

revista de música
doce
notas

Revista de información musical. Publicación bimestral. Mayo, junio, julio 1996



Enseñanza privada,
la gran movida.

Informática musical,
el último instrumento.

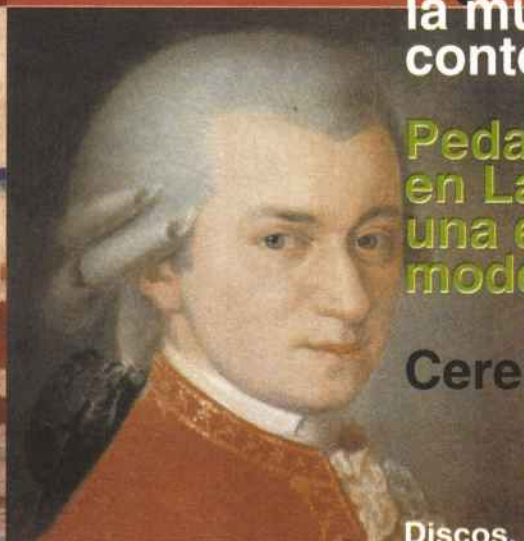
Danzar en Madrid
con Felipe IV.

¿Hay esperanzas para
la música
contemporánea?

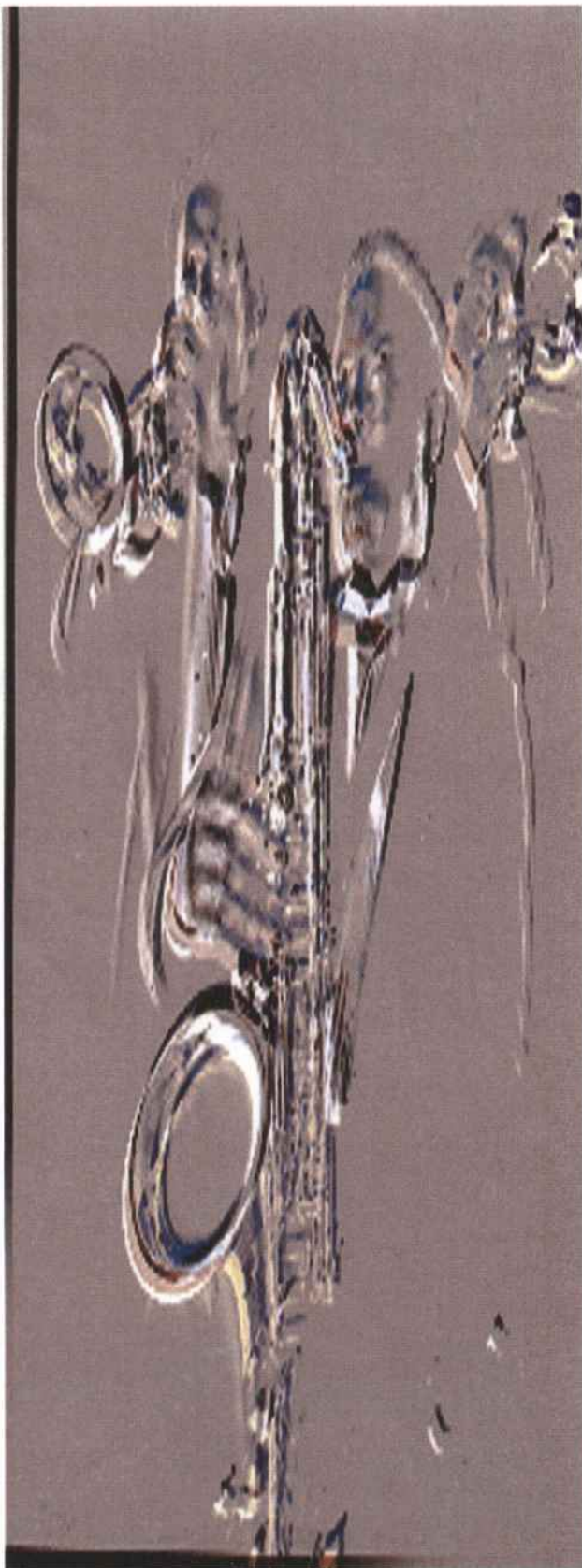
Pedagogía
en Las Canarias,
una experiencia
modélica.

Cerebro y música.

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



2



**CENTROS CULTURALES
Y
SALAS DE EXPOSICIONES
DE
CAJA DE MADRID**

PLAZA DE SAN MARTIN, 1
28013 MADRID

BARQUILLO, 17 C/V A AUGUSTO
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

CALATRAVA, 7 - 9
13004 CIUDAD REAL

PLAZA DE ARAGON, 4
50004 ZARAGOZA

VIRGEN DE LA PAZ, 59
13200 MANZANARES
CIUDAD REAL



CAJA DE MADRID

Sumario



nº 2, mayo-junio- julio 1996

Stravinsky, la cita operística.

- 5 Informática: el último instrumento al servicio del músico.
- 14 Enseñanza privada, la gran movida.
- 21 Discos.
- 32 Teatro Pradillo, la hora de las "alternativas".
- 34 Stravinsky. La larga carrera del libertino.
- 35 Agenda de conciertos.
- 44 Hazen, dos siglos de pianos.
- 45 Pedagogía en Las Canarias.
- 48 Danzar en Madrid con Felipe IV.
- 54 ¿Hay esperanza para la música contemporánea?
- 61 Cerebro y música.
- 64 Cursos.
- 66 Convocatorias.
- 68 Cajón desastre.

Editorial

La primavera suele acumular en Madrid una auténtica riada de conciertos y actividades musicales, como si esa ideosincrasia nuestra consistente en dejarlo todo para el final se hiciera realidad una vez más. No es una buena cosa, desde luego. Lo ideal sería dosificar equilibradamente una temporada en la que cada cual se encontrase reflejado en sus gustos y opciones. Pero tiene, también, su lado positivo y es que mucha gente que quiere ir a escuchar conciertos y se encuentra limitado por falta de oportunidades o de información, puede ver aumentadas sus posibilidades. De entre lo más destacado de la primavera se encuentra el Festival Mozart, que organiza anualmente nuestros compañeros de la revista Scherzo, y el final de la temporada lírica, a cargo del Teatro de la Zarzuela; dos eventos que, además, confluyen juntos para ofrecer un apetitoso festín musical.

Por otra parte, se viven tiempos de cambio en el gobierno con una variación: el ensamblaje de los ministerios de Educación y Cultura. Al margen de las opiniones que despierte esta fusión, la música tiene mucho que ganar con un mayor entendimiento entre ambas áreas. La educación, concretamente, vive una etapa movida con la aplicación de la LOGSE y los sectores de la formación musical se encuentran en estado de tensión ante las transformaciones que ello implica. En el presente número de Doce notas hemos querido reflejar algunas de estas posiciones a través de un dossier dedicado a la enseñanza privada que acaba de celebrar un congreso.

Por lo demás, queremos agradecer la magnífica acogida que ha obtenido nuestra publicación, prueba de que nuestras intuiciones iban por el buen camino.

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, Amelia Díe, José Luis García del Busto, Enrique Iglesias (ilustraciones), Juan Luis Mañanas, José Miguel Martínez Sánchez, Celia Montolio, Tomás Ortiz Alonso, J. Gabriel Pereira, Mónica Torre.

Diseño y maquetación: Mercedes Crespo.

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

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

Dibujo de portada: José Manuel Broto.

ANAYA
MULTIMEDIA

<http://anaya.es/multimedia>

**Sociedad
General
de Autores
y Editores**



La rEvolución del Arte

**ARS
futura**

Títulos de la colección:

- Música Virtual** (3.530 Pts.)
Martin Rasskin
- Tarjetas de sonido: Sound Blaster** (4.995 Pts.)
Martín L. Moore
- Cómo convertirse en un músico informático** (4.995 Pts.)
Jeff Bowen
- Arte, Placer y Tecnología** (3.530 Pts.)
Antonio Dyaz y Julián Aragonese
- El Infografista** (3.530 Pts.)
Eneko Caligas
- Audio 3D** (3.530 Pts.)
Antonio Lleó y J. C. Carrazón

Si quieres recibir más información sobre esta colección o solicitar el catálogo de nuestra editorial, rellena y envía este cupón a **Édera Difusión Directa**.

C/Iriarte 1, 28028 Madrid.

Telf. 91-356 80 08 Fax 91-725 15 51

Al rellenar mis datos, expreso mi autorización para que éstos sean tratados informáticamente e introducidos en la base de datos de «Amigos de Anaya Multimedia».

- Les ruego me envíen el catálogo de su editorial.
- Les ruego me envíen más información sobre esta colección.

édera Miembro de **AENB**
DIFUSIÓN DIRECTA

Nombre _____ Profesión _____ Dirección _____
Teléfono _____ C.P. _____ Localidad _____ Provincia _____ Firma _____ Fecha _____



INFORMÁTICA

La informática ha provocado una reconversión total en el mundo musical, especialmente en el campo de la electrónica: grabación, instrumentos, etc. Sin embargo, en la medida que «música clásica» es casi sinónimo de repertorio del pasado, parece que poco tiene que hacer aquí la revolución digital y como la inercia del concepto «clásico» es enorme, de poco sirve recordar que también existe una música clásica actual con una línea de experimentación electrónica que tiene ya cincuenta años.

La consecuencia más indeseable ha sido el retraso con el que la educación musical ha asimilado el tema. Plantear la formación musical como una vía que sólo lleva hacia el pasado constituye un callejón sin salida, pero el presente no se ve más que como una abstracción difícil o un amasijo de estilos de origen popular. Esta disyuntiva ha llevado a muchos responsables educativos a una cerrazón que rarifica la formación musical. La informática proporciona una cierta solución a este problema. Por otra parte, la gran extensión de los ordenadores personales ha provocado que muchos programas, entre el juego y la formación, estén al servicio de los niños y jóvenes ofreciendo una inmediatez que a los profesores a menudo se les escapa.

Por todo ello, resulta un anacronismo vivir de espaldas a este fenómeno. Algunos centros de enseñanza comienzan a

ser conscientes del problema y han empezado a impartir enseñanzas sobre materias informáticas. Conviene recordar que en muchos lugares los ejercicios de armonía, contrapunto o composición ya se llevan a clase en disquette.

Los programas musicales podría clasificarse en tres grupos: 1º, programas educativos con ejercicios y juegos para realizar, desde dictados a reconocimiento de acordes, afinación, prácticas elementales de composición, etc. 2º, programas de utilización especial en los que destaca, sobre todo, los editores de partituras y los secuenciadores que permiten realizar composiciones de uso profesional (teatro, cine, vídeo, televisión, etc.). 3º, los programas interactivos de cultura musical general y que el equipo multimedia ha puesto al alcance de todos los públicos. Aunque aquí hay auténticas maravillas, su función en los centros de educación musical es menos específica, aunque no por ello menos interesante.

Es probable que algunas de las ofertas de la informática musical sean superfluas. Pero varias de sus líneas de trabajo son ya irremplazables, como es el caso de la edición y la didáctica lúdica. Queremos llamar la atención sobre un fenómeno que, aunque tarde, está llegando ya al mundo de la educación musical y del profesional de la música clásica. La experiencia muestra que el retraso en estos ámbitos se paga caro.

Agradecemos la colaboración prestada para la realización de este dossier a los establecimientos The Music Multimedia Company y Polimúsica.

el último instrumento AL SERVICIO DEL MÚSICO

INFORMÁTICA MUSICAL

La herramienta

JUAN LUIS MAÑANAS

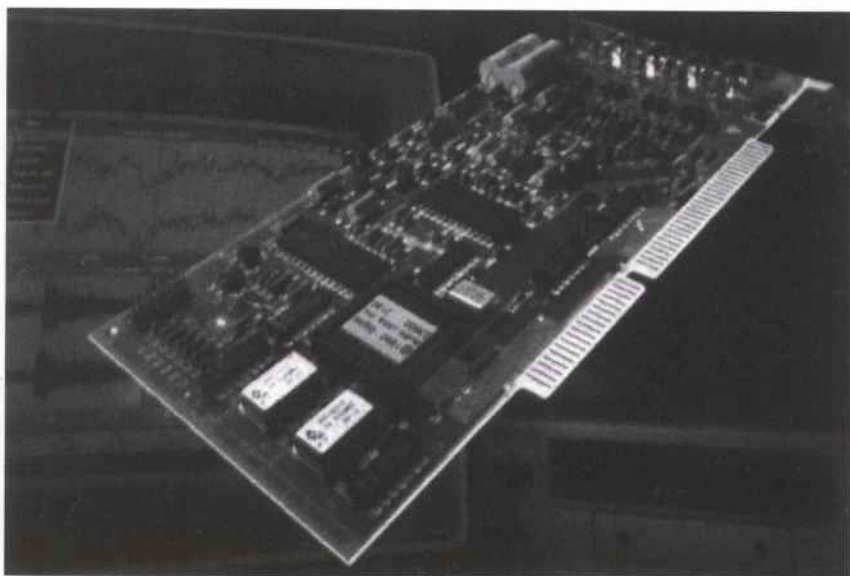
La idea de utilizar el ordenador como herramienta de creación, ejecución, aprendizaje y otras posibles utilidades, se está acercando cada vez más al músico puesto que el potencial que suministra un programa de edición o de secuenciación le permite crear, componer, editar, modificar y escuchar dictados, estudios o sus propias ideas con sonidos muestreados que tienen un gran parecido con los instrumentos acústicos, lo que unido a lo amigable de los sistemas operativos que incorporan los modernos ordenadores permiten, con el simple uso de un ratón y un teclado musical electrónico, realizar cambios a una velocidad interesante.

El planteamiento principal es: ¿Qué se quiere conseguir de un sistema informático musical? Los avances tecnológicos tanto en la electrónica como en los programas permiten realizar una gran cantidad de operaciones musicales de las que podemos enumerar las siguientes: reproducir una armonía mientras el intérprete ejecuta la melodía, reproducir un estudio a diferentes velocidades para práctica del alumno, componer desde una

melodía hasta una pieza sinfónica, grabar el instrumento del músico sincronizado con la música producida y otras muchas posibilidades.

Si consideramos a un músico, por ejemplo, que tenga una formación académica musical mínima, lo normal es que quiera relacionar lo que se mostrará en el monitor del ordenador con lo que está acostumbrado a utilizar, esto no es ni más ni menos que el papel pautado. Esto implica que el tipo de programa a utilizar debe poseer un editor de partituras con un amplio abanico de posibilidades. Los programas en versiones profesionales permiten a los músicos crear música de forma intuitiva y escucharla las veces que sean necesarias.

El editor de partituras funciona de forma parecida a un editor de textos. Algunos incluyen la posibilidad de teclear las notas como si de una carta se tratara, aunque lo normal es la introducción de las notas vía ratón o teclado MIDI a tiempo real, permitiendo posteriormente la visualización de la partitura con un alto índice de legibilidad, aunque en algunos casos hay que retocar manualmente la partitura para que responda a las



REQUISITOS

HARDWARE

(COMPONENTES ELECTRÓNICOS)

Un ordenador convenientemente modernizado.

Una tarjeta de sonido equipada con MIDI, o una controladora MIDI.

Un módulo de sonidos, en el caso de utilizar una controladora MIDI.

Un teclado maestro con módulo y MIDI (opcional) o un teclado con sonidos y MIDI como opción a lo anterior.

Una tarjeta digitalizadora, si se desea grabar un instrumento acústico será necesaria.

SOFTWARE

(PROGRAMAS)

Editor de partituras. Permite introducir la música en notación tradicional.

Programa secuenciador. Permite grabar e introducir la música, bien en tiempo real o manualmente; suelen incorporar un editor de partituras.

Programas Mixtos. Permiten en el apartado MIDI funcionar como un secuenciador y además grabar pistas de audio captadas por un micrófono.

necesidades subjetivas del músico.

Un editor de partituras profesional debe incluir un buen número de símbolos musicales, así como la posibilidad de que el músico pueda editar sus propios símbolos. La mayoría de los símbolos indican detalles de interpretación, algunos de los cuales son transmitidos al generador de sonidos, pero la mayoría son ignorados debido a las limitaciones del sistema MIDI. Éste suele ser uno de los argumentos que esgrimen algunos en contra de la informática musical, pero recordemos que un sistema informático permite componer y trabajar cuando no hay músicos a mano. Por supuesto, la calidad de la partitura que se obtiene de la impresora es impecable y por ende la facilidad de su lectura.

El editor permite numerosas líneas de pentagramas y la inclusión de sistemas polifónicos sobre una de esas

líneas, así como reconfigurar a gusto las direcciones de plicas y tamaños de cabeza de notas. En definitiva, el potencial es bastante elevado.

La inversión sobre un sistema puede variar y está determinada por las necesidades del músico ya que cada uno de los elementos mencionados ofrece diferentes niveles de precio.

Formación

Es posible que, debido al esfuerzo que el músico ha realizado para alcanzar el dominio de su instrumento, no le haya sido posible conocer el entorno informático, lo que propicia temor hacia algo desconocido. Para subsanar estas situaciones existen lugares donde se imparten clases sobre un sistema informático musical y en cursos intensivos cualquier persona puede acceder a los conocimientos

necesarios para poder manejar su sistema.

De compras

Es importante acudir a establecimientos profesionales, con responsables capacitados para asesorar al cliente sobre qué le va a pedir al sistema. Es común que con la compra del ordenador (que se suele realizar en una tienda de informática) intenten añadir una tarjeta de sonidos multimedia que, en la mayoría de los casos, suele provocar conflictos y no dan buen rendimiento musical. Hoy las tiendas de instrumentos musicales poseen departamentos dedicados a la informática musical que suministran productos testeados y probados con un alto índice de calidad, y si además ofrecen un servicio postventa mejor, puesto que habrá la posibilidad de consultar dudas.

Al servicio de LA ENSE- ÑANZA

JOSÉ MIGUEL MARTÍNEZ SÁNCHEZ

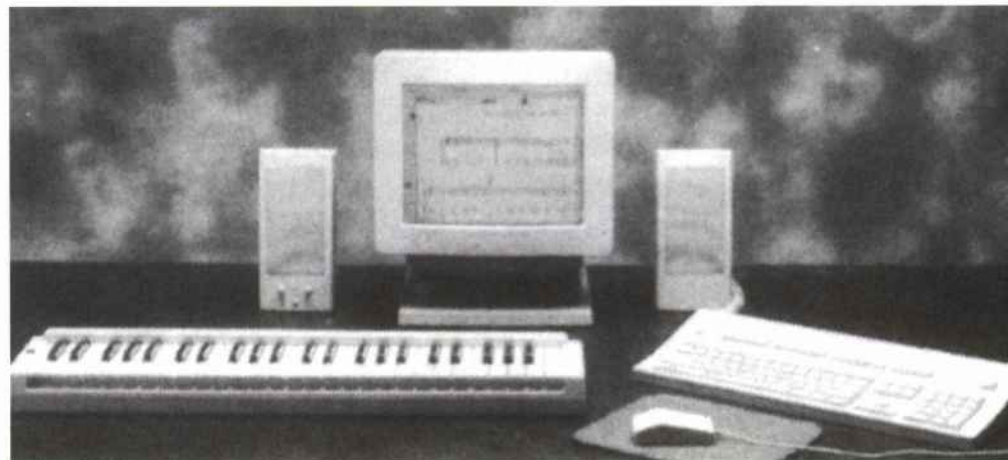
En la informática aplicada a la enseñanza musical se encuentran desde programas de educación auditiva y de enseñanza de solfeo hasta de ayuda a la composición, al análisis y a la interpretación. En base a su utilización, podemos decir que el ordenador puede ser usado fundamentalmente de dos maneras: como ayuda al profesor o como sistema de autoaprendizaje. Por ello, pueden ser válidos en una clase de grupo (pudiendo el profesor desarrollar

al mismo tiempo un trabajo individual con cada alumno) o de forma totalmente individualizada para que el alumno organice mejor su trabajo, sobre todo aquellos que encuentran dificultades para seguir el ritmo de la clase. Es cierto que existen otros programas que, aunque no están pensados para ello, se pueden adaptar también a estos propósitos, es el caso de CUBASE, NOTATOR, MUSICTIME, ENCORE o FINALE, etc.

La mayoría de los programas de

enseñanza están pensados inicialmente para principiantes. En un primer nivel, el aprendizaje musical se basa especialmente en la repetición. La mayoría de estos programas, dirigidos esencialmente a niños, tienen un estilo de presentación que recuerda mucho a los juegos de ordenador.

Hay ejercicios que se aprenden mejor con la ayuda de un profesor; otros, en cambio, requieren procedimientos más rutinarios y pueden ser realizados



perfectamente con la ayuda del ordenador. Algunos de estos programas desarrollan el reconocimiento y la identificación de notas, intervalos, acordes y escalas. Los más interesantes, desde mi punto de vista, son: «Play it by Ear», «Practica Musica» y «Claire». Los ejercicios de lectura musical que aumentan la capacidad mnemotécnica y permiten obtener un mayor conocimiento de la teoría musical, también pueden ser desarrollados con ejercicios de ordenador.

Es conveniente aclarar que en cualquiera de los niveles, la mayoría de los programas están diseñados para ser una herramienta suplementaria a utilizar por el profesor. Por ejemplo, si el alumno desea mejorar su técnica pianística o la interpretación, podrá hacerlo con los ejercicios continuados y progresivos que plantea el programa, pero siempre los posibles avances deberán ser super-

ción, el ordenador genera notas desafinadas para que el estudiante las ajuste, con el teclado del ordenador, a su afinación correcta. Existen, también, programas para desarrollar la técnica pianística, donde el alumno tecleará la secuencia de notas que irá viendo sobre la pantalla. Por ejemplo, los programas «Basic Band Computer Tutor», de Alfred Publishing y «Band in a Box», de PG Music Inc., producen un fondo musical para que el estudiante pueda perfeccionarse en el manejo de su instrumento y en la ejecución en grupo. Los de educación de la memoria requieren del alumno que retenga y reproduzca correctamente una serie de notas que se han mostrado con anterioridad. Algunos de los programas permiten incluso obtener un informe de los avances y progresos del alumno, ya sea mostrándolos en pantalla o imprimiendo los resultados. En al-

que la de un transistor portátil. Existen, en cambio, determinados ordenadores que disponen de terminal de salida o de tarjeta de sonido, con lo que la amplificación de la señal se puede llevar a cabo utilizando un equipo de alta fidelidad o altavoces autoamplificados. Bastantes compañías ofrecen grabadores y reproductores de audio en tarjeta y algunas han diseñado MIDI y capacidades de síntesis de sonido dentro de la misma tarjeta («Ad Lib Gold» sw Ad Lib, «Sound Blaster Pro» de Brown-Wagh Publishing y «Pro AudioSpectrum» de Media Vision). Actualmente, la mayoría de estas tarjetas vienen preparadas para la conexión de un lector de CD-ROM.

El sonido de una producción multimedia puede ser creado a partir de una fuente existente como, por ejemplo, música de librería («Media Music»:



visados por un especialista. En otro tipo de programas, las estructuras armónicas pueden ser analizadas de diversos modos, dependiendo de cómo se oiga y de cómo se interprete la progresión de acordes. Mientras tanto el programa le mostrará algunas alternativas. Finalmente, el profesor puede preparar una serie de ejercicios que incluirá dentro del programa informático, así como la utilización de la música que previamente haya seleccionado y grabado, ajustándose así a su propio método de trabajo.

Existen programas para reconocer notas y valores. Los que tratan de ejercitar la lectura están pensados para desarrollar la coordinación entre la ejecución y la lectura de las notas que se muestran en pantalla. En los de afina-

unos es necesario tener conocimientos de teoría musical. En la mayoría es imprescindible la ayuda del profesor.

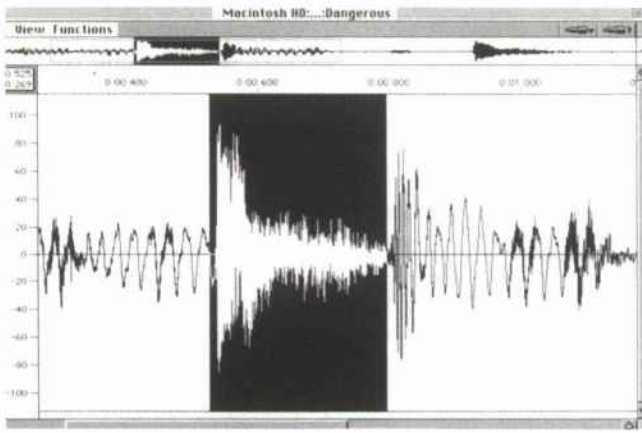
El CD-ROM y la educación interactiva

El CD-ROM es, posiblemente, uno de los mejores medios de hacer llegar un mensaje. Aparte de las presentaciones multimedia de tipo gráfico más conocidas (enciclopedias, juegos de entretenimiento, etc.), que incorporan textos e imágenes, también se pueden llevar a cabo creaciones basadas principalmente en el sonido (es el caso de los CD-ROM de análisis de obras musicales). Pero muchas veces nos encontramos con que la calidad del altavoz del ordenador es similar o peor

audio digital y ficheros MIDI de temas musicales; o «Sound Magic»: efectos de sonido y muestras de instrumentos musicales). También se puede integrar en el ordenador o usar éste para controlar dispositivos externos como un disco láser, un lector de CD-ROM (llevando a cabo la activación de extractos musicales) o cualquier instrumento MIDI (grabando nuestras piezas musicales, por ejemplo).

A continuación se incluye una relación de los más conocidos:

«La Flauta Mágica» de Mozart.
«El Cuarteto de Cuerda n° 14» de Beethoven.
«El Quinteto La Trucha» de Schubert.
«Tres Poemas Sinfónicos» de Strauss.
«La Consagración de la Primavera» de



Stravinsky.

«La Novena Sinfonía» de Beethoven.

«El Cuarteto de las Disonancias», de Mozart.

«MicrosoftMusical Instruments».

«MicrosoftComposer Collection».

En este último se realiza un viaje interactivo a través de la música de tres compositores muy distintos (Mozart, Beethoven y Schubert) en tres CD-ROM con más de 15 horas de exploración multimedia de las vidas y obras de estos compositores. Es posible ver gráficamente la forma musical mientras se escucha la obra, se pueden comparar movimientos y escuchar los pasajes deseados o podemos profundizar en las vidas de estos compositores y su época. También incluye secciones especiales en las que se describe la orquesta, sus instrumentos o

ideas sobre la composición. Los juegos del final ponen a prueba

la comprensión de las obras de estos compositores.

«Microsoft Musical Instruments» se presenta como uno de los mayores estudios del mundo, con más de 200 instrumentos musicales mostrados en cientos de fotografías y más de 1.500 muestras de sonido, desde la tesitura de cada instrumento hasta grabaciones completas de distintos países y épocas.

El sonido de todos estos CD-ROM no está grabado en el ordenador, se escucha a través de la salida estéreo de la unidad lectora. De este modo, el usuario, a través del ordenador, controla el sonido grabado en el compacto.

Conclusiones

Son muchos los programas que intentan

abarcar las principales facetas de la formación musical del alumno: la audición, el análisis, el conjunto instrumental y la interpretación, pero al ser programas desarrollados en otros países no se ajustan del todo a nuestros métodos y sistemas de trabajo. Sería conveniente que se llevaran a cabo en nuestro país desarrollos que cubrieran las necesidades del colectivo musical y que las instituciones y organismos oficiales apoyaran y subvencionaran propuestas en este sentido.

Con el anhelo de mantener una enseñanza en constante evolución, sería positivo tratar de llevar a cabo una sistematización de las nuevas tecnologías aplicadas a la enseñanza de la música. La adecuación y concienciación del profesorado no es tarea fácil, pero creo que debe estar acorde con los tiempos actuales. La enseñanza de la música no ha de quedar al margen de las nuevas herramientas y conocimientos existentes.

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

Guía para na- vegan- tes

J. GABRIEL PEREIRA

No es difícil introducirse en el campo de la informática musical. Hace falta, eso sí, tiempo y un sistema básico con una serie de productos fácilmente localizables en el mercado.

ORDENADOR (PC o MAC)

Configuración básica PC:

Pentium 100 Mhz.
Mínimo 8 MB de Memoria RAM.
Disco Duro Interno de 500 MB de Memoria.
CD ROM 4 Velocidades.
Monitor de 15".
Interface Midi.
Impresora.

Configuración Básica MAC:

Power Mac 7200/90 Mh.
Mínimo 8 MB memoria RAM.
Disco Duro de 500 MB de Memoria.
CD ROM 4 Velocidades.
Monitor de 15".
Interface MIDI.

Impresora.

Los precios de estos Ordenadores oscilan entre las 250.000 y las 350.000 ptas.

SOFTWARE MUSICAL

Existen tres tipos de programas en el campo de la Informática Musical:

educativos

EUTERPE. Fundamental para ejercicios de solfeo, en el cual se pueden crear clases con distintos alumnos, teniendo control de su puntuación y poder evaluarles. (Solo disponible en ordenadores PC) P.V.P 12.400 ptas.

YA SOY COMPOSITOR: En este Software podrás transformar unas simples notas musicales en una pieza original de forma rápida y sencilla. (Solo disponible en ordenadores PC). P.V.P 5.995 ptas.

HEAR MASTER: Similar a *EUTERPE*, muestra ejercicios de solfeo con la pecu-

liaridad de que también podemos hacer ejercicios con ritmos.

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES: Este programa muestra de forma sencilla casi todos los instrumentos que existen en el mundo con todas sus características.

editores de partituras

FINALE: Este programa bastante conocido en el campo de la informática musical, es el editor de partituras por excelencia para el músico clásico profesional. Contiene toda la simbología musical necesaria para la edición profesional, pudiendo realizar partituras de cualquier tipo (Orquesta, Etc.). P.V.P 92.000 ptas. más IVA. Versión MAC y PC.

ENCORE: Es otro conocido editor de partituras importante dentro del campo del músico clásico profesional con el que también podremos hacer partituras de Orquesta y que contiene un secuenciador



de 64 pistas. Contiene todo tipo de simbología musical y quizás funcione un poco más rápido que FINALE. (refrescos de pantalla etc.). Es una muy buena alternativa a finale. P.V.P 79.000 ptas. más IVA. Versión MAC y PC.

MUSIC TIME DE LUXE: Pequeño editor de partituras ideal para el músico que se inicia en este campo. No tiene tanta simbología musical como sus mayores ni puede editar partituras de orquesta pero tiene lo básico para iniciarse en

GM y interface MIDI directo a MAC. P.V.P 90.000 ptas.

AKAISG01k. Características similares al anterior. P.V.P 75.400 ptas.

YAMAHA MU 80: quizás sea el módulo con mejores características y timbres de los citados. Sistema XG, GM Interface MIDI directo a MAC y PC.

P.V.P 150.000 ptas.

SECUENCIADORES

CUBASE: Es un programa mítico. Lo

para Ordenadores PC).

P.V.P 19.000 ptas.

TECLADOS MAESTROS

Aunque en la mayoría de los programas citados podemos introducir notas con el ratón del ordenador, para los pianistas profesionales es decisivo el piano maestro, su pulsación y la cantidad de octavas del teclado con el que se pueden introducir las notas en tiempo real. Los precios de estos teclados oscilan entre las



el campo de la informática musical.

P.V.P 15.000 ptas. (Sólo disponible para ordenadores PC).

módulos de sonido

El módulo de sonidos es esencial para nuestro sistema MIDI, ya que a través de él reproduciremos todo lo que previamente habíamos compuesto, bien con nuestro secuenciador, con nuestro editor de partituras o para ver reflejada auditivamente la habilidad de nuestro alumno. Los timbres que contienen estos módulos se acercan a los sonidos reales de algunos instrumentos.

Existen muchos módulos o generadores de sonido en el mercado y con distintos precios. Citaremos algunos de los ideales por sus características y su módico precio para un sistema básico:

KAWAI GMEGA: Muy buenos timbres, similares a los de los instrumentos reales. Con sus configuraciones General MIDI se trabaja de forma ordenada y lógica. Tiene 32 voces de polifonía con lo que puede hacer sonar 32 notas a la vez. 16 canales MIDI y 128 sonidos más 128

han utilizado muchos músicos para sus composiciones originales como un arma de trabajo útil. Es un programa fácil, pero que, a su vez, contiene todas las aplicaciones necesarias para el músico profesional. Es un secuenciador de 64 pistas en el que se puede trabajar con 16 timbres (sonidos) a través de cualquier módulo de sonidos, siendo posible gestionar muchos más con un interface MIDI. Contiene un pequeño editor.

P.V.P 81.000 ptas. más IVA. Versión MAC y PC.

LOGIC: Programa secuenciador con un potente editor de partituras utilizado últimamente por muchos profesionales de la música, tanto clásicos como modernos. No muy recomendado para aficionados. Contiene numerosas pistas y se pueden gestionar más de 16 canales MIDI con el interface adecuado.

P.V.P 88.000 ptas. más IVA. Versión MAC y PC.

MASTER TRACK PRO: Es un programa ideal para aficionados y para personas que intentan introducirse en el campo de la informática musical. Contiene un pequeño editor de partituras. (Sólo

190.000 y las 500.000 ptas.

Existen otro tipo de teclados que no tienen en cuenta la pulsación ni el número de octavas. Alguno de ellos son:

FATAR STUDIO 49: 4 octavas, tecla grande, sensitivo.

P.V.P 33.000 ptas.

ROLAND PC 200: Características similares al anterior, pero con control de afinación y modulación.

P.V.P 32.000 ptas.

FATAR STUDIO 1100: 7 octavas, teclado de piano compensado y sensitivo. Todo tipo de controles MIDI.

P.V.P 162.000 ptas más IVA.

INTERFACE MIDI

Sin él no existiría la comunicación entre el ordenador, generador de sonidos y el teclado maestro. Existen distintos tipos de Interface MIDI según las necesidades.

- 1.- Interface MIDI Básico: IN / OUT, ofrece la posibilidad de 16 canales MIDI.
- 2.- Interface Bipuerto: 8 IN / 8 OUT, ofrece la posibilidad de 32 Canales MIDI.
- 3.- Interface Multipuerto: 8 IN / 8 OUT ofrece la posibilidad de 128 canales MIDI según las necesidades.

ALGUNOS TÉRMI- NOS para perder el miedo

CD-ROM.- Disco semejante al compact-disc, así como su aparato lector. Permite acumular una gran cantidad de información y se ha convertido en la clave de los sistemas **Multimedia**. Su gran capacidad de almacenamiento (hablando en términos domésticos y de uso personal) le permite guardar información de imagen y sonido. El disco de **CD-ROM**, al igual que su hermano el compact musical, no puede ser grabado por el usuario.

DIGITAL.- Viene de dígito (número) e indica la tecnología que trata la información en base a dos números 0 y 1. Es la tecnología del ordenador y poco a poco toda la electrónica de comunicación se está reconvirtiendo. Su contraria es la tecnología analógica en la que la onda electrónica es análoga a la onda sonora, de ahí su nombre.

EDITOR DE PARTITURAS.- Hace alusión a la posibilidad de un programa o una parte del mismo de escribir e imprimir partituras. La mayor parte de los programas musicales incluyen un **editor de partituras**, lo que equivale a decir que se pueden manipular como si se tratara de una partitura. Su nivel puede ir desde un plano muy simple hasta la edición profesional. En los programas musicales, el editor está casi siempre emparentado con su primo hermano el **secuenciador**, la acción conjunta de ambos determina que lo que se escribe en pantalla pueda escucharse.

HARDWARE.- En un sistema informático, todo aquello que son los aparatos en sí, por oposición a los programas, aplicaciones y todo eso que se adquiere para hacer que el ordenador nos sirva para algo, cuyo nombre

es **Software**. **Hard** quiere decir duro y **soft** blando, lo que aclara bastante las cosas.

INTERACTIVO.- Esto se aplica a los programas sobre los que se puede actuar, o bien a través de botones o de palabras destacadas de manera especial. Por ejemplo: un programa que nos cuenta la vida de Beethoven y en donde se puede escuchar alguna de sus obras, además de decidir lo que queremos que ocurra, se puede parar la interpretación y preguntar, por ejemplo, qué es el oboe. Un buen programa interactivo tiene una estructura en árbol y una rama nos puede llevar a tantas otras como información contenga.

INTERFACE MIDI.- Es un aparato que necesita el ordenador para comunicarse con otros digitales que posean la norma **MIDI**. Algunas tarjetas de sonido de calidad lo incluyen, si no hay que adquirirlo para que nuestro ordenador salga de la autarquía. No es caro (no debe de pasar de 30.000 pesetas), pero si se vendiera mucho costaría bastante menos ya que no es mucho más que un modem.

MIDI.- Es un acrónimo de «Musical Instrument Digital Interface», lenguaje estándar que permite la comunicación entre diversos tipos de instrumentos electrónicos como sintetizadores, cajas de ritmos, ordenadores, etc., aunque no sean del mismo fabricante. Hasta su aparición, cada sistema utilizaba un microprocesador diferente y un lenguaje distinto, respondiendo a una diferente asignación de protocolos, con lo que la comunicación entre los instrumentos era impracticable. Cuando se dice que un aparato es **MIDI** se quiere decir que está adaptado para comunicarse a través de la norma **MIDI**.

MÓDULOS DE SONIDO.- Se trata de pequeños aparatos que producen sonidos, es decir, que si nuestro secuenciador permite grabar 64 voces reales, por ejemplo, un módulo nos las proporciona. Como no es más que una fuente sonora, no está de más decir cuatro cosas sobre cómo se produce el sonido. Hay dos grandes familias de aparatos: el que produce sonidos por síntesis electrónica (de ahí el nombre de sintetizadores) y el que permite tratar sonidos reales previamente grabados (el aparato que hace esto se llama sampler o muestreador). Los precios de ambos son muy variables. El **módulo** es, en general, más modesto y gestiona sonidos almacenados, pero es el complemento ideal para

el uso con ordenador.

MULTIMEDIA.- Esta palabra se ha utilizado en varios contextos. Su reciente uso en informática indica la inclusión en los ordenadores personales de un juego que incluye un lector de **CD-ROM**, una tarjeta de sonido y unos altavoces. Con ello el ordenador ofrece imagen y sonido. Son numerosos los equipos que incorporan el kit **multimedia** de serie, si no es así existen kits por menos de 50.000 pesetas y si uno es un manitas puede elegir su propia tarjeta o el lector de **CD-ROM** a su gusto, aparte de intentar que el ordenador suene por su equipo Hi-Fi. Para los programas musicales, el kit **multimedia** sencillo puede resultar escaso en la mayoría de las ocasiones, pero es válido para programas educativos musicales o de nivel simple.

SECUENCIADOR.- El secuenciador es, probablemente, el elemento más utilizado por los músicos que poseen uno o más instrumentos **MIDI**. Es un grabador multipista (la mayoría no graban sonido propiamente dicho) que graba información, datos o mensajes musicales. Los **secuenciadores** se pueden presentar de distinta forma; como dispositivo independiente («**hardware**»), incorporado a un instrumento como puede ser un sintetizador, o como aplicación informática específica para ordenador («**software**»). Sea como fuere, cualquiera de ellos es capaz de realizar, básicamente, las mismas funciones. La mayor parte de los programas musicales incorporan un **secuenciador** en conexión con un **editor de partituras**.

SOFTWARE.- (Ver **Hardware**). Es el término que designa a los programas o a todo lo que es programable en un ordenador.

TECLADO MAESTRO.- En los editores de partituras se puede escribir música, como queda dicho. Esto se puede hacer básicamente de tres maneras: con el ratón y selección de los valores musicales desde la pantalla (el más normal, pero más lento), con el teclado normal del ordenador (el más raro) y con cualquier teclado musical que posea conexión **MIDI**: sintetizador, piano eléctrico, etc. (es el procedimiento más musical). En los programas editores de prestaciones profesionales, se puede hacer de las tres maneras. Para los que no tengan un teclado **MIDI** o les resulte un engorro usarlo simplemente para telear notas, existen los llamados **teclados maestros**.

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.



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

Todavía creemos

Pianos y electrónica musical

ENSEÑANZA PRIVADA

LA ENSEÑANZA MUSICAL PRIVADA TIENE PROBLEMAS ESPÉCIFICOS Y COSAS QUE DECIR. TIENE, TAMBIÉN, LA ENORME PRESIÓN DE LA IMPLANTACIÓN DE LA L.O.G.S.E. QUE HA SIGNIFICADO PARA MUCHOS CENTROS UN DETONANTE PARA REPLANTARSE SU FUNCIÓN. ESTOS Y MUCHOS OTROS TEMAS HAN ESTADO PRESENTES EN EL Iº CONGRESO EUROPEO DE EDUCACIÓN, CELEBRADO RECIENTEMENTE EN MADRID ENTRE LOS DÍAS 25 Y 27 DE ABRIL. LA A.C.A.D.E. (ASOCIACIÓN DE CENTROS AUTÓNOMOS DE ENSEÑANZA PRIVADA), COORGANIZADORA DE ESTE CONGRESO -JUNTO A A.C.A.D.E.I.C.E. (CONFEDERACIÓN DE ASOCIACIONES DE ESCUELAS INDEPENDIENTES DE LA COMUNIDAD EUROPEA)- ACABA DE INCORPORAR HACE ESCASOS MESES A SU AGRUPACIÓN SECTORIAL DE ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS UNA SECTORIAL DE MÚSICA.

Dossier a cargo de **JORGE FERNÁNDEZ GUERRA**

En efecto, la aplicación de la LOGSE ha hecho tambalearse bruscamente el frágil equilibrio que existía entre centros públicos y privados de educación musical. Tradicionalmente, muchas escuelas privadas absorbían parte del cupo de alumnos que los conservatorios dejaban fuera y mantenían la ilusión de una futura reintegración al redil oficial a través de los exámenes libres. La aplicación de la L.O.G.S.E. ha tenido el efecto perverso de reducir el número de plazas en los centros oficiales y, a su vez, imposibilitar a la mayor parte de los privados para recoger esta demanda; ésto es debido a la exigencia de unas condiciones materiales (ratios profesor-alumno, cantidad de asignaturas, espacio físico de los centros, etc.) para poder ser homologados como centros L.O.G.S.E. que muy pocos pueden financiarse, aparte de que tampoco se cumplen en muchos de los públicos.

Aparte de esto, la reducción de titulaciones a la estrictamente superior y el hecho de que para acceder al nivel de la superior sea necesario un concurso ha eliminado el fantasma de las titulaciones medias. Para las academias y centros privados (y también para los públicos de grado medio) ésto se ha convertido en la señal de alarma sobre su función en el organigrama curricular de la enseñanza musical. El «ya no hay títulos» (aparte del superior, por supuesto) se ha convertido en una carrera para demostrar a los pa-

dres de los alumnos que existen otros baremos de control o, con otras palabras, otros títulos. En estos momentos, en Madrid se pueden obtener al menos dos titulaciones distintas de origen británico. Por su parte, ACADE ha propuesto en su congreso recién celebrado una titulación privada que podría ser homologada por la Universidad Alfonso X el Sabio. Existen, además, los centros que reúnen los requisitos para su homologación con la L.O.G.S.E.

A este vertiginoso mosaico se le unen las escuelas de música moderna que preparan a profesionales que comienzan a dotarse de potentes planes de estudios, algunos de ellos de probada trayectoria académica como los del jazz. Y quedan, por último, los centros que enseñan música sin competir en la carrera de las titulaciones, con la paciencia de los artesanos del pasado y estructuras casi familiares que no deberían ser subestimados. Todos ellos tienen enormes problemas financieros y la mayor parte de estos problemas son imputables al desorden y la falta sensibilidad que han demostrado las administraciones. Todos los centros reclaman consideración y atención a aquellos problemas que son de orden extraescolar. Para todos ellos ha llegado la hora de hacerse escuchar. Hemos hablado con un grupo de directores de centros y a través de sus declaraciones se abre paso una problemática general que no puede dejar indiferente a nadie interesado en el porvenir de la enseñanza musical.

La gran movida

Fidel García, miembro de la sectorial de En- señanzas Artísti- cas de ACADE

¿Cuándo nace la sectorial de música de ACADE?

El pasado mes de noviembre, aproximadamente. Hasta ahora estaba funcionando la de danza de la que soy miembro de su junta directiva desde el año 1982. En esta sectorial se han hecho una serie de programas para contrarrestar el problema que se planteó al desaparecer los exámenes libres. En el sector de la música se plantea ahora el mismo problema, y en base a esa experiencia he sido un poco el impulsor de la sectorial de música para buscar alternativas posibles al cambio producido con el tema de la LOGSE. Los exámenes libres han desaparecido, las pruebas de acceso a los conservatorios evidencian que no todo el mundo va a poder acceder, por preparado que esté, ya que no son ni más ni menos que concursos en los cuales un alumno puede aprobar pero puede no conseguir una plaza, así que hay que buscar otras vías. La sectorial de música está trabajando ahora mismo en programas de grado inicial y grado avanzado, que es como nosotros los llamamos, y que podrían entenderse como los grados elemental y medio de los conservatorios, aunque no tienen mucho que ver en cuanto a los contenidos curriculares y la distribución por áreas. Queremos que nuestra enseñanza tenga un prestigio mayor que el que tiene la de los conservatorios y con este fin estamos enfocando nuestros programas y los exámenes que queremos empezar a realizar a partir del próximo curso. En el año 1997, en junio probablemente, se van a empezar a hacer los primeros exámenes avalados por la Universidad Alfonso X el Sabio. Esto equivale a dar un prestigio a

nuestro sector dentro de la opinión pública. Se supone que hay unos conservatorios oficiales, que la gente sigue pensando en los títulos como lo único importante y que el resto apenas sirve para nada, y hay que cambiar esa mentalidad. Con el plan actual hay unas pruebas de acceso para pasar del grado elemental al medio, y del medio al superior para las que no hace falta haber pasado ni por conservatorios ni por escuelas de música específicas, ya que acceden aquellos que mejor puntuación saquen: es un concurso y tenemos que mentalizar a la opinión pública de que no pueden seguir pensando en que lo oficial es lo que al final va a servir y lo privado no, cuando, hoy por hoy, ni lo oficial ni lo privado tiene validez ninguna a nivel de titulación.

La diferencia está en el prestigio que puedan llegar a tener nuestros exámenes pues al final los alumnos van a poder acceder -o al menos eso es lo que pretendemos- a unos estudios superiores que, esos sí, tendrán una validez oficial: la de licenciado en música en cada especialidad instrumental. Pero prestigiar nuestros exámenes sólo lo podemos hacer a un nivel de agrupación muy fuerte, como hoy por hoy es ACADE, avalados además por la Universidad Alfonso X El Sabio que es una entidad muy prestigiosa.

¿Cómo valora, desde la defensa del sector, el que unos centros privados opten por mantenerse dentro de la normativa de titulación pública y otros mantengan una tendencia hacia una titulación privada como la que cita?

Hay quienes han optado por obtener un reconocimiento oficial para sus centros,

de forma que estos puedan examinar y dar unas papeletas oficiales que, insisto, no sirven al final para nada, y hay otro tipo de centros que oficialmente no pueden darlas, son autónomos en cuanto a sus contenidos curriculares, a su proyecto (porque todos tenemos que hacer un proyecto, tanto los unos como los otros). Hoy por hoy, la competencia es muy grande. Se suma, por un lado, la LOGSE, muy confusa sobre este tema, y por otro lado, dos tipos de centros privados. En estos momentos aquellos centros que han podido ser autorizados, y otros que están intentando hacerlo, buscan una vía de salida o intentan, por lo menos, no cerrar las puertas, porque hay muchos que han tenido que

cerrar. En ACADE hay muchos centros autorizados, algunos incluso de grado medio, y a largo plazo tenemos muy claro que la validez no va a estar ahí, sino en la profesionalidad con la que enseñen a sus alumnos para que puedan presentarse a las pruebas de acceso a grado superior. Entonces, estos «papelitos» que se dan ahora al final de cada curso, que tienen, teóricamente, un respaldo oficial por el Ministerio, en su día no van a tener sentido ya que van a pasar la misma prueba los alumnos de un conservatorio de grado medio, los de un centro autorizado privado o los de cualquier otro que no esté autorizado o, incluso, un alumno que se haya formado en su propia casa con un profesor particular. Esto se resume en que, a corto

plazo, los centros optan por lo que les pueda beneficiar para mantener sus alumnos y atraer a otros. La competencia es así y es bueno que exista, pero al final la calidad es lo que va a hacer funcionar los centros.

"Tenemos que mentalizar a la opinión pública de que no pueden seguir pensando en que lo oficial es lo que al final va a servir y lo privado no, cuando, hoy por hoy, ni lo oficial ni lo privado tiene validez ninguna a nivel de titulación"



Antonio Soto, Escuela de Música Soto Mesa

¿Cuáles son los problemas de la enseñanza privada?

la aplicación de la LOGSE. Esta ley tiene cosas buenas, como todo, pero tiene cosas bastante malas, sobre todo su aplicación por un problema económico, ya que para aplicarla, para poder ser un centro autorizado por el Ministerio o las Comunidades Autónomas en la enseñanza de LOGSE, tendríamos que cobrar tales precios, incluso ajustando los gastos y los beneficios al mínimo, que el usuario no podría pagarlos. Incluso la administración se ve incapacitada para mantener esa enseñanza. Aparte del tema económico, está la dificultad de aplicación y también que los padres al no tener un seguimiento o calificaciones -salvo que piensen que su hijo desde los 8 años pueda llegar a ser profesional les lleva a perder la ilusión de hacer unos estudios que en principio pueden ser por afición, pero que a todo el mundo le gusta ir teniendo unas ratificaciones de sus trabajos al final de cada curso.

¿Y sobre el congreso de enseñanza privada, qué espera?

Espero que salgan cosas positivas y, sobre todo, esperanzas futuras. Dentro de la sectorial de música ya hay centros que estamos empezando a impartir una enseñanza de titula-

ción extranjera, a través de **Guildhall School Music & Drama de Londres**; la exigencia de este conservatorio, de un prestigio internacional, nos exige una serie de requisitos mínimos pero bastante accesibles, centrados fundamentalmente en lo que, en principio, pensábamos que tenía que ser la LOGSE basada básicamente en los niveles y, en ningún caso, metiéndose en una serie de cuestiones como ratios, espacios, etc., que hacen inviable la enseñanza privada. Esta es una oportunidad. Yo soy responsable ahora mismo para tres comunidades, la de Madrid, Castilla la Mancha y Castilla León; somos veintitantos centros trabajando en este sistema que estamos compatibilizando con los estudios LOGSE y estamos esperando que, de alguna forma (ya se ha dicho muchas veces, y posiblemente se diga también a través de este congreso), el Ministerio reflexione, que se de cuenta del error que ha cometido y que hay medios para corregir todas las cosas equivocadas. Estoy convencido de que se puede corregir la LOGSE para que pueda ser aplicable.

¿Qué relación hay entre la idea de titulaciones de este centro inglés y el plan de la sectorial de ACADE de ir hacia una titulación privada?

Esa sería otra posibilidad, ya la hemos discutido en ACADE y a mi me parece bien. Que se cree una titulación ACADE, por decirlo así (que creo que ya está funcionando en el tema de la danza), me parece bien, el problema está en cómo se haga. ACADE no deja de ser un ente que aglutina a una serie de centros privados, pero no tiene, en mi opinión, la suficiente entidad académica ni la experiencia como para poder crear una titulación. La cuestión queda en manos de todos los centros privados y organizar un título, un plan de estudios, no es fácil y además tendríamos que analizar quién es el responsable de todo eso. No lo veo excesivamente claro, me parece bien, es una forma de que todos los centros que no puedan optar a otras posibilidades se creen una vías, la competencia cuando se hace con interés, y no como algo desleal, me parece positiva porque se puede aprender de ella. Que luego en un futuro sea realmente importante y válido, o que el propio Ministerio llegara a reconocerlo, el tiempo lo dirá, pero lo veo con bastantes complicaciones.

"A todo el mundo le gusta ir teniendo unas ratificaciones de sus trabajos al final de cada curso"

Educación Musical Katerina Gurska

¿Cuál es el lugar de la enseñanza privada?

Ocupan un espacio propio en el ámbito de la enseñanza musical y tienen la posibilidad de realizar sus ideas educativas. Por tanto, aunque se guíen por las bases de las exigencias de la enseñanza reglada, lógicamente siempre existe una parte en la que se puede crear más o extenderse en alguna faceta de la enseñanza. Aparte de los cursos oficiales o los alumnos que se forman como profesionales, existe el ámbito de los alumnos libres que también es necesario de abarcar porque hay muchísimas personas que, sin la idea de dedicarse a la música, quieren participar de la vida musical y quieren entenderla; como los centros oficiales no abarcan este sector de alumnos, nosotros tenemos ahí un papel que jugar.

¿Qué piensa del congreso de enseñanza privada recientemente celebrado?

Es importante que exista alguna asociación de centros privados, porque la colaboración entre ellos o la unificación de ciertos aspectos educativos o culturales se hacía necesaria. Creo que, en conjunto, tendríamos más fuerza para poder hacer cosas importantes que actuando aisladamente. Es necesario que nos veamos, que nos asociemos, que hablemos y que intercambiamos opiniones y posibles colaboraciones.



"Hay muchísimas personas que, sin la idea de dedicarse a la música, quieren participar en la vida musical"

María Luisa Moro, Nuevas Músicas

¿Cómo ve los problemas de la enseñanza musical privada?

En primer lugar las titulaciones. Tenemos que pensar en que más que hacer una nueva titulación -que a la larga tampoco tiene mucho sentido, porque al final las cuestiones artísticas se miden por el reconocimiento profesional-, una solución sería llegar a un programa o a unos niveles comunes con otras escuelas y garantizar que la persona que llegue a ese nivel tenga unos conocimientos y que responda de ellos. Otro problema es el económico, si quieres dar una buena enseñanza no se puede hacer con mucha gente en un aula, debe ser con la menor gente posible, eso supone que, para que puedas pagar a un profesor, la clase tiene que ser muy cara. Si a eso le sumas el mantenimiento administrativo, secretaría o infraestructuras, más luego impuestos y Seguros Sociales, resulta que para poder mantener un nivel de calidad en la enseñanza tienes que poner precios prohibitivos. Eso sin meterse con la LOGSE que tiene un nivel de exigencia tal que tienes que ser millonario para empezar y, para continuar, poner unos precios que no se si la gente estaría dispuesta a aceptar.

¿Y sobre las enseñanzas de música moderna...?

El problema de las escuelas de música moderna con respecto al conservatorio

ha sido siempre el mismo: en un conservatorio te dan una titulación y en una academia de música moderna, estés o no preparado (y no es para barrer para mi casa, pero creo que en algunas escuelas de música moderna se prepara bastante mejor que en los conservatorios) la gente estudia hasta un punto y luego no tiene nada en cuanto a titulación. La mayor diferencia entre las es-

"Las escuelas de música moderna dan una enseñanza práctica para que salgan profesionales que se ganen la vida"

cuelas de música moderna y los planes de estudio regidos por el conservatorio es que las primeras se orientan a formar a profesionales de la música moderna. Por tanto, dan una enseñanza práctica y efectiva para que salgan profesionales que se ganen la vida. En el conservatorio es muy larga la manera de llegar a ello y, frecuentemente, la gente que sale de un conservatorio no está preparada. En el aspecto empresarial, los problemas que tenemos son que la legislación no es la adecuada, no tiene una visión realista. Estoy segura de que los responsables de aplicar esas leyes no saben de los problemas que tiene una escuela privada simplemente para abrirse; por ejemplo, que nosotros no podemos cobrar el IVA a los alumnos y, sin embargo, no estamos exentos de pagar IVA en nada. Hay muchos errores por todos los lados, pero, para sintetizar, el problema mayor es que el precio de la enseñanza no guarda ninguna relación con el precio de coste.

¿Pero esos problemas serán comunes a otros centros que den la LOGSE?

Sí, pero están más apoyados y la LOGSE se «vende» mejor porque pueden homologarse con un conservatorio, con un instituto, en fin, tienes más capacidad de adquirir clientela, por decirlo así. Pero, por otro lado, son problemas parecidos.

Alfonso Casanova, Maese Pedro

¿Qué problemas le preocupan del estado actual de la enseñanza privada?

El coste que supone con los mínimos que se exigen; pienso que no tiene que ser tan costosa. Sería más llevadero si hubiera más colaboración entre las enseñanzas pública y privada. Por ejemplo: nosotros no tenemos una infraestructura determinada, damos una enseñanza digna y buena, pero no tenemos salón de actos como para hacer una serie de actividades ¿Por qué no puede cedernos un conservatorio o un Ayuntamiento un salón de actos para alguna actividad? A ese nivel se puede hacer grandes cosas y reduciría muchos costos de la enseñanza.

¿Cómo ve su futuro?

Podría jugar un papel muy importante cubriendo, por ejemplo, la música para aficionados, además de la educación infantil, el grado elemental hasta llegar al profesional al que la pública se podría dedicar más intensamente. No quiere decir que nosotros no podamos hacer también eso, pero cubriríamos esas otras áreas mucho más, como ocurre con otros países en donde los conservatorios se dedican más al nivel superior y lo anterior lo cubren escuelas que pueden ser municipales o privadas. Pero, para eso necesitamos colaboración a nivel estatal y de ayuntamientos. No soy partidario de las subvenciones, pero que cuando una entidad privada necesite colaboración para hacer algo positivo que no se la nieguen por el hecho de ser privada. En el futuro, pienso que el centro privado tendría que dedicarse preferentemente a especialidades como la música contemporánea o la antigua, y además cubrir toda la primera etapa de la enseñanza musical.

"Sería más llevadero si hubiera más colaboración entre las enseñanzas pública y privada"



Joan Albert Serra, Escuela de Música Creativa

¿Cuál es el estado de la escuela privada?

Antes de abordarlo, diré que acabamos de crear la Asociación de Escuelas de Música Moderna de ámbito estatal, preocupados por esta problemática. Actualmente soy el presidente de esta asociación y estamos en contacto con las demás de ámbito estatal, tanto de escuelas privadas como públicas. Acaba de surgir la plataforma para el desarrollo de la política musical en el Estado Español. Estamos teniendo una participación muy activa en ella e intentamos que englobe a todas las asociaciones profesionales y educativas del estado (de músicos, de intérpretes clásicos, de músicos de jazz, de compositores, de escuelas, SGAE, AIE, sindicatos, etc.), precisamente porque nos hemos dado cuenta de que la resolución de los problemas de la enseñanza y de la música en general pasa por una globalización del sector musical. La enseñanza musical ha estado muy desligada del panorama profesional, socioeconómico cultural, y laboral de la música; eso nos ha desvinculado de la realidad y nos ha llevado a tener una problemática que a veces es un poco ficticia.

¿Cuál es, entonces, la problemática real?

La situación ha dado un vuelco importante en los últimos tres o cuatro años. La LOGSE condiciona desde la infraestructura de la que debe estar dotado un centro para ser reglado hasta el tipo de estudios que debe ofrecer, lo cual a su vez, condiciona su coste. Al margen de la propia ley (sobre la que no voy a discutir si es buena o mala), se ha descuidado su puesta en práctica, tanto en las escuelas públicas como en las privadas. En las públicas el problema es que con el mismo número de profesores tienen menos plazas y si no se dotan de más será difícil atender la demanda. Eso hablando de los conservatorios de grado medio, ya que los elementales creo que están destinados a desaparecer. Si intentamos aplicar esto a la escuela privada los costes se disparan a unos niveles astronómicos, un estudiante de grado medio LOGSE en una escuela privada puede pagar una auténtica fortuna si se cumple a

rajatabla la ley.

¿Qué otros problemas genera la aplicación de la LOGSE?

Gravísimos problemas de horarios a los propios estudiantes: un muchacho que esté en tercero o cuarto de grado medio de LOGSE y que, además, vaya a un instituto del que sale a las cinco de la tarde, es imposible que vaya luego a un conservatorio o escuela reglada -tres o cuatro veces por semana, dada la variedad de asignaturas que tiene que abordar- y que además tenga tiempo de estudiar su instrumento, con el que llevará seis o siete años y, por tanto, sus exigencias de estudio serán muy grandes, además de todos los estudios generales. Los niños no son supermanes.

¿Y en el ámbito de la música moderna?

Nosotros, como escuela que lleva diez años impartiendo una enseñanza plural y abierta a todos los estilos de música, nos encontramos con que la ley no prevé la

incorporación a nivel profesional de otros estudios musicales, como puede ser el Jazz o la música moderna. Estamos formando a profesionales de la música que no están reconocidos como tales, pero cuya realidad económica es muy patente, porque luego van a los estudios de grabación, acompañan a cantantes, se integran en las orquestas de música moderna o grupos de jazz, etc. De ahí la necesidad de la creación de la

Asociación de Escuelas de Música Moderna.

¿Tienen alguna relación con la sectorial de ACADE recién creada?

Tenemos relación con la sectorial de música de la CECE (Confederación Española de Centros de Enseñanza). Con ACADE tenemos que entrar en contacto ahora. Nuestra idea es que, además, la plataforma sirva para aglutinar a todos estos organismos. Tarde o temprano tendremos que llegar a algún tipo de confederación, porque aunque cada uno tenga una problemática específica, hay muchos puntos en común. Dentro de la privada, lógicamente, nos unen aspectos



de tipo organizativo y empresarial, contratación y relación laboral con el profesorado, aparte de los costes que supone tener una escuela de música que, no lo olvidemos, es considerada igual que si fuera una fábrica de salchichas.

¿Qué piensa de la profusión de títulos?

No es que esté de acuerdo con el tema de las titulaciones como meta, realmente no es necesario que nadie tenga ningún título hasta el superior, y eso sólo si su previsión en la música va hacia una aspiración pedagógica que le obligue a tenerlo, donde sí es lógico que exista. En el ámbito profesional no conozco ningún caso en el que se haya llamado a alguien para dar un concierto y se le pida un título. Hay muchas formas de acceder a la profesionalización en la música. Pero es bueno que el propio estudiante tenga un refrendo de sus estudios para que sepa que está progresando adecuadamente, eso es positivo, al margen del título. Esto ha provocado una diversificación y las escuelas buscan dar ese refrendo y esa motivación al alumnado y cada una se busca las fórmulas más adecuadas. Nosotros, por ejemplo, estamos iniciando exámenes con la **Associated Board of the Royal Schools of Music**.

Sí, pero comienzan a ser demasiados...

La «titulitis» no nos la podemos quitar de encima de un plumazo, hay un *horror vacui*. Pero la lógica nos dice, sobre todo si encontramos un movimiento asociativo de ámbito más amplio, que se llegará a unos acuerdos para que esto se unifique.

Tomás Lucas, Musicvox

¿Cuál es el problema principal de la enseñanza privada?

El cambio radical a la que se encuentra sometida, necesario, por un lado, pero planteado en unos términos excesivamente fuertes por parte de la administración en lo que se refiere a la enseñanza reglada. Una reconversión como la de las enseñanzas artísticas, sobre todo la música, es muy complicada y, quizás, se está haciendo con una cierta prisa y dando palos de ciego.

¿Qué espera del congreso de ACADE?

Un punto de convergencia acerca de lo que pasa en Europa y que la administración se sensibilice ya que todavía no ha captado la problemática de la enseñanza privada. Sería importante que se la dejara de ver con tanto recelo por parte de la administración y de la enseñanza pública. Si conseguimos una flexibilización de requisitos mínimos para la enseñanza reglada y ponemos los cimientos para que se pueda llegar a la expedición, por parte de alguna entidad o universidad privada de titulaciones prestigeadas a nivel nacional y europeo, sería muy importante. De la misma forma que en el resto de Europa hay universidades privadas que dan titulaciones que valen para todo el espectro europeo, a eso hay que llegar en España.

"Sería importante que se dejara de ver a la enseñanza privada con tanto recelo"

¿Cuál cree que debe ser la coexistencia entre enseñanza pública y privada?

Son complementarias por completo. Es absurdo negar cualquiera de las dos. La pública tiene una función y la privada otra. Normalmente la privada recoge, en muchos casos, lo que la pública no podía absorber. Eso no implica falta de calidad en la enseñanza. Hay centros privados muy prestigiosos, con mucha andadura en la enseñanza y en el ámbito de la pedagogía, y ello redundará en una complementariedad con los centros públicos que, no hay que olvidarlo, los pagamos todos.

CUADRO REIVINDICATIVO DE LA SECTORIAL DE ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS DE A.C.A.D.E. PRESENTADO EN EL 1º CONGRESO EUROPEO DE EDUCACIÓN

Respuesta a la propuesta de ACADE en lo relativo a los Requisitos Mínimos que debe tener un centro de danza o de música autorizado, que en su día fue entregado en la Subdirección General de Enseñanzas Artísticas.

La pronta implantación del REGISTRO DE CENTROS.

El deterioro que se está causando a los centros con el alto coste de los impuestos, IBI, IAE, IVA e IRPF (módulos), ya que las superficies que deben tener son muy grandes y en caso contrario no podrían ejercer su actividad, que no debemos olvidar es de carácter cultural.

La potenciación al máximo de nuestros exámenes privados y la creación de nuestros programas.

Adelantamiento al resto de España, incluso al MEC (Ministerio de Educación y Ciencia), en la creación de los programas de Jazz y Contemporánea y la reciente creación del programa de MÚSICA.

La realización de cursos para profesores de nuestros programas y creación de cursillos con destacados maestros de las diversas actividades, con el fin de incrementar en nuestros asociados sus conocimientos sobre los mismos.

Potenciación de nuestra colaboración con la Universidad ALFONSO X EL SABIO.

Equiparación, en lo concerniente al FORCEM, de los autónomos, ya que la mayor parte de los maestros de los centros pertenecen a este régimen y no pueden acceder a los cursos correspondientes.

Transmitir a la sociedad la necesidad de la danza y la música en nuestro país como un bien cultural.

Promover una más amplia colaboración con el resto de la Unión Europea.

Homologación de los certificados de los maestros del resto de la Unión Europea en España.

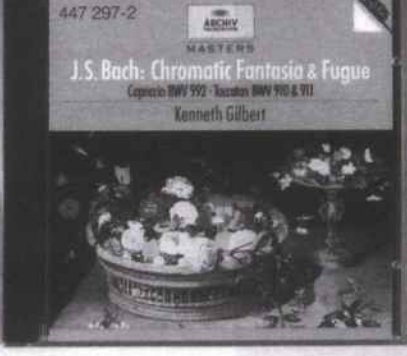
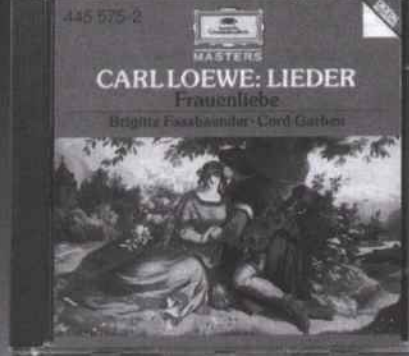
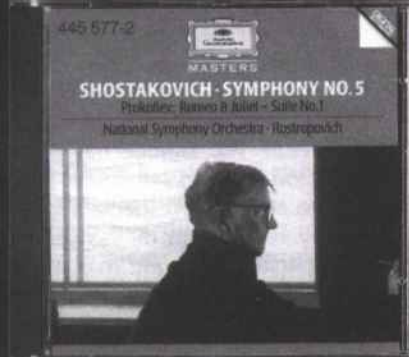
Reconocimiento de los programas creados por ACADE en toda la Unión Europea.

Realizar un estudio comparativo con el resto de los centros de la Unión Europea que ya tengan una experiencia contrastada sobre la música y la danza, en el aspecto pedagógico.

DIGITAL MASTERS DEUTSCHE GRAMMOPHON ARCHIV PRODUKTION



MASTERS



15 NUEVOS LANZAMIENTOS DE 1.996

DISCOS



GIANNI SCHICCHI, GANAR EL INFIERNO

DECCA

Gianni Schicchi. Música de **G. Puccini**. Libreto de **G. Forzano**.
Intérpretes: **Leo Nucci, Mirella Freni, Roberto Alagna. Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino.**
Dirección: **Bruno Bartoletti**.

Gianni Schicchi es la tercera de una serie de óperas cortas que Puccini agrupó bajo el nombre común de *Il Trittico*. Pero si las otras dos, *Il Tabarro* y *Suor Angelica*, gozan de desigual fortuna, aunque no a causa de su formidable música (*Il Tabarro* es un sórdido drama verista de miseria y celos, y *Suor Angelica* se apoya en una historia cuyo delirio milagrero sobrepasa al de Marcelino, pan y vino), *Gianni Schicchi* es una joya. En las programaciones líricas, no es raro verla acoplada con otras óperas cortas de diversos autores; en cuanto al disco, está más normalizada la costumbre de ofrecer *Il Trittico* en su totalidad ya que, a la escucha, la espléndida música de sus dos compañeras pasa por encima de sus convenciones teatrales.

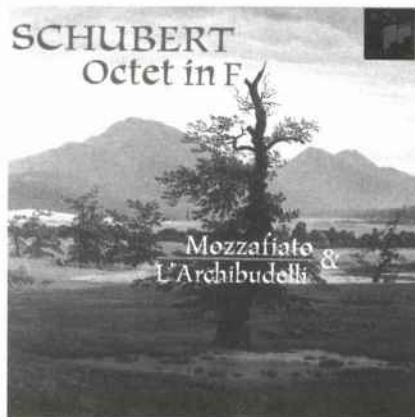
De todas formas, no es desdeñable la posibilidad de adquirir *Gianni Schicchi* sola, en un único disco. El milagro artístico que ofrece esta obra se libera, así, de referencias coyunturales. Y es que *Gianni Schicchi* es una obra sorprendente, y para muchos, entre los que me cuento, constituye el mayor logro de Puccini y, quizás, la mejor comedia lírica del siglo XX. La clave es, precisamente, esa: la comedia, ese género que, desde Pergolesi hasta Rossini

constituyó una de las atribuciones de la música italiana y que a lo largo del siglo XIX durmió hasta que el anciano Verdi asombró a todos con su magistral *Falstaff*.

Gianni Schicchi es el desarrollo de un brochazo de la Divina Comedia: Schicchi suplió al poderoso Buoso Donati en un falso testamento, según los mentideros florentinos, y pasó a ocupar por ello el correspondiente círculo infernal en la catalogación dantesca. Pero para Puccini y su libretista Giovacchino Forzano, Schicchi es el alma de esa chispa italiana que merece la absolución y la «eternidad». Esta ópera es una fiesta, todo es sustancia, dinamismo, ritmo y feliz encaje de las partes. Es, también, un canto a la juventud y, sobre todo, al ingenio en su lucha constante contra sus enemigos: el peso muerto de la tradición y la herencia no justificada; es la vida venciendo a la muerte. Verdaderamente, si alguien pasa al lado de esta obra sin conocerla se merece el infierno mucho más que el hábil florentino entrevistado por Dante y revelado al mundo por Puccini.

La presente grabación de DECCA tiene, entre otros atractivos, la presencia de uno de los tenores ascendentes, Roberto Alagna, dispuesto a suceder a los «tenores» multimedia. Schicchi está a cargo de un Leo Nucci que conoce bien los mecanismos del personaje y la emotiva Lauretta está cantada por la eficaz Mirella Freni que pone su dilatada experiencia al servicio de esa celeberrima aria que tantos coches ha ayudado a vender.

Jorge Fernández Guerra



ROMANTICISMO CON CALIDADES ORIGINALES

SONY

Franz Schubert, Octeto en Fa.
Intérpretes: **Mozzafiato & L'Archibudelli.**

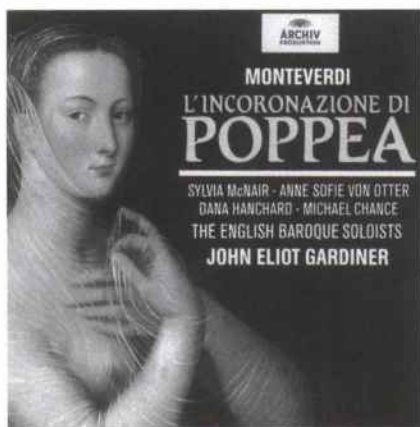
He aquí una nueva oportunidad para establecer la vieja polémica entre los partidarios de los instrumentos originales y los que juzgan semejante línea de trabajo como un estricto anacronismo, aunque si escuchamos la grabación de Mozzafiato & L'Archibudelli no queda otro remedio que otorgar la razón a los primeros.

Efectivamente, cuando los intérpretes tienen calidad y se compenetran, cuando la música suena pulcra y honda, la discusión se desvanece y resulta más o menos ridícula. No se trata de entender la revolución historicista desde una perspectiva superficial -los instrumentos- sino de aceptar sus criterios musicológicos y de reconocer que pocos planteamientos como los que manejan los valedores de este criterio han precipitado semejante influencia en la vida musical contemporánea.

Mozzafiato & L'Archibudelli no es una excepción, entre otras razones porque la agrupación bautizada con este insólito nombre reúne entre sus miembros al excepcional violoncellista Anner Bylsma, y por cuanto su versión de la conmovedora partitura de Schubert se ajusta a la realidad de un periodo triste y desolador en la vida del compositor austríaco.

Es posible que la trompa natural suene en ocasiones con cierta estridencia y excesivo volumen -también lo hace con suma belleza-, pero más allá de la dificultad técnica que implica emplear los instrumentos de época, debe subrayarse una hora de música elaborada con tensión y calidad.

Rubén Amón



LA CORONACIÓN DE MONTEVERDI

ARCHIV (Vol. triple)
L'Incoronazione di Poppea, música de **Claudio Monteverdi**.
 Intérpretes: **Sylvia MacNair, Anne Sophie von Otter, Dana Hanchard, Michael Chance**.
The English Baroque Soloist.
 Dirección: **John Eliot Gardiner**.

De un tiempo a esta parte la óperas de Monteverdi ocupan el lugar que les corresponde, se representan regularmente en los mejores teatros con medios adecuados y se graban con todo el cuidado que merecen interpretadas por los grandes divos del momento. No es que sea raro tratándose de algunas de las mejores óperas del repertorio, pero no deja de ser complicado dado que no es que sean simplemente antiguas, es que son las más antiguas de todas.

Claudio Monteverdi (1567-1643), fue el primer músico capaz de comprender la problemática artística que se escondía tras los ensayos florentinos para resucitar el teatro griego sobre la base del recitativo. Es sabido que, tras una primera época de creador de espectáculos líricos en Mantua (época de su *Orfeo*), Monteverdi pasó a Venecia donde no retomaría la temática operística hasta la reapertura de los teatros venecianos para el nuevo género, pero cuando eso ocurrió (1637), Monteverdi tenía ya 70 años. En los seis años que vivió después de ello, fue capaz de recuperar el terreno perdido y brindar dos óperas: *El retorno de Ulises* y *L'incoronazione di Poppea*. Esta última estrenada el mismo años de su muerte.

Lo que llamamos ópera no era

entonces simplemente una partitura, era un proyecto en el que el equipo tenía su importancia. Es muy probable que Monteverdi no compusiera toda su ópera, máxime atendiendo a su estado de salud que, al decir de los especialistas, tuvo que hacerle forzosamente delegar en músicos de su confianza. Pero los problemas actuales de reconocimiento de su autoría no vienen de ahí. La partitura (o los materiales manuscritos, o lo que fuera) se perdieron y sólo se han conservado dos manuscritos de diferentes repeticiones de la obra que no son de su mano, el de Nápoles y el de Venecia. Pero además de no ser de su mano tienen numerosas variantes que recuerdan la vieja práctica de la ópera italiana del XVII consistente en recomponer la música para cada ocasión (de ahí viene el origen de la palabra compositor).

En suma, que las versiones actuales hacen filigranas entre los dos manuscritos y entre incorporaciones de fragmentos instrumentales y fragmentos de la época. Lo que hoy se escucha de esta *Incoronazione di Poppea* es sólo una verosímil reconstrucción y, pese a ello, ¡qué fuerza y calidad!

La versión que ha firmado John Eliot Gardiner está realizada con tanto cuidado como medios. Baste ver el cartel de figuras entre las que destacan cantantes tan reputadas como la soprano americana Sylvia McNair y la mezzo Anne Sofie von Otter, las dos, por cierto, conocidas del público madrileño tras sendas visitas hace escasos meses. Este disco constituye uno de esos imprescindibles que hay que tener por su calidad e interés musical y cultural.

J.F.G.



TERFEL, EL BARÍTONO IMPRESCINDIBLE

DEURSCHHE GRAMMOPHON
 Arias de **Mozart, Rossini, Offenbach, Donizetti, Borodin, Verdi, Gounod, Wagner**.
Bryn Terfel, barítono bajo.
Orquesta del Metropolitan de Nueva York.
 Director: **James Levine**.

El barítono bajo galés Bryn Terfel se ha erigido en uno de los intérpretes más importantes de nuestro tiempo, y no sólo porque su presentación en el MET mereciera la primera página del New York Times después de una deslumbrante actuación en *Las bodas de Fígaro*, sino además porque resulta extremadamente difícil encontrar una voz de semejante volumen, autoridad, poderío y versatilidad.

Precisamente, uno de los aciertos de este disco editado por D.G. estriba en exponernos la contundencia de Terfel en el repertorio que le es más afín (Mozart, Wagner) y anticiparnos su dimensión en otros papeles que nunca ha llevado a escena. Nos referimos a *Falstaff* y a *Macbeth* (Verdi), al Dottor Malatesta (*Don Pasquale*), al Don Magnífico de *La Cenerentola* y el *Mefistofeles* de Gounod.

Los límites de un disco no pueden enseñarnos las descomunales propiedades de Terfel sobre el escenario, pero, más allá de las estrictas cualidades vocales, sí expone otros valores artísticos no menos reseñables. Porque Terfel posee calidad, frasea con pulcritud, dota a su voz de una insólita dinámica y sabe recrear los pasajes con el adecuado acento. ¿Ejemplos? Escuchen su forma de interpretar el *Non più andrai* de *Las bodas de Fígaro*, su contribución a *Tannhäuser*, el modo de recrear a Verdi y su magistral Rossini, Terfel, magníficamente acompañado por el MET y Levine, no es un simple cantante con futuro, más bien, lo dijo Solti, «es un intérprete excepcional al que no se le ve el techo». He aquí un disco imprescindible.

R. A.

DISCOS



LO MEJOR DE FALLA

EMI (Vol. doble)

Manuel de Falla: *El amor brujo* (canto). *El sombrero de tres picos* (selección). *Noches en los jardines de España*. *Concierto para clave*. *Homenaje a Debussy*. *La vida breve* (2 danzas). *Cuatro piezas españolas*. *Fantasia bética*. *Siete canciones populares españolas*. *El retablo de Maese Pedro*.

Intérpretes: **Orq. Nac. de España**. Dir. **J. López Cobos**. **Rocio Jurado**. **Orq. Philharmonia**. Dir. **C. M^a Giulini**. **Orq. de la Soc. de Conc. del Conservatorio de París**. Dir. **R. Frühbeck**. **G. Soriano**, piano.

Genoveva Gálvez, clave. **Ernesto Bitetti**, guitarra. **Orfeón Donostiarra**. **A. de Larrocha**, piano. **Victoria de los Ángeles**, soprano. **Teresa Tourne**, soprano. **Renato Cesari**, barítono. **Pedro Lavirgen**, tenor. **Orq. de Conc. de Madrid**. Dir. **P. de Freitas**.

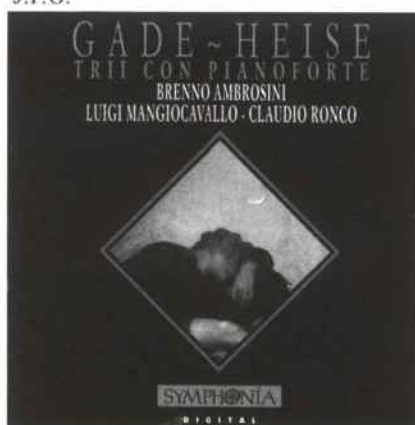
Como era de esperar, el cincuentenario de Falla está siendo la ocasión para que las compañías discográficas saquen sus fondos. La oferta de EMI se ha canalizado en un doble disco que ha sido elegido por la SGAE para acompañar a los actos del homenaje que le está dedicando.

Lo mejor de Falla, título de este lanzamiento discográfico, es esencialmente casi todo Falla. Aparte de *La Atlántida*, que EMI tiene previsto sacar también, y las versiones completas de sus obras escénicas, su obra importante cabe bien en estos dos discos, aunque las obras escénicas son, lógicamente, selecciones. Por ejemplo, de *El*

amor brujo no se incluye más que el célebre canto, de *El sombrero de tres picos* una selección y de *La vida breve* dos danzas.

Las versiones de esta entrega son, en muchos casos espléndidas, en algunos históricas y siempre suficientes. La selección de *El sombrero...*, por ejemplo, está dirigida por Giulini y la Orquesta Philharmonia, la *Fantasia Bética* corre a cargo de Alicia de Larrocha y las *Siete canciones populares* están magistralmente cantadas por Victoria de los Angeles. Junto a estas versiones de referencia, una importante nómina de intérpretes consiguen mantenerse a la altura, lo que es lógico cuando se habla de López Cobos (*El amor brujo*), Gonzalo Soriano (*Noches en los jardines de España*), Ernesto Bitetti (*Homenaje a Debussy*), Frühbeck de Burgos (*La vida breve*) o Genoveva Gálvez (*Concierto para clave*); pero resulta más sorprendente cuando se escucha la digna prestación de Rocio Jurado en el canto de *El amor brujo*. En suma, una de las referencias destacadas del año Falla.

J.F.G.



GADE Y HEISE, DOS DANESOS ROMÁNTICOS

SYMPHONIA

Niels Wilhelm Gade: «*Novelletten*» op. 29 en la menor; *Trío para op. 42 en fa mayor*. **Peter Arnold**

Heise: *Trío en mi bemol mayor, para piano, violín y violonchelo*. Intérpretes: **Brenno Ambrosini**, piano; **Luigi Mangiocavallo**, violín; **Claudio Ronco**, violonchelo.

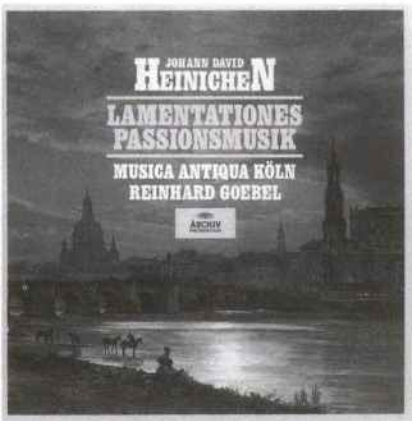
Decir que Gade y Heise son poco conocidos es casi tautológico ¿Quién cono-

ce entre nosotros a algún compositor danés? De hecho, el porcentaje de gente que conoce a Grieg es muy superior al de los que saben que era noruego. Por otro lado, la parte central del siglo XIX es, a su vez, poco conocida en proporción a lo próxima que está de nosotros. En la música instrumental se pasará rápido por la trilogía Mendelssohn-Schumann-Brahms, los grandes del piano: Chopin, Liszt; la ópera: Wagner o Verdi (aunque cada vez más Wagner y Verdi), y el resto bruma, una bruma que le va muy bien a esa estética de selva negra que parece dominar ese periodo central del romanticismo. De esa misma bruma salen los grandes nombres de la composición nórdica de los que Grieg y el propio Gade son los más representativos. Ambos, así como su generación, imantados por la escuela de Leipzig en la que la sombra de Mendelssohn era dominadora y el ejemplo de Schumann la referencia. El propio Nielsen, alumno de Gade, vendrá más tarde a enlazar casi con Sibelius.

Niels Wilhelm Gade (1817-1890) fue una de las grandes personalidades danesas de su época. Tras sus estudios con Mendelssohn le sucedió al frente de la Gewandhaus de Leipzig antes de regresar a su tierra a hacer país. Peter Arnold Heise (1830-1879), tras los obligados estudios en Leipzig decidió cambiar de aires y eligió los italianos. La música de cámara que nos presenta este interesante disco ha dormido en los estantes de la Biblioteca de Copenhague hasta despertar en la presente grabación ¿Merecía ese largo sueño? Por supuesto que no, pero es que el romanticismo central se está convirtiendo en uno de los periodos musicales peor conocidos de la música occidental. Muchos de los que, tras oír estos estupendos tríos, digan que les recuerda mucho a Schumann o a Mendelssohn deberían meditar sobre los numerosos cortocircuitos de la historia que conducen a adjudicar a unos pocos la originalidad de toda una época.

Los intérpretes de esta grabación merecen no sólo la atenta mirada que se les debe a todo músico que se entrega a un determinado repertorio, merecen ante todo el agradecimiento por su inquietud.

J.F.G.



HEINICHEN, UN CONTEMPORÁNEO DE BACH

ARCHIV (vol. doble)

Johann David Heinichen:

Lamentationes, Passionsmusik.

Intérpretes: **Musica Antiqua Köln.**

Director: **Reinhard Goebel.**

Nacido dos años antes que J. S. Bach, Heinichen falleció veintiún años antes que aquel, dejando libre el cargo de maestro de capilla de la Corte de Dresde al que el propio Bach optó en 1733 (sin éxito) para liberarse del asfixiante clima de Leipzig. En Dresde, Bach hubiera tenido que hacerse cargo de una liturgia católica, lo que no parecía un grave quebranto confesional, pese a la pesada herencia de las guerras de religión. Después de todo, Heinichen también era protestante como Bach.

¿Quién era este Heinichen cuyo cargo codiciaba el propio Bach? En su época, era el maestro de capilla de la capital de Sajonia, una de las cortes más poderosas e ilustradas del área germánica. Había estudiado en Leipzig con Kuhnau, antecesor de Bach, y había viajado por Italia. Durante muchos años, los especialistas conocían su tratado de bajo continuo y su reputación en una de las cortes más prestigiosas del barroco tardío alemán.

La obra religiosa (*Lamentationes* y *Pasiones*) que ofrece este disco dedicado a Heinichen, nos descubre un momento muy alto de esa música de principios del siglo XVIII; una música que da la talla, incluso, junto a la del propio Bach. Heinichen ha tardado en llegar pero lo necesitábamos.

J.F.G.



EL BOLERO QUE VINO DEL VIENTO

BMG

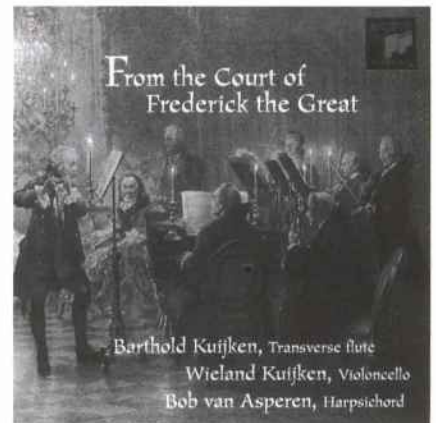
"Bolero". Arreglos de obras de Strauss, Vivaldi, Haendel, Ravel, Beethoven, Bach, Chopin, Mozart, Chaikovsky, Grieg, Offenbach, Verdi y tradicionales.
The Canadian Brass.

El título de este disco, naturalmente, alude a la celeberrima partitura de Bizet e incorpora otra clase de motivos musicales célebres, pero como es lógico el Bolero aparece desprovisto de uno de sus valores esenciales -la orquestación- y los restantes están concebidos desde una perspectiva eminentemente popular.

Se trata, pues, de una grabación dedicada a los seguidores de The Canadian Brass, a los curiosos y a aquellos aficionados a la música especialmente tolerantes, porque aunque los arreglos están hechos con rigor, da la sensación de que el último trabajo de la formación de viento canadiense es un cajón de sastre. Hay un lugar para motivos eminentemente populares -*Así hablaba Zarathustra*, *Carmen*, *Gaudeamus Igitur*-, un apartado para otras obras solemnes -una cantata de Bach, una zarabanda de Haendel- y un tercero en el que podría incluirse la insólita alusión al pasodoble español y la menos sorprendente transcripción de la *Marcha Turca* de Mozart.

¿El resultado? The Canadian Brass es una formación brillante, dotada con excelentes músicos y, en ocasiones, deslumbrante, pero el testimonio de esta grabación no puede juzgarse como una aportación imperecedera. Abstenerse puristas.

R. A.



MÚSICA EN LA CORTE DE FEDERICO EL GRANDE

SONY

Obras de Benda, J. G. Graun, J. Ph. Kirnberger, Federico II, C. H. Graun, J. J. Quantz, J. G. Mützel.
Intérpretes: **Barthol Kuijken**, flauta travesera. **Wieland Kuijken**, violonchelo. **Bob van Asperen**, clave.

Dicen que Federico el Grande interrumpía sus consejos de ministros para tocar su instrumento favorito: la flauta. De la pasión musical de este rey, todo el mundo conoce, al menos, su incidencia en la *Ofrenda Musical* de J. S. Bach. Es lógico suponer dos cosas: que la corte prusiana tuvo que tener una vida musical rica y que los flautistas, el instrumento del rey, así como los compositores para este instrumento debieron ocupar un lugar destacado para alimentar la pasión real. Actualmente, buscando dar nueva vida a los esplendores del barroco, era esperable que un grupo de buenos especialistas dedicaran su atención a los lujos musicales de la corte de Federico.

Los intérpretes de este disco son excepcionales. Con ellos descubrimos a toda una serie de creadores sólidos, como todos los buenos profesionales del siglo XVIII y fundamentales para entender la historia de su instrumento: la flauta. Siete compositores se encuentran en este disco, entre ellos el propio rey Federico del que hoy sólo nos llega su grandeza a través de esa actividad que le servía de relajo en medio de las tensiones de la política y el ejercicio del poder: la música.

J.F.G.

DISCOS



UN MEFISTOFELE ANTOLÓGICO

RCA (Vol. doble)

Mefistofele: Arrigo Boito.

Intérpretes: Samuel Ramey, Vincenzo La Scola, Michèle Crider, Eleonora Jankovic, Ernesto Gavazzi. Orquesta e Coro del Teatro alla Scala. Riccardo Muti, director.

La pasión por el tema de Fausto atravesó todo el siglo XIX sin que, en apariencia, encontrara el gigante musical que estuviera a la altura del gigante literario. Bethoven lo soñó y no tuvo tiempo; Wagner lo imaginó y prefirió dejarlo de lado; Liszt lo parafraseó, a Berlioz se le indigestó... Los dos grandes Faustos operísticos que han atravesado la cortina de los días son intentos apreciables: el de Gounod está limitado al fragmento de la historia próximo a su veta

lírica (la primera parte del Fausto), el de Boito es más ambicioso en cuanto a la integralidad literaria pero consumió demasiadas de sus fuerzas creadoras.

Boito pudo ser el Wagner italiano, pero su talento era inferior al del genio de Leipzig, aunque lo suficientemente apreciable como para haber inquietado a Verdi hasta que se convirtió en el libretista decisivo de éste para que alcanzara la fusión suprema con Shakespeare. El *Mefistofele* de Boito queda, no obstante, como una ópera espléndida y sólo la magnitud de un desafío que nadie logró (dar vida musical al mito de Fausto) ha relativizado sus méritos. Pese a ello, es el mejor Fausto romántico y nuestra época comienza a asumirlo.

La versión que ofrece RCA tiene ingredientes como para convertirlo en una referencia discográfica: Riccardo Muti dirigiendo a la Orquesta y Coro del Teatro alla Scala de Milán, junto a las voces de Samuel Ramey, Michèle Crider y Vincenzo La Scola en Mefistófeles, Margarita y Fausto respectivamente. Muti y los efectivos del teatro milanés se encuentran en su «casa» con esta obra, en cuanto a las voces, la calidad es la esperable en una producción tan ambiciosa como ésta. Ramey, por ejemplo, incorpora un nuevo Mefistófeles en su carrera, con lo que su conocimiento del personaje comienza a ser musicalmente admirable, aunque pueda llegar a ser preocupante en el ámbito de la identificación personal. J.F.G.



EL VIOLÍN LIGERO

DECCA

«El álbum de Fritz Kreisler»

Joshua Bell, violín. Paul Cocker, piano.

Las obras de Fritz Kreisler no pueden juzgarse como una aportación fundamental a la historia de la música y las que ha escogido Joshua Bell en este disco apenas sí permiten encontrar mayores virtudes que la técnica y la pulcritud de su violín.

Nos encontramos en un periodo repleto de jóvenes solistas -Vengerov, Gil Shaham, Midori, Rachlin...- y parece vislumbrarse un esperanzador porvenir, pero bien es cierto que las referencias de Perlman y Shlomo Mintz en el repertorio de Kreisler -también en el restante- admiten pocas comparaciones.

R. A.



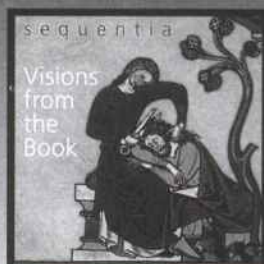
NOVEDADES



Mozart: Conciertos para piano 22 y 25 Alicia de Larrocha - English Chamber Orchestra - Sir Colin Davis



Verdi: Música de ballet - Aida, Macbeth, Otello, Las vísperas sicilianas, Don Carlos - Orquesta de la Radio de Munich - Roberto Abbado



Visions from the Book (Visiones bíblicas) Música medieval de claustros europeos Sequentia



Vivaldi: Conciertos Pinchas Zukerman English Chamber Orchestra



VIAJE AL VIAJE DE INVIERNO

PHILIPS

Franz Schubert: *Winterreise*, D. 911
(El viaje de invierno).

Wolfgang Holzmair, barítono.
Imogen Cooper, piano.

De entre los ciclos de lied de Franz Schubert, dos constituyen la quintaesencia no sólo de su arte sino, quizás, de todo el género: *La bella molinera* y el *Viaje de invierno*.

Los dos ciclos fueron compuestos sobre textos del poeta Wilhelm Müller y, si bien su nombre no suele figurar entre los grandes de la literatura alemana, su penetración con el lirismo de Schubert (o viceversa) fue tal que sus ciclos han permanecido insuperados. Müller y Schubert compartieron no sólo preocupaciones estéticas, ambos amigos tuvieron una vida extremadamente breve: nacidos el mismo año (1797), Müller fallecería a los treinta años (1827, el mismo año que Beethoven), en cuanto a Schubert le sobreviviría sólo un año (1828).

Los dos ciclos de lied, aparte de su intensidad y calidad, han proporcionado temas paradigmáticos al romanticismo: el caminante, el viaje, la muerte como reposo, el amor inaccesible que pone freno al vagabundear del alma, la felicidad entrevista pero nunca alcanzada..., temas, todos ellos, suficientemente banalizados hoy día, pero capaces de suministrar tensión espiritual a muchas generaciones y que, quizás, esperan una inteligente traducción a estados de ánimo contemporáneos que los ha-

gan despertar como un torbellino de juventud.

Los dos ciclos de Müller-Schubert constituyen sendos clásicos de referencia para todo cantante que desea probar sus armas en el terreno del lied. Pero no son ciclos que se dejen dominar fácilmente; sin contar con la inevitable referencia de las grandes voces que han necesitado una lenta maduración para acceder a todos los secretos de estos dramas en miniatura.

Wolfgang Holzmair, barítono austríaco de notable trayectoria profesional en la última década, ha encarado el *Viaje de Invierno* con valentía; es evidentemente un repertorio próximo a su sensibilidad y constituye un primer intento serio. No obstante, apostaríamos a que volverá a él en el futuro cuando su voz haya entrado más aún en los finos repliegues de esta obra maestra del claroscuro. De momento acaba de anunciar su candidatura a una plaza que Fischer-Dieskau empieza a no tener edad para atender, y merece, por ello, todo el reconocimiento.

J.F.G.



UN NUEVO RETO PARA PLÁCIDO DOMINGO

RCA (Vol. doble)

Gounod: *Romeo y Julieta*.

Intérpretes: **Plácido Domingo**, **Ruth Ann Swenson**, **Alistair Miles**, **Kurt Ollman**, **Susan Graham**, **Alain Vernhes**.

Orquesta de la Radio de Munich.
Director **Leonard Slatkin**.

Esta grabación no puede considerarse una más entre las muchas de Plácido Domingo que proliferan en el mercado discográfico, sobre todo porque es la primera vez que el tenor madrileño se atreve a llevar al disco la complicada partitura de *Romeo y Julieta* y porque lo hace desde la insólita perspectiva de un cantante dramático que ya ha cumplido 55 años.

Da la impresión de que Plácido Domingo nos quisiera decir que los títulos más líricos del repertorio todavía permanecen a su alcance y que la reconocida faceta de intérprete wagneriano no exige ninguna exclusividad. Si nos fiamos del rigor de la grabación y descartamos los milagros de la tecnología -¿Hay que hacerlo?- habrá que reconocerle a Domingo un extraordinario mérito; primero, porque su voz suena plétórica, matizada conmovedora; segundo, por cuanto la oscuridad que le define proporciona otra dimensión del personaje de Romeo; y en tercer término, porque la emisión de los agudos -también el si natural- resulta impecable.

Plácido Domingo está preparándose para llevar a escena *Tristán e Isolda* y ha sido aplaudido en Nueva York como un intérprete superlativo de *Idomeneo* (Mozart), así es que su brillantez en la ópera de Gounod debe añadirse a la lista de los milagros.

¿Qué hay del resto de la grabación? Ciertamente, Domingo no está rodeado de primeras figuras y la cierta endebles del reparto le otorga mayor protagonismo, pero sería injusto obviar el papel de Ruth Ann Swenson como una soprano joven e interesante -también desigual-, la solvencia de Alistair Miles en el rol de Frère Laurent y la confirmación de Susan Graham como una mezzo que ha sabido evolucionar más allá de los límites de Mozart. Leonard Slatkin acompaña bien y cumple al frente de la Orquesta de la Radio de Munich.

R. A.

DISCOS



BARENBOIM VUELVE A LAS RAÍCES

WARNER

«Mi Buenos Aires querido»

Tangos de **Carlos Gardel, Astor Piazzolla, Alberto Ginastera, Horacio Salgán y José Restá.**Intérpretes: **Daniel Barenboim**, piano, **Rodolfo Mederos**, bandoneón, **Hector Console**, contrabajo.

El polifacético Daniel Barenboim ha esperado a cumplir los 54 años antes de acometer una de las asignaturas pendientes de su carrera: el tango. Y, curiosamente, lo ha hecho después de revelarse como un consumado valedor de Wagner y Richard Strauss.

El pianista y director argentino, además, confiesa haber hallado en la experiencia el mejor camino para reencontrarse con su infancia en Buenos Aires, incluso afirma que Carlos Gardel permanece como uno de sus mayores puntos de referencia musicales, así es que no debe entenderse en este trabajo el menor guiño comercial o caprichoso.

Primero porque el proyecto surgió de forma casual y la grabación se terminó en poco más de dos jornadas; segundo, porque Daniel Barenboim demuestra desenvolverse con autoridad en el terreno de la improvisación; tercero, porque el repertorio seleccionado corresponde al de algunos compositores de indiscutible envergadura (Ginastera, Piazzolla), y en último término, por cuanto su formación clásica y categoría interpretativa contribuyen a mitigar los típicos vicios de otras interpretaciones tangueras al uso.

Mi Buenos Aires querido demuestra, en fin, que la línea divisoria -si es que existe- entre la música culta y la popular es muchas veces inapreciable: el deslumbrante piano de Barenboim, el cálido bandoneón de Mederos y el hondo contrabajo de Console se ajustan al imperativo del ritmo y fantasean libremente por los caminos de la armonía.

R. A.



ROMANCE DE KARAJAN

EMI (Vol. doble)

Obras de **Mozart, Massenet, Dvorak, Debussy, Offenbach, Chaikovsky, Sibelius, J. Strauss, Ravel, Rachmaninov, Puccini, Smetana, Humperdinck, Wagner.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Orquesta Philharmonia. **Anne-Sophie Mutter**, violín. **Karl Leister**, clarinete. **Alexis Weissenberg**, piano. **Herbert von Karajan**: director.

El legado discográfico dejado por Karajan constituye uno de esos depósitos de los que todavía se reflexiona sobre la manera de hincarle el diente. Legado monumental y millonario en ventas en vida del director austriaco; así pues ¿Cómo volver a él estando aún reciente su muerte? Los primeros intentos han ido por la vía de la compilación y los resultados se han revelado sorprendentes: cientos de miles de ejemplares vendidos del disco Adagios de Karajan.

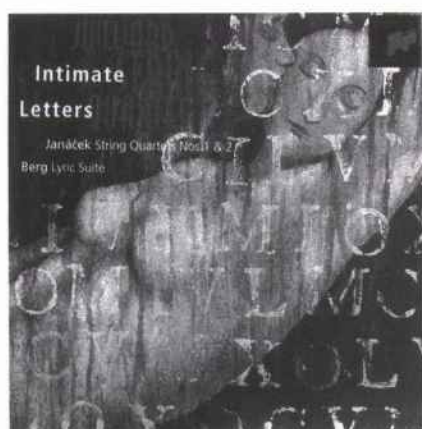
Sin embargo, esto no prueba nada todavía sobre el futuro inmediato del legado Karajan ya que los especialistas saben que las compilaciones son un género en sí mismas.

Vivimos una época caracterizada por la compilación. En algunos terrenos discográficos superan un tercio de todas las ventas y el fenómeno se rastrea ya en todos los campos. La compilación ofrece la ilusión de reducir la excesiva información a aquello que es posible de abarcar por el ciudadano actual que vive deprisa y quiere acceder al máximo de cosas con el mínimo tiempo. Hay compilaciones de música, pero también de cine, literatura, prensa, televisión, etc.

Las compilaciones musicales, además, dan una función a la música. Nadie sabe para qué sirve escuchar la 5ª Sinfonía de Beethoven, por ejemplo, aparte de eso tan etéreo como es enriquecer el espíritu. Sin embargo, los Adagios proporcionan relax, decoran sonoramente y, por supuesto, son tan buenos como los Allegros, los Scherzos o los Rondós. Eso explica el tirón de las compilaciones: se pueden «usar».

La respuesta de EMI al éxito de los Adagios es un doble disco llamado *Romance*. Una serie de obras o fragmentos que intentan arrullar ese sublime momento en el que dos personas se acercan. Las obras seleccionadas son, por otra parte, inatacables en su calidad artística (¿Quién le puede poner peros al *Preludio a la siesta de un fauno*, de Debussy, al *Liebestod* de Tristán, de Wagner, o al Adagio del *Concierto para clarinete*, de Mozart?), pero, además, la selección adecuada se supone que ayuda a realzar el «mágico momento». Está claro que los que han concebido esta compilación no tienen la menor duda del éxito de la fórmula, la prueba es la inclusión del *Bolero*, de Ravel que, como todos sabemos, se identifica con la feliz y apoteósica conclusión de todo romance ¿Quién se resiste a hacer la prueba por el simple precio de un disco doble?

J.F.G.



EL MENSAJE ESCONDIDO

SONY

Leos Janacek: *Cuartetos nº 1 y 2.*
Alban Berg: *Suite Lírica.*
Juilliard String Quartet.

De entre los cuartetos compuestos en las primeras décadas de nuestro siglo, dos autores destacan, no sólo por su trascendencia y calidad sino por haber compuesto música que constituye una apasionada confesión personal. Esto no debería tener nada de extraño en las postrimerías del romanticismo, pero si se considera que uno de ellos, Alban Berg, está considerado como un adalid de la vanguardia y del desarrollo del serialismo, y el otro, Leos Janacek, un compositor cuyas relaciones con el movimiento cultural checo posterior al nacionalismo de Smetana fueron notorias, no deja de ofrecer una cierta paradoja.

Pero la paradoja y la similitud entre los cuartetos de Janacek y Berg va más allá, además de corresponder a apasionadas confesiones, los dos cuartetos de Janacek y la Suite Lírica de Berg aluden a pasiones amorosas ilícitas, por usar términos de su época, es decir, pasiones extramatrimoniales.

Janacek compone sus dos cuartetos en los años 1923 y 1928, el último es el año de su muerte a los 70 años. El primero está inspirado por la Sonata a Kreutzer, de Tolstoi que, a su vez, estaba inspirada en la célebre Sonata opus 47, para violín y piano, de Beethoven. Al margen de esta fuente de inspiración, el sexagenario Janacek pensaba en su relación amorosa con Kamila Stösslová que estaba casada con un hom-

bre de negocios. Su segundo cuarteto, subtulado *Cartas íntimas*, cuenta sin intermediarios literarios su pasión por Kamila.

En el caso de Alban Berg, la adopción del método serial hacía más inverosímil que se pudieran contar cosas de ese estilo. Pero Berg consiguió incluir lo que se ha conocido posteriormente como el «programa secreto» a través de las iniciales suyas y de su amada gracias a la correspondencia entre las letras y las notas en el sistema alemán. La amada Hanna Fuch-Robettin (hermana del célebre escritor Franz Werfel, último marido de Alma Mahler), era H - F (si, fa), y él, obviamente, A - B (la, si bemol). La larguísima vida de la mujer de Berg prolongó este «programa secreto» (así como, según parece, la conclusión del tercer acto de Lulu), por lógicas razones de celos póstumos.

El disco del Cuarteto Juilliard busca correspondencias y filiaciones del máximo interés entre estas tres obras, no sólo musicales sino sentimentales poniendo de manifiesto que las barreras entre los impulsos románticos y las tensiones de la modernización o la vanguardia son extremadamente imprecisas. Disco apasionante y lleno de segundas lecturas.

J.F.G.



MÁS LUTOSLAWSKI

SONY

Witold Lutoslawski: *Sinfonía nº 2.*
Chantefleurs et chantefables.
Concierto para piano. Fanfare for
Los Angeles Philharmonic.
Paul Crossley, piano. **Dawn**
Upshaw, soprano. **Los Angeles**
Philharmonic.

Dirección: **Esa-Pekka Salonen**

Lutoslawski continúa siendo el compositor contemporáneo con más tirón discográfico. Al menos eso es lo que se infiere de la constante incorporación de obras suyas a los distintos catálogos discográficos. Sin ir más lejos, en la corta vida de esta revista es el primer compositor que repite en esta misma sección, incluso repite obra. Hace dos meses era una grabación del sello finlandés BIS la que nos ofrecía su Sinfonía nº 3 y una de sus últimas obras, *Chantefleurs et chantefables* (1990). En esta ocasión es Sony quién nos brinda otra excelente sorpresa, nada menos que con el «enfant terrible» de la dirección orquestal finlandesa, Esa-Pekka Salonen (al que veremos por Madrid en breve), y en esa sorpresa se reincide en esa última obra del músico polaco, *Chantefleurs et chantefables* cantada esta vez por la soprano Dawn Upshaw.

El disco que Salonen dirige a la Filarmónica de Los Ángeles ofrece otras dos obras relativamente recientes, la *Fanfare for Los Angeles Philharmonic* (1993), el *Concierto para piano y orquesta* (1987), que toca Paul Crossley, muy bien, por cierto, y una de sus grandes obras de los años sesenta, la *Sinfonía nº 2*.

Es admirable ver a algunas grandes figuras de la interpretación de nuestros días mantener el compromiso con autores forjados en la experimentación sonora de los últimos 40 años. Cierto es que Lutoslawski siempre tuvo el poder de comunicar y en sus obras nunca falta un hilo hacia la tradición sinfónica, pero por menos que eso, muchos sectores de la vida musical -y de manera especial, muchos divos de la interpretación- han dejado de lado grandes franjas y numerosos autores contemporáneos que serán los que se escuchen en el futuro próximo, cuando la pereza mental de tanto «protagonista» de nuestro presente se convierta en una tara incomprendible para las generaciones por venir. Después de todo, siempre ha sido así. De momento, Lutoslawski se ha adueñado del mercado, que lástima que se haya ido hace dos años. Pero quedan sus discos y el fervor de esos intérpretes de ley que saben imponer su sonido y su visión del mundo.

J.F.G.

DISCOS



EL VIOLÍN DEL SIGLO

EMI

Obras de **Bach, Vivaldi, Mozart, Beethoven, Schubert, Novacek, Fauré, Bartok, Wieniawski, Chaikovsky, Mendelssohn, Brahms, Paganini, Lalo, Shankar. Yehudi Menuhin, violín. Bath Festival Orchestra. Camerata Lysy. Orquesta Filarmónica de Viena. Orquesta Filarmónica de Berlín. Royal Philharmonic Orchestra. Philharmonia Orchestra.**

Yehudi Menuhin es una de esas figuras capaces de ilustrar lo mejor que ha producido el siglo XX. Ello al margen, o además, de que sea violinista. Constituye una de esas personalidades que traspasan, comunican y reconcilian con los mejores sentimientos. Todo esto conseguido desde la práctica de ese pequeño instrumento que personifica lo mejor de nuestra cultura: perfección técnica, belleza, potencia, amplísimo registro expresivo y hasta una cierta leyenda diabólica.

Si la función crea el órgano, como se dice, es muy posible que el instrumento cree al instrumentista y Menuhin sea la personificación de las virtualidades del violín y, de manera especial, una de ellas: la bondad. Ese instrumento, que desde Paganini hasta Stravinsky (*La historia del soldado*), parecía adornado de influjos demoníacos, en las manos de Menuhin muestra su lado angélico.

Menuhin es una de esas figuras imprescindibles e intemporales de las que terminamos sorprendiéndonos de que cum-

plan años. Pero lo hace y, a propósito de sus gráciles 80 años, EMI ha empezado a dosificar su enorme trayectoria discográfica. El presente doble compact ofrece una antología que va desde Bach (¿Cómo no va a ser bueno un disco que empieza con el *Concierto para dos violines, en re menor*, de Bach?) hasta el jazz amable y tierno, pasando por sus coqueteos hindúes y haciendo desfilar a todos los compositores imprescindibles de la historia del violín. Pese a las dos horas de música de este disco, parecen un entremés. Y lo es, ya que EMI ha lanzado un quintuple álbum de aniversario y está poniendo al día muchos otros. Pero no se trata de subrayar lo obvio, que dos discos de Menuhin son poco más que una tarjeta de visita, sino de hacer hincapié en la sensación de su escucha. Cuando el doble disco concluye uno se dice ¿ya está? Como cuando un amigo nos deja. Y es que Menuhin convierte lo difícil no sólo en fácil (eso lo hacen todos los grandes), sino en algo cálido, próximo, evidente, casi normal, y ¡Tan querido!

J.F.G.



BERIO, LA VOZ DE LA MÚSICA ACTUAL

PHILIPS

Luciano Berio: Canticum Novissimi Testamenti II. Sinfonia. London Sinfonietta Voices. Rascher Saxophone Quartet. Electric Phoenix. Orchestre de Paris. Semyon Bychkov, director.

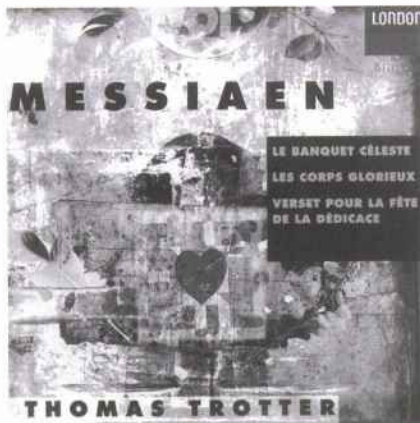
Luciano Berio es uno de los grandes compositores de la generación de la postguerra (junto a Stockhausen, Boulez, Nono, etc.). Con ellos compartió el rigor vanguardista y una primera filiación weberniana, así como una defensa del serialismo generalizado, pronto haría oír sus diferencias. De entre ellas destaca la sensualidad mediterránea, su gusto por la voz humana y la densidad cultural de sus obras.

El disco que presenta Philips con dos de sus grandes obras da buena muestra de todo ello. Se trata de dos obras distanciadas en el tiempo: *Canticum Novissimi Testamenti II*, compuesta entre los años 1989 y 1993, y su *Sinfonia*, del año 1968. Esta última es una de las más célebres de su autor, escrita para ocho voces y orquesta, constituye una apoteosis de las citas musicales y el collage. La cita de mayor envergadura es la de la Segunda Sinfonía de Mahler, pero hay muchas más. La obra se articula en cinco movimientos o partes trenzadas por múltiples referencias culturales, desde el Ulises de Joyce hasta la estimulante obra de Claude Levy-Strauss, cuya antropología estructural fue un paso obligado para cualquier artista en los años sesenta.

El *Canticum...* es una obra de ayer mismo y brinda una magnífica perspectiva de la evolución de su autor a lo largo de veinte años, una evolución en la que la voz es frecuentemente protagonista. En estas dos obras se trata de pequeños conjuntos de ocho voces.

Semyon Bychkov y la Orquesta de París protagonizan esta grabación que cuenta con el concurso de la London Sinfonietta Voices y el Cuarteto Rascher de saxofones. Buena muestra del interés que prestan las grandes figuras como Bychkov al repertorio comprometido. El disco es, pues, una referencia imprescindible para amantes de la música de Berio y una excelente oferta para adentrarse en la música de los últimos treinta años.

J.F.G.



MÚSICA CELESTIAL CONTEMPORÁNEA

DECCA LONDON

Olivier Messiaen: *Le Banquet Céleste. Les Corps Glorieux. Verset pour la Fête de la Dédicace.*

Thomas Trotter, órgano.

Nadie puede arrebatarse a Olivier Messiaen el título de compositor organístico por excelencia de toda la centuria. Además de ser uno de los más grandes compositores del siglo, todos los géneros confundidos, es el único de los grandes que se ha acercado al órgano con la eficacia y constancia necesarias para dotar de una nueva voz al instrumento milenario.

La obra organística de Messiaen tiene un importante momento en el arranque de su carrera, desde finales de los años veinte, siendo aún estudiante del conservatorio de París, hasta la guerra. A partir de los años cincuenta Messiaen vuelve a brindar al mundo nuevos ejemplos de sonoridad organística después de la guerra, los primeros ensayos del serialismo integral (que él protagoniza junto a sus alumnos, Boulez y Stockhausen), el análisis de los cantos de los pájaros y, sobre todo, la destilación de sus rasgos compositivos a la que no es ajena su tarea docente.

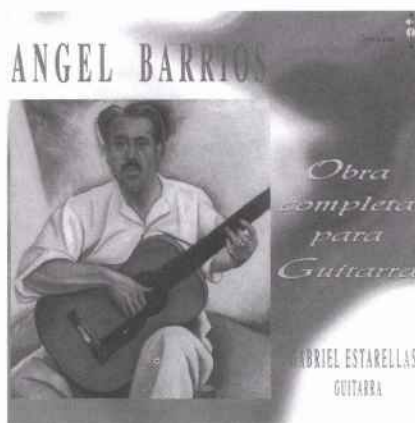
Este disco ofrece dos de sus obras más características de esa primera época, junto a una breve pieza de los años cincuenta: el *Verset pour la Fête de la Dédicace*. El *Banquet Céleste* fue concebida el año 1928 como obra orquestal en primera instancia, Messiaen era aún estudiante. Diez años más tarde compone *Les Corps glorieux*, un vas-

to ciclo de siete piezas y cerca de 45 minutos. Entre ambas piezas, Messiaen había compuesto dos de sus ciclos organísticos más impresionantes: la *Ascensión* (1933) y la *Navidad* (1935). *Les Corps glorieux* fueron compuestos durante el verano de 1939 y la inminencia de la guerra retrasó su estreno hasta el 15 de abril de 1945. La obra lleva el subtítulo de «Siete visiones breves de la vida de los Resucitados». El *Verset*, está compuesto en el año 1960 y constituye casi una obra de circunstancias tras dos de sus obras maestras para el órgano: la *Misa de Pentecostés* (1950) y el *Libro para órgano* (1951).

La obra organística de Messiaen es una de las raras producciones musicales de su época que se permite aliar la perfección absoluta, el rigor de la búsqueda y una capacidad expresiva que subyuga incluso a los que se obstinan en cerrarse a la música de su época. Eso es aplicable desde a las grandes producciones hasta las pequeñas obras. Por ello cada disco o selección de piezas de Messiaen constituye un fragmento de un inmenso proyecto artístico y moral del que nada es despreciable.

El organista Thomas Trotter ha encarado esta cima musical desde el órgano de St. Fridolins-Münster, en Bad Säckingen, como para demostrar que un órgano alemán es igual de apto para esta música que el de la Trinidad de París, donde Messiaen tocó toda su vida. Excelente interpretación, espléndido sonido y trascendental música, incluso para aquellos que creen no ser muy aficionados al sonido del órgano. Prueben con este disco.

J.F.G.



LA GUITARRA POR BARRIOS

ÓPERA 3

Ángel Barrios: Obra completa para guitarra.

Gabriel Estarellas: guitarra.

Hijo de uno de los personajes más célebres y pintorescos de la Granada de finales del siglo pasado, nace Barrios en 1882. Compositor bien formado, durante toda su vida toca la guitarra por pasión y, paralelamente, se hace un nombre en la composición

Pero antes, Barrios se había convertido en un nombre esencial de la Granada anterior a la guerra. Amigo de Falla -al que le buscó su primera residencia cuando el gaditano decidió trasladarse allí- de Lorca y de toda la intelectualidad granadina, su guitarra era el elemento imprescindible de toda reunión. Sin embargo, Barrios, compositor de obras líricas (El Avapiés, La Lola se va a los puertos), rehuía cualquier intento de formalizar su caudal improvisatorio guitarrístico pese a conocer de primera mano el *Homenaje a Debussy*, de Falla y las intenciones de la generación del 27 para revitalizar la guitarra.

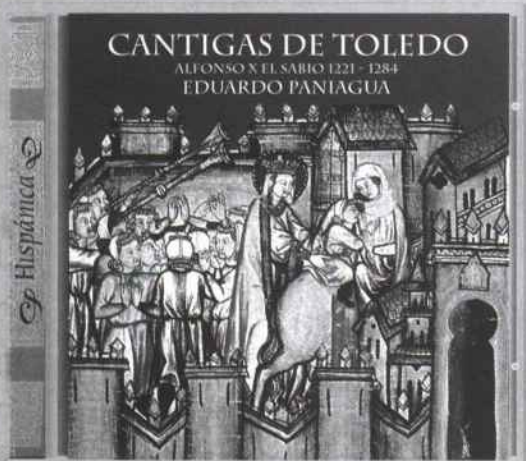
Barrios perdería la vista en los últimos quince años de su vida y fue en ese momento en el que decidió, al fin, escribir parte de su universo guitarrístico: su actual legado para el instrumento de seis cuerdas, pero ¿Cuánto se ha perdido en las noches granadinas cuando, tras las tertulias, Barrios dejaba oír sus improvisaciones al arrullo de las fuentes?

La obra guitarrística de Barrios tiene una importancia de primer orden, en primer lugar por su profundo conocimiento del instrumento, en segundo lugar por su cantidad, pocos compositores tienen una colección tan destacada en número de piezas para la guitarra, y en tercer lugar por su belleza. La única contrapartida la ofrece, a veces, el carácter de salón de muchas de sus piezas; pero esto es una convención sin la cual Barrios habría perdido su frescura y ésta es su gran virtud. Su aporte engrandece enormemente el universo de la guitarra y ofrece, además, un irresistible atractivo a la escucha.

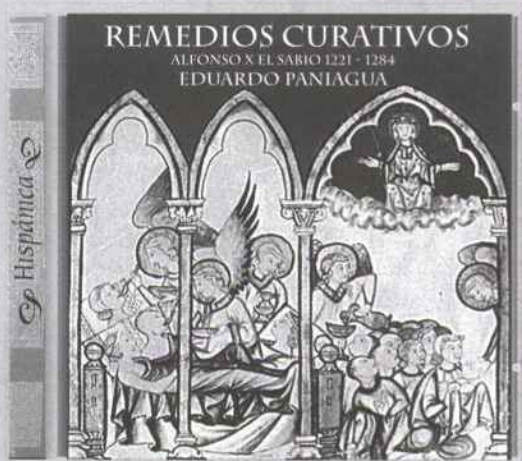
J.F.G.

Hispánica

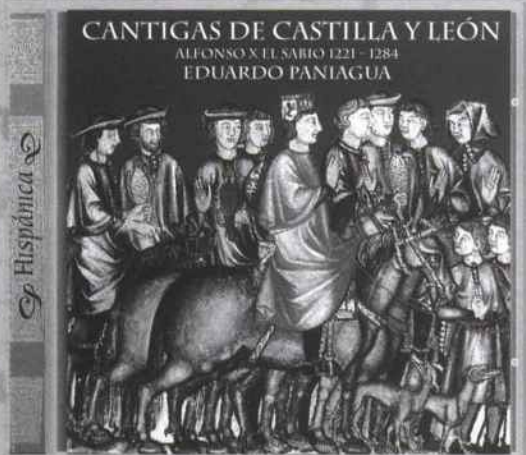
Descubre La Música Medieval Española



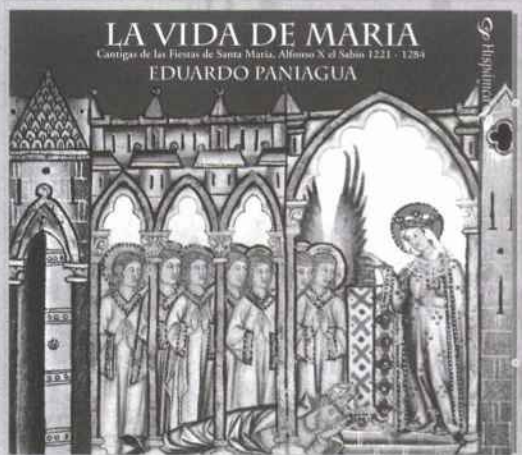
SK 62264



SK 62265



SK 62265



SK 62284 - 2CD



SK 62262



GRUPO DE MÚSICA ANTIGUA
EDUARDO PANIAGUA

Teatro Pradillo

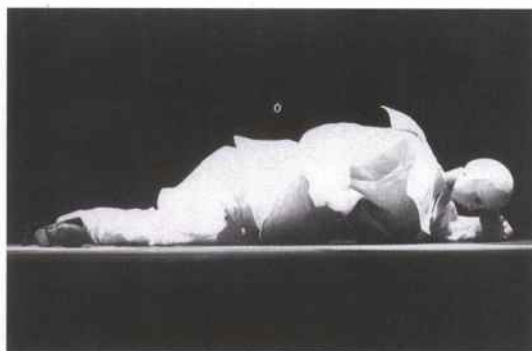
La hora de las «Alternativas»

EL TEATRO PRADILLO RENUEVA SU APUESTA POR CONSTRUIR UN ESPACIO ABIERTO Y, PREPARA UNA PROGRAMACIÓN MUSICAL, A CARGO DE LA COMPOSITORA MARISA MANCHADO, CON LA QUE AMPLÍA SUS MANIFESTACIONES.

AMELIA DÍE

El Pradillo no para. Su apuesta presente se dirige a conseguir atraer más público, enraizándose en el barrio. Porque, como todas las propuestas de este estilo, el problema del Pradillo es que la gente acude con cuentagotas.

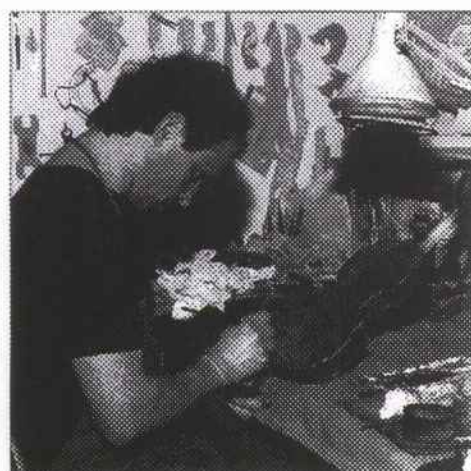
Sin embargo, como dice Marisa Manchado, el alejamiento del público del arte contemporáneo es general y piensa plantearlo aquí en forma de seminario o foro. Por el momento, el teatro mantiene su programación actual, que Juan Muñoz resume: "Teatro de repertorio contemporáneo, apoyo a coreógrafos:



hacemos Madrid en Danza, acogemos espectáculos durante el Festival de Otoño y ciclos de grupos extranjeros. Por otro lado, está lo que llamamos UVI (urgente vinculación de iniciativas), unos espacios

para actores y directores que ven a coreógrafos y bailarines, les invitan a improvisar y sirve como una especie de agencia. También lo que llamamos Espacio Libre: grupos de danza o teatro que piden el local para presentar su espectáculo, para que «hagan tablas» y para enseñarlo a programadores. Por último está el Teatro Familiar de fin de semana, que suelen ser espectáculos de títeres".

Marisa Manchado tiene sus propias ideas para la programación musical: "Quiero ofrecer alternativas arriesgadas, rigurosas, actuales y no aisladas de otros medios. Por ejemplo, con vídeo, con otras artes o con otras cosas de la vida o de la cultura. Lo primero que tengo previsto es una exposición, con debate y a la vez con un concierto de Juan Pagán, pionero del llamado «mailart». También quiero programar unas jornadas de debate en torno a la música actual y a las razones de su ruptura con el público, creo que el lenguaje es uno de los motivos, aunque no el único. Otros puntos a tratar son cine y música, y talleres de voz. Me gustaría formar un público que recibiera una información poliédrica, que no sea parcial ni tendenciosa".



Alain Moinier

EN MIRECOURT DESDE 1864

Violines, Violas y Violoncellos

Si deseas recibir catalogo grafico e información, dirígete a :

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



revista de música

doce

notas

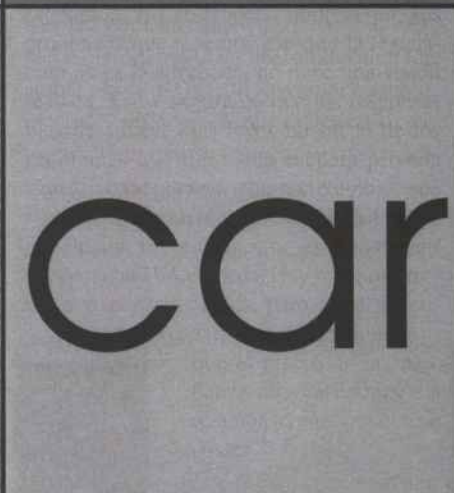
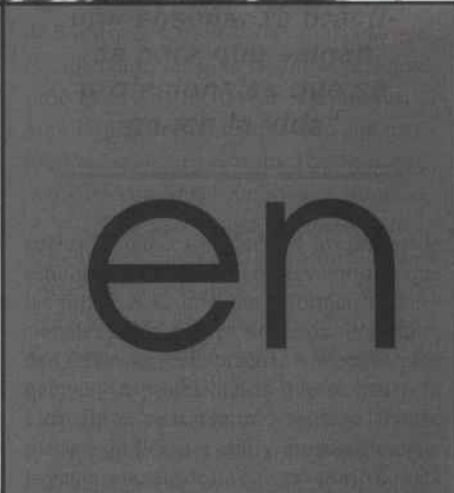


Esa-Pekka Salonen

El director finlandés viene a Madrid al frente de la Orquesta de Cámara de Stocolmo con un programa que combina tradición y modernidad: 2º Concierto para piano de Beethoven (con el vibrante Yefin Bronsman), Metamorfosis, de Richard Strauss y una obra del compositor nórdico Pär Lindgren.

Antoni Ros Marbá

Programa Mozart para Ros al frente de la Joven Orquesta Nacional de España. Dentro del Festival dedicado al genio salzburgués el director catalán se encara con un programa dedicado a Mozart en Praga: obras y fragmentos que dan testimonio de la especial relación que existió entre la capital checa y el creador de Don Giovanni.



Semyon Bychkov y la Orquesta de París

El sucesor de Barenboim en la principal orquesta del país vecino ha alcanzado una gran notoriedad al frente de una orquesta y un público en los que la sombra del argentino sobrevuela todavía. Bychkov y su orquesta tocan en Madrid dos sinfonías, la 44 de Haydn y la "primera" de Brahms.





La larga carrera del libertino

The Rake's Progress, de Stravinsky, en el Teatro de la Zarzuela

Cuarenta y cinco años ha tardado en llegar a Madrid la única ópera grande de Stravinsky. Pero hay que reconocer que difícilmente podía encontrarse mejor acompañada. Rodeada por Falstaff y Las bodas de Fígaro, se hace difícil imaginar una serie lírica más interesante. The Rake's Progress fue estrenada en Venecia el año 1951 y tuvo que hacer frente a una opinión hostil que, en pleno auge de los movimientos de vanguardia, no dudaban de acusarle de haber perdido el carro de la historia.

Jorge Fernández Guerra

A l decir la única ópera de su autor dejo de lado toda una serie de espectáculos líricos suyos de primera magnitud, como Oedipus Rex, Mavra, La historia del soldado, Las bodas, Renard, Persefone o El diluvio. No es tanto una opinión personal como la constatación de que Stravinsky mismo trabajó contra una cierta idea del espectáculo lírico cuando realizaba todas estas obras. Sin embargo, el hombre que amaba tanto las paradojas, las contradicciones y superar constantes desafíos compositivos, no podía dejar de pensar que, al menos, una ópera «tradicional» tendría que hacer.

Ese fue el desafío, hacer una ópera «convencional»; una ópera de números, es decir, perfectamente definidas por recitativos, arias y conjuntos. Una ópera tonal (¡en plenos años cincuenta!) y cuyos arquetipos esenciales podían rastrearse fácilmente en Mozart, Haendel o Purcell, en el caso de éste último, sobre todo, por el pie forzado de hacerla en inglés.

The Rake's Progress (La carrera del libertino) le fue sugerida a Stravinsky por la contemplación de una



serie de grabados de Hogarth, del mismo nombre, que narraban este tema en imágenes. Para el libreto, Stravinsky recurrió a Wystan Auden por consejo de su amigo Aldous Huxley. Auden había sido estrecho colaborador de Briten en varias óperas y era uno de los grandes líricos ingleses. Para completar aspectos de dramaturgia se recurrió, además, a un segundo colaborador literario, Chester Kallman.

Stravinsky, en pleno poderío, pudo desarrollar a placer uno de sus temas favoritos: la debilidad moral como algo de lo que no es posible recuperarse. The Rake's Progress, es una enésima versión fáustica, pero sus personajes son, sobre todo, arquetipos morales, casi muñecos con ideas colgadas, desde el nombre, incluso: Anne, la novia fiel, se llama Truelove (amor verdadero), el pérfido demonio se llama Shadow (sombra)... Tampoco hay un verdadero pacto metafísico. El diablo se presentará anunciando una extraña y súbita herencia que precipitará al protagonista hacia la abulia y el sinsentido. Anne, la novia fiel, le hará reaccionar al final, pero el diablo no ha hecho las cosas gratis y, tras perder la partida de su alma, se lleva su razón, dejando a Tom en un asilo de alienados, salvado pero loco para siempre.

Es curioso que con estos ingredientes y en el apogeo de su neoclasicismo musical, de escribir al modo de..., Stravinsky haya conseguido una obra tan potente y, en muchos sentidos, tan moderna. Esto al margen de la calidad (literariamente es espléndida y musicalmente no tiene ni un defecto). La razón de todo ello estriba en la naturaleza del verdadero desafío que Stravinsky se marca: aunque cree fervientemente en lo que se dice en la ópera (Robert Craft cuenta que Stravinsky creía en el demonio como una realidad física, igual que otros pueden creer en las sirenas), en el fondo lo que cuenta para él es resolver un problema de composición, a saber, cómo componer una ópera desde sus propias exigencias y a partir de unos ingredientes que, en este caso, eran el argumento concreto, las referencias temáticas musicales y la ópera de números, alejada del cualquier asomo de «leitmotiv».

The Rake's Progress es una fábula moral, decía su autor. También lo era La historia del soldado, su hermana menor escrita treinta y cinco años antes. Pero es, también, una extraordinaria máquina teatral. Directores de escena, escenógrafos, músicos, cantantes y público están de acuerdo en que esta obra funciona. Su carácter de fábula provoca, precisamente, que no se cree una identificación emocional, por lo que todos juegan con las piezas de este mecánico, se divierten y, si quieren, sacan una lección moral. Lección fácil, por cierto, ya que el coro final se encarga de decirle al público que «para aquellos que tienen ociosas las manos y la cabeza, el diablo siempre encuentra algo que hacer».



AGENDA DE CONCIERTOS

MAYO

Del 13 al 19

Lunes, 13: 12,00 horas.
Virginia Martínez-Peñuela, flauta.
Gloria Mª Martínez, arpa.
PROGRAMA: Obras de G. Donizetti,
F.J. Nadermann, J. Lauber, M.
Ravel, F.P. Demillac y J. Ibert.
Conciertos de mediodía.
Fundación J. March.
Entrada libre.

Lunes, 13: 19,30 horas.
María Rosa Calvo-Manzano, arpa.
PROGRAMA: F.J. Nadermann:
Sonatina en re menor. L. Spohr: *Fan-
tasia*. M. Glinka: *Variaciones sobre
un tema de Mozart*. F. Godefroid:
Dos piezas para arpa. E. Parish-
Alvars: *La mandolina*. C. Saint-
Saëns: *Fantasia*. G. Pierné:
Improntu-Capricho.
Ciclo de arpa.
Centro Cultural del Conde Duque.
Entrada libre.

Lunes, 13: 18,00 horas.
Orquesta Infantil y Juvenil de Ju-
ventudes Musicales.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Lunes, 13: 20,00 horas.
Goran Listes, Agostino Valente,
guitarras.
PROGRAMA: Obras de Carulli,
Schiffelholz, J. Ibert, J. Rodrigo y
M. de Falla.
Aranjuez. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Martes, 14: 19,30 horas.
Marthe Noguera, piano.
PROGRAMA: Obras de J.J. Castro,
Caamaño, García Morcillo y García
Abril.
Música Iberoamericana.
Casa de América.
Entradas: 600 pesetas.

Martes, 14: 19,30 horas.
Orquesta Sinfónica de Madrid.
Coro de la Universidad Politécnica
de Madrid (José de Felipe, director).
Odón Alonso, director. Solistas: Mi-
lagros Martín, soprano; María José
Sánchez, soprano; Emilio Sánchez, te-
nor; Soraya Chaves, mezzos; Luis
Álveraz, bajo.
PROGRAMA: Homenaje a **Federico
Chueca** en el sesquicentenario de su
nacimiento. Fragmentos de *La Gran
Vía*; *Agua, azucarillos y aguardien-
te* y *El bateo*.

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.
Entradas de 1.000 a 2.500 pesetas.

Martes, 14: 20,00 horas.
Cuarteto Ibérico.
PROGRAMA: Obras de Mozart y
Schubert.
Aranjuez. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Martes, 14: 20,00 horas.
María Aragón, soprano. Fernando
Turina, piano.
PROGRAMA: Obras de J. Nin, Collet,
García Abril, J. Bautista y C.
Guastavino.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Miércoles, 15: 19,30 horas.
Klaudia Delmer, soprano. Juan Car-
los Cornelles, piano.
PROGRAMA: Obras de F. Chopin, F.
Mompou, E. Granados, W.
Lutoslawski y M. de Falla.
Concierto con motivo de la fiesta nacio-
nal polaca.
Círculo de Bellas Artes.
Entrada por invitación.

**Miércoles, 15 de mayo a domín-
go, 9 de junio. De martes a jue-
ves: 20,30 horas. Viernes y sá-
bado 19,00 y 22,30 horas. Domín-
gos: 17,00 y 20,30 horas.**
Orquesta y Coro del Teatro de Ma-
drid.
Dirección musical: Manuel Moreno
Buendía. Dirección escénica: Gustavo
Tambascio. Coreografía: María José
Ruiz. Escenografía: Juan Pedro de
Gaspar. Intérpretes: María Rodríguez,
Juana Castillo, Guadalupe Sánchez,
Antonio Blancas, Federico Gallar, Carlos
Martín.
PROGRAMA: J. Guerrero: *La rosa
del azafrán*.
I Festival de Teatro Lírico Español.
Teatro de Madrid.
Entradas de 2.000 a 3.000 pesetas. Mar-
tes, miércoles y primera del domingo:
de 1.500 a 2.000 pesetas.

Jueves, 16: 19,30 horas.
Coro Nacional de España.
Rainer Steubing-Negenborn, director.
PROGRAMA: Obras de F. Aneiro, T.L.
de Victoria, F. Liszt, A. Bruckner,
Fanny Mendelssohn, G. Mahler, H.
Isaac y O. di Lasso.
Ciclo B Cámara, Polifonía y Órgano.

Auditorio Nacional. Sala de Cáma-
ra.
Entradas fuera de abono: 1.300 pese-
tas.

Jueves, 16: 22,30 horas.
Orquesta Filarmónica de Munich.
Sergiu Celibidache, director.
PROGRAMA: A. Bruckner: *Sinfonía
nº 9 en re menor*, A. 124.
Ibermúsica. Serie A.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Jueves, 16: 20,00 horas.
Elena Gragera, mezzos. Antón Cardó,
piano.
PROGRAMA: Obras de Moreno,
Montsalvatge, Bautista, Mompou,
Nin-Culmell.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Viernes, 17: 19,30 horas.
José Luis Ruiz del Puerto, guitarra.
PROGRAMA: Obras de M. Ohana,
E. Sanz, F. Llácer, R. Dyens, T. Mar-
co, E. Calandín.
10º Festival Andrés Segovia.
Instituto Francés.
Entradas 1.000. Amigos IFM y estu-
diantes: 750 pesetas.

Viernes, 17: 20,00 horas.
María Aragón, soprano. Fernando
Turina, piano.
PROGRAMA: Obras de J. Nin,
Collet, García Abril, J. Bautista y C.
Guastavino.
Aranjuez. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Viernes, 17: 20,00 horas.
Orquesta Sinfónica de la RTV Es-
pañola.
Michel Tabachnik, director. Gary
Hoffmann, violonchelo. Marco Rizzi,
violín.
PROGRAMA: J. Brahms: *Doble
concierto para violín y violonchelo*.
Sinfonía nº 2.
Teatro Monumental.
Entradas fuera de abono de 1.000 a
2.000 pesetas.

Sábado, 18: 12,00 horas.
Agustín Serrano, piano.
PROGRAMA: F. Schubert: *Improntu
con variaciones nº 3 en si bemol ma-
yor*. F. Mendelssohn: *Variaciones se-
rias op. 54*. R. Schumann: *Estudios
sinfónicos en forma de variaciones
op. 13*.

Ciclo: Variaciones para tecla (III).
Fundación J. March.
Entrada libre.

Sábado, 18: 19,30 horas.
Orquesta Filarmónica de Munich.
Sergiu Celibidache, director.
PROGRAMA: L. van Beethoven: *Sin-
fonía nº 8 en fa mayor op. 93*. R.
Schumann: *Sinfonía nº 2 en do mayor
op. 61*.
Ibermúsica. Serie B.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Sábado, 18: 20,00 horas.
Elena Gragera, mezzosoprano. Antón
Cardó, piano.
PROGRAMA: Obras de Moreno,
Montsalvatge, Bautista, Mompou,
Nin-Culmell.
Aranjuez. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Sábado, 18: 20,00 horas.
Cuarteto Ibérico.
PROGRAMA: Obras de Mozart y
Schubert.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Domingo, 19: 12,00 horas.
Audiovisual.
PROGRAMA: Concha Jerez. José
Iges.
Centro de Arte Reina Sofía.
Entrada libre.

AGENDA DE CONCIERTOS

...MAYO

Del 20 al 26

Lunes, 20: 12,00 horas.
Rafael Albert, clarinete. Francisco J. Segovia, piano.
PROGRAMA: Obras de C. Debussy, A. Honegger, W. Lutoslawsky, B. Martíu, L. Bernstein y J. Ireland. Conciertos de mediodía.
Fundación J. March.
Entrada libre.

Lunes, 20: 19,30 horas.
Carmen Parejo, soprano. Rafael Liedó, tenor. Isidoro Gavari, barítono. Tulio Gagliardo, piano.
PROGRAMA: Obras de Millán, Chapí, Guerrero, Serrano y Rodrigo.
Morata de Tajuña. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Lunes, 20: 20,00 horas.
Estefanía Brandusa, violín. Bistra Cristova, violonchelo. Marisa Arderius, piano.
PROGRAMA: Obras de Clara Schumann, Mendelssohn y Brahms.
Aranjuez. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Martes, 21: 19,30 horas.
Dúo Lubotsky-Ambrosini, violín y piano.
PROGRAMA: W.A. Mozart: *Sonata en mi bemol mayor K. 308*. L. van Beethoven: *Sonata en do menor op. 30 n.º 2*. A. Schnittke: *Sonata n.º 1*. S. Prokofiev: *Sonata n.º 2 en re mayor opus 94a*.
Ciclo A Cámara, Polifonía y Órgano.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.
Entradas fuera de abono: 1.300 pesetas.

Martes, 21: 20,00 horas.
Carmen Parejo, soprano. Rafael Liedó, tenor. Isidoro Gavari, barítono. Tulio Gagliardo, piano.
PROGRAMA: Obras de Millán, Chapí, Guerrero, Serrano y Rodrigo.
Aranjuez. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Martes, 21: 20,00 horas.
Estefanía Brandusa, violín. Bistra Cristova, violonchelo. Marisa Arderius, piano.
PROGRAMA: Obras de Clara Schumann, Mendelssohn y Brahms.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Miércoles, 22: 19,30 horas.
Stockholms Kammarorkester.
Esa-Pekka Salonen, director. Yefin Bronsman, piano.
PROGRAMA: Pär Lindgren. obra a determinar. L. van Beethoven: *Concierto n.º 2 para piano y orquesta en si bemol mayor, op. 19*. R. Strauss: *Metamorfosis para orquesta de cuerda*.
Promúsica.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.
Entradas fuera de abono de 1.500 a 6.000 pesetas.

Miércoles, 22: 19,30 horas.
Victor Martín, violín. Gerardo López Laguna, piano.
PROGRAMA: Obras de J. Turina y C. Franck.
Homenaje a Federico Sopena.
Fundación J. March.
Entrada libre.

Miércoles, 22
Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid.
Miguel Groba, director.
Josefina Brivio, soprano. Ricardo Muñiz, tenor.
PROGRAMA: Homenaje a Chueca.
Getafe. Universidad Carlos III.

Miércoles, 22: 19,30 horas.
Anna Ricci, mezzosoprano. Angel Soler, piano. (Acompañados con sonido grabado de Eduard Toldrá, violín y Enriqueta Garreta, piano).
PROGRAMA: Compositores del entorno de Manuel de Falla: Joan Comellas / Eduard Toldrá.
Círculo de Bellas Artes.
Entradas 400 pesetas. Socios CBA 200 pesetas.

Jueves, 23: 19,30 horas.
Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid.
Miguel Groba, director.
Josefina Brivio, soprano. Ricardo Muñiz, tenor.
PROGRAMA: Homenaje a Chueca.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.
Entradas de 500 a 1.200 pesetas.

Jueves, 23: 22,30 horas.
Orquesta Sinfónica de Madrid
L. A. García Navarro, director. Sylvia Torán, piano.
PROGRAMA: J. Brahms: *Obertura trágica op. 81. Sinfonía n.º 4 en mi menor op. 98*. F. Mendelssohn: *Concier-*

to n.º 1 en sol menor op. 25.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.
Entradas de 1.000 a 2.500 pesetas.

Viernes, 24: 20,00 horas.
Carmen Parejo, soprano. Rafael Liedó, tenor. Isidoro Gavari, barítono. Tulio Gagliardo, piano.
PROGRAMA: Obras de Millán, Chapí, Guerrero, Serrano y Rodrigo.
Aranjuez. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Viernes, 24 y sábado, 25: 19,30 horas; domingo, 26: 11,30 horas.
Orquesta Nacional de España.
Manuel Galduf, director.
Félix Ayo, violín. Lluís Claret, violonchelo.
PROGRAMA: J. Brahms: *Doble concierto para violín, violonchelo y orquesta en la menor, op. 102*. L. van Beethoven: *Sinfonía n.º 3 en mi bemol mayor op. 55 «Heroica»*.
Ciclo I
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.
Entradas fuera de abono: viernes y sábado, de 750 a 4.100 ptas. Domingo, de 500 a 2.100 pesetas.

Viernes, 24: 22,30 horas.
David Michael Louie, piano.
PROGRAMA: R. Schumann: *Kreiseriana op. 16. Sonata en si menor*. E. Granados: *Goyescas*.
Ciclo «Los nuevos solistas» (Juventudes Musicales y Fundación I. Albéniz).
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.
Entradas fuera de abono de 800 a 1.200 pesetas. Socios de 300 a 600 pesetas.

Viernes, 24: 20,00 horas.
Orquesta Sinfónica de la RTV Española.
Sergiu Comissiona, director. Joseph Kalichstein, piano.
PROGRAMA: J. Brahms: *Concierto para piano n.º 1. Sinfonía n.º 3*.
Teatro Monumental.
Entradas fuera de abono de 1.000 a 2.000 pesetas.

Viernes, 24; lunes, 27; miércoles, 29; viernes, 31 de mayo y domingo, 2 de junio, 20,00 horas.
Orquesta Sinfónica de Madrid.

Director musical: David Parry. Dirección de escena, escenografía y figurines a determinar sobre un montaje de Simón Suárez. Solistas: Michael Myers, Rosa Mannion, François Le Roux, Felicity Palmer, Francesc Garrigosa.
PROGRAMA: *The Rake's Progress*. Música de I. Stravinsky. Libreto de W.H. Auden y Ch. Kallmann.
Teatro de la Zarzuela.
Localidades fuera de abono de 1.800 a 13.200 pesetas.

Sábado, 25: 20,00 horas.
Orquesta Sinfónica Congress de San Petersburgo.
Vladimir Norets, director.
PROGRAMA: M. Glinka: *Ruslan y Ludmila, obertura*. P. I. Chaikovski: *Serenata para cuerdas*. A. Dvorak: *Sinfonía n.º 9, de Nuevo Mundo*.
Teatro Auditorio Ciudad de Alcobendas.
Entradas 1.500 y 2.000 pesetas.

Sábado, 25: 12,00 horas.
Ana Guijarro, piano.
PROGRAMA: J. Brahms: *Variaciones sobre un tema de Haendel; Variaciones sobre un tema de Schumann op. 9*. G. Fauré: *Tema y variaciones*.
Ciclo: Variaciones para tecla (IV).
Fundación J. March.

Simón Suárez In memoriam

Fallecido hace escasos meses, Simón Suárez había firmado la puesta en escena y la escenografía de *The Rake's Progress* que el Teatro de la Zarzuela ha tenido el justo detalle de mantener. Descanse en paz el imprescindible cómplice de las inquietudes más actuales de lo que se ha hecho en ópera en los últimos quince años en nuestro país.



AGENDA DE CONCIERTOS

MAYO - JUNIO

Del 27 al 2

Lunes, 27: 12,00 horas.
Uta Weyand, piano.
PROGRAMA: Obras de D. Scarlatti, J. Brahms, I. Albéniz.
Conciertos de mediodía.
Fundación J. March.
Entrada libre.

Lunes, 27: 19,30 horas.
Quinteto «Arpista Ludovico».
PROGRAMA: J. Turina: *Tema con variaciones (Ciclo plateresco)*. E. López-Chávarri: *Concierto*. J. M^o Franco: *Quinteto*.
Ciclo de arpa.
Centro Cultural del Conde Duque.
Entrada libre.

Lunes, 27 y martes, 28: 20,00 horas.
Rosa M^o Kucharski, Coral Quevedo, Diego Alonso, Aniana Jaime, Luciano González y Miriam Conde, pianos.
Maratón pianístico, en homenaje al maestro Rodrigo.
Aranjuez. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Martes, 28, 20,00 horas.
Trío Mompou.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Martes, 28, 19,30 horas.
Jacqueline Chajma, violín. Marleen van de Zande, piano.
PROGRAMA: Obras de Kreisler, Paganini, Falla, Bach y Mozart.
Morata de Tajuña. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Martes, 28: 19,30 horas.
Grupo Español de Metales.
PROGRAMA: Obras de Santacrú, Arteaga, Bonet, Blanes, Cruz de Castro, Montsalvatge, Peris, Moreno-Buendía, Fernández-Álviz.
Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

Miércoles, 29: 19,30 horas.
Rafael Quero, piano. José Antonio Campos, violín. Alvaro P. Campos, violonchelo.
PROGRAMA: L. van Beethoven: *Trío en mi bemol op. 1 n^o 1*; *Trío en sol mayor op. 1 n^o 2*.
Ciclo: Tríos con piano de Beethoven.

Fundación J. March.
Entrada libre.

Miércoles, 29: 22,30 horas.
Vera Martínez Mehner, violín; José Herrador, violín; Manuel Ascanio, viola; Frigyes Fogel, violonchelo; Vladut Iftinca, piano.
PROGRAMA: J. Brahms: *Cuarteto n^o 3 en si bemol mayor op. 67*. R. Schumann: *Quinteto con piano en mi bemol mayor op. 44*.
Ciclo «Los nuevos solistas» (Juventudes Musicales y Fundación I. Albéniz).
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.
Entradas fuera de abono de 800 a 1.200 pesetas. Socios de 300 a 600 pesetas.

Jueves, 30: 19,30 horas.
The English Concert.
Trevor Pinnock, clave y dirección.
PROGRAMA: W:A: Mozart: *Sinfonía n^o 28 en do mayor, K. 200*. Sinfonía n^o 23 en re mayor, K. 181/162b. F.J. Haydn: *Concierto para clave en re mayor Hob. 28:2*. Sinfonía n^o 50 en do mayor, Hob. 1:50.
9^o Festival Mozart de la revista Scherzo.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.
Entradas fuera de abono de 2.000 a 5.000 pesetas.

Jueves, 30: 19,30 horas.
Carles Santos, piano.
PROGRAMA: C. Santos: *La porca i vibràtica tecluria*.
Ciclo B Cámara. Polifonía y Órgano.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.
Entradas fuera de abono: 1.300 pesetas.

Jueves, 30: 22,30 horas.
Aguiles Machado, tenor. Kennedy Moretty, piano.
PROGRAMA: V. Bellini. *Cinco árias*. Estevez: *Cuatro canciones otoñales*. G. Puccini: *Tres árias*. M. de Falla: *Siete canciones populares españolas*. J. Turina: *Poema en forma de canciones*.
Ciclo «Los nuevos solistas» (Juventudes Musicales y Fundación I. Albéniz).
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.
Entradas fuera de abono de 800 a 1.200 pesetas. Socios de 300 a 600 pesetas.

Jueves, 30: 22,30 horas.
Marilyn Horne, mezzosoprano.
(programa y acompañantes a determinar).
Promúsica.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Entradas fuera de abono de 1.500 a 4.000 pesetas.

Jueves, 30 y viernes, 31: 20,00 horas.
Rosa M^o Kucharski, Coral Quevedo, Diego Alonso, Aniana Jaime, Luciano González y Miriam Conde, pianos.
Maratón pianístico, en homenaje al maestro Rodrigo.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Viernes, 31: 19,30 horas.
Ton Koopman, clave.
PROGRAMA: Música española para clave.
Ciclo I del Liceo de Cámara.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.
Entradas fuera de abono: 2.500 y 3.000 pesetas.

Viernes, 31: 20,00 horas.
Orquesta Sinfónica de la RTV Española.

Raymond Leppard, director. Joaquín Achúcarro, piano.
PROGRAMA: J. Brahms: *Concierto para piano n^o 2*. Sinfonía n^o 4.
Teatro Monumental.
Entradas fuera de abono de 1.000 a 2.000 pesetas.

Viernes, 31: 20,00 horas.
Orquesta Sinfónica de Estudiantes de la Comunidad de Madrid.
Giuseppe Mancini, director.
PROGRAMA: J.S. Bach: *Concierto de Brandeburgo n^o 1 en fa mayor, BWV 1046*. C. Franck: *Sinfonía en re menor*.
Teatro Auditorio Ciudad de Alcobendas.
Concierto benéfico en prevención del maltrato infantil.
Entradas 1.000 y 1.200 pesetas.

Domingo, 2: 12,00 horas.
Jóvenes compositores.
PROGRAMA: Francisco Lara y José Zárate.
Centro de Arte Reina Sofía.
Entrada libre.

SALAS

Alcalá de Henares. Aula de Cultura. C/ Libreros, 10-12.
Alcobendas. Teatro Auditorio. C/ Blas de Otero, 4. Telf. 663 67 67. Bus 151.
Aranjuez. Aula de Cultura. San Antonio, 26.
Auditorio Nacional. Príncipe de Vergara, 146. Telf. 337 01 00. Metro: Cruz del Rayo.
Casa de América. Paseo de Recoletos, 2. Telf. 595 48 35. Metro: Banco.
Centro Cultural del Conde Duque. C/ Conde Duque, 11. Telf. 588 58 24. Metro: San Bernardo.
Centro de Arte Reina Sofía. Santa Isabel, 52. Telf. 467 50 62.
Círculo de Bellas Artes. Marqués de Casa Riera, 2. Telf. 531 77 00. Metro: Banco de España.
Fundación Juan March. C/

Castelló, 77. Telf. 435 42 40. Metro: Núñez de Balboa.
Getafe. Universidad Carlos III.
Iglesia de San Jerónimo el Real (Los Jerónimos).
Instituto Francés. Marqués de la Ensenada, 10. Telf. 308 50 93. Metro: Colón.
Morata de Tajuña. Aula de Cultura. Manuel MacCohon, 1.
Teatro Albéniz. Paz, 11. Telf. 531 83 11. Metro Sol.
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.

AGENDA DE CONCIERTOS

...JUNIO

Del 3 al 9

Lunes, 3: 12,00 horas.

A. Rocha y E. Albalat, guitarras.
PROGRAMA: Obras de Sor,
Carulli, Scheidler y Schubert.
Fundación J. March.
Entrada libre.

Lunes, 3: 20,00 horas.

Thomas Quasthoff, barítono. Peter
Langehein, piano.
PROGRAMA: F. Schubert:
Schwanengesang (Canto del cisne)
D. 957.
Teatro de la Zarzuela.
Entradas de 800 a 3.500 pesetas.

Lunes, 3: 20,00 horas.

Martín Berkowitz, piano.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Lunes, 3: 20,00 horas.

Grupo «5 en Madrid».
Aranjuez. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Martes, 4: 20,00 horas.

Rosario Andino, piano.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Martes, 4 y miércoles, 5: 20,00 horas.

Solistas y Coro de la Ópera de Cámara de Varsovia. The Warsaw Sinfonietta.
Dirección musical: M. Nowakowski.
Dirección escénica: Ryszard Peryt.
Escenografía: Andrzej Sadowski.
PROGRAMA: *La Flauta Mágica*. Música de W.A. Mozart. Libreto de E. Schikaneder.
Teatro Albéniz.
Entradas de 2.000 a 5.500 pesetas.

Miércoles, 5: 19,30 horas.

Orquesta Sinfónica de Madrid.
Salvador Mas, director. Rafael Ramos, violonchelo.
PROGRAMA: F. Schubert: *Oberura al estilo italiano en re mayor D. 590. Concierto en la menor Sonata Arpeggione D. 821 (versión de G. Cassadó). Sinfonía n° 9 en do mayor «La Grande» D. 944.*
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.
Entradas de 1.000 a 2.500 pesetas.

Miércoles, 5: 19,30 horas.

R. Quero, piano; J. A. Campos, violín; A. P. Campos, violonchelo.
PROGRAMA: L. van Beethoven: *Trío en do menor, Op. 1 n° 3. Allegretto en si bemol mayor Hess 48. Allegretto en si bemol mayor WoO 30. Variaciones sobre una canción de Müller, Op. 121.*
Fundación J. March.
Entrada libre.

Jueves, 6: 19,30 horas.

Orquesta Clásica de Madrid.
Luis Remartínez, director. María Aragón, soprano.
PROGRAMA: M. de Falla: *El corredor y la molinera*. W.A. Mozart: *Sinfonía n° 38, en re mayor K. 504 «Praga»*.
Ciclo A Cámara, Polifonía y Órgano.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.
Entradas fuera de abono: 1.300 pesetas.

Jueves, 6: 20,00 horas.

Martín Berkowitz, piano.
Aranjuez. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Viernes, 7: 20,00 horas.

Rosario Andino, piano.
Aranjuez. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Viernes, 7: 19,30 horas.

Orquesta de la Comunidad de Madrid.
José Ramón Encinar, director.
PROGRAMA: J. Rodrigo: *Soleriana*. C. Cruz de Castro: *Piscis*. R. Gerhard: *Danzas de Don Quijote*. M. de Falla: *El amor brujo*.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.
Entradas fuera de abono de 1.000 a 1.200 pesetas.

Viernes, 7 y sábado, 8: 19,30 horas. Domingo, 9: 11,30 horas.

Orquesta y Coro Nacionales de España.
Theo Alcántara, director.
PROGRAMA: G. Mahler: *Sinfonía n° 2 en do menor «Resurrección»*.
Ciclo II
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.
Entradas fuera de abono: viernes y sábado, de 750 a 4.100 ptas. Domingo, de 500 a 2.100 pesetas.

Viernes, 7: 22,30 horas.

Orchestre de París.
Semyon Bychkov, director.

PROGRAMA: F. J. Haydn: *Sinfonía n° 44 en mi menor*. J. Brahms: *Sinfonía n° 1 en do menor, op. 68*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.
Entradas fuera de abono de 2.000 a 7.000 pesetas.

Sábado, 8: 12,00 horas.

Silvia Torán, piano.
PROGRAMA: Obras de Mozart, Bartok, Falla y Schumann.
Fundación J. March.
Entrada libre.

Sábado, 8: 20,00 horas.

Grupo «5 en Madrid».
Alcalá de Henares. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Sábado, 8: 22,30 horas.

Ivo Pogorelich, piano.
PROGRAMA: M. Mussorgski: *Cuadros de una exposición*. F. Chopin: *Scherzos n° 1, 2, 3, y 4*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.
Entradas fuera de abono de 2.000 a 5.000 pesetas.

DIRECTORES

Alcántara, T. (7 a 9, junio. Aud. Nac.)
Alcobendas)
Alonso, O. (14, mayo. Aud. Nac.)
Mas, S. (5, junio. Aud. Nac.)
Bychkov, S. (7, junio. Aud. Nac.)
Moreno Buendía, M. (15, mayo a 9, junio. T. de Madrid)
Celibidache, S. (16 y 18, mayo. Aud. Nac.)
Norets, V. (25, mayo. Alcobendas)
Comisiona, S. (24, mayo. Aud. Nac.)
Nowakowski, M. (4 y 5, junio. T. Albéniz)
Encinar, J. R. (7, junio. Aud. Nac.)
Pablo Pérez, V. (19, junio. Aud. Nac.)
Galduf, M. (24 a 26, mayo. Aud. Nac.)
Parry, D. (24, mayo a 2, junio. T. de la Zarzuela)
García Navarro, L. A. (23, mayo. Aud. Nac.)
Pinnock, T. (30, mayo. Aud. Nac.)
Groba, M. (22, mayo. Getafe), (23, mayo. Aud. Nac.), (14, julio. I. de San Jerónimo)
Remartínez, L. (6, junio. Aud. Nac.)
Janiczek, A. (13, junio. Aud. Nac.)
Ros Marbá, A. (29, junio. Aud. Nac.)
Leppard, R. (31, mayo. T. Monumental)
Salonen, E.-P. (22, mayo. Aud. Nac.)
Maag, P. (23, junio. I. de San Jerónimo), (11 a 13, julio. T. de la Zarzuela)
Steubing-Negenborn, R. (16, mayo. Aud. Nac.)
Mancini, G. (31, mayo. Aud. Nac.)
Tabachnik, M. (17, mayo. Aud. Nac.)

AGENDA DE CONCIERTOS

...JUNIO

Del 10 al 16

Lunes, 10: 12,00 horas.
L. Pérez Molina y M^a L. Pérez Molina, dúo de piano.
PROGRAMA: Turina, Falla y Rachmaninov.
Fundación J. March.
Entrada libre.

Lunes, 10: 20,00 horas.
P. Pérez-Íñigo, sop. A. Joya, piano.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Martes, 11: 19,30 horas.
Andrés Schiff, piano.
PROGRAMA: W.A. Mozart: *Fantasia y fuga en do mayor, K. 394. Rondó en la menor, K. 511.* F. Schubert: *Sonata en la menor, D. 784. Fantasia en do mayor «Wanderer», D. 760.*
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.
Entradas fuera de abono de 2.000 a 4.000 pesetas.

Martes, 11: 19,30 horas.
Dúo Juan Linares - Josep Colom, violín y piano.
PROGRAMA: D. Shostakovich: *Sonata op. 134.* P. Hindemith: *Sonata en Mi.* G. Fauré: *Sonata op. 13.*
Ciclo B Cámara, Polifonía y Órgano.
Auditorio Nacional. Sala Cámara.
Entradas fuera de abono: 1.300 pts.

Martes, 11: 19,30 horas.
Grupo Orfeo.
PROGRAMA: Obras de Garrido Lecea, Alandía, Becerra, Nunes.
Casa de América.
Entradas: 600 pesetas.

Martes, 11: 20,00 horas.
P. Pérez-Íñigo, sop. A. Joya, piano.
Aranjuez. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Miércoles, 12: 19,30 horas.
R. Quero, piano; J. A. Campos, violín; A. P. Campos, violonchelo.
PROGRAMA: L. van Beethoven: *Trío, mi bemol mayor, Op. 70 n.º 1. Trío en mi bemol mayor, Op. 70 n.º 2.*
Fundación J. March.
Entrada libre.

Jueves, 13: 20,00 horas.
Rosario Ruiz, soprano.
Aranjuez. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Jueves, 13: 20,00 horas.

Juventudes Musicales.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Jueves, 13: 19,30 horas.
Camerata Académica de Salzburgo.
Alexander Janiczek, concertino-director. Andrés Schiff, piano.
PROGRAMA: L. van Beethoven: *Sinfonía n.º 1. Concierto piano n.º 1.* W.A. Mozart: *Concierto piano n.º 27. Sinfonía n.º 41, «Júpiter», K. 557.*
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.
Entradas fuera de abono de 2.000 a 5.000 pesetas.

Jueves, 13: 19,30 horas.
The Hilliard Ensemble.
PROGRAMA: Obras de V. Tormis, L. da Firenze, Ricardo «Corazón de León», A. Pärt, O. von Wolkenstein, P. Robinson, T. Ravenscroft, P. Passereau, P. Hellawell, P. Vasks, B. Guy y anónimos.
Ciclo B Cámara, Polifonía y Órgano.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.
Entradas fuera de abono: 1.300 pesetas.

Jueves, 13: 19,30 horas.
J. Menéndez y A. Joya, voz y piano.
Morata de Tajuña. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Viernes, 14: 19,30 horas.
Dúo Uno + Uno, guitarras.
Morata de Tajuña. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Sábado, 15: 12,00 horas.
V. Ambroa, violín; G. Jackson, piano.
PROGRAMA: Obras de Vivaldi, Mozart, Brahms, Stravinsky y Falla.
Fundación J. March.
Entrada libre.

Sábado, 15: 19,30 horas.
Coro Universitario Magerit.
PROGRAMA: Obras de Ruperto Chapí y música española actual.
Círculo de Bellas Artes. Sala de Columnas.
Entrada por invitación.

Domingo, 16: 12,00 horas.
Espectáculo multimedia.
PROGRAMA: Eduardo Polonio.
Centro de Arte Reina Sofía.
Entrada libre.

Del 17 al 23

Lunes, 17: 12,00 horas.
A. Rosado, piano.
PROGRAMA: Obras de Chopin, Brahms, Granados, Mompou y Falla.
Fundación J. March.
Entrada libre.

Lunes, 17: 20,00 horas.
J. Menéndez, Alberto Joya, piano.
Recital de canto.
Aranjuez. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Martes, 18: 19,30 horas.
Alicia de Larrocha, piano. Cuarteto de Tokio.
PROGRAMA: F. Schubert: *Sonata op. post. 120, D 664. Cuarteto n.º 14 D. 810.* R. Schumann: *Quinteto con piano op. 44.*
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.
Entradas fuera de abono de 2.000 a 5.000 pesetas.

Miércoles, 19: 19,30 horas.
Cuarteto de Tokio.
PROGRAMA: W.A. Mozart: *Cuarteto n.º 19 K. 465.* R. Ravel: *Cuarteto en fa mayor.* B. Smetana: *Cuarteto n.º 1 «De mi vida».*
Ciclo 2 Liceo de Cámara.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.
Entradas fuera de abono: 2.500 y 3.000 pesetas.

Miércoles, 19: 21,00 horas.
Orquesta Sinfónica de Galicia. Coro de la Comunidad de Madrid. Víctor Pablo Pérez, director. Solistas: Anthony Rolfe Johnson, Ann Murray, Gwendolyn Bradley, Patricia Schuman, Maite Arruabarrena, Miguel Angel Zapater.
PROGRAMA: *La Clemenza di Tito.* Música de W.A. Mozart. Libreto de P. Metastasio. Versión de concierto.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.
Entradas fuera de abono de 2.000 a 6.000 pesetas.

Miércoles, 19: 19,30 horas.
R. Quero, piano; J. A. Campos, violín; A. P. Campos, violonchelo.
PROGRAMA: L. van Beethoven: *Variaciones en mi bemol mayor, Op. 44. Trío en si bemol mayor, Op. 97 «Archiduque».*
Fundación J. March.
Entrada libre.

Miércoles, 19: 20,00 horas.
I. Buqueras y M. Montiel, violín y piano.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Miércoles, 19: 20,00 horas.
Compañía Amigos de la Zarzuela del Retiro.
Recital de zarzuela.
Aranjuez. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Jueves, 20: 20,00 horas.
J. Menéndez y A. Joya, canto y piano.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Jueves, 20, sábado, 22 y lunes, 24: 20,00 horas.
Orquesta Sinfónica de Madrid. Coro del Teatro de la Zarzuela.
Dirección musical: Rubén Silva. Dirección escénica: Graham Vick. Escenografía: Richard Hudson. Solistas: Michele Pertusi, Elizabeth Norberg-Schulz, William Shimell, Rossela Ragatzu, Monica Groop, Marina Rodríguez, Luis Álvarez, Victoria Manso, Francesc Garrigosa, Santiago Sánchez Jerico, Miguel López Galindo.
PROGRAMA: *Las bodas de Figaro.* Música de W.A. Mozart. Libreto de Lorenzo da Ponte. (Producción de la English National Opera de Londres)
Teatro de la Zarzuela.
Entradas fuera de abono de 3.500 a 9.000 pesetas.

Jueves, 20: 19,30 horas.
I. Buqueras y M. Montiel, violín y piano.
Morata de Tajuña. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Jueves, 20: 20,00 horas.
Vicent Barras, piano.
PROGRAMA: Monográfico Morton Feldman: *Tradic Momeries* (estreno en España).
Paralelo Madrid.
Círculo de Bellas Artes. Sala de Columnas.
Entradas 600 pesetas. Socios CBA 300 pesetas.

Viernes, 21: 19,30 horas.
Vladimir Ashkenazy, piano.
PROGRAMA: L. van Beethoven: *Sonata n.º 16 op. 31, n.º 1. Sonata n.º 17 op. 31, n.º 2 «La Tempestad».* F.

AGENDA DE CONCIERTOS

...JUNIO

Chopin: 2 Nocturnos op. 27. *Barcarola* op. 60. 2 *Mazurkas* op. 56, n.º 3 y op. 59 n.º 1. *Balada* n.º 4, op. 52.

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica. Entradas fuera de abono de 2.000 a 5.000 pesetas.

Viernes, 21: 20,00 horas.

Orquesta Villa de Madrid. Alcalá de Henares. Aula de Cultura. Entrada libre.

Sábado, 22: 20,00 horas.

Compañía Amigos de la zarzuela de Retiro. Alcalá de Henares. Aula de Cultura. Entrada libre.

Sábado, 22: 12,00 horas.

E. Mateu, viola. **M. Mendizabal,** piano. PROGRAMA: Obras de Vivaldi, M. Marais, J. Ch. Bach, Beethoven, Schumann, M. Sancho, Falla y Montsalvatge. **Fundación J. March.** Entrada libre.

Sábado, 22: 20,00 horas.

Orquesta Villa de Madrid. Aranjuez. Aula de Cultura. Entrada libre.

Domingo, 23: 21,30 horas.

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. **Peter Maag,** director. Solistas: Montserrat Obeso; Mireia Pinto; Ignacio Giner; Iñiqui Fresán. PROGRAMA: W.A. Mozart: *Requiem en re menor*; K. 626. **Iglesia de San Jerónimo el Real (Los Jerónimos).** Entradas de asiento 500 pesetas. De pie entrada libre.

INTÉRPRETES: Solistas y Grupos

Andino, R. piano. (4, junio. Alcalá de Henares)

Ashkenazy, V. piano. (21, junio. Aud. Nac.)

Berkowitz, M. piano (3, junio. Alcalá de Henares), (6, junio. Aranjuez)

Calvo-Manzano, M. R. arpa. (13, mayo, C.C. Conde Duque)

Camerata Académica de Salzburgo. (13, junio. Aud. Nac.)

Caravana, O. piano. (28, junio. Morata de Tajuña)

Compañía Amigos de la zarzuela del Retiro. (19, junio. Aranjuez), (22, junio. Alcalá de Henares)

Coro de la Comunidad de Madrid. (19, junio. Aud. Nac.)

Coro de la Universidad Politécnica de Madrid. (14, mayo. Aud. Nac.)

Coro Nacional de España. (16, mayo. Aud. Nac.)

Coro Universitario Magerit. (15, junio. C. B. Artes)

Cuarteto Alban Berg. (2, julio. Aud. Nac.)

Cuarteto de Tokio. (19, junio. Aud. Nac.)

Cuarteto Ibérico. (14, mayo. Aranjuez), (18, mayo. Alcalá de Henares)

Cuarteto Sine Nomine. (3, 4 y 5, julio. Aud. Nac.)

Dúo Albert - Segovia, clarinete y piano. (20, mayo. F. March)

Dúo Ambroa - Jackson, violín y piano. (15, junio. F. March)

Dúo Aragón - Turina, soprano y piano. (14, mayo. Alcalá de Henares), (17, mayo. Aranjuez)

Dúo Buqueras - Montiel, violín y piano. (19, junio. Alcalá de Henares), (20, junio. Morata de Tajuña), (24, junio. Aranjuez)

Dúo Chajma - van de Zande, violín y piano. (28, mayo. Morata de Tajuña)

Dúo Delmer - Cornelles, soprano y piano. (15, mayo. C. de Bellas Artes)

Dúo Grajera - Cardó, mezzosoprano y piano. (16, mayo. Alcalá de Henares), (18, mayo. Aranjuez)

Dúo Jiménez - Peciña, violonchelo y piano. (29, junio. F. March)

Dúo Listes - Valente, guitarras. (13, mayo. Aranjuez)

Dúo Llinares - Colom, violín y piano. (11, junio. Aud. Nac.)

Dúo Lubotsky - Ambrosini, violín y piano. (21, mayo. Aud. Nac.)

Dúo Machado - Moretty, tenor y piano. (30, mayo. Aud. Nac.)

Dúo Martínez-Peñuela - Martínez, flauta y arpa. (13, mayo. F. March)

Dúo Martín - López Laguna, violín

y piano. (22, mayo. F. March)

Dúo Mateu - Mendizabal, viola y piano. (22, junio. F. March)

Dúo Mateu - Gallego, soprano y piano. (24, junio. F. March)

Dúo Menéndez - Joya, voz y piano. (13, junio. Morata de Tajuña), (17, junio. Aranjuez), (20, junio. Alcalá de Henares)

Dúo Pérez-Íñigo - Joya, soprano y piano. (10, junio. Alcalá de Henares), (11, junio. Aranjuez)

Dúo Pérez Molina, pianos. (10, junio. F. March)

Dúo Rocha - Albalat, guitarras. (3, junio. F. March)

Dúo Uno + Uno, guitarras. (14, junio. Morata de Tajuña)

English Concert. (30, mayo. Aud. Nac.)

Grupo Español de Metales. (28, mayo. Aud. Nac.)

Grupo «5 en Madrid». (3, junio. Aranjuez), (8, junio. Alcalá de Henares)

Grupo Orfeo. (11, junio. C. de América)

Guijarro, A. piano. (25, mayo. F. March)

Hernández, J.M. piano. (26, junio. Aranjuez)

Hilliard Ensemble. (13, junio. Aud. Nac.)

Horne, M. mezzosoprano. (30, mayo. Aud. Nac.)

Joven Orquesta Nacional de España. (29, junio. Aud. Nac.)

Koopman, T. clave. (31, mayo. Aud. Nac.)

Larrocha, A. de, piano. (18, junio. Aud. Nac.)

Louie, D. M. piano. (24, mayo. Aud. Nac.)

Noguera, M. piano. (14, mayo. C. de América)

Orchestre de París. (7, junio. Aud. Nac.)

Orquesta Clásica de Madrid. (6, junio. Aud. Nac.)

Orquesta de la Comunidad de Madrid. (7, junio. Aud. Nac.)

Orquesta Filarmónica de Munich. (16, 18, mayo. Aud. Nac.)

Orquesta Nacional de España. (24 a 26, mayo. Aud. Nac.)

Orquesta y Coro Nacionales de España. (7 a 9, junio. Aud. Nac.)

Orquesta Sinfónica Congress de San Petersburgo. (25, mayo. Alcobendas)

Orquesta Sinfónica de Estudiantes de la Comunidad de Madrid. (31, mayo. Alcobendas)

Orquesta Sinfónica de Galicia. (19, junio. Aud. Nac.)

Orquesta Sinfónica de la RTV Española. (17, 24, 31, mayo. T. Monumental)

Orquesta Sinfónica de Madrid. (14, 23, mayo; 5, junio. Aud. Nac.), (24, mayo a 2, junio. T. de la Zarzuela)

Orquesta y C. de la Comunidad de Madrid. (22, mayo. Getafe), (23, mayo. Aud. Nac.), (23, junio; 14, julio. I. de San Jerónimo)

Orquesta y C. del Teatro de Madrid. (15, mayo a 9, junio. T. de Madrid)

Orquesta Villa de Madrid. (21, junio. Alcalá de Henares), (22, junio. Aranjuez)

Parejo - Ledó - Gavari - Gagliardo, soprano, tenor, barítono y piano. (20, mayo. Morata de Tajuña), (21, mayo. Aranjuez), (24, mayo. Alcalá de Henares)

Pogorelich, I. piano. (8, junio. Aud. Nac.)

Quasthoff, T. barítono. **Langehein, P.** piano. (3, junio. T. de la Zarzuela)

Quero, R. piano. **Campos, J. A.** violín, **Campos, A. P.** violonchelo. (29, mayo. F. March)

Quinteto «Arpista Ludovico». (27, mayo. C.C. Conde Duque)

Quinteto Martínez Mehner, V. violín; **Herrador, J.** violín; **Ascanio, M.** viola; **Fogel, F.** violonchelo; **Iftinca, V.** piano. (29, mayo. Aud. Nac.)

Ricci, A. mezzosoprano. **Soler, A.** piano. (22, mayo. C. de Bellas Artes)

Rosado, A. piano. (17, junio. F. March)

Ruiz, R. soprano. (13, junio. Aranjuez)

Ruiz del Puerto, J. L. guitarra. (17, mayo. I. Francés)

Salas, S. de, barítono. (24, junio. Alcalá de Henares), (25, junio. Aranjuez)

Santos, C. piano. (30, mayo. A. Nac.)

Schiff, A. piano. (11, junio. Aud. Nac.)

Serrano, A. piano. (18, mayo. F. March)

Solistas y Coro de la Ópera de Cámara de Varsovia. **The Warsaw Sinfonietta.** (4 y 5, junio. T. Albéniz)

Stockholms Kammarorkester. (22, mayo. Aud. Nac.)

Torán, S. piano. (8, junio. F. March)

Trío Brandusa - Cristova - Arderius. (20, mayo. Aranjuez), (21, mayo. Alcalá de Henares)

Trío Mompou. (28, mayo. Alcalá de Henares)

Trío Quero - J. Campos - A. Campos. (5, 12, 19, junio. F. March)

Weyand, U. piano. (27, mayo. F. March)

AGENDA DE CONCIERTOS

...JUNIO

Del 17 al 23

Lunes, 17: 12,00 horas.
A. Rosado, piano.
PROGRAMA: Obras de **Chopin**, **Brahms**, **Granados**, **Mompou** y **Falla**.
Fundación J. March.
Entrada libre.

Lunes, 17: 20,00 horas.
J. Menéndez, voz, A. Joya, piano.
Aranjuez. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Martes, 18: 19,30 horas.
Alicia de Larrocha, piano. Cuarteto de Tokio.
PROGRAMA: F. Schubert: *Sonata op. post. 120, D 664. Cuarteto n.º 14 D. 810*. R. Schumann: *Quinteto con piano op. 44*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.
Entradas fuera de abono de 2.000 a 5.000 pesetas.

Miércoles, 19: 19,30 horas.
Cuarteto de Tokio.
PROGRAMA: W.A. Mozart: *Cuarteto n.º 19 K. 465*. R. Ravel: *Cuarteto en fa mayor*. B. Smetana: *Cuarteto n.º 1 «De mi vida»*.
Ciclo 2 Liceo de Cámara.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.
Entradas fuera de abono: 2.500 y 3.000 pesetas.

Miércoles, 19: 21,00 horas.
Orquesta Sinfónica de Galicia. Coro de la Comunidad de Madrid.
Victor Pablo Pérez, director. Solistas: Anthony Rolfe Johnson, Ann Murray, Gwendolyn Bradley, Patricia Schuman, Maite Arruabarrena, Miguel Ángel Zapater.
PROGRAMA: *La Clemenza di Tito*. Música de W.A. Mozart. Libreto de P. Metastasio. (Versión de concierto).
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.
Entradas fuera de abono de 2.000 a 6.000 pesetas.

Miércoles, 19: 19,30 horas.
R. Quero, piano; J. A. Campos, violín; A. P. Campos, violonchelo.
PROGRAMA: L. van Beethoven: *Variaciones en mi bemol mayor, Op. 44. Trio en si bemol mayor, Op. 97 «Archiduque»*.
Fundación J. March.
Entrada libre.

Miércoles, 19: 20,00 horas.
I. Buqueras y M. Montiel, violín y piano.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Miércoles, 19: 20,00 horas.
Compañía Amigos de la Zarzuela del Retiro.
Recital de zarzuela.
Aranjuez. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Jueves, 20: 20,00 horas.
J. Menéndez y A. Joya, canto y piano.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Jueves, 20, sábado, 22 y lunes, 24: 20,00 horas.
Orquesta Sinfónica de Madrid. Coro del Teatro de la Zarzuela.
Dirección musical: Rubén Silva. Dirección escénica: Graham Vick. Escenografía: Richard Hudson. Solistas: Michele Pertusi, Elizabeth Norberg-Schulz, William Shimell, Rossela Ragatzu, Monica Groop, Marina Rodríguez, Luis Álvarez, Victoria Manso, Francese Garrigosa, Santiago Sánchez Jerico, Miguel López Galindo.
PROGRAMA: *Las bodas de Figaro*. Música de W.A. Mozart. Libreto de Lorenzo da Ponte. (Producción de la English National Opera de Londres)
Teatro de la Zarzuela.
Entradas fuera de abono de 3.500 a 9.000 pesetas.

Jueves, 20: 19,30 horas.
I. Buqueras y M. Montiel, violín y piano.
Concierto de violín y piano.
Morata de Tajuña. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Viernes, 21: 19,30 horas.
Vladimir Ashkenazy, piano.
PROGRAMA: L. van Beethoven: *Sonata n.º 16 op. 31, n.º 1. Sonata n.º 17 op. 31, n.º 2 «La Tempestad»*. F. Chopin: *2 Nocturnos op. 27. Barcarola op. 60. 2 Mazurkas op. 56, n.º 3 y op. 59 n.º 1. Balada n.º 4, op. 52*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.
Entradas fuera de abono de 2.000 a 5.000 pesetas.

Viernes, 21: 20,00 horas.
Orquesta Villa de Madrid.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura.

Entrada libre.

Sábado, 22: 20,00 horas.
Compañía Amigos de la zarzuela del Retiro.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Sábado, 22: 12,00 horas.
E. Mateu, viola, M. Mendizabal, piano.
PROGRAMA: Obras de Vivaldi, M. Marais, J. Ch. Bach, Beethoven, Schumann, M. Sancho, Falla y Montsalvatge.
Fundación J. March.
Entrada libre.

Sábado, 22: 20,00 horas.
Orquesta Villa de Madrid.
Aranjuez. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Domingo, 23: 21,30 horas.
Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid.
Peter Maag, director. Solistas: Montserrat Obeso; Mireia Pinto; Ignacio Giner; Iñiqui Fresán.
PROGRAMA: W.A. Mozart: *Requiem en re menor, K. 626*.
Iglesia de San Jerónimo el Real (Los Jerónimos).
Entradas de asiento 500 pesetas. De pie entrada libre.



Del 24 al 30

Lunes, 24: 12,00 horas.
E. Mateu, soprano. J. Gallego, piano.
PROGRAMA: Obras de **Beethoven**, **Falla**, **Debussy** y **Cassadó**.
Fundación J. March.
Entrada libre.

Lunes, 24: 20,00 horas.
Sergio de Salas, barítono.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Lunes, 24: 20,00 horas.
I. Buquera y M. Montiel, violín y piano.
Aranjuez. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Martes, 25: 20,00 horas.
Sergio de Salas, barítono.
Aranjuez. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Miércoles, 25: 20,00 horas.
J. M. Hernández Blanco, piano.
Aranjuez. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Jueves, 27: 20,00 horas.
Juventudes Musicales.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Viernes, 28: 19,30 horas.
Oliver Caravana, piano.
Morata de Tajuña. Aula de Cultura.
Entrada libre.

Sábado, 29: 12,00 horas.
M. Jiménez, violonchelo. A. Peciña, piano.
PROGRAMA: Obras de **Beethoven**, **Chopin**, **Cassadó**, **D. Popper**, **Granados** y **Shostakovich**.
Fundación J. March.
Entrada libre.

Sábado, 29: 22,30 horas.
Joven Orquesta Nacional de España.
A. Ros Marbá, director. A. Rodrigo, soprano. K. Streit, tenor. C. Zacharias, piano.
PROGRAMA: W.A. Mozart: *Don Giovanni, K. 527, obertura en re menor, aria «Il mio tesoro»*. *Concierto para piano n.º 25 en do mayor, K. 503*. *«Ch'io mi scordi di te», K. 505*. *Sinfonía n.º 38 en re mayor, «Praga», K. 504*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.
Entradas fuera de abono de 2.000 a 5.000 pesetas.

AGENDA DE CONCIERTOS

JULIO

Del 1 al 7

Martes, 2: 21,00 horas.

Cuarteto Alban Berg.
PROGRAMA: W.A. Mozart: *Cuartetos n° 16 en mi bemol mayor, K. 428, n° 14 en sol mayor, K. 387, n° 18 en do mayor, «Las Disonancias», K. 465.*

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica. Entradas fuera de abono de 2.000 a 4.000 pesetas.

Miércoles, 3: 21,00 horas.

Cuarteto Sine Nomine.
Cristina Bruno, piano.
PROGRAMA: J.C. Arriaga: *Cuarteto n° 1 en re menor.* W.A. Mozart: *Cuarteto con piano en sol menor, K. 478.* F.J. Haydn: *Cuarteto en sol mayor op. 77 n° 1.*

Auditorio Nacional. Sala Cámara. Entradas fuera de abono 2.000 pts.

Jueves, 4: 21,00 horas.

Cuarteto Sine Nomine.
Almudena Cano, piano.
PROGRAMA: J.C. Arriaga: *Cuarteto n° 2.* W.A. Mozart: *Cuarteto con piano en mi bemol mayor, K. 493.* F.J. Haydn: *Cuarteto en si bemol mayor op. 76 n° 4 «L'Aurore», Hob. III/78.*
Auditorio Nacional. Sala Cámara. Entradas fuera de abono 2.000 pts.

Viernes, 5: 21,00 horas.

Cuarteto Sine Nomine.
Joan Enric Lluna, clarinete.
PROGRAMA: J.C. Arriaga: *Cuarteto n° 3 en mi bemol mayor.* F.J. Haydn: *Cuarteto en fa mayor op. 77 n° 2.* W.A. Mozart: *Quinteto con clarinete en la mayor, K. 581.*
Auditorio Nacional. Sala Cámara. Entradas fuera de abono 2.000 pts.

Del 8 al 14

Jueves, 11, sábado, 13 y lunes, 15: 20,00 horas.

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

Dirección musical: **Peter Maag.** Dirección escénica: **Emilio Sagi.** Escenografía: **Gerardo Trotti.** Figurines: **Julio Galán.** Solistas: Kurt Streit, Barbara Bonney, Nancy Gustafson, Lola Casariego, Francesc Garrigosa, Santiago Sánchez Jericó, Miguel López Galindo.

PROGRAMA: *Idomeneo, Re di Creta.* Música: W.A. Mozart. Libreto de G. Varesco.

Teatro de la Zarzuela.

Entradas fuera de abono, de 3.500 a 9.000 pesetas.

Domingo, 14: 21,30 horas.

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid.

Miguel Groba, director. Solistas: Montserrat Obeso; Marina R. Cusí; Francesc Garrigosa; Iñaki Fresán.
PROGRAMA: W.A. Mozart: *Misa Solemnis en do menor, K. 138.*

Iglesia de San Jerónimo el Real (Los Jerónimos).

Entradas de asiento 500 pesetas. De pie entrada libre.

MOZART FLORECE EN PRIMAVERA

Como todos los años desde hace nueve, la primavera madrileña se llena de música de Mozart. El festival que lleva su nombre y que organiza modélicamente la revista Scherzo ha conseguido asentar entre nosotros esta cita musical que crece en extensión y contenidos en cada edición.

La presente convocatoria se articula sobre cuatro apartados: ópera, música sacra, conciertos y música de cámara. El apartado mayor, en cuanto a medios y producción se refiere, es la ópera. Cuatro títulos componen este año este año la oferta del festival: La flauta mágica, La clemenza di Tito, Las bodas de Fígaro e Idomeneo, re di Creta; las dos últimas se realizan en coproducción con el Teatro de la Zarzuela y, en consecuencia, ocuparán su sala.

La flauta mágica se va al Teatro Albéniz con una producción y efectivos de la Ópera de Cámara de Varsovia. En cuanto a La clemenza..., la Orquesta Sinfónica de Galicia y tu titular. Víctor Pablo Pérez, le darán en el Auditorio Nacional en versión de concierto.

La música sacra es una iniciativa muy reseñable del festival y lleva a la Iglesia de Los Jerónimos dos monumentos mozartianos, el Réquiem y la Misa Solemnis.

Dos obras, sobre todo, la primera, de gran popularidad que, sin duda, llenarán la Iglesia; máxime teniendo en cuenta que las localidades de asiento cuestan sólo 500 pesetas y la entrada a pie es gratuita.

Los conciertos tienen cotas del más alto interés con The English Concert, dirigido por el gran especialista Trevor Pinnock que ofrece tres sinfonías y un concierto de Haydn que permitirá a Pinnock mostrarse en la doble faceta de clavecinista y director. La Joven Orquesta Nacional de España también se suma al festival con un interesante programa dedicado a Mozart en

Praga. El pianista Andrés Schiff dará un recital y actuará dos días más tarde la Camerata Académica de Salzburgo; en estos dos programas se colarán como invitados Schubert y Beethoven, vecindad vienesa obliga.

El último apartado, música de cámara, está centrado en el cuarteto de cuerda. El Cuarteto Alban Berg se concentra en obras del genio salzburgués, mientras que el Cuarteto Sine Nomine ofrece tres interesantes sesiones dedicadas al cuarteto con piano y con clarinete, la programación de estas tres sesiones ofrece, junto a Mozart, obras de nuestro infortunado genio romántico, Arriaga y Haydn.



SOLISTAS ACOMPAÑADOS

Achúcarro, J. piano. (31, mayo. T. Monumental)

Aragón, M. soprano. (6, junio. Aud. Nac.)

Ayo, F. violín. **Claret, Ll.** violonchelo. (24 a 26, mayo. Aud. Nac.)

Brivio, J. soprano. (22, mayo. Getafe), (23, mayo. Aud. Nac.)

Bronsmann, Y. piano. (22, mayo. Aud. Nac.)

Hoffmann, G. violonchelo;

Rizzi, M. violín. (17, mayo. T. Monumental)

Kalichstein, J. piano. (24, mayo. T. Monumental)

Muñiz, R. tenor. (22, mayo. Getafe), (23, mayo. Aud. Nac.)

Ramos, Rafael violonchelo. (5, junio. Aud. Nac.)

Schiff, A. piano. (13, junio. Aud. Nac.)

Torán, S. piano. (23, mayo. Aud. Nac.)

AGENDA DE CONCIERTOS

COMPOSITORES

- Alandía** (11, junio. C. de América)
Albéniz, I. (27, mayo. F. March)
Aneiro, F. (16, mayo. Aud. Nac.)
Arriaga, J. C. (3, 4, 5, julio. Aud. Nac.)
Arteaga, A. (28, mayo. Aud. Nac.)
Bach, J.Ch. (22, junio. F. March)
Bach, J.S. (28, mayo. Morata de Tajuña), (31, mayo. Alcobendas)
Bartok, B. (8, junio. F. March)
Bautista, J. (14 y 16, mayo. Alcalá de Henares), (17 y 18, mayo. Aranjuez).
Becerra (11, junio. C. de América)
Beethoven, L. van, (18, 21, 22, 24-26, mayo. 13, 21, junio. Aud. Nac.), (29, mayo; 5, 12, 19, 22, 24, 29, junio. F. March)
Bellini, V. (30, mayo. Aud. Nac.)
Bernstein, L. (20, mayo. F. March)
Bonet (28, mayo. Aud. Nac.)
Brahms, J. (17, 24, 31, mayo. T. Monumental), (20, mayo. Aranjuez), (21, mayo. Alcalá de Henares), (23, 24-26, 29, mayo. 7, junio. Aud. Nac.), (25, 27, mayo; 15, 17, junio. F. March)
Bruckner, A. (16, mayo. Aud. Nac.)
Caamaño (14, mayo. C. América)
Calandín, E. (17, mayo. I. Francés)
Carulli. (13, mayo. Aranjuez), (3, junio. F. March)
Cassadó, G. (24, 29, junio. F. March)
Castro, J.J. (14, mayo. C. América)
Chaikovski, P.I. (25, mayo. Alcobendas)
Chapí, R. (20, mayo. Morata de Tajuña), (21, mayo. Aranjuez), (24, mayo. Alcalá de Henares), (15, junio. C. B. Artes).
Chopin, F. (15, mayo. C. de Bellas Artes), (8, 21, junio. Aud. Nac.), (17, 29, junio. F. March)
Chueca, F. (14, 23, mayo. Aud. Nac.), (22, mayo. Getafe)
Comellas, J. (22, mayo. C. de Bellas Artes)
Collet (14, mayo. Alcalá de Henares), (17, mayo. Aranjuez).
Cruz de Castro (28, mayo. 7, junio. Aud. Nac.)
Debussy, C. (20, 24, mayo. F. March)
Demillac, F.J. (13, mayo. F. March)
Donizetti, G. (13, mayo. F. March)
Dvorak, A. (25, mayo. Alcobendas)
Dyens, R. (17, mayo. I. Francés)
Estevez (30, mayo. Aud. Nac.)
Falla, M. de (13, mayo. Aranjuez), (15, mayo. C. de Bellas Artes), (28, mayo. Morata de Tajuña), (30, mayo. 6, 7, junio. Aud. Nac.), (8, 10, 15, 17, 22, 24, junio. F. March)
Fauré, G. (25, mayo. F. March), (11, junio. Aud. Nac.)
Feldman, M. (20, junio. C. B. Artes)
Fernández-Álvarez, G. (28, mayo. Aud. Nac.)
Franck, C. (22, mayo. F. March)
Franco, J.M^a (27, mayo. C. Conde Duque)
García Abril, A. (14, mayo. C. de América), (14, mayo. Alcalá de Henares), (17, mayo. Aranjuez).
García Morcillo (14, mayo. C. de América)
Garrido Leccea (11, junio. C. de América)
Gerhard, R. (7, junio. Aud. Nac.)
Glinka, M. (13, mayo. C. Conde Duque), (25, mayo. Alcobendas)
Godefroid, F. (13, mayo. C. Conde Duque)
Granados, E. (15, mayo. C. de Bellas Artes), (24, mayo. Aud. Nac.), (17, 29, junio. F. March)
Guastavino, C. (14, mayo. Alcalá de Henares), (17, mayo. Aranjuez).
Guerrero, J. (15, mayo a 9, junio. T. de Madrid), (20, mayo. Morata de Tajuña), (21, mayo. Aranjuez), (24, mayo. Alcalá de Henares).
Guy, B. (13, junio. Aud. Nac.)
Haydn, F. J. (30, mayo. 7, junio. 3, 4, 5, julio. Aud. Nac.)
Hellawell, P. (13, junio. Aud. Nac.)
Hindemith, P. (11, junio. Aud. Nac.)
Honegger, A. (20, mayo. F. March)
Ibert, J. (13, mayo. F. March), (13, mayo. Aranjuez).
Ireland, J. (20, mayo. F. March)
Isaac, H. (16, mayo. Aud. Nac.)
Kreisler, F. (28, mayo. Morata de Tajuña).
Lara, F. (2, junio. C. Reina Sofía)
Lasso, O. di, (16, mayo. Aud. Nac.)
Lauber, J. (13, mayo. F. March)
Lindgren, P. (22, mayo. Aud. Nac.)
Liszt, F. (16, mayo. Aud. Nac.)
Llácer, F. (17, mayo. I. Francés)
López-Chávarri, E. (27, mayo. C. Conde Duque)
Lorenzo da Firenze (13, junio. Aud. Nac.)
Lutoslawsky, W. (15, mayo. C. de Bellas Artes), (20, mayo. F. March)
Mahler, G. (16, 7-9, junio. mayo. Aud. Nac.)
Marais, M. (22, junio. F. March)
Marco, T. (17, mayo. Instituto Francés)
Martinu, B. (20, mayo. F. March)
Mendelssohn, Fanny (16, mayo. Aud. Nac.)
Mendelssohn, Felix (18, mayo. F. March), (20, mayo. Aranjuez), (21, mayo. Alcalá de Henares), (23, mayo. Aud. Nac.)
Millán (20, mayo. Morata de Tajuña), (21, mayo. Aranjuez), (24, mayo. Alcalá de Henares).
Mompou, F. (15, mayo. C. de Bellas Artes), (16, mayo. Alcalá de Henares), (18, mayo. Aranjuez), (17, junio. F. March)
Montsalvatge, X. (16, mayo. Alcalá de Henares), (18, mayo. Aranjuez), (28, mayo. Aud. Nac.), (22, junio. F. March)
Moreno-Buendía, M. (16, mayo. Alcalá de Henares), (18, mayo. Aranjuez), (28, mayo. Aud. Nac.)
Mozart, W.A. (14, mayo. Aranjuez), (18, mayo. Alcalá de Henares), (21, 30, mayo. 6, 11, 13, 19, 29, junio. 2, 3, 4, 5, julio. Aud. Nac.), (28, mayo. Morata de Tajuña), (4-5, junio. T. Albéniz), (8, 15, junio. F. March), (20, 22 y 24, junio. 11 y 13, julio. T. de la Zarzuela), (23, junio. 14, julio. Iglesia de Los Jerónimos)
Nadermann, F.J. (13, mayo. F. March), (13, mayo. C. Conde Duque)
Nin, J. (14, 16, mayo. Alcalá de Henares), (17 y 18, mayo. Aranjuez).
Nunes (11, junio. C. de América)
Ohana, M. (17, mayo. I. Francés)
Paganini, N. (28, mayo. Morata de Tajuña).
Parish-Alvars, E. (13, mayo. C. Conde Duque)
Pärt, A. (13, junio. Aud. Nac.)
Passereau, P. (13, junio. Aud. Nac.)
Peris (28, mayo. Aud. Nac.)
Pienné, G. (13, mayo. C. C. Duque)
Polonio, E. (16, junio. C. Reina Sofía)
Popper, D. (29, junio. F. March)
Prokofiev, S. (21, mayo. Aud. Nac.)
Puccini, G. (30, mayo. Aud. Nac.)
Rachmaninov, S. (10, junio. F. March)
Ravel, M. (13, mayo. F. March), (19, junio. Aud. Nac.)
Ravenscroft, T. (13, junio. A. Nac.)
Ricardo «Corazón de León» (13, junio. Aud. Nac.)
Robinson, P. (13, junio. Aud. Nac.)
Rodrigo, J. (13, 21, 27 y 28, mayo. Aranjuez), (20, mayo. Morata de Tajuña), (24, 30 y 31, mayo. Alcalá de Henares), (7, junio. Aud. Nac.)
Saint-Saëns, C. (13, mayo. C. Conde Duque)
Sancho, M. (22, junio. F. March)
Santacréu (28, mayo. Aud. Nac.)
Santos, C. (30, mayo. Aud. Nac.)
Sanz, E. (17, mayo. I. Francés)
Scarlatti, A. (6, mayo. F. March)
Scarlatti, D. (27, mayo. F. March)
Scheidler, C.G. (3, junio. F. March)
Schiffelholz. (13, mayo. Aranjuez)
Schnitke, A. (21, mayo. Aud. Nac.)
Schubert, F. (14, mayo. Aranjuez), (18, mayo. Alcalá de Henares), (18, mayo. 3, junio. F. March), (3, junio. T. de la Zarzuela), (5, 11, 18, junio. Aud. Nac.)
Schumann, Clara. (20, mayo. Aranjuez), (21, mayo. Alcalá de Henares).
Schumann, R. (18, mayo. F. March), (18, 24, 29, mayo. 18, junio. Aud. Nac.), (8, 22, junio. F. March)
Serrano (20, mayo. Morata de Tajuña), (21, mayo. Aranjuez), (24, mayo. Alcalá de Henares).
Shostakovich, D. (11, junio. Aud. Nac.), (29, junio. F. March)
Smetana, B. (19, junio. Aud. Nac.)
Sor, F. (3, junio. F. March)
Spoehr, L. (13, mayo. C. C. Duque)
Strauss, R. (22, mayo. Aud. Nac.)
Stravinsky, I. (24, mayo al 2, junio. T. de la Zarzuela), (15, junio. F. March)
Toldrá E. (22, mayo. C. de B. Artes)
Turina, J. (22, mayo. 10, junio. F. March), (27, mayo. C. C. Duque), (30, mayo. Aud. Nac.)
Vasks, P. (13, junio. Aud. Nac.)
Velijo Tormis (13, junio. Aud. Nac.)
Victoria, T.L. de (16, mayo. A. Nac.)
Vivaldi, A. (15, 22, junio. F. March)
Wolkenstein, O. von (13, junio. Aud. Nac.)
Zárate, J. (2, junio. C. Reina Sofía)

Hazen, dos siglos de pianos

Las grandes dinastías industriales y comerciales son raras en nuestro país. Pero encontrar una que pueda celebrar doscientos años de continuidad ligada a la actividad musical en Madrid es casi milagroso.

Hace doscientos años, en 1796 (recordemos, Beethoven tenía 26 años y Mozart había muerto hacía cinco), nacía en Holanda *Juan Hazen Hosseschrueders*, fundador de la rama española de pianos Hazen. La firma había sido fundada en Madrid el año 1814 por su tío Jan (luego Juan) Hosseschrueders, a quién acompañaron Juan y hermano Pedro. Tras la vuelta a Holanda del tío en 1830, Juan quedaría como responsable del negocio familiar que ha estado siempre en manos de miembros de la ya célebre dinastía Hazen y que ha tenido como nombres clave al citado Juan Hazen Hosseschrueders (1796-1872), *Juan Hazen Pérez Zumelzu* (1832-1872), *Juan Hazen Alamo* (1853-1945), *Félix Hazen Gil* (1903-1950) y el actual presidente *Félix Hazen García* (1928).



Hazen mantiene una memoria de 182 años que puede dar testimonio de sus primeras actividades como fabricantes, uno de los talleres más importantes de comienzos del siglo XIX; de la crisis de mediados del siglo pasado que se llevó por delante a tantos constructores hasta terminar con la fabricación nacional de pianos; de su reconversión a las actividades de alquiler y reparación; del «boom» de las pianolas; de su actividad pionera como grandes distribuidores; de la recuperación, tras la postguerra, de un pulso musical que les llevó a jugar un papel clave en el mundo del piano a partir de los años cincuenta (ya de la mano de su actual presidente, Félix Hazen); y de la expansión actual de la firma.

Esa memoria se manifiesta, también, en una colección histórica de instrumentos de teclado que constituye, hoy por hoy, una de las mejores y más cuidadas de nuestro país y, sin duda, el núcleo de lo que, en su día, debería ser una colección estatal de instrumentos, en el área del piano.

Una memoria, en suma, que lleva a sus actuales descendientes a sentir legítimo orgullo de mirar hacia atrás y ver que una parte sustancial de la historia musical madrileña está constituida por recuerdos familiares.



**TRATADO
DE SOLFEO
CONTEMPORANEO**
JOSE LUIS TEMES

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

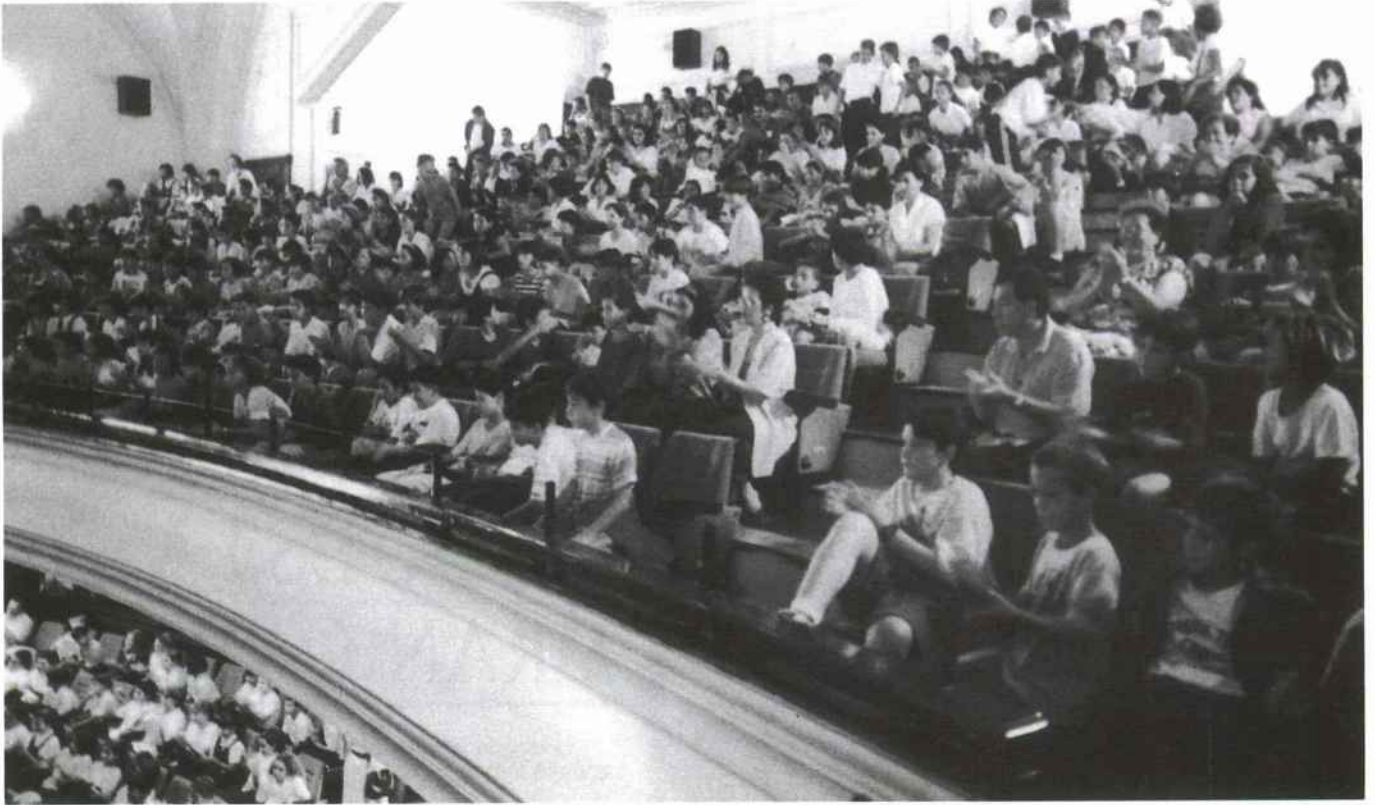
Los tomos **a** están dedicados exclusivamente a teoría; los subtítulos **b**, a métrica y lectura rápida, y los volúmenes **c** están dedicados a entonación, sin grandes dificultades rítmicas.

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

 **A LA VENTA
EN TIENDAS DE MÚSICA**

le

Editorial LINEA
Apartado Postal 10080
28080 Madrid



LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIAS PROTAGONIZA UNO DE LOS EPISODIOS MÁS NOTABLES DEL ÁMBITO PEDAGÓGICO MUSICAL. EN POCO MÁS DE CUATRO TEMPORADAS SU DEPARTAMENTO PEDAGÓGICO HA CONSEGUIDO TENER LISTAS DE ESPERA PARA SUS CONCIERTOS, ASÍ COMO PREPARAR UN REPERTORIO DE OBRAS MUSICALES PARA LA INICIACIÓN MUSICAL QUE CONSTITUYE YA UNA REFERENCIA PARA LOS QUE QUIERAN SEGUIR EL EJEMPLO. TODO ELLO DE LA MANO DE FERNANDO PALACIOS, UNO DE LOS MÚSICOS MÁS IMAGINATIVOS Y MEJOR PERTRECHADOS PARA LA ACCIÓN PEDAGÓGICA Y COMUNICADORA CON LOS QUE CONTAMOS ACTUALMENTE.

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

A veces la sensatez parece casi una excentricidad y hacer bien las cosas un desvarío. Sin embargo, alguna vez ocurre (no muchas que yo sepa) que un gerente de una orquesta se levanta por la mañana y decide arriesgarse a crear un departamento nuevo para formar a las próximas generaciones de melómanos, y como las iluminaciones suelen ser completas, en lugar de encargárselo a un amigo de un cuñado decide traerse a un gran profesional al que ha escuchado por la radio, y ya en plena embriaguez de responsabilidad le pone los medios necesarios para hacer una gran labor. Como ese gran profesional se llamaba Fernando Palacios y no estaba

dispuesto a dejar pasar de largo una ocasión así, el resultado ha sido una auténtica revolución en la isla.

En cuatro temporadas Palacios ha puesto en pie un programa de acción pedagógica que es ya la envidia de otras orquestas y una de ellas, en tierras gallegas le ha pedido repetir allí la experiencia. Todo el mundo puede imaginar que se empezaría con Pedro y el Lobo ¿Quién se privaría de una cosa así teniendo una buena orquesta y un colaborador como el director inglés Adrian Leaper? Pero en cuatro años el Departamento Pedagógico de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria ha conseguido encontrar repertorio pedagógico-musical de

Pedagogía en Las Canarias UNA INICIATIVA MODÉLICA

primera magnitud y, además, encargarlo a compositores y escritores actuales, como para rivalizar con el gran clásico de Prokofiev, o al menos para darle continuidad.

Una orquesta sorprendente

Con una historia centenaria pero paupérrima, como casi todas las españolas, la Filarmónica de Gran Canarias asume su gran cambio en 1980 y el Cabildo crea una Fundación para articular la renovación. Hoy día la Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria se compone de cinco departamentos, la Orquesta, una Academia que alienta la Joven Orquesta, el Departamento Pedagógico, las Producciones y la Promoción.

El Departamento Pedagógico, a su vez, se encarga de cinco clases de actividades: conciertos escolares, conciertos en familia, ensayos generales con público, un curso de formación del profesorado y otro de apreciación musical. «Los Conciertos escolares van dirigidos a niños (8 a 12 años) y jóvenes (13 a 15 años); esta separación se debe al distinto tratamiento didáctico que se debe dar a cada edad. Los menores de 8 años son demasiado pequeños para asistir a una sala de forma escolarizada -no así en Conciertos en familia-. Los de 16 años en adelante y universitarios pueden acceder a los ensayos de los conciertos y a los de temporada (...) Los conciertos tienen unos contenidos musicales diversos. Desde músicas antiguas hasta contemporáneas; de un estilo o de varios; con un solista, un grupo de cámara, una orquesta pequeña o una orquesta sinfónica; de música folklórica, didáctica, electrónica, jazz, otras culturas, etc...; de músicas escénicas, con guiñol, mimo, marionetas, danza, teatro, etc. (...) Una idea de la importancia que para la Fundación tiene este proyecto lo da la cantidad de conciertos que cada curso realiza, un total de 48, así como el número de escolares que se atienden, una media de 12.000 cada año que al menos disfrutaron de tres programas diferentes durante el curso. A pesar de este esfuerzo,



Fernando Palacios, asesor pedagógico de la Fundación de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.

Fernando Palacios, asesor pedagógico de la Fundación de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.



Una relación directa con la música

Hemos intentado con nuestros conciertos apartarnos lo máximo posible de aquello a lo que tanto y peligrosamente propende nuestra sociedad, lo espectacular: grandes concentraciones de jóvenes en polideportivos de condiciones visuales y acústicas nefastas; deformaciones del original que es engullido por la masa en forma de desproporcionados decibelios; luces y escenarios que transfiguran el resultado general en meramente visual, distrayendo los oídos; personajes famosos que más que aportar, distorsionan el producto final. No cabe duda de que este tipo de pirotecnia rentabiliza de otra manera la asistencia. Nuestros objetivos, sin embargo, han ido -y van- encaminados a establecer relaciones lo más directamente posibles con la música, su mensaje, su poética y su entorno».

FERNANDO PALACIOS

la demanda existente y el éxito obtenido por nuestra convocatoria hace prácticamente imposible atender una demanda que, en las edades que se atienden, superó la cifra de 30.000 solicitudes la pasada temporada (1994)...»

Música para montar

Fernando Palacios ha conseguido en estos pocos años un repertorio pedagógico que constituye ya un legado en su género. En ciertos casos se trata de piezas así concebidas, en otros se han encargado textos para músicas ya existentes, en alguna ocasión se han hecho arreglos y orquestaciones originales y, por último, se han concebido obras totalmente nuevas, algunas (composiciones y montajes) a cargo del propio Palacios. Esta es la lista de sólo dos años de actividad:

Peer Gynt; música de Grieg, texto original de Carmen Santonja.

Cascanueces; música de Chaikovsky, texto de Carlos Álvarez.

La mota de polvo; música y texto de Fernando Palacios.

Juego de niños; música de Bizet, texto original de Carlos Álvarez.

Romeo y Julieta; música de Prokofiev, texto de Miguel Angel Pacheco sobre Shakespeare.

West Side Story; música de Bernstein, texto de Miguel Angel Pacheco a partir del guión de la película.

Piccolo, saxo y compañía; música de André Popp, texto de Jean Broussolle.

Santa María de la Pena Negra; música de Chaikovsky, orquestación de Francisco Guerrero, texto de Carmen Santonja.

Pequeñas piezas para piano de distintos estilos; selección de piezas del siglo XX.

El buen ritmo del cuarteto de cuerdas; selección de piezas para cuarteto del siglo XX.

Artifugios e instrumentos para hacer; montaje de Fernando Palacios.

Ante este balance y esta iniciativa de una orquesta que ha decidido crear el público de mañana, sólo queda preguntarse cuánto tardaran otras formaciones en promover proyectos de esta índole y, desde luego, felicitar calurosamente a los promotores de la Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria por su valor, inteligencia e independencia de criterios. Otros, por el dinero que cuesta este Departamento Pedagógico (que es ya uno de los orgullos de esta orquesta) se traen a un tenor famoso, ponen unas cuantas autoridades en las mejores butacas y a vivir que son dos días. Sin duda, España está cambiando, pero parece que lo hace por los extremos antes que por el centro.



F. Palacios, con Adrian Leaper durante un concierto escolar.



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

El baile bien temperado del maestro Esquivel

Danzar en Madrid con Felipe IV

ANA ALBERDI

A la hora de la LOGSE, en la que por cierto, la danza cuenta con la debida atención, muchos profesores y alumnos harían bien en mirar el profundo pozo de ciencia y sabiduría que constituye nuestro pasado. Nuestra corresponsal en el

siglo XVII ha echado un vistazo a los hábitos y costumbres que reinaban en la época en que Velázquez iba del cielo de Madrid a sus asuntos. Un pequeño libro abre para nosotros un cuadro de costumbres lleno de impagables enseñanzas.

¿ Cuáles debían ser los atributos y cualidades del maestro de danza en el Madrid de mediados del siglo XVII, así como las de sus discípulos, la necesidad de que hubiera escuelas de danza y su funcionamiento? Un librito impreso en Sevilla en 1642, de unos 15x7 cm, encuadernado en pasta roja, se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid: «El arte del danzado», de Juan Esquivel Navarro (edición facsímil. Ed. París-Valencia. Valencia 1992). En él encontramos las claves para conocer qué escuelas de danza existían, quiénes eran buenos maestros, cómo debían funcionar las escuelas y su necesidad, cuáles debían ser los atributos y propiedades del maestro de danza y qué se consideraba importante en un discípulo para bien danzar.

Esquivel no cuenta cómo se baila cada danza, alegando que no hay arte, ni oficio, ni habilidad, que se puedan aprender en libros o tratados «sin voz viva», porque éstos sólo servirán para «alumbrar algunas cosas». En su libro se halla muy claro el modo de «acendrar, purificar y perficionar lo que se le ha enseñado», porque en el saber ejecutar un movimiento consiste el danzar bien, así como en «la cortesía, el modo y esti-

lo que ha de tener en escuelas y lo que en ellas debe hacer». Él no fue maestro, sino un alumno muy diestro que, como tal, se dirige a los iniciados en el arte del danzado, explicando algunos pasos aislados y tratando de legitimar la enseñanza de la danza al establecer normas para sus escuelas.

Menciona las «danzas de cuenta», que son para príncipes y gentes de reputación, oponiéndolas a las «danzas de cascabel», a las que califica de «chapadanzas». Estas últimas son aborrecidas por todos los maestros de reputación, y con escuela abierta, no practicándolas jamás. Son para gentes que pueden salir a danzar por las calles. Hubo maestro que las llamó «la Tararia de Dios». Y dice Esquivel: «si mi maestro perdiera el buen juicio que Dios le dio y ensayara semejantes danzas, o se hallare en ellas (que es bien imposible), no me intitulara su discípulo, con quererle y estimarle tanto».

Esquivel cita a dos grandes maestros en el Madrid de la época: Antonio de Almenda, maestro suyo y de su Majestad, el rey Felipe IV, y a Francisco Ramos, además de cinco discípulos de éstos, ya maestros. Aunque algunos de ellos vinieron de Italia y Venecia «con

algunas curiosidades de muy buen gusto», debieron «arrimarse a la doctrina de estos dos insignes maestros», para abrir sus escuelas. Nombra a otros cuatro en Alcalá de Henares, Toledo, Cádiz y Málaga, así como a un ayuda de maestro de su Majestad.

En Sevilla nombra la escuela de Luis de Caravallo (el del reto), Marcos Gómez y Joseph Rodriguez Tirado. Cita también señores diestros en danzar como el duque de Lerma, el conde de Elda, el de Sástago, el de la Fuenclara, el de Saldaña, los pajes de su Majestad D. Juan y D. Cristóbal de Gaviria, D. Alonso Ortiz Ponce de León y Sandoval, primogénito del marqués de Valencina, el conde de Arenales, D. Pedro Niño y D. Gaspar de Tebes. Mezcla, pues, personajes del reinado de Felipe III y de Felipe IV, quien reina cuando su librito se publica.

El maestro. Sus atributos

Maestros son los que tienen o han tenido escuelas abiertas y para ser maestro se han de «enseñar 200» (discípulos). Los maestros que «dan liciones por la calle sin tener escuela, como hacen barato, se atreve cualquier sabandija a aprender».

A éstos los llama mequetrefes pues «no tratan de enseñar mas que cuatro movimientos impropios y desproporcionados llevando la guitarra debajo del brazo con poca autoridad de sus personas, no reservando bodegón o taberna, donde no traten de enseñar lo mismo que ignoran (si supieran muchas personas cuan buenos maestros hay hoy y cuan malos son los que repruebo y cuan malo es cuanto pueden enseñar, dieran de buena gana dineros por no llevarlos a sus casas)». Se lamenta de que hay «gran cantidad de negros y otros hombres de baja suerte que quieren honrar sus personas y sustentarse y dar lucimiento a ellas con el danzado, en descrédito del Arte y de los que enseñan legítimamente».

Advierte que los maestros deben tener junto a sí sus armas «sin que jamás les falten del lado» debido a las murmuraciones «de que unos saben más y parecen mejor que otros» pues éstas han desencadenado «muchos retos que suelen venir a parar en cuchilladas» y han ocasionado la pérdida de muchas amistades.

Ningún maestro debe dar lugar a que en su escuela se murmure de otros maestros, ni discípulos, ni de otra persona alguna, antes bien, debe «reprenderlo y reñirlo» pues solamente a él le toca. Averiguada la murmuración, se le culpará mucho al maestro el haberla consentido.

El maestro no debe faltar a la hora de lección en la escuela o en casa particulares, pues así corre la voz de su puntualidad y con ella se adquieren muchas lecciones. Si el maestro se ausenta debe avisarlo la noche antes para que no se enfaden los discípulos hallando cerrada la escuela. Si no fuera posible, «debe otro día, en juntándose los discípulos, darles la disculpa para dejarlos gustosos». Los maestros de reputación no han de faltar de su escuela a la hora acostumbrada, especialmente de noche a no ser que sean convidados para juzgar algún reto.

A la hora de enseñar las mudanzas o conjunto de pasos de una danza se debe tener en cuenta la disposición del discípulo, «el brío de cada uno». No son

**"Aparecer limpio y aseado
sirve de no hacerse molesto a
los ojos y de convidar con su
aseo a que todos deseen dar
tal maestro a sus hijos:
porque siendo desaliñado y
asqueroso, no habrá quien
guste de llevarle a su casa..."**

menos diestros y galantes los que danzan por lo alto que por lo bajo (separándose más o menos del suelo en sus movimientos) y con el ejercicio se pueden hacer los discípulos tan fuertes «que a poco danzan de todo». A «los que danzan altos de cuerpo» se les debe enseñar a danzar recogido y a los medianos «desparcido» (uno y otro sin extremo).

El reprender en público sólo toca al maestro. Diligencias deben hacer los maestros para que «no se tomen movimientos malos», aunque sea muy a los principios «porque ver danzar a un hombre alto, cogiendo una sala de un paso y dar una vuelta muy alta, cayendo al suelo con un promontorio de huesos haciendo temblar una sala, provoca a risa»; y lo mismo «si un hombre muy mediado va haciendo baynillas en los pies» debe el maestro quitarle esta costumbre porque después será más dificultoso. Hay maestros que sin ignorar lo que deben hacer dejan pasar por alto algunas cosas, «por no parecer prolijos ni desabridos con los que asisten a las Escuelas».

El maestro no ha de danzar de ordinario en las escuelas y lecciones, ni solo ni con sus discípulos, porque es desautorizarse; como también lo es quitarse la capa para danzar en casa de los discípulos cuando da lección. Y si, por algún accidente, se ofrece a danzar, ha de ser con el instrumento, antes y después de sus discípulos, excusando siem-

pre este lance con mucha cortesía.

Siempre debe tocar su instrumento necesitando otro de repuesto por si tiene problemas con un puente o una cuerda. Esto le servirá cuando se junten dos maestros en escuela, cosa que sucede pocas veces, en caso de algún reto u otra circunstancia. Y debe conocer todos los tañidos y danzas, «sin perder un punto», aunque algunos no se practiquen, como la Española, el Bran de Inglaterra, el Turdión, la Hacha, el Cavallero, la Dama y otros semejantes que sirven en los saraos que se hacen a su Majestad y a otros príncipes.

Deben tener buena inventiva para ordenar un «lazo de importancia», porque no consiste el ser maestro en enseñar lo ordinario, sino en «tener buena disposición, ciencia y inventiva para cualquier cosa destas que he dicho y saber acomodar los movimientos a estos tañidos extraordinarios». Y deben atender siempre a «suplir con el instrumento los defectos o yerros del que danza, parte que excelentemente ejecuta Felipe de Casaverde, por la mucha velocidad de sus manos».

Deben saber enseñar mujeres, cosa que es muy importante y difícil, «que aunque danzan con el mismo compás y compostura son las mudanzas muy diferentes».

El maestro. Sus cualidades

Debe ser apacible «para darse a querer bien a todos los que frecuentan la Escuela», pues no hay razón para enfadarlos con desabrimientos y el maestro hace su negocio en conservarlos. Mezclando lo apacible con lo severo conseguirá estimación y afición, «sin que ninguna destas dos cosas pasen a extremo, de modo que ni la mucha severidad cause enfado, ni la demasiada llaneza menosprecio».

Aparecer limpio y aseado «sirve de no hacerse molesto a los ojos y de convidar con su aseo a que todos deseen dar tal maestro a sus hijos: porque siendo desaliñado y asqueroso, no habrá quien

"Si algún discípulo viene a la escuela a danzar «con malos zapatos o roto el vestido, de suerte que se le vea la camisa, o puntos en las medias, u otro desaseo deste genero, debe el maestro corregirlo: porque el desaliño es muy mal parecido"

guste de llevarle a su casa, ni darle sus hijos para que se los enseñe, porque de camino no se habiliten de desaliñados; que es una enfermedad muy pegajosa». Si no practican la limpieza nadie «los querrá llevar a festejos, ni saraos, en que suelen hallarse los maestros curiosos y limpios». Ni menos «se estimará a nadie de traerlos a su lado, porque no querrán llevar consigo a quien desluzca su persona con su mal traje, demás que deslucen lo que obran».

Deberán ser comedidos en la comida y la bebida de modo que no les haga daño pues un maestro a todas horas «debe estar en un ser». Tampoco deberán entrar en bodegones y tabernas, como «los maestros que andan con la guitarrilla debajo de la capa».

El ser galán sirve para, danzando, «parecer mejor que otro maestro que no lo sea, aunque sea tan diestro como él»; porque «el que danza bien y es galán es como tener pujanza y destreza en las armas» y «causa más afición al que mira un maestro galán y bien parecido con el instrumento en las manos ejecu-

tando lo que enseña».

Los maestros de buenos respetos lo abarcan todo, porque ellos cumplen «con todas sus obligaciones y palabras que dan de puntuales y se les pueden fiar las discípulas»; lo que no se puede hacer con maestros de malos respetos, porque se corre «el riesgo de un atrevimiento, delito digno de gran castigo»; pues el maestro está en lugar del padre y es indigna semejante traición, de la confianza que en él se pone. Asimismo debe ser muy cortés al reprender las ignorancias y descuidos que suele haber en las escuelas.

Los discípulos

En las escuelas entran muchos hijos de señores y caballeros, así a ver como a enseñarse; poquísimos «hombres bajos» o innobles pagan por aprender a danzar. Hay discípulos nuevos o «modernos» y antiguos o «diestros» que «hacen sus Academias, con que van excusando de trabajo al maestro». Es esencial para hacerse diestro el ejercicio entre ellos y el danzar de oposición. Es decir, uno frente a otro y no en solitario como se hace en las escuelas.

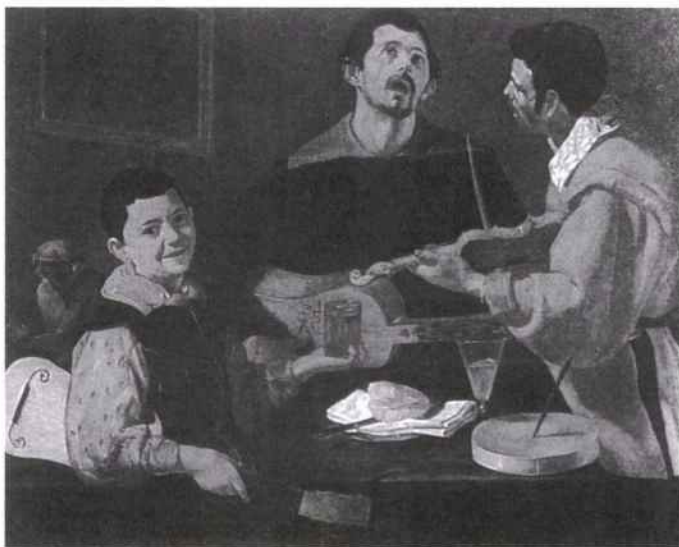
Para danzar bien, se necesita de buen oído; porque no teniéndose difícil-

mente se danzará a compás. El cuerpo ideal de un danzante debe estar proporcionado, bien repartido y no ser muy alto, «mejor que peque de mediano». Tener buen pie y pierna hace más aptos y diestros a los discípulos. Ahora bien, si no se es galán y airoso deslucirá por mucho que sepa la cartilla.

Importante es, en un discípulo, la compostura del cuerpo. Que el cuerpo esté bien derecho «sin artificio, con mucho descuido, del mismo modo que se lleva por la calle, sin enderezarle mas de aquello que su natural le da, ni doblarle por mirarse a los pies, ni por otro accidente». La afectación y la presunción deslucen «todo cuanto se obra bien». Tampoco se ha de ir mirando al techo sino llevar los ojos bien serenos mirando al descuido, porque verdaderamente «el danzado es un descuido cuidadoso». «Hánse de llevar los brazos caídos, de modo que las manos estén a las faltriqueras de los lados sin devanar con ellas, sino moverlos muy poco y con descuido», pues hay muchos que las mueven demasiado.

En la manera de plantarse en el espacio se reconoce el aire y destreza del que danza. En cualquier Rompido o fin de danza o parte donde el cuerpo se pare, ha de quedar plantado del modo que se hace en la reverencia. En la reverencia del Villano se reconocen las mudanzas de las aldeas, pues se alzan las piernas hasta el extremo y hubo quien tiró los candelabros llegando con su pierna hasta el techo.

Si algún discípulo viene a la escuela a danzar «con malos zapatos o roto el vestido, de suerte que se le vea la camisa, o puntos en las medias, u otro desaseo deste genero, debe el maestro corregirlo: porque el desaliño es muy mal parecido, especialmente para danzar». En Pascua y Carnestolendas deben los buenos discípulos regalar a su maestro y «pagarle las «cuelgas» si las hiciere».



Velázquez. *Los tres músicos*. Berlín, Gemäldegalerie

Necesidad de escuelas de danza

Las escuelas no solamente se frecuentan para saber danzar, sino también para aprender cortesía, aliño, compostura y bien hablar, «y a ser capaces de muchas materias»; porque en las escuelas, mientras no se danza, se habla de la destreza de las armas, de la gramática, de la filosofía y de todas las demás habilidades que los hombres de buen gusto profesan; y así, los oyentes suelen salir aficionados y deseosos de seguir los pasos de los demás.

Ha habido muy pocos que dancen, que no hayan frecuentado las armas; porque con el ejercicio de las armas se hallan «diligentes y prestos de pies» y con fuerza en las piernas y al tener los oídos llenos de oír en la escuela tratar de la destreza, que es de lo que más se trata, «en viéndose con medianos pulsos», van a aprender; y éstos aprenden más aprisa el manejo de las armas que los que no saben danzar. Y cita Esquivel a un familiar del Santo Oficio y a un escribano de su Majestad, como personas que «obran ambas cosas con excelencia».

Es necesario frecuentar las escuelas o al menos las academias, pues en éstas se baila en conjunto, cosa que no se hace de ordinario en la escuela, donde danza un discípulo detrás de otro. Pues «pocos danzan bien aún siendo diestros si no las frecuentan», aunque «los maestros anden muy cuidadosos con sus enseñanzas» en las casas particulares, pues el danzado requiere batallarse y ejercitarse junto a los más diestros, como las armas, sin valer de nada al discípulo "tener buenas partes", si no se halla en las Academias, por lo menos los días de fiesta.

Funcionamiento de las escuelas

El horario común es media hora después de anochecido, las 7 de invierno y las 8 de verano. Allí van los discípulos y otras personas, y el discípulo más moderno enciende las luces. En llegando la hora

de danzar, si el maestro repara en que tardan en salir a danzar les dice a los discípulos una fórmula de cortesía: «suplico a vuestas mercedes se entretengan un poco que ya es hora de danzar». No puede pedir ninguno que se dance, solamente el maestro; los discípulos pueden salir cuando gustaren.

El maestro no debe dar lugar a que ninguno atraviere danzando por entre él y el que danza, pues esto es una «descortesía evidente». Antes de empezar a danzar no se debe dar lugar a que nadie esté en pie, ni paseándose, y el que no tuviese donde sentarse, se ha de poner en una parte donde no estorbe.

Si entran mujeres, el maestro debe levantarse con mucha cortesía, acomodándolas en una parte separadas de los hombres, sin conversar con ellos. Se aconseja tener unas tarimas al lado del maestro donde sentarlas con mucha decencia: «porque de otra suerte tiene mal remedio». «Y esto de no consentir estén las mujeres con los hombres se debe hacer aunque vengan con sus maridos o hermanos, por que los circunstantes no lo saben». Y si acierta a entrar un juez no puede saber estos pormenores, siendo su deber evitar esta comunicación o «por lo menos averiguar la verdad». Hallándolos apartados cesan los engorros.

La cortesía es muy importante en las escuelas. Cualquiera persona que entrare en las escuelas tiene que hacer la cortesía al maestro, a los circunstantes y tomar el asiento que pudiere o el que le dieren. El maestro, a su vez, debe quitarse el sombrero aunque esté tañendo por su entretenimiento; pero si tañere mientras alguno está danzando cumple simplemente con bajar el rostro; porque no es caso dejar de tocar en tal ocasión, a no ser que el que entre sea un juez, tipo Oidor o Alcalde de la Corte u otro juez de esta calidad. Si el que entra es algún maestro, ha de aguardar a que el discípulo acabe de danzar, y luego levantarse y ofrecerle su silla e instrumento, «haciendo en ello mucha instancia». Lo

correcto, por parte del maestro forastero, será declinar esta cortesía sentándose al lado del maestro y, si hubiera otro instrumento, tocar a la par con el maestro en su escuela.

Si entran mujeres, el maestro debe levantarse con mucha cortesía, acomodándolas en una parte separadas de los hombres, sin conversar con ellos. Se aconseja tener unas tarimas al lado del maestro donde sentarlas con mucha decencia: "porque de otra suerte tiene mal remedio".

Los discípulos «modernos» no pueden dejar de ver estas cortesías, cuando ven entrar a otros que ya saben lo que han de hacer. Pero a quien «no saca fruto de ver», el maestro, o un discípulo antiguo debe advertirle de ello, muy cortésmente para no ocasionar disgusto. Esta acción está encomendada al discípulo más antiguo o diestro.

Mientras se danza, «se ha de tener tanto silencio que por ningún caso se ha de oír hablar, ni reír a nadie porque es una de las descortesías más dañosas que se hacen» y especialmente la de la risa, por dos cosas. Primero, porque siempre el que danza colige que se ríen de él. Segundo, porque el ruido, por poco que sea, embaraza el oído del que danza, mayormente si es discípulo «moderno» o tiene poco oído. Y tercero, porque del reír cuando se danza, o por caída, o por algún movimiento mal hecho se han originado muchos retos.

Las lecciones se hacen conforme van entrando los discípulos, sin anticipar a ninguno por antiguo que sea, a no ser que lo pidiere por cortesía o por urgente ocasión. Cada discípulo recibe una

sola lección.

El pago es importante cuando cualquiera viene para ser discípulo. Se concierta con el susodicho lo que se puede y se le «asienta» en un libro que para esto tiene el maestro, poniendo el día, el mes y el año. Pídesse el mes por adelantado y no trayéndole a la tercera o cuarta lección, no se prosigue con él hasta que lo traiga («salvo si es tan amigo que no se deba tener este estilo»). Pues hay unos «que derechamente quieren aprender» y otros que «abandonan a los ocho o quince días» y el maestro se puede quedar sin discípulos y sin dinero. Se considera que con un mes de lección hay pocos que no les aproveche lo que danzan y cobren amigos, continuando por tanto en la escuela.

En las escuelas se enseña a danzar el Alta, 4 mudanzas de Pavana, 6 paseos de Gallarda, 4 mudanzas de Folías, 2 del Rey, 2 de Villano, Chacona, Rastro, Canario, Torneo, Pie de Gibado y Alemana. De esta regla se puede salir aprendiendo más o menos mudanzas o piezas. Esquivel las nombra pero no nos dice cómo se bailan, describiendo simplemente algunos de los pasos que en ellas se usan.

La costumbre es que los discípulos convengan quien ha de danzar el Alta, que suele ser uno de los más diestros. Si uno quiere salir a danzar puede hacerlo sin ser descortés. Cualquiera puede pedir el Alta y el que la ha danzado convida: «suplico a vuestras mercedes, el que gustare me haga el favor de salir». Cuando un diestro se ve en el puesto y está la escuela llena de diestros y de modernos, convídase a 4 ó 5 diestros que dancen con él. Pero a veces se crean problemas cuando se convida en general pues salen muchos a la Haya, alargando la escuela «resfriándose mientras aguardan que los demás dancen, mezclándose diestros y zancarrones, siendo de enfado para el que mira y el que danza».

Para evitar problemas, lo idóneo es ir con 5 ó 6 amigos, y sin danzar el Alta, salir a los 4 pasos de Pavana, cosa que se puede hacer. Viendo que no hay

Alta, los demás aguardan y hacen su escuela de por sí, danzando cuando les toca. El maestro puede mandar danzar el Alta a quien quisiere, pero esto puede causar envidias por mandar a unos más que a otros, pues se considera un favor, como verdaderamente lo es y cada uno quisiera ser el escogido.

El proceso que se sigue es que, tras la danza del Alta, salen con el que la danzó los que han de danzar los 4 pasos de Pavana. Tras ello se hace la Reverencia que se debe hacer a todo el auditorio y todos deben quitarse el sombrero. Dejan en el puesto al del Alta. Éste hace una mudanza de Pavana hecha y deshecha o 2 medias (el hecho de una y el deshecho de las otra). Acabando éste, sin dejar que se empiece otro tañido, sale el que más pronto se halla y prosigue con otra, y así sucesivamente todos los demás. Luego, el del Alta sale en cuerpo (sin capa ni espada, si la ciñe) y danza otra mudanza de Pavana, y los demás hacen lo mismo también en cuerpo, saliendo cada uno en el lugar que adquirió la primera vez.

Si alguno se anticipare a salir primero, puede el que le pertenece salir y ponérsele delante, diciendo: «con licen-

cia de vuestras mercedes». Si esto se hace con malicia será descortés. Quien llega tarde y ya se está bailando no hay lugar para que baile ni se acostumbra, si no es pidiéndolo el maestro.

El que danza el Alta continúa «de escuela» en esta manera: 2 mudanzas de Gallarda, 2 de Folías, 2 del Rey, 2 de Villano, Chacona y Canario, rematando la Escuela con el Pie de Gibado, que es todo lo que se danza en las escuelas. Aunque hay Rastro, Jácara, Zarabanda y Tárraga, estas 4 piezas son una misma cosa, si bien el Rastro tiene mudanzas diferentes y por diferente estilo.

Si el del Alta se cansa, o hay muchos que danzan, o por otro accidente, la escuela se reduce a una mudanza de cada cosa para abreviarla; pero sin acuerdo de los demás presentes no puede dejar de danzarse lo dicho.

No puede pedir ninguna persona, de suerte que se oiga, que se dance particularmente alguna pieza, sino aguardar a que se dance en la escuela, pues allí se ejecuta todo cuanto hay que ver; que esta particularidad solo la puede tener el maestro por complacer a quien quisiere.

Antes de comenzar la lección, mientras el maestro enseña la Pavana y la Gallarda, se le ha de repasar al discípulo lo que se ha enseñado desde el Alta, pues «es fácil como principiante, olvidarse de las primeras liciones, ofuscado en las últimas, o, por lo menos tomar algún movimiento impropio que se corrige en el repaso; en saliendo de Folías ya el que danza sabe los movimientos, no es tan fácil de olvidar y basta con los repasos de los sábados».

Al haber pagado todos su repaso, cada uno quiere danzar lo que le toca. Hasta el Villano, nadie debe pedir más de lo que el del Alta danzare. Después del Villano puede pedir las Chaconas o el Canario. Si el del Alta sigue la Escuela, los discípulos pagan el repaso o llegan a dar la disculpa que les parece al maestro.

Después de hacer la escuela se puede permitir conversación de pie o sentados, si no hay quien haga otra escuela

El pago es importante cuando cualquiera viene para ser discípulo... Pídesse el mes por adelantado y no trayéndole a la tercera o cuarta lección, no se prosigue con él hasta que lo traiga («salvo si es tan amigo que no se deba tener este estilo»).

o haya alguna otra lección que dar; en este caso se guardará silencio. Ninguno en el curso de la lección podrá corregir al «aleccionado ningún yerro, aún siendo diestro y antiguo y aunque el maestro se descuide en corregirlo». Esto y el reírse mientras se danza es «mal parecido».

Las Hayas, ya mencionadas anteriormente, suelen echarse por las Pascuas y días muy festivos, después de haber danzado y antes de que se vaya la gente. Y el que la ha de echar (que siempre ha de ser uno de los más diestros) danza el Alta y ofrece lo que le parece sacando a danzar a otro, el cual hace lo propio, y ofrece en el sombrero del que echó el Haya, y este saca a otro, y así sucesivamente hasta que no hay quien sacar. Y si «alguno sacándole no quisiera salir, pidiéndoselo dos o tres veces, no hay que apretar más la dificultad, sino pasar adelante sacando a otro, por cuitar algún disgusto».

Ya se ha citado antes la existencia de retos en las escuelas de danza. Esquivel cuenta cuál es el procedimiento para «echar un reto». El que está ofendido va a la escuela de donde emanó el reto, y cuando la ve más llena, pide el Alta, y en danzándola, dice de esta manera puesto su sombrero, capa y espada: «Reto y desafío a fulano, discípulo de fulano, a danzar y bailar cuatro mudanzas de Pavana, seis paseos de Gallarda, dos mudanzas de Folías, dos de Rey, dos de Villano, Chacona, Canario y Rastro a mas hacer y mejor parecer, debajo de buen tañido; deposito tal cantidad en el Señor maestro, cuya escuela elijo, para que se ejecute; y señalo tal día: el dinero la mitad para quien tocare y la mitad para quien ganare: y nombro por mis padrinos, a fulano y fulano». Este mismo reto se ha de echar luego en todas las escuelas. El que acepta el reto, ha de pedir el Alta en la escuela donde primero le retaron; y en danzándola dirá estas razones:



Richelieu bailando la Sarabanda delante de Ana de Austria

«a mi noticia ha venido, que fulano, discípulo del señor maestro Fulano, me ha retado a danzar y bailar». Todo esto con el sombrero en la mano. Y en acabándolo de decir, ponérsele con toda la arrogancia que pudiera, y proseguir diciendo: «acepto el reto y en la forma que le pronuncio y deposito la misma cantidad que depositó, y nombro a fulano y fulano por mis padrinos». Ha de depositar el dinero y hacer la misma aceptación en las demás escuelas, diciendo en todas que lo acepta y sale a él.

Llegado el plazo y hora, danzará primero el que retó, empezando por el orden de las danzas que se hacen en escuela, e irán danzando uno en pos del otro hasta acabar el reto. El maestro va tomando los votos, y el que tuviere más, gana. Lo que ordinariamente se hace, cuando la diferencia es poca, es «darlos a ambos por buenos; porque entre los padrinos y apasionados no haya discordia como si está mal, o bien votado; porque de esto suelen recrecer algunas pesadumbres». Hubo quien ganó en una ocasión porque «su competidor llevaba una cinta de los calzones de las que él no pudo ver, por no estar delante, y al paso que danzaba, iba la cinta dando saltos y vaivenes: y recibióse a votos, si era feal-

dad o no; y todos concordaron, en que no era bien parecido, con que perdió el reto por no ir bien atado...» porque para salir a un reto ha de ir un hombre muy atildado en todo».

Hay retos particulares con Cabriolas o Giradas, lo que mejor le parezca al que reta, y retos generales, en que se reta por presunción a cualquiera que dijo o murmuró. Si la murmuración es del maestro del que reta, estando éste ausente, la fórmula sería: «a cualquiera que dijere mal de mi maestro fulano, ora sea discípulo o maestro el que lo dijo, por estar el mío ausente, lo reto y desafío a tal y tal cosa». Y en otra ocasión será mal parecido re-

tar un discípulo a un maestro, pero puede suceder. Cuenta un sucedido de cuando él llegó a Sevilla desde la corte. Cómo, tras haberse murmurado que él no tenía buena Escuela, echó un reto general a cualquiera que de la doctrina de su maestro dijese mal. Al final nadie aceptó el reto después de ocho días y se concluyó levantándose el maestro en la escuela donde se había echado el reto. Este hizo una defensa de Juan de Almenda, el maestro de Esquivel en Madrid y maestro de danza del rey Felipe IV. La circunstancia era tan extraordinaria que acabaron danzando «de amistad y con tanto cuidado como si fuese en prosecución del Reto», Esquivel, el maestro Luis de Caravallo y otros dos amigos.

Tras estas noticias sobre el danzado, sus maestros y escuelas, sería interesante unir la descripción de pasos de Esquivel (que en este resumen se han obviado), con el desarrollo de las mudanzas de ciertas danzas existentes en el manuscrito de Juan Antonio Jaque (en la Biblioteca Nacional) y las músicas de danza compuestas por compositores del XVII en España. En estos días se está representando en Madrid una comedia de Lope de Vega llamada «El maestro de danza».

¿HAY ESPE- RANZAS

El enfermo disfruta de una mala salud de hierro. Ésta podría ser la respuesta a la cuestión que encabeza este texto. La música contemporánea es, de entrada, un término raro ya que se aplica a obras, estéticas y corrientes que pueden llegar a tener casi noventa años. Es, además, un término de compromiso porque antaño se hablaba de vanguardia, experimentación, etc. Por otra parte, los grandes medios de difusión españoles hace tiempo que han apostado por llamar contemporáneas (si es que se ven obligados a usar este término) a una serie de músicas de orígenes populares de mucho mayor rédito, tanto económico como de implantación, generalmente juvenil. La vieja música contemporánea es, pues, una nebulosa a la que todos están impacientes por enterrar, sobre todo en España.

Sin embargo, obstinadamente cada vez que un joven decide componer, desde Australia hasta Alaska o desde Sudáfrica hasta Japón, lo termina haciendo en un ámbito estético y técnico que,

por más que se empeñen algunos, es más o menos heredero de la larga tradición de la denominada música contemporánea del siglo XX, al margen de la corriente elegida. ¿Qué hay que concluir de ello? ¿Están todos locos? ¿Son víctimas de sus pérfidos profesores que han venido al mundo para proyectar una ilusión? Cada cual que responda como quiera.

Así lo han hecho dos musicólogos para las páginas de esta revista. José Luis García del Busto cuenta, en forma de fábula, una historia muy ilustrativa de la que no adelantamos detalles para que el lector pueda disfrutarla en todo su interés. Mónica Torre, por su parte, analiza el estado de la cuestión en un trabajo lleno de sugerencias que invitan a tomarse en serio el abandono que España arrastra en esta cuestión, indigno (digámoslo todo lo fuerte que sea necesario) de un país en el que el resto de los sectores culturales, económicos y sociales comienzan a funcionar a la altura de los de nuestro entorno.

LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA PARA

cuento real como la música contemporánea misma

AL ACABAR LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL, UN PEQUEÑO NÚCLEO DE COMPOSITORES, YA EN UNA PRIMERA MADUREZ VITAL, PERO CON ENERGÍAS JUVENILES INTACTAS, PUGNABA POR DAR A CONOCER LA MÚSICA QUE, DESDE BASTANTES AÑOS ATRÁS, ESTABAN ESCRIBIENDO.

JOSÉ LUIS GARCÍA DEL BUSTO

Era en Viena. ¡Oh, Viena! La patria chica musical de Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Mahler..., con «la» orquesta por antonomasia, con «la» ópera por antonomasia, ciudad cuyas piedras rezuman música y que emana refinamiento cultural desde cualquiera de sus rincones... Ya. Aunque hubiera esplendores muy concretos, ciertamente, éstos estaban absolutamente enfocados hacia el pasado histórico, y lo que respiraba en Viena un compositor joven con cosas nuevas que decir era incomprensión y cutrez. Como en cualquier otra parte. Como en cualquier otra fecha.

Pero este pequeño núcleo de compositores era animoso. Se sentían seguros de su talento y se hacían fuertes mediante lazos de solidaridad y de amistad entre ellos. Sufrían mucho, pues era prácticamente imposible colocar una partitura en los conciertos de los circuitos «normales» y, cuando de tarde en tarde se conseguía algo, casi era peor: los intérpretes no se tomaban en serio la obra, la preparaban poco (puesto que el éxito y el compromiso estaba en el resto del programa), consecuentemente la tocaban muy mal, el público abominaba de aquello (pues había ido a escuchar música, música) y, si algún crítico había asistido al concierto, los muchachos abrían al día siguiente el correspondiente periódico hechos un manojo de nervios: les acuciaba la duda de si no iban a ser men-

cionados o si, por el contrario, les iban a ofender con algún argumento (con algún argumento, y no como el público, que no tiene que dar explicaciones a nadie).

Pero ellos no cejaban. Y, erre que erre, llegaron a alumbrar una idea genial. Puesto que los circuitos «normales» de los conciertos vieneses no estaban por ellos, crearían su propio reducto concertístico. Para ello, todo debería estar bien pen-

El cuarteto Kollish prepara uno de los cuartetos de Schoenberg bajo su supervisión. Berg asiste al ensayo. (Dibujo de Dolbin)





Schoenberg
dirigiendo la
primera
grabación de
Pierrot Lunaire,
Nueva York,
1940. (Dibujo de
Dolbin).

sado y calculado. En primer lugar -se decían-, nuestras partituras son complejas, luego sólo podrán intervenir intérpretes de la máxima solvencia. En segundo lugar, nuestra música es muy «nueva», es decir, los intérpretes, por buenos que sean, no pueden estar familiarizados con este lenguaje, luego será exigible un arduo trabajo de preparación y ensayos. Tercero: los intérpretes siempre han soñado alguna vez con que los espíritus del gran Mozart y del gran Beethoven, bajaran, escucharan y bendijeran su labor, o bien les hicieran alguna indicación sobre ese mágico detalle del que sólo el autor puede ser consciente, pero que, una vez visto, les aseguraría que su interpretación iba a ser especialmente acertada y trascendente, de referencia; pues bien, eso, en este caso, estaba

resuelto: para suerte de los intérpretes, allí estarían los autores, no en espíritu sino en carne y hueso, vigilando paso a paso el montaje de las obras. En cuarto lugar, si los intérpretes son de gran solvencia musical y tienen fe en nuestra música, hasta el punto de estar dispuestos a trabajarla con extremado rigor ¿en qué cabeza cabe pensar -se decían- que no son personas sensibles y tipos simpáticos? Luego comprenderán perfectamente que, estando como estamos en la indigencia, su remuneración económica va a ser meramente simbólica.

Resuelto todo lo referente al capítulo esencial del concierto. Los promotores de la idea siguieron cavilando. Veamos -se decían-, con el público que basa su filarmonía en la escucha reiterada de obras conocidas y sabidas de memoria no podemos contar. Asumamos esto desde el principio y planteemos los conciertos no abiertos al público, sino solamente para invitados personales de nuestro círculo de amistades y de la profesión, es decir, para personas que sabemos están positivamente interesados en conocer nuestro trabajo. Por otra parte, nuestros nombres carecen de fuerza de convocatoria en un cartel y, además, no nos interesa un público seguidor de tal o cual compositor o de tal o cual intérprete, sino un público puro, inquieto intelectualmente e interesado exclusivamente por la música; en consecuencia, no anunciaremos los programas. En cuanto a los críticos, la experiencia nos dice que no están muy interesados en el seguimiento de nuestras obras y que, cuando se han cruzado con alguna, la comprensión de la música no ha sido la característica principal de lo escrito. Lo más coherente, pues, es no hacer partícipe a la crítica de estos eventos.

Insuflados por la mejor voluntad artística y, sobre todo, dispuestos a trabajar por su supervivencia -si no económica, sí al menos creativa-, este pequeño y compacto grupo de compositores innovadores pusieron en pie el proyecto un buen día de febrero de 1919. Los implicados eran básicamente tres, y se llamaban -de sobra lo sabe el lector- Arnold Schoenberg, Anton Webern y Alban Berg. El reducto se denominó «Sociedad privada de interpretaciones musicales» y se hicieron muchos conciertos.... hasta que las dificultades comenzaron a parecer insalvables- ¿Rendición, pues? ¿Ni hablar! Quien esperara esto desconoce la capacidad de lucha, la fe en sus posibilidades y la imaginación de aquel pequeño y compacto grupo de compositores. En efecto, pronto se les ocurrió una solución.

Necesitamos dinero -se decían- y nosotros somos músicos, luego por vía musical hemos de conseguirlo. Veamos. Estamos en Viena y son momentos difíciles. ¿Qué mejor que recurrir al prototipo de músico vienés, adorado por todos los aficionados y aun por los profesionales y, a la sazón, símbolo preclaro del desenfado y de la sonrisa en música? ¡¡Strauss!! Qué gran idea, mira por donde el mismísimo Johann Strauss -hijo-, triunfador en vida y rodeado de gloria creciente después de muerto, vendrá en ayuda nuestra, se decían. Todo va a ser muy fácil porque, aunque no tenemos dinero, nosotros mismos podemos tocar: Alban el piano, Anton que vuelva a sus andanzas juveniles con el violonchelo y yo, en un periquete, me pongo en dedos con el violín -dijo Schoenberg- pero, además, tenemos grandes amigos que estarán encantados en colaborar para que el conjunto pueda ser más amplio. Se lo diremos a Kolisch y a Rankl, y así ya seremos tres violines. Necesitamos un viola: Steinbauer seguro que estará encantado de colaborar. ¡Y Steuermann!! Sería un puntazo incorporar a semejante pianista en el grupo.... Entonces ¿qué toco yo?, preguntó Berg. Pero la solución, una vez más, vino rauda: el armonium. Manos a la obra: cada uno de nosotros tres escoge una pieza de Johann Strauss de su predilección y la arregla para estos siete instrumentos o para parte de ellos.

Aún dando por hecho que la idea se iba a traducir en una deliciosa velada musical, alguien, carente de la misma imaginación que aquel esforzado grupo de músicos, podría preguntarse cómo iba a llegar el dinero si, a la postre, se trataba de un concierto de una Sociedad Privada que no abría sus puertas al público ni a la crítica, sino que sólo invitaba a sus allegados y no cobraba entradas. Pero es que no hemos contado la idea toda: esta sesión sí sería abierta al gran público y, no sólo eso, sino que al final del concierto, los manuscritos de los arreglos de Schoenberg, Berg y Webern ¡se subastarían! De este modo, quedaban asegurados una pingües ingresos.

El viernes 27 de mayo de 1921, a las 19 horas, se produjo el acontecimiento. El singular grupo de intérpretes arriba mencionados estrenarían versiones camerísticas de El Vals del tesoro de la opereta El barón gitano (arreglo de Webern), de Vino, mujeres y canciones (arreglo de Berg) y de Rosas del Sur y los Lagunenwalzer (ambos arreglos por Schoenberg que, como padre de la idea y «líder» natural del grupo, hizo dos). El concierto, en efecto, fue una delicia. La sonrisa no faltó,

al conjuro de la música de Johann Strauss. El público comprobó que aquella gente de tendencias tan estrambóticas tenía un aspecto normal, que no estaban reñidos con la música «de verdad» y que incluso tocaban con cierta gracia instrumentos «de toda la vida». Los aplausos y los plácemes abundaron.

La convocatoria había sido un éxito casi total. Sólo faltó algún acomodado ciudadano más que considerara de interés llevarse a casa manuscritos de Berg, Schoenberg y Webern a cambio de un puñado de schillings. Por ejemplo, nadie pujó por el arreglo de Webern.

En fin, pocos meses después, en diciembre del mismo 1921, hubo que arrojar la toalla y la Sociedad se disolvió. Resulta sorprendente, extraño al menos, que la idea no tuviera larga vida ni demasiada repercusión, estando todo, como estaba, tan atado y bien atado...

Diálogo imaginario entre Don Quijote y Sancho.

S.- A lo que se ve, el autor de este cuentecico lo que ha querido decir es que en todas partes cuecen y han cocido habas, pero no se yo a que sardina arrima el ascua ni si ha pasado por sus entendederas aquello de que mal de muchos consuelo de tontos, que bien pudiera suceder que aquellos compositores de la antigüedad dieran los primeros con el ánimo de dar dos veces o que los de ahora, viendo peladas las barbas de sus sucesores, pusieran en un santiamén las suyas a remojo, pues, como bien dicen en nuestra tierra...

D.Q.- Por Dios y por todos los santos, Sancho, deja ya de ensartar refranes descabellados que, a mi entendimiento, no hay aquí otra conseja que esta en cuyo mensaje mi misma decisión de emprender fazañas en solitario cobra sentido y valor: lo nuevo, o es problemático o no es tan nuevo como pareciera.

Consolación insuficiente, pero única y definitiva: nada ni nadie pudo impedir la gloriosa existencia de Moisés y Aarón, ni del Cuarteto, op. 28, ni de Wozzeck.

"Aún dando por hecho que la idea se iba a traducir en una deliciosa velada musical, alguien, carente de la misma imaginación que aquel esforzado grupo de músicos, podría preguntarse cómo iba a llegar el dinero"

una botella lanzada al mar

¿DÓNDE VIVE LA CREACIÓN CONTEMPORÁNEA? ¿DE QUÉ SUBSISTEN SUS COMPOSITORES? ¿DÓNDE SE ESTREMAN SUS OBRAS? AL MARGEN DEL MUNDO MUSICAL OFICIAL, EXISTE OTRO MUNDO RICO EN EXPERIENCIAS Y VARIADO EN MANIFESTACIONES QUE LUCHA POR SALIR MÁS ALLÁ DE LOS MÁRGENES RESTRINGIDOS A LOS QUE SE HA VISTO SOMETIDO.

MÓNICA TORRE

En España, desde hace unos años, la música se ha puesto de moda como elemento social o como evento conmemorativo. Pero la que se escucha en nuestros auditorios sigue siendo la que se escuchaba hace diez, veinte o treinta y tantos años; y es que no se pasa de programar una música de repertorio, de calidad reconocida universalmente, en tanto que tamizada por la historia y, además, objeto de sacralización por gran parte del público. Por otro lado, los mass-media nos «bombardean» con una música de consumo que cuantifica su valor por la cantidad de audiencia o ventas que sea capaz de generar.

Conviviendo con esta situación, la creación contemporánea vive desde hace unos años un desarrollo que me atrevería a calificar de dorado. Son muchos los compositores jóvenes que luchan por abrirse un hueco entre los consagrados, que a su vez siguen trabajando con el mismo ímpetu que hace unos años.

Actualmente, la polémica que suscita la música de vanguardia está fundamentada, como el sociólogo Pierre Menger ha descrito¹, en dos tipos de argumentaciones: 1º: El rechazo, por incomprensión, del público ante la obra contemporánea. 2º: La sucesión imprevisible de estéticas, movimientos, invenciones efímeras, es decir, novedad a toda costa, que es característica, según el discurso de esta polémica, de la producción actual.

¿Divorcio, desde cuándo?

Pero se debe ir más allá en el análisis de las razones de este divorcio entre creador y gran público. En el siglo XIX, el músico toma conciencia de sí mismo como artista, y de la música como

arte independiente, no subordinado a ninguna funcionalidad extrínseca a ella y además ligada al resto de las artes, con las que debe colaborar para crear la obra de arte total. Así empezará la especulación musical «per se» y la intelectualización del discurso sonoro llegará hasta cotas desconocidas hasta el momento.

Por otra parte, coincidiendo con el auge del positivismo y del método científico, en la seguridad de poder extenderlo a todas las actividades humanas, comprendidas las éticas y las artísticas, se modifica profundamente el horizonte de las investigaciones en el campo musical, surgiendo así la Musikwissenschaft (ciencia de la música), o Musicología, término acuñado en Italia que ha terminado por imponerse. La Musicología significó un ideal de científicidad, una aspiración a un mayor rigor en los estudios musicales, y un redescubrimiento de la música del pasado como patrimonio cultural. Este pasado empezó pronto a ser objeto de estudio y reflexión, y acabó por entusiasmar al público que oía por primera vez una música tan alejada de la estética acostumbrada.

Estas dos circunstancias de carácter musical coinciden, en la primera mitad del siglo XX, con tres acontecimientos que acabaron de influir decisivamente en la ruptura creador-auditor: los acontecimientos bélicos que asolaron la Europa de principios de siglo, la aparición de los mass-media y la implantación del capitalismo como nuevo sistema político y económico.

La huida de Europa de los grandes creadores como consecuencia directa de las guerras mundiales configuró una situación de precariedad creativa, creándose un vacío que se tuvo que cubrir con obras del pasado (rescatadas por los

musicólogos). Por otra parte, los compositores que se quedaron se encontraron sin medios ni lugar para estrenar sus composiciones durante la contienda o demasiado mediatizados por los regímenes políticos para los que creaban una música propagandística, mientras las corrientes más vanguardísticas avanzaban con la certeza de no encontrar vías fáciles para dar salida a su música.

La llegada de los medios de comunicación de masas, es decir, de las técnicas de reproducción múltiple, y el capitalismo como nuevo sistema económico y político configuraron un nuevo marco de acción donde el músico debía adaptarse para poder sobrevivir. Con los mass-media surge una nueva forma de difusión caracterizada por disponer de un «público grande, anónimo, disperso y heterogéneo»², que modificó los hábitos de escucha y que, por otra parte, dotó al compositor de nuevos campos de experimentación y creación musical.

Las nuevas relaciones económico-sociales produjeron una estandarización en aumento que implicó al mismo arte hasta degradarlo a producto comercial, como bien ha descrito Jacques Attali en su ensayo *Bruits*: «una música ensordecedora y sinérgica, un poder burocrático que trata de callar a los que le impugnan»³. La creación artística empezó a valorarse en cuanto producto de mercado que genera un número suficientemente importante de consumidores y unos beneficios óptimos dejando de ser controlados por el propio músico y pasando a depender directamente de productores, marchantes, editores gestores...

La introducción de nuevos lenguajes, la alteración de los hábitos de comunicación y escucha, la crisis de los valores estéticos tradicionales, la nueva concepción de obra de arte, así como el aumento del espacio mediático de consumo musical fue modificando la relación entre creador-auditor hasta llegar a la situación actual de total divorcio entre música de vanguardia y sociedad, marginando a la primera a sus propios circuitos de difusión «Nadie quiere nada con la música nueva, ni los individuos ni la colectividad. Expira inaudita, sin eco... espontáneamente tiende al olvido absoluto. Es una auténtica botella lanzada al mar»⁴.

En España peor

Si a esto unimos que España ha vivido tradicionalmente al margen de la cultura musical, desde la década de la IIª República, que acaba con el magnífico intento, capitaneado por la llamada

«Generación del 27», de elevar la Música a razón de estado, provocando nuestro éxodo particular de artistas e intelectuales...: España se ha encontrado sin referencias culturales próximas a las que atenerse.

A estas circunstancias históricas debemos añadir una serie de razones de nuestra situación actual que no dejan cuajar la música contemporánea en la sociedad española. 1º: La ausencia de la música dentro de los planes generales de la enseñanza. Aunque actualmente se ha empezado a introducir se ha hecho desde un punto de vista muy parcial. 2º: El trastoque de valores del público aficionado. Lo que interesa es «quién» hace las cosas y no «qué». 3º: En España seguimos pensando en satisfacer el gusto de un determinado público aficionado, olvidando la formación de un público potencial que responde si se le ofrece calidad. 4º: Imperfección de las interpretaciones ligadas a las condiciones de interpretación (demasiado rápidas) y de representación (una sola vez). 5º: La ruptura entre los géneros musicales y extramusicales. Ruptura que reflejan las estructuras de difusión. 6º: Escasa promoción de la difusión visual y fonográfica. 7º: Insuficiente inserción de los autores en las estructuras de difusión. 8º: Inadaptación de los mecanismos económicos (coproducciones, ayudas...) a la circulación de obras.

Esta situación ha provocado que el tiempo que transcurre entre la creación de una obra y su integración en los circuitos concertísticos normales (si es que se integra), haya aumentado progresivamente.

Ante esto, el compositor español tiene dos posibilidades: dirigirse a un público preexistente con el que «negocia» un lenguaje aceptado por este público, sacrificando así su aportación personal, o bien, trata de imponer su propio mundo sonoro que, por personal que sea, es producto de una corriente determinada. Pero esta corriente debe de ser lo suficientemente vasta como para poder aportar algo de originalidad. El grado de originalidad de cada compositor se mide por la cantidad de soluciones propias que encuentre para los mismos problemas y que son la sustancia misma de la corriente de la que surge. La amplitud de esta corriente se mide por el grado de permisibilidad que muestra sin perder su identidad.

Gestionar la recuperación

Aunque entendamos la creación artística como un acto de comunicación y en este caso hablemos de una ruptura de la misma entre creación

contemporánea y público masivo, esto no quiere decir que esta música carezca de valor artístico o de sentido en la sociedad actual, ni tampoco que haya que dejarla reducida a cuadros marginales. Por esto debe de ser objetivo prioritario la creación de instituciones para la promoción y difusión de la música de vanguardia que sostenga un nivel

"Debe de ser objetivo prioritario la creación de instituciones para la promoción y difusión de la música de vanguardia que sostenga un nivel óptimo de creación y lo incluya dentro de los circuitos habituales de difusión musical."

óptimo de creación y lo incluya dentro de los circuitos habituales de difusión musical. En España actualmente este apoyo se ha llevado a cabo desde el Estado principalmente, creando organismos de gestión musical (OGM), entre los que debemos de mencionar por su carácter nacional al CDMC (Centro para la Difusión de la Música Contemporánea), que intenta, desde su posición, canalizar y dar salida a la creación actual de nuestro país. Pero debemos señalar que la gestión de la música, y más especialmente de la música contemporánea, no debiera recaer solamente en el Es-

tado, al contrario, España está hambrienta de iniciativas privadas de este tipo cuya política debiera de orientarse hacia dos principios: el reconocimiento de la multiplicidad de modos de expresión en la creación musical y la búsqueda de una integración de estos modos de expresión en la realidad social.

Debemos tener en cuenta que estas dos funciones básicas atribuidas a los OGM podrían entrar en conflicto en el proceso comunicativo si se piensa que el apoyo a la creación (infraestructuras, medios técnicos...), en forma de favorecimiento de la libertad de definición del lenguaje musical, puede llegar a crear un distanciamiento entre el emisor y un auditorio no predisuesto. El análisis de la situación se complica si se tiene en cuenta que los OGM forman parte del contexto como instituciones creadas por la sociedad de una época. Se plantea, por lo tanto, la necesidad de establecer el justo equilibrio entre ambas funciones analizando modelos de gestión idóneos para la difusión de la Música Contemporánea, entendiendo por modelo de gestión idóneo

aquel que, respetando la libertad de creación, consiga la difusión óptima de la obra creada. Es decir, que la música de vanguardia sea escuchada con naturalidad por un auditorio no especializado y amplio. De la misma manera que un público no especializado y amplio asiste de forma más o menos regular a conciertos de música de repertorio.

Dentro de esta preocupación los OGM deben de prestar especial atención a cinco aspectos: **1º: Favorecer la creación de obras**, por medio de encargos, becas, ayudas que estimulen a los creadores a componer y que les permita vivir con normalidad. **2º: Tocar las obras**. Esta preocupación supone tener en cuenta la calidad de la interpretación, la formación de los músicos, es decir, su necesaria motivación, y a las condiciones de trabajo que les puedan beneficiar; así como el favorecimiento de los lazos de unión entre compositores e intérpretes. **3º: Retomar las obras**. Es rara la composición de vanguardia que es interpretada muchas veces, la mayor parte de las veces estas obras son tocadas para ocasiones muy concretas y casi de compromiso que hace que no merezca la pena el esfuerzo que supone a los intérpretes su estudio y montaje, ya que luego no las pueden (o no quieren) incluir en repertorio, por esto se debe dar continuidad y larga vida a las obras a través de conciertos y diferentes medios de difusión y promoción tales como el CD, radio, edición.... **4º: Situar las obras**. Se debe favorecer la apropiación del público de la obra contemporánea y situar estas obras dentro de su contexto y su historia, así al lado del sostenimiento de la difusión de las obras de hoy en día, se debe empezar por la promoción de los denominados clásicos del siglo XX. **5º: Introducir las obras dentro del campo de la enseñanza**. La música contemporánea debe de estar presente en la educación musical más elemental. Solamente si se estudia desde los primeros años y se integra con naturalidad se podrá comprender y asimilar como la denominada música clásica y estaremos creando las bases de un futuro auditorio óptimo de música sea cual sea su corriente, estética o época a la que se adscribe.

¹Menger, P. *Le Paradoxe du Musicien*. Ed. Flammarion. Paris 1984.

²Cebrián Herreros. *Fundamentos de la teoría y técnica de la información audiovisual*. Ed. Cátedra. Madrid.

³Attali, J. *Bruits: Essai sur l'économie politique de la musique*. Ed. P.U.F. Paris 1977.

⁴Adorno, T.W. *Teoría Estética*.



CEREBRO Y MÚSICA

TOMÁS ORTIZ ALONSO

Prof. de Neuropsicología de la Universidad Complutense.

LA MÚSICA ES LA MEJOR HERRAMIENTA PARA MEJORAR Y PROLONGAR LA SALUD MENTAL, Y PARECE QUE LOS AVANCES REGISTRADOS EN EL CONOCIMIENTO DEL CEREBRO ASIGNAN AL ARTE DE LOS SONIDOS UN PAPEL PREPONDERANTE EN LA MEJORA DE LAS FACULTADES COGNITIVAS Y LA PROLONGACIÓN DE LA COORDINACIÓN CEREBRAL. ESTA ES LA OPINIÓN DEL DOCTOR ORTIZ ALONSO QUE TRAZA UN SUGERENTE PANORAMA SOBRE ESTE TEMA.

La relación entre la música y el cerebro ha sido centro de interés a lo largo de la historia de la humanidad. Ya en la edad media los médicos la ubicaron en el oído interno y posteriormente otro importante médico renacentista, Willis (1620-1675), consideró que el cerebro era el asiento de la función musical. Otro investigador, Gall (1758-1828), que asignaba cada una de las funciones del ser humano a un área concreta del cerebro, consideró que la música estaba localizada en el interior de éste.

Los estudios sobre lesiones cerebrales aportan datos relevantes sobre ello. Brodmann (1914) tras un estudio anatómico de pacientes con amusia (enfermedad que se distingue por la incapacidad para reconocer la música; un ejemplo claro podría ser Napoleón, quien al parecer tenía esta incapacidad, pero no la de apreciar los sonidos de los tambores de guerra y los disparos de los cañones), situaba la agnosia musical en una de las porciones anteriores de uno o ambos lóbulos temporales. Henschen (1926) manifestaba que ciertos centros del hemisferio izquierdo estaban relacionados con la función musical, así por ejemplo, el centro del canto estaría ubicado en la *pars triangularis* de la tercera circunvolución frontal, el centro del sentido musical en el extremo anterior del lóbulo temporal y el centro instrumental en el pie de la segunda circunvolución frontal; en su afán localizacionista llegó incluso a describir un centro cerebral para cada instrumento musical.

Head (1926) destacaba la existencia de relaciones entre el tálamo y la función musical. Para Kleist (1928) la sordera musical se localizaba en el tercio medio del lóbulo temporal izquierdo, la pérdida del sentido simbólico de la música en las áreas corticales 20

y 37 del mismo lóbulo; y tras el análisis de un paciente con lesión cerebral concluía que el sentido tonal y los intervalos se encuentran localizados en la circunvolución transversa del *heschl*. Feuchtwanger (1930) situaba la agnosia musical en el área de Wernicke (lóbulo temporal) de ambos hemisferios. Ustvedt (1937) consideraba que los componentes emocionales de la música estarían asociados con la actividad tálamo-hipotálamo-estriopallidal; dejando la corteza cerebral reducida a los aspectos asociativos de la misma. Penfield y Rassmusen (1952), mediante estimulación eléctrica del área temporal izquierda y de la circunvolución transversa, lograron provocar en sus pacientes alucinaciones musicales.

Sin extendernos más en esta panorámica histórica podríamos concluir que con el estudio de pacientes con traumatismos o patologías cerebrales se ha llegado a la conclusión de que la música podría tener su sede en el hemisferio derecho y más concretamente en el lóbulo temporal, en contraposición con el lenguaje localizado en el mismo lóbulo, pero en el hemisferio izquierdo; no obstante, cabe diferenciar que no es lo mismo localizar la lesión cerebral que provoca una alteración de cualquier función, incluida la musical que la localización cerebral de su función.

Si bien es verdad que la música ha sido asociada con el hemisferio derecho, recientes estudios neuropsicológicos concluyen que la complejidad de la misma, no sólo en cuanto a sus características propias como pueden ser el tono, la melodía, el ritmo, etc., sino por el contenido sociocultural y emocional que conlleva, no debe asociarse exclusivamente con este hemisferio. Más bien

deberíamos considerar la música dentro de una actividad holística del cerebro.

Tres lesiones célebres

Hay tres casos de ilustres músicos que podrían contribuir a esclarecer este concepto de asimetría cerebral para la música.

El compositor francés Maurice Ravel, que como consecuencia de un traumatismo cerebral en el hemisferio izquierdo perdió la capacidad para expresar mediante la palabra o por escrito, la relación entre un sonido y una nota. Por ello, perdió la aptitud de leer una partitura o traducirla en música, pero, en cambio, era capaz de reconocer una música cuando la oía.

El compositor ruso Shchubalín, que como consecuencia de un accidente cerebro vascular con afectación de las áreas posteriores temporo-parietales del hemisferio izquierdo, perdió la capacidad del lenguaje, pudo, sin embargo, seguir componiendo música, como fue el caso de su quinta sinfonía, considerada por los críticos musicales como una de sus mejores obras.

Por último, Beethoven que, como consecuencia de su sordera, tenía muy limitadas las capacidades del lenguaje, tanto hablado como escrito, y en consecuencia la actividad del hemisferio izquierdo, y llegó a crear las obras maestras de todos conocidas.

Estos tres casos podrían justificar una preponderancia mayor del hemisferio derecho en la actividad musical pero no justifican en absoluto la exclusividad de dicho hemisferio; es más, la especificidad de los dos hemisferios se pone de manifiesto cuando consideramos aspectos separados de la función musical como puede ser el ritmo, la melodía o los aspectos culturales.

La ubicación de los elementos musicales

Atendiendo a este último enfoque, podríamos considerar la función musical como un proceso complejo en el que pueden entremezclarse diferentes componentes que, por sus características específicas, pueden localizarse en estructuras cerebrales diferentes. Podríamos diferenciar cuatro elementos distintos de la función musical:

El sentido del ritmo, de origen aparentemente biológico, integrado dentro del proceso de desarrollo humano sin el cual las dificultades de aprendizaje y desarrollo cognitivo son considerables. El ritmo puede considerarse como la organización en el tiempo de una serie de estímulos y en este sentido estaríamos describiendo un proceso secuencial temporalmente, por lo que su localización estaría

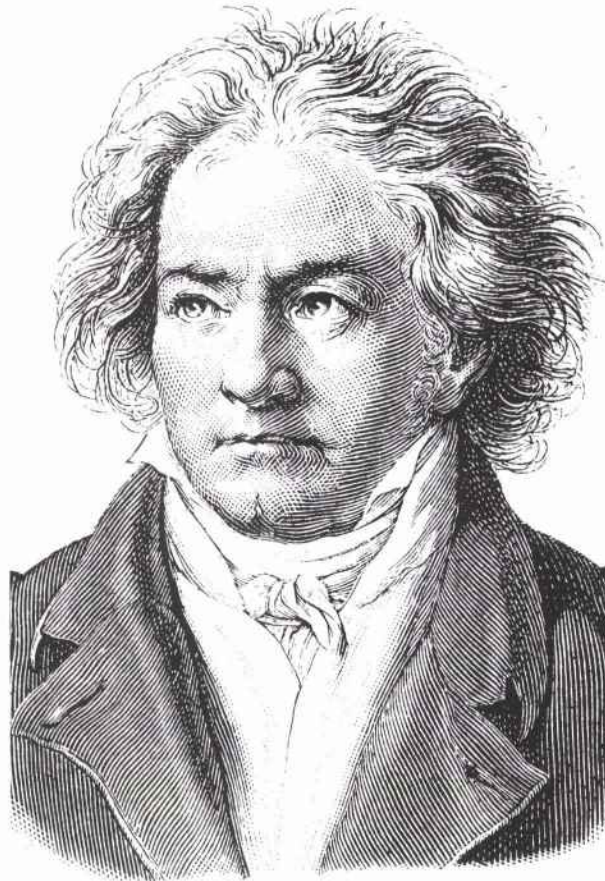
asociada con el hemisferio izquierdo. A este respecto podríamos citar el caso de un afamado violinista rumano que, como consecuencia de un accidente cerebro vascular del hemisferio izquierdo, perdió el reconocimiento del ritmo pero no el de los tonos y melodías.

El sentido sonoro, compuesto por diferentes elementos físicos como pueden ser la intensidad, la duración, el timbre y el tono; permite desarrollar una combinación de los mismos que dan lugar a diferentes melodías en las que los intervalos musicales constituyen una capacidad más dentro del sentido sonoro. La melodía es percibida por el hemisferio derecho como un todo, de forma global, sin un análisis de cada uno de los elementos. Diferentes experimentos manifiestan la preponderancia del oído izquierdo (hemisferio derecho) en el reconocimiento de melodías frente al derecho (hemisferio izquierdo).

La expresividad de la música, tanto psicomotriz como emocional, parece estar asociada con una actividad más holística del cerebro en la que, además de la corteza cerebral, participan estructuras subcorticales entre las que cabe destacar el sistema límbico.

Por último, hay que dejar constancia que la música también es una forma de lenguaje compuesto por diferentes signos simbólicos, que pueden ser leídos e interpretados de forma escrita al igual que el lenguaje verbal, de tal forma que el proceso de composición y lectura de una partitura musical se asocia a la actividad del hemisferio izquierdo, al igual que el lenguaje; aunque los casos de Ravel y de Shchubalín podrían contradecir dicha afirmación, puesto que mientras la lesión del hemisferio izquierdo anuló la capacidad de escribir o leer una partitura musical, no ocurrió lo mismo en el caso de su colega ruso Shchubalín.

De lo expuesto, podemos deducir que la música implica una actividad global de ambos hemisferios, aunque existe una mayor preponderancia del hemisferio derecho sobre el izquierdo, sobre todo en los aspectos tonales o melódicos de la misma, dejando el hemisferio izquierdo para los aspectos estructurales, lectores o rítmicos.



Ludwig van Beethoven

La música como gimnasia cerebral

Las técnicas científicas actuales permiten comprender muchas funciones del cerebro que estaban vedadas hace escasas décadas. Pero hay que considerar que, aunque cuando hablamos del cerebro lo tomamos en términos genéricos, es decir, como un conjunto de estructuras nerviosas con funciones comunes a todos los seres humanos, existe el cerebro individual que es distinto en cada persona como consecuencia de su pasado biográfico, cultural, social, biológico o genético. Este *otro cerebro* está moldeado y cultivado por

uno mismo, de tal forma que podríamos hablar de múltiples tipos de cerebros que funcionan en base a la estimulación ambiental que hayan recibido.

Este enfoque nos lleva a considerar el estudio de la estructura del cerebro humano no desde una perspectiva neurofisiológica, donde tanto los estudios científicos como el sentido común nos aproximan a ese cerebro de características universales, sino desde el propio desarrollo individual del mismo donde cada estímulo, cada acontecimiento tiene una respuesta diferenciada para cada uno de nosotros, pero dentro de ese complejo proceso neurofuncional utilizado universalmente por cualquier ser humano.

Dentro de este contexto de diversidad de nuestro cerebro humano se entronca la música como uno de los elementos con mayor capacidad de modularidad, integración neurofuncional y universalidad. Existen actualmente teorías neuropsicológicas que explican cómo una actividad en paralelo del cerebro determinaría la actividad cerebral subyacente a cualquier conducta o función cognitiva. En este contexto la música se presenta como una de las mejores actividades de gimnasia cerebral dado que contribuye a desarrollar al mismo tiempo la receptividad sensorial y la respuesta cerebral. Vaste recordar el dicho, de todos conocido, de que «la música amansa a la fieras» para ver su importancia en la actividad tanto receptiva como ejecutiva del cerebro, permitiendo modificar conductas que instintivamente vienen a responder de forma inmediata y poco racional.

La música sería uno de los elementos más completos de la estimulación cognitiva y de la rehabilitación de deterioros de funciones más complejas que inexorablemente se producen con el paso del tiempo. Sobre todo si consideramos que con el paso del tiempo se da una pérdida mayor de las funciones asociadas con el hemisferio derecho, ya que los ancianos manifiestan un mayor deterioro en las pruebas neuropsicológicas asociadas con este hemisferio (visoespaciales), mientras que aquellas que se asocian con el hemisferio izquierdo (verbales) se mantienen durante mucho más tiempo, lo que se traduce en un proceso diferencial hemisférico en el deterioro de funciones asociadas con el envejecimiento.

Por el contrario, si tenemos en cuenta que en las primeras etapas de la vida nuestro primer sistema de comunicación es el lenguaje musical, que poco a poco va dejando paso al lenguaje verbal, encontraremos que una mayor actividad musical o entrenamiento a nivel escolar contribuye a mejorar los niveles de aprendizaje de los niños, sobre todo en las primeras etapas de la vida escolar donde los modelos de aprendizaje visoespacial deben desarrollarse de forma prioritaria. Podemos afirmar que la música permite un equilibrio dinámico entre las capacidades hemisféricas izquierdas y las derechas, lo que permite un aprendizaje mucho más equilibrado y adaptado al medio ambiente y a las propias capacidades de cada cerebro individual.

La puesta a punto de las capacidades sensoriales mediante la música, entendida como una activi-

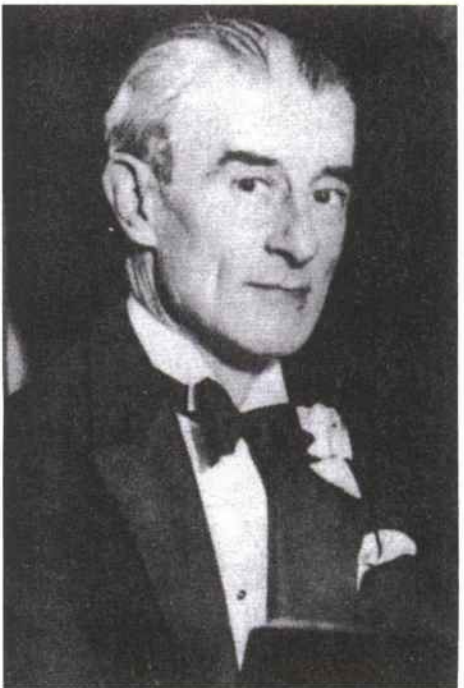
dad de gimnasia cerebral o de entrenamiento neuropsicológico, contribuiría a mejorar y favorecer procesos superiores, tales como atención, memoria, aprendizaje, percepción, etc., e incluso, modificar determinados hábitos o conductas no deseadas, con lo que se posibilita una mejor interacción socioambiental así como una mejor calidad de vida en general.

De esta forma, con la sola utilización del sentido auditivo, se puede realizar una gimnasia multisensorial, dada su capacidad de activación del resto de los sentidos. En esta línea, todos hemos experimentado los efectos

de la música ambiental en centros de trabajo, establecimientos comerciales, hospitales, etc., es más, la música no sólo se utiliza como música de fondo, sino como terapia o como un estimulador de la producción en floricultura, horticultura y ganadería.

Quizá por lo dicho anteriormente y por el hecho de que la música sea un proceso de comunicación que trasciende el propio uso de las palabras, ésta ha sido la fiel compañera del hombre a través de toda la historia, de todas las culturas y del propio desarrollo humano, dado que el primer tipo de comunicación es de tipo melódico, tonal y musical y no verbal.

En este sentido, si hacemos realidad la hipótesis que dice que las primeras funciones que se aprenden son las últimas que se pierden, la música sería, sin lugar a dudas, una de las últimas capacidades que el ser humano pierde, por no decir la última.



Maurice Ravel

"La música se presenta como una de las mejores actividades de gimnasia cerebral dado que contribuye a desarrollar al mismo tiempo la receptividad sensorial y la respuesta cerebral"

Si a lo largo de la historia, la música ha sido testigo y a veces precedente de los cambios sociales más profundos, ahora estamos ante una nueva etapa, en la que la música va a ser la protagonista del cambio cognitivo, ya que el entrenamiento cognitivo mediante la música, con su capacidad de expresividad y emocionabilidad, de creatividad e imaginación, de recuerdo e imagen y de estimulación multisensorial, va a contribuir al desarrollo de un mayor equilibrio entre ambos hemisferios cerebrales y con ello, una mayor habilidad y capacidad cerebral.



C U R S O S

CURSO DE INTERPRETACIÓN PIANÍSTICA 1996 HAZEN

(En conmemoración del bicentenario del nacimiento del fundador de Hazen)

Fecha: 30 de junio al 15 de julio.

Lugar: Las Rozas de Madrid. Carretera de La Coruña Km. 17.200.

Materias: Piano solista; Dúo de pianos; Piano a cuatro manos; Piano y voz. Sesiones sobre el piano, Construcción y Mecánica, Nuevas Tecnologías: Evolución del piano; Construcción actual; Mecanismo, Ajustes; Nuevas Tecnologías.

Profesores: Manuel Carra; Félix Lavilla, Ángeles Rentería. Director del curso: Luis Izquierdo.

Nivel recomendado: Grado medio, superior y postgraduado.

Condiciones de inscripción: Alumno activo 40.000 ptas. Oyente 15.000 pesetas. Dúos 60.000 pesetas

Plazo de inscripción: Antes del 10 de junio. *Información:* Hazen. Carretera de La Coruña 17.200. Las Rozas de Madrid. 28230. Telf. 639 55 48. Fax. 639 54 95. Secretaría del curso: Patricia González, de 10 a 14 horas.

IIIº CURSO INTERNACIONAL DE COMPOSICIÓN MUSICAL

Fecha: 26 al 30 de agosto.

Lugar: Monasterio de Nuestra Señora de Veruela. Zaragoza.

Materias: Reflexión sobre la evolución de la composición actual. Análisis y comentarios sobre obras de los alumnos activos. Trabajos sobre plantilla: violonchelo, flauta y piano. Concierto final a cargo del Logos Ensemble.

Profesores: Yizhak Sadai (Israel), Guy Reibel (Francia); Leon Schidlowsky (Chile).

Condiciones de inscripción: 15 alumnos activos, 15.000 pesetas. Alumnos oyentes sin límite, 8.000 pesetas.

Precio alojamiento: 20.000 pesetas, pensión completa cinco días, plazas limitadas y en prioridad a alumnos activos.

Plazo de inscripción: Límite de recepción de partituras: 20 de junio. Tras aceptación, fecha límite de inscripción: 10 de julio. Límite alumnos oyentes: 15 de agosto.

Información e inscripciones: Diputación de Zaragoza. Servicio de Cultura (partituras a la atención de Mª del Carmen Mata). Plaza de España, 2. 50071 Zaragoza. Telf. (9) 76 28 88 80. Fax. (9) 76 28 88 83.

IIIº CURSO DE INTERPRETACIÓN MUSICAL «FRANCISCO TARREGA»

Fecha: 15 al 25 de julio.

Lugar: Vila-Real, Castellón.

Materias y profesores: Violín, Manuel Guillén. Violonchelo, José Enrique Bouché. Piano, Brenno Ambrosini. Guitarra, Demetrio Ballesteros. Música de cámara, Luis Rego. Guitarra, Jorge G. Orozco. **Cursillo teórico-práctico:** Técnicas de relajación y control del miedo escénico, Jorge G. Orozco.

Nivel recomendado: Medio, superior y profesional.

Selección: 1) Cinta de video VHS, 2) cinta de cassette, 3) audición.

Condiciones de inscripción: 25.000 pesetas para instrumentos solistas. 20.000 pesetas para Música de cámara. 10.000 pesetas alumnos oyentes. 5.000 pesetas cursillo de relajación...

Plaza de inscripción: 10 de junio fecha límite.

Información: C.A. UNED. Apartado 201. Arrabal del Carmen, 82. 12540 Vila-Real, Castellón. Telf. (964) 52 33 61. Fax. 52 47 74.

VIIº CURSO INTERNACIONAL DE MÚSICA CIUDAD DE SAGUNTO

Fecha: 5 al 13 de julio.

Lugar: Colegio Público «Cronista Chabret», Sagunto.

Materias y profesores: Piano, Mario Monreal. Violín, Joaquín Palomares. Oboe, Jesús Fuster. Saxofón, Miguel V. Llopis. **Pedagogía Musical-Dalcroze**, Iramar Eustachio Rodrigues. **Trombón**, Jacques Mauger. **Trompeta**, Pierre Thibaud. **Repertorio**, Roberto Loras, Francisco J. Navarro.

Condiciones de inscripción: Alumnos activos: 22.000 pesetas. Oyentes: 11.000 pesetas. *Plazo de inscripción:* límite 1 de julio.

Información: Excmo. Ayuntamiento de Sagunto. Fundación Municipal de Cultura. Telf. (96) 266 52 50. Sociedad Musical «Lira Saguntina». Plaza Cronista Chabret, 6. 46500 Sagunto. Telf. (96) 266 20 16.

CURSO DE TÉCNICA PIANÍSTICA

Fecha: 16 al 18 de mayo.

Lugar: POLIMÚSICA. Caracas, 6. Madrid.

Profesor: Aquiles Delle-Vigne.

Condiciones de inscripción: Alumnos activos 13.000 pesetas. Oyentes 6.000 pesetas.

Información: POLIMÚSICA. Caracas, 6. 28010 Madrid. Telf. 319 48 57.

CURSO CORAL DE TÉCNICA VOCAL

Fecha: 13, 20, 27 de mayo y 3 de junio.

Lugar: POLIMÚSICA. Caracas, 6. Madrid.

Materias y profesores: **Respiración. Impostación de la voz. Empaste. Expresión musical Estilística.** Celia Alcedo Freire.

Condiciones de inscripción: 20.000 pesetas. *Información:* POLIMÚSICA. Caracas, 6. 28010 Madrid. Telf. 319 48 57.

16º CURS INTERNACIONAL DE MÚSICA DE VIC

Fecha: 8 al 21 de julio.

Lugar: Escola de Música de Vic.

Materias y Profesores: Piano: Albert Attenelle. Violonchelo, Lluís Claret. Violín, Gerard Claret. Música de Cámara, Jordi Mora. Viola, Cristian Ifrim.

Condiciones de inscripción: Todas las clases son colectivas. Todos los alumnos de instrumento tienen que hacer Música de Cámara. Edad límite 30 años. Derechos de inscripción no retornables, 15.000 pesetas. Curso de instrumento y Música de Cámara, 46.000 pesetas. Curso de Música de Cámara, 28.000 pesetas. Oyente, 15.000 pesetas. *Alojamiento y manutención* 45.500 pesetas. El curso contempla la posibilidad de becas.

Información: (hasta el 20 de junio) L'Escola de Música de Barcelona. C/ Mallorca, 330. 08037 Barcelona. Telf. (93) 207 58 18. Fax 457 55 96.

V CURSO DE FLAUTA TRAVESERA Y MÚSICA DE CÁMARA M. GARIJO

Fecha: 14 al 28 de julio.

Lugar: Aranjuez.

Profesores: Salvador Espasa, Eduardo Pausa, Orquesta de Flautas de Madrid. Invitado: Istvan Matuz.

Información e inscripciones: Orquesta de Flautas de Madrid. Linneo 33, B 7º C. 28005 Madrid. Telf. 365 28 64.

I CURSO DE CLARINETE JULIÁN MENÉNDEZ

Fecha: 22 al 30 de julio.

Lugar: El Escorial.

Profesores: Jean-Louis Sajot, Alberto R. Acuña, Ramón Barona, Vicente Llorens, Justo Sanz.

Inscripciones e información: Mundimúsica. Espejo, 4. 28013 Madrid. Apto. de Correos 248-20300 Irún, Guipuzcoa. Telf. (943) 62 98 71. Fecha límite de admisión, 30 de junio.

C U R S O S

CURSO INTERNACIONAL MÚSICA ANTIGUA EN DAROCA

Fecha: 3 al 11, agosto, 1996. (insc 15-5-96).
Lugar: Daroca, Zaragoza.

Materias y Profesores: **Música antigua:** Fagot, Flauta, Laúd, Oboe, Órgano, Clave, Arpa, Orquesta, Cámara, Viola de gamba, Violín, Dirección, Canto coral, Violonchelo, Canto, Teoría musical.

Información: Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza. Sec. Música Antigua. Plaza España, 2. 50071 Zaragoza. Telf. (976) 28 88 78.

STAGE' 96 FUNDACIÓN LA CAIXA

Fecha: 24 de julio al 3 de agosto, 1996 (inscripción 15-5-96).

Lugar: Sta. Mª de Collel, Gerona.

Materias y Profesores: **Curso de Cámara** (Endellion, Moragues, Nash Ensemble, G. Caird, L. Glover, M. Lutz, A. Skeaping, C. Tunnell, M. Withers); **Curso para jóvenes instrumentistas** (SoLaRe, S. Nelson, C. Mendelssohn, E. Ward, M. Withers, M. Barrera, S. Brotons, J. Guallar, C. Riera); **Curso Maestro de Música** (S. Nelson, C. Mendelssohn, E. Ward, M. Withers, F. Giberga, E. Arús, M. Barrera, S. Brotons, A. Frega, J. Guallar).

Información: Fundación «La Caixa». Passeig Sant Joan, 108. 08037 Barcelona. Telf. (93) 458 89 07.

CURSOS DE LA UNED

Fecha: 1 al 5 de julio, 1996.

Lugar: Ávila.

Materias y Profesores: **Curso «La música está aquí»** (P. Lago y cols).

Información: Centro Asociado de la UNED. Cantero s/n. 05005 Ávila. Telf. (920) 22 50 00 / 04.

CURSO DE DANZA MEDIEVAL Y RENACIMIENTO ITALIANO

Fecha: 12 al 16 de julio, 1996.

Lugar: Valderrobles, Teruel.

Materias y Profesores: **Danza histórica** (C. Blanco, M. Blanco, L. A. González, P. Dixon). De 1 a 3 créditos. Programa por el M.E.C.

Información: Carlos Blanco. Pignatelli 55, 4º izda. 50004 Zaragoza. Telf. (976) 43 92 28 (martes y jueves, de a 11 horas).

CURSILLOS DE PERFECCIONAMIENTO MUSICAL

Fecha: 12 al 39 de junio, 1996.

Lugar: Barcelona.

Materias y Profesores: **Guitarra** (J. Tomás, G. Crosskey, M. Barrueco, A. Amaron, X. Coll, A. Garrobé, M. González, F. Rodríguez), **Piano** (F. Gevers, M. Robson).
Información: Escola d'Arts Musicals Luthier. Balmes, 53 pral. 08007 Barcelona. Telf. (93) 323 22 46. Fax: 215 39 84.

CURSO DE CANTO CORAL RUSO LITÚRGICO Y PROFANO

Fecha: 24 al 28 de junio, 1996.

Lugar: Valle de los Caídos, Madrid.

Materias y Profesores: **Música coral** (E. Malm).

Información: Escuela de Música Abadía Benedictina de Santa Cruz. 28209, Valle de los Caídos, Madrid. Telf. 890 54 11.

INTERPRETACIÓN DE MÚSICA ESPAÑOLA PARA ÓRGANO

Fecha: 28 de julio, al 6 de agosto, 1996.

Lugar: Salamanca.

Materias y Profesores: **Órgano: Autores españoles s. XVI-XVIII** (G. Bovet).

Información: Universidad de Salamanca. Especialidad de Musicología. Patio de Escuelas Menores, 3 1º. 37008 Salamanca. Telf. (923) 29 44 00.

EL ÓRGANO EN LA PENÍNSULA IBÉRICA

Fecha: 2 al 7 de septiembre. (inscripción hasta 15-6-96).

Lugar: Montblanc, Tarragona.

Materias y Profesores: **Órgano: interpretación** (J. M. Mas i Bonet).

Información: Curs d'Interpretació. Apdo. Correos 531. 43200 Reus, Tarragona. Telf. 77 37 99.

CURSO FORMACIÓN DEL PROFESORADO

Fecha: 4 al 24 de julio, 1996.

Lugar: Santiago de Compostela.

Materias: **Pedagogía Musical.**

Información: Escuela Universitaria Formación Profesorado. Avda. Xoán XXIII, s/n. 15704 Santiago de Compostela. Telf. (981) 56 31 00. Ext. 2043.

CURSO DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA LISZT-KODALY

Fecha: Mayo-Junio, 1996.

Lugar: Salamanca.

Materias y Profesores: **Pedagogía Musical: Método Kodaly** (E. Vendrei).

Información: Sociedad Española Liszt-Kodaly. Esquila 22, 3º I. 47012 Valladolid. Telf. (983) 20 14 91.

CONGRESO INTERNACIONAL WILLEMS

Fecha: 6 al 13 de julio, 1996.

Lugar: Salamanca.

Materias: **Pedagogía Musical: método Willems.**

Información: Escuela de Música Sirinx. Pollo Martín 5. 7º. 37005 Salamanca. Telf. (923) 25 69 08 o A.I.E.M. Willems Francia.

CURSO DE PEDAGOGÍA MUSICAL MÉTODO KODALY

Fecha: 28 al 29 de octubre, 1996 (inscripción hasta 27-10-96).

Lugar: Medina del Campo, Valladolid.

Materias y Profesores: **Pedagogía musical Kodaly** (K. Hajnoczy, A. Ríos).

Información: Sociedad Liszt-Kodaly de España. Esquila 22, 3º F. 47012 Valladolid. Telf. (986) 20 14 91.

CURSOS DE VERANO DE LA ESCUELA DE MÚSICA CREATIVA

Fecha: 17 de junio, al 27 de julio, 1996.

Lugar: Madrid.

Materias: **Pedagogía Musical.**

Información: Escuela de Música Creativa. Palma 35. 28004 Madrid.

CURSO MÚSICA, ARTE Y PROCESO

Fecha: 8 al 11 de julio, 1996.

Lugar: Vitoria..

Materia: **Musicoterapia.**

Información: Instituto Música, Arte y Proceso. Secretaría de la Escuela de Verano. Apdo. 585, 01080 Vitoria. Telf. (945) 14 33 11. Fax: 14 42 24.



CONVOCATORIAS

Joven Orquesta Nacional de España

Pruebas de admisión para los siguientes instrumentos:

Flauta, Oboe, Trompa, Trompeta, Tuba, Percusión, Violín, Viola, Violonchelo, Contrabajo

- Las pruebas, así como las audiciones, están abiertas a estudiantes españoles, residentes o no en España, y a estudiantes extranjeros, residentes en España, de edades comprendidas entre 16 y 23 años que hayan superado el Grado Medio del instrumento (Plan Antiguo).

- El plazo de admisión de inscripciones termina el 1 de junio de 1996.

- Para la solicitud de inscripciones o más información ponerse en contacto con:

Joven Orquesta Nacional de España

Auditorio Nacional de Música
Príncipe de Vergara, 146
28002 Madrid
Telf. (91) 337 02 70 / 71

IIº Concurso Nacional de Violín Ciudad de Soria

Fecha: 16 al 18 de septiembre de 1996.

Director: Jesús Ángel León.

Aspirantes: Violinistas españoles nacidos después del 1 de enero de 1968. Excluidos aquellos que hayan obtenido el 1º Premio en ediciones anteriores.

Plazo de inscripción: Hasta el 24 de junio de 1996.

Documentación: Fotocopia del DNI. Certificado de estudios. Dos fotografías recientes. Breve Curriculum vitae. Resguardo de ingreso en la c/c nº 3017 0100 52 0202578030 de la Caja Rural de Soria, por importe de 15.000 pesetas enviadas a la Fundación Municipal de Cultura de Soria, en concepto de derechos de inscripción. Toda esta documentación será entregada o enviada por correo a la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Soria. Plaza Mayor, s/n, 42071 Soria. Más información en el telf. (975) 21 38 40, ext. 36.

Premios: 1º Premio: Medalla de oro y diploma. Violín «Ciudad de Soria, 1996»

construido al efecto por José María Lozano. Concierto con orquesta en el Otoño Musical Soriano del año 1997. Concierto con la Orquesta Sinfónica de Málaga, temporada 97-98. Concierto con la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, temporada 97-98. 2º Premio: Medalla de plata y diploma. Arco de violín construido al efecto por Francisco González. Recital en el año 97 en la programación de la Fundación Municipal de Cultura. *Jurado:* Odón Alonso (presidente), José Luis García Asensio, Agustín León Ara, Víctor Martín, Juan Llinares.

El Coro Universitario Gaudemus

necesita voces de todas las cuerdas, con conocimientos de solfeo y/o canto. Los ensayos son los miércoles y sábados tarde. Teléfono 773 44 32. Belén. Mediodía.

Apartado de Correos 10.421.
28080 Madrid

MÚSICA PARA GUITARRA DEL ROMANTICISMO MADRILEÑO

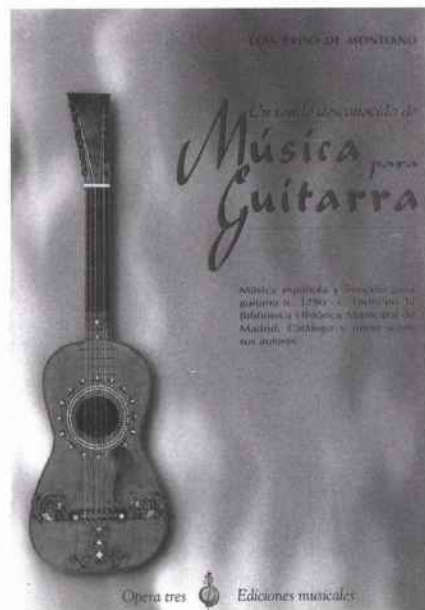
La Editorial Ópera 3, especializada en la guitarra, continua haciendo una labor meritoria para dar a la luz toda clase de materiales relacionados con el mundo de las seis cuerdas: partituras antiguas y contemporáneas, discos y catálogos. Entre otras actividades, ha rescatado el catálogo (imprescindible) de la gran exposición sobre la guitarra española, comisariada por Cristina Bordas, apadrinada por el Quinto Centenario y que visitó Nueva York y Madrid dentro de los actos de la Capital Europea 1992.

Otra catalogación, en este caso de partituras, viene a sumarse a este importante depósito: la de un fondo de partituras recopilado y estudiado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Este catálogo incluye el estudio de partituras españolas y francesas entre los años 1790 y 1808.

A cargo de Luis Briso de Montiano, este excelente trabajo revela la existencia de partituras guitarrísticas de autores como Sor, Laporta, Moreti, Ferandiere, Carulli, Arespachoga, Abreu y otros entre los que se cuenta el propio Mozart con dos pequeñas piezas.

El catálogo incluye una serie de estudios sobre el contexto de estas obras, así como una detallada descripción de los manuscritos y el incipit de cada obra. Se trata,

pues, de importante primer paso de cara a la plena rehabilitación de este repertorio que los guitarristas y los estudiosos agradecerán. No olvidemos que todo lo que concierne a la guitarra constituye una de las principales señas de identidad de nuestro país en el ámbito musical y el estudio de muchas zonas oscuras de nuestra historia es importante.



DE IZQUIERDA A DERECHA Y DE ARRIBA ABAJO: MANUEL CARRA, PILAR BILBAO, FÉLIX HAZEN, ANTONIO IGLESIAS, ENRIQUE LOEWE, LEOPOLDO ERICE CALVO-SOTELO, M^º ANGEL GARCÍA SORIA, BARBARA SALAS, PEDRO CASALS, CARMEN YEPES, NONZALO DE LA HOZ ARESPACHOGAGA.

La octava edición del Concurso de piano "Infanta Cristina", uno de los más importantes de los que cubren toda la gama de edades, entre Infantiles y Jóvenes Promesas, ha tenido lugar entre el 7 y el 12 de mayo pasados.

Los galardonados han sido los siguientes. Categoría Jóvenes Promesas 1º Premio: Gonzalo de la Hoz Arespachoga (21 años); 2º Premio: Leopoldo Erice Calvo-Sotelo (18 años). Categoría Juvenil: 1º Premio: M^º Angel García Soria (17 años); 2º Premio: Carmen Yepes (16 años). Categoría Infantil. 1º Premio: Pedro Casals (13 años), 2º Premio Bárbara Salas (9 años).



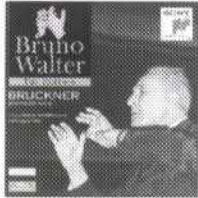
INTERECONOMÍA

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

G R U P O

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 N°

Población C.P. Provincia.....

FORMA DE PAGO:

- Talón bancario
- Domiciliación bancaria

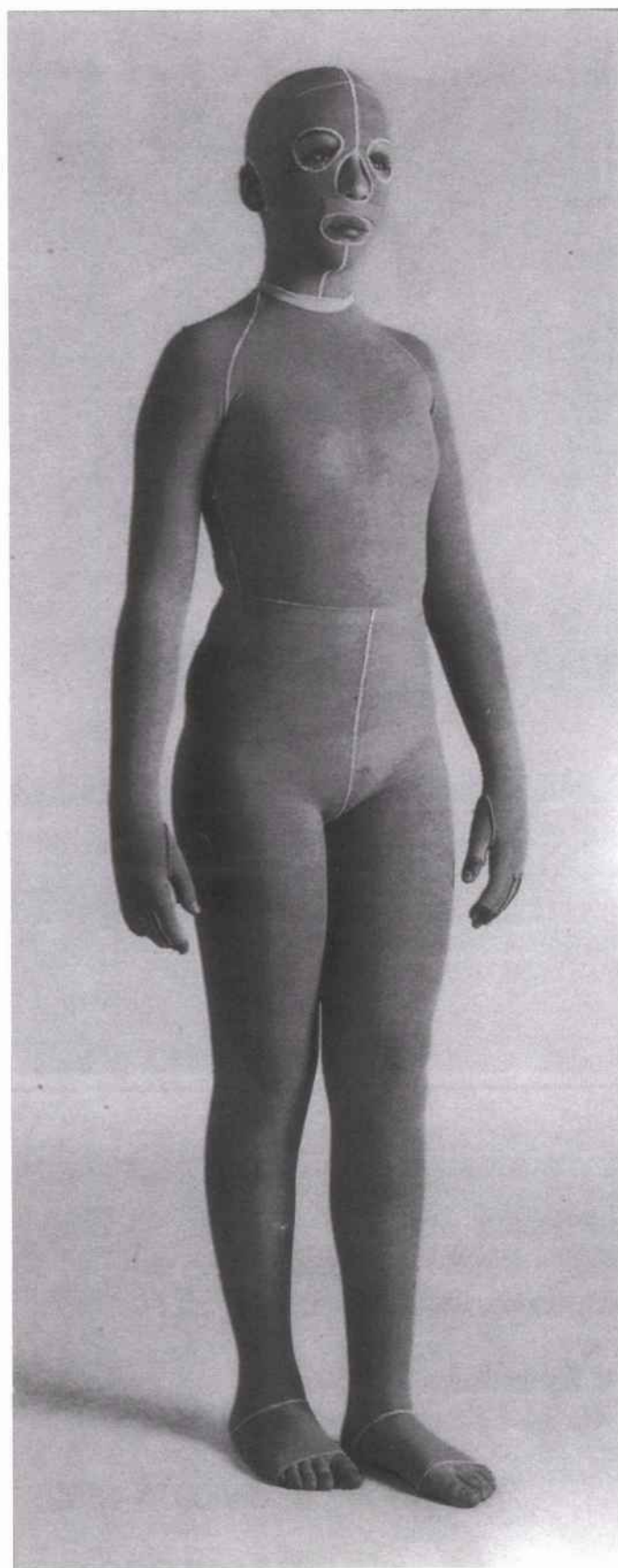
DOMICILIACIÓN BANCARIA:

Banco.....

Sucursal

Domicilio

N° de cuenta



SIEMPRE UN POCO MÁS SEGUROS

Algunos centros musicales acaban de poner a punto un prototipo de vestimenta que debe acabar de una vez por todas con las aprensiones exageradas de algún quisquilloso de esos que aseguran que los centros aún no se encuentran perfectamente instalados. Aparte de la seguridad que proporciona, este traje especial puede servir para dar clases de ballet e incluso el niño o niña puede llegar a ser contratado por un coreógrafo moderno o por Alex de la Iglesia para su próxima película. Lo que parece descartado es que sirva, también, para para participar en el montaje de *Aida*, y es que todo no se puede pedir.

MÁS TRADUCCIONES DE HAMILTON BEACH

Tras el éxito alcanzado por **Dos Rebanada Tostador**, publicado en nuestro número anterior, hemos descubierto que no era pieza única. Nuestra red de amigos y colaboradores nos han hecho llegar esta otra joya de la misma marca **Batidora de mano modelo**. Estas instrucciones también tienen su historia: fueron leídas en Radio Clásica, dentro de la emisión *Música sobre la marcha*, de nuestro amigo Fernando Palacios, provocando una viva expectación.

¿QUÉ TE PASA EN EL PIE?

Una amiga nos ha hecho llegar esta foto para ver si somos capaces de averiguar si es organista, batería o dirige con el pie. Si a alguien se le ocurre una respuesta que nos la diga. Mientras tanto, que paseis todos buenas vacaciones y hasta el próximo mes de octubre en que volveremos. Arrivederci.



BATIDORA DE MANO MODELO

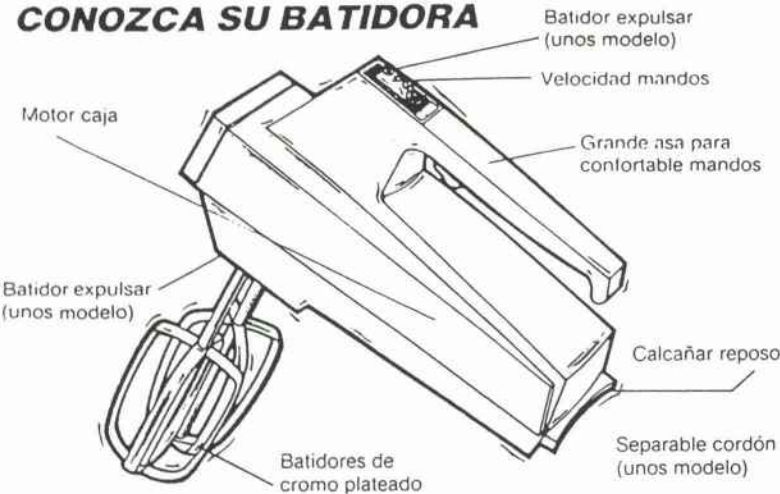
Hamilton Beach ofrece un selección en diversos de mano batidora modelo o conveniente su cierto necesidad. Delante empleo cuidadoso recorrer el instrucción dado para el modelo su tener selecto.

PRECAUCIONES IMPORTANTES

- Quando se usen aparatos eléctricos, siempre se deben seguir las precauciones básicas de seguridad incluyendo las siguientes:
1. Lea todas las instrucciones.
 2. Para protegerse de accidentes causados por electricidad, no sumerja su batidora en agua o en otro líquido.
 3. Mucho cuidado es necesario cuando se usa un aparato eléctrico allado o cerca de niños.
 4. Desconecte el cordón del enchufe en la pared cuando no esté en uso, antes de poner o cambiar partes, y antes de limpiar.
 5. Evite contacto con cualquier parte en movimiento. Mantenga las manos, cabello, ropa, así como espátulas y otros utensilios, fuera de contacto con los batidores para prevenir daños personales y a la batidora.
 6. No opere ningún equipo eléctrico que tenga el cordón equipo dañado, o cuando el aparato no funcione correctamente, o si se cae al suelo o es dañado en cualquier forma. Devuelva el aparato al Representante autorizado para reparaciones más cercano, para que examine su batidora, arregle o ajuste cualquier irregularidad mecánica o eléctrica.
 7. El uso de partes que no estén recomendadas o vendidas para este aparato eléctrico por el fabricante, pueden causar fuego, choque eléctrico o daño personal.
 8. No use fuera de la casa.
 9. No deje que el cordón cuelgue de la mesa o mostrador, o se ponga en contacto con superficies calientes.
 10. Quite los batidores de la mezcladora antes de lavarlos.

GUARDE ESTAS INSTRUCCIONES

CONOZCA SU BATIDORA

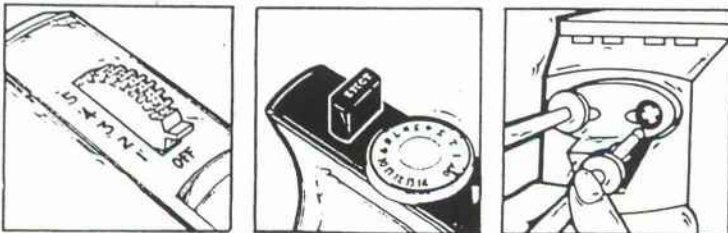


COMO USAR LA BATIDORA

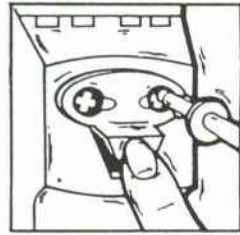
Su nueva batidora Hamilton Beach hará con facilidad una variedad de trabajos de mezclar. Las velocidades están indicadas por función (STIR o agitar, etc.) y por número (1, etc.). Cada mando le da a usted velocidad exacta, instantánea para toda clase de velocidades de mezclas manuales.

COMO INSERTAR LOS BATIDORES (Todos los modelos)

PRECAUCION: Para protegerse, desconecte el enchufe de la pared antes de insertar o quitar los batidores.



Vire hacia atrás la batidora para que usted pueda ver bien los orificios para los batidores. Inserte los batidores uno a uno en los receptáculos en el fondo de la batidora. Asegúrese de que la punta esté en línea con la cruz (+) en el engrane je de la batidora. Déle vuelta ligeramente hasta que los batidores encajen en posición.



COMO O EXPULSAR BATIDORES

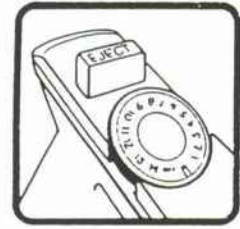
PRECAUCION: Para garantizar seguridad, desconecte el enchufe eléctrico antes de poner o quitar los batidores.

Asiento Expulsión

Presione la palaca que está en la parte de abajo de la batidora hacia la muesca u hoyo y los batidores serán despedidos.

Tapa Expulsión

Para remover los batidores, oprima el expulsión botón situado en la parte de arriba del mango de la batidora portátil, al frente del control de velocidades. Los batidores se desprenderán de la unidad para limpiarlos con mayor facilidad.



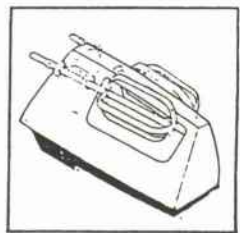
CORDÓN (unos modelo)

El separable cordón despedir de repuesto seguridad cuando el portátil batidora esta nada en uso. El enchufar emplease tener insertar ese el cordón correr huir de parte el operador. Entonces el cordón voluntad tener ausente en su dirección mientras mezclar.

Recuerde siempre desenchufar el cordón de la pared antes de insertar o remover los batidores.

COMO USAR EL CONTROL DE VELOCIDADES

El control de velocidades está convenientemente situado bajo su pulgar en el mango y tiene una variedad de velocidades para llevar a cabo cualquier tarea de mezclar. Cada velocidad sucesiva tiene mayor intensidad. Consulte el guía para seleccionar velocidades para la preparación de los distintos alimentos.



BATIDORA ALMACENAJE (unos modelo)

Ambos batidores bote tener acumular puesto el caja en el batidora. Justo de presión batidores en integrante grapas como indicadas en ilustración.

COMO CUIDAR DE SU BATIDORA

- 1) LIMPIEZA DEL MOTOR — El motor de su batidora está lubricado permanentemente y no necesitará de ningún aceite. Limpie la parte de fuera del motor con un paño limpio y húmedo. **NUNCA SUMERJA EL MOTOR EN AGUA.**
- 2) LIMPIEZA DE LOS BATIDORES — Lave los batidores en agua templada jabonosa enseguida de usarlos que es much más fácil de hacer.
- 3) ACUMULAR BATIDORA — (En má modelo) — El conveniente sitota ramura abertura en el asiento caja permiso el batidora o para acumular colgante en el muralla soporte tornillo. Su puedo, naturalmente, acumular el batidora en suyo calcañar, en un alacena, en un estante, o en un cajón.

BATIDORA Y RECIPIENTE DE COMBINAR

Guie la batidora alrededor del recipiente. Para obtener mejores resultados en textura y volumen, mueva la batidora en una dirección solamente.

MANEJANDO LA BATIDORA

Su configuración de talón permite a la batidora de descansar en la extremidad con los batidores sobre el recipient de combinar (asegúrese de que la batidora está apagada). No hay peligro de que chorree sobre su mesa o el motor. Esto le será de mucha ayuda cuando tenga que añadir ingredientes o si le interrumpen durante el tiempo de combinar.

GUIA PARA SELECCIONAR VELOCIDADES

USOS	VELOCIDAD A SELECCIONAR			
	Batidora de 3 Velocidades	Batidora de 5 Velocidades	Batidora de 12 Velocidades	Batidora de 14 Velocidades
Envolvendo claras de huevo y harina para biscochos o crema batida a la masa	Velocidad 1 Combinar	Velocidad 1 Combinar	Velocidad 1 Envolver	Velocidad 1 Envolver
Mezclando harina u otro ingrediente seco a una mezcla líquida, panes rápidos	Velocidad 1 Combinar	Velocidad 2 Envolver	Velocidad 2 Mezclar lenta	Velocidad 2 Mezclar lenta
Combinar, añadir y mezclar ingredientes secos	Velocidad 2 Mezclar	Velocidad 3 Mezclar	Velocidad 3 Combinar	Velocidad 3 Combinar
Creomar mantequilla, azúcar	Velocidad 2 Mezclar	Velocidad 3 Mezclar	Velocidad 4 Mezclar	Velocidad 4 Mezclar
Mezclas para biscochos, masa galletas, gancho		Velocidad 4 Batir	Velocidad 5 Creomar	Velocidad 5 Creomar
Mezclando, añadiendo ingredientes líquidos, mezclando pudines	Velocidad 2 Mezclar	Velocidad 4 Batir	Velocidad 6 Mezclas para biscochos	Velocidad 6 Mezclar ligero
Mezclando batidos o añadiendo extractos y color	Velocidad 2 Mezclar	Velocidad 4 Batir	Velocidad 7 Mezclar	Velocidad 7 Mezclar

RINCÓN DE LA LIBRE EXPRESIÓN

CARTAS DE LOS LECTORES

Estimados Señores:

Su revista me ha gustado mucho y me gustaría encontrar concursos de violín al igual que he visto los de piano. Un saludo. (Alvaro Pajares)

Primeramente felicitaros por vuestra iniciativa. Este primer número de «Doce notas», que casi por azar cayó en mis manos, me ha parecido bastante prometedo. Espero que perseveréis en vuestras intenciones porque ciertamente todos los que nos movemos en el ámbito de la música estamos necesitando de este tipo de publicaciones.

P.D. Me gustaría saber dónde la estais distribuyendo. Yo me tropecé con ella en un concierto en el Círculo de Bellas Artes. (María Ortega Prada)

Muy señores míos:

¡Enhorabuena por vuestra revista Doce notas! Se hacía de menos y se echaba en falta. Gracias por el primer ejemplar, gratuito, que llega a mis manos.

Acerte o no en mi juicio apreciativo, me gustaría comentar muy someramente, para el rincón de libre expresión, la falta que tenemos en España de una educación musical desde la enseñanza primaria elemental, hasta concluido el COU. Música como materia del «currículo» de la enseñanza oficial, como cualquier otra materia básica para un mejor conocimiento de las disciplinas que ayudan a vivir como persona culta. La música ha quedado bastante relegada, o para unas élites culturales que no representan a un pueblo con tanto sentir y sentido musical como el pueblo español.

De nuevo mi felicitación por la revista y aprovecho complacida la ocasión para enviarles un muy cordial saludo y quedar affma. y atta. amiga y s.s. (Natividad Freijo Sánchez)

SOLUCIÓN AL JUEGO DE PENETRACIÓN MUSICAL

La serie formada por las notas que encabezaban los apartados del número 1 de Doce notas era la de las *Variaciones opus 31*, de Arnold Schoenberg.

ACERTANTE

Carmen Hernández Molero

(Una única respuesta acertada de dos respuestas recibidas no es una gran cosecha. Ciertamente no es un juego para mayorías, pero puede y debe haber minorías mayores que una sola persona. Así que ánimo que la serie de este segundo número no es demasiado difícil).



PEQUEÑOS ANUNCIOS

Compra, vende, promóciate.

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

DOCTOR COMPACT

Consultas discográficas en Doce notas.

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

JUEGO DE PENETRACIÓN MUSICAL

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

Adivina a 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





EMI
CLASSICS

Homenaje a

ALFREDO KRAUS

NOVEDAD



Homenaje a

ALFREDO KRAUS

Sus mejores arias y romanzas

5 66070 2 (2CD)

Toda su discografía en EMI CLASSICS e HISPAVOX
DISPONIBLE EN TIENDAS ESPECIALIZADAS

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.