dentro. La musicoterapia, en el sentido tradicional, se orienta a tratar enfermedades y trastornos psíquicos. Yo lo entendía como algo muchísimo más

amplio y pensé que combinando estos estudios con lo que había hecho hasta entonces podía hacer algo en este campo. Por ello, fui a la universidad a estudiar psicología y pedagogía, pero no llegué a terminar la carrera porque comprendí que eso no era exactamente lo que buscaba.

P: ¿Por qué?

R: Por una parte, la carrera estaba masificada y un porcentaje elevado de alumnos estaba allí porque ellos mismos necesitaban una terapia; y por otra, para acceder a los seminarios y clases que a mí me interesaban tenías que estudiar unas bases de morfología y estadística que iban a frenar mis intereses durante cinco o seis años. Así que escogí, como



Niños del Instituto Orff en un programa de TV. A la izquierda, Verena Maschat de niña.

a personas de diferentes edades, desde 60 hasta 92 años, con males físicos (algunos venían en sillas de ruedas), o psíquicos, Alzheimer, etc. Había que integrar a personas que todavía tenían movilidad pero ninguna memoria, con otros muy lúcidos pero sentados en silla de ruedas; todos ellos con historias personales derivadas de haber vivido dos guerras mundiales. Era un trabajo muy complejo y gratificante con el que se aprendía mucho. Cuando trabajas con niños o jóvenes, el proceso es ver cómo crecen no sólo físicamente sino como personas, mientras que allí cada tantos meses se moría alguno y el grupo tenía que asimilarlo. Era como acompa-

ñar a unas personas en los últimos pasos de su vida intentando proporcionarles vivencias que algunos comentaban que siempre les hubiera encantado tener y no habían tenido: la posibilidad de aprender a tocar un instrumento, de practicar la música con un grupo, o de escribir sus poesías, por ejemplo. Escribimos una pequeña obra de teatro que representamos con teatro de sombras en la que unos hacían la música y otros los personajes.

P: ¿Cómo trabajó con personas mayores?

R: Cada profesor cogía un campo que le interesaba investigar y yo elegí éste durante tres años. Fuimos con un grupo de alumnos a una residencia de ancianos una vez por semana con instrumentos y otros artilugios. Había que hacerlo todo: desde anunciar la actividad para atraer gente hasta formar el grupo, integrando

se suele decir, las pasas del pastel, lo que yo iba a poder unir con mi formación anterior. Y como no me interesaba tener el título, lo dejé a los dos años. En aquella época en Salzburgo había proyectos muy interesantes. La fundación Karajan, por ejemplo, hacía experiencias sobre cómo los distintos estilos de música: clásica, contemporánea, romántica, etc., influyen en el ritmo cardíaco, el pulso, las ondas cerebrales, las reacciones de la piel. Después, ya como profesora en el Instituto Orff, fui desarrollando mi trabajo con personas mayores y con ciegos, en base a la parte terapéutica, o digamos social-terapéutica de la música.

P: Y con ciegos ¿cómo ha trabajado?

R: Los ciegos suelen tener una capacidad auditiva especial, como todo el mundo sabe. Se orientan mucho por el sentido del oído y suelen asimilar mejor la música. A mí me interesaba la parte del movimiento, es decir, cómo podía yo hacer bailar a unos ciegos que no pueden orientarse por la vista, pero que lo hacen muy bien por el oído dentro de la música. Al principio metí mucho la pata porque imaginas ciertas cosas y luego te sorprendes ya que no pueden hacer lo que tú has pensado o mucho más de lo que piensas.

P: ¿Trabajar con ciegos causaba expectación en el momento en que lo estaba haciendo?

R: Sí y además había mucho interés por parte de diferentes instituciones en otros países que se enteraron de nuestras experiencias y nos llamaron para enseñar a profesores.

P: ¿Trabajaba siempre con grupos homogéneos?

R: No. Hacíamos, también, experiencias mixtas: videntes con ciegos, jóvenes con personas mayores, etc. A los mayores les encantaba estar con jóvenes, porque como estaban en una institución para ancianos, cuando traíamos a niños o jóvenes era una fiesta muy especial. Con los ciegos igual, les hacía cerrar los ojos a los videntes y a los ciegos les salía mil veces mejor, luego aprovechaba que había videntes para formar parejas mixtas y hacer danzas más difíciles.

P: Al hilo de su formación musical en Salzburgo, nos ha hablado del Mozarteum y del Instituto Orff ¿Qué tipo de relación tienen entre ellos?

R: El Mozarteum, Escuela Superior de Música y Arte Dramático, tiene distintas ramas pedagógicas. Una de ellas está dedicada a los profesores de música en secundaria que tienen que especializarse en otra materia en la Universidad. Otra rama es la de los profesores de instrumento y canto, y otro departamento es el Instituto Orff que está basado en las ideas pedagógicas de Carl Orff, aunque hoy en día tiene un campo más amplio de trabajo. Allí cada alumno hace unos estudios básicos, música y movimiento, y después se especializa en los distintos campos de la educación musical. Una gran parte de estos alumnos se dedican después a enseñar Educación Musical Básica que engloba música, movimiento y lenguaje. Cuando digo lenguaje no hablo de lenguaje musical, pueden ser cuentos, poesía y teatro. Incluso las artes plásticas como una expresión más que puede unirse a la música en ciertos momentos. Esto se puede practicar con niños, jóvenes o adultos. Con estos últimos empezamos

hace décadas porque los padres que traían los niños a nuestro Instituto por las tardes decían: ¿por qué sólo para los niños?

P: ¿Ellos también querían participar?

R: Sí, claro. El trabajo con los padres consistía en que varias veces al año les invitabas a participar en una clase, pero no para sentarse en un teatro y que los niños actuasen, sino participando y tocando. Los niños estaban encantados de enseñar a sus padres lo que sabían y era una manera de informarlos. Algunos decían: «Mi niño lleva aquí seis meses y todavía no sabe leer música, ¿cuándo va a empezar?». Al invitarlos a participar y enseñarles lo que estábamos haciendo - una educación muy amplia que forma al ser humano como persona a través de la música y las artes en general-, la mayoría lo entendía.

P: ¿Qué otras especialidades se contemplan?

R: Hay otra rama en el Instituto Orff que es de danza y movimiento. La gente que la aprende va después a escuelas de danza a enseñar música. Esto se ha introducido recientemente en España en el currículo de danza: la música como asignatura. Siempre les digo a los profesores de danza: «la música es la mitad de lo que hacéis». Como los estudiantes del Instituto Orff están formados en las dos y su combinación es el punto fuerte, pueden ir más tarde a escuelas de danza equivalentes a lo que son las escuelas de música en las que los aficionados reciben clases. Existe, también, la rama terapéutica en el sentido de medicina preventiva que he explicado antes. Hay gente que se especializa en niños con problemas psíquicos o físicos, personas que trabajan en reeducación con drogadictos o presos, por ejemplo, ya que la práctica musical puede ser un elemento positivo. Yo no podría hacerlo porque no tengo suficientes conocimientos en la música de jazz, rock y pop, que es lo que más atrae allí. Hay otras ramas, como pueda ser la pedagogía del museo -hace unos años que se ha introducido en España-, departamentos pedagógicos que se dedi-

Coreografía realizada en el Instituto Orff

can a acercar el contenido de un museo específico al público, juvenil e infantil principalmente, utilizando los medios de la música y el movimiento.

P: ¿Qué campo de la educación cubren los profesores formados en el Instituto Orff?

R: Desde la iniciación musical en los grupos de madres con niños de seis meses o un año, a las que se enseña lo que antes hacían las madres y las abuelas: cantar con los niños, hasta las personas mayores.

P: ¿Cuál es el proceso con los niños, a qué edad empiezan?

R: Lo normal es que empiecen sobre los cuatro años en las escuelas de música. Pueden combinar, además, un instrumento cuando reciben la educación musical básica.

P: ¿Cuál es la diferencia entre las escuelas de música y la educación musical básica?

R: El concepto de la escuela de música es crear un espacio donde cualquier persona que no pretenda, en principio, dedicarse profesionalmente a la música, pueda simplemente disfrutar de la práctica musical, tocar en un conjunto que puede ser de cámara, orquesta, jazz, cantar en un coro y aprender el lenguaje musical, aprender a tocar un instrumento o divertirse con la música en general. Es algo que en otros países europeos ya tiene muchas décadas de historia. Por citar algunas cifras: en Alemania hay mil escuelas de música repartidas por ciudades y zonas rurales, con más de un mi-



llón de alumnos que van desde los tres ó cuatro años hasta la tercera edad. Habría que asentarlos en España porque la escuela de música da una enseñanza que, en su calidad, no es inferior, por ejemplo, a un conservatorio elemental o medio. Esta práctica musical puede empezar antes de los ocho años y formar así una base para aprender después un instrumento o para que un joven que quiera dedicar más esfuerzo, en cualquier nivel se pueda pasar a un conservatorio en plan pre-profesional. Se valora mucho en otros países y aquí me da la sensación de que no lo suficiente. En España, las escuelas de música todavía están en vías de desarrollo.

P: Aquí, el conservatorio ha sido la manera más barata de estudiar música. Ahora está cambiando, pero los conservatorios elementales tienen problemas de profesorado para convertirse en escuelas de música. Según su experiencia, ¿a qué problemas se enfrenta en España el profesorado para acometer ese cambio?

R: La transición a otro sistema cuesta. Siempre lo he dicho, cualquier cambio en la educación siempre ha costado una generación. Los primeros profesores del nuevo plan que se está implantando aquí saldrán dentro de cinco años, de aquí al año 2002. Ése es un factor, y el otro es

quién les da clases a ellos... o sea, que el arranque es siempre difícil. Otro aspecto muy difícil es cambiar la mentalidad, tanto de los profesores como de los padres, respecto a la llamada «titulitis», es decir, el afán de tener cada año un papel que te diga que has pasado unas pruebas. Y quizás me quede corta cuando hablo de una generación, porque sólo los niños que hayan podido vivir la música así, cuando sean adultos y tengan hijos sabrán valorar esta forma de enseñanza y por lo tanto apoyarán esta reforma y esta forma de acercarse a la música que no debe ser obligatoria sino algo que proporcione placer.

P: ¿Tocar en conjunto, por ejemplo?

R: En parte hacer música en conjunto y en parte el factor social. En el conservatorio te puede dejar de gustar la música porque la practicas en solitario, estudias solo con el profesor, tanto la teoría como la práctica. Las escuelas de música proporcionan, precisamente, la posibilidad de hacerlo junto a otros; y si pensamos que aquí hay, incluso, conservatorios donde no hay orquestas... menos mal que ahora está cambiando. Todo esto puede proporcionarlo una escuela de música.

P: En principio, esto es algo que debería proporcionar todo centro que enseñe música, pero la escuela de música implica que la gente vaya no para hacerse profesional o porque quiera tener un título, sino para aprender música; hay mucha gente mayor que está dispuesta.

R: Hay gente que en su infancia o juventud no tuvo la posibilidad y le gustaría aprender un instrumento, no le admiten en ningún sitio y tiene que ir a una academia con un profesor particular. Pero no puede disfrutar de hacer música con otros y las academias no le proporcionan, por lo general, una infraestructura en que se puedan integrar en diferentes grupos de música donde el tiempo y la dedicación de los estudiantes varíe.

P: ¿Cómo ve usted en este momento en España la situación de la enseñanza primaria, la secundaria y la del conserva-

torio en cuanto a la unión de la música y el movimiento?

R: El movimiento es una expresión de nuestra corporalidad. En la educación tenemos que asegurar desde la infancia el equilibrio que el niño tiene con toda naturalidad. Tenemos que conseguir por todos los medios que esta unidad de la persona, que en el niño todavía está presente con naturalidad, se conserve hasta llegar a adulto y para toda la vida. Consideramos que con música y movimiento, concebido como una unidad, uniendo el lenguaje como otra expresión humana básica fomentamos eso. Por lo tanto, no es algo que sólo se limite a una edad concreta, sino que se dirige al ser humano en general, independientemente de su edad. Este concepto debería formar parte de cualquier ciclo de la enseñanza. Si hablamos de los conservatorios, para cualquier práctica musical profesional el cuerpo es vehículo imprescindible, sin él no podemos hacer nada. Para saber enseñar a una persona, hay que sentirse bien dentro del propio cuerpo y saber expresar emociones a través de él. El cuerpo respira; no sólo para cantar sino para tocar cualquier instrumento hay que respirar la frase musical y cantarla a través del instrumento, el cuerpo es la base que sujeta el instrumento y lo toca y es un elemento imprescindible. Si conseguimos que esta unidad esté presente en el ser humano, le ayudaremos a vivir mejor, tendrá menos problemas físicos, como tensiones musculares, problemas de postura y de espalda y trastornos respiratorios, así como mayor capacidad de asimilar porque hay mayor atención, mayor sensibilidad. Considero que una conciencia corporal debería formar parte en cualquier ciclo de la enseñanza.

P: Ahora la conciencia corporal que tenemos es la educación física, pero está mediatizada por la competición ¿No le parece?

R: El atletismo y el deporte son importantes, pero tienen un peso excesivo y están demasiado presentes en el programa de educación física. Creo que esta enseñanza tendría que ser más específi-

ca y estar relacionada con la sensibilización del cuerpo. Con la música se fomenta la relajación y la concentración, y esto quizás no se respira en el ambiente que suele haber en los gimnasios, donde se hace deporte, juegos con el balón, atletismo, etc.

P: El hecho de estar en forma...

R: ...es una actividad exclusivamente física. Es verdad que es necesaria, ya que el resto de la actividad escolar es más bien sedentaria, pero si esta parte de la actividad física es esencial, la otra puede formar parte perfectamente de la clase de música ya que está relacionada con ella, es decir, el movimiento y la danza como expresión de la música. Eso hablando de secundaria, porque en la educación primaria todavía está más claro. Un niño pequeño no habla ni canta sin moverse al mismo tiempo. En cuanto a la enseñanza en el conservatorio, lo veo imprescindible. Ahora en el grado superior está incluida como una asignatura, pero llega tarde porque debería formar parte desde el principio en la clase colectiva de instrumento y en la de lenguaje musical en los conservatorios elemental y medio. Una actividad más que puedes incluir en cualquier momento durante un período breve, recordándola o practicándola para sentar las bases del futuro instrumentista, cantante o director de orquesta. Y, por supuesto, en los estudios de pedagogía del instrumento, ya que esos futuros profesores tendrán que asegurar que el alumno tenga una postura relajada con su instrumento y sepa aplicar el tono muscular adecuado. Estamos llenos de pequeñas tensiones en los seiscientos músculos que tenemos a causa de esfuerzos extras que no nos hacen falta. Esto conlleva una fatiga muscular que, a su vez, influye en la circulación de la sangre no aportando suficiente riego sanguíneo al cerebro: si hay tensión nerviosa se traduce en tensión muscular. Los nervios, que afectan tanto al futuro profesional, también están relacionados con esto. Si se forma a un profesorado de Conservatorio en estos aspectos podrá ayudar mucho a sus alumnos.

Alternativas pedagógicas.

Nuevos centros, nuevas ideas.

LA FORMACIÓN MUSICAL SE ENCUENTRA EN EBULLICIÓN. EN EL ÚLTIMO NÚMERO DE DOCE NOTAS, ALGUNOS CENTROS DE ENSEÑANZA PRIVADA PASABAN REVISTA A LOS PROBLEMAS ACUCIANTES PLANTEADOS POR LOS ÚLTIMOS CAMBIOS. EN ESTE NÚMERO QUISIÉRAMOS MOSTRAR ALGUNAS ALTERNATIVAS EDUCATIVAS QUE HACEN ABSTRACCIÓN DE TODO LO QUE NO SEA UNA RELACIÓN DIRECTA PROFESOR-ALUMNO.

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

Enseñanza sin títulos ni grados, sin grandes estructuras, pero entendida desde la pasión por la materia impartida. Se trata de francotiradores de la enseñanza musical que muestran por dónde pueden ir los tiros a la hora de regenerar un tejido didáctico que se encuentra semiparalizado por unas expectativas de transformación que no se corresponden con la desatención administrativa que se ciernen sobre la educación musical.

La percusión como forma de vida

De tres mosqueteros de la percusión podríamos hablar al citar a Juanjo Guillem, Juanjo Rubio y Rafael Mas. Los dos primeros son miembros de la Orquesta Sinfónica de Madrid, el tercero lo es de la Sinfónica de la RTVE. Los tres decidieron, hace poco, crear un centro dedicado a la enseñanza de la percusión donde los alumnos pudieran encontrarse con este rico universo instrumental, con la diversidad de tendencias que hoy puede asumir el percusionista y, sobre todo, con esa mezcla de pasión y disciplina que constituye el fundamento



Juanjo Guillem durante un concierto

de un oficio. En el tiempo transcurrido desde su creación, NEOPERCUSIÓN cuenta con profesores como Javier Benet, de la Sinfónica de RTVE, Paco Díaz, de la Sinfónica de Tenerife, Rogerio de Souza, dedicado a la percusión étnica, y Antonio Cimadevila, que oficia desde la batería.

La meta de NEOPERCUSIÓN es crear una escuela de percusión, no sólo un centro sino eso tan inmaterial como es la forma de vivir un oficio, así como la técnica imprescindible para afrontar toda clase de desafíos profesionales. Dividen su

acción en tres grandes apartados: clásico-contemporáneo, étnico-jazz-pop-rock, y pedagógico. En este último buscan la iniciación de los niños, así como cursos para profesores de primaria, secundaria y música, sin olvidar a los aficionados. Han organizado clases magistrales con personalidades de la percusión como Peter Prommel, Graham Jones, Timothy Adams, Kevin Hathoway y Leigh Howard Stevens, y sus propios miembros han sido invitados a dar clases en centros internacionales.

NEOPERCUSIÓN entiende las clases desde el hecho real del estudio; las jornadas lectivas pueden ser establecidas flexiblemente (lo que agradecen los alumnos de fuera de Madrid que han comenzado a acudir a este centro), pero con la condición del estudio realizado. El centro dispone de la práctica totalidad de instrumentos de familia instrumental, pero recomiendan a los alumnos adquirir una marimba y una caja sorda, lo que todo futuro profesional agradecerá.

El centro, aunque su nombre no lo indique, acoge desde hace poco un departamento de flauta coordinado por Juana Guillem, solista de la Orquesta Nacional, M^a Antonia Rodríguez, solista de la Sinfónica de la RTVE, y José Sotorres, flauta de la Orquesta Nacional.

En suma, este centro pretende ser un generador de actividad, al margen de su práctica formativa. Sus colaboraciones en conciertos de música contemporánea son frecuentes. Los pasados días 12 y 13 de octubre han participado en el II^o Congreso de Percusión (organizado por la Percussion Arts Society), que se ha desarrollado en el Palau de la Música de Valencia. Pero, para sus responsables, esto no es más que el principio. Los interesados pueden dirigirse a NEOPERCUSIÓN, Plaza de Peñuelas, 11, bajo. Tlno. 517 47 67.

Canto, violín y otras cosas más

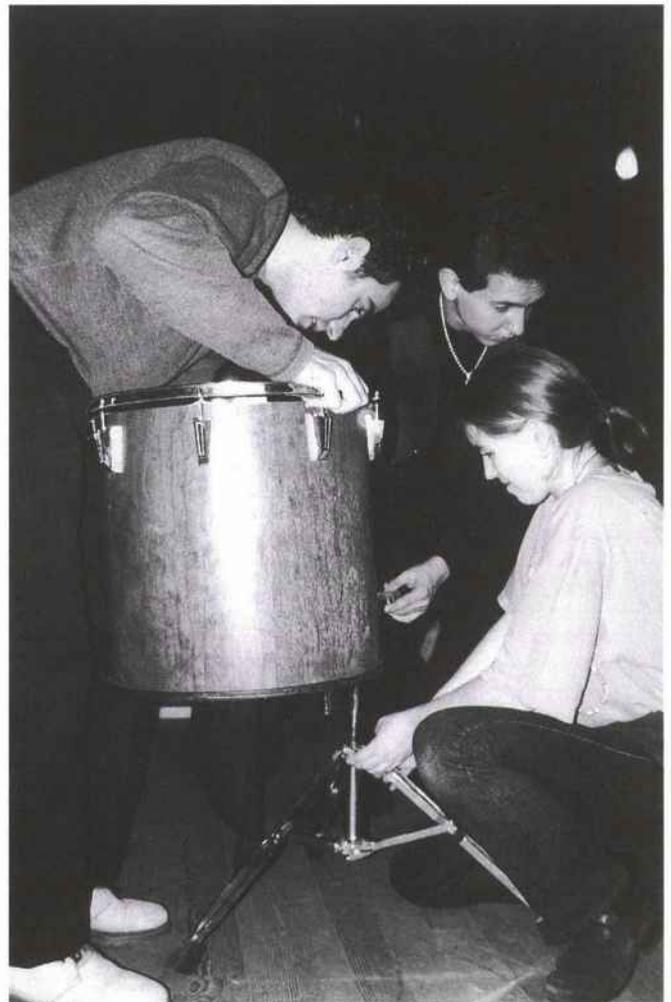
Estudio 2 es un centro en el que dos apasionadas de sus respectivas especialidades y de la pedagogía intentar dar forma a una nueva manera de acercarse a la música: Wen-Yu Ku de Valthaire, desde el violín, y Elena Montaña, desde el canto. La primera es una violinista especialmente preocupada por los problemas que la pedagogía del violín puede generar. Especialista en musicoterapia y en métodos como el Rolland y el Suzuki, Wen-Yu intenta enfrentarse a los problemas físicos y psíquicos que puedan dificultar a los niños y jóvenes el acercamiento gozoso a un instrumento que tiene una cierta leyenda negra en relación a sus fases de iniciación. Una de las piezas clave de este nuevo acercamiento es la existencia de una orquesta constituida por instrumentistas desde sus primeros niveles de formación; su objetivo es desdramatizar y convertir en lúdica la práctica de tocar en grupo desde los primeros pasos. Wen-Yu, además, ha creado una disciplina propia que ha bautizado como *psicomúsica*. En ella se enfrenta a problemas como rigidez corporal, aburrimiento emocional en ensayos, malestar por insuficiencia de estudio y miedo escénico.

Elena Montaña, mezzosoprano, asume la enseñanza del canto con objetivos que van desde una formación técnica imprescindible para enfocar objetivos profesionales hasta planteamientos de integración-pedagógica, como un coro infantil que completa la orquesta de cuerda desarrollada en este centro. Por otra parte, su pasión es la divulgación de la ópera y la creación de un germen de compañía de lírica en la que cada participante sienta la problemática del género: canto, actuación, libretos, etc. Todo ello entendido fuera de las tensiones del espectáculo millonario que la mayor parte de la gente entiende cuando se pronuncia la funesta palabra «ópera».

Estudio 2, además, está abierto a propuestas innovadoras que alíen la formación musical y una práctica liberadora. Es el caso de la improvisación, técnicas de estudio y concentración y nuevos cursos de marcada vocación contemporánea. Estudio 2 se encuentra en la calle Duque de Osuna 8 interior, bajo D. Los teléfonos son 320 48 86 y 366 28 44.

Algo se mueve en el terreno de la música en nuestro país. Ése es el ejemplo de iniciativas que deseamos ver crecer en el ámbito de la formación de vocaciones artísticas.

Alumnos de NEOPERCUSIÓN montando su equipo



Mundimusica - Garijo

DESDE 1924



- * Instrumentos
- * Departamento Editorial
- * Talleres especializados para instrumentos de viento

Alquiler de instrumentos con opción de Compra

C / Espejo, 4
28013 Madrid
91-548 17 94 / 50 / 51
Fax 91-548 17 53

C / Suero de Quiñones, 22
(Junto Auditorio Nacional)
28002 Madrid
91-519 19



Corregidor Diego de Valderrábanos, 59

**¡ AQUÍ TIENES LA OPORTUNIDAD DE ESTUDIAR
CON VERDADEROS PROFESIONALES
DE LA MÚSICA !**

- * TODOS LOS INSTRUMENTOS
- * COMBOS
- * ARMONIA
- * ARREGLOS
- * IMPROVISACION
- * INICIACION A LA MÚSICA
- TODOS LOS ESTILOS: JAZZ, ROCK POP, FUNK, SALSA, NEW AGE, etc....
- * INFORMÁTICA MUSICAL
- * ESTUDIO DE GRABACION
- * CURSO EN NUEVAS TÉCNICAS DE LA GUITARRA ELECTRICA (SWEEP, TAPPIN, etc....)

Tfno. 430 81 67

los cursos de

ESTUDIO 2

OTRA FORMA DE ACCEDER A LA MÚSICA

ORQUESTA Y CORO INFANTIL Y JUVENIL
VIOLÍN Y VIOLA
CANTO PROFESIONAL
TÉCNICA VOCAL PARA DOCENTES Y ACTORES
RÍTMICA Y EDUCACIÓN DEL OÍDO
CONCENTRACIÓN Y TÉCNICAS DE ESTUDIO
COMPOSICIÓN E INSTRUMENTACIÓN
CURSOS ESPECIALES DE MÚSICA CONTEMPORÁ-
NEA, EN FINES DE SEMANA

y para todo tipo de profesionales

PSYCOMÚSICA

- MIEDO ESCÉNICO
- RELAJACIÓN CORPORAL
- IMPROVISACIÓN CREATIVA

Duque de Osuna, 8 int. bajo D. 28015 Madrid
Telfs. 320 48 86 - 366 28 44. Metro Plaza de España



EL PRESENTE ARTÍCULO, APARECIDO EN EL *DIARIO DE AVISOS* EL 2 DE FEBRERO DE 1995, REVISTE UN GRAN INTERÉS, POR TRATAR DE UNO DE LOS TEMAS CANDENTES DE LA ACTUALIDAD MUSICAL ESPAÑOLA: *LAS ESCUELAS DE MÚSICA*. ESTÁ ESCRITO POR UNA DE LAS PERSONALIDADES MÁS FASCINANTES QUE HE LLEGADO A CONOCER EN LAS ISLAS CANARIAS, UNO DE ESOS «HUMANISTAS DE LOS DE ANTES», DE LOS QUE YA NO QUEDAN MUCHOS: LUIS COBIELLA.

ESTE INTELLECTUAL PALMERO LLEVA TODA LA VIDA EN SU QUERIDA ISLA, LO CUAL NO LE IMPIDE ESTAR CONECTADO CON EL RESTO DEL MUNDO Y GOZAR DE UNA CULTURA INTERNACIONAL Y UN PENSAMIENTO ACTUAL (EN NUESTRO PAÍS, DECIR ACTUAL SOBRE ALGO RELACIONADO CON LA MÚSICA EQUIVALE A DECIR AVANZADO). NO SOLAMENTE HA SIDO FUNDADOR DE LA EMISORA *LA VOZ DE LA ISLA DE LA PALMA*, DIRECTOR DEL *DIARIO DE AVISOS*, «DIPUTADO DEL COMÚN», ACADÉMICO DE LA «REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES»... SINO QUE, ADEMÁS, TODO ELLO LO HA CONSEGUIDO MIENTRAS TRABAJABA COMO TÉCNICO SUPERIOR DE *UNIÓN ELÉCTRICA DE CANARIAS, S.A.* (PUES TODAVÍA NO ME HABÍA REFERIDO A SU CARRERA UNIVERSITARIA, QUE ES LA DE QUÍMICO).

Y SU ACTIVIDAD MUSICAL Y LITERARIA, ¿DONDE ESTÁ? AHÍ QUEDAN COMO TESTIGOS UNA DECENA DE LIBROS ESCRITOS, INNUMERABLES ARTÍCULOS Y CONFERENCIAS, PROFUNDOS ESTUDIOS SOBRE LA OBRA DE WAGNER Y, SOBRE TODO, UNA CUARENTENA DE OBRAS MUSICALES ESTRENADAS, PERTENECIENTES A UN EXTENSO CATÁLOGO QUE SOBREPASA LAS CIEN.

LUIS COBIELLA, CON SU INAGOTABLE ACTIVIDAD, NOS DEMUESTRA UNA VEZ MÁS QUE LA MÚSICA NO ES ALGO APARTE DE LA SOCIEDAD, SINO QUE ESTÁ IMBRICADA EN EL RESTO DE LAS ACTIVIDADES Y EL PENSAMIENTO HUMANO: SE PUEDE (SE DEBE) SER MÚSICO Y, ADEMÁS, CULTO. EN LOS ÚLTIMOS AÑOS HA ASUMIDO LA CONDICIÓN DE «IDEÓLOGO» DE UNA DE LAS INICIATIVAS MÁS INTERESANTES DE LA ENSEÑANZA MUSICAL QUE HAY EN ESPAÑA: *LA ESCUELA DE MÚSICA DE LA PALMA*. NO PODÍA SER DE OTRA MANERA. ÉL, COMO TANTOS OTROS, TAMBIÉN PIENSA QUE LAS ESCUELAS DE MÚSICA SON UNA DE LAS POCAS RAMPAS DE SALVAMENTO DE QUE DISPONEMOS Y QUE EN ABSOLUTO PODEMOS PERMITIRNOS EL LUJO DE DESPERDICIA.

FERNANDO PALACIOS

Las escuelas

LUIS COBIELLA

A principios del siglo XX, una reflexión sobre la cultura musical hubiese partido de situaciones defectivas: sólo a quienes tuviesen el privilegio de disponer de fonógrafo o Conservatorio les era permitido acceder a otra música que no fuera su innata y desasistida expresión natural y primaria. Actualmente la reflexión debe partir de una situación excesiva: hoy no es privilegio sino habitualidad disponer de música, una música superabundante que oímos generalmente al margen de nuestra voluntad; sin embargo la saturante implantación social de los medios de producción sonora no es extensiva a los medios de formación y, en este sentido, quedan los Conservatorios en situación defectiva básicamente similar a la de principios de siglo. En definitiva, la reflexión sobre la cultura musical ha de partir de una realidad en la que se advierte exceso de dato sonoro y defecto de formación.

Música superabundante

Desde que el documento sonoro se hizo elemento activo de la economía la música sobreabunda, como sobreabunda el televisor o el automóvil. Tal sobreabundancia es, en primer lugar, positiva: incrementa el bienestar social y la cultura de cada cual (es conveniente subrayar que «bienestar» es esencialmente adscribible a la sociedad y «cultura» a la persona; lo que no niega las inmediatas consecuencias de bienestar personal y cultura social).

Ahora bien: la propia sobreabundancia plantea problemas que antes de ella no existían. La sobreabundancia induce modificaciones en la escala de valores de atención. Si algo sobreabunda, algo escasea; y, respecto a las dimensiones de espacio y tiempo, esta consideración hace pensar en una especie de principio de la conservación del espacio y del tiempo: ahí están los problemas de aparcamiento de automóviles y de horario de televisión.

La música sobreabundante afecta al fenómeno intencional en su básico principio de la atención singular («es imposible la atención simultánea de dos o más variables independientes») que, al parecer, hace posible estudiar con auriculares, conversar con música de fondo; produce adicción a los fondos sonoros, por lo general excesivamente intensos, en lugares de recreo; replantea los clásicos conceptos de creación musical (compositor, intérprete, instrumento, «público») sobre todo a causa de la aparición en el mercado de medios informáticos para la fabricación de timbres, sonoridades, técnicas digitales

superiores orientados a la producción de profesionales titulados.

e) con dudas sobre sus reales capacidades para asimilar una formación musical profunda y/o profesional, no dispuestas a correr el riesgo de apostar por la música como centro y medio exclusivo de vida, mas dispuestas a constatar la virtual vocación profesional mediante una situación transitoria e intermedia que les permita desistir en caso negativo o, en caso positivo, le sirva de puente a estudios superiores;

f) que sienten necesidad de hacer música de modo complementario mediante un cómodo y suficiente dominio de técnicas e instrumentos, libre de la servidumbre del virtuoso;

g) que distan prohibitivamente de centros superiores de música (Conservatorios).

Este es, aproximadamente, el panorama advertido en nuestras islas... y en el resto de Europa. Todas las características enumeradas definen la necesidad de una formación musical media, próxima, rigurosa, asequible, compatible con cualquier quehacer o profesión y con cualquier edad, orientada, cuando no subordinada, a la condición, talante y modos musicales de las personas y los lugares.



PEDRO LLOPIS ARENY

CONSTRUCTOR DE ARPAS BARROCAS ESPAÑOLAS
DE UNO Y DOS ORDENES

JUANA M^a DELGADO BELLO
MARQUETERIA Y DECORACIÓN

EDICIONES FACSIMILES AUTORIZADAS
Y

"SERIE NASSARRIENSIS"
EDICIONES DE DISEÑO ANTROPOMETRICO Y
PROPORCIONES SONORAS

SOLO POR ENCARGO
APARTADO 454 - 38080 SANTA CRUZ DE TENERIFE
ISLAS CANARIAS
TEL. 922 217190 FAX. 922 604501

Las escuelas de Música

Las Escuelas de Música previstas en la LOGSE responden a tal necesidad. Según una estadística de la Unión Europea de Escuelas de Música, en 1990 había en 19 estados miembros más de 5.000 escuelas de música con alrededor de 3,5 millones de alumnos, 100.000 profesores y más de 1,2 millones de horas de clase.

Las creadas en España, en las islas, satisfacen las necesidades anteriormente enumerada; permiten que cada alumno seleccione, de acuerdo con sus intereses y la oferta del centro, las actividades en que se inscribe así como la duración y modalidad de la clase instrumental; ofrecen autonomía pedagógica para la organización de las enseñanzas, no condicionada por planes de estudio reglados ni por la obtención de título alguno; fomentan la práctica musical en grupo y, a través de ella, la verificación de identidades características, el desarrollo de las disposiciones expresivas de los alumnos y el estímulo de una experiencia con la música rica y profunda, más allá de la mera adquisición de habilidades técnicas; son susceptibles de extenderse a todos los sectores, incluso algunos discapacitados, en un entorno que favorezca su integración; mantienen una actitud abierta hacia todas las manifestaciones artísticas: danza, poesía, teatro, artes plásticas, fotografía; se integran en un contexto social y cultural que se manifiesta en una oferta educativa a sugerencias externas; colaboran con otras instituciones y proyectan sus actividades de modo que revierten en el bien cultural común.

Los profesores de la Escuela

Tales características de la Escuela de Música exigen al profesor calidad técnica y profesional, capacidad de atención y escucha de las condiciones y talentos musicales de cada alumno y de cada lugar, orientación para los alumnos que demuestren especial talento y vocación hacia las enseñanzas profesionales y preparación de las correspondientes pruebas de acceso, sentido de la totalidad de la persona en su relación con el alumno, comunicación con ellos y con sus padres y amigos.

Mas, sobre todo, ha de comprender el profesor de la Escuela de Música a la gente, ese medio indefinido que acepta a rechaza la Escuela, de cuya aceptación o rechazo dependen sobremanera la aceptación o el rechazo de los alumnos concretos y sus definidas familias.

¿Cómo es posible, preguntamos, que se hable de rechazo de una institución beneficiante que se instituye en virtud del análisis de la realidad social, que no obstaculiza ninguna realidad preexistente sino las favorece y potencia?

La Escuela y la gente

La gente es algo a lo que nadie pertenece en concreto y a lo que todos nos supeditamos en uno u otro grado. De ahí su doble fuerza: la indefinición (definirse es limitarse) y la sumi-

sión. Es la gente la que fuerza a gritar determinadas voces a concretas personas: ora *viva la libertad*, ora *vivan las caenas*. La gente no es alguien; alguien es quien está detrás de la gente y quien la manipula; la gente actúa a su vez mediante manipulación. Un tipo de manipulación es la concerniente al uso social; un uso social son los exámenes y un valor social son los títulos; no suele ser uso ni valor social la autenticidad, ese valiente matiz de la verdad.

La Escuela de Música no examina ni expide títulos; sí ayuda a saber y gozar de la música de forma auténtica. No es del todo imposible, pues, que en un primer momento surja tal vez en la gente alguna expresión de rechazo.

Pasado ese momento, el rechazo se esfuma a manos de la misma gente, a quien puede manipularse desde la información veraz. Se enterará la gente que no se eliminan escuelas que examinen y den títulos -los Conservatorios- sino, por el contrario, las Escuelas de Música colaborarán con la auténtica función de los Conservatorios y con el legítimo deseo de obtener títulos, orientando las vocaciones que hacia ello se inclinen y ayudando, como se ha dicho, las pruebas de ingreso en Centros Superiores. Sabido esto la propia gente constituirá el estímulo principal de la Escuela, una vez convencida de su generosa función. En definitiva, nadie rechaza la instalación de un Centro de Salud, o una Biblioteca, o una Oficina de

Información, o una Escuela de Música.

En la isla de La Palma funciona una Escuela de Música, considerada en un principio experiencia piloto, reconocida posteriormente como escuela modélica. La Escuela de Música es, como hemos dicho, próxima y asequible; lo que supone un cierto don de ubicuidad: en efecto la Escuela se extiende y se extenderá a los lugares donde sea necesaria. La Escuela de Música no es un edificio, sino un servicio; ni es una estructura, sino una actitud.

De setenta mil personas que en la isla vivimos, no llegan a quinientas las que pueden necesitar el Conservatorio; mas no es disparatado suponer que serían decenas de miles las personas con cualquier tipo de interés por la música que carecerían de atención si no mediara la Escuela de Música.

Aunque no es mi argumento preferido, el argumento de las cifras suele ser el más considerado, y por esto lo añado al final de mi alegato. Hubiese preferido concluir diciendo que me gustaría ser alumno de la Escuela de Música. Se intentaría corregirme: «querrás decir que te gustaría haber sido y no ser, a tus años y con tus conocimientos, alumno de la Escuela de Música». Y yo seguiría en mis trece: «me gustaría ser alumno, en especial por mis años y por mis conocimientos». A lo que se respondería: «¡rabetillas propias de un setentón!». Etcétera.



Alain Moinier

EN MIRECOURT DESDE 1864

Violines, Violas y Violoncellos



Si deseas recibir catalogo grafico e información, dirigete a :

Mundimusic - Garijo
Espejo 4 28013 Madrid
Telf : 91- 5481794 /50/51



1ª parte: Los instrumentos de viento madera

DOSSIER A CARGO DE JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

Los instrumentos de viento han recorrido la historia de la música desde sus presu-mibles orígenes hasta nuestros días. Su prestigio se extiende a la mayor parte de las culturas musicales de la tierra. La idea del soplo, cercana a la del aliento vital, parece conferir a esta familia de instrumentos una reputación similar a la del alma. En el presenta número de Doce Notas nos hemos centrado en los instrumentos conocidos como la madera: flautas, clarinetes, oboes, fagotes y saxofones. Queda para otro número la otra gran familia de los vientos, los metales.

Los instrumentos de viento constituyen una de las grandes opciones para el joven estudiante de música en busca de una vocación instrumental. Bueno será recordarles que, con una entrada en materia menos dura que la de sus compañeros de la cuerda, los instrumentos de viento alcanzan, no obstante, grados de dificultad y sofisticación en la interpretación a la altura de los grandes solistas de la música. Tienen abiertas todas las expectativas en materia de dignidad artística, pero proporcionan las primeras satisfacciones antes que un violín o un violonchelo, por ejemplo.

Los instrumentos de viento disponen, además, de una versatilidad que los convierte en una materia sonora muy maleable. Esto se ha revelado fundamental a la hora de adaptarse a músicas de nuevo tipo, como ocurrió con el jazz en su momento, o como ocurre con la música clásica contemporánea en la que los vientos, en general, parecen llevar un buen adelanto con relación a las cuerdas en cuanto a adaptación a toda clase de búsquedas e investigaciones sonoras.

La elección de un instrumento de viento revela siempre una verdadera vocación instrumental. No es como escoger el piano o la guitarra, pensando después si con ello se acompañará, se

dará clases, se compondrá o se intentará el difícil paso a solista. El futuro instrumentista de viento suele, a veces, escoger su instrumento por influencias del entorno; ello explica escuelas tan bien asentadas como la valenciana, donde los aprendices reciben estímulos, encuentran instrumentos fácilmente y perciben salidas profesionales.

Lo más delicado puede ser que un muchacho se encuentre con la necesidad de estudiar un instrumento de viento debido a las limitaciones de nuestros conservatorios, en los que se elige piano y se termina en fagot, por ejemplo, si uno desea plaza. Si, pese a todo, el chaval decide continuar con lo que le ha caído encima, lo más aconsejable es hacer de la necesidad virtud: los instrumentos de viento (si de ellos se trata) están llenos de posibilidades, se les saca partido antes que a otros y el amor surge tarde o temprano si existe musicalidad y vocación. La flauta y el clarinete tienen posibilidades solistas al más alto nivel; el oboe y el fagot algo menores pero sus responsabilidades orquestales y camerísticas llegan a alcanzar una dignidad de primer orden. Del saxofón ya se sabe que es el rey del jazz, y la orquesta clásica los reclama con mayor frecuencia de lo que se piensa, sin contar su creciente presencia en la música contemporánea.

En suma, los instrumentos de viento constituyen una de las mayores opciones del abanico instrumental. Su potencial artístico no desmerece ante ningún otro grupo. Suelen alcanzar antes que otros una madurez que les capacita para integrarse profesionalmente en las primeras batallas de una complicada profesión. Su estudio ofrece aproximaciones más gratificantes que otros instrumentos en los primeros años, aunque, insistamos de nuevo, todo instrumento musical, como toda práctica artística, termina reclamando una dedicación trascendental.



FLAUTA

La flauta travesera es uno de los instrumentos con mayor magnetismo. Su elegancia, su brillo y su manejabilidad convierten a este instrumento legendario en uno de los favoritos, no sólo de la madera sino de todos los instrumentos.



Flauta piccolo

El sonido se produce dirigiendo el sople hacia una boquilla abierta que corta, en bisel, la trayectoria del aire. Muchos niños juegan a producir sonidos en botellas biselando el soplo de la misma manera.

En la música clásica, la flauta tiene rango de solista y abundante literatura desde el clasicismo hasta nuestros días (para periodos históricos anteriores hay que remitirse a la familia de las flautas dulces). Es imprescindible en mucha música de cámara, desde el dúo hasta el conjunto amplio, y sus responsabilidades en la orquesta sinfónica son de gran relieve. Todo ello la convierte en un instrumento de difícil dominio si se quiere llegar a los máximos niveles profesionales. Sin embargo, el ins-



Flauta bajo

trumento proporciona satisfacciones al estudiante desde los pocos años de su iniciación. Subrayemos de nuevo, aun a riesgo de pecar de ligereza, que constituye el instrumento más cómodo de transporte.

Las flautas se pueden adquirir desde precios bastante asequibles. Casi todos los fabricantes tienen modelos en platos abiertos y cerrados. Incluso hay modelos en JUPITER y YAMAHA contruidos en platos abiertos y que incluyen tapones de plástico para poder tocar como si fuesen cerrados cuando se quiera. El plato es el botón con el que se cierra cada agujero del instrumento; se llama abierto cuando tiene un pequeño orificio en el centro que debe cubrirse con el dedo. La elección de un instrumento con platos abiertos o cerrados depende, en gran medida, del profesor.

He aquí una sucinta guía de modelos y precios: JUPITER: desde 72.000 pesetas, tiene un modelo con cabeza curva especial para niños, pues acorta la distancia a las llaves. YAMAHA: desde 98.000 pesetas.



Flauta en Do con platos cerrados

Flauta en Do con platos abiertos

BUFFET: desde 77.600 pesetas.

A niveles profesionales, las marcas preferidas por los flautistas son MURAMATSU, SANKYO o HAYNNES. Se construyen con metales preciosos (plata, oro e incluso platino), y sus precios no bajan, en plata, de las 600.000 pesetas, en oro de los 2.500.000 pesetas, y en platino pueden llegar a costar 5.000.000 pesetas. Su construcción es totalmente manual. Estas mismas marcas construyen instrumentos de muy alto nivel a partir de las 300.000 pesetas utilizando parcialmente la plata.

La flauta a diferencia de los otros instrumentos de viento no precisa de ningún accesorio. Se puede y debe tener un Kit de limpieza para mantener el instrumento en condiciones, limpiándola después de tocar y evitando que quede la humedad dentro del instrumento pues afecta a la duración de las zapatillas.

Es quizás el instrumento para el que más metodología se ha escrito en los últimos años, de acuerdo con los nuevos criterios pedagógicos.



Métodos tradicionales: *Altes, Estudios de Boehm,*

Métodos actuales: *Trewor Wye, Peter Wastall,*

La familia de las flautas consta de flautín, flauta en do (que es la normal y sobre la que se han establecido las referencias anteriores, de precio, etc.), flauta en sol, o contralto, flauta bajo y diversos prototipos de flauta contrabajo. Las tres primeras son de uso normalizado en las orquestas sinfónicas; las dos más graves han comenzado a adquirir popularidad, la flauta bajo es un instrumento de sonido bello, cálido y frágil y muchos músicos contemporáneos han comenzado a utilizarla cuando han podido contar con instrumentistas que las poseen; la flauta contrabajo, cuyas formas y características no están aún estabilizadas, es un instrumento soberbio y espectacular, puede medir cerca de dos metros de alto y brinda un sonido entre el soplo y el la

sonoridad de indudable encanto. Hace escasas semanas, José Luis Turina incluía un trío para flautín, flauta subcontrabajo y bidones dentro de su espectáculo *La raya en el agua*, ofrecido en el Círculo de Bellas Artes para inaugurar su remozado teatro.

Los precios de las flautas menos habituales pueden ser altos y crecientes según la rareza del instrumento. De todas maneras, son instrumentos a los que sólo se accede en niveles profesionales, por lo que un joven estudiante puede dedicarse a hacer su carrera sin pensar en ellos hasta bastante más tarde.

FLAUTA DULCE

No vamos a extendernos aquí en esta familia de instrumentos, sobre todo porque su popularidad actual se deriva de su utilización en la denominada música antigua interpretada con instrumentos originales, a la que dedicaremos nuestra

atención más adelante. Sólo hacer notar que las flautas dulces, o de pico, son instrumentos de engañosa facilidad. Popularísima por su utilización, a la ligera, en ciertos niveles de la enseñanza básica, la flauta dulce muestra rápidamente sus límites si no se decide el estudiante a hacer de ella un estudio profundo que, en la práctica totalidad de los casos, lleva a un acercamiento a la música barroca y anterior. Si lo hace así, el estudiante deberá arrojar a la papelera su modelo de plástico y pensar en entrar en otro universo en el que lo que pueda parecer facilidad, o bajo precio, termina siendo dificultad y precios elevados, dado que la artesanía se impone. Es decir, que si se entra en el mundo de las flautas de pico, debe hacerse sabiendo que se trata de un instrumento de análoga dificultad a cualquier otro, y no dejarse llevar por la falsa imagen de los niños tocando flautas de plástico, panderetas y tamborcitos.

CLARINETE



Clarinete en Si bemol, sistema alemán

El clarinete es la otra gran estrella de la familia de la madera. Su sonido es un milagro de equilibrio, entre calidez y penetración, y quizá el que mejor ejemplifica la sonoridad de una madera. El sonido se consigue a través de una boquilla a la que se fija una caña. Con las cañas se introduce de lleno el factor humano; aunque adquiridas comercialmente, el clarinetista tiene una relación con las cañas muy especial, debe prepararlas, limarlas y hacerlas suyas de una manera que constituirá el secreto del sonido; incluso la manera de fijar la caña a la boquilla es objeto de diversas escuelas, destacando la francesa, que fija la caña con aros

atornillados, y la alemana, que la ata con un cordel. Los especialistas dicen que la sonoridad mórbida del clarinete que exige las obras de Brahms no se puede alcanzar plenamente con el clarinete francés. Sea como fuere, al joven estudiante le interesará retener que con las cañas entra en un ámbito muy personal con el instrumento. El clarinete posee un rango solista desde Mozart hasta nuestros días y el clarinetista encontrará trabajo que hacer sea cual sea su orientación estética y su salida profesional.

Normalmente se fabrican en madera y el precio depende de la calidad de la misma, pero para estudio existen modelos en resina sintética que, sin alcanzar el nivel de las anteriores, permiten estudiar los primeros cursos.

Los instrumentos más usuales entre los estudiantes para iniciación son:

AMATI, desde 56.700 pesetas; JUPITER, desde 69.900 pesetas; YAMAHA, desde 85.000 pesetas. Para nivel intermedio, BUFFET E-11,

JUPITER, SELMER PROLOGUE, desde 105.000 pesetas. Dentro de la gama profesional, los preferidos son los BUFFET, PRESTIGE, SELMER, RECITAL y LEBLANC.

Además del clarinete en Si bemol, la familia se completa con el Requinto, el Clarinete en La, el Bajo y el Contrabajo. Estos instrumentos no se utilizan en los estudios de iniciación, por lo que tampoco podemos hablar de instrumentos de estudio. Sus precios aproximados son: Requinto desde 145.000 pesetas. Clarinete en La desde 159.700 pesetas. Clarinete Bajo desde 278.000 pesetas. Clarinete Contrabajo desde 2.800.000 pesetas. Los tres primeros, junto al modelo clásico en si bemol, son de uso frecuente en la orquesta. El contrabajo, por el contrario, es un instrumento de uso raro, aunque ha fascinado a numerosos compositores actuales que lo usarán en cuanto los instrumentistas les den la menor ocasión.

El clarinete es un instrumento rico en



Clarinete alto en Mi bemol

Clarinete bajo en Si bemol



accesorios, necesarios para poder utilizarlo: *cañas*, *boquilla*, *abrazadera*, *boquillero*, *kit de limpieza*. Tanto la boquilla como la caña son de gran importancia y una elección equivocada puede dificultar la emisión. Para esta primera elección es conveniente ponerse en manos del profesor, quien en función de una serie de factores aconsejará al alumno la combinación boquilla-caña más apropiada.

El clarinete, fundamentalmente si es de madera, requiere desde el principio una serie de cuidados: si es de madera, una vez adquirido el instrumento, se

deberá empezar a tocar de forma paulatina con el fin de trabajar poco a poco la madera. En cuanto a la metodología, nos encontramos con las mismas circunstancias que en la flauta travesera.

OBOE

Con el oboe se entra en el ámbito de los instrumentos de doble caña, es decir, que el sonido se produce por la vibración de dos cañas ensambladas. La característica de esta manera de producir el sonido es su penetración. De hecho, la familia de las dobles cañas es una de las más extendidas en tradiciones populares y su sonido parece atravesar los valles y cortar las

montañas. Pensemos en la dulzaina o las coblas catalanas, sin salir de la península, para imaginar la potencia y penetración de sus sonidos. El oboe es el instrumento más noble y sobrio de la familia de las dobles cañas, y aun así es proverbial el cuidado que el compositor debe tener para que un oboe no sobresalga innecesariamente en medio de un tejido orquestal. Frente a las grandes estrellas



Oboe

de la madera (flauta y clarinete), el oboe parece un poco desfavorecido; es cierto que su literatura solista es incomparablemente menor, o que no se ha adaptado al jazz, por ejemplo. Sin embargo, en los grupos de cámara y la orquesta su responsabilidad es similar, y la música contemporánea ha hecho abundante uso de él.

En el caso del oboe, existen modelos con el sistema «manos pequeñas», que facilitan las ejecuciones. Entre los oboes de estudio, los más recomendables por su relación precio-calidad son los BUFFET y SELMER, sistema Conservatorio, cuyos precios rondan las 250.000 y las 325.000 pesetas respectivamente. Los más apreciados por los profesionales y estudiantes avanzados son los MARIGAUX, RIGOUTAT y LORÉE, todos ellos franceses y cuyos precios oscilan entre las 800.000 y 1.000.000 de pesetas.

La madera utilizada para su fabricación es el ébano. Si en el clarinete comentábamos los cuidados que hay que tener al principi con la madera, en el caso del oboe, los cuidados han de ser más intensos, para evitar que la madera pueda rajarse.

El modelo contralto del oboe se denomina corno inglés. Lo de inglés es confuso, ya que puede venir de una traducción de *cor anglais* por *anglé*, que viene de ángulo. De uso habitual en la orquesta sinfónica, el corno inglés tiene características similares al oboe, pero su precio es superior, como ocurre con todos los instrumentos menos habituales.



Corno inglés



Fagot, sistema francés

FAGOT

Emparentado con el oboe por su producción de sonido a base de doble caña, el fagot es, sobre todo, un instrumento grave (al que se le une el gravísimo contrafagot). Su carácter puede ser noble y cómico a la vez. Casella y Mortari, en su venerable Tratado de Orquestación, decían que, a diferencia de los grandes galanes de la orquesta, el fagot se veía obligado a jugar el papel del «vejete que paga». Metáfora de dudoso gusto y, sobre todo, referida a épocas de la historia de la música en las que las sonoridades de los instrumentos estaban férreamente definidas en términos narrativos. De todas maneras, el fagot dispone de cierta literatura solista y su rol orquestal y camerístico es muy notable. La música contemporánea, por su parte, ha usado con total libertad del noble barítono de las dobles cañas, y algunos especialistas, en Francia, por ejemplo, han llevado las nuevas técnicas del fagot a niveles de primer orden.

En cuanto al fagot sucede lo mismo que con el oboe, existiendo también fagotinos y fagotes adaptados para niños. Las marcas más conocidas en nuestro país son ADLER, SCHREIBER, FOX o MOOSMAN. Los precios van desde las 355.000 pesetas del fagotino y las 617.000 pesetas del fagot adaptado para niños; de ahí en adelante hay una gran variedad de precios.

El fagot, como el oboe, necesita diversos accesorios como *cañas*, *palas*, *kit de limpiezas*, etc.



Fagot, sistema alemán

SAXOFÓN

El saxofón nace a mediados de siglo XIX de la fértil mente creadora del belga Adolphe Sax. Se dice que la intención de Sax era encontrar soluciones a los problemas técnicos que producía entonces el clarinete bajo. Y realmente el saxofón tiene numerosos puntos comunes con el clarinete, e incluso similitudes de forma entre el citado clarinete bajo y el saxo tenor. Ambas familias comparten, por supuesto, la boquilla y el sistema de caña simple, así como ciertas configuraciones de digitación. En el capítulo de las diferencias, el saxofón es totalmente metálico y su especial sonoridad, abocinada, tiene mayor penetración y menos maleabilidad. Pero lo que se consideró un problema en el siglo XIX, su penetración sonora y una cierta falta de control de sonido, se convirtió en el siglo XX en su principal virtud, sobre todo cuando se convirtió en el instrumento favorito del jazz. Los instrumentistas negros que dieron vida a este estilo hacían cantar y, casi, hablar, a un instrumento que con ellos se ha convertido en símbolo de la sonoridad nocturna y dolorida que caracterizó a esta música. El acercamiento del saxofón a la orquesta sinfónica ha sido más melindroso, quizás debido a su fuerte color. Sin embargo, Ravel lo trató con primor, y Alban Berg hace de él casi el *alter ego* de Lulu. En la música contemporánea, el saxofón ha encontrado numerosos

adeptos. Especialmente, gracias a su maleabilidad sonora y a su enorme capacidad para las sonoridades especiales.

Se fabrican distintos tipos de saxofones, alto, soprano -existiendo en este modelo el recto y el curvo-, tenor, barítono y bajo, variando la tonalidad según el instrumento. Los acabados de fabricación existen en lacados y plateados, aunque se han hecho algunos instrumentos en acabado cobre e incluso en pulido mate, color negro, etc., aunque el lacado sigue siendo, no obstante, el más aceptado.

Entre los instrumentos de estudio, los más conocidos son JUPITER y YAMAHA, y ya en línea profesional SELMER y BUFFET. Los precios oscilan desde las 147.000 pesetas del Alto JUPITER, 198.000 pesetas el YAMAHA Alto, y 475.000 pesetas el de marca SELMER. Los saxofones tenores se pueden conseguir a partir de las 170.000 pesetas, y los barítonos a partir de las 350.000 pesetas.

Este instrumento, al igual que los demás, necesita cuidados para su mantenimiento, especialmente para la duración de

las zapatillas y sobre todo del acabado (lacado o plateado). Como accesorios necesarios para poder utilizar el saxofón tenemos: cañas a un precio aproximado a partir de 150 pesetas unidad; boquilla, a partir de 12.000 pesetas; abrazadera; boquillero y kit de limpieza.

Respecto a la metodología, al igual que con los instrumentos anteriores, existen en la actualidad sistemas especialmente adaptados a la LOGSE. Destaca el método *Aprende tocando*, de Peter Wastall, traducido al castellano y que existe para todos los instrumentos de viento, tanto metal como madera.

INSTRUMENTOS TRANSPOSITORES

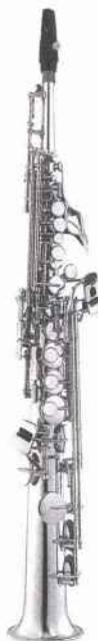
La casi totalidad de los instrumentos ha evolucionado por familias, es decir, que cubrían todos los registros, del grave al agudo. El que algunas de estas familias no estén igual de bien representadas actualmente es debido a que la evolución de los instrumentos se fue realizando por mezclas sonoras en las que no siempre todos los miembros de cada familia ofrecían interés o posibilidades. La ampliación de la familia de las flautas es, de hecho, un fenómeno reciente -recientísimo en



Saxofón alto en Mi bemol



Saxofón tenor en Si bemol



Saxofón soprano en Si bemol



Saxofón barítono en Mi bemol

CÓMO COMPRAR

En España no existe un mercado de instrumentos de segunda mano de forma seria, esto es, empresas que recompre instrumentos, los revisen, los pongan a punto y los vendan a menor precio pero con garantías. Por ello, la forma habitual de conseguir instrumentos de ocasión es buscando directamente entre músicos que quieran desprenderse del suyo. No obstante y de manera esporádica, pueden encontrarse en algún establecimiento. En la actualidad, en Madrid, algunas empresas como Real Musical y Mundimúsica ofrecen la posibilidad de alquilar alguno de estos instrumentos con opción a compra.

Los precios que aparecen a lo largo de esta información son los normales de venta al público. Siempre y en todos los establecimientos se pueden obtener descuentos si el pago del instrumento se realiza al contado, pero no existe una regla fija pues depende, lógicamente de muchos factores: marca, stocks de la empresa, etc. También es posible financiar la compra del instrumento, bien directamente por la empresa que efectúa la venta (en este caso no suele financiarse más de tres meses) o bien a través de bancos que, dependiendo del importe de la operación, pueden llegar a facilitar créditos a 36 meses. Para aplazar el pago, tanto las empresas como los bancos suelen pedir una serie de requisitos de control normalizados: nómina, declaración de renta, etc.

lo que concierne a la contrabajo-. Fagotes agudos debió de haber, por ejemplo, pero debieron sucumbir ante las prestaciones de los oboes.

Como es lógico, todos los miembros de cada familia de instrumentos se podían estudiar y tocar de la misma manera, al margen de que la tesitura fuera más grave o aguda. Esto ha dado origen a que muchos instrumentos se estabilizasen en una tesitura media, o que por el tamaño y la forma del instrumento fuera más conveniente que la escala ordinaria quedara más baja o alta que la que servía de patrón. Ésta es siempre la tonalidad de do mayor, en la que todas las notas son naturales.

Los instrumentos transpositores son aquellos que cuando producen esta escala patrón, do mayor, suenan en otra tonalidad distinta. Las ventajas son que todos los instrumentos de cada familia se

estudian de la misma forma; los inconvenientes, que la escala que creen tocar no es la real. Cuando se dice que un clarinete está en si bemol, se quiere decir que cuando cree tocar en do suena en si bemol, o sea un tono más bajo. Esto no es problema para el intérprete, salvo que tenga oído absoluto y oiga la diferencia; pero obliga a compositores, directores de orquesta y músicos en general a ser conscientes de las transposiciones, ya que al instrumento que suena un tono más bajo hay que subirle un tono en la partitura.

En las flautas, sólo es transpositora la flauta en sol (sin contar con aquéllas que se una escriben octava baja o alta por simplificar la escritura). En el clarinete lo son todos los miembros de la familia, así como todos los saxofones. El oboe no es transpositor, pero sí lo es el corno inglés. Los fagotes, por su parte, no son transpositores.

Justo Sanz

Catedrático de clarinete

del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Entrevista por J.F.G.

P: ¿A qué problemas se enfrenta todo aquel que desee iniciarse en un instrumento de viento madera?

R: El primer problema es el de elegir el instrumento. Lo lógico es que ese instrumento te seduzca, te guste, porque evidentemente será más fácil hacer un trabajo y unos estudios con éxito cuando lo que está haciendo le agrada. Los instrumentos de viento exigen una edad mínima y una máxima para empezar. No es que esté preestablecido, pero hay condiciones físicas mínimas; un desarrollo pulmonar más o menos importante no se tiene hasta los ocho años como mínimo y, en algunos casos, más; no tiene que ser una persona extraordinariamente grande, simplemente normal, pero hay niños que con ocho años no tienen el suficiente tamaño de mano como para

poder tocar algunos instrumentos. Por ejemplo, el caso del fagot, que tiene una separación entre los agujeros muy grande y una mano pequeña no es capaz de abordarlo, por lo que no sería aconsejable hasta los diez años o más. Esto ocurre también, en otra medida, en instrumentos como el oboe en la mano derecha, pero quizás el problema sea menor. También hay que considerar que lo que produce el sonido es la colocación de los labios de una manera determinada en la boquilla del instrumento; es importante, entonces, que no haya malformaciones en la boca. Es normal que un niño de ocho a diez años que haya cambiado ya la dentición pueda no tener correcto el desarrollo bucal y que haya que corregirle los dientes con aparatos. No es aconsejable que, durante el tiempo en que está



utilizando este aparato, comience un instrumento de viento. Otra cosa sería que ya esté tocando y al cabo de un tiempo (como me ha ocurrido a mí con algunos alumnos) decida corregir su estructura bucal; en ese caso, no lo tiene que porcomplo, pero indudablemente va a repercutir en su forma de tocar. Fundamentalmente, esos son los condicionamientos físicos con los que se va a encontrar un alumno, pero hay otros. Los de cuerda, incluso el piano, son instrumentos que se pueden empezar antes. Los condicionamientos físicos que tiene un instrumentista de viento son diferentes a los del violín, porque éste es un instrumento que se fabrica en diferentes tamaños y niños con tres o cuatro años pueden aprenderlo. Si los futuros músicos de viento no conocen los instrumentos porque no los escuchan ni tienen ocasión de oír conciertos, esto es un condicionamiento para que puedan elegir adecuadamente. Mucha gente no sabe elegir el instrumento adecuado porque no lo ha escuchado.

P: *¿Cuáles son los alicientes para elegir un instrumento de viento?*

R: Hay muchos. Hoy la gente se encierra en una habitación, enchufa el ordenador, se inhibe del mundo que le rodea y deja de ser persona. Una manera de conseguir un contacto con otra gente consiste en tocar un instrumento de viento, ya que al ser monódico supone siempre tocar con alguien. Hay una participación, un contacto entre los que tocan que les lleva a humanizarse, que no es poco. Luego, tie-

nes la ocasión de divertirse muchísimo. La gente que ha tenido la ocasión de poder hacer música disfruta más que la que se dedica exclusivamente a escucharla.

P: *Pero supongamos que un chaval ya ha decidido que le interesa la música. ¿Cómo puede llegar a elegir un instrumento de viento y no otro de carácter más genérico, como el piano, que se decide casi sin decidir?*

R: Los instrumentos de viento madera, en general, tienen unas cualidades tímbricas que seducen. El piano tiene un timbre bastante neutro, aunque tiene unas posibilidades bastante grandes porque es polifónico y es un instrumento autónomo. Los instrumentos de cuerda tienen, también, un timbre muy interesante, pero los que tienen más color y destacan más son los de viento y fundamentalmente los de la madera, que son tan específicos. Creo que es el color del instrumento lo que seduce al que escucha.

P: *Y aparte de la especificidad musical del instrumento, para el chaval que todavía no sabe formular estos conceptos aunque los haya intuitido, ¿cuáles podrían ser los alicientes estéticos, e incluso prácticos a nivel profesional, para que se decida a seguir esta vía?*

R: Es difícil de contestar. Yo sigo pensando que un músico tiene que ser vocacional. El que se plantee la música como un trabajo seguramente podrá vivir de ella, pero no disfrutarla. Creo que es un ingrediente tan importante en la vida de una persona el disfrutar con lo que haces que si lo alejas de este objetivo, que

es el de ser músico, no va a tener una vida feliz. Ahora bien, ¿por qué no la viola o el arpa y a lo mejor sí el clarinete o el oboe? No es fácil de responder. Hay ciertos instrumentos de viento que te dan la oportunidad de tocar un repertorio que se sale de lo habitual en las salas de conciertos, como es el caso del saxofón o el clarinete, que tocan jazz habitualmente y es otro ámbito musical muy interesante y respetable. Es rarísimo que alguien se dedique a estudiar el saxofón en un conservatorio y no le interese el jazz.

P: *¿Cómo ve el nivel de esta familia instrumental en España?*

R: Siempre ha habido un nivel fantástico, y hay una razón: en España hay muchas bandas de música, se tocan muchos instrumentos de viento y donde hay mucho siempre tiene que haber algo que sea bueno. En España hemos contado en ciertos instrumentos con las figuras más importantes de Europa. Lo que ocurre es que, por la suerte o la desgracia de ser españoles, no han tenido la repercusión internacional que hubieran tenido si hubieran nacido en Francia. Puedo contar el caso, por ejemplo, de un clarinetista, Julián Menéndez, compositor fantástico y clarinetista de los que quizás no se encuentren antes de varias generaciones y que por haber nacido en España no ha tenido la importancia internacional que se merece y que le reconocemos todos los que hemos conocido su obra o a él personalmente.

P: *¿Cuáles son los problemas que se le plantean al incipiente profesional de un instrumento de viento madera?*

R: Si es un alumno que está acabando, va a terminar con un nivel excelente, en general. El profesional en España es muy bueno, no hay más que mirar a las orquestas. Exceptuemos a la ONE que, desde sus estatutos, exige que los intérpretes sean nacionales; en el resto de las orquestas españolas la cuerda está formada por un altísimo porcentaje de extranjeros y el viento en un porcentaje mínimo, lo que indica que hay un buen nivel. El mayor problema con que se encuentra un alumno que termina es el de elegir una de las opciones que se le plan-

tean y, además, tener éxito en ella. Puede formar parte de una orquesta, dedicarse a la docencia o formar parte de una banda de música. En España, las bandas de música trabajan música incluso sinfónica. Además de esas tres salidas, existe la de concertista, que es de las más complicadas, y la de intérprete de música de cámara. Ese es el espectro de opciones. Es difícil optar por una sola, hay que probar con todas, ése sería mi consejo. Por ejemplo, para poder ser profesor de un instrumento lo normal es tener, en primer lugar, una experiencia profesional. Yo no me atrevería a aconsejar a un alumno que acaba de terminar que se dedicara a hacer una oposición para ser profesor, hace falta que tenga experiencia en el mundo del concierto y, si es posible, que haya dado clases, o bien particulares o bien en alguna academia y que vaya comprendiendo la problemática de la enseñanza. Es difícil enseñar nada más acabar porque se acaban de solucionar problemas propios y enfocar problemas de otros, diferentes a los tuyos; es bastante complicado. Mi consejo es que eso lo deje para más tarde. Ingresar en una orquesta es complejo para los instrumentos de viento madera porque suelen existir maderas a dos, a diferencia de los violines que pueden ser más de treinta. En la banda de música, depende del instrumento; en el caso del clarinete hay bandas que tienen incluso treinta. En cuanto al mundo del concierto, no es fácil, porque escuchar un instrumento de viento como solista no es muy frecuente; a lo largo de una temporada pueden darse treinta conciertos de piano, diez de violín y uno de clarinete o fagot. En general, la gente no suele dedicarse en exclusiva al mundo del concierto, lo compagina con otras actividades. En la música de cámara tiene todas las opciones, dependiendo del instrumento, ya que unos tienen más repertorio que otros; por ejemplo, el repertorio clásico de cámara que tiene el saxofón es muy moderno, lo que sí que tiene son muchos ensambles para grupo de saxofones, pero el saxofón integrado con instrumentos como el piano o cuerdas es más raro. El

clarinete es uno de los que tienen un repertorio más amplio dentro de la música de cámara, puede tocar con un cuarteto de cuerda, con piano, con trío... Existe el quinteto de viento, tan importante como el cuarteto de cuerda, que está integrado por flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa (éste es un instrumento de metal, pero que funde muy bien con las maderas); es un grupo bastante autónomo y una buenísima salida para los músicos de viento.

P: *¿Qué opina de los instrumentos de viento madera en los que coexisten al menos dos importantes tradiciones como la francesa y la alemana?*

R: Es una cuestión de tradición, y cada sistema tiene ventajas e inconvenientes. En el clarinete, el sistema alemán tiene su origen en los instrumentos históricos. El sistema francés se creó a partir de la adopción del sistema de Teobaldo Boehm, el constructor de flautas. El sistema de anillos móviles en un instrumento de madera, el clarinete, hasta entonces era desconocido; había que utilizar múltiples tranquilas, numerosos cruces de dedos para poder hacer determinadas notas. La ventaja del sistema francés respecto al alemán era su mayor facilidad de digitación. El alemán tiene una digitación más complicada. Desde un punto de vista tímbrico, hasta hace bastantes años las diferencias eran tremendas: el sistema alemán producía un tipo de sonido más oscuro, más germánico, más serio, y el color del instrumento francés era más alegre, más vivo, más tímbrado, más claro. Sin embargo, con el desarrollo de estos instrumentos en estos últimos años se ha intentado que los dos sistemas se aproximen bastante desde un punto de vista tímbrico y, hoy por hoy, el instrumento francés puede dar un resultado muy parecido al alemán siempre que se utilice un material que lo permita. Respecto al fagot, el sistema alemán es también más difícil desde un punto de vista digital que el sistema francés, pero éste no se consiguió imponer en prácticamente ningún sitio aparte

de Francia, ya que tímbricamente es un instrumento menos interesante. Así pues, es preferible superar la dificultad de la digitación del instrumento alemán.

P: *En el conservatorio de París, concretamente, se acaba de crear una cátedra de fagot alemán, aparte de la tradicional dedicada al fagot francés.*

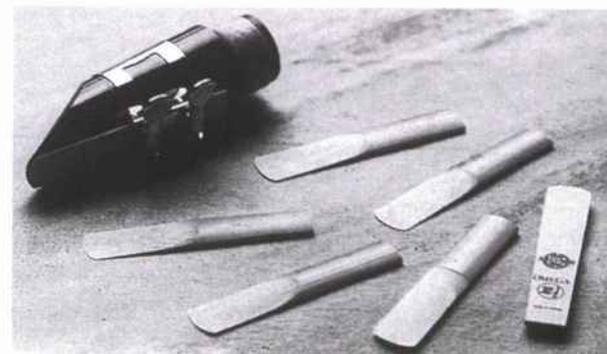
R: Sí, es una paradoja. Están intentando luchar contra la lógica, contra la corriente. No hay más que escuchar un instrumento y otro para decidir cuál es el que más interesa, lo que ocurre es que los franceses siempre han defendido mucho lo que es de ellos. Han creado un instrumento y están intentando mantenerlo hasta donde pueden. Pero, claro, ellos mismos se tienen que rendir.

P: *En resumen, ¿podríamos decir que el clarinete se va hacia una síntesis de ambos sistemas y en el fagot hacia una victoria del sistema alemán?*

R: Sí, es así.

P: *Para finalizar, ¿qué puede decir sobre las cañas?*

R: Es una problemática que tiene un profesional toda su vida, no la puede abandonar porque gracias a la caña el instrumento suena. Eso no se produce en la flauta, así que quien no quiera tener esas dificultades puede elegir ese instrumento, además de porque le guste. Pero si se elige un instrumento de lengüeta, también podríamos establecer una especie de gradación en la dificultad. En la lengüeta doble la dificultad también es doble; tienes que trabajar la caña por dos partes, son dos cañas unidas y si la caña es más pequeña es mayor la dificultad. A



Boquilla y juego de cañas de clarinete

partir de ello, diríamos que es más difícil conseguir un buen resultado en las cañas de oboe que en las de fagot, simplemente por el tamaño, porque hay que hacer lo mismo en menos superficie. Respecto a las cañas simples, también hay diferencia entre los tamaños, es más difícil normalmente adaptar buenas cañas en un clarinete que en un saxofón. El saxofón tiene un abanico de posibilidades un poco mayor por las características del tubo: el clarinete es un tubo cilíndrico y el del saxofón es cónico. El clarinete tiene un comportamiento acústico extrañísimo: se comporta como un tubo cerrado, mientras que el oboe, el fagot, el saxofón o todos los demás lo

hacen como un tubo abierto. Esto provoca que los armónicos pares en el clarinete no existen, sólo tiene armónicos impares y únicamente en sonidos ya muy extremos, en el sexto o séptimo armónico, se comienza a apreciar algún armónico par. Eso quiere decir que entre el primer sonido y el primer armónico que se produce de ese sonido hay una distancia muy grande; mientras que en el saxofón, que tiene todos los armónicos, entre un sonido y su armónico hay menor distancia, eso permite que con cañas un poco menos refinadas se puedan conseguir buenos resultados, lo que no quiere decir que el saxofonista tenga que tocar con material malo; simplemente, tendrá me-

nos dificultad para encontrar una buena caña. En cuanto al fagot y el oboe, es imprescindible que se hagan ellos las cañas; aunque algunas se venden hechas, normalmente no funcionan. Ésa es una de las cosas que tiene que añadir a su formación el que va a tocar uno de estos instrumentos. En cuanto a los que van a tocar el clarinete o el saxofón, que pueden comprar las cañas hechas, como mínimo tiene que acostumbrarse a retocarlas. Tocar un instrumento de lengüeta tiene una ventaja respecto a los que no la tienen, y es que cuando no te salen las cosas le puedes echar la culpa a la caña, que es lo que suelen hacer casi todos los profesionales.

Nueva serie de pianos de cola KAWAI

Polimúsica anuncia estos días con gran satisfacción la nueva serie de pianos de cola de casa KAWAI. Se trata de cinco magníficos instrumentos con un precio verdaderamente tentador dentro de su gama. El más bajo, el RX-2, sale a la calle por 1.996.000 pesetas, con un largo de cola de 178 cms. El modelo superior, RX-7, se sitúa en 3.845.000 pesetas, con una medida de cola de 227 cms. Entre medias se encuentran el RX-3 (2.496.000 pesetas con un largo de 186 cms.), el RX-5 (2.828.000 pesetas y un largo de 197 cms.), y el RX-6 (3.160.000 pesetas y un largo de 212 cms.)

Toda la serie es una apuesta más de la marca japonesa por el clasicismo del instrumento y el equilibrio de materiales: tablas armónicas de abeto macizo, puentes de madera de arce y haya, teclas de abeto macizo cubiertas de NEOTEX (material exclusivo de la marca, a base de fibra de celulosa) y equilibradas individualmente, macillos de madera de caoba y clavijeros laminados de arce norteamericano, tapa de caída suave (para no ser víctima del famoso chiste del que se pilla *alguna parte del cuerpo* con la tapa del piano), etc. Pero, por encima de todas estas características, que están en consonancia con las calidades tradicionales de la marca, el precio es la verdadera estrella de esta serie. Los profesionales saben bien lo que es disponer de un piano de cola solvente por cifras entre los dos y cuatro millones de pesetas. Polimúsica, además, descuenta de esta cifra el precio del piano antiguo que el interesado pueda proporcionar. Toda una oferta para quién desee dar al salto al piano *de verdad* tras varios años de tocar cara a la pared.



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



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

Todavía creemos



EL MUNDO DEL DISCO: INDUSTRIA, COMERCIO E INVENCION

La historia discográfica parece reducirse a una cuestión circular: creación de un soporte de grabación mejor que el anterior, expansión de ventas, saturación y vuelta a empezar. En el origen fue el cilindro; luego el disco de zinc, más tarde el de pasta a 78 revoluciones; a continuación el microsuro en sus dos versiones, el LP de 33 revoluciones y el EP de 45 revoluciones; el último acto, hasta el momento, lo constituye el CD, o pequeño disco de lectura láser. Pero el intento de nuevas versiones ha comenzado ya. Con el CD, la información comenzó a registrarse de manera digital, o numérica, con lo que el parentesco con otras modalidades de información grabada (la imagen y las aplicaciones informáticas) se ha establecido de una vez por todas.

Existe, también, una historia paralela: la cinta magnética. La aparatosidad de los magnetofones, pese a su calidad, no permitió que este medio saliera nunca realmente del ámbito profesional o del aficionado extravagante. Más tarde, la cinta cassette llegó a adquirir una popularidad y un nivel de ventas que ha superado a los demás soportes; sin embargo, el mercado discográfico nunca ha llegado a sufrir por este soporte popular que ha llevado una vida propia. Por último, la cinta grabada de vídeo ha prolongado la vida de esta modalidad de grabación en el universo de la imagen. No obstante, la suerte parece estar echada para las

cintas pese a la gran calidad de la pequeña cinta en grabación numérica, o DAT, víctima de la guerra comercial. La diferencia fundamental entre estas dos grandes familias consiste en que los discos contienen una información fija y las cintas pueden ser grabados por el usuario, y no se trata de una diferencia pequeña desde el punto de vista de la *psicología* del producto.

Sea como fuere, el futuro está anunciado ya, discos de gran densidad con posibilidad de contener hasta una película, pero con formato de CD, capaces de interactuar con el ordenador, etc. En cuanto a la música sola, ya se verá. Pero la novedad debe ser capaz de incitar al aficionado a cambiar de equipo. Por todo ello, las grandes novedades están ligadas a la capacidad de imponerlas comercialmente, lo que lleva a que las compañías que realmente deciden deban estar bien implantadas en todos los terrenos: la investigación, la fabricación y la comercialización de aparatos, así como en sellos capaces de ofrecer repertorio rico y abundante a los posibles soportes.

Esto siempre ha sido así, a poco que se vea la historia cronológica del mundo discográfico: sellos y compañías que siguen ahí casi desde los orígenes del disco (como Columbia, hoy Sony, o Deutsche Grammophon), o desde las primeras décadas de nuestro siglo (como EMI, RCA o DECCA). Viejos actores, siempre renovados por esa cirugía plástica de la compra y

venta, que han hecho todo lo posible por reducir el mercado discográfico a un asunto de varias familias, con un trasvase constante entre empresas de producción de repertorio y otras de equipos.

Con todo, el sistema está lejos de sufrir de esclerosis, las numerosas compañías independientes que intentan su suerte, han vivificado el sistema; la mayoría terminan siendo compradas por las grandes (no hablo, por supuesto, de las que fallan) y, con ello, inyectan aire fresco en las grandes y no es raro que conserven un grado elevado de autonomía. En algunos casos, las denominadas «independientes» constituyen la alternativa de países enteros. Es el caso de Francia, único entre los grandes países en no disponer de una compañía de origen propio, pero que ofrece algunas de las independientes más consistentes (al menos de música clásica). Las demás se reparten como siguen: Estados Unidos, **WEA**; Japón, **Sony**; Gran Bretaña, **EMI**; Alemania, **BMG**; Holanda, **Polygram**.

Por último, hay que señalar que el grueso del mercado discográfico se ha desplazado a la música ligera, con lo que la música clásica ocupa un lugar minoritario, aunque digno. Cuando se trata de renovar el parque de grabaciones (por cambio de soporte, por ejemplo), el aficionado clásico es un coleccionista más perseverante y, quizás, con mayor vocación de gasto. Queda la contradicción, eterna e irresoluble, de que

el aficionado clásico compra, o cree que compra, cultura, mientras que las compañías no pueden vivir de otra forma que no sea aplicando a sus productos una lógica de rentabilidad implacable. La única manera de hacer que cohabiten ambos imperativos -comprensibles cada una en su lógica- consiste en tener una buena información. Para ello, no está de más unas cuantas nociones de esa peculiar historia de la música engastada en un círculo que gira: *el disco*.

J. F. Guerra



DISCOS

CRONOLOGÍA SUCINTA: 120 años de dar vueltas

1877

Charles Cros, en Francia, y Thomas Edison, en Estados Unidos, realizan los primeros ensayos de una máquina que graba la voz.

1881

La sociedad Bell & Tainter patenta el «Grafófono» que graba sobre cilindro.

1887

Se crea la Edison Phonograph Company que comercializa la «máquina parlante» con la que dispondrá de un monopolio mundial durante siete años.

1888

Nace la Columbia Graphophone Company.

1889

Brahms graba un cilindro, es el primer compositor importante en hacerlo. Más tarde le siguen Grieg y Debussy.

1898

Un antiguo empleado de la Bell, Emile Berliner, pone a punto un aparato de lectura: el «Gramophone» que funciona con un disco de zinc grabado sobre una cara. Crea The Gramophone Company, en Londres, y filiales en Alemania (Deutsche Grammophon Gesellschaft), Francia e Italia.

1899

Gramophone compra un cuadro del pintor Francis Barraud que representa a un perro que ladra al escuchar la voz de su amo delante de un gramófono. Nace *La voz de su amo*.

1903

Primera grabación integral de una ópera: Ernani, de Verdi que ocupa cuarenta discos de 78 revoluciones.

1910

Columbia produce las primeras grabaciones de música sinfónica.

1917

El mercado americano, que se reparte entre Victor y Columbia acoge a una tercera compañía: Brunswick. En Europa, Deutsche Grammophon se independiza de su casa madre de Londres a iniciativa del gobierno alemán, en plena guerra.

1924

Deutsche Grammophon compra el sello Polydor a través del cual comercializa en el extranjero música ligera.

1925

La radio hace su aparición agudizando una crisis que va a durar diez años.

1929

Radio Corporation of America (RCA) compra Victor, nace RCA Victor. En Inglaterra nace DECCA, creada por un financiero inglés. La compañía crea el primer gramófono portátil.

1931

En Europa, Gramophone y British Columbia crean una nueva compañía, aunque manteniendo sellos comerciales propios, su nombre será Electrical and Mechanical Industries (EMI).

1934

En Estados Unidos, DECCA se convierte en la cuarta compañía, rivalizando con EMI, RCA/Victor y Columbia.

1937

Deutsche Grammophon se asocia con Telefunken. La asociación durará cuatro años tras los cuales Telefunken es comprada por AEG y Deutsche Grammophon por Siemens.

1939

En plena guerra, *El Danubio azul* vende un millón de ejemplares.

1941

Se inicia la supremacía americana confirmada por la llegada del microsurco.

1942

Bing Crosby graba «*White Christmas*» (Navidades blancas) que batirá todos los records de venta: 25 millones.

1945

Nace Philharmonia, primera orquesta de prestigio concebida para la grabación discográfica.

1948

Aparece la revolución del microsurco. Primero en versión de 33 revoluciones, o «long playins record», propuesta por CBS. Con ello se consigue precio inferior, mayor duración (por primera vez se puede incluir una sinfonía entera) y mejor calidad sonora.

1949

RCA, que había rechazado la patente del LP, lanza el microsurco de 45 revoluciones, con la consiguiente guerra comercial. CBS ofrece gratuitamente la patente del LP a todas las compañías nacidas en Estados Unidos después de la guerra. Año y medio más tarde, todas lo han adoptado ya excepto Capitol y RCA. Mientras tanto, el 45 revoluciones comienza a ser el soporte de la música de variedades.

1950

En el momento en que el microsurco ha relanzado el mercado, nace el último grande. El grupo holandés Philips crea la filial, Philips Phonographic Industries.

1952

EMI, primer grupo europeo, se incorpora al fin al microsurco.

1958

La Warner Bros Inc., gigante del cine, crea su filial discográfica, la Warner Bros Records. Aupada por el fenómeno del rock'n roll y la incipiente música pop, comprará Elektra-Asylum y Atlantic y se convertirá en WEA.

1961-62

Philips y Siemens fusionan sus filiales. En el ámbito discográfico, significa la alianza entre Philips y Deutsche Grammophon, aunque con autonomía artística y comercial.

RCA y CBS se instalan en Europa, pero son obligadas a romper su asociación de repertorio con EMI y Philips por el Tratado de Roma.

1971-72

El grupo Philips reestructura sus actividades y constituye el *holding* Polygram que cubre todas sus filiales.

1978

Tras treinta años de fuerte crecimiento, el microsurco acusa una caída de ventas. El fin del disco negro comienza. Polygram compra DECCA, y configura su *holding* de música clásica en base a los sellos Philips, Deutsche Grammophon y DECCA.

1981

Philips y Sony firman un acuerdo para la patente de un nuevo soporte (el disco compacto, CD) que hace su aparición en 1982 en Estados Unidos y Japón y un año más tarde en Europa. Con ello se inaugura un nuevo crecimiento en las ventas.

1984

Philips y Warner intentan acercarse, pero CBS se opone en virtud de las leyes antimonopolio, tanto americanas como europeas.

1986

Bertelsmann Music Group (BMG), propietario de la marca Ariola-Eurodisc, que funcionaba desde 1958 sobre el modelo de club de discos, compra la división discográfica de RCA a la General Electric.

1988

Sony, gigante japonés de la electrónica, compra CBS y crea Sony Music. La firma hace así su aparición en un sector del que su ausencia anterior le había impedido imponer soportes de lectura propios.

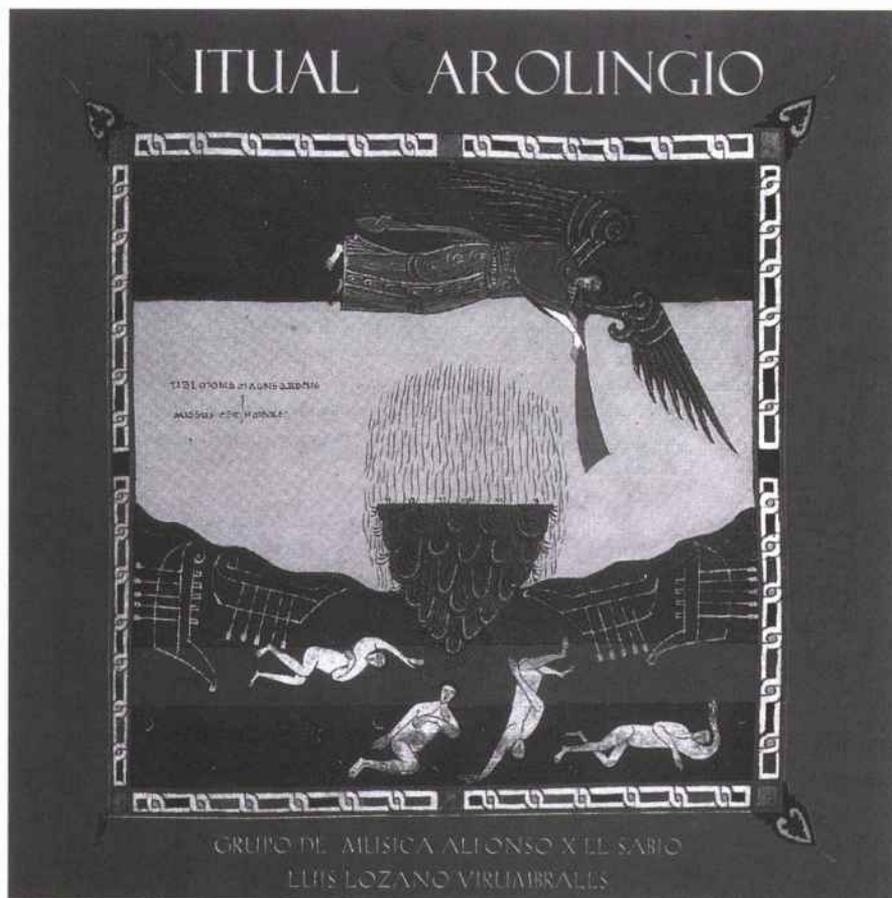
1992

Warner compra el sello clásico francés ERATO. BMG adquiere Vogue y EMI se hace con el control de Virgin, el más poderoso de los sellos independientes.

1993

Polygram compra Motown, importante sello americano especializado en música popular de color.

Con ello se cierra, hasta el momento, una política de concentraciones que conduce a un equilibrio entre cinco grandes que se reparten el 80 % de la producción mundial: Polygram, Sony, BMG, EMI y WEA. Desde ese momento, cualquier crecimiento implica una canibalización de unas por otras o, sobre todo, un nuevo proceso de transformación del soporte. Las primeras escaramuzas se han producido ya sin grandes resultados. En este proceso, dos de las grandes tienen todas las cartas: Polygram y Sony, al ser las únicas que poseen infraestructura para proponer soportes, aparatos lectores y repertorio. Sea cual sea el guión que nos espera en el próximo giro de la industria discográfica, los actores se encuentran sobre las tablas desde hace más de un siglo.



OFICIO DE DIFUNTOS EL TEMBLOR DEL TIEMPO

SONY *Hispánica*
Ritual Carolingio

Grupo de Música Alfonso X el
Sabio

Director: Luis Lozano Virumbrales

La segunda entrega de la colección *Hispánica*, de Sony Classical, confirma las mejores impresiones que se podían tener ante el lanzamiento de la colección. La salida a la calle de esta trascendente colección se produjo con una primera tanda de las *Cantigas de Alfonso X el Sabio*, a cargo del grupo de Eduardo Paniagua. La segunda entrega de *Hispánica* es un disco prodigioso, tanto en calidad como en rigor musicológico y, con él se hace necesario admitir que el sello que dirige Rafael Pérez Arroyo para Sony se prepara para hacer historia dentro de los que se dedican a la mú-

sica de la Edad Media.

La grabación citada es el *Oficio de Difuntos* del *Ritual Carolingio*, a cargo del grupo *Alfonso X el Sabio* que dirige Luis Lozano Virumbrales. Grupo y director son ya una garantía de que nos encontramos no ante un simple disco de gregoriano, sino ante una auténtica investigación. Estamos ante un grupo que constituye un lujo para nuestro país, especializado en monodía litúrgica medieval y en el canto llano de los siglos XV al XVIII. Su actividad se centra en la preparación de programas monográficos en los que la calidad del trabajo de investigación es parte fundamental de cada proyecto.

El *Oficio de Difuntos* da cuerpo a una de las músicas más emotivas, casi por definición, que quepa imaginar. El aficionado clásico comprenderá muy bien lo que decimos sólo pensando en los grandes réquiems que jalonan la historia de la música. Los penetrantes y documentadísimos comenta-

rios de Luis Lozano para esta grabación muestran hasta qué punto el *Oficio de Difuntos*, que toma su forma estable en el período carolingio, hunde sus raíces en tradiciones funerarias que nos hablan de los primeros cristianos y, a través de ellos, en los ritos romanos y bárbaros. Lozano, en sus siempre interesantes apreciaciones, acierta a establecer una suerte de continuidad cultural referente a ese gravísimo momento de la muerte para la que el ritual carolingio fija unos arquetipos que han dominado el inconsciente colectivo hasta nuestros días. El aficionado recordará momentos como *Requiem Aeternam*, *Dies Irae*, *Lux Aeterna*, *Libera me* o *In Paradisum*, que resuenan en músicas que han llegado hasta nuestros días, y retendrá que su temática ha inspirado a tantos grandes compositores los colores dramáticos más encendidos.

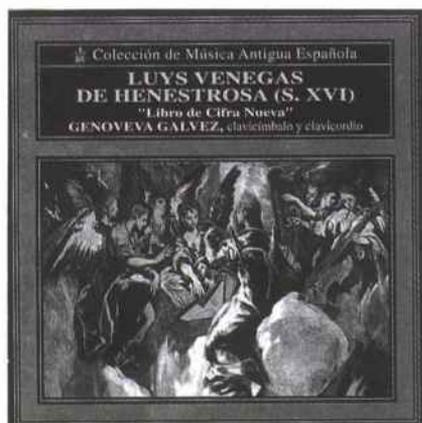
Esos mismos colores resuenan aquí en toda su pureza original, y es importante reseñarlo porque la actual boga del gregoriano tiende a hacer de esta música una especie de fondo monótono que se escucha como un runruno. Es importante hacer un pequeño esfuerzo de escucha ya que los matices de una sencilla monodía revelan contrastes sorprendentes, temblores intensos y esperanzas de salvación conmovedoras. Emociones, en fin, que han sido la sustancia musical desgarradora que admiramos en Mozart, Beethoven, Bach, Verdi o Brahms cuando concibieron una música funeraria.

Esto es, entre muchas otras cosas, lo que convierte esta grabación en importante: proporciona los medios históricos e intelectuales para que una música como la de la monodía litúrgica, que no sabemos escuchar bien, recupere toda su viveza e intensidad al hacernos conscientes de su gravedad, de ese terror supremo expresado con fórmulas artísticas de una discreción y esperanza apropiadas a la contención de los templos e iglesias medievales.

Estamos, pues, ante un disco para la eternidad, pero que, dados los hábitos culturales que nos asolan, más vale comprarlo cuanto antes. Las tiendas de discos, con su política de *stocks*, no van a estar esperando hasta nuestro último suspiro.

Jorge Fernández Guerra

DISCOS



GLOSAS Y MÚSICA PARA CIFRA

Hispavox (EMI)

Colección de Música Antigua Española

Luys Venegas de Henestrosa

Libro de Cifra Nueva

Genoveva Gálvez, clavicímbalo y clavicordio.

Diego Ortiz

Recercadas del Tratado de Glosas

Jordi Savall, viola de gamba.

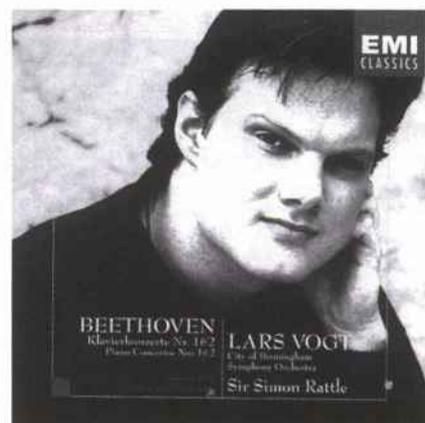
Genoveva Gálvez, clavicímbalo y órgano positivo.

La publicación del tratado de cifra para teclistas, incluida en el presente número de Doce Notas, puede llevar a muchos a preguntarse sobre las posibilidades de escuchar algún tipo de música del citado período. Pues bien, la histórica *Colección de Música Antigua Española* de Hispavox tiene ejemplares discográficos que pueden responder a esa demanda. *Masterizados* de nuevo y llevados al disco compacto, los discos de la colección de Hispavox constituyen uno de los primeros y grandes esfuerzos culturales llevados a cabo en España, en la década de los setenta, por descubrir los tesoros musicales de nuestro país entre el renacimiento y el barroco. En los dos que traemos hoy aquí por su proximidad con el tema tratado, la música para cifra, nos encontramos con unos juveniles **Jordi Savall** y **Genoveva Gálvez**, entregados a un repertorio que, de haber mediado una película, podía haber alcanzado tanta popularidad como la de Marain Marais.

El «Libro de Cifra Nueva», de Luys Venegas de Henestrosa, vio la luz en Alcalá de Henares el año 1557. Con este importante tratado, los instrumentos de tecla y otros polifónicos, arpa y vihuela, adquieren un rango diferente a los monódicos. Por primera vez en España estos instrumentistas disponían de un sistema fácil para cifrar y anotar la polifonía. Como para poner de manifiesto estas nuevas capacidades, el tratado de Henestrosa transcribe música de la más diversa procedencia, tanto litúrgica como popular. En la selección que Genoveva Gálvez grabó para Hispavox el año 1973 destaca una serie de piezas de Antonio de Cabezón y otra de Palero. Otros autores importantes representados son Morales, Mudarra, Narváez, Jannequin, Crecquillon y ese importante autor, omnipresente hasta hace poco más de tres décadas, conocido como *anónimo*. Al margen de los criterios de interpretación, que deben de haber cambiado tras más de dos décadas, el disco tiene aún toda su importancia y es, quizá, la mejor ilustración que se puede encontrar en el mercado discográfico de lo que constituyó el fenómeno de la música para cifra en España.

Sólo cuatro años separan la publicación del «Tratado de Glosas», de Diego Ortiz (1553), y el «Libro de Cifra Nueva», de Henestrosa. Justo entre ambos (1555) se sitúa la «Declaración de Instrumentos Musicales», de Juan Bermudo. Ello da idea del excepcional nivel alcanzado por la música y los músicos españoles en esa mitad del siglo XVI y, en particular, el relieve adquirida por la escuela española instrumental antes del abismo del siglo XVII. El libro de Diego Ortiz, además de su valor histórico, tiene una importancia artística de primer orden al incluir los ejemplos más bellos de música para viola de gamba del renacimiento español y europeo. Ocasión que el joven Jordi Savall no desaprovechó, hace veintiséis años, para lucir sus cualidades antes de iniciar su andadura internacional. Glosas, tientos, fantasías... todo un tesoro del siglo de oro de la música instrumental española emerge aquí, en grabaciones a las que los años han ennoblecido, también, con el respeto que se les debe a los pioneros.

J. F. G.



BEETHOVEN CON PROPINA

L. van Beethoven: *Conciertos para piano 1º y 2º* (cadencias de Beethoven y Glenn Gould).

Lars Vogt, piano.

Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Birmingham.

Director: Simon Rattle.

Por si faltaba algo que inventar en el ámbito discográfico, he aquí una novedad: el disco compacto con propina, o bonus, como indica el propio disco. La grabación corresponde a los dos primeros conciertos para piano de Beethoven a cargo de un equipo de intérpretes cuyo talento y originalidad dejó de ser un secreto hace mucho: Simon Rattle y su orquesta de Birmingham acompañando al nuevo talento alemán del piano, Lars Vogt.

La propina corresponde a la repetición del Concierto nº 1 con las cadencias que escribió el inefable Glenn Gould. Con esto el producto queda como sigue: un disco normal que contiene los dos conciertos, en el orden de su numeración (aunque todo el mundo sabe que que es incorrecto y que el primero fue compuesto después del segundo) y las cadencias originales de Beethoven, y un segundo disco, denominado Bonus CD, que contiene la grabación del primero con las citadas cadencias de Gould. Disco extra, por tanto, grabado en su mitad y ofrecido a modo de propina, como si nos encontráramos en la sala de conciertos aplaudiendo a rabiarse para que los intérpretes volvieran al escenario a ofrecernos su bis. Los incondicionales de Rattle, Vogt y las propinas tienen aquí su producto del otoño.

Celia Montolio



**LA VOZ DEL SIGLO
MARIA CALLAS VIVE**

EMI (vol. doble)

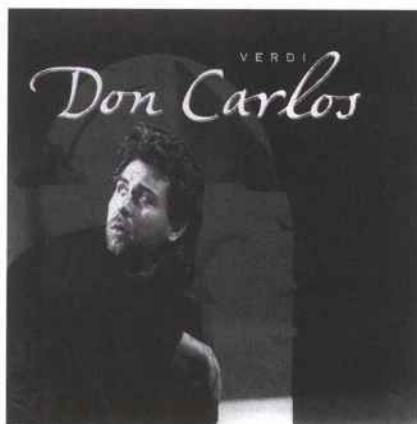
Obras de **Bellini, Donizetti, Verdi, Gluck, Cherubini, Spontini, Rossini, Puccini, Delibes, Bizet, Gounod, Massener, Mascagni.**

La figura de Maria Callas representa el mayor punto de referencia en el catálogo de la compañía EMI, así que no es de extrañar que el monumental legado de la histórica soprano constituya una inagotable fuente de recursos comerciales.

«Maria Callas vive» da título a una recopilación de óperas y arias en las que pueden apreciarse las razones por las que Maria Kalogeropoulos puede considerarse la soprano más célebre del siglo XX. Naturalmente, no se aprecian aquí sus aptitudes teatrales ni sus dotes seductoras sobre el escenario, pero el recorrido que nos propone el repertorio que va de Gluck a Mascagni sí configura un asombroso testimonio musical.

¿Cómo es posible razonar que la dimensión de Maria Callas en el ámbito de los grandes mitos verdianos sea comparable a su autoridad como ejemplar mezzo de «Carmen» y «Werther»? Sencillamente, porque Maria Callas ha sido una intérprete superlativa, una cantante estremecedora y una personalidad esencialmente conquistadora cuya credibilidad artística convierte en inútil la menor tentación al reproche. «Maria Callas vive».

Rubén Amón



DON CARLOS EN DIRECTO

EMI (vol. triple)

Don Carlos (versión en 5 actos, en francés), **Giuseppe Verdi.**

Roberto Alagna, José Van Dam, Karita Mattila, Csaba Airizer, Thomas Hampson, Eric Halfvarson. Coro del Teatro del Châtelet.

Orquesta de París. Dirección: Antonio Pappano.

Pensar a Verdi hoy día implica dividir nuestra atención entre dos fenómenos. El primero, el del gran autor de ópera italiana, creador de numerosos momentos de inmensa popularidad. El otro obliga a ver la trayectoria artística de un músico dominado por la idea de crear una sustancia dramática poderosa sobre la que los oropeles del fenómeno operístico convencional se sostengan sin condicionar lo esencial. La conjunción de estos dos fenómenos constituye toda la problemática de la ópera de la segunda mitad del siglo XIX y, quizá, la última que ha tenido la ópera como género.

Cuando se habla de una sustancia dramática poderosa estamos definiendo una narración atravesada por conflictos irresolubles y trágicos. Éstos se encontraban primordialmente en el conflicto amoroso y el histórico y, a ser posible, en la mezcla de ambos. Naturalmente, estamos casi definiendo a Shakespeare. Verdi soñó a Shakespeare toda su vida y consiguió encarnarlo magistralmente en la vejez. Pero, hasta llegar a las cimas de Otello y Falstaff, Verdi procedió a numerosas aproximaciones. Hasta alcanzar la libertad absoluta que

dio sentido a toda su carrera, Verdi aceptó numerosas convenciones de lo que era la ópera para sus contemporáneos. Una de ellas fue la de continuar el estilo de la gran ópera francesa; es el caso de Don Carlos.

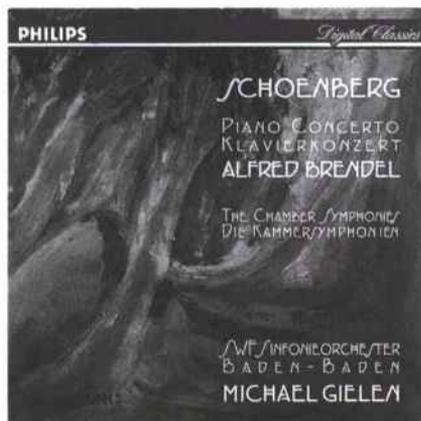
El drama de Schiller, que transforma las difíciles relaciones de Felipe II y su hijo, el infante Don Carlos, en un conflicto amoroso teñido de una ligera capa histórica que hace del infante un héroe libertador (en este caso, de Flandes), y satisface todas las convenciones del género. Da un poco lo mismo que nos hablen de Felipe II, de Atila o de Gustavo de Suecia. Todos expresan las mismas emociones, son víctimas de los mismos conflictos y son sacudidos por similares tragedias. La popularidad de la ópera en el siglo pasado se sustentaba en una especie de universalización de las situaciones. Pero la época comenzaba a exigir un mayor realismo (lo que no tardaría en llegar) o una mayor transmutación mítica (lo que Wagner estaba ya formulando).

Don Carlos se sitúa en ese cruce de caminos. Su mayor carga abstracta, con relación a éxitos suyos anteriores, como *La Traviata*, condujo a muchos (Bizet, por ejemplo) a acusarle de wagnerianismo. Pese a ello, tuvo un notable éxito. Y ¡cuántas calidades se dan en esta obra!

Este mismo año, el teatro de Châtelet de París (el mismo en el que oficiaba el señor Listner que va a regir los destinos de nuestro Real), se lanzó a una versión del *Don Carlos* de grandes vuelos (cuando se dice *Don Carlos* estamos ante la versión francesa, la italiana se identifica con *Don Carlo*). En ella, el rol estelar estaba encomendado al tenor de moda, Roberto Alagna, con un Felipe II de lujo, José Van Dam, y Karita Mattila en el papel de Isabel de Valois, la princesa que -según Schiller- amaba al príncipe pero se tuvo que casar con su viejo padre, el rey (curiosa inversión de Tristan e Isolda). El sello EMI, que ha convertido a Roberto Alagna en su gran apuesta lírica, lanza ahora la versión grabada en directo de aquellas representaciones, con aplausos y todo, con la firme intención de convertir esta producción en un *Don Carlos* de referencia. Mimbres no le faltan, desde luego.

J. F. G.

DISCOS



PASIÓN Y ORGANIZACIÓN

PHILIPS

Schoenberg: *Concierto para piano y orquesta. Sinfonías de Cámara nº 1 y 2.*

Alfred Brendel, piano. **SWF Sinfonieorchester Baden-Baden.**

Director: **Michael Gielen.**

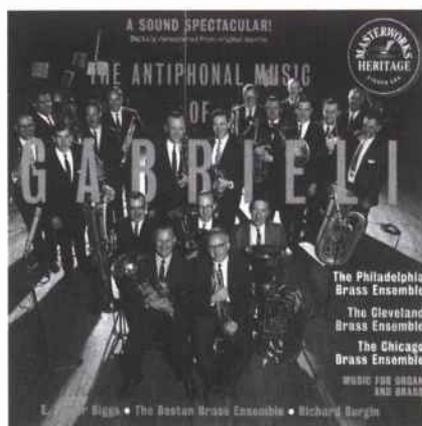
Durante muchos años, Schoenberg se ha encontrado en un limbo curioso: demasiado avanzado para muchos y poco para otros. Este equívoco no es ajeno a sus propias pretensiones. Se han citado mucho las numerosas ocasiones en que él mismo dijo que no era un revolucionario sino el heredero de la gran tradición germánica. Además, un buen puñado de obras suyas testifican sobre su nostalgia de la tonalidad. Pero todo esto no ha bastado para que el aficionado le perdonara el *invento* de esa cosa tan fuera de tono como era la dodecafonía.

Así las cosas, su música se ha defendido mal que bien, gustando ora a unos ora a otros según fueran las circunstancias. Sin embargo, estaba cantado que su tiempo llegaría (como había predicho Mahler) y como pasa siempre en la música, ese tiempo ha llegado cuando el oído ha hecho valer sus derechos sobre la algarabía teórica. Es curioso que en el Concierto para piano (que Alfred Brendel borda en este disco, tanto de intérprete de piano como de analista en el comentario de la carpeta), los principales reproches lanzados en su contra fueran los de ausencia de radicalidad. Algunos le reprocharon ciertos momentos tonales. Hoy, sin embargo, a finales de siglo, la obra sue-

na con una pureza estilística impecable, e incluso con un punto de calidez que nos hace remontarnos nítidamente a los años cuarenta, cuando la obra fue compuesta, en pleno período de exilio americano de su autor.

En esta grabación, el Concierto para piano está enmarcado entre las dos sinfonías de cámara, la nº 1, opus 9, y la nº 2, opus 38. La primera resume el primer período tonal de su autor y fue compuesta en el año 1906; la segunda fue comenzada a continuación, pero su conclusión se prolongó hasta el año 1939, siendo la única obra interrumpida del período juvenil que llegó a ser concluida en los años americanos. Las dos sinfonías camerísticas resumen toda la nostalgia, pero también toda la maestría de su autor, a propósito de las formas clásicas. Formas heredadas de la tradición, pero que aquí se dilatan y contraen para expresar tanto dramas emocionales como torbellinos de técnica compositiva.

J. F. G.



HISTORIA DE UN AZAR DISCOGRÁFICO

SONY

Obras de **G. Gabrieli** y **Frescobaldi.**

The Philadelphia Brass Ensemble. The Cleveland Brass Ensemble. The Chicago Brass Ensemble. E. Power Biggs, órgano. **The Boston Brass Ensemble.** Director: **Richard Burgin.**

La historia de la discografía está llena de pequeños milagros. Uno de ellos, ocurrido en pleno año 1968, se recoge en un

lanzamiento de Sony, heredera del legado de CBS. Se trata de la reunión de los grupos de metal de tres grandes orquestas americanas de aquel momento, las de Filadelfia, Chicago y Cleveland. El milagro lo contaba así el productor de esta grabación: «Las posibilidades de tirar 90 palillos al suelo y que formen las veintiséis letras del alfabeto son tan grandes como la de reunir a diecinueve músicos ocupadísimos, miembros de tres de las orquestas más importantes de tres estados americanos.»

Estos ocupadísimos músicos que se reunieron un día, apenas hicieron un par de ensayos por pieza y ni se preocuparon de afinar, se enfrentaban a Giovanni Gabrieli, uno de los grandes genios de la escuela de San Marcos, de Venecia, al que muchos de ellos ni conocían. El resultado es brillante y debió de marcar un hito en su momento, aunque los casi treinta años transcurridos hayan modificado radicalmente los criterios de la interpretación musical barroca y prebarroca. El disco, no obstante, está lleno de detalles interesantes. Así, por ejemplo, la propia extrañeza ante una música que recurría sistemáticamente a la espacialidad y al enfrentamiento de grupos instrumentales, característicos de la escuela de Venecia, obliga a los promotores del disco a incluir un diagrama que indica la posición de cada músico en relación a una escucha estereofónica. Idea, por cierto, enormemente pedagógica. De hecho, quizá la clave de esta grabación fuera, en su momento, la de mostrar las *espectaculares* posibilidades de la estereofonía.

El aspecto más simpático de este disco se encuentra en la posibilidad de evaluar la propia historia de la grabación discográfica, en relación a períodos de la historia de la música que se han visto sometidos a una profunda revisión. Un Beethoven de Fürtwangler puede parecer de ayer mismo. Pero un Gabrieli del año 68 nos muestra otro mundo muy diferente. La presente entrega se ha completado con otras obras de Gabrieli y de Frescobaldi, grabadas diez años antes por los Boston Brass Ensemble, acompañados por un órgano en esta ocasión. En fin, todo un repaso a los metales americanos de la década prodigiosa, los sesenta. C. M.



CLAROSCUROS

EMI (vol. doble)

G. Puccini: *La Bohème*.

Roberto Alagna, Leontina Vaduva,
Samuel Ramey, Thomas Hampson,
Ruth Ann Swenson, Simon
Keenlyside, Enrico Fisore.

Orquesta Philharmonia. Director:
Antonio Pappano.

El mercado discográfico ha prodigado abundantes referencias de «La Bohème» y numerosos repartos estelares, pero hay que remontarse a los años 1956 (Beecham), 1959 (Serafin) y 1963 (Karajan) para reconocer los mayores hitos inspirados en la ópera de Puccini, hasta el extremo de que ningún otro registro concebido posteriormente merece una atención definitiva. Desde esta perspectiva, la nueva versión del sello EMI no representa una alternativa excepcional, pero sí es verdad que, al menos, pueden encontrarse suficientes alicientes para justificar el correspondiente desembolso económico, a saber, el rutilante tenor francés Roberto Alagna, la sorpresa de Leontina Vaduva, la coincidencia de dos intérpretes norteamericanos de primera fila -Hampson y Ramey-, la Musetta de Ruth Ann Swenson y la ya respetada batuta de Antonio Pappano.

¿Cuál es el resultado? Podría decirse que Roberto Alagna convence más en los dúos y en los numerosos concertantes que en las intervenciones solitarias, especialmente porque es entonces cuando exagera los sentimientos del personaje de Rodolfo -suen

demasiado afanoso y angustiado-, cuando se nota más el defecto de empujar la voz y cuando se aprecia cierta desigualdad en la concepción del aria del primer acto. Alagna compone su papel con gusto y calidad, ataca los agudos con autoridad y sabe desenvolverse entre los matices de la ópera de Puccini desde la belleza de un timbre distinguido, pero, en cierto modo, su versión de «La Bohème» puede considerarse por debajo de las expectativas.

Leontina Vaduva tampoco consigue una Mimí de referencia, probablemente porque su exquisita aproximación al complejo personaje pucciniano se resiente de cierta ligereza y superficialidad, quizás en beneficio de una interpretación más cuidada y pulcra. La Musetta de Ruth Ann Swenson resulta convincente, el Marcello de Hampson es digno y profesional, mientras que el Colline de Ramey suena especialmente noble. Antonio Pappano, en fin, justifica su creciente prestigio en el fôso desde la perspectiva de una versión discográfica matizada, intensa y honda donde los miembros de la Orquesta Philharmonia se desenvuelven con mayor soltura de la que podría esperarse en una agrupación ya eminentemente sinfónica.

R. A.



GALANTERÍAS ESCURIALENSES

SEVERAL RECORDS

Padre Soler: *Seis conciertos para dos instrumentos de tecla.*

Dúo de pianos Frechilla-Zuloaga.

Los conciertos del Padre Antonio Soler (1729-1783) forman parte de los más granados musicalmente de nuestro maltratado siglo XVIII, excepción hecha, por supuesto, de la aportación internacional, es decir la de Domenico Scarlatti y Luigi Boccherini. Soler, que fue alumno del primero, es justamente considerado como su continuador más celebrado.

Los seis conciertos constan en su autógrafo (único ejemplar conservado, por otra parte) como «Seis conciertos para dos órganos obligados compuestos por el Padre Fray Antonio Soler para la diversión del Serenísimo Infante de España Don Gabriel de Borbón». Se ha supuesto que la serie fue concebida por el músico de Olot para poder ser interpretada por él mismo y el Infante, a la sazón su alumno, en los diferentes órganos de El Escorial.

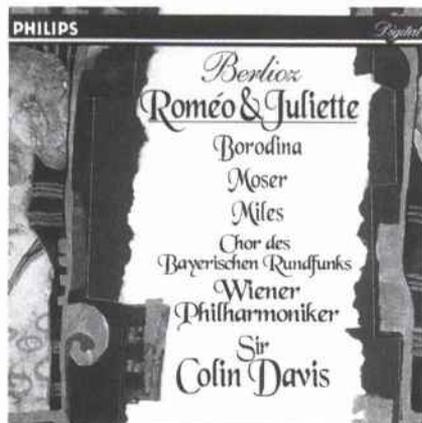
Dado el estilo más bien galante y mundano de estos conciertos, son muchos los que han considerado que otros teclados, incluidos los fortepianos de la época, hacían justicia igualmente a estos conciertos, y no es raro escucharlos en piano, dado el carácter brillante y apto para teclistas que caracterizan a estos conciertos concebidos por el célebre alumno de Scarlatti.

Todos los conciertos, menos el segundo, constan de dos únicos movimientos, siendo el primero, por lo general, un tiempo de sonata bipartita y el segundo un minué con variaciones. La sencillez de la forma (al menos, comparada con lo que iba a venir en muy pocos años) da pie a una gran riqueza de invención temática, lo que refleja la influencia scarlattiana; pero el tono y la manera parece anunciar nuevas vías que Viena se iba a encargarse de canalizar.

El dúo formado por los pianistas Miguel Frechilla y Pedro Zuloaga se han sumado a la aventura de ofrecer una versión para dos teclados modernos de este clásico de nuestro rococó. La apuesta brinda colores prehaydnianos de indudable interés, aunque haya quien prefiera escuchar esta música en la versión marcada por su creador, para dos órganos, por más que tampoco delante de una música de colores verdaderamente organísticos.

C. M.

DISCOS



CUANDO SHAKESPEARE CONOCIÓ A BERLIOZ

PHILIPS (vol. doble)

Hector Berlioz: *Romeo y Julieta*.

Olga Borodina, Thomas Moser, Alastair Miles.

Chor des Bayerischen Rundfunk. Wiener Philharmoniker.

Director: Sir Colin Davies.

Resulta difícil comprender el tránsito que va desde Beethoven hasta la médula del romanticismo sin la figura de Berlioz. El universo del visionario músico francés estaba dominado por Beethoven y Shakespeare. Del primero extrajo la lección de que la nueva forma -la que debía tomar el relevo de las sinfonías del genial sordo- no podía ser ni sinfonía ni ópera ni cantata, pero que debería contenerlas a todas en una renovada fusión. Del dramaturgo inglés dedujo que la obra artística debía incluir todos los claroscuros del drama. Esta ambición produjo una serie de obras de inusitado concepto, tan desconcertantes que hizo falta todo el genio y la megalomanía de un Wagner para formularlas dentro de un género afirmado.

La Sinfonía dramática *Romeo y Julieta*, opus 17, es, quizás, un paradigma de los problemas y aciertos de tamaño empresa. Berlioz descubrió a Shakespeare en 1827 (con 24 años), cuando una compañía británica llevó a París varias de sus obras. La impresión fue fulminante. Berlioz, además, convertiría a Harriet Smithson, la actriz que había personificado los roles femeninos -Julieta entre ellos-, en el centro de una pa-

sión devoradora. Ella sería la amada inasequible que sobrevuela su Sinfonía Fantástica y, años más tarde, su esposa.

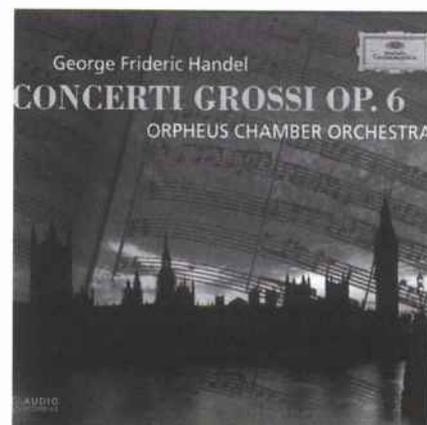
Así, cuando en el año 1838 se le presenta la oportunidad de componer una obra sobre los inmortales amantes de Verona, se enfrenta a uno de sus temas más sensibles, lo que da como resultado una obra sorprendente. Pero lo revolucionario de su forma ha jugado en su contra prácticamente hasta el presente. ¿Qué clase de obra es ésa que no es ni sinfonía ni ópera ni oratorio, siéndolo todo a la vez? ¿Dónde se ubica? Es el típico conflicto que afecta a las obras más ambiciosas de Berlioz, *La Damnation de Faust*, *Benvenuto Cellini*, *Harold en Italia*, etc.

En *Romeo y Julieta*, Berlioz se atreve a incluir fragmentos cantados que cuentan o narran parte de la historia, pero cuando tiene que representar los momentos más conmovedores de la tragedia es la orquesta sola la que se escucha. Osadía de la que tomaría buena cuenta Wagner, que asistió al estreno. Cuando el autor declara que se trata de una sinfonía, quiere desviar la atención del auditor hacia los valores de una forma que -después de la Novena de Beethoven- debe ampliarse para representar la diversidad de sentimientos del mundo, intuición de la que Mahler tomaría buena nota. Sin embargo, los tres cantantes y el coro disponen de momentos de protagonismo estructural nada desdenables.

Es posible que Berlioz no alcanzase esa realidad artística superior a los tres géneros convocados (sinfonía, oratorio y ópera), pero la música, que no es ningún género, es extraordinaria en esta obra de la que el aficionado conoce muy bien ciertos fragmentos (como el baile en casa de los Capuletos o la Escena de amor), pero mal la totalidad. Recomendar su escucha integral es casi obligatorio y, además, el disco es un buen medio porque los problemas de la ambigüedad del género dejan de existir.

En la presente versión, Colin Davis, buen conocedor de Berlioz, resuelve los complejos equilibrios de la música del genio francés con una brillantez a la que no es ajena la prestación de la Filarmónica de Viena y las tres voces presentes.

J. F. G.



LA VICTORIA DEL CONCIERTO

Deutsche Grammophon

G. F. Haendel.

12 Concerti Grossi op. 6.

Orpheus Chamber Orchestra.

El *Concerto Grosso* constituyó la victoria de la música instrumental en un entorno en el que raramente se concebía la música para conjunto fuera del ámbito vocal. La explosión de los *concerti* de Corelli y la escuela italiana irradió sus ondas de choque por todo el orbe occidental.

Los *Concerti grossi*, opus 6, de Haendel, fueron compuestos en el año 1739 a solicitud del editor John Walsh. Haendel, harto de estrellarse contra el público inglés en su empeño de hacer ópera italiana en Londres, y cansado de perder dinero, se tomó el empeño con verdadero interés. El resultado satisfizo a todo el mundo, el público se mostró receptivo a esta colección y el propio Haendel sintió una real estima por esta serie de la que retomó frecuentes fragmentos para obras posteriores. Una cierta leyenda atribuye la composición de los doce conciertos a un solo mes (septiembre de 1739), pero es más verosímil que esa fecha, indicada en los manuscritos, de todas formas corresponda a los períodos finales de la composición. De todos modos, no debió de ser mucho más ya que, aparte de su maestría y velocidad, todos fueron originales, a diferencia de su primera colección de *concerti*, opus 3 en los que aprovechó material anterior, y el encargo de Walsh fue de ese mismo año.

J. F. G.



ESTE DISCO SE AUTODESTRUIRÁ EN CINCO SEGUNDOS

PHILIPS

Mission: Impossible

Música de la película. Original de Danny Elfman. Tema de Lalo Schifrin.

¿Cómo podríamos explicar el encanto de la vieja serie televisiva de Misión Imposible? En primer lugar, quizás por el propio mecanismo de los guiones, esa idea de que todo el desarrollo de cada historia estaba determinado desde el principio por la famosa cinta que se autodestruía en cinco segundos, y en segundo lugar por esa frialdad con la que el guión trazado por los agentes secretos se ejecutaba sin fallos, con lo que toda la emoción residía en cómo se realizaba. Era una historia autorreferencial, un guión dentro de otro, que permitía concentrarse en el mecanismo, sin jugar con la ansiedad del espectador. Lo que la hace atractiva, aún hoy día, es esa cercanía con un cierto espíritu del estructuralismo de aquellos años. En la actual versión cinematográfica, Emanuelle Beart se despierta de una de esas falsas muertes de los espías, nada más comenzar la película, y pregunta si la misión ha salido bien. Es lo opuesto a la vieja serie en la que todo salía siempre bien y a nadie le cabía la menor duda.

De todas maneras, lo que ha hecho que esta serie aún se recuerde son sus pequeños detalles, la cinta que *se autodestruirá en cinco segundos*, la llama que prende una mecha constituida por una línea recta en su carátula y, sobre todo, el tema musical de

Lalo Schifrin. Es un tema en el mejor estilo del jazz comercial de aquellos años y cuya popularidad debería servir a todos los profesores de solfeo para mostrar a sus alumnos el ejemplo de lo que es un compás de cinco por cuatro, o por ocho (y desterrar, de paso, el manoseado ejemplo del zortzico para este fin). La sonoridad cálida de la flauta, que conducía el tema en sus registros graves, es una bocanada de aire fresco en estos tiempos del *sampler*.

La película actual, protagonizada por Tom Cruise, no tiene nada de aquellos sutiles encantos, aunque es una buena película de aventuras. La música incorpora el viejo tema de Schifrin, pero ¡perfidia! aquella flauta, insidiosa como una víbora, se ha sustituido por una sección orquestal. El resto de la música está realizado por Danny Elfman, es eficaz, pero fuera del apoyo a las imágenes no se le percibe una personalidad como para competir con el viejo tema de Schifrin. Ahora bien, a todo el que le haya gustado la banda original tiene la oportunidad de hacerse con el disco que prolongará sus goces. Otro aspecto didáctico lo constituye el darse cuenta de las pocas cosas que se escuchan cuando se mira. La música creada por Elfman, escuchada a solo, tiene un curioso tono gótico que baña todo el film y que, sin duda, el disco lo pone mejor de manifiesto. Aparte de todo ello ¿es interesante el disco por sí mismo? Eso depende de las aficiones de cada cual. Yo, por mi parte, soporto mal escuchar el vibrante tema de cinco por cuatro, de Schifrin, sin poder visualizar, a la vez, la cerilla que prende la mecha en línea recta.

J. F. G.



La Spagna

Music at the Spanish Court
Amsterdam Loeki Stardust Quartet

LA DULCE MÚSICA DE LA SPAGNA

L'OISEAU-LYRE DECCA

Obras de Gombert, T. L. de Victoria, Ghiselin, A. de Cabezón, H. de Cabezón, Escobar, Cornago, Ockeghem, de Silva, Correa de Arauxo, de la Torre, D. Ortiz, Clavijo del Castillo, Aguilera de Heredia.

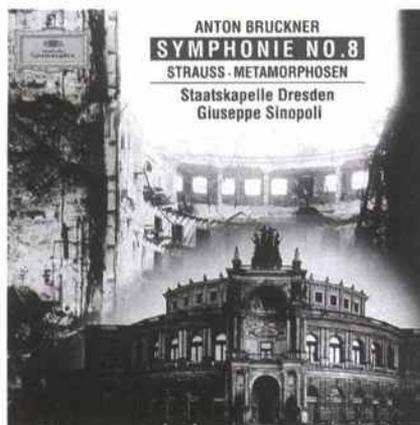
Amsterdam Loeki Stardust Quartet.

El presente disco es bastante insólito: música española del siglo XVI grabada por un formidable cuarteto holandés de flautas dulces. Las piezas son de origen vocal e instrumental. Pero, en todos los casos, los miembros del Amsterdam Loeki Stardust Quartet aplican el precepto del flautista Silvestro Ganassi que, en 1535, aconsejaba «imitar la voz humana hasta el punto que hiciera creer al oyente que casi podía entender las palabras». Para esta colección de piezas renacentistas de la Corte Española, los miembros del Loeki Stardust utilizan 19 tipos distintos de flautas dulces, desde la soprano hasta la contrabajo. Conocida es la espléndida escuela holandesa de música antigua en general, y esta grabación es prueba máxima; equilibrar la sonoridad de una familia de flautas dulces y conseguir vencer la sensación de monotonía que podría ofrecer más de 67 minutos seguidos con el mismo sonido es algo que sólo está a la altura de muy pocos.

En cuanto a los autores encontramos desde Antonio de Cabezón y su hijo Hernando, Correa de Arauxo, Aguilera de Heredia, Diego Ortiz, Tomás Luis de Victoria, hasta importantes nombres flamencos que nunca faltaron en las cortes de Carlos V y Felipe II. A destacar el gran Johannes Ockeghen (el Ticiano de la música), Johannes Cornago o Nicolas Gombert. De este último aprendemos con el libreto que acompaña al disco que Carlos V le profesaba gran estima hasta que ocurrió algo muy de actualidad y que nos lleva a pensar que en todas partes han cocido habas: Gombert fue acusado de violar a un jovencito que estaba, también, al servicio del rey, lo que le llevó a galeras algún tiempo.

C. M.

DISCOS



EL MEJOR BRUCKNER

Deutsche Grammophon
A. Bruckner: *Sinfonía nº 8.*
R. Strauss: *Metamorfosis.*
Staatskapelle Dresden.
 Director: **Giuseppe Sinopoli.**

El primer aniversario de la muerte de Anton Bruckner (1824-1896) es una ocasión inmejorable para poder acceder a grabaciones que difícilmente se pueden encontrar en todo momento, dada la magnitud y monumentalidad de su obra. La Octava Sinfonía puede ser un paradigma de esa dificultad, consecuencia del enorme esfuerzo necesario para darle vida. Ochenta y cinco minutos de duración de una densidad formidable, que hacen ya difícil la escucha, permiten imaginar los gigantescos escollos que debe superar una interpretación suficiente de la obra. A su vez, una orquesta prestigiosa y un director consciente no se embarcan en una grabación de este calibre a la ligera; en el centenario, además.

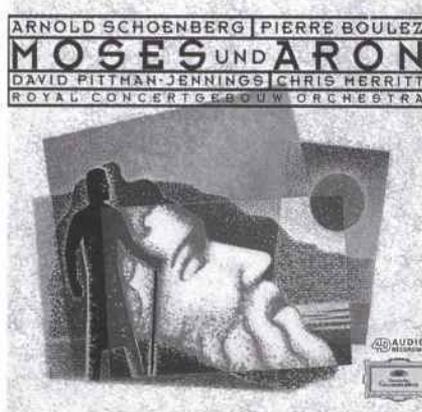
Resulta paradójico que un compositor tan concienzudo y monumental, tan soberano en el manejo de la técnica compositiva, fuese un creador semi-autodidacta, tardío y siempre al límite del complejo. Cuando Bruckner presenta la partitura de su Sinfonía nº 8 al director Hermann Levi, que había llevado al éxito su Sinfonía nº 7, éste se muestra reticente ante la nueva partitura y Bruckner entra en una fase de duda casi enfermiza; abandona la composición de su novena y comienza a revisar la primera, la tercera y la octava. Esta última sufrirá cambios tan importantes que subsisten dos ver-

siones, la primera de ellas, incluso, con variantes. La que, finalmente, se estrena el año 1890, con gran éxito, suele ser la más difundida. Pero de ésta existen dos ediciones, la Haas y la Nowak. La versión 1890, edición Nowak es la elegida aquí.

La Sinfonía nº 8, en do menor, constituye la cima del sinfonismo germánico y la conclusión de un arco dominado por la tonalidad. Mahler, alumno de Bruckner, llevaría las consecuencias de estos límites de la tonalidad hasta extremos que Schoenberg asumiría como irreversibles en cuanto a la imposibilidad de continuar el camino tonal. Del estreno de esta octava de Bruckner hasta las primeras obras atonales de Schoenberg pasarían menos de veinte años.

La Staatskapelle Dresden, que dirige Sinopoli, como titular desde 1992, sabe entrar en esta música con naturalidad. El colofón de la grabación, esa media hora que falta para completar un doble disco, se dedica a otra obra otoñal: *Metamorfosis*, de Strauss, esa pequeña joya del pensamiento nostálgico y pesimista; escrita en los últimos meses de la guerra, Strauss hace de ella un epílogo a todo un ciclo de tradición germánica de la música.

J. F. G.



UNA VERSIÓN INOLVIDABLE

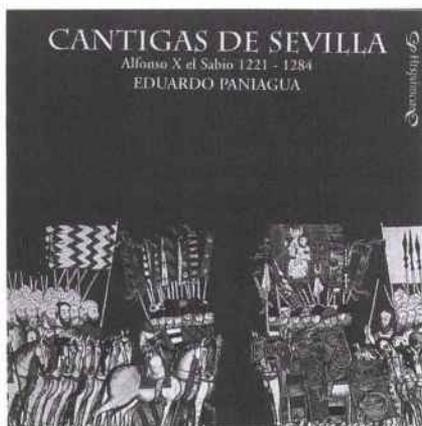
Deutsche Grammophon
Schoenberg: *Moises y Aaron.*
D. Pittman-Jenings, Ch. Merrit, G. Fontana, Y. Naef, J. Graham Hall, S. Lorenz, L. Polgar. Orquesta del **Concertgebouw.** Coro de la **Nederlandse Opera.** Director: **Pierre Boulez.**

Pierre Boulez reconoce haberse aproximado a «Moises y Aaron» desde una perspectiva ingenua y escasamente comprometida con su bagaje en el ámbito del dodecafonismo, de modo que esta nueva versión discográfica de la ópera de Schoenberg debe entenderse entre los límites de una experiencia fresca y espontánea cuya apabullante credibilidad tiene como singulares exponentes a la Orquesta del Concertgebouw, al Coro de la Nederlandse Opera y las voces de Pittman-Jennings y Merrit.

Efectivamente, el magistral Boulez se ha reencontrado con «Moises y Aaron» veinte años después de su anterior referencia en el sello CBS (Sony) y lo ha hecho plenamente convencido de que la versión escénica concebida por Peter Stein en Amsterdam y Salzburgo debía repercutir en los aspectos puramente musicales. Así se explica que la grabación nos sorprenda por su inquietante contenido dramático y así se entiende que el papel capital del coro adquiriera la entidad de un solo personaje, precisamente porque así lo sugería el criterio común de Boulez y Stein.

Ciertamente, las limitaciones de un compact-disc impiden conocer los pormenores teatrales de una ópera y, en consecuencia, el mero oyente no está al tanto de la recíproca dependencia entre Boulez y Stein; sin embargo, la excepcional versión discográfica del director y compositor francés -que no está exenta de referencias impresionistas- posee suficiente envergadura como para disfrutarla solitariamente con verdadero asombro. El sonido de la Orquesta del Concertgebouw resulta increíble, el coro de la Nederlandse Opera funciona con al exactitud de un reloj y el contraste entre el estilo declamatorio de Pittman-Jennings y los alardes vocales de Merrit otorgan a la grabación los argumentos de un verdadero acontecimiento.

R. A.



EN OTOÑO MÁS CANTIGAS

SONY *Hispánica* (vol. doble)
Alfonso X el Sabio: Cantigas de Sevilla.
 Eduardo Paniagua.

Quinta entrega de las Cantigas de Santa María, de Alfonso X el Sabio, a cargo del grupo de Eduardo Paniagua. Con este nuevo disco avanza firme el propósito de publicar la serie completa con el que se inauguró la colección *Hispánica*, de Sony, hace pocos meses. En esta nueva entrega Paniagua ofrece uno de los aspectos más emotivos de esta memorable colección. Sevilla, en efecto, constituye uno de los centros neurálgicos de la sensibilidad del rey sabio. Conquistada el año 1248 por Fernando III el Santo, padre de Alfonso X, y éste mismo, la ciudad del Guadalquivir fecundaría la imaginación del rey trovador que trasladó allí su capital y en ella falleció.

La Sevilla de Alfonso X albergaría a cristianos, judíos, árabes, bereberes, muladíes y mozárabes. Pero, además, la conquista dejaría huecos pronto rellenos por castellanos (de Burgos, Palencia, Valladolid, Toledo o Cuenca), así como gente de Aragón, Cataluña y Portugal. Sin olvidar barrios enteros de mercaderes genoveses, milaneses, piamonteses, florentinos, pisanos y venecianos.

En ese increíble mosaico, el rey sabio, conquistador y trovador realizaría esa especie de ideal medieval mezcla de religiosidad, mundanidad y tolerancia, aunque ésta se diera la mano con la violencia de la

guerra y la conquista. «Las Cantigas de Sevilla es una selección dentro del cancionero con las más relevantes narraciones desde el punto de vista histórico y personal del rey sabio. Casi todas pertenecen a la última centena, es decir, entre la 300 y la 400, compuestas a partir del año 1279 en los últimos cuatro años de un rey cansado y decepcionado de la familia y la corte, y en las que se puede sentir la cercanía de Alfonso X como autor con un creciente fervor a su Dama Santa María.» Es decir, estamos ante el corpus más íntimamente ligado al rey Alfonso, con sus fervores y su melancolía y, sobre todo, con su huella, más próxima aquí que en otros momentos de la vasta colección que constituyen estas Cantigas.

Un paso más de cara a abarcar el gran monumento musical y literario español medieval. Con él, *Hispánica* afirma sus intenciones: abrir al gran repertorio discográfico lo mejor de nuestro pasado.

J. F. G.



BACH
Goldberg Variations
 Anthony Newman, Harpsichord



DIGITAL FOCUS: MÚSICA GRANDE, PRECIOS PEQUEÑOS

Las series económicas pueden encerrar gratas sorpresas si se saben distinguir ciertos parámetros. Es importante que las grabaciones sean digitales (DDD), ya que muchas colecciones de las que se encuentran en los grandes almacenes se limitan a reciclar antiguos masters sin el menor cuidado; es importante, también, que un sello importante ampare el producto.

A partir de ahí hay que asumir que un disco barato se consigue gracias a versiones de artistas alejados del estrellato, au-

sencia de folleto en el disco y una economía importante en los derechos de obras e intérpretes.

Esto no implica, necesariamente, versiones deficientes y no es raro encontrarse con todo lo contrario, es decir, interpretaciones de gran nivel. Sea como fuere, las series económicas constituyen oportunidades (a veces casi únicas) para que un joven con el dinero escaso comience a hacerse con una incipiente discoteca, especialmente cuando se trata de obras y autores muy célebres.

La serie *DIGITAL FOCUS* de Sony es una de las alternativas serias y fiables en ese complicado terreno del disco de bajo precio. Todas las características del género se dan en esta colección: grabaciones digitales, compositores y obras muy populares (Bach, Haendel, Rossini, Chopin, Mendelssohn, Brahms, Liszt, Debussy o Rachmaninov), ausencia de carpetilla en el disco, precios por debajo de las mil pesetas por disco y sorpresas agradables en el capítulo de obras e interpretaciones.

De entre los últimos lanzamientos destacan dos discos dedicados a obras de Bach, las *Variaciones Goldberg* y una colección de sus piezas organísticas a cargo de Anthony Newman; las tres primeras sinfonías de Brahms en otros tantos discos, acompañadas cada una de ellas por obras de Mendelssohn, Liszt o el propio Brahms; o la conocida *Música Acuática*, de Haendel; o, para los pianistas, un disco con las tres sonatas de Chopin y otro con el *1º Libro de Preludios y Pour le piano*, de Debussy. El catálogo completo de esta apetecible serie cuenta ya con cerca de setenta títulos disponibles.

J. F. G.

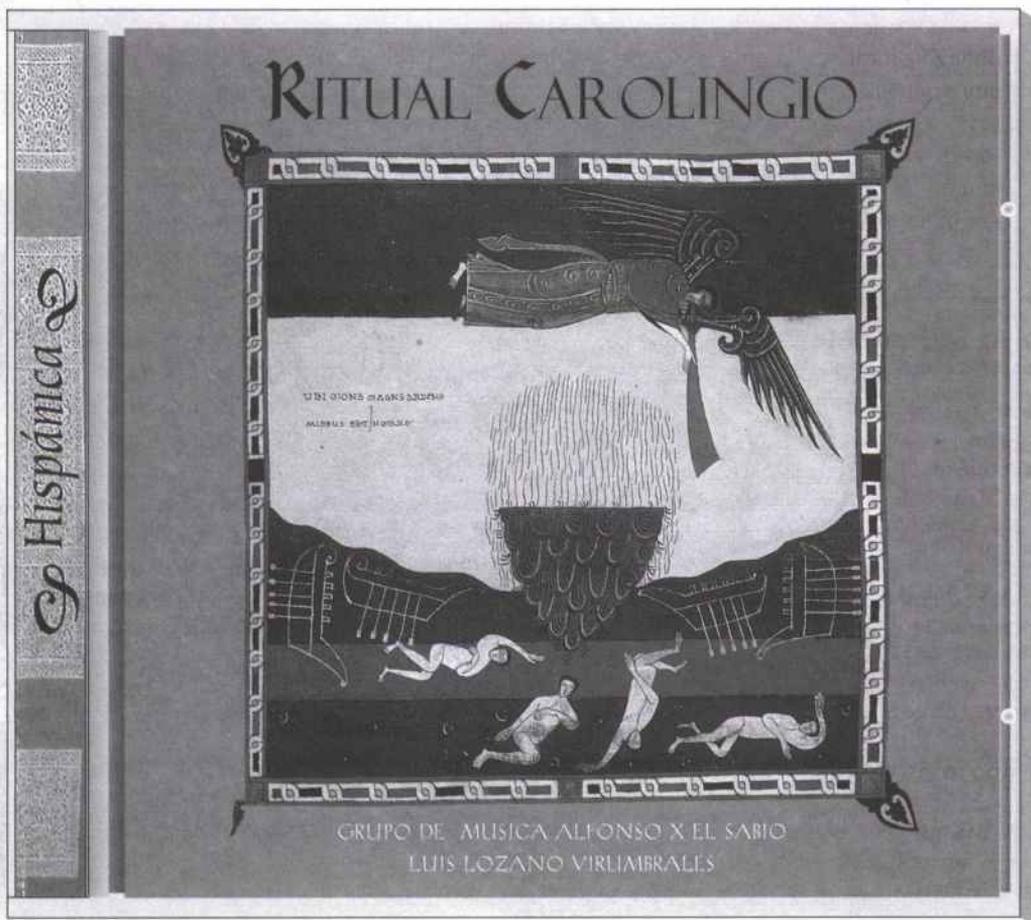


BRAHMS
String Quartets, Op. 51
 Semi String Quartet



165
166

RITUAL CAROLINGIO



1ª GRABACIÓN MUNDIAL
PRESENTADA EN EDICIÓN DE LUJO

Hispánica



GRUPO DE MUSICA ALFONSO X EL SABIO
LUIS LOZANO VIRUMBRALES

SI TE GUSTA EL CANTO GREGORIANO,
ESTE DISCO TE SORPRENDERÁ



Una curiosidad para teclistas

LUIS LOZANO VIRUMBRALES

La Biblioteca Nacional de Madrid conserva dos breves tratados de música que por su claridad pedagógica, por su sencillez de comprensión, por su contenido exhaustivo de materia -Canto Llano, Canto de Órgano, Cifra- son fundamentales para adentrarnos, sin temor a la incomprensión especulativa, en la música práctica de otros tiempos: Arte Tripharia escrito por Juan Bermudo en 1550 y «Arte de Canto llano, Órgano y Cifra» -1649- para uso de la Congregación Cisterciense de los Reinos de Castilla León.

La publicación del «Capítulo Cuarto» -«Arte de Cifra»- del Tratado Cisterciense que Doce Notas da a conocer, por primera vez, me da pie para espigar, en forma sintética, los criterios musicales en los planteamientos pedagógicos de los siglos XVI-XVII.

En el Renacimiento y en el Barroco, casi me atrevería a decir que en España hasta el siglo XIX, la organización interna de la enseñanza está estructurada en función de un fin concreto: «El fin principal de la música es servir al Culto Divino». Así de tajante aparece la ideología humanista de Antonio de Cabezón en su PROEMIO. La postura no es aislada; todos sus contemporáneos seguirán idéntico camino: Juan Bermudo ofrece ARTE TRIPHARIA a la abadesa del monasterio de Santa Clara de Montilla para que doña Teresa, hija del conde Osorno, que «ha de ser monja, en breve tiempo supiese cantar para el servicio del Oficio Divino y tañer para su sancto exercicio...» Pero es que incluso la notación instrumental de vanguardia -sistema de cifra- «... será provechosa al Culto Divino...», escribía Correa de Arauxo en 1626; muchos años antes, en 1557,

cuando aparece impreso por primera vez el nuevo sistema de escritura instrumental, Venegas de Henestrosa ya lo había dedicado al mismo fin: «... reciba este pequeño servicio la república para gloria del Sacramento del Altar y Culto Divino...» Síntesis ideológica de esa función divina que se le encomienda a la música es el «ARTE DE CANTO...» cisterciense que hoy se publica, porque «el zelo del Culto Divino y el justo dolor de los disturbios y yerros que en el choro se cometen por ignorancia de la música práctica nos ha movido a dar a la estampa este discurso de un monje zeloso, para que mediante la brevedad de sus reglas, el arte se facilite y el Culto de Dios aumente...»

No se trata de una novedad medieval o renacentista, es más bien un fenómeno antropológico inherente a toda religión que desde los albores de la humanidad introduce al músico en la esfera de las divinidades: «... no se canta, no se toca para ser escuchado sino para que el rito surta efecto. No es que ya no haya compositor, ni siquiera oyentes, solamente existen participantes; los músicos no son artistas ante un auditorio sino delegados que se expresan en nombre de todos los participantes en el rito...»

Para alcanzar tal privilegio, el elegido se entrega de por vida a la música; es como un sacerdocio cuya enseñanza no ha sido una ciencia cerrada en sí misma, sino abierta a la variedad de interpretación que le exige su funcionalidad. EL ARTE... cisterciense dedica un capítulo a los «Presidentes y Cantor» para recordarles que, con buena compostura, han de controlar durante el Oficio Divino la actividad del coro y del organista, no sólo en lo referente al repertorio que marca el calendario litúrgico para cada tiempo,

día u hora sino en la forma de interpretarlo porque «ha de aver diferencia de días solemnes y fiestas a los días feriales, esto se entiende en el compás que vaya más de espacio o apriessa según el día que fuera... quando el choro fuere más apresurado a más tardo de lo que pide el día o la hora, el presidente no golpee ni vocee, ni haga acciones descompuestas con las manos que es indecencia de todo culto y más del Divino...»

La clave de este planteamiento pedagógico se basa en la identificación maestro-alumno. El maestro ha sido alumno -cantorcillo en la Capilla de música de una Catedral, estudiante en algún monasterio- y el alumno será, a su vez, maestro; es el destino normal del músico hasta el siglo XVIII. Las escuelas de música no son conservatorios -fábrica de futuros genios virtuosos-, sino hogares en los que, para aprender a cantar o tañer, se les enseña a captar, degustar, transmitir todo el entorno del mundo estético, interior y exterior.

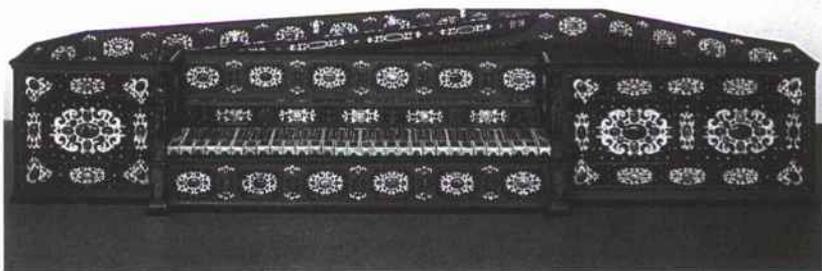
El contacto diario con la música práctica, arropado por el maestro, aporta al aprendiz de músico facilidad en la técnica, seguridad en superar dificultades en breve tiempo, aplomo en la interpretación, «...pues la vida es breve, será cordura buscar maneras para que en poco tiempo, se vea y se sepa mucho y porque hemos dicho que para los que más saben es provechosa esta cifra, no desmaye el principiante, porque le certifico que tengo experiencia de algunos, que en pocos días tañen medianamente su Fantasia y casi de improviso esta Cifra...»

El texto de Venegas de Henestrosa, todo un tratado de pedagogía en cuatro líneas, nos abre las puertas a la característica más atractiva de la formación en la música práctico-funcional: la enseñan-

EL ÚLTIMO TRATADO ESPAÑOL DE CIFRA PARA TECLA

za en y para las obras de música contemporánea. Bermudo en ARTE TRIPHARIA no deja dudas en lo que respecta al repertorio y a las técnicas a utilizar para su interpretación: «... es menester saber elegir la música que debe poner; el que tañedor dessea ser no ponga música golpeada que es pesadumbre de ley vieja, sino la que se usa en este tiempo; y si mudado el tiempo se mudare la musica, aquella ponga que los músicos apuntaren por buena. La que al presente podeis poner, sea de Don Juan, de Gregorio Silvestre músicos de Tecla de Granada, de Villada racionero en la Yglesia de Sevilla, de Antonio de Cabezón, músico de su Magestad, de Bernardino Figueroa maestro de la Capilla real de Granada, de Christobal de Morales maestro de Capilla de mi señor el duque de Arcos...»

La elección no es difícil para el alumno porque el maestro le facilita un muestrario que se amolda a las necesidades de cada uno: «... los que quisieren aprovecharse desde libro y no supieren tañer nada, han de comenzar a tañer los primeros duos que son fáciles y a entender el compás y anssi, poco a poco, poner obras a tres y a quatro que vean no llevan mucha glosa, hasta que tengan las manos sueltas... los que quisieren pasar en esta arte muy adelante, tomen licion de quien tiene lindo aire de tañer...» Será Correa de Arauxo quien nos describa, en clave ya barroca, las sorpresas encerradas en los arcanos de quien tiene «ese lindo aire de tañer de Antonio de Cabezón»: «... el bocadito gustoso, el melindre, el juguete y otros mil fahinetes que la eminencia del arte descubre cada día...» Antonio de Cabezón había sido un tanto más sobrio en la oferta aunque, también, más elitista: «...en este lugar



Espineta de Annibale Rossi, 1577

no tratamos de Música vulgar u chocarrera, tras que se va el vulgo de la gente, sino de la buena y perfecta...»

El panorama corresponde a una época en la que la música instrumental había conseguido emanciparse de la vocal, encontrando su propia técnica de composición y perfilando estructuras que desembocarían en las formas del Barroco. La evolución exigía pedagógicamente un nuevo sistema de transmisión de esa música de vanguardia en la que imperaría el término GLOSA con todas sus posibilidades de adorno, desarrollo, fugado... El sistema de la CIFRA fue un práctico hallazgo: «Todo instrumento que pudiese tañer a dos, tres, o más voces» se evitará el esfuerzo, la dificultad de reducir, en el momento de la interpretación, los dos, tres, cuatro pentagramas en que se escribe la música vocal; ahora, con la CIFRA, dos, tres, cuatro líneas, las correspondientes al número de voces en que se compone la obra, serán más fácilmente leídas si el alumno traduce las notas a números.

La música vocal, desbrozando dificultades, encontró, también, la solución al

complejo sistema de entonación musical basado en el sistema hexacordal de Guido de Arezzo, vigente en la enseñanza desde principios del siglo XI: «Fray Pedro de Ureña, lego de cogulla, hijo de nuestro Real Monasterio de la Espina (Valladolid) ciego a natiuite, ingenio excelente y consumado músico, cuyo es este discurso, en su INTRODUCCIÓN HARMÓNICA, aprobada de grandes Maestros de España (que no dió a la estampa prevenido de muerte) QUITÓ LAS MUDANZAS DE LA MUSICA fundado en el mismo principio con que se introduxeron...»

Se impone el paréntesis para concretar que el nuevo sistema de solfeo aparece por primera vez en el capítulo segundo del Tratado del Cister cuya parte correspondiente a la CIFRA edita hoy Doce Notas. Ureña inventó el sistema en 1610, completando los balbucesos que sobre ello había adelantado Ramos de Pareja como atestigua Juan Caramuel en ARTE NUEVA DE MUSICA de 1644.

Una innovación tan trascendental para el futuro de la enseñanza musical como es la creación del Diapasón, los siete so-



Virginal de 1588

zás, lo único que recuerden es que las primeras sílabas de cada hemistiquio del Himno que cantan en las Vísperas de la fiesta de San Juan Bautista forman el esquema de un Hexacordo y dan nombre a sus notas: UT-RE-MI-FA-SOL-LA, porque su maestro introdujo la nota que faltaba -SI- para crear la octava, partiendo de cualquier sonido: «En el capítulo segundo se probó averse introducido las Mutanzas por falta de septima voz o número sonoro con que cumplir el Diapason y llegar desde UT gradatin a otra voz octava arriba semejante del todo a la primera, y compuesta de ella; por lo qual es forzoso suplir la que falta con alguna de

los correlativos de una escala, es fruto del aprendizaje en la música funcional; en este caso la música funcional en la Congregación Cisterciense de los Reinos de Castilla-León: «En el primer capítulo se facilita el modo de cantar con mutanzas con exemplos claros y brevissimos preceptos, para que acaben de aprender con él con perfección los que comenzaron por el estilo antiguo y temen hallar embarazo en el nuevo. En el segundo se contiene un brevissimo arte de cantar sin la dificultad nunca vencida (aún de los músicos más diestros) de las mutanzas, para que comiencen a aprender por él novicios y monjes principiantes que tienen poca o ninguna luz del antiguo...» El párrafo es una constante en mi comentario; cada alumno ha de recibir y asimilar su vanguardia, sin forzar con ella a los que recibieron su otra vanguardia.

A los discípulos de Ureña no les ha de preocupar analizar si la melodía está escrita en el Hexacordo de Natural, seis notas partiendo de DO, el de Becuadro partiendo de SOL o el de Bemol que nace en FA; no han de buscar el lugar donde han de hacer Mutanza cuando una melodía sobrepase el ámbito de seis notas, para pronunciar MI-FA siempre que acústicamente suene un semitono; qui-

las precedentes y con la propiedad de Natura introducida para este efecto, como las hubiera en la Arithmetica si para pasar de 8 a 10 no hubiera 9 o para pasar de 9 a 11 no hubiera 10 porque fuera forzoso suplir el número que falta con alguna de las unidades o números precedentes. Luego assi como en la numeración se eviten las Mutanzas, cumpliendo el diez de numeros distintos, en la modulación se evitarán cumpliendo el 7, y repeliendo por inutil la propiedad de Natura. Supuesto este principio, assentó el autor SIETE VOCES: sus nombres o notas UT, RE, MI, FA, SOL, LA, NI. Puso por septima el NI porque el ascenso inmediato desde ella siempre es semitono, de NI a UT, como de MI a FA, y fue congruencia que el MI y el NI se pareciesen en la nota, como se asimilan en la razón de voces agudas. Añadida la SEPTIMA VOZ, se hace experiencia de que está cumplido el Diapason de la música...»

Ya sólo queda la lectura del ARTE DE CIFRA; pero antes, así se comprenderá mejor mi introducción, una cita de Jacques Chailley: «La primera música fue la de los dioses, la segunda la de los príncipes»; un trasvase de funcionalidad que no afecta a la esencia musical ni a su aprendizaje.

OBRAS CITADAS

CABEZÓN, Antonio de. «Obras de música para tecla, arpa y vihuela». Madrid, 1578. Biblioteca Nacional, Madrid. Sig. R. 3891.

BERMUDO, Juan. «Arte Tripharia». Osuna, 1550. Biblioteca Nacional, Madrid. Sig. M. 1336.

CORREA DE ARAUXO, Francisco. «Libro de Tientos y Discursos... Intitulado Facultad Organica». Alcalá, 1626. Biblioteca Nacional, Madrid. Sig. R. 9279.

VENEGAS DE HENESTROSA, Luys. «Libro de Cifra Nueva para tecla, arpa y Vihuela». Alcalá, 1557. Biblioteca Nacional, Madrid. Sig. R. 598.

ANÓNIMO. «Arte de Canto Llano, Organo y Cifra». Madrid, 1649. Biblioteca Nacional, Madrid. Sig. R. 26582.

SANTAMARIA, Tomás. «Arte de tañer fantasia». Valladolid, 1565. Edición facsimil, Gregg International Publishers Limited. Western Germany, 1972.

CHAILLEY, Jacques. «40.000 años de música». Barcelona, 1970.

ARTE DE CIFRA

ARTE
DE
CANTO LLANO
ORGANO, Y CIFRA.

IVNTO CON EL DE CANTAR SIN
Mutanças, altamente fundado en principios
de Arithmetica, y Musica.

POR DECRETO DE LA SAGRADA
Congregacion Cisterciense de N. P. S. Bernardo, en los Reynos
de la Corona de Castilla, y Leon, en su Capitulo intermedio deste
año de 1649. le reduce vn Monge della à Methodo doctri-
nal, y breue, con muchos, y clarissimos exemplos, para ense-
nança de sus hijos; especialmente dedicados
por su profesion al Culto Divino.



CON LICENCIA.

En Madrid. En la Imprenta Real. Año M. DC. XLIX.

Penetrada la naturaleza, y dificultades del compas, solo resta en la cifra de las
manos, que todo se vence con el exercicio.

Signos. I

Los siete signos explicados se significan en la cifra por las siete primeras letras del Guarismo; con sola esta diferencia, que para distinguir Graves, Agudos y Sobreagudos, se comiençan a contar los graves desde *Ffaut* *retropolex*, y sus señales son estas.

	C	D	E			
Regraus.						
Graviss.	F	G	A	B	C	D E
Graviss.						
Agudos.	F	G	A	B	C	D E
Agudos.						
Sobregados.	F	G	A	B	C	D E
Sobregados.						
Resgados.	F	G	A	B	C	
Resgados.						

2 Las teclas negras del Organo unas son Bemoles y otras sostenidos, excepto las dos primeras de mano izquierda, que son *Dlasolre*, y *Elami*, significadas con estas letras. Cinco signos tienen tecla doblada, negra y blanca; que son *Bfabemi*, y *Elami*, cuyas teclas negras son Bemoles, y están a la parte de abaxo de las blancas. *Ffaut*, *Gsolreut*, *Csolfaut*, cuyas teclas negras son sostenidos, y están a la parte de arriba de las blancas.

3 Los Bemoles siempre caen en el 4. y en el 7. que son *Bfami*, y *Elami*. Señalanse desta manera 4b. 7b. y entonces se ha de herir las teclas negras, que están inmediatamente azia abaxo del 4. y el 7. y en la Vihuela, o Harpa, en los trastes, o cuerdas, donde se forman los Bemoles.

4 Los sostenidos siempre caen en el 1. 2. y 5. que son *Ffaut*, *Gsolreut*, y *Csolfaut*. Señalanse desta manera 1. 2. 5. y entonces se ha de pisar la tecla negra inmediata azia arriba, de donde cayeren el 1^o. 2^o. y 5^o. y en la Vihuela, y Harpa, en los trastes, o cuerdas, donde se causan los sostenidos.

Explicanse otras Notas. II

Al principio de la obra, tiento, o verso, se halla a la margen el tiempo, y la propiedad por donde se ha de tocar. Quando es por Bemol se halla esta *B*. quando por Bequadrado esta *h*. Tocando por Bemol, los quattros han de ser *Faes*, y se ha de herir en la tecla negra de *Bfabemi*, excepto si el 4. tuviere señal de sostenido, desta manera 4 *XX*. que entonces se hiere la blanca.

2 Esta nota sirve de ligadura; y la letra que la tiene despues de si, detiene en ella el dedo, sin pulsar su tecla dos vezes (aunque las demas voces se muevan y se passen a

otro compas) hasta hallar otra letra en la misma linea, al modo que el puntillo aumenta la figura a que se junta, y detiene en ella la voz sin repetirla, aunque entre nuevo compas y las demas voces se muevan.

3 Esta virgulilla / atravessada en la linea de qualquier voz, sirve de pausa; y la voz en que se atraviesa, cessa de cantar, o tocar desde ella, hasta hallar letra en su linea.

4 Esta figura sobre el renglon de la cifra, denota, que alguna, o algunas vezes de aquel compas, se tocan en proporcion *Sexquialtera*, que es de tres Minimas contra un Semibreve, y de seis Seminimas contra dos Minimas. Ponese la dicha señal sobre cada compas que se ha de tocar en aquella proporcion; porque el compas principal de la obra, no se altera; sino el de algunas figuras, y de alguna voz, o voces. Otras notas omitimos por rarissimas.

Distribucion del compàs, y colocacion de las figuras. III

Quantas son las voces de la obra, o verso, que se han de tocar, tantas lineas paralelas se tira, y en cada una su voz.



2 Cada espacio de los que estan entre las rayas, que atraviesan de alto abaxo las lineas paralelas de las voces, vale un compas; y para distribuirle en las figuras que contiene, y dar su valor a cada una, le ha de dividir en su imaginacion el Organista en mitades, tercias partes, cuartas partes, sextas, etc. por el mismo orden que dividen las figuras el compas en el tiempo que se hallare al principio de la obra; y conforme fuere la parte, o partes de espacio, que la letra tiene despues de si, assi es el valor de la figura.

3 Pongamos exemplos claros en Compasillo, que estos bastaràn para discurrir en los demas tiempos. Si huviere una letra en el principio del espacio, y en los siete espacios que se siguen, no huviere otra en la misma linea, ni se hallare en ella mas que esta señal . aquella figura valdrà ocho compases, y serà Maxima, y en todos ellos no se ha de alçar el dedo de aquella tecla. Si sucede lo mismo en quatro compases, es Longo la figura. Si en tres, es Breve con puntillo. Si en dos, es Breve. Si en uno, es Semibreve. Si la letra tiene despues de si espacio y medio, vale compas y medio, y es Semibreve con puntillo. Si ay dos letras solas en el espacio, una al principio, y otra al medio, son Minimas, una al dar y otra al alçar. Si ay dos letras, una al primer quarto, y otra al ultimo del espacio, son Minimas sincopadas. Si ay quatro letras que ocupan en ygal distancia todo el espacio, son Seminimas. Si ocho, son Corcheas. Si diez y seis, son Semicorcheas. De lo qual se colegiran facilmente otras comparticiones del Compas en este, y en los demas tiempos, discurriendo a la proporcion deste.

4 Suelen estar tan mezcladas las letras unas con otras, que con dificultad se conoce que figuras son, por la particion del espacio, por bien distribuida que este la cifra: y assi para mayor claridad se pone sobre el renglon el ayre de la Musica: esto es, una Minima sobre las Minimas, una Corchea sobre las Corcheas etc. todo lo qual consta de los ejemplos siguientes.

Modo de poner las manos en el organo. IV

Ninguna explicacion suple del todo la enseñanza viva del Maestro; pero con pocas liciones, buenos deseos, y tocar limpio (esto es *no pisar dos teclas juntas con un dedo*) valdran estos avisos.

2 Ambas manos toman la *Otava* con Index y Poley. *Quartas*, *Quintas* y *Sextas* con Poley y Quarto, o con Index y Quinto. *Terceras* con Poley y Medio, con Index y Quarto, o con Medio y Quinto, como mejor se acomodaren para voces y Glossas.

3 La derecha comienza a subir desde el Poley al Quarto; y sin bolver al Poley ni al Index, corre con Medio y Quarto. Comienza a baxar con Quarto hasta Index, y sin bolver al Quarto, corre con Index y Medio. La izquierda comienza a subir de Quarto a Poley, y repitiendo este circulo, corre su Glossa. Comienza a baxar de Poley a Quarto, y sin bolver a Poley ni a Index, corre con Medio y 4.

4 La derecha haze quiebros con Medio y Quarto, con Index y Medio, o con Index y Poley. La izquierda, con Index y Poley, o con Index y Medio; y ambas hazen siempre la mayor fuerza en la tecla sostenida, que señala la letra.

5 La cifra impressa de Antonio Cabezon tiene Duos y Tercios para principiantes, y Obras de primor, para hazer

<i>Maximas.</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
<i>Longos.</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
<i>Breues.</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
<i>Semibreues.</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
<i>Semibreues con puntillo.</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
<i>Minimas.</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
<i>Minimas sincopadas.</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
<i>Minimas con puntillo al dar.</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
<i>Minimas cõ pũtillo al alçar.</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
<i>Minimas cõ pũtillo, y Corcheas al dar, y alçar.</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
<i>Seminimas.</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
<i>Seminimas cõ pũtillo, y Corchea.</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
<i>Dos Seminimas y 4. Corcheas.</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
<i>Vna Seminima, y seis Corcheas.</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
<i>Ocho Corcheas.</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
<i>Diezy seis Semiscorebas.</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

consumados Organistas. Importaria mucho al servicio de Dios, que la hubiese en todos los Monasterios, o papeles de cifra equivalentes.

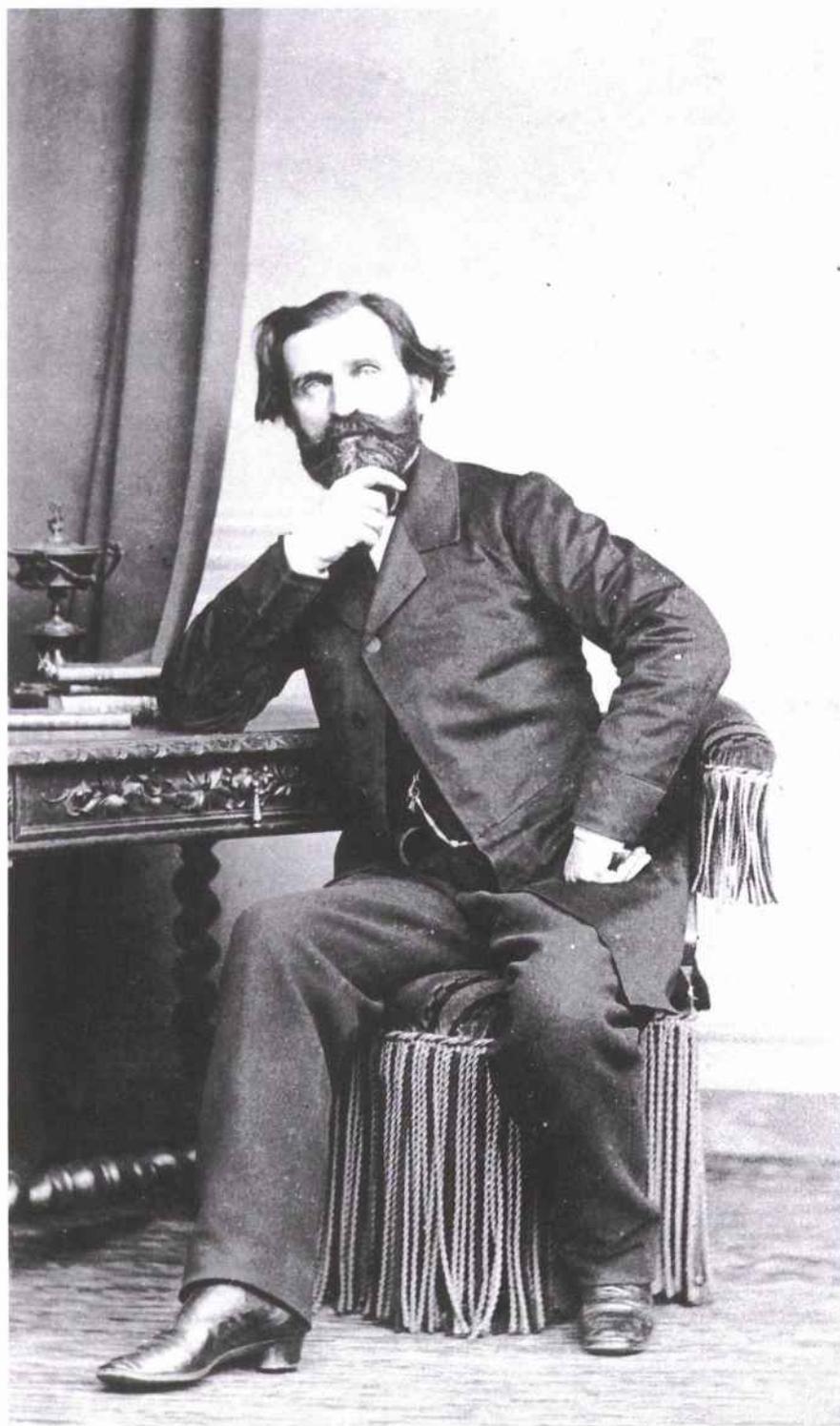
LAUS DEO

Exemplo de Beatas.

Exemplo de Be mol.



VERDI VISTO



El Museo Municipal de Madrid conserva cinco álbumes de fotografías todas en formato *carte de visite*, de Jean Laurent, el gran fotógrafo francés afincado en España a lo largo de casi toda la mitad del siglo XIX. De entre las fotografías dedicadas a compositores presentes en estos álbumes, llaman poderosamente la atención cinco retratos de Giuseppe Verdi, dos de los cuales, los que aquí mostramos, quizá por primera vez de manera pública, dan muestra de una expresividad y un desenfado en la

P O R L A U R E N T



actitud del genio italiano verdaderamente inéditas en la retratística del compositor. Jean Laurent, del que se ha conservado un patrimonio de imágenes impresionante para su época (da idea las 9.500 placas negativas al colodión y a la gelatina), es reciente actualidad al estar presente una exposición suya dentro del *Mois de la Photo á Paris*. La fuerza de estas dos imágenes de Verdi nos ha movido a presentarlas como reportaje fotográfico singular.



¿HAY ESPERANZAS PARA LA TONALIDAD?

Resulta verdaderamente sorprendente que una convención técnica, por más poderosa que haya sido, se convierta en objeto de una polémica tan larga y fatigosa. Mucha gente atribuye a la tonalidad el valor de una última fortaleza. Pocos, poquísimos, sabrían definirla; la mayoría la identifican con melodías fácilmente recordables; algunos saben que se relaciona con la función de acompañar una línea melódica, pero la mayoría la relacionarán con la tradición musical europea hasta los últimos aspavientos del romanticismo. Con eso basta. La frontera está trazada.

La sustitución de la tonalidad está resultando un largo proceso cuyos inicios pueden llegar hasta Beethoven. No es la primera vez en la historia en que se produce, la irrupción de la música instrumental alcanzó, también un larguísimo periodo de tiempo; la aclimatación de la polifonía no duró menos; el propio asentamiento de la tonalidad resultó arduo.

Pero la historia no se detiene. La tonalidad se desvanece de forma gradual y si el proceso es tan largo y lleno de vaivenes es debido a que implica a la memoria tanto como a los instrumentos, a la educación y a los rituales de uso de la música en nuestra cultura. Por lo demás, cuando la tonalidad haya sido sustituida los términos se volverán difusos y la frontera se desplazará. No menos virulento fue el enfrentamiento entre los defensores de la polifonía y los de la monodía renacentista, por ejemplo.

Sea como fuere, la cuestión de la tonalidad sigue jugando un papel ideológico, es la linde que separa la música contemporánea del océano clásico, al menos para los nostálgicos. Demostrar que la tonalidad no posee actualmente ninguna operatividad es casi una obviedad para quien practica la composición, pero resulta aún fatigoso si se quiere advertir del mismo fenómeno en los ámbitos de la educación musical o del patrimonio del aficionado. Los tres artículos que incluimos a continuación reflexionan sobre ello.

De la racionalidad en música

CARMEN HERNÁNDEZ MOLERO

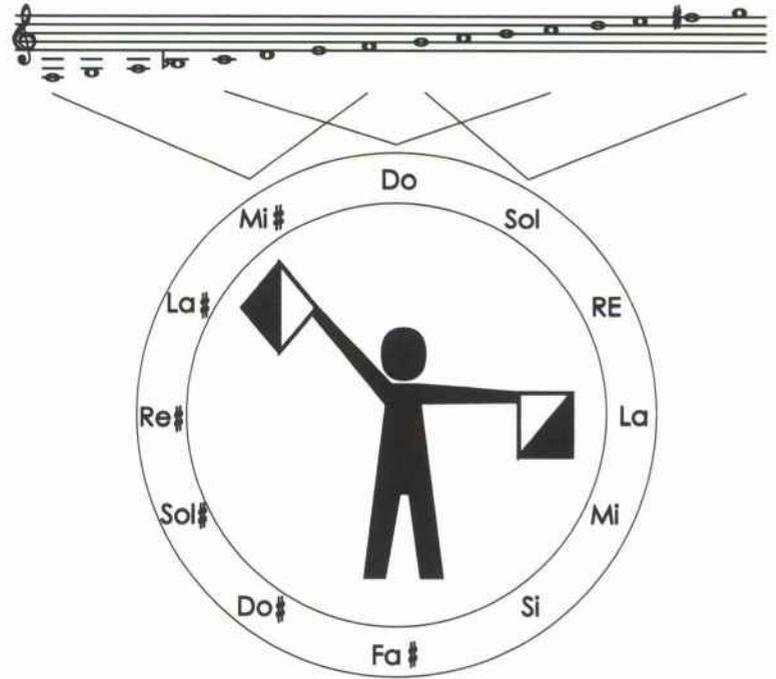
Suele presentarse como una de las causas que provocan el rechazo de la llamada «música contemporánea» por parte del público el hecho de que tal música tiene un defecto: resulta incomprensible, *no se entiende*. Y no deja de resultar curiosa tal acusación si pensamos que lo que se busca en el consumo de música es, precisamente, la exaltación del «sentimiento» en una experiencia encaminada a «conmover», a «emocionar», pero no a «pensar», por lo que el arte (la música, en este caso) habría de quedar al margen de la tantas veces exaltada *racionalidad* occidental.

Apelamos a los logros de la razón en todos los órdenes de la vida como muestra de un conocimiento que proporciona una segura superioridad a quien lo posee: «técnico», «lógico», «exacto»... son, sin embargo, atributos rechazados cuando se aplican en el ámbito del arte, rechazo que se da en mayor medida con respecto a una música que, al parecer, ha perdido el poder, tradicionalmente atribuido a la llamada «música clásica», de conmover, de emocionar.

Pero no es difícil descubrir la confusión reinante a la hora de emplear términos *-emoción, expresión...*- cuyo significado se da por supuesto. En efecto, se les otorga un valor universal que les preserva, inamovibles, de los avatares de una historia que, sin embargo, muestra claramente la imposibilidad de encontrar valores absolutos pues éstos, a su vez, no pueden ser pensados sino dentro de la historia de la que se les quiere liberar.

Exigimos que la racionalidad se instale en el mundo para ejercer sobre los objetos nuestro poder de dominación, ignorando «lo otro», lo que en el polo opuesto se presenta como algo extraño y amenazante, a no ser que pueda ser incorporado al dominio de lo racional quedando así neutralizado el peligro que pudiera ofrecer. Pero en el ámbito de la música esa exigencia aparece disfrazada de emoción y sentimiento: las mentes bien pensantes buscan refugio en un arte que debe permanecer a salvo como reducto intocado y sagrado en el que resguardar los restos de «irracionalidad» sentimental y afectiva, ilusoriamente mantenida al margen de la cadena productiva.

Pero a estas alturas, ¿se puede, *inocentemente*,



seguir ignorando que el serialismo integral, la música electrónica, incluso el espectralismo, no hacen sino rendir culto a una racionalidad impuesta, desde Pitágoras y pasando por Rameau, como garantía de coherencia y de comprensión universal? En Occidente la música se hace comprensible porque se la supone portadora de valores universales, precisamente porque *es racional*. Desde el siglo XVIII, la teoría de la composición musical en Occidente dispone de la demostración irrefutable de que la racionalidad ha conducido, en su despliegue histórico, a una adecuación cada vez más perfecta con un modelo elaborado de antemano y convertido en paradigma único de toda producción musical: *la tonalidad*, considerada no como uno de los muchos lenguajes musicales posibles y ligado a una época determinada, sino tomada como referencia de valor absoluto.

Pero cuando a la hora de juzgar la música de la segunda mitad del siglo XX se apela a la falta de «sentimiento» o de «melodía» que ayude a entender el discurso musical, se insiste en seguir percibiendo por separado la armonía (perteneciente al

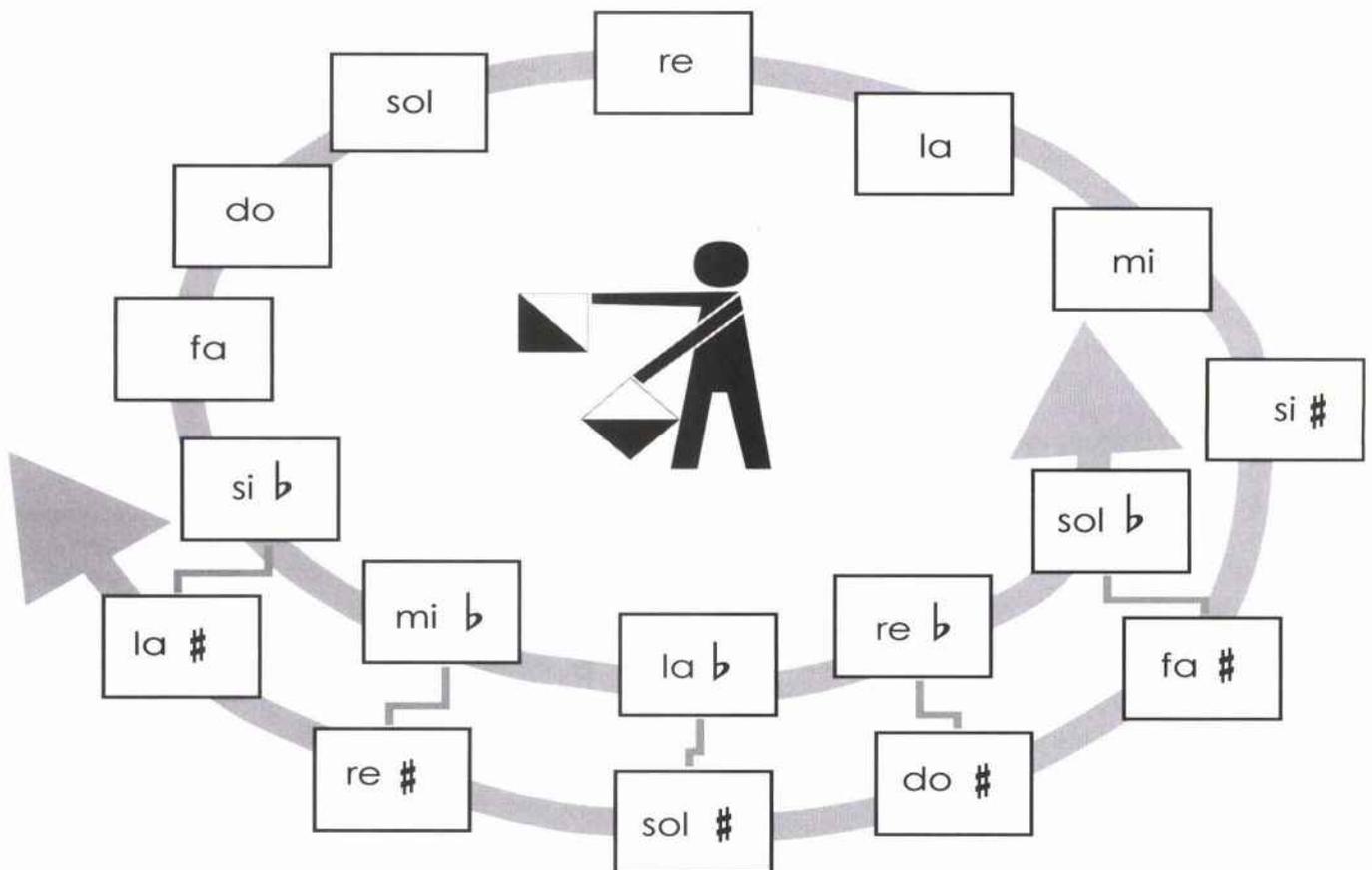
campo de la razón) y la melodía (que transmite «sentimientos»), sin reparar en que los propios enciclopedistas, con Rameau a la cabeza, ya se esforzaron por establecer tal distinción. Además, hace un siglo largo que «armonía» y «melodía» dejaron de ser lo que la *razón* estableció en el siglo XVIII, por lo que insistir en buscar esos mismos significados en músicas que ya no admiten la tonalidad como modelo único, no puede conducir más que a la indiferencia frente a formas sonoras a las que, paradójicamente, habría que acercarse sin intención comprensiva alguna. Y es quizá esta exigencia de nuevos modos de escucha por parte del oyente lo que puede proporcionar mayor disfrute emotivo y personal, mayor *pasión* al no haber una imposición previa y contaminada acerca del modo en que hay que recibir un discurso que, en realidad, no precisa ser descodificado para su percepción gozosa.

Quizá en sociedades casi por completo desacralizadas el arte ofrezca parcelas de trascendencia y misticismo sólo tolerables en tanto en cuanto su capacidad transgresora ha quedado neutralizada en formas fantasmales que, desprovistas ya de su función social originaria, no constituyen

ninguna amenaza frente al orden vigente. Veinticinco siglos de práctica de pensamiento lógico como única vía posible del pensar han engullido otras formas de acercamiento al mundo que sólo en el arte han encontrado hueco. Y es que la obra de arte muestra lo que la razón no quiere decir: que el misterio no necesita ser desvelado y que la razón no hace sino ocultar aquello que ella misma presenta como *verdadero*.

El exceso de racionalidad presenta el peligro de establecer un imperialismo que uniformiza la percepción hasta convertir en banal cualquier atisbo de trascendencia, uno de cuyos ejemplos más crueles consiste en escuchar a Mozart mientras compramos en unos grandes almacenes...

Por eso, la así llamada «música contemporánea» más reciente, es decir, la música occidental desde hace unos 50 años, ofrece, para sorpresa y malestar del melómano al uso, un espacio de libertad personal y de creación de formas de escucha nuevas exigidas por modos diferentes de elaboración del material sonoro, obligando al oyente a una participación completamente renovada y *comprometida* con el nuevo discurso sonoro. Esto sí, claro, esto sí da miedo.



Techno-music y superación de la tonalidad

CUANDO SE HABLA DE TONALIDAD HAY QUE REMITIRSE A UN CONJUNTO DE MATERIAS: EN PRIMER LUGAR, AL SISTEMA TONAL MISMO; EN SEGUNDO LUGAR, A UN ESQUEMA CONSTRUCTIVO TERNARIO, PRINCIPIO-DESARROLLO-FINAL, QUE HA COINCIDIDO HISTÓRICAMENTE CON EL PENSAMIENTO CADENCIAL Y, EN TERCER LUGAR, A UNA CONCEPCIÓN TEMÁTICA DE LA MÚSICA, Y, EN CONSECUENCIA, A UN SENTIDO DE NARRATIVIDAD.

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

El corolario de esto ha sido la formalización de un sustrato común que abarca desde la memoria musical hasta la función social de los músicos, la concepción de los instrumentos o una inercia educativa basada en un aprendizaje que repite cronológicamente los pasos de la historia y donde los problemas del presente se aplazan tanto que raras veces se llega a ellos. No hay ninguna materia de importancia social que se aprenda así; el que aprende informática no comienza con los primeros ordenadores de Von Newman o el aspirante a médico no comienza con Hipócrates.

En las condiciones actuales del lenguaje musical, el universo relativo de la atonalidad, o postonalidad, no genera anclajes entre los procedimientos de construcción musical y un sustrato común compartido por todos. Pero es necesario aprender a coexistir con esa relatividad ya que el sustrato común no volverá nunca, al menos en forma de recuperación de una tonalidad que desapareció de la creación clásica, en la medida en que lo hizo la construcción tonal, lo que no quita para que sobrevivan islotes de origen tonal. Sin embargo, quienes no se han resistido a su desaparición, han puesto, a menudo, como ejemplo su pervivencia en los denominados estilos populares. Con ello buscaban culpabilizar a una «corriente» del *extravío*, en la esperanza de que unas pretendidas fuerzas naturales de la música retornasen.

Tonalidad y estilos populares

Durante muchos años, la vitalidad de los estilos populares comerciales (basada en la manipulación mercantil de las posturas juveniles, pero vitalidad al fin) ha sido mostrada como ejemplo de la pervivencia de la tonalidad y puesta como escudo frente a lo que se entendía como un exceso intelectualista de la música clásica contemporá-

nea. Pero ese ejemplo se diluye día a día, la vitalidad de la música popular -que es la de sus cifras- continúa creciendo, pero la tonalidad resulta cada vez menos imprescindible. Se mantiene, sobre todo, en los estilos populares basados en la canción y, en general, en la expresión vocal, pero no como elemento estructural sino en coexistencia con otros de origen folklórico, de base modal, y habiendo cedido la función constructiva a factores rítmicos. Es decir, la tonalidad ha desaparecido en todos aquellos ámbitos donde se ha podido sustituir eficazmente y sólo mantiene su traza (aunque no su potencia) allí donde su supresión aún no ha podido ser resuelta.

La sustitución de la tonalidad ha sido un proceso inexorable en los estilos populares comerciales, pese a que siempre se ha hecho creer lo contrario. A finales de los años sesenta, se produce un acercamiento de los estilos populares de masas a corrientes vanguardistas con una dilatación de la estructura del *rock* hasta valores casi abstractos. Diferentes posturas posteriores marcadas por el rechazo social, como el *punk*, acentuarán tendencias más o menos abstractas. En todos los casos, el *pop-rock* está dominado por la asunción de posturas sociales paradigmáticas, de rechazo en unos casos y de asimilación por las industrias del espectáculo en otras: la mayor abstracción coincide con el rechazo y la rebeldía y la concreción formal con la recuperación comercial. A su vez, la industria del espectáculo comienza a desbordar la música misma para acercarse a posiciones en las que la imagen forma parte integral del evento. El *pop* deja de ser sólo música.

Pero, pese a la globalización planetaria del fenómeno (y, por tanto, a la necesidad de incorporar colores derivados de las culturas no anglosajonas), el/la cantante y, en consecuencia, la canción, sigue siendo piedra angular. De ahí deriva la per-

sistencia de los valores más o menos tonales o, en su defecto, modales. Una música rigurosamente atonal es difícil de cantar y de memorizar, y el *pop*, formalmente, consiste en sobredimensionar la canción. Sin embargo, las tendencias disgregadoras no son experiencias de unos cuantos sino corrientes de la época, y así el *pop-rock* siguió el mismo camino (setenta años más tarde)

"Con la techno desaparece la necesidad de una estructura cerrada y, con ella, las últimas ilusiones de conservar algún recuerdo de la tonalidad"

de los primeros atonales, Schoenberg y sus alumnos: el recitado con ligeras inflexiones melódicas. El *rap*, ligado a ciertas prácticas de la juventud urbana norteamericana de color, se basa en una ausencia de línea melódica y en el recitado de unos textos articulados sobre vigorosos valores rítmicos. Es el primer golpe a la pervivencia de melodías cantables y, consecuentemente, a la canción misma y a la figura del cantante como sumo sacerdote del *pop-rock*. La estructura también se resquebraja,

ya no estamos ante un tema de duración controlada, con una direccionalidad, principio y fin; la música se acompaña de unos ritmos fijos sobre los que se acumulan, a manera de *collages*, diferentes acontecimientos sonoros.

Hacia un informalismo pop

Si el *rock* desplazó la construcción melódica hacia los aspectos rítmicos y tímbricos, ahora la *techno* ha desplazado la idea de la construcción misma: sin principio ni fin, ensamblada de manera modular, la *techno* es la heredera en el ámbito del gran consumo de las experiencias del minimalismo y de la obra modulable de los aleatorios. La obra unitaria deja de existir en el ámbito convencional de los tres o cuatro minutos del viejo tema *rock*, es un continuo, una pulsación violenta con adherencias, fragmentos que pueden ir desde episodios acústicos abstractos hasta minime melodías que flotan en el magma rítmico y que traen aromas de temas o canciones *pop*.

El fenómeno de la *techno-music* comienza a afirmarse como la superación de las tendencias anteriores en el ámbito general del *pop*. Se trata de una forma de hacer que se ha extendido en paralelo con el abaratamiento de la tecnología elec-

trónica: secuenciadores, *samplers* y ordenadores valen ya hoy menos que una guitarra eléctrica. Con ello se ha ido concretando todo un modo de manipular y usar sonidos de forma electrónica de manera inmediata y fácil. A veces son los *disc-jockeys* directamente quienes dan forma a toda una serie de bases para las que valen desde secuencias programadas por ordenador, *samplers* y hasta viejos discos manipulados. Es el *bricolage* integral. En una primera fase, la construcción se opera en vivo; muchos de estos fenómenos encuentran su razón de ser en el baile y su centro de operaciones en la discoteca que cobra un protagonismo funcional como definidor de la convención musical: la música se hace fluido continuo en el que se entra o sale a voluntad convirtiéndose en arquitectura.

Hay una serie de hábitos ligados a los modos de vida juveniles y a necesidades comerciales y de seducción, como son el enorme volumen de la música o la tendencia a bailar durante horas ayudados por el uso de drogas que no interesan al análisis tratado aquí, pero que no deben desviarnos de la idea principal: el desplazamiento de la construcción musical (de herencia tonal), implícito en las músicas populares hasta hace pocos años, hacia valores de modularidad total y de ausencia de forma en las nuevas corrientes populares.

Si los fenómenos desde la *dance* hasta la *techno*, pasando por la *acid-house* o el *bakalao* nacional, deben mucho más a la tecnología informática que al *rap*, es evidente que la normalización comercial de éste ha preparado el terreno a unas músicas «informes», por decirlo así. Con la *techno* desaparece la necesidad de una estructura cerrada y, con ella, las últimas ilusiones de conservar algún recuerdo de la tonalidad. También vuela en pedazos la figura de la estrella del *pop* que vehicula una postura, así como su extensión: el grupo *pop-rock*. La *techno* desparrama estas energías. Sus protagonistas son anónimos en la mayor parte de los casos: pueden ser uno o varios, a veces auténticos equipos que se ayudan con las necesarias transferencias de tecnología. Su difusión es la red personalizada. Tiene similitudes con los usuarios de Internet, pero no son pocos los que se declaran al margen de ésta. Incluso se apartan de los aparatos última generación. Es el *bricolage* como postura y el *collage* como modelo de construcción. Algunos llegan a declarar explícitamente que en esta música no es posible la composición, sólo el ensamblaje.

Manipulación libre: instrucciones de uso

En la década de los sesenta no eran pocos los compositores que afirmaban que la música del futuro sería un fenómeno modular que cada cual construiría a partir de unos materiales prefabricados. Paradójicamente, las tendencias principales de la música contemporánea clásica se desviaron de esa línea. Ahora parece que aquella visión se hace realidad. Los manipuladores de sonido de la *techno-music* responden plenamente a esa vieja idea.

Sin construcción ni composición, la *techno-music* se sumerge en el devenir de los fenómenos sonoros articulados sobre una repetición rítmica, el caleidoscopio es su modelo visual y el abandono a los valores sensitivos su modo de escucha. Para alguien formado en la vanguardia musical de las últimas décadas, la postura de la *techno-music* es de una ingenuidad y candor innegables en cuanto a sus resultados artísticos, depende de la posición que se tenga ante ellos. A mí me espanta como fenómeno musical, pero eso es porque no puedo evitar *escucharla*, mientras que los que participan de ella la usan.

No obstante, su valor significativo es grande; confirma, en primer lugar, las profecías y apuestas de toda la experimentación musical desde la postguerra, a saber: la tonalidad es un fenómeno históricamente superado, así como la estructura cerrada y direccional; confirma, también, que las esperanzas puestas en la música comercial como valedora de lo tonal eran un puro espejismo. Pero, además, desplazan por completo los valores de la música comercial de origen *pop-rock*: los músicos *techno* -en coherencia con unas formas de ensamblaje que han perdido el aura de la creación- no incorporan, en general, valores ligados al mundo del espectáculo, no tienen necesidad de mostrarse como figuras paradigmáticas, no bailan ni cantan en escena alguna, no muestran talentos individuales ni representan papeles de protagonismo social. Se limitan a hacer proliferar sonidos y a insertarlos en circuitos y redes de especialistas. En la *techno-music* hay dos posturas fundamentales: hacerla y bailarla, escucharla es casi un accidente.

Cuando el fenómeno se desliza hacia lo comercial, *dance, acid-house...*, los roles asociados a la composición y a la interpretación son asumidos directamente por la compañía que rige estos procesos con criterios rigurosos de optimización comercial. Los creadores son técnicos a sueldo; los verdaderos intérpretes son las bibliotecas electrónicas de sonidos y las secuencias; en cuanto a la representación interpretativa (y sólo cuando es estrictamente necesaria), corre a cargo de voces y bailarines a sueldo y fácilmente sustituibles.

Cuando se hace alternativo -la *techno*-, los protagonistas gozan de una curiosa libertad de acción, situándose lejos de las obligaciones del profesional del espectáculo que mediatizan la trayectoria de un intérprete *pop*: *disc-jockeys* que ejercen de demiurgos en largas sesiones, elaborando montajes que, por definición, son siempre nuevos ya que los discos son sólo una pieza más del ensamblaje, comparten protagonismo con fanáticos de los aparatos productores de sonido. Estos últimos distribuyen sus realizaciones a través de circuitos personalizados: clubes, sellos discográficos independientes creados para un producto único, amigos, etc. En la *techno* no hay nada que copiar, o todo es copia, pero transformada. No suelen tener formación musical, ni siquiera en el nivel rudimentario del joven que se introducía en el *pop*; los sonidos se sitúan ante ellos como una evidencia y juegan con ellos como un artista plástico con los colores y las formas.

En todo caso, y al margen de los modos sociales que esta tendencia pueda suscitar, me interesa destacar cómo ejemplifica la superación radical de la *tonalidad*, junto con la *construcción* y la idea de *música cerrada*, con principio y fin, así como sus figuras asociadas: el *creador sublime* y el *intérprete paradigmático*, figuras ambas que habían sobrevivido en la música *pop* y que se habían magnificado por su papel social y sus ganancias económicas alucinantes.

Se podría decir que al fin una tendencia popular de masas plantea la superación global de todos estos aspectos, con lo que los identifica como partes de un mismo fenómeno. Al fin y al cabo, el artista *pop* o *rock* podía ser muy radical en posturas, gestos y textos, pero siempre se valía de una estructura musical deudora de la canción. No estamos, por tanto, ante un radicalismo de contenidos sino de forma. Sea cual sea su dirección, tiene el mérito de haber mostrado, en el universo del fetichismo adolescente, que la manipulación de músicas simples ya no es deudora del edificio de la tonalidad.

*"al fin una tendencia
popular de masas plantea
la superación global de
todos estos aspectos, con
lo que los identifica como
partes de un mismo
fenómeno"*

La tonalidad en la fortaleza de la educación musical

MÓNICA TORRE

Si en algún ámbito sigue ejerciendo la tonalidad como reina absoluta, con el beneplácito de sus súbditos, éste es el campo de la educación musical. Es conocida la limitación temporal y estética de los programas educativos de los conservatorios y escuelas de música. Con la implantación de la LOGSE parecía que la revolución llegaría, pero tras algunos años de desarrollo de la tan esperada reforma, la situación con respecto a la creación musical de nuestros días, la tan temida «música contemporánea», sigue siendo la misma de siempre: de total olvido dentro de la educación del futuro músico. Entendemos, por «música contemporánea» aquella que designa todas las obras y las investigaciones formales y acústicas nacidas de rupturas más o menos completas con la tradición tonal.

Cabría preguntarse si realmente la música tonal, entendida como lenguaje, es el único método de aprendizaje del aspirante a músico. Creo que no. Por supuesto, es necesario el estudio de la disciplina tonal imperante durante los siglos XVIII y XIX, no sólo por las formas y estructuras derivadas de este lenguaje sino porque sólo el estudio de la dimensión evolutiva de la música sirve para en-

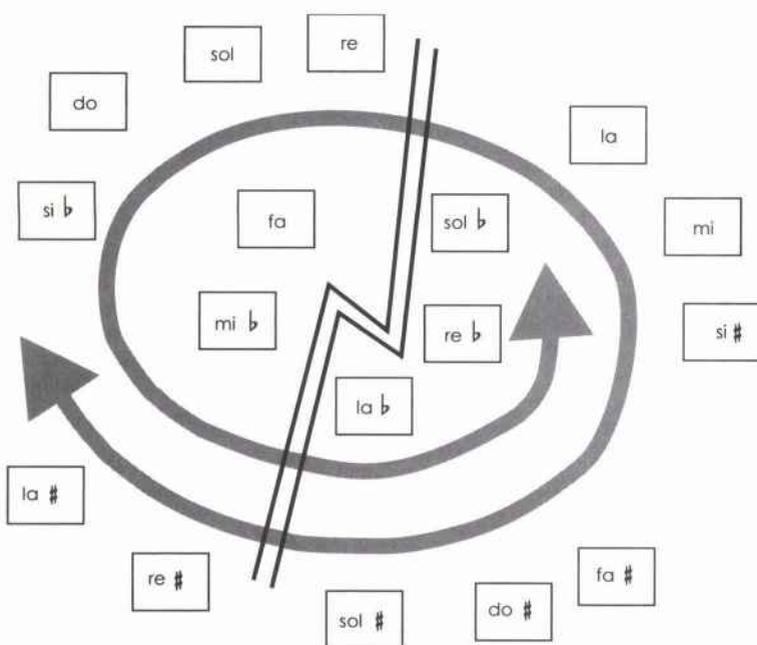
tenderla en toda su complejidad. Pero no debemos olvidar que la tonalidad no es más que un convencionalismo creado por el hombre para dar respuestas a las necesidades musicales planteadas en ese momento. Desde esta premisa llegamos a la conclusión de que cualquier otra convencionalidad musical no debe de ser rechazada «a priori» dentro de la enseñanza musical, sobre todo si a estas alturas de siglo «revoluciones» como la dodecafónica, serial, etc. son asumidas, e incluso superadas, por toda la comunidad musical.

Sin embargo, parece que la música compuesta a partir de 1940 sigue dando miedo a nuestros enseñantes. Y esto no se debe a que no haya obras de estos años con la sensibilidad y sencillez tanto técnica como intelectual que un niño estudiante sea capaz de asimilar; hay tantos ejemplos, que no citaré ninguno por no dejar otros ignorados. Simplemente recordaremos algunos puntos.

Después de que Schoenberg y su «escuela» llevaran a cabo la «revolución» de la atonalidad (esto dicho con sumo cuidado, porque habría mucho que matizar), el creador se encontró con un gran campo experimental y una gran libertad creativa. Así surgió la tan temida denominación «música de vanguardia» caracterizada en aquellos años (alrededor de 1950 y 1960) por la «negación» o la comunicación de la negación en el mundo moderno. El creador tomó conciencia de este nuevo rol y se apartó bruscamente de aquello que se relacionaba con lo academicista. Por otra parte, los conservatorios, lejos de adquirir el papel conciliador que se hubiera necesitado entonces, tomaron posición como los más claros contrincantes de la vanguardia, calificándola de absurda y sublimando la tonalidad como sistema musical *natural* que se atrincheró entre sus paredes.

Así se produjo un distanciamiento querido entre ambas partes. Lo que no imaginaba la vanguardia entonces es que algún día dejaría de serlo. Hoy la vanguardia busca un hueco todavía no encontrado dentro de la oficialidad. Cuando lo encuentre se abrirá un universo tan desconocido como fascinante para el joven aprendiz de músico.

Por otra parte, debemos reseñar que acercarse por primera vez a una obra de esta época requiere



un mayor esfuerzo intelectual, no por lo que la obra tenga en sí de complejidad, sino porque acercarse a lo desconocido siempre requiere una mayor concentración y tiempo de dedicación. Bastante agobiante es, tanto para el profesor como el alumno, un curso cargado con gran cantidad de obras que, además, se deben montar en poco tiempo, como para ponerse a pensar en aquello que pueda ser más trabajoso. Todavía prevalece en nuestros conservatorios aquello de «vale más lo malo conocido que lo bueno por conocer». Así, tanto profesor como alumno acaban ignorando esta música sin conocerla a fondo ni acercarse siquiera a las puertas de la atonalidad, basándose en el prejuicio de que la buena música es aquella en la que se han formado. Ello impide conocer el fenómeno de la estética musical contemporánea en sus vertientes, valores y contradicciones.

En la mayor parte de los centros de enseñanza musical generalmente se opera con métodos pedagógicos y enseñanzas especializadas, esencialmente, en la música romántica o en los principios que conforman la misma; es decir, la tonalidad llevada a su máxima expresión. No está mal, pero debería ampliarse el marco del aprendizaje.

Cuando salen de los centros con los títulos recién recogidos, los intérpretes escogen para sus actividades profesionales un conjunto de obras de estilo o corte romántico, que es soporte esencial para conformar sus programas de conciertos y, poco a poco, van habituando al oyente a un determinado estilo musical que se convierte en el referente del auténtico modelo musical de calidad.

No se trata de plantear un combate entre lo tonal y lo no tonal, esto ya es una dialéctica de épocas pasadas. Se trata de abrir los ojos (y los oídos) a la gran diversidad de tendencias, lenguajes o sistemas que hoy navegan por nuestro universo sonoro sin ser escuchados. Hay que valorar la aportación en el desarrollo musical de ese niño o de ese joven que algún día llegará a ser el conductor de los gustos musicales del público. Si ese niño que se ha acercado sin prejuicios a universos sonoros mozartianos o schubertianos es capaz también de mostrarnos la delicadeza de un Messiaen, la fuerza de un Stockhausen, y le vemos disfrutar también con ellos, el auditorio amarará a través de él también esa música.

Este verano, para aprovechar mi tiempo libre, asistí a un curso de verano sobre pedagogía musical. Cuál no sería mi sorpresa cuando me di cuenta de que la mayoría de los procedimientos de base para trabajar con niños partían de obras como el

tan conocido *Microcosmos* de Bartok o *Atmósferas* de Ligeti. Pero mayor sería mi sorpresa cuando, al escuchar determinadas «creaciones» de un grupo de trabajo infantil austríaco realizadas con instrumentos percutivos me recordaron, salvando las distancias pero también inmediatamente, a una cinta de música electroacústica. Esta música, creada inconscientemente por los niños en sus primeros años de aprendizaje musical, hablaba de una música atonal, utilizaba sin ningún prejuicio escalas modales y de tonos enteros, nos hablaba de la relatividad de la disonancia. Esos niños, que han empezado a desarrollar su creatividad a través de una música que no tiene nada que ver con lo tonal, estaban dando una lección a todos aquellos profesores que «machacaban» a sus alumnos con sonatas, improntus, etc.; nos demostraron la utilidad en el desarrollo musical del niño de aquellos procedimientos que, lejos de considerarlos una anarquía musical (tal y como muchos profesores consideran la música atonal), mostraban que esta música no es más que una convención, como lo es la tonalidad, y que dentro del aprendizaje musical se

deben tomar como válidos todos los aspectos de estas convenciones que sirvan al niño en su desarrollo musical, éste debe centrarse a partes iguales en el aprendizaje de las destrezas técnicas necesarias y en el desarrollo de la musicalidad, y sobre todo de la creatividad personal. ¿Podemos imaginar la importancia pedagógica que tiene para un niño o un joven el acercarse a una música hecha por alguien de su tiempo, que habla su idioma y que incluso puede llegar a cruzarse con él por los pasillos del conservatorio? Solamente si le mostramos las diferentes posibilidades y respuestas a los mismos problemas que han sabido encontrar en diferentes épocas y distintos lugares músicos como él. El niño sabrá que es capaz de hacerlo también y que en la búsqueda constante está la evolución de sí mismo como músico y como persona, así como la evolución del arte.

"Si ese niño que se ha acercado sin prejuicios a universos sonoros mozartianos o schubertianos es capaz también de mostrarnos la delicadeza de un Messiaen, la fuerza de un Stockhausen, y le vemos disfrutar también con ellos, el auditorio amarará a través de él también esa música"



ordentes

JUAN MARÍA SOLARE

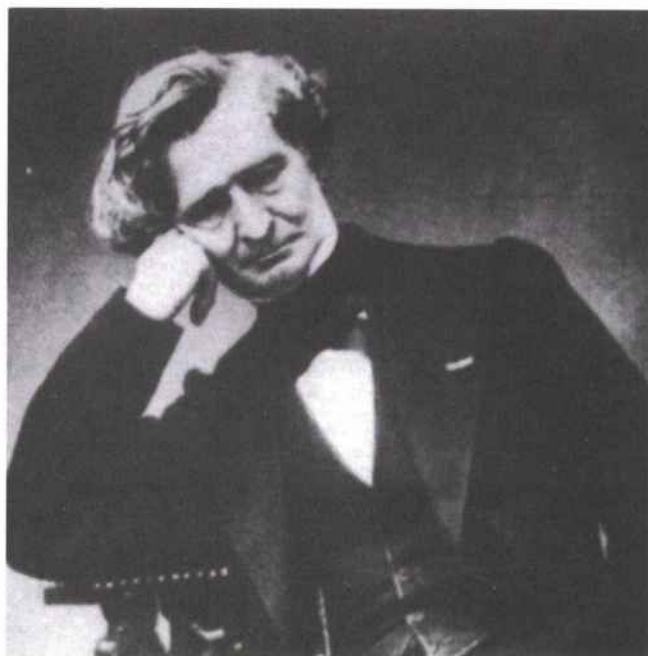
BERLIOZ Y UN ENCARGO OPORTUNO

En Héctor Berlioz (1803-1869) no hay nada convencional, ni su carrera ni su conducta. Una de las personalidades más indomables del Romanticismo, ingresa en el Conservatorio contra la voluntad de su madre, quien por ello lo maldice. Para justificar su profesión musical y reconciliarse con su familia, Berlioz necesita un símbolo de éxito, que es el codiciado Premio de Roma, conquistado en 1830 tras perseguirlo en cinco oportunidades. Así encontramos a Berlioz a su regreso de Italia.

Poco después de un terrible fracaso en el Teatro Italiano de París, que le quitó las ganas de dirigir orquesta por un largo tiempo, Berlioz tuvo la oportunidad de desquitarse, haciendo frente así a los rumores hostiles que se levantaban por todas partes. El 22 de diciembre de 1833 ofreció un concierto en el Conservatorio, incluyendo en el programa la Sinfonía Fantástica, que conquistó los aplausos de un extremo a otro. El triunfo fue aún más completo, pues cuando el público hubo salido, un hombre «de larga cabellera, mirada penetrante, de extraño y demacrado rostro, un poseído del genio, un coloso entre los gigantes» lo detuvo para cubrirlo ardientemente de elogios. ¡Era Paganini, a quien Berlioz -como todos los músicos románticos- veneraba!

Semanas más tarde, el legendario Niccolò Paganini le encargó una obra para estrenar su flamante viola Stradivarius.¹ Recurrió a Berlioz por considerarlo el único en quien podía confiar para ese trabajo. El francés rehusó, entendiendo que era justamente Paganini el más capacitado para componer una obra de virtuosismo para un instrumento que dominaba. Sin embargo, Paganini insistía, aduciendo falta de salud, y Berlioz se puso a escribir. Pero no le salió una pieza de exhibicionismo para un improvisador como Paganini, sino una Sinfonía concertante: el Haroldo en Italia, una serie de escenas orquestales en las que la viola obbligato (que representa al joven protagonista) es un personaje más o menos activo; obra que es el eco de las impresiones que Berlioz experimentó en Italia, iluminadas a través de sus recientes lecturas del Childe Harold de lord Byron, símbolo de la juventud del Romanticismo.

Cuando Paganini vio el primer trozo se quejó del «exceso de pausas»: él deseaba para la viola un absoluto rol protagónico. Contrariado y gravemente enfermo, perdió interés en el Haroldo, partió para Niza, y ya nunca tocó esa obra, en cuya gestación había tenido un papel tan decisivo. Por su parte y con buen criterio, Berlioz terminó su trabajo según el plan



Hector Berlioz

original, sin preocuparse por hacer brillar al solista.

Haroldo en Italia (opus 16) fue estrenado en el Conservatorio de París el 23 de noviembre de 1834. Después del estreno, un diario musical publicó un cínico artículo que comenzaba: «¡Ha, ha, ha! ¡Haro, haro!, ¡Harold!» Además, Berlioz recibió una carta anónima en la cual, luego de un diluvio de injurias, se le reprochaba «no tener el coraje suficiente para saltarse la tapa de los sesos».

Cuatro años más tarde, el 16 de diciembre, Paganini pudo escuchar la obra completa. Corroído por un mortal cáncer de laringe que lo dejó casi mudo, se comunicaba mediante su hijo Aquiles, el único que lo entendía, más por señas que por lo que roncamente podía articular.

Berlioz narra la escena: terminado el concierto, Paganini subió al escenario; y ordenó al hijo asegurar que en su vida había sentido durante un concierto una impresión parecida, y que si no se contuviera, se pondría a sus pies para agradecerle. Ante estas palabras Berlioz hizo un gesto de rechazo y confusión, pero frente a los músicos que aún quedaban en el escenario, Paganini se arrodilló y besó su mano. Una especie de consagración pública.

Nicolo
Paganini

Al día siguiente recibió una carta suya en italiano: «Desaparecido Beethoven, sólo Berlioz podía hacerlo revivir», junto con un cheque

por 20.000 francos. Lógicamente, desde entonces circulan teorías que intentan explicar cómo el adinerado pero conocido tacaño que era Paganini pudo llegar a desprenderse de semejante suma.

Lo cierto es que Berlioz pudo pagar sus deudas, apartarse momentáneamente del trabajo de escribir crónicas, y abocarse por un tiempo a vivir sólo de la composición. La obra que dedica a Paganini moribundo es la sinfonía dramática «Romeo y Julieta».

Se entiende que el apoyo que significó esta aprobación, no fue sólo moral sino financiero. Y a pesar de que buenos músicos -el caso del acaudalado Mendelssohn- rechazaban cualquier cosa que se pareciera a un encargo, concurso o premio de composición, la verdad es que la inmensa mayoría de los compositores estuvo estimulada por encargos; tanto los genios como los meros hombres de talento. «Si estuviera seguro de este encargo, trabajaría con más tranquilidad de espíritu», escribe Mozart, quien debió mendigar encargos para cubrir sus apremiantes deudas. Incluso Beethoven, el adalid de la libertad artística, escribió su Novena Sinfonía a pedido de la Sociedad Filarmónica de Londres, que le pagó por ella 50 libras. Así se demuestra que en la lucha creadora, lo pecuniario no está reñido con la inspiración de alto vuelo; y así se destruye la ilusión romántica de la autosuficiencia. Para colmo, hay testimonios (del mismo Berlioz, por ejemplo) de que muchas obras no fueron escritas jamás porque nadie las encargó, y el compositor debía atender otras necesidades más primarias.

Si una partitura cae con el tiempo en el olvido, no es porque haya sido construída por dinero, sino porque quien la compuso sólo tenía el impulso creador de un hábil artesano (lo cual ya es bastante meritorio). Los grandes creadores estimaban mucho los encargos, aunque fuera tan sólo por la seguridad que obtenían de ellos.

¹ Además de violín y guitarra, Paganini tocaba y componía para viola. Los cuatro integrantes del Cuarteto Paganini, fundado en 1946 en Estados Unidos, utilizan instrumentos que alguna vez fueron del renombrado solista, todos ellos construídos por Stradivarius. La viola de este Cuarteto es la misma que se cita aquí.

C A N G R E J O

Entre las diversiones de Karlheinz Stockhausen y sus discípulos en la Escuela Superior de Música de Colonia (hace casi medio siglo) estaba el silbar una melodía cualquiera, y acto seguido silbarla hacia atrás:

«No muchos de nosotros podíamos hacerlo. Nos desafiábamos mutuamente a silbar intervalos y ritmos complicados, y luego oír cómo los demás reaccionaban.» Este juego admite variantes: «De chicos, nos divertíamos pronunciando en forma invertida palabras e incluso frases completas.»

Si bien la mayoría de las personas puede reconocer un objeto aunque esté en una foto invertida lateralmente (derecha-izquierda), ya no es tan fácil girar mentalmente un objeto sonoro, invirtiendo la flecha del tiempo. Tal cosa requiere ejercitación, desarrollar un 'arte de oír'.

«Krebs» (cangrejo) es el tecnicismo que en alemán describe la «retrogradación de un tema o motivo», recurso de composición usual ya en el Barroco y artificio esencial del Dodecafonismo.

Karlheinz Stockhausen



ASUNTO CÍCLICO

La orilla del río Traum, en los Alpes. Julio de 1896, el último verano en la vida de Johannes Brahms. Éste y Gustav Mahler -27 años más joven- discutían acerca de la inminente crisis de la cultura musical. El suspicaz Brahms sospechaba, con su habitual pesimismo, que junto con la declinación propia del fin de siglo se hubiera llegado a un punto límite. El socavamiento de la tonalidad y la forma le hacían presagiar el ocaso del arte musical, o al menos oscurecer su horizonte. Y dirigió su irritada crítica, apuntando hacia Mahler, a toda la generación de nuevos músicos: «*Pero en resumen, ¿qué quieren? ¿Qué creen que hacen? ¡No hay nada más que encontrar, la música ha llegado ya al final!*»

Algo después, mientras cruzaban un puente, Mahler señaló la inacabable corriente de aguas: «*Observe, señor Doctor¹: ¡ahí está la última ola!*» Brahms respondió con no menos sarcasmo: «*¡Ojalá fluya por lo menos hacia el mar, y no hacia el pantano!*»

¹ Brahms recibió el título de *doctor honoris causa* en dos ocasiones: en 1877 de la Universidad de Cambridge, y en 1881 de la de Breslau (a la cual dedicó su «Obertura para un Festival Académico» opus 80).

Johannes Brahms



Gustav Mahler



Georges e Ira Gershwin

GEMELOS MUSICALES

Un americano en París es una de las más populares composiciones de George Gershwin, escrita en 1928 (por encargo del director Walter Damrosch¹), y que tiene bastante de autobiográfico. En ella refleja las impresiones de un hombre de fama -como era él en ese momento- oriundo de los Estados Unidos, que llega a ese apabullante universo tan distinto al suyo: la capital francesa. La orquestación es excelente para algunos estudiosos, pero pésima según aquellos profesionales del comentario que se dan el tupé de despedazar en pocas horas el trabajo que a otros lleva meses.

Tres décadas más tarde -concretamente en 1962- Darius Milhaud le devuelve el cumplido escribiendo «*Un francés en Nueva York*» (¡opus 399!) para orquesta, donde describe con ironía lo chocante de la vida norteamericana para una persona -como él- recién llegada de París. Ni por asomo alcanzó esta obra la nombradía de su antecesora.

En realidad, y para quienes aman documentar «quién fue el primero», el que inauguró este retorcido estilo de intercambio cultural fue -según mis consultas inmediatas- Gioacchino Rossini con su ópera «*La italiana en Argel*», de 1813, respondida por él mismo al año siguiente con «*El turco en Italia*».

En esta línea de pensamiento -y como paso inicial de una más amplia red de dedicatorias recíprocas- se inscribe el oratorio bilingüe «*Un porteño en Islamabad*», compuesto por el greco-rioplatense Iannis Eralos al regresar de Pakistán en 1990, cuyo estreno se prepara en la Universidad Independiente de Lahore.

¹ Walter Damrosch (1862-1950), director de orquesta, compositor y educador que organizó su propia compañía de ópera. Fue el primero que en Estados Unidos dirigió un concierto orquestal transmitido por radio.

LA LEYENDA DE PITÁGORAS

Ciertos personajes alimentan las tendencias a la fantasía de sus seguidores, que se sienten obligados a tejer historias, a escribir lo que estos personajes no quisieron o no pudieron escribir. Uno de tales maestros es Pitágoras, el griego. Posiblemente, estos relatos no tengan una gota de veracidad, y acaso hayan sido urdidos con la sana intención de estimular la memoria, aun mediante un engaño inocuo.

Se narra que Pitágoras (ca. 582-500 a.C.) caminaba un día por un bosque. Pasando al lado de una herrería oyó unas armonías tan maravillosas de cuatro martillos golpeando sobre yunques que se detuvo a investigarlas. Una vez que determinó que los sonidos eran causados por las cabezas de los martillos, las pesó, y descubrió que sus pesos eran, respectivamente, de 12, 9, 8 y 6 unidades. Y notó relaciones interválicas básicas: la octava sonaba al golpear el yunque (simultáneamente) con los martillos de 12 y el de 6 (simplificando, 2:1), la quinta justa resultaba de la comparación del martillo de 12 con el de 8 o bien del de 9 con el de 6 (simplificando, 3:2), la cuarta justa sonaba al percutir con los martillos de 8 y 6 o bien 12 y 9 (4:3), y el tono entero al golpear el 9 y el 8.

El que estas relaciones sonoras fueran armónicas se explicaba -según Pitágoras y sus acólitos- por su proporción numérica: cuanto más simple fuera la fracción (es decir, cuanto menores fueran los dos números involucrados), más consonante sería el intervalo.¹ Para los pitagóricos, la música refleja, en sonido, el mundo puro del número; y de este mundo abstracto deriva su belleza. Dentro de esta concepción la música es número hecho audible.²

En la doctrina pitagórica, sin embargo, no sólo la música es bella por su dependencia del número, ese principio unificador, sino todas las cosas: el universo, en tanto reflejo de la divinidad, y el ser humano como síntesis de ese universo, como microcosmos.

La explicación de Pitágoras usa exclusivamente proporciones que involucran a los números 1, 2, 3, y sus múltiplos. Hilando más fino, posteriores investigadores -para explicar intervalos más complejos (microtonales) y ciertas sutilezas- han hallado modelos con relaciones más complejas, usando números no reducibles a 2 y 3 (es decir, empleando 5, 7, 11 y los demás números primos). Algunos compositores han escrito obras basadas en esos diferen-

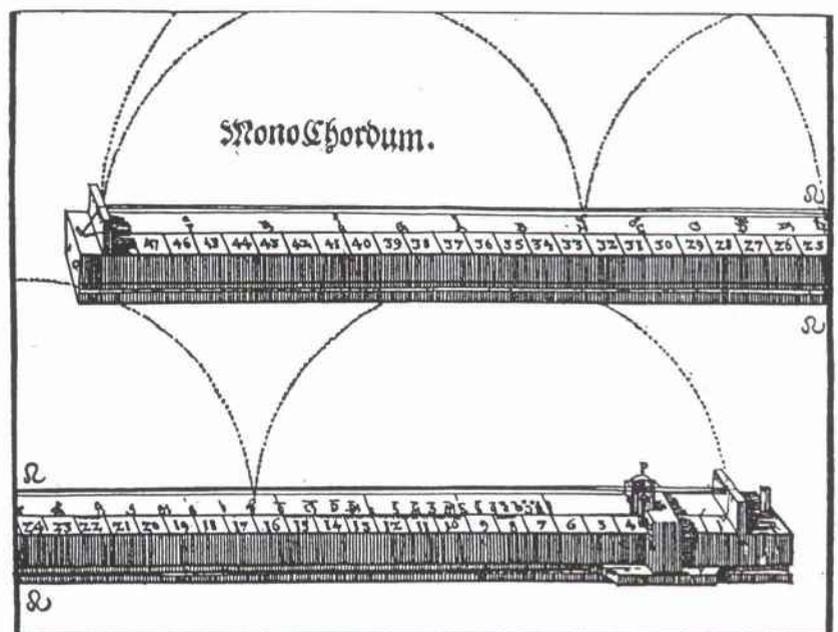
tes criterios de afinación, como La Monte Young (quien vive en Nueva York), que suele emplear intervalos basados en números hasta el 17. Puesto que el oyente no está tan acostumbrado a esas infrecuentes relaciones interválicas (microtonales) La Monte Young suele hacerlas sonar por un tiempo sumamente largo (en general, varios minutos oyendo un único sonido, un intervalo o un acorde).

Si bien los descubrimientos de Pitágoras se siguen considerando al afinar instrumentos de cuerda, el criterio de afinación temperada, que se usa en los instrumentos de teclado actualmente y desde la época de Johann Sebastian Bach (y que solucionó salomónicamente ciertos problemas prácticos) es un ajuste, un acomodamiento del sistema pitagórico, debido a ciertas particularidades matemáticas que ya comentaré otro día, si viene al caso.

¹ No es absurdo conjeturar que esta anécdota sea la clave del título «*El herrero armonioso*» (un Aria con Variaciones de la suite para clave n° 5 de Händel), nombre para el cual -de lo contrario- no existe explicación plausible (o al menos no la conozco).

² Anicius Manlius Severinus Boethius (Boecio, 470?-525) desarrolló las implicancias de esta postura, construyendo una teoría de los intervalos que sobrevivió muchos siglos.

Monocordio





AGENDA DE CONCIERTOS

OCTUBRE

Del 14 al 20

Lunes, 14:20 h.

Agapito Verdaguier, clarinete. Sara Marianovich, piano.

Obras de Mozart, Weber, Beethoven y Poulenc.

Alcalá de Henares. Aula de Cultura.

Martes, 15:20 h.

J. Meneses y R. Jiménez, canto. T. Gagliardo, piano.

Recital de canto.

Alcalá de Henares. Aula de Cultura.

Miércoles, 16: 19,30 h.

La Real Cámara.

Emilio Moreno, director. Marta Almajano, soprano.

PROGRAMA: Obras de Hidalgo, De Nebrá, Martín y Coll, Litéres, Conforto, Corselli, Guerau y Santracruz.

Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

Jueves, 17: 19,30 h.; viernes, 18: 20 h.

Orquesta Sinfónica y Coro de la RTVE. Escolanía de Ntra. Sra. del Recuerdo.

Helmut Rilling, director.

PROGRAMA: J. S. Bach: *La Pasión según San Mateo*.

Teatro Monumental.

Jueves, 17; sábado, 19: 20 h.

Orquesta Sinfónica de Madrid. Coro del Teatro de la Zarzuela.

Josep Pons, director musical. Lluís Homar, director de escena.

PROGRAMA: *Pepito Jiménez*, ópera en dos actos de I. Albéniz.

Teatro de la Zarzuela.

Jueves, 17:19,30 h.

Nuria Mora, guitarra.

Obras de Sor, Barrios, J. Turina, García Abril.

Morata de Tajuña. Aula de Cultura.

Viernes, 18: 19,30 h.

Orquesta Clásica de Oporto.

Luis Izquierdo, director.

PROGRAMA: I. Cruz: *Homenaje a M. de Falla*. Nin-Culmell: *Homenaje a Falla*. M. Castillo: *Sinfonietta-Homenaje*. J. Brahms: *Serenata en re mayor*.

Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

Viernes, 18: 20 h.

J. Meneses y R. Jiménez, voz. T. Gagliardo, piano.

Recital de canto.

Aranjuez. Aula de Cultura.

Viernes, 18 y sábado, 19: 19,30 h.; domingo, 20: 11,30 h.

Orquesta y Coro Nacionales de España.

Heinz Rögner, director.

PROGRAMA: G. Mahler: *Sinfonía nº 8*.

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Viernes, 18: 20 h.

Nuria Mora, guitarra.

Obras de Sor, Barrios, J. Turina, García Abril.

Alcalá de Henares. Aula de Cultura.

Viernes, 18 y sábado, 19: 20,30 h.; domingo, 20: 19 h.

Orquesta: Ópera Viva.

Alexander Joel, director musical.

Miriam Grau, directora escénica.

PROGRAMA: Mozart y Salieri, ópera de N. Rimsky-Korsakov. *El empresario teatral*, ópera de W. A. Mozart.

Teatro de la Abadía. Sala Juan de la Cruz.

Sábado, 19:20 h.

Nuria Mora, guitarra.

Obras de Sor, Barrios, J. Turina, García Abril.

Aranjuez. Aula de Cultura.

Sábado, 19: 22,30 h.

Orquesta Gulbenkian de Lisboa.

Frans Brüggen, director. Alexei Lubimov, piano.

PROGRAMA: L. van Beethoven: *Concierto para piano, nº 3*. *Sinfonía nº 3*.

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Domingo, 20: 19,00 h.

Steven Lubin, fortepiano.

PROGRAMA: Mozart, Haydn, Beethoven.

Aranjuez. Centro Isabel de Farnesio.

Del 21 al 27

Lunes, 21:20 h.

Nikolay Nazarov, tenor. Marisol Lacalle, piano.

Obras de Ivanov, Triodina, Obradors, Quintero, Nandin.

Alcalá de Henares. Aula de Cultura.

Lunes, 21:20 h.

Grupo Lírico Maestro Guerrero.

Obras de Guerrero, Sorozabal, Torroba, Verdi.

Aranjuez. Aula de Cultura.

Martes, 22: 22,30 h.

Royal Philharmonic Orchestra.

Xavier Güell, director.

PROGRAMA: G. Mahler: *Sinfonía nº 10*.

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Martes, 22: 19,30 h.

Antonin Dvorak Trio.

PROGRAMA: Obras de Beethoven, Centro Cultural de Eloy Gonzalo.

Martes, 22:20 h.

Quinteto Rossini.

Alcalá de Henares. Aula de Cultura.

Miércoles, 23: 19,30 h.

Octeto de Viena.

PROGRAMA: M. Reger: *Quinteto para clarinete, Op. 146*. F. Schubert: *Octeto, Op. post. 166*.

Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

Miércoles, 23: 20,30 h.

Naga-Uta - Canto y música del teatro Kabuki.

Ensemble Kinoya.

PROGRAMA: *Kurama-yama; Niwaka-Jishi; Reimei; Ninin-Wankyu*.

Teatro Albéniz.

Miércoles, 23: 19,30 h.

English Chamber Orchestra.

Hans Graf, director. Itzak Perlman, violín

PROGRAMA: F. Mendelssohn: *Hada Melusina*; *Concierto para violín y Orquesta, Op. 64*. F. Schubert: *Sinfonía nº 2, D. 125*.

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Jueves, 24: 19,30 h.; viernes, 25: 20 h.

Orquesta Sinfónica de la RTVE.

Sergiu Comissiona, director.

PROGRAMA: D. Shostakovich:

Obertura festiva. A. Civilotti: *Cinco grabados para orquesta*. J. Haydn: *Sinfonía Concertante*. R. Strauss: *El caballero de la rosa*.

Teatro Monumental.

Jueves, 24: 19,30 h.

Antonin Dvorak Trio.

PROGRAMA: Obras de Schubert y Mendelssohn.

Centro Cultural de Eloy Gonzalo.

Jueves, 24: 20 h.

Grupo Lírico Maestro Guerrero.

Obras de Guerrero, Sorozabal, Torroba, Verdi.

Alcalá de Henares. Aula de Cultura.

Viernes, 25: 19,30 h.

London Symphony Orchestra.

Riccardo Chailly, director.

PROGRAMA: B. Britten: *Sinfonía de Requiem, Op. 20*. G. Mahler: *Sinfonía nº 10*.

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Viernes, 25 y sábado, 26: 19,30 h.; domingo, 27: 11,30 h.

Orquesta Nacional de España.

Odón Alonso, director. Julian Rachlin, violín.

PROGRAMA: C. Prieto: *Preludio a «Don Manuel»*. J. Brahms: *Concierto para violín y orquesta, Op. 77*. R. Wagner: *Preludio y muerte de Isolda*.

Tannhäuser (Obertura y Bacanal).

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Viernes, 25: 20 h.

Héctor Moreno-Noberto Capelli, piano a cuatro manos.

Obras de Schubert, Ravel, Ginastera.

Alcalá de Henares. Aula de Cultura.

Sábado, 26: 20 h.

Ricardo José Estrada, piano.

Obras de R. J. Estrada.

Aranjuez. Aula de Cultura.

Sábado, 26: 22,30 h.

London Symphony Orchestra.

Riccardo Chailly, director. Katarina Dalayman, Gudjon Oskarsson, solistas.

PROGRAMA: A. Schoenberg: *Noche transfigurada, Op. 4*. R. Wagner: *La Walkyria (Acto I)*.

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

AGENDA DE CONCIERTOS

OCTUBRE - NOVIEMBRE

Del 28 al 3

Lunes, 28: 21 h.
Juanjo Guillem, percusión.
PROGRAMA: «Y todo esto me ha ocurrido por culpa de la música». Obras de J. Cage, V. Globokar, F. Palacios, P. Klatzow, T. Marco, R. Reina.
Teatro Pradillo.

Lunes, 28: 20 h.
Héctor Moreno-Nonoberto Capelli, piano a cuatro manos.
Obras de Schubert, Ravel, Ginastera.
Aranjuez, Aula de Cultura.

Martes, 29: 19,30 h.
Cuarteto Brodsky.
PROGRAMA: "Integral de los cuartetos de Shostakovich".
Centro Cultural de Eloy Gonzalo.

Martes, 29: 22,30 h.
Orchestre de Chambre de Lausanne.
Jesús López Cobos, director. Chantal Mathieu, Christiane Jaccottet, Brigitte Meyer, solistas.
PROGRAMA: G. Fauré: *Pelléas et Mélisande* (Suite), Op. 80. F. Martin: *Petite symphonie concertante*. G. Bizet: *Sinfonía en Do mayor*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Miércoles, 30: 19,30 h.
Orchestre de Chambre de Lausanne.
Jesús López Cobos, director. María

José Montiel, solista.
PROGRAMA: J. Haydn: *Sinfonía n° 96 «El Milagro»*. W.A. Mozart: *Bella Mia Fiamma K 528*. H. Berlioz: *Les Nuits de l'été*, Op. 7. C. M. von Weber: *Sinfonía en Do mayor*, Op. 19.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Miércoles, 30: 19,30 h.
Homenaje a Carlos Gómez Amat.
PROGRAMA: Obras de J. Gómez, C. Halfiter, C. Bernaola, M. Alonso y F. Cano.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

Jueves, 31: 19,30 h.; viernes, 1: 20 h.
Orquesta Sinfónica de la RTVE.
Sergiu Comissiona, director. Frank Peter Zimmermann, violín.
PROGRAMA: Webern: *Passacaglia*, Op. 1. M. Bruch: *Concierto n° 1 para violín y orquesta*. E. Elgar: *Variaciones Enigma*.
Teatro Monumental.

Jueves, 31: 19,30 h.
Orquesta Filarmónica de Londres.
Georg Solti, director.
PROGRAMA: D. Shostakovich: *Sinfonía n° 9*. J. Brahms: *Sinfonía n° 1*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Jueves, 31: 19,30 h.
Cuarteto Brodsky.
PROGRAMA: "Integral de los cuartetos de Shostakovich".
Centro Cultural de Eloy Gonzalo.

Del 4 al 10

Lunes, 4: 19,30 h.
Orquesta del Festival Brescia Bergamo Gasparo da Saló.
Agostino Orizio, director. Mstislav Rostropovich, violonchelo.
PROGRAMA: P. Chaikovsky: *Variaciones Rococó*, para violonchelo y orquesta. Op. 33; *Andante Cantabile*, Op. Post. para violonchelo y orquesta.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Martes, 5: ; Jueves, 7: 19,30 h.
Cuarteto Brodsky.
PROGRAMA: "Integral de los cuartetos de Shostakovich".
Centro Cultural de Eloy Gonzalo.

Martes, 5: 20 h.
Jorge González. Recital de piano.
Aranjuez, Aula de Cultura.

Jueves, 7: 19,30 h.; viernes, 8: 20 h.
Orquesta Sinfónica y Coro de la RTVE.
Aldo Ceccato, director. Janos Bandi, tenor.
PROGRAMA: L. de Pablo: *Obra para tenor y orquesta* (estreno absoluto). Z. Kodály: *Psalmus hungaricus*. S. Prokofiev: *Sinfonía n° 5*.
Teatro Monumental.

Jueves, 7: 20 h.
Antonio Arnal, guitarra.
Obras de Tárrega, Villalobos, Sainz de la Maza.
Aranjuez, Aula de Cultura.

Jueves, 7: 22,30 h.
The Nash Ensemble.
Lionel Friend, director. Lillian Watson, Sally Burgess, Ian Brown, solistas.
PROGRAMA: M. Ravel: *Introducción y Allegro*. M. de Falla: *Concierto para clave*; *El Amor Brujo*. R. Gerhard: *6 canciones de «Sheherazade»*, Op. 1. E. Granados: *Quinteto*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Jueves, 7: 20 h.
Jorge González. Recital de piano.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura.

Viernes, 8 y sábado, 9: 19,30 h.; domingo, 10: 11,30 h.
Orquesta Nacional de España.

Gerd Albrecht, director. André Watts, piano.
PROGRAMA: L. van Beethoven: *Concierto n° 5, para piano y orquesta*, Op. 73. R. Schumann: *Sinfonía n° 2*, Op. 61.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Viernes, 8: 19,30 h.
Orquesta Pablo Sarasate de Pamplona.
Vicent Egea, dirección.
PROGRAMA: Iruñeako Taldea: *El rapto de Europa*.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

Viernes, 8: 22,30 h.
Orquesta y Coro Gulbenkian de Lisboa.
Michel Corboz, director. Sandrine Piau, soprano.
PROGRAMA: F. Poulenc: *Gloria*. G. Fauré: *Requiem*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Sábado, 9: 20,30 h.
A Sei Voci.
Bernard Fabre-Garrus, director.
PROGRAMA: *Canciones del Renacimiento francés a 4 voces*. Josquin de Prés, C. Janequin, etc.
Aranjuez. Centro Isabel de Farnesio.

Sábado, 9: 19,30 h.
Coro de la Comunidad de Madrid.
Miguel Groba, director.
PROGRAMA: M. de Falla: *Balada de Mallorca*. J. M. Thomas: *Antífona Nocturna*; *Salve Regina*. V. Ruiz Aznar: *Ojos claros serenos*; *O Salutaris*. R. Halfiter: *Tres epitafios*. J. A. García: *Epitafios granatenses*. F. Schmidt: *Tres canciones*. M. Ravel: *Tres canciones*. C. Debussy: *Tres canciones de Charles d'Orleans*.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

Sábado, 9: 20 h.
Santiago de la Riva, violín. Angel Gago, piano.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura.

Domingo, 10: 20 h.
Coral Francisco Piquer.
J. Vicente Alcerreca, director.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura.

SALAS

Alcalá de Henares. Aula de Cultura. C/ Libreros, 10 y 12.
Aranjuez. Aula de Cultura. C/ San Antonio, 26.
Aranjuez. Centro Cultural Isabel de Farnesio. C/ Capitán, 39. Telf. 692 45 07.
Auditorio Nacional. Príncipe de Vergara, 146. Telf. 337 01 00. Metro: Cruz del Rayo.
Centro Cultural de Eloy Gonzalo. C/ Eloy Gonzalo, 10. Metro Quevedo.
Centro de Arte Reina Sofía. Santa Isabel, 52. Telf. 467 50 62.
Morata de Tajuña. Aula de Cultura. C/ Manuel Mac-Crohon, 1.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. C/ Alcalá, 13. Telf. 532 15 46. Metro Sol.
Teatro Albéniz. C/ Paz, 11. Telf. 531 83 11. Metro Sol.
Teatro de la Abadía. C/ Fernández de los Rios, 42. Telf. 448 16 27. Metro Quevedo.
Teatro de la Zarzuela. C/ Jovellanos, 4. Telf. 524 54 00. Metro: Sevilla.
Teatro de Madrid. Avenida de la Ilustración, s/n. Telf. 730 40 55.
Teatro Monumental. C/ Atocha, 65. Telf. 429 12 81. Metro: Antón Martín.
Teatro Pradillo. C/ Pradillo, 12. Telf. 416 90 11. Metro: Concha Espina.

AGENDA DE CONCIERTOS

NOVIEMBRE-DICIEMBRE

Del 11 al 17

Lunes, 11: 20 h.

Orquesta de Cámara Española.
Homenaje a Regino Sainz de la Maza.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura.

Martes, 12: 19,30 h.

EL PAÍS «Tentaciones»
Obras de J. Torres, J. Torre, P. Jurado, I. D. Martínez, J. Méndez y Z. Fernández Guerenabarrena.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

Martes, 12: 20 h.

Orquesta de Cámara Española.
Homenaje a Regino Sainz de la Maza.
Aranjuez. Aula de Cultura.

Martes, 12, Jueves, 14: 19,30 h.

Prazak String Quartet.
"Grandes Cuartetos Bohemios".
Centro Cultural de Eloy Gonzalo.

De martes, 12 a sábado, 16: 20 h.

"La Ventera de Alcalá", zarzuela de José M^o Granada y Diego San José.
Estreno oficial.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura.

Jueves, 14: 19,30 h.; viernes, 15: 20 h.

Orquesta Sinfónica de la RTVE.
Neeme Järvi, director.
PROGRAMA: E. Grieg: *Peer Gynt*, 1^o y 2^o Suites. D. Shostakovich: *Sinfonía n.º 7*.
Teatro Monumental.

Jueves, 14: 19,30 h.

Humberto Quagliata, piano.
PROGRAMA: M. de Falla: *Pour le tombeau de Debussy*. C. Bernaola: *Pieza III*. A. García Abril: *Balada de los Arrayanes*. C. Prieto: *Meditación*. D. Colomé: *Danza*. D. Stefani: *Nocturno*. J. L. Turina: *Toccata*. M. de Falla: *Pour le tombeau de Dukas*.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

Jueves, 14: 19,30 h.

Orquesta Ensemble Kanazawa.
Hiroyuki Iwaki, director. Kaori Kimura, piano.
PROGRAMA: Takemitsu: *Requiem*; *How slow the wind*. F. Tuusa: *Piano concertino*. A. Nishimura: *Birds heterophony*.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Del 14 de noviembre al 1 de diciembre.

Martes a jueves, 20 h.; viernes y sábado, 19 y 22,30 h.; domingos, 17 y 20,30 h.

M. Moreno Buendía, director musical. Gustavo Tambascio, director escénico.
PROGRAMA: *Cádiz*, zarzuela de F. Chueca y J. Valverde.
Teatro de Madrid.

Viernes, 15 y sábado, 16: 19,30 h.; domingo, 17: 11,30 h.

Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña.
Lawrence Foster, director. Barbara Hendricks, soprano.
PROGRAMA: L. van Beethoven: *Sinfonía n.º 8, Op.93*. H. Berlioz: *Nuits d'été, Op. 7*. R. Gerhard: *Danzas de Don Quijote*. I. Stravinsky: *El pájaro de fuego*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Viernes, 15: 19,30 h.

Orquesta de la Comunidad de Madrid.
Miguel Groba, director. Justo Sanz, clarinete.
PROGRAMA: E. L. Chavarri: *Acua-relas valencianas*. A. Copland: *Concierto para clarinete y orquesta*. A. Honegger: *Sinfonía n.º 4 (Deliciae Basiliensis)*.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

Sábado, 16: 20,30 h.

Romanesca.
PROGRAMA: *Monteverdi y su tiempo*. Obras de Cima, Rossi, Monteverdi, Uccellini, Merula, etc.
Aranjuez. Centro Isabel de Farnesio.

Domingo, 17: 12 h.

José María Balanyá, pianos preparados.
Centro de Arte Reina Sofía.

Domingo, 17: 19,30 h.

Orquesta Filarmónica de Dresde.
Cristobal Halffter, director.
PROGRAMA: C. Halffter: *Memento a Dresde*. J. Brahms: *Sinfonía n.º 2*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Del 18 al 24

Lunes, 18: 20 h.

Miguel A. Laiz.
Rodrigo y el piano.
Aranjuez. Aula de Cultura.

Martes, 19: 19,30 h.

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid.
Miguel Groba, director.
PROGRAMA: J. Rodrigo: *Música para un jardín*; *Concierto pastoral*; *Música para un códice salmantino*; *Palillos y panderetas, música para una tonadilla imaginaria*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Martes, 19: 19,30 h.

Trío Mompou.
Centro Cultural de Eloy Gonzalo.

Miércoles, 20: 22,30 h.

Collegium Vocale Gant.
Phillipe Herrewegue, director.
PROGRAMA: J. S. Bach: *Cantatas BWV 62, 63 y 64 «para el primer domingo de adviento»*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Miércoles, 20: 20 h.

Carolina Bellver.
Rodrigo y el piano.
Aranjuez. Aula de Cultura.

Jueves, 21: 19,30 h.; viernes, 22: 20 h.

Orquesta Sinfónica de la RTVE.
Franz P. Decker, director. Jon Kimura Parker, piano.
PROGRAMA: L. van Beethoven: *Concierto n.º 5, para piano y orquesta*. A. Schoenberg: *Pelleas y Melisande*.
Teatro Monumental.

Viernes, 22 y sábado, 23: 19,30 h.; domingo, 24: 11,30 h.

Orquesta Nacional de España.
Yuri Temirkanov, director. A. León Ara, violín.
PROGRAMA: A. Liadov: *Kikimora (Obertura)*, Op. 63. S. Prokofiev: *Concierto n.º 2, para violín y orquesta*, Op. 63. S. Rachmaninov: *Sinfonía n.º 2*, Op. 27.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Viernes, 22: 20 h.

Francisco Álvarez.
Rodrigo y el piano.
Aranjuez. Aula de Cultura.

Del 25 al 1

Lunes, 25: 20 h.

A. Voronkova, violín. S. Stefanovich, cello. M. Ruiz-Casaux, piano.
Obras de Schumann, J. Turina y Dvorak.
Aranjuez. Aula de Cultura.

Lunes, 25: 20 h.

Maravillas Losada, voz. Aida Monasterio, piano. Recital de canto.
Morata de Tajuña. Aula de Cultura.

Martes, 26: 20 h.

A. Voronkova, violín. S. Stefanovich, cello. M. Ruiz-Casaux, piano.
Obras de Schumann, J. Turina y Dvorak.
Morata de Tajuña. Aula de Cultura.

Martes, 26: 22,30 h.

Orquesta Nacional de Lituania. Orfeo Catalá.
Jonas Aleksa, Jordi Casas, directores. D. Bashkurov, I. Milkeviciute, solistas.
PROGRAMA: V. Barkauskas: *Konzertstück n.º 2*. A. Scriabin: *Concierto para piano, Op. 20*. F. Poulenc: *Gloria para soprano, coro y orquesta*. R. Wagner: *Los maestros cantores de Nuremberg (Obertura)*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Martes, 26: 20 h.

Maravillas Losada, voz. Aida Monasterio, piano. Recital de canto.
Aranjuez. Aula de Cultura.

Martes, 26; Jueves, 28: 19,30 h.

Cuarteto Brodsky.
PROGRAMA: "Integral de los cuartetos de Shostakovich".
Centro Cultural de Eloy Gonzalo.

Miércoles, 27: 19,30 h.

BBC National Orchestra of Wales. Mark Wigglesworth, director.
PROGRAMA: P. Chaikovsky: *Romeo y Julieta*. B. Britten: *Sinfonía de Requiem, Op. 20*. D. Shostakovich: *Sinfonía n.º 5, Op. 47*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Miércoles, 27: 19,30 h.

Cuarteto Arditi.
PROGRAMA: Xenakis: *Ikhoor para trío de cuerda; Tetras*. G. Kurtag: *Officium breve*. E. Carter: *Cuarteto n.º 5*. G. Ligeti: *Cuarteto n.º 2*.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

AGENDA DE CONCIERTOS

DICIEMBRE

Jueves, 28: 19,30 h.
Cuarteto Arditi.
PROGRAMA: H. Lachenmann: *Cuarteto n° 2. Reigen Seliger Geister*. B. Ferneyhough: *Cuarteto para cuerda n° 3*. L. Nono: *La lontananza nostálgica utópica futura*.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Jueves, 28: 19,30 h.
Cuarteto Janacek.
PROGRAMA: L. Janacek: *Cuarteto n° 1*; *Cuarteto n° 2*. A. Dvorak: *Cuarteto n° 12. Op. 96*.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

Jueves, 28: 20 h.
Maravillas Losada, voz. Aida Monasterio, piano.
Recital de canto.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura.

Jueves, 28: 22,30 h.
Coro de la Comunidad de Madrid.
Carlos López Puccio, director.
PROGRAMA: C. Monteverdi: *Messa a 4 voci da capella*; *4 Madrigales*.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

Jueves, 28: 19,30 h.; viernes, 29: 20 h.
Orquesta Sinfónica de la RTVE.
Miguel A. Gómez Martínez, director. Maruxa Siny, soprano.
PROGRAMA: M. A. Gómez Martínez: *Cinco canciones*. A. Bruckner: *Sinfonía n° 9*.
Teatro Monumental.

Viernes, 29 y sábado, 30: 19,30 h.; domingo, 1: 11,30 h.
Orquesta Nacional de España.
Cristobal Halffter, director. Monica Grop, mezzosoprano. Ronald Hamilton, tenor.
PROGRAMA: C. Halffter: *Las Turbas*. G. Mahler: *La Canción de la Tierra*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Sábado, 30: 20,30 h.
Zarabanda.
PROGRAMA: Mozart, cuartetos con flauta.
Aranjuez. Centro Isabel de Farnesio.

Del 2 al 8

Jueves, 5: 19,30 h.
Orquesta y Coro Nacionales de España.
PROGRAMA: Mariano Rodríguez de Ledesma: *Oficio y Misa de Difuntos*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Jueves, 7: 19,30 h.; viernes, 8: 20 h.
Orquesta Sinfónica y Coro de la RTVE.
Miguel A. Gómez Martínez, director.
PROGRAMA: G. Verdi: *Requiem*.
Teatro Monumental.



Yehudi Menuhin

Albrecht, G. (8, 9, 10 nov.) Aud. Nac.)
Aleksa, J. (26 nov.) Aud. Nac.
Alonso, O. (25, 26, 27 oct.) Aud. Nac.
Brüggen, F. (19 oct.) Aud. Nac.
Ceccato, A. (7, 8 nov.) T. Monumental.
Chailly, R. (25, 26 oct.) Aud. Nac.
Comissiona, S. (24, 25, 31 oct., 1 nov.) T. Monumental.
Corboz, M. (8 nov.) Aud. Nac.
Decker, F.P. (21, 22 nov.) T. Monumental.
Egea, V. (8 nov.) Aud. Nac.
Fabre-Garrus, B. (9 nov.) Aranjuez.
Foster, L. (15, 16, 17 nov.) Aud. Nac.
Friend, L. (7 nov.) Aud. Nac.
Gómez Martínez, M. A. (28, 29, nov.,

Del 9 al 15

Lunes, 9: 19,30 h.
Ann Murray, mezzosoprano.
Graham Johnson, piano.
Ciclo de Lied.
Teatro de la Zarzuela.

Martes, 10: 19,30 h.
Cuarteto Brodsky.
Anne Sofie von Otter, mezzo.
PROGRAMA: W. Stenhammar: *«English songs»*. W. Peterson-Berger: *«Irish songs»*. B. Britten: *4 Divertimenti para cuarteto de cuerda*. E. Costello: *3 canciones*. C. Debussy: *G. Fauré*; F. Poulenc: *Canciones*. P. Sculthorpe: *3 canciones*. H. Wolf: *Serenata italiana*. O. Respighi: *Il Tramonto*.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

Miércoles, 11: 19,30 h.
Concentus Musicus.
Nikolaus Harnoncourt, director.
Marjana Lopovsek, solista.
PROGRAMA: A determinar.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Miércoles, 11: 22,30 h.
Sinfonía Varsovia.
Yehudi Menuhin, director.
PROGRAMA: L. van Beethoven: *Sinfonías a determinar*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Miércoles, 11: 19,30 h.
Gerardo Gombau, en el recuerdo.
Monográfico Gombau.
Auditorio Nacional.

Jueves, 12: 19,30 h.
Cuarteto Lindsay.

PROGRAMA: (Integral de los cuartetos de Schubert I): *Cuartetos 2, 9, 8*.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

Viernes, 13: 19,30 h.
Cuarteto Lindsay.
PROGRAMA: (Integral de los cuartetos de Schubert II): *Cuartetos 3, 7, 13*.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

Viernes, 13 y sábado, 14: 19,30 h.; domingo, 15: 11,30 h.
Orquesta Nacional de España.
Michel Plasson, director. Los Romero, dúo de guitarras.
PROGRAMA: M. Ravel: *Ma Mère, l'oise*. J. Rodrigo: *Concierto Madrigal para dos guitarras y orquesta*. C. Debussy: *Prélude à l'après-midi d'un faune. La mer*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Viernes, 13: 22,30 h.
Philharmonia Orchestra.
Esa-Pekka Salonen, director. David Geringas, violonchelo. Joan Rodgers, soprano.
PROGRAMA: G. Ligeti: *Concierto para violonchelo y orquesta*. G. Mahler: *Sinfonía n° 4*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Domingo, 15: 19,30 h.
Waltraud Meier - Nicholas Carthy, recital.
PROGRAMA: A. Berg: *Sieben frühe Lieder*. R. Schumann: *Frauenliebe und-Leben*. G. Mahler: *Selección de «Des Knaben Wunderhorn»*. R. Wagner: *Wesendoncklieder*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

DIRECTORES

7, 8 dic.) T. Monumental.
Graf, H. (23 oct.) Aud. Nac.
Groba, M. (9, 15, 19 nov.) Aud. Nac.
Güell, X. (22 oct.) Aud. Nac.
Halffter, C. (17, 29, 30 nov., 1 dic.) Aud. Nac.
Harnoncourt, N. (11 dic.) Aud. Nac.
Herrewegue, Ph. (20 nov.) Aud. Nac.
Iwaki, H. (14 nov.) R. A. de Bellas Artes de S. Fernando.
Izquierdo, L. (18 oct.) Aud. Nac.
Järvi, N. (14, 15 nov.) T. Monumental.
Joel, A. (18, 19, 20 oct.) T. de la Abadía.
López Cobos, J. (29, 30 oct.) Aud. Nac.
López Puccio, C. (28 nov.) Aud. Nac.

Menuhin, Y. (11 dic.) Aud. Nac.
Moreno Buendía, M. (14 nov. al 1 dic.) T. de Madrid.
Orizio, A. (4 nov.) Aud. Nac.
Plasson, M. (13, 14, 15 dic.) Aud. Nac.
Pons, J. (17 oct.) T. de la Zarzuela.
Rilling, H. (17, 18 oct.) T. Monumental.
Rögner, H. (18, 19, 20 oct.) Aud. Nac.
Salonen, E.-P. (13 dic.) Aud. Nac.
Solti, G. (31 oct.) Aud. Nac.
Temirkanov, Y. (22, 23, 24 nov.) Aud. Nac.
Wigglesworth, M. (27 nov.) Aud. Nac.

INTÉRPRETES: Solistas y Grupos

- A Sei Voci.** (9 nov. Aranjuez.)
Antonin Dvorak Trio (22, 24 nov. C.C. Eloy Gonzalo)
Ann Murray, mezzosoprano. (9 dic. T. de la Zarzuela.)
BBC National Orchestra of Wales. (27 nov. Aud. Nac.)
Collegium Vocale Gant. (20 nov. Aud. Nac.)
Concentus Musicus. (11 dic. Aud. Nac.)
Coral Francisco Piquer (10 nov. Alcalá de Henares)
Coro de la Comunidad de Madrid. (9, 28 nov. Aud. Nac.)
Cuarteto Arditi. (27, 28 nov. R. A. Bellas Artes de S. Fernando.)
Cuarteto Brodsky. (29, 31, oct., 26, 28 nov. C.C. Eloy Gonzalo) (10 dic. Aud. Nac.)
Cuarteto Janacek. (28 nov. Aud. Nac.)
Cuarteto Lindsay. (12 y 13 dic. Aud. Nac.)
English Chamber Orchestra. (23 oct. Aud. Nac.)
Escolanía de N. Sra. del Recuerdo. (17, 18 oct. T. Monumental.)
Humberto Quagliata, piano. (14 nov. Aud. Nac.)
José María Balanyá, pianos preparados. (17 nov. C. Reina Sofía.)
Juanjo Guillem, percusión. (28 oct. T. Pradillo.)
La Real Cámara. (16 oct. Aud. Nac.)
London Symphony Orchestra. (25, 26 oct. Aud. Nac.)
Naga-Uta - Canto y música del teatro Kabuki. (23 oct. T. Albéniz.)
Octeto de Viena. (23 oct. Aud. Nac.)
Orchestre de Chambre de Lausanne. (29, 30 oct. Aud. Nac.)
Orquesta Clásica de Oporto. (18 oct. Aud. Nac.)
Orquesta de Cámara Española (11 nov. Alcalá de Henares) (12 nov. Aranjuez)
Orquesta de la Comunidad de Madrid. (15 nov. Aud. Nac.)
Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. (19 nov. Aud. Nac.)
Orquesta del Festival Brescia
Bergamo Gasparo da Saló. (4 nov. Aud. Nac.)
Orquesta Ensemble Kanazawa. (14 nov. R. A. de Bellas Artes de S. Fernando.)
Orquesta Filarmónica de Dresde. (17 nov. Aud. Nac.)
Orquesta Filarmónica de Londres. (31 oct. Aud. Nac.)
Orquesta Gulbenkian de Lisboa. (19 oct. Aud. Nac.)
Orquesta Nacional de España. (25, 26, 27 oct., 8, 9, 10, 22, 23, 24, 29, 30 nov. 1, 13, 14, 15 dic. Aud. Nac.)
Orquesta y Coro Nacionales de España. (18, 19, 20 oct., 5 dic. Aud. Nac.)
Orquesta Nacional de Lituania.
Orfeo Catalá. (26 nov. Aud. Nac.)
Orquesta Pablo Sarasate de Pamplona. (8 nov. Aud. Nac.)
Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. (15, 16, 17 nov. Aud. Nac.)
Orquesta Sinfónica de la RTVE. (24, 25, 31 oct., 1, 14, 15, 21, 22, 28, 29 nov. T. Monumental.)
Orquesta Sinfónica y Coro de la RTVE. (7, 8 nov., 7, 8 dic. T. Monumental.)
Orquesta Sinfónica de Madrid. (17, 19 oct. T. de la Zarzuela.)
Orquesta y Coro Gulbenkian de Lisboa. (8 nov. Aud. Nac.)
Orquesta: Ópera Viva. (18, 19, 20 oct. T. de la Abadía.)
Philharmonia Orchestra. (13 dic. Aud. Nac.)
Prazak String Quartet (12, 14 nov. C.C. Eloy Gonzalo)
Quinteto Rossini (22 oct. Alcalá de Henares)
Romanesca. (16 nov. Aranjuez.)
Royal Philharmonic Orchestra. (22 oct. Aud. Nac.)
Sinfonía Varsovia. (11 dic. Aud. Nac.)
Steven Lubin, fortepiano. (20 oct. Aranjuez.)
The Nash Ensemble. (7 nov. Aud. Nac.)
Trío Mompou (19 nov. C.C. Eloy Gonzalo)
Waltraud Meier - Nicholas Carthy, recital. (15 dic. Aud. Nac.)
Zarabanda. (30 nov. Aranjuez.)

COMIENZA LA TEMPORADA DE TODOS LOS RIESGOS

El fin de siglo parece estar cumpliendo todas sus promesas: incertidumbre, retorno de viejos fantasmas, dudas... La cultura no puede permanecer al margen de los movimientos de la sociedad y, como es lógico, los refleja. En el ámbito de la actividad musical, las instituciones españolas, o mejor, las madrileñas se muestran a la altura de ese estado de tontuna que se ha asentado con notable facilidad.

Hasta hace pocos años, el hecho de que la Orquesta Nacional no tuviera director titular era aún motivo de debate y, a menudo, de escándalo. Actualmente, esa incertidumbre se considera un mínimo aceptable y nos congratulamos de que la orquesta sobreviva un año más, como sea. La música de cámara, representada institucionalmente, tiene menos abogados (y menos público), con lo que su adelgazamiento, o anorexia, no provoca ni un pestaño. De momento, todas las miradas se vuelven hacia el Teatro Real, pero la torticolis consiguiente impide una miradita de conmiseración a lo que le puede ocurrir al Teatro de la Zarzuela. La música antigua goza de mejor salud. En cuanto a la contemporánea, parece haberle encontrado el gusto a la agonía de la que sólo se despereza cuando aparece un grupo internacional de prestigio (Ensemble Modern, por ejemplo) interpretando a un compositor de prestigio (Ligeti, por ejemplo). Entonces es cuando nos damos cuenta que todos los trenes están perdidos y que nos conformamos con que compongas *ellos* y que interpreten *ellos*, que ya los contrataremos y aplaudiremos cuando haya una conyuntura económica favorable.

En el capítulo de instituciones locales, el Círculo de Bellas Artes se ha salvado ante las cámaras de los medios de comunicación, pero al hacerlo el gobierno de la Comunidad de Madrid ya ha advertido que esa es su principal apuesta cultural. Loable apuesta, sin duda, pero el Círculo de Bellas Artes es un mínimo, vergüenza debía darnos que siguiera como estaba. El Festival de Otoño de Madrid ha salvado los muebles un años más, pero no es posible evitar la sensación de que se trata de un acontecimiento lánguido, desvaído, a tiro del menor reajuste presupuestario. Quedan las entidades privadas, Ibermúsica, Promúsica, Juventudes Musicales y algunas fundaciones. Unas organizan y otras financian, pero todas cubren los agujeros de la nave cultural de la patria con dignidad, lo que prueba que hay gente dispuesta a ir a los conciertos, dentro de lo que cabe. Pero, ni éstas tienen la menor obligación, ni las otras tienen el suficiente fuelle como para ofrecer la ilusión de que la actividad cultural comprometida es una prioridad de nuestra convivencia. Como siempre, la temporada comienza con un montón de conciertos para marear al grupo de aficionados que quieren cumplir, pero el número de éstos no aumenta, quizá a causa de la crisis demográfica.

En resumidas cuentas, la crisis no se nota tanto en la programación. El hueco dejado por unos se cubre inmediatamente por otros y el Auditorio Nacional sigue escupiendo conciertos por todas sus salas y en todos los horarios posibles. La verdadera crisis se percibe en la debilidad de agrupaciones musicales y atención a intérpretes y creadores. Aquí la desidia es alarmante, mucho mayor que en los últimos treinta años si consideramos que parece no preocupar a nadie, y mucho más dolorosa si constatamos que las nuevas generaciones de creadores e intérpretes españoles están realizando un esfuerzo considerable de superación para terminar percibiendo que, hoy por hoy, la emigración sigue siendo necesaria sin encontrar razones socioeconómicas aparentes que lo justifiquen.

Como no hay mal que cien años dure, dentro de algunos años esto mejorará y sentiremos algo de vergüenza por la época actual. Aunque, para entonces, siempre se le podrá echar la culpa al clima de fin de siglo, si es que el fantasma del 98 no lo remedia o lo enrequece aún más.

AGENDA DE CONCIERTOS

COMPOSITORES

- Albéniz, I.** (17, 19 oct. T. de la Zarzuela)
- Alonso, M.** (30 oct. Aud. Nac.)
- Bach, J. S.** (17, 18 oct. T. Monumental) (20 nov. Aud. Nac.)
- Barkauskas** (26 nov. Aud. Nac.)
- Barrios** (17 oct. Morata de Tajuña) (18 oct. Alcalá de Henares) (19 oct. Aranjuez)
- Beethoven** (16 oct. Aranjuez) (19 oct., 8, 9, 10, 15, 16, 17 nov., 11 dic. Aud. Nac.) (20 oct. Aranjuez) (22 oct. C.C. Eloy Gonzalo) (22 oct. Aranjuez) (21, 22 nov. T. Monumental)
- Berg, A.** (15 dic. Aud. Nac.)
- Berlioz, H.** (30 oct., 15, 16, 17 nov. Aud. Nac.)
- Bernaola, C.** (30 oct., 14 nov. Aud. Nac.)
- Bizet, G.** (29 oct. Aud. Nac.)
- Brahms, J.** (18, 25, 26, 27, 31 oct., 17 nov. Aud. Nac.)
- Britten, B.** (25 oct., 27 nov., 10 dic. Aud. Nac.)
- Bruch, M.** (31 oct., 1 nov. T. Monumental)
- Bruckner, A.** (28, 29 nov. T. Monumental)
- Cage, J.** (28 oct. T. Pradillo)
- Cano, F.** (30 oct. Aud. Nac.)
- Carter, E.** (27 nov. R. A. de BB AA de S. Fernando)
- Castillo, M.** (18. oct. Aud. Nac.)
- Chaikovsky, P.** (4 nov., 27 nov. Aud. Nac.)
- Chavarri, E.L.** (15 nov. Aud. Nac.)
- Chopin, F.** (22 oct. Aranjuez)
- Chueca, F. y Valverde, J.** (14 nov. al 1 dic. T. de Madrid)
- Cima** (16 nov. Aranjuez)
- Civiloti, A.** (24, 25 oct. T. Monumental)
- Colomé, D.** (14 nov. Aud. Nac.)
- Conforto** (16 oct. Aud. Nac.)
- Copland, A.** (15 nov. Aud. Nac.)
- Corselli** (16 oct. Aud. Nac.)
- Costello, E.** (10 dic. Aud. Nac.)
- Cruz, I.** (18. oct. Aud. Nac.)
- Debussy, C.** (9 nov. Aud. Nac.)
- Dvorak, A.** (26 nov. Morata de Tajuña) (28 nov., 10, 13, 14, 15 dic. Aud. Nac.)
- Elgar, E.** (31 oct., 1 nov. T. Monumental)
- Estrada, R. J.** (26 oct. Aranjuez)
- Falla, M. de** (7, 9, 14 nov. Aud. Nac.)
- Fauré, G.** (29 oct., 8 nov., 10 dic. Aud. Nac.)
- Fernández Guerenabarrena, Z.** (12 nov. Aud. Nac.)
- Ferneyhough, B.** (28 nov. R. A. de BB AA de S. Fernando)
- García Abril, A.** (17 oct. Morata de Tajuña) (18 oct. Alcalá de Henares) (19 oct. Aranjuez) (14 nov. Aud. Nac.)
- García, J.A.** (9 nov. Aud. Nac.)
- Gerhard, R.** (7, 15, 16, 17 nov. Aud. Nac.)
- Ginastera** (25 oct. Alcalá de Henares) (28 oct. Aranjuez)
- Globokar, V.** (28 oct. T. Pradillo)
- Gombau, G.** (11 dic. Aud. Nac.)
- Gómez Martínez, M.A.** (28, 29 nov. T. Monumental)
- Gómez, J.** (30 oct. Aud. Nac.)
- Granados, E.** (7 nov. Aud. Nac.)
- Grieg, E.** (14, 15 nov. T. Monumental)
- Guerau** (16 oct. Aud. Nac.)
- Guerrero** (21 oct. Aranjuez) (24 oct. Alcalá de Henares)
- Halffter, C.** (30 oct., 17, 29, 30, nov., 1 dic. Aud. Nac.)
- Halffter, R.** (9 nov. Aud. Nac.)
- Haydn, F. J.** (20, 30 oct. Aranjuez)
- Hidalgo** (16 oct. Aud. Nac.)
- Honegger, A.** (15 nov. Aud. Nac.)
- Iruñeako Taldea** (8 nov. Aud. Nac.)
- Ivanov** (21 oct. Alcalá de Henares)
- Janacek, L.** (28 nov. Aud. Nac.)
- Janequin, C.** (9 nov. Aranjuez)
- Josquin de Prés** (9 nov. Aranjuez)
- Jurado, P.** (12 nov. Aud. Nac.)
- Klatzow, P.** (28 oct. T. Pradillo)
- Kodály, Z.** (7, 8 nov. T. Monumental)
- Kurtag, G.** (27 nov. R. A. de BB AA de S. Fernando)
- Lachenmann, H.** (28 nov. R. A. de BB AA de S. Fernando)
- Liadov, A.** (22, 23, 24 nov. Aud. Nac.)
- Ligeti, G.** (27 nov. R. A. de BB AA de S. Fernando) (13 dic. Aud. Nac.)
- Literes** (16 oct. Aud. Nac.)
- Mahler, G.** (18, 19, 20, 22, 25 oct., 29, 30, nov., 1, 13, 15 dic. Aud. Nac.)
- Marco, T.** (22 oct. Aranjuez) (28 oct. T. Pradillo)
- Martín y Coll** (16 oct. Aud. Nac.)
- Martin, F.** (29 oct. Aud. Nac.)
- Martínez, I.D.** (12 nov. Aud. Nac.)
- Mendelssohn, F.** (23 oct. Aud. Nac.) (24 oct. C.C. Eloy Gonzalo)
- Méndez, J.** (12 nov. Aud. Nac.)
- Merula** (16 nov. Aranjuez)
- Monteverdi, C.** (16, 28 nov. Aranjuez)
- Mozart, W.A.** (16 oct. Aranjuez) (18, 19, 20 oct. T. de la Abadía) (20, 30 oct. Aranjuez) (30 oct. Aud. Nac.)
- Nandin** (21 oct. Alcalá de Henares)
- Nebra** (16 oct. Aud. Nac.)
- Nin-Culmell** (18 oct. Aud. Nac.)
- Nishimura, A.** (14 nov. R. A. de BB AA de S. Fernando)
- Nono, L.** (28 nov. R. A. de BB AA de S. Fernando)
- Obradors** (21 oct. Alcalá de Henares)
- Pablo, L. de** (7, 8 nov. T. Monumental)
- Palacios, F.** (28 oct. T. Pradillo)
- Peterson-Berger, W.** (10 dic. Aud. Nac.)
- Poulenc, F.** (16 oct. Aranjuez) (8, 26 nov., 10 dic. Aud. Nac.)
- Prieto, C.** (25, 26, 27 oct., 14 nov. Aud. Nac.)
- Prokofiev, S.** (7, 8, 22, 23, 24 nov. T. Monumental)
- Quintero** (21 oct. Alcalá de Henares)
- Rachmaninov, S.** (22, 23, 24 nov. Aud. Nac.)
- Ravel, M.** (25 oct. Alcalá de Henares) (28 oct. Aranjuez) (7, 9 nov., 13, 14, 15 dic. Aud. Nac.)
- Reger, M.** (23 oct. Aud. Nac.)
- Reina, R.** (28 oct. T. Pradillo)
- Respighi, O.** (10 dic. Aud. Nac.)
- Rimsky-Korsakov, N.** (18, 19, 20 oct. T. de la Abadía)
- Rodrigo, J.** (19 nov., 13, 14, 15 dic. Aud. Nac.)
- Rodríguez de Ledesma, M.** (5 dic. Aud. Nac.)
- Rossi** (16 nov. Aranjuez)
- Ruiz Aznar, V.** (9 nov. Aud. Nac.)
- Sainz de la Maza, R.** (7 nov. Aranjuez)
- Santracuz** (16 oct. Aud. Nac.)
- Schmidt, F.** (9 nov. Aud. Nac.)
- Schoenberg, A.** (26 oct. Aud. Nac.) (21, 22 nov. T. Monumental)
- Schubert, F.** (22, 28 oct. Aranjuez) (23 oct., 12, 13 dic. Aud. Nac.) (24 oct. C.C. Eloy Gonzalo) (24, 25 oct. T. Monumental) (25 oct. Alcalá de Henares)
- Schumann, R.** (8, 9, 10 nov., 15 dic. Aud. Nac.) (26 nov. Morata de Tajuña)
- Scriabin, A.** (26 nov. Aud. Nac.)
- Sculthorpe, P.** (10 dic. Aud. Nac.)
- Shostakovich, D.** (24, 25 oct., 14, 15 nov. T. Monumental) (29, 31 oct., 5, 7, 26, 28 nov. C.C. Eloy Gonzalo) (31 oct., 27 nov. Aud. Nac.)
- Sor, F.** (17 oct. Morata de Tajuña) (18 oct. Alcalá de Henares) (19 oct. Aranjuez)
- Sorozabal, P.** (21 oct. Aranjuez) (24 oct. Alcalá de Henares)
- Stefani, D.** (14 nov. Aud. Nac.)
- Stenhammar** (10 dic. Aud. Nac.)
- Strauss, R.** (24, 25 oct. T. Monumental)
- Stravinsky, I.** (15, 16, 17 nov. Aud. Nac.)
- Takemitsu, T.** (14 nov. R. A. de BB AA de S. Fernando.)
- Tárrega** (7 nov. Aranjuez)
- Thomas, J. M.** (9 nov. Aud. Nac.)
- Torre, J.** (12 nov. Aud. Nac.)
- Torres, J.** (12 nov. Aud. Nac.)
- Torroba** (21 oct. Aranjuez) (24 oct. Alcalá de Henares)
- Triodina** (21 oct. Alcalá de Henares)
- Tuasa, F.** (14 nov. R. A. de BB AA de S. Fernando)
- Turina, J.** (17 oct., 26 nov. Morata de Tajuña) (18 oct. Alcalá de Henares) (19 oct. Aranjuez)
- Turina, J. L.** (14 nov. Aud. Nac.)
- Uccellini** (16 nov. Aranjuez)
- Villalobos, E.** (7 nov. Aranjuez)
- Verdi, G.** (21 oct. Aranjuez) (24 oct. Alcalá de Henares) (7, 8 dic. T. Monumental)
- Wagner, R.** (25, 26, 27 oct., 26 nov., 15 dic. Aud. Nac.)
- Weber, C. M^a.** (16 oct. Aranjuez) (30 oct. Aud. Nac.)
- Webern, A.** (31 oct., 1 nov. T. Monumental)
- Wolf, H.** (10 dic. Aud. Nac.)
- Xenakis, I.** (27 nov. R. A. de BB AA de S. Fernando)



PUBLICACIONES

Guía de Bach Walter Kolneder Alianza Editorial

Las guías de compositores no son biografías, pero en ellas está toda la biografía. Tampoco son un diccionario, ya que sólo aquello que rodea al personaje tiene inclusión. Sin embargo, cuando uno se acostumbra a ellas se convierten en el auténtico libro interactivo. Cuando se trata de un autor tan trascendental como Bach, una guía puede contener casi todo; al modo de los libros borgianos, en ella se debe encontrar el pasado el presente -del músico- y el futuro; y, desde luego, en ella descubrimos la auténtica biografía, la única tolerable. La Guía de Bach, de Walter Kolneder, es el libro que hay que tener. Más tarde, uno puede pensar en adquirir biografías históricas. La guía se convierte en un libro inagotable, se consulta, por necesidad o por placer, pero nunca se agota. La presente edición es, además, de bolsillo y rústica, así que no resulta un descabro para las economías modestas.



WALTER KOLNEDER

Alianza Editorial

Del fox-trot al jazz flamenco El jazz en España 1919-1996

José María García Martínez
Alianza Editorial

Casi ochenta años de música ligera y jazz desfilan por las páginas de este libro, lujosamente editadas por Alianza Editorial. El jazz en nuestro país ha estado en todo momento imbricado con las corrientes ligeras hasta, al menos, los años sesenta en los que un culto a la vanguardia y al componente duro de la cultura confirieron al jazz estatus de autonomía. Esa amalgama, vista en retrospectiva, añade valores a un esfuerzo como el musical (siempre ha sido necesario el esfuerzo para hacer música en España) a lo largo del maltratado siglo XX. Se trata, ante todo, de una historia de músicos, siempre ilusionados con su oficio y siempre vencidos por las fuerzas negras de nuestro país. Lo que hace de este libro una excelente novedad es una mezcla de erudición y nostalgia de personajes y de épocas. Nostalgia que sólo se transforma en los últimos capítulos, cuando habla de gente de ahora y, por fuerza, traza una apertura hacia el futuro.



Cómo escoger el instrumento más adecuado para su hijo

(Guía práctica para padres y educadores)
Atarah Ben-Tovim y Douglas Boyd
Editorial URANO

Si tiene un hijo, puede que le preocupe la elección de un instrumento. Échele un vistazo a este libro del mayor interés. Está escrito por una pareja de ingleses de los cuales la mujer fue niña prodigio y el hombre niño frustrado en eso de la música. Su punto de partida es realmente estimulante: «El factor más común en el fracaso musical es la elección equivocada del instrumento y no la falta de musicalidad o potencia musical». A partir de ahí, los autores repasan tanto los instrumentos como las características de los niños de cara a buscar la idoneidad de cada cual con relación a su soporte musical. No se trata de un método para formar genios ni alientan la precocidad, más bien intentan determinar el mejor momento para que el niño disfrute realmente con la actividad musical. Ya se sabe que, en España, hijo no hay más que uno; conozcámoslo mejor.



¡Mira qué música!

Para entrar, ver, oír y participar de la música.
A BER Multimedia

Conjunto de materiales compuestos, en su primera entrega, por una guía didáctica, realizada por Víctor Pliego, tres cintas de vídeo y un disco. El material pedagógico se pone al servicio de la enseñanza de la música en la enseñanza primaria con la intención de aprovechar la fuerza audiovisual de un material mixto. Los videos, por su parte, están integrados cada uno por 9 secuencias dramáticas, 3 poemas relacionados con la música, 3 videoclips documentales, 3 propuestas lúdicas y 3 karaokes. La intención de sus promotores es hacer de ¡Mira qué música! una herramienta de uso para profesores y alumnos en la que se den la mano los medios de expresión más esenciales: ver, oír, leer, cantar, etc.





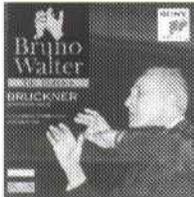
INTERECONOMÍA

95.1 FM · M A D R I D

Clásica



JAVIER BRIONGOS "El músico que llevo dentro" Todos los miercoles de 20.00 h. a 22.00 h.



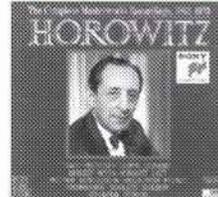
MAYO

Monográfico de
BRUNO WALTER



JUNIO

Monográfico de
ESA-PEKKA SALONEN



JULIO

Monográfico de
VLADIMIR HOROWITZ



NEGOCIOS
GRUPO

NO TE ARRIESGUES A QUEDARTE SIN ELLA

SUSCRÍBETE

Conciertos

Actualidad

Discos

EDUCACIÓN

Entrevistas

Instrumentos

Sorpresas



BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

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

Nombre Apellidos

Dirección Nº.....

Población C.P. Provincia.....

FORMA DE PAGO:

DOMICILIACIÓN BANCARIA:

- Talón bancario
- Domiciliación bancaria

Banco.....

Sucursal

Domicilio

Nº de cuenta



C O N V O C A T O R I A S

CURSOS

ESTUDIO 2

C/ Duque de Osuna, 8, int., bajo D.
28015 Madrid. Metro Plaza de España.
Tel. 320 48 86 - 366 28 44.

Cursos de fin de semana

Edición Musical Informatizada

Para niños de 10 a 14 años.
Del 8 al 10 de noviembre (primer nivel).
Del 15 al 17 de nov. (segundo nivel).
Máximo 25 alumnos.
Precio: 7.000 pesetas un nivel. 10.000 pesetas los dos niveles.

Taller de Teoría y Práctica del Serialismo

Para estudiantes de composición y profesionales.
A cargo de **Jorge Fernández Guerra**.
14 y 15 de diciembre, 1996 - 11 y 12 de enero, 1997 - 1 y 2 de febrero, 1997.
Máximo: 25 alumnos, 10 activos (previa entrevista) y 15 oyentes.
Precio: 15.000 pesetas.

POLIMÚSICA

C/ Caracas, 6. 28019 Madrid.
Telf. 319 48 57. Fax. 308 09 45.

La Música en la Educación Primaria Preparación Oposiciones.

A cargo de **Víctor Pliego**.
Noviembre, 1996 - febrero, 1997.
Martes por la mañana.

Metodología de la Enseñanza del Piano

A cargo de **Rubén Fernández Piccardo**.
Octubre, 1996 - abril, 1997.
Lunes por la mañana.

Seminarios de Técnica Pianística

Con periodicidad mensual.
Ricardo Requejo.
Fernando Puchol
Ramon Coll.

ENCUENTROS Y CONFERENCIAS

Encuentros con la música Iberoamericana

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
C/ Doctor Mata, 2. Metro Atocha.
Conferencia: **Francis Schwartz**.
27 de noviembre; 19,30 horas.
CDMC.

Encuentros con las ideas compositivas

Museo Centro de Arte Reina Sofía
C/ Santa Isabel, 52. Metro Atocha.
José Luis Turina y Leopoldo Hontañón.
Entrevista-coloquio con ilustraciones sonoras.
10 de noviembre; 12,00 horas.
CDMC.

La música actual a debate

Teatro Pradillo
C/ Pradillo, 12. Metro Concha Espina.
Compositores y profesionales de la música y la cultura.
29 de octubre, 25 de noviembre, a las 16 horas.

El fortepiano en la época de Beethoven

Palacio Real de Aranjuez
Conferencia a cargo de **Steven Lubin**.
Con motivo del concierto que el fortepianista estadounidense Steven Lubin ofrecerá en Aranjuez, el 20 de octubre (ver agenda), **Caminos del Arte** organiza un encuentro-conferencia. Para mayor información y reservas de entradas: telf. 562 99 88.

C O N C U R S O S

IIº CONCURSO DE COMPOSICIÓN DE MARCHAS PROCESIONALES «CIUDAD DE ORIHUELA»

Patrocinado por las Sociedades Musicales «Unión Lírica Orcelitana» y Cantores de la Primitiva Pasión «Federico Rogel», este concurso está dotado con un primer premio de 250.000 pesetas, más trofeo, y un accésit de 100.000 pesetas. Todas las composiciones presentadas deberán llevar la mención «LA VERÓNICA» (Martes Santo en Orihuela). La final se celebrará el Domingo de Pasión (16 de marzo de 1997) en la Universidad Histórica de Orihuela. Las composiciones serán para banda de música, con un tiempo mínimo de cuatro minutos y un máximo de ocho. El plazo límite de entrega de originales es el 30 de noviembre de 1996. Los interesados pueden dirigirse a la Sociedad Musical «Unión Lírica Orcelitana». Centro Cultural «Miguel Hernández». C/ Masquefa, 2 - 03300 Orihuela (Alicante).

La convocatoria incluye un texto sobre la Verónica para alentar y enriquecer la inspiración de los aspirantes al citado premio. Con el mismo fin, lo publicamos a continuación:

LA VERÓNICA (Martes Santo en Orihuela)

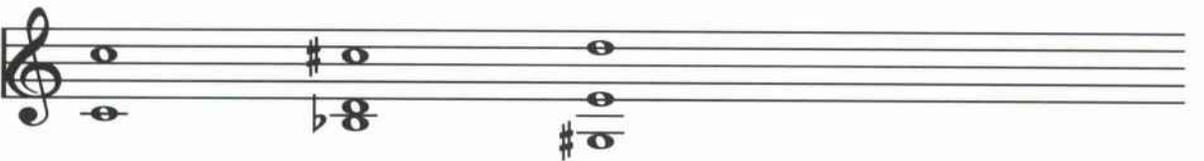
«Jesús subía jadeante aquella calle que conducía a la puerta Judiciaria, y que desde entonces se llama de la Amargura. Empinada y agria para todos, lo era más para Jesús, maltratado, azotado, herido y cuyas fuerzas disminuían visiblemente. El calor se dejaba sentir en aquella mañana del 14 de Nisán, como siempre en Jerusalem, en fecha análoga. El aire pesado y cargo de polvo casi irrespirable, alaridos y alguna vez, algún grito de compasión o de horror. Delante, el centurión; entre las filas cerradas de sus legionarios, el reo; detrás, los Sanhedrinistas en sus mulas; delante, detrás, a los lados, la turba, que lo mismo acude a la entrada del triunfador que a su suplicio. La fúnebre comitiva adelanta, insensibles unos, implacables otros; y la naturaleza, más compasiva que los hombres, extingue sus ruidos, mata sus brisas, empalidece los rayos del sol, extingue gradualmente los mil ruidos del espacio; y Jesús sube jadeante cuesta arriba, temblando de fiebre, sudoroso por desfallecimiento, sostenido y empujado por la soldadesca, hasta que a mitad de la cuesta no puede más y cae junto a una humilde casa, cuya puerta se abre al punto. Se abre y da paso a una mujer que lleva en la mano un lienzo mojado en agua fresca, que aplica respetuosamente al divino rostro cubierto de polvo y que surcan sangre y lágrimas; lo aplica al rostro divino en el que queda impreso eternamente, y Jesús le paga con una mirada de bendición; los soldados rechazan a la mujer; levantan y empujan a Jesús, la turba sanguinaria grita, la mujer vuelve a entrar en su casa, y aquella puerta se cierra entre un clamor de dicterios, amenazas, silbidos y alaridos».

juegos musicales

PUZZLES

Por TOM JOHNSON

Iniciamos en el presente número una sección dedicada a juegos musicales debidos al compositor Tom Johnson. En la entrega de este mes, cada secuencia musical implica una continuación lógica. Los resultados, o soluciones del propio compositor, serán publicadas en el siguiente número.



CHICAS DE LOS CUARENTA

QUE SACAR UNA REVISTA MUSICAL EQUIVALE A BARRER LA ARENA DEL DESIERTO, ESTAMOS MUY BIEN SITUADOS PARA SABERLO. POR ELLO, MIRAR ATRÁS TIENE SU PUNTO DE NOSTALGIA. ÁBRIMOS LAS PÁGINAS DE UNA PUBLICACIÓN APARECIDA EN MADRID HACE MÁS DE 51 AÑOS (ENERO DE 1945). PUEDE TRATARSE DE ALGÚN EJEMPLAR ADQUIRIDO EN EL RASTRO MADRILEÑO Y SU NOMBRE IMPORTA POCO. SE OJEA Y, ENTRE LAS NUMEROSAS VANIDADES, PEQUEÑAS VANIDADES DE UN PERIODO TAN TRISTE DE NUESTRA HISTORIA, DOS CHICAS SONRIEN. SE TRATA DE UNA SECCIÓN LIGERA DENOMINADA ¿LE GUSTA? LOS DOS PIMPOLLOS, A LOS QUE DESEAMOS LARGA VIDA Y CÓMODO DISFRUTE DE SU JUBILACIÓN, RESPONDEN ASÍ:

Dos mujeres de ahora nos han hecho una confesión. «Due feminae vulgaris», dos mujeres de vida vulgar. Mujeres que suspiran con la «Incompleta», de Schubert, y gritan y ríen con «Storm in the rough Seas», de Kennedy.

Una placa nos señaló el rumbo: «Boletín Oficial de la provincia». No era precisamente el «Boletín». Fue una mujer que había frente a la máquina. Carmencita tiene la más bonita sonrisa de la vida.

-¿Qué preferencias tienes en la música?

-Según. Cuando me divierto, prefiero música alegre, ligera, rápida. Y cuando ha de ser diversión de otro estilo, sosegada, necesito otra más melodiosa, más dulce.

-En definitiva, no me dices nada. Defínete por sinfónica o «jazz».

-¡Sinfónica!

-¿Cuál es el nombre de tu música favorita?

-«Scherezada». Pero también me gusta el «fox». Y tengo un título: «Dark star love».

-Dime el nombre de tu compositor favorito.

-Para «Scherezada», Rimsky. Y no hago un descubrimiento. Para el «fox», Helen Gray. Y éste quizá sí lo sea, porque no todo el mundo sabe tanto.

Carmencita no cesa de hablar. Y nos cuenta los sofocos del «metro» y otra serie de cosas sin relación con nuestro diálogo inicial. Hasta la calle nos llega la sonoridad adorable de la más bonita sonrisa de la vida.



Maruja, vestida de enfermera, nos atrajo poderosamente. Es la atracción especial de unos ojos claros y un cabello rubio.

-¿Cuáles son tus preferencias musicales, Maruja?

-Para escuchar, la zarzuela y para divertirme, el «jazz».

-¿Cómo observas esta inclinación en ti?

-Porque, a veces, una música especial hace soñar. Y esto me ocurre con la primera.

He aquí la mujer-ángel, vestida de blanco, pero sin alas. Ríe y ríe hasta comunicarnos el optimismo juvenil, contagioso siempre.

-¿Te aburre, acaso, el «jazz»?

-De ninguna forma. Me divierte, porque es una música alegre.

Estas mujeres que hablan tanto, cuando se les pregunta resultan de un lacónico y asombroso lenguaje. Pero Maruja es parlanchina en lo que no es pregunta y respuesta. Habla sola, y la toca se agita de un lado a otro, impulsada por los vivos movimientos de esta enfermera adorable. Sólo los ángeles tienen alas, y Maruja debiera ser ángel para tenerlas.

-¿Qué preferencias tienes en la música que admiras?

-La zarzuela. Me gusta otra música mejor, también. Pero no siempre puedo comprenderla. La zarzuela me encanta.

-¿Cuál es el nombre de tu zarzuela predilecta?

-«Los Claveles», «La Revoltosa», «La Verbena de la Paloma», «La Dolorosa»... Muchas, son muchas las que me encantan.

CURRICULUM, TEORÍA Y PRÁCTICA

CUALQUIER ESTUDIANTE O JOVEN PROFESIONAL DE LA MÚSICA SE VERÁ, TARDE O TEMPRANO, CON LA NECESIDAD DE HACER ALGÚN CURRICULUM. NO SIEMPRE ES TAREA FÁCIL. POR ELLO, PRESENTAMOS UN INTERESANTE MODELO QUE AYUDARÁ, A NO DUDARLO, A QUIENES SE ENCUENTREN EN APUROS. POR MOR DE AUTENTICIDAD, HEMOS RESPETADO TODAS LAS EXPRESIONES DEL ORIGINAL, PERO ESO NO OBLIGA A NADIE A PONER *ESCHERZO* O *SCHOMBER*, MUCHO OJO.

JOSÉ MARÍA ESCORIHUELA Y GIL

Compositor y concertista de guitarra castellanense (España), nacido en una masía de San Juan de Moró (Villafamés). Fue discípulo predilecto del padre (capuchino) Honorato de Vinalesa.

Hizo la carrera en el Conservatorio de Valencia. Defiende la «escuela tarreguiana», lo cual le ha valido no pocas enemistades.

En un accidente de bicicleta -precedido y seguido de una alegría rebelde- se fracturó ambos brazos y se dedicó a dirigir Bandas de Música, Rondallas y a la composición en general.

Además de sendos conciertos -con algunas improvisaciones- en Castellón y Valencia, en el año 1959 se presentó en Barcelona, con motivo del Cincuentenario del óbito de Tárrega, con un programa de tres horas de duración en el que la mayoría de las obras no se habían interpretado desde la muerte del seráfico maestro. Con este éxito logró traspasar algunas fronteras.

Conocedor de las técnicas más avanzadas de la composición e investigador profundo de nuevos sistemas que sigan abriendo paso al progreso musical, es rebelde por naturaleza al mantenimiento de prácticas caducas inadecuadas al momento actual.

Publicadas en 1972 (Ed. PILES) algunas de sus obras, para guitarra, han sido distribuidas por toda Europa y algunos países orientales. En literatura musical, aparte de colaborar en alguna revista, es autor de dos libros: «El padre Honorato y Yo» y «Conversaciones con un Monumento».

Escorihuela, que fue labrador hasta los 21 años de edad, modestamente, peldaño a peldaño, luce ya un excelente historial como figura relevante de la vanguardia universal de la música; su nombre podrá ser discutido pero, en el futuro, no podrá ignorarse.

Su especial técnica interpretativa, como CONCERTISTA DE GUITARRA, seguro de haberse encontrado ya a sí mismo, la brinda ahora, después de muchos años de estudio y meditación al respecto. Es un caso especial, fuera de serie (como puede apre-

ciarse en la ilustración de su repertorio), que da a cada una de las células de sus temas y desarrollos -de obras escogidas, extensas y definidas- su justo sentido, apuntando siempre hacia la catástasis.

(V.F. Enero de 1977. Madrid)

REPERTORIO

Sonatas (completas), Escherzo en SOL, M, y Temas variados de SORS; Gran Rondó e Improvisación de AGUADO y arreglos de ARCAS.

TÁRREGA

Originales: Cápricho Árabe, Recuerdos de la Alhambra, ¡Sueño! (trémolo), Gavota, Danza Mora, Pavana, Mazurca, etcétera, El Carnaval de Venecia y Gran Jota.

Arreglos: BACH, Bourrée con Double; HAYDN, Largo Assai; HAENDEL, Minuetto; BEETHOVEN, Largo de la Sonata op. 7 y Claro de Luna; THALBERG, Estudio de Amor, CHOPIN, Célebre Nocturno, nº 9 op. 2 (con fermata) y Vals; BERLIOZ (escena de la Condenación de Fausto); WAGNER (Gran Marcha de Tannhäuser); BOITO (Selección de la ópera Mefistófeles) y ALBÉNIZ.

ESCORIHUELA

Originales: Fantasía Dodecafónica, Poema Bético, Suite Valenciana, Gran Coral, Fuga y Preludios (aleatorios).

Arreglos: Obras de BELA BARTOK - Rhapsody, SCHOMBER, STRAWINSKY - Piezas de Ballet, P. HONORATO - Impresión, BRITTEN, O. MESSIAEN - Estilo Indio y BOULEZ.

Gran Concertukhs «para guitarra y orquesta» sinfónica, basado en SCHUMANN y Suite Folklórica.

SOLUCIÓN AL JUEGO DE PENETRACIÓN MUSICAL

La serie formada por las notas que encabezaban los aparatos del número 2 de Doce notas era la del *Concierto para violín y orquesta* (a la memoria de un ángel), de Alban Berg.

ACERTANTE

José María Sánchez Verdú

¡BRAVO!

RINCÓN DE LA LIBRE EXPRESIÓN

CARTAS DE LOS LECTORES



(El Rincón de la libre expresión permanece vacío en este número. ¿Será el verano, será que no pasa nada o será que nadie tiene nada que expresar? ¿Qué será, será...?)

FELICES TRADUCCIONES

En vista de que los desvaríos de la traducción comercial continúan ofreciendo goces estéticos incomparables a los lectores de Doce Notas, continuamos la saga con un breve texto de un Acuario (nos referimos a un recipiente para peces y no a una persona nacida bajo el mismo signo de Mozart). Las inefables instrucciones de uso se incluyen, en esta ocasión en original inglés y su lúdica versión española. Así los bilingües podrán seguir el hilo de las felices transformaciones que vuelcan el contenido de una lengua a la otra, creando un bello poema gracias a los intersticios del idioma.

LIVING REEF III

BATTERY OPERATED

English

OPERATING INSTRUCTIONS:

1. Remove lid and take our clear plastic tank.
2. Fill tank with water (room temperature). Add a few drops of liquid dish soap to avoid bubbles from clinging to fish.
3. Drop the fish into the water.
4. Use tweezers (included) to hold the fish. Shake to remove air bubbles they may be stuck to the fish.
5. Remove battery panel on the back side, insert 2 «C» batteries and turn the «Living Reef» on.
6. Keep out of direct sun light.

IMPORTANT: IF FISH BEGIN HOVERING IN CORNER IN A GROUP, REPLACE BATTERIES AND MOVE FISH BY USING TWEEZERS (INCLUDED)

Spanish

LAS INSTRUCCIONES:

1. Quite tapa y tome nuestro tanque plástico claro.
2. El tanque de relleno con la agua (temperatura de sala). Agregue unas pocas reducciones de jabón líquido de plato para evitar burbujas.
3. Baje el pescado en el agua.
4. Las pinzas de uso (incluido) para retener el pescado. El estremecimiento para quitar burbujas de aire sobre el pescado.
5. Quite panel de pila al dorso lado, inserción 2 «C» las pilas y vuelven lo sobre.
6. Guarde fuera de luz directa de sol.

IMPORTANTE: SI EL PESCADO COMIENZA REVOLOTEANDO EN EL RINCON EN UN GRUPO, REEMPLAZANDO PESCADO DE MOVIMIENTO Y PILAS.



... Y ESTE ES EL AULA
DE RECURSOS EXTRAMUSICALES.

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 (Sólo particulares).

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.

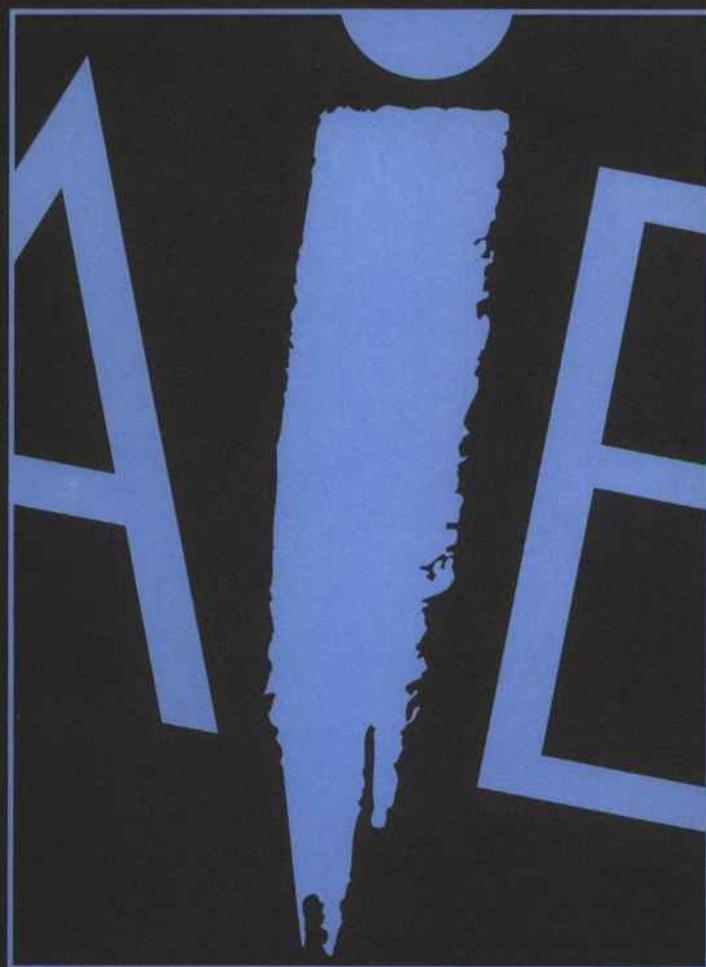
Adivina a qué obra corresponde y envía tu carta a la revista.

Todos los acertantes serán mencionados en cuadro de honor 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





ARTISTAS INTERPRETES O EJECUTANTES
Sociedad de Gestión de España



ARTISTAS INTERPRETES O EJECUTANTES
Sociedad de Gestión de España

Príncipe de Vergara, 9 - 28001 Madrid - Tel.: (91) 578 23 02 - Fax: (91) 431 26 10
Passeig de Gràcia, 112, entr. 1^a - 08008 Barcelona - Tel.: (93) 415 82 68 - Fax: (93) 415 62 45

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.