

revista de música

doce

notas

Revista de información musical. Publicación bimestral. Diciembre 1996, enero 1997



Horror en el hipermercado,  
o cómo construir un  
conflicto educativo

Para cambiar la pedagogía  
del violín

Claves del miedo escénico

Instrumentos. El principio  
fue el viento. 2ª parte

Relaciones musicales  
hispanofrancesas

Palacios a bombo y platillo

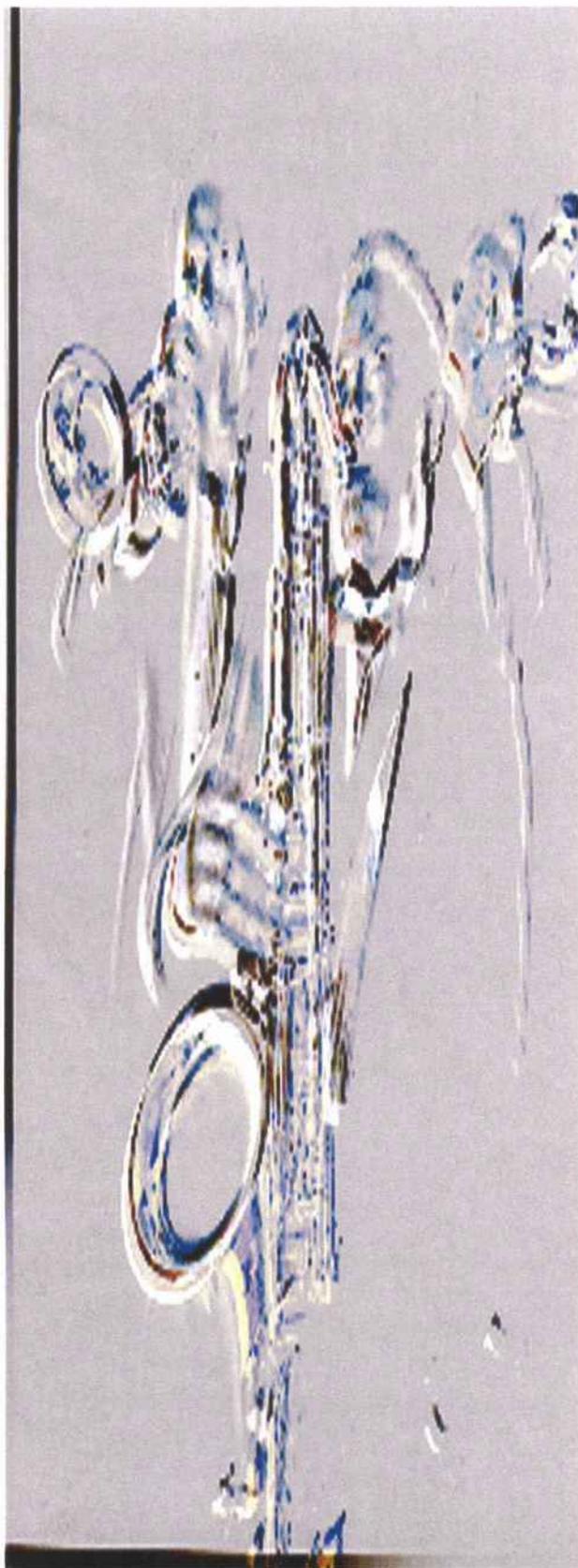
El ojo atento de  
Agustín Muñoz

Mordentes (Bach, Beethoven,  
Kagel, Cage)

Promúsica en todos  
los frentes

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





**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

PLAZA DE LOS REYES, S/N  
11701 CEUTA

CALATRAVA, 7 - 9  
13004 CIUDAD REAL

VIRGEN DE LA PAZ, 59  
13200 MANZANARES  
CIUDAD REAL

PLAZA STA. MARIA, S/N  
36002 PONTEVEDRA

PLAZA DE ARAGON, 4  
50004 ZARAGOZA



**CAJA DE MADRID**

# Sumario

nº 4, diciembre-febrero 1996 / 97



Real Conservatorio Superior de Madrid

- 4 Horror en el hipermercado, o cómo construir un conflicto educativo.
- 12 Para cambiar la pedagogía del violín.
- 14 Claves del miedo escénico.
- 18 Instrumentos. El principio fue el viento. 2ª parte.
- 28 Discos.
- 39 Relaciones musicales hispano francesas en el momento actual.
- 42 Palacios a bombo y platillo.
- 48 El ojo atento de Agustín Muñoz.
- 50 Mordentes.
- 54 Promúsica en todos los frentes.
- 56 Agenda de conciertos.
- 62 Publicaciones.
- 64 Convocatorias.
- 65 Cajón desastre.

## Editorial

Una vez más, nos hacemos eco de la excelente acogida que los lectores reservan a nuestra revista. Las felicitaciones y mensajes de ánimo nos alientan a profundizar en una línea de trabajo que siempre hemos creído necesaria: informar de la manera más amplia posible a estudiantes, enseñantes y profesionales de la música, desde la independencia y con el tono crítico cuando es necesario, pero, sobre todo, hacer que la información circule en un sector que se encuentra esparcido geográficamente y al que, en consecuencia, le cuesta tomar conciencia de sus problemas y de su propia entidad como sector.

Queremos seguir y profundizar en esta vía y, para ello, nos resultan muy valiosas todas las sugerencias y la comunicación con quienes han comenzado a identificarse ya con *Doce Notas*. Nos sigue resultando chocante la escasa comunicación recibida, que queremos estimular a través de los juegos propuestos, las invitaciones para manifestar cualquier opinión que, dentro de los límites de espacio razonables, serán atendidas en todo momento, los pequeños anuncios para particulares o, en fin, cualquier otra manera de establecer una relación no sólo con nosotros sino con todo un sector a través de nosotros.

Imaginamos que esta timidez se relaciona con un cierto sopor instalado en el ambiente de la música y de la educación musical, y nos hacemos propósitos de insistir en invitaros a entrar en contacto con nuestra revista, sea en las fórmulas propuestas o en cualquier otra imaginable. Creemos que es así porque la respuesta hacia *Doce Notas*, en todas las maneras en que hemos podido percibirla, es realmente fantástica y nos llena de satisfacción comprobar que la idea que teníamos de una publicación musical informativa resultase tan ajustada a las necesidades y expectativas de un sector al que unimos nuestra suerte y nuestras mejores esperanzas.

### **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: Tom Johnson, Juan W. Krakemberger, Wen-Yu Ku de Valthaire, Celia Montolío, Agustín Muñoz, Fernando Palacios, Juan María Solare, Mónica Torre.

Diseño y maquetación: Mercedes Crespo.

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

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

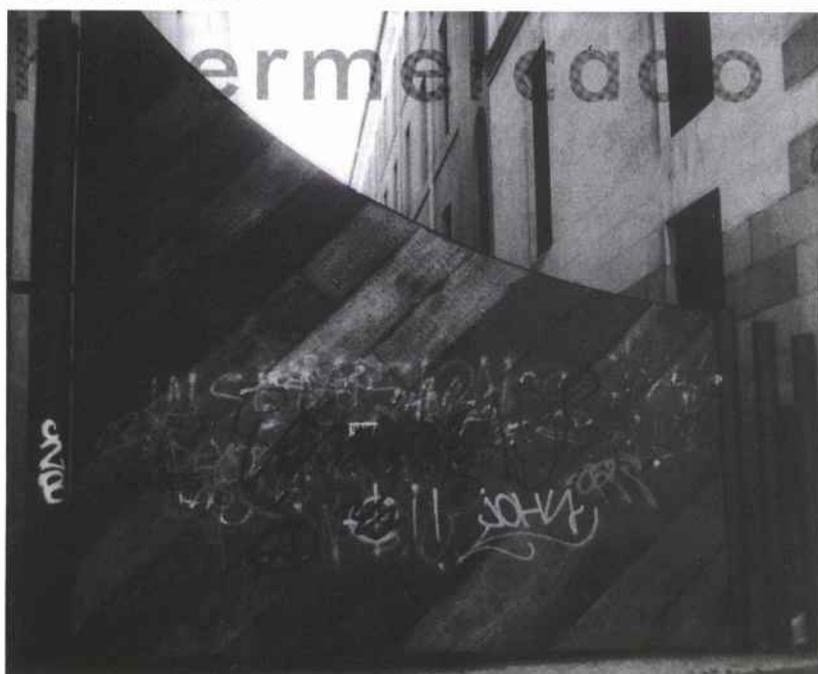
Dibujo de portada: José María Guijarro.



Veronique Elena, "Supermarché (rayon jardinage)", 1992. Cibachrome.  
Cortesia Caisse de dépôts et consignations

## Cómo construir un conflicto educativo

# Horror en el



Conservatorio Superior de Música de Madrid

Unas pocas semanas han bastado para convertir un problema crónico de enseñanza musical en una especie de guerra educativa cuyas consecuencias pueden prolongarse durante muchos años. ¿Qué ha pasado aquí para merecer esto?

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

Las raíces del conflicto son lo suficientemente turbias y profundas como para que cada cual encuentre razones a su favor. Pero los hechos recientes se podrían presentar así: una circular de la inspección de conservatorios insta a que los horarios del profesorado sean cumplidos. Es ésta una vieja manzana de la discordia. El cumplimiento íntegro de los horarios obstaculiza el desarrollo de una actividad profesional paralela y, en muchos centros, puede generar auténticos atascos de alumnos y profesores. Por esta razón existía un acuerdo tácito para hacer la vista gorda. Sin em-

bargo, la famosa circular de este año, que no es más imperativa que otros años (menos, incluso, que otros, según algunos), organiza un considerable guirigay, o al menos así es como presentan la situación quienes han decidido un nuevo asalto a la reforma musical que la Subdirección de Enseñanzas Artísticas del Ministerio de Educación estaba poniendo a punto desde hace seis años en consonancia con la LOGSE. Gestos de melodrama, falsos mutis, nervios generalizados, aluvión de declaraciones e improperios en medios de difusión y revistas discográficas que descubren, de pronto, el discreto encanto de la educación mu-

sical. Y, como colofón, un acto alucinante: la ministra de Educación y Cultura recibe a algunos catedráticos de música, preferentemente a aquellos que son académicos de Bellas Artes de San Fernando, y cesa fulminantemente a la cabeza del equipo que ha capitaneado la reforma musical; como fondo quedan unas promesas de no hacer cumplir la circular que, de todos modos, no iba a cumplirse, y un ingreso rápido del Conservatorio Superior en la Universidad.

¿Acaso la locura se ha adueñado de quienes tienen la labor de dirigir la administración? La ministra ha echado gasolina allí donde hacía fal-

ta un extintor. ¿Por qué decide tomar como interlocutores privilegiados a los catedráticos académicos, que se pueden contar con los dedos de una mano, para representar a un colectivo de centenares? ¿Qué tiene que ver el equipo que dirige la reforma con una exigencia de la inspección de los conservatorios sobre horarios? ¿Por qué este año se ha exacerbado el celo de los citados inspectores? ¿Cómo se puede cesar así, casi al límite de la legalidad, a un equipo que lleva trabajando seis años para diseñar una reforma a la que le quedaban meses para concluirse, y a menos de un año para cerrar las transferencias educativas no universita-



José Luis Turina, flamante Premio Nacional de Música y atribulado asesor ministerial, saludando tras la audición de una de sus obras. (Foto: Agustín Muñoz).

rias a las comunidades autónomas? ¿Hay alguna alternativa a la reforma o es que se la borra de un plumazo? ¿Quién ha alimentado la idea de que el equipo de la subdirección que tenía a Elisa

Roche como consejera era un peligro para el profesorado? Y, sobre todo, ¿cómo es posible que la política educativo-musical se resuelva en las páginas de un periódico madrileño y en los pasillos de la

Real Academia de Bellas Artes? ¿Qué país de peleles es éste para que un colectivo de cientos de miles de personas sea tratado como una finca de colectores de algodón de *Lo que el viento se llevó*?

Como esta crisis no ha respetado ni la dignidad de las personas implicadas, y en este país el surrealismo vuela siempre bajo, uno de los máximos representantes del equipo de la reforma, José Luis Turina, ha recibido el Premio Nacional de Música apenas horas después de que la mesa de su despacho se tambalara invitándole a largarse. Sin duda, en la mente del jurado estaba su excelente trabajo creador *La raya en el agua*, pero ¿quién le quita a este premio el agrisulce sabor del morboso momento elegido para concederlo?

Desde hacía bastante tiempo existían fricciones entre el equipo de la reforma y un destacado número de profesores. Sin entrar a valorar las razones de unos y otros, pero con la esperanza de que a partir de ahora aquellos que se consideraban obligados a callar por el ejercicio de su actividad puedan expresarse, lo cierto es que la obligación de los máximos representantes políticos consistía en aliviar las tensiones que pudieran surgir como consecuencia de la puesta en práctica de una reforma compleja y de largo calado. Cuando se hace todo lo contrario y se entra en el problema como un

toro en una cacharrería, una de dos: o estamos ante una torpeza intolerable a esos niveles o se hace apuesta por razones que deberíamos conocer lo antes posible.

Como el folletón no ha hecho más que comenzar, hay tema para rato. De momento hemos querido conceder la palabra a representantes del ámbito educativo que puedan comenzar a desembrollar esta enorme madeja. Pero continuará...

## Almudena Cano

### Catedrática de piano del Conservatorio Superior de Música

P - ¿Cuál es, en su opinión, la cadena de acontecimientos que han conducido al cese de los responsables de la Subdirección de Enseñanzas Artísticas del Ministerio de Educación?

R - Muchas personas contra-

rias a la reforma de los conservatorios, y en especial a la reforma del Superior, se han unido para ir minando sistemáticamente y de manera planificada al equipo de la Subdirección y a todas las iniciativas que estaba tomando.

Todo esto se ha razonado con medias verdades, con argumentos que son legítimos y razonables, pero que ocultan la realidad actual del Conservatorio Superior y de otros centros. La realidad actual es un desastre, en mi opinión, y no

«Se ha perdido una oportunidad de oro»

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

por las medidas adoptadas por la Subdirección, sino por nuestra propia desidia.

P - El hecho de que la Ministra haya escuchado en este contencioso sólo a una parte ¿podría considerarse

como una ligereza o podría responder a una toma de posición que no se manifiesta públicamente por el momento?

R - Yo no creo que a la Ministra le importe un pito la enseñanza de la música, como a casi ningún ministro; no estoy hablando de consignas de partido sino de un Ministerio de Educación que tiene unos problemas gravísimos con la enseñanza general y algo tan minoritario como la música es en el fondo un forúnculo y no quieren que les cause problemas. Aquí ha habido una serie de personas muy relevantes en el mundo musical, con un prestigio indudable en sus respectivas especialidades musicales, que han ido a protestarle a la ministra y les ha hecho caso. Me parece un poco lamentable que no haya tenido, ni siquiera por cortesía, la intención de ponerse en contacto con la Subdirección de Enseñanzas Artísticas para conocer el estado de cosas desde el punto de vista de las personas que trabajan para su ministerio. Eso no es de recibo, ni siquiera cuando hay un cambio político en el gobierno. No se puede desechar el trabajo que se ha estado haciendo durante muchos años sin contrastar las opiniones. Creo que la Ministra ha pecado de ligereza y no se ha informado bien.

P - Este cese del equipo de la Subdirección General ¿significa un golpe mortal al proceso de reforma musical?

R - En mi opinión, sí. Y lo digo a sabiendas de que mucha gente pensará que no, que en realidad la batalla la han

ganado los progresistas que quieren ir más allá, que quieren que la música se saque de las enseñanzas medias y esté en la universidad, etc., etc.; hay gente que se pirra por estar en la universidad cuanto antes. Yo soy mucho más realista, creo que el funcionamiento de los centros, y sobre todo del Superior que es el que me afecta, no se parece en absoluto a lo que podría ser su funcionamiento interno como organización académica. Las cuestiones que administrativamente aún no estaban logradas estaban en vías de ello; además, en mi opinión son unas vías mucho más adecuadas: se estaba trabajando, parece ser, en una ley de centros superiores de enseñanzas artísticas que nos hubiera

dado rango universitario con un estatus propio, y no esta probable medida de meternos en la universidad tal y como está ahora la universidad, como se metieron en su día las de Bellas Artes, teniendo que adaptarnos otra vez a una estructura que, aunque su rango sea el adecuado, la organi-

"No se puede desechar el trabajo que se ha estado haciendo durante muchos años sin contrastar las opiniones"

zación académica quizás no lo sea en todos sus puntos. Vamos a tener de nuevo los inconvenientes de estar en un sitio que no nos corresponde,

aunque el nivel sea el adecuado.

P - ¿Por qué ha sido tan mal comprendida la reforma musical de la LOGSE?

R - Quizá por falta de información, que se hubiera podido dar cuando empezó la reforma; una explicación más exhaustiva de las medidas, por qué se toman y con qué objetivo. La reforma se ha entendido mal en todo el sector de conservatorios, sobre todo en Madrid. La escisión del Conservatorio Superior ha provocado muchas ampollas que han provocado una oposición a la reforma de la LOGSE, pero las personas que abanderan esa oposición a la LOGSE nunca han conseguido que sus centros funcionen de una



Almudena Cano. (Foto: Pablo Gomez Picaza)

manera adecuada, incluso en el marco legal que teníamos anteriormente. No es un problema de legislación sino de funcionamiento interno en el cual, repito, seguimos a años luz de lo que podríamos estar haciendo desde hace mucho tiempo.

*P - ¿Estamos, entonces, ante una contrarreforma?*

R - Sí, totalmente. Para mí es un paso atrás desdichado porque, además, creo que pocas veces tendremos en una Subdirección de Enseñanzas Artísticas gente con esa preparación. Aunque sea gente enormemente vituperada, como si fueran unos ignorantes, tienen una preparación musical enorme, una independencia y un talante que no creo que se vuelva a alcanzar allí, y que no habíamos tenido nunca. En la Subdirección siempre han primado intereses personales, gremiales o, por lo menos, visiones mucho más pacatas, más restrictivas de lo que puede ser una ordenación académica. Me parece que se ha perdido una oportunidad de oro. Este equipo, aunque tenga un Premio Nacional de Música dentro de él, tiene el estigma de haber sido culpable del desastre de la enseñanza, pero creo que los culpables no estaban en esa Subdirección, en absoluto; los culpables son los que ahora van a campar otra vez (una vez más) por los conservatorios como lo han estado haciendo en las últimas décadas.

*P - ¿Qué valor ha tenido la excusa del cumplimiento de los horarios como desen-cadenante de esta crisis?*

R - Ha habido una huelga a la

japonesa por parte del Conservatorio Superior y me imagino que de otros conservatorios y, desde luego, de la inspección, porque las instrucciones que hemos recibido este año son iguales o mejores que las de años anteriores. Simplemente este año parece ser que había que cumplirlas, creo que todo eso forma parte de un plan sistemático para deshacerse del equipo que estaba en la Subdirección. Se ha creado una animadversión en todo el cuerpo de profesores del Superior en un aspecto tan delicado como es el horario del centro; las horas de asistencia que no son estrictamente lectivas; todo eso que no digo que se incumpliera pero que siempre se tomaba con una cierta ligereza. Parece que la normativa se ha endurecido, pero no es así, se ha endurecido la interpretación de esa normativa y la permisividad de la inspección que antes sí lo permitía. Eso no es culpa de la Subdirección. Parece que era la gota que colmaba el vaso, pero creo que hay un plan estratégico de alta precisión, con el cual se ha ido minando todo lo que se ha podido, y cuando ha habido un resquicio para interpretar la normativa de una manera pacata se ha hecho para perjudicar al profesorado y al alumnado y para que protestáramos.



Conservatorio Superior de Música de Madrid

*P - ¿Y el alumnado ha sido, una vez más, convidado de piedra?*

R - Bueno, todo esto ocurre porque el alumnado pasa totalmente de estos asuntos. Hemos conseguido desclarar a los alumnos de los conservatorios, por lo menos del Superior. Hemos conseguido que al alumno solamente le importe sacar su papeleta o su título, y cómo lo tenga que conseguir le da un poco igual, le da igual aprender que no aprender, porque si no habría exigido muchas cosas desde hace mucho tiempo. Los alumnos no tienen deseos de pelear por la enseñanza, pelearán por sus exámenes y por sus títulos, pero nada más. Me gustaría decir, por último, que muchas de las cosas que estoy diciendo son perfectamente demostrables con la documentación existente sobre actividades del centro, sobre el profesorado, sobre el número de alumnos que aparece en las

revistas de conservatorio y que dan razón de un caos organizativo que, para mí, es directamente achacable a la mala gestión del centro por parte de su junta directiva, no a las instrucciones o a las normativas sobre la LOGSE que vienen de la Subdirección. Me parece que el Conservatorio Superior es un desastre como organización académica, como organización interna o como exigencia al alumnado. Sobre esto, por ejemplo, citaría la asistencia a clase; es preciso que quienes se matriculen oficiales sean alumnos «full time», y no alumnos que tienen, además, una actividad profesional que les impide asistir a las clases de una manera regular. Todo esto lleva muchos años así y no se hace nada por cambiarlo; me parece muy mal que se culpe a personas que no tienen culpa de ello y que, además, eso sea lo que trascienda a la opinión pública.

Asociación de alumnos del Conservatorio Profesional de Música «Teresa Berganza» de Madrid

# Desconcierto en el Conservatorio

**L**os estudiantes de música sufrimos diariamente graves deficiencias en nuestra enseñanza. Para la mayoría de nosotros, la música supone nuestro futuro, nuestra vida, en ella ponemos todos nuestros esfuerzos y a diario nos encontramos con trabas que limitan nuestro desarrollo profesional.

Entendemos que la música se debe equiparar a una carrera universitaria, de ahí la creación de los conservatorios profesionales. Actualmente están excesivamente masificados; encontramos en ellos un gran número de alumnado infantil, que entiende la música como una actividad extraescolar más y que cuenta con una serie de ventajas con respecto a los alumnos que estamos situados en el Plan 66, que ya hemos decidido cuál va a ser nuestro futuro. No entendemos por qué tienen derecho, por ley, a más tiempo de clase de instrumento que nosotros.

La administración, a nuestro entender, pretende igualar la enseñanza y el funcionamiento de los conservatorios al bachillerato de los Institutos, con más horas de escolarización que, en muchos casos, restan un tiempo im-

prescindible para la práctica del instrumento: Así, un niño que sale de su colegio a las cinco de la tarde debe asistir tres o cuatro días como mínimo al Conservatorio y se encuentra con que no tiene tiempo para estudiar su instrumento. Se olvidan que, según la LOGSE, los conservatorios son enseñanzas de régimen especial.

Por otro lado, no se nos informa de las reformas que introduce la LOGSE, y lo poco que conocemos de ella nos advierte de la desaparición de asignaturas claves en el desarrollo cultural de un músico, como son Historia del Arte y Estética. Aparte de ser instrumentistas, queremos tener unos conocimientos culturales básicos.

La LOGSE plantea una grave problemática ya que los conservatorios no están planificados para ella. Son centros pequeños que no pueden acoger a tantos alumnos por la tarde y que quedan gravemente desaprovechados por la mañana.

España atraviesa una grave crisis económica, pero no entendemos por qué el recorte de presupuestos afecta siempre a educación y especialmente a la educación musical. Nosotros esperamos ser la futura cultura de España.

Las deficiencias de material en los conservatorios son ya escandalosas, no tenemos instrumentos en los centros. Así, nos encontramos con que un alumno de saxofón puede acabar su carrera sin haber tenido la oportunidad de tocar toda la familia de los saxofones (soprano, bajo, etc.). Podemos obtener un título profesional sin haber tocado nunca en una orquesta sinfónica, y si queremos evitar esa deficiencia tenemos que salir del conservatorio y buscar otras organizaciones. Nos encontramos sin bibliotecas o con bibliotecas mal dotadas y sin el material imprescindible. Oímos todos los días pianos de bajísima calidad y sumamente desafinados; hay insonorizaciones mínimas, todo el sonido se expande y unos instrumentos molestan a otros; soportamos cambios de temperatura brusquísima que perjudican gravemente a nuestros instrumentos.

Observamos una falta total de actos culturales, necesitamos escuchar conciertos y participar en ellos. Es muy triste que este curso el Conservatorio «Teresa Berganza» no haya organizado concierto de apertura del curso, ni concierto de Santa Cecilia.

Por otro lado, contamos con todo el apoyo y buena voluntad en la mayoría de los casos de nuestros profesores, que se ven continuamente obligados por las deficiencias de los centros a limitar sus enseñanzas. Sin embargo, una parte importante del alumnado sufre a profesores no cualificados y no preocupados por el alumno, de este modo, soportamos a profesores que no consiguen sacar las oposiciones, y no podemos acceder a gente buena que no puede optar a ellas ya que actualmente el Ministerio de Educación no saca a oposición las plazas vacantes, dejándolas como interinas y cubriéndolas con un retraso mínimo de tres semanas respecto al comienzo del curso, llegando ese retraso incluso a seis y siete semanas, perjudicando gravemente el nivel del alumnado.

El cambio continuado de profesores (cada año se asignan nuevos interinos), impide que no adquiramos una técnica instrumental fija, y cada año tenemos que variarla perjudicando nuestro desarrollo musical. Estamos poniendo todo nuestro esfuerzo en la música, por ello pedimos que se nos respete y se nos ofrezcan unas condiciones para trabajar y una calidad de enseñanza lo más alta posible.

# Para una lógica de la educación musical

MARISA MANCHADO

1

La reforma de las enseñanzas musicales, esperada como agua de mayo, ha tenido, tiene y posiblemente tendrá sus defensores y detractores. Aunque sobre el papel podría ser clasificada de «assez bien», algo así como «regular» (todo es mejorable y empeorable), no cabe duda de que el fallo está siendo su aplicación: sin recursos humanos y sin infraestructuras adecuadas.

2

Los conservatorios son centros para la *enseñanza profesional* de la música, de *Régimen Especial*; lo discutible, en todo caso, es a qué edad se deberían comenzar dichos estudios profesionales.

3

El alumnado de conservatorio tiene derecho a unos centros integrados

donde se impartan y reciban las enseñanzas de régimen general y obligatoria junto con las de régimen especial y voluntaria, como es el caso de la enseñanza profesional de la música. Si esto no existiera, lo mínimo es una disposición administrativa que flexibilice y adecúe horarios de enseñanza obligatoria (Primaria, Secundaria y Formación Profesional) con horarios de conservatorio, recíprocamente.

4

El profesorado de conservatorio debe estar altamente cualificado en el ejercicio profesional activo, o con un pasado de ejercicio profesional activo; por lo tanto, este profesorado tiene derecho a una flexibilidad de horarios y jornadas laborales, con la consiguiente flexibilidad de salarios (si trabaja ocho horas semanales, debe cobrar como ocho horas, etc.). La retroalimentación sana y necesaria que se produce en la doble función músico en ejercicio/enseñante es lo que dignifica a un centro profesio-

nal de la música, esto es, destinado a sacar futuros profesionales.

5

Los conservatorios superiores pueden estar integrados o no en la universidad; en Francia, por ejemplo, coexisten perfectamente conservatorios superiores con facultades de música en diversas universidades. Es indiscutible que un centro de enseñanza superior debe estar regido por estatutos de régimen superior y que deberían ser más bien centros de posgrado y perfeccionamiento (además del ejemplo galo, aquí incluimos prácticamente a toda Europa. En EE.UU., Canadá y buena parte de América Latina, esta enseñanza está exclusivamente en las universidades, con algunas excepciones como puede ser el Conservatorio de San Francisco).

6

La cooperación internacional y la flexibilidad para contratar profesio-

nales de alta cualificación, independientemente de si son titulados, españoles o extranjeros, debería estar a la orden del día en los conservatorios, como sucede prácticamente en toda Europa, incluido Portugal, país al que no solemos mirar y nos puede proporcionar muchos ejemplos; entre ellos, la enseñanza profesional de la música.

7

Todo/a ciudadano/a tiene derecho a una educación musical, y a su práctica como aficionado/a, desde las instituciones públicas que son las escuelas, institutos, universidades, casas de cultura, aulas de música, etc.

8

La milenaria sabiduría china dice que un camino de mil kilómetros comienza cuando se da un paso.

# Mundimusica - Garijo

DESDE 1924



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

**Alquiler de instrumentos con opción de Compra**

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

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



Corregidor Diego de Valderrábanos, 59

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

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

**Tfno. 430 81 67**

*los cursos de*

## ESTUDIO 2

**OTRA FORMA DE ACCEDER A LA MÚSICA**

---

ORQUESTA Y CORO INFANTIL Y JUVENIL  
VIOLÍN Y VIOLA  
CANTO PROFESIONAL  
TÉCNICA VOCAL PARA DOCENTES Y ACTORES  
RÍTMICA Y EDUCACIÓN DEL OÍDO  
LECTURA MUSICAL  
ARMONÍA  
CURSOS ESPECIALES DE MÚSICA CONTEMPORÁ-  
NEA, EN FINES DE SEMANA  
y para todo tipo de profesionales  
PSYCOMÚSICA

- MIEDO ESCÉNICO
- RELAJACIÓN CORPORAL
- IMPROVISACIÓN CREATIVA

---

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

# PARA CAMBIAR LA PEDAGOGÍA DEL VIOLÍN

## reflexiones intempestivas

JUAN W. KRAKENBERGER

**S**in movimiento corporal no hay música. O, dicho al revés, para producir música es necesario que se produzcan movimientos, de la índole que sea, por parte de los en-

cargados de hacerla sonar. Eso, que parece una perogrullada, es sin embargo el punto de partida de todo proceso pedagógico: preparar adecuadamente al cuerpo humano para que sea capaz de reali-

zar los movimientos necesarios de la forma más eficaz posible. Y, llegado a este punto -otra perogrullada más- ya nos hallamos inmersos en una situación altamente conflictiva. Porque sobre la forma de preparación del cuerpo y el análisis de la eficacia de los movimientos existe aún mucha ignorancia que provoca luego enconadas polémicas. Por ello, me permitiré ir desgranando algunos aspectos obvios, y acabar estas reflexiones con una anécdota situada en España, de trágicas consecuencias.

Primer postulado: Al igual que en los deportes, los movimientos corporales correctos para el manejo de un instrumento deben partir de la base de que éstos puedan ser ejecutados con comodidad, es decir, sin dolores corporales y sin menoscabo para la salud del instrumentista. Este sencillo enunciado no se observa de la manera debida, aún hoy, en muchas partes del mundo. El porcentaje de músicos profesionales con secuelas negativas del ejercicio de su profesión es aún elevado, pero felizmente va bajando con la incorporación de generaciones más jóvenes que ya se beneficiaron de enseñanzas actualizadas. Los veteranos que tuvieron mayor suerte en su formación gozan en general de excelente salud y suelen ser longevos. Yo personalmente estoy convencido de que los buenos músicos y la buena salud van unidos. No hay apenas buenos músicos enfermos, por una sencilla razón: los movimientos corporales, correctamente ejecutados, necesarios para tocar un instrumento son altamente saludables. Y ello nos lleva a la



J.W. Krakenberger

siguiente conclusión: el uso correcto de las funciones fisiológicas precisas para tocar un instrumento es fundamental para la buena música y para la buena salud.

¿Qué significa, pues, uso correcto de funciones fisiológicas? Ante todo significa que hay que comprender en profundidad las funciones y el entramado de músculos, articulaciones, tensiones y distensiones, relajaciones y contracciones, que intervienen. Se ha avanzado mucho, de la misma manera que en el deporte se llega a dominar instrumentos difíciles a edades cada vez menores gracias a técnicas pedagógicas sofisticadas. Se ha comprendido que, cuanto más joven, mejor se adapta el cuerpo a las necesidades del aprendizaje. Una edad mínima de ocho años para empezar a aprender un instrumento en un conservatorio es, en consecuencia, un contrasentido.

Segundo postulado: El método -la escuela- que se utiliza para iniciar en los primeros rudimentos al futuro instrumentista debería tomar en cuenta lo precedente, poniendo el énfasis sobre el correcto uso del cuerpo y prescindiendo de exigencias programáticas hasta que eso se haya logrado. Dicho de otra manera: que los programas sean iguales para todos es, en el fondo, una barbaridad, porque los cuerpos de los novatos son extremadamente variopintos y lo que pueda ser fácil para uno puede resultar casi imposible para otro. Forzar a un novato -con la amenaza del aplazamiento- a hacer movimientos que no ha asimilado correctamente es posible, pero totalmente negativo a la larga. Los primeros pasos -aprender a moverse como es debido- son por tanto los más importantes y aquellos que requieren de enseñanza experta, muy cuidada. Vicios adquiridos al principio son difícilmente remediables más adelante.

Y termino estas reflexiones con la anécdota prometida, que se sitúa en mi campo, o sea, el violín y la viola. Bien es sabido que en los conservatorios españoles se utiliza la escuela de violón de Mateo Crickboom. ¿Quién era Crickboom?

Era un pedagogo belga con quien estudiaron algunos instrumentistas españoles en la primera mitad de este siglo, siendo Bélgica entonces la Meca europea de la enseñanza del violín. Allí, Mateo Crickboom tuvo que competir con dos

siológicos obvios. Por ello, muchos expertos opinan que el método de Crickboom es el más duro e inflexible que ha salido de manos eruditas este siglo. Prácticamente ya nadie lo utiliza. ¿Y por qué nosotros seguimos aquí con



eminencias, también belgas, a saber, Eugène Ysaye y César Thompson, ambos fallecidos en 1931, que fueron los que atrajeron la atención del mundo en esa época. Voy a citar un ejercicio de Ysaye, muy sencillo de comprender y bastante difícil de ejecutar correctamente en el violín (o la viola, leyendo una quinta más bajo).

Ysaye pretende que estas notas se toquen de manera que el brazo derecho (el del arco) describa una línea recta, sin interrupciones ni ondulaciones, pasando por las cuatro cuerdas de forma suave y sin esfuerzo. Esto requiere del instrumentista coordinación de dedos, muñeca, antebrazo, brazo y hombro, para lo cual es preciso haberse sometido a una preparación minuciosa de cada uno de los elementos. Comparando esta orientación con lo que se exige en el método de Crickboom, nos hallamos ante un abismo. Las fotos del método Crickboom lo ilustran con claridad: La forma de toma del arco por los dedos forzosamente paraliza a la muñeca. por motivos fi-

este método? El único violinista español que estudió con Ysaye (y Thompson) se llamaba José de Anta. Él estrenó en España el famoso concierto de Brahms. Fue sevillano, de familia republicana. Durante la guerra civil su hermano cayó en circunstancias trágicas. A causa de ello, de Anta se retiró y ya no quiso poner sus conocimientos a disposición de la sociedad. El único que podría haber llevado la gran escuela centro-europea a España no quiso hacerlo. Hace años, tuve el gran honor de participar en un homenaje que se le rindió a José de Anta, ya anciano, en el conservatorio de Sevilla. Y recuerdo que en su casa se hallaba colgada una foto de Sarasate con José de Anta, niño, sentado sobre las rodillas del gran violinista navarro. De Anta fue consciente de las consecuencias de su ominosa decisión de preferir el ostracismo. Y es así como nos quedamos hasta hoy con esa otra escuela, la más dura, que no conduce hacia la correcta utilización de los movimientos corporales, y así nos va. A veces la historia nos hace jugadas nefastas. Éste es un buen ejemplo. Pero siempre hay tiempo para corregir esos avatares del destino, si existe buena voluntad para ello. De esto se trata: movámonos mejor y con más eficacia.



Postura de la mano sujetando el arco, propuesta por el método Crickboom

*Tocar para los demás en un escenario es la meta para casi la mayoría de los músicos, el momento privilegiado que motiva muchas de las difíciles horas de estudios. El escenario es el lugar donde crece el músico, afirma su valor musical, también allí manifiesta y expone a la luz su ser entero. Es como un espejo de su personalidad, de sus emociones, de su alma. Pero tanta transparencia es muchas veces la fuente de inquietudes, nervios y ansiedades.*

# claves del miedo escénico

WEN YU KU DE VALTHAIRE

Redacción: BEATRIZ GARCÍA-CASTELLANO

**H**ay una gran cantidad de alumnos de conservatorio y músicos profesionales que padecen de miedo escénico durante toda su vida. El miedo no depende de la cantidad de público, -ya sea un auditorio de miles de personas o tocar para unos amigos-, en ambos casos el sufrimiento existe. Para la mayoría de los músicos, el miedo escénico es un estado al que se sienten ligados con mucha familiaridad.

Como violinista, conozco bien este tipo de problemas. Entre mis profesores y amigos músicos, normalmente han disculpado sus actuaciones con justificaciones del siguiente tipo:

- 1) *Culpabilizar al instrumento*: el arco tenía demasiada resina, o demasiado poca; he cambiado las cuerdas hace poco; la temperatura ambiental inestabilizó el instrumento.
- 2) *Culpabilizar a la técnica*: he cambiado la digitación recientemente, o cambié los golpes de arco; no he madurado suficiente la técnica.
- 3) *Culpabilizar al compositor*: he empezado con esta obra hace poco; la obra no está madura; la obra no está bien escrita para tal instrumento.
- 4) *Otras razones*: he cambiado de pianista recientemente; no me sentía en forma anímicamente; me dolía la espalda, el hombro, el cuello, etc.

Como única respuesta a este miedo escénico nuestros profesores y compañeros nos hablan de la falta de experiencia: «Sólo tocando muchas veces más lo superarás». En 1988, el Dr. Fishbein hizo una encuesta entre los músicos de 48 orquestas de

EE.UU., tanto sinfónicas como de ópera, y curiosamente observó que el 76% de los músicos encuestados tomaban medicinas o acudían al médico asiduamente a causa de los trastornos físicos que les producía el miedo escénico, aunque ninguno de ellos relacionaba tales enfermedades con el escenario.

En base a la experiencia del Dr. Fishbein, elaboré mi propio cuestionario. Desde marzo de 1995 hasta mayo de 1996 han colaborado conmigo 107 músicos y alumnos de España, Francia, Austria, EE.UU., Brasil y China. La edad de los encuestados oscilaba entre los 8 y los 60 años, y el tiempo dedicado al instrumento abarcaba desde cuatro hasta cincuenta años. La primera conclusión a destacar es que el 88,4% de ellos sufren miedo escénico.

En mi labor pedagógica como profesora de violín durante dieciocho años, he podido vivir y observar directamente este fenómeno yo misma con mis alumnos y amigos. Quisiera mostrar algunos ejemplos: Un alumno de ocho años de gran talento, a dos semanas del concierto de final de curso, me pidió no salir solo al escenario, y una semana antes no se presentó al ensayo general. Otra alumna de quince años, muy capacitada, memorizó con entusiasmo la obra del concierto y dos días antes del mismo le temblaba el arco. El día de su actuación, a la mitad de la obra se quedó en blanco. Otro amigo viola de treinta y tres años, fuerte y de mentalidad abierta, me confesaba también antes de tocar como solista que perdía la facultad del habla y se ayudaba de algún medicamento para calmar los nervios.

El propio  
Sarasate se refu-  
giaba en los  
bares antes de  
un concierto,  
donde debía ir a  
buscarlo su re-  
presentante

Este fenómeno no respeta ni a las grandes figuras del panorama musical. El propio Sarasate se refugiaba en los bares antes de un concierto, donde debía ir a buscarlo su representante. Es bien conocida de todos la tendencia del famoso Paganini al alcoholismo. Andrés Segovia, en una entrevista, confesaba: «El nervio escénico aumenta al hacerte mayor; sin embargo, la fama y la popularidad no ayudan a disminuirlo pues cada vez te exige más el público». Sin necesidad de entrar en el camerino, cualquiera de nosotros podemos comprobar ese estado de tensión por el comportamiento duro y violento de los músicos de una orquesta al afinar momentos antes de su actuación.

En base a los ejemplos anteriormente expuestos de casos ocurridos en el pasado y en la actualidad, he elaborado un análisis que resume en tres fases este proceso: antes, durante y después.

Los momentos que preceden a subir a un escenario vienen caracterizados por una acusada ansiedad, que puede producir a nivel físico sequedad bucal, palpitaciones, cambio de la temperatura corporal (normalmente baja), respiración agitada y tensión estomacal, todo ello acompañado de movimientos convulsivamente nerviosos. En el plano psicológico se provoca un estado de irritabilidad y se produce en la persona un miedo irracional al escenario y al público en general.

Durante la actuación del músico, la sensibilización respecto al escenario y al público se agudizan de tal manera que cualquier cambio o modificación del entorno, ruido o movimiento del espectador alteran considerablemente la estabilidad del músico. Se ve entonces invadido por un miedo incontrolado, que se manifiesta a través de movimientos y pensamientos que escapan a su voluntad. La continua repetición de este suceso acaba minando la paz y seguridad del músico. Algunos de estos síntomas físicos son: temblor de manos, respiración agitada, pulso acelerado, temperatura corporal baja, mareos, pérdida de memoria y en general falta de concentración y coordinación de los dedos. En el plano psíquico, según la personalidad del músico, puede tener reacciones muy distintas: algunos se vuelven pretenciosos, otros muy fríos o tímidos, hasta llegar a una tendencia a escapar del público. Lo más grave es que se produzca un estado de fobia.

Tras los primeros momentos después del concierto, la mayoría de los músicos se sienten descontentos de sus interpretaciones. Siempre se tiende a recordar los momentos de mayor equivocación: un pasaje confuso, pausas con tiempo inadecuado, los matices que no estaban bien expresados, etc. Otra gran preocupación para el intérprete es la reacción del público. Ésta

Durante la actuación del músico, la sensibilización respecto al escenario y al público se agudizan de tal manera que cualquier cambio o modificación del entorno, ruido o movimiento del espectador alteran considerablemente la estabilidad del músico

es causa de una fuerte tensión emocional y de un estrés que puede desembocar, y de hecho ocurre en muchos de los casos, en una grave depresión. Físicamente se acusa cansancio e insomnio, falta de concentración, nervios, incluso exudación desmesurada, temblor muscular, inquietud, ansiedad, etc.

Para esclarecer estos tres momentos narraré las experiencias personales de tres músicos diferentes actuales: una violonchelista, una directora de orquesta y un pianista. La violonchelista me comentaba que no había superado el miedo escénico a pesar de sus innumera-

bles actuaciones, tanto con su orquesta sinfónica como con orquestas de cámara o como solista: «Mi gran preocupación antes de subir al escenario es siempre la misma: no estar a la altura del público. Sin embargo, es mucho peor la sensación que se produce antes de una oposición, porque el tribunal está esperando ese fallo, ese momento de error, para juzgarte».



**PEDRO LLOPIS ARENY**

CONSTRUCTOR DE ARPAS BARROCAS ESPAÑOLAS  
DE UNO Y DOS ORDENES

**JUANA M<sup>a</sup> 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

La directora de orquesta, también compositora y profesora en un Conservatorio de la Comunidad de Madrid, habla de sus experiencias al dirigir la orquesta: «Normalmente, antes de subir al escenario a dirigir, me preocupa si los músicos están preparados o no. Claro que esta preocupación disminuye cuando la obra está bien trabajada, entonces la ansiedad se disipa. Sin embargo, cuando doy la entrada y escucho la primera nota, mi concentración se va a la música olvidándome de toda ansiedad.» Sobre el momento de después, me decía: «Lo peor es la vuelta a casa, cuando me quedo sola y reflexiono. Se suceden ante mis ojos, uno a uno, todos los pasajes que no salieron bien, aquellos en los que no se alcanzó el nivel; entonces me deprimó y me desplomo.»

El pianista y director del siguiente ejemplo es un joven de gran talento: «Los días anteriores a un concierto se me hacen eternos, pesados, inmensamente largos. Normalmente no bebo ni fumo, pero fumo antes de un recital de piano y bebo vino cuando voy a dirigir. Después de ambas actuaciones me invade la rabia y quisiera repetir el concierto inmediatamente después de acabar, pues sé con certeza que saldría mucho mejor.» Por último, quisiera exponer el caso de un gran violinista, L.K., que, combatiendo con vodka su miedo escénico, murió en una gira de conciertos de un paro cardíaco mientras viajaba en tren.

Sin necesidad de un escenario, una conferencia o un debate puede provocar en el individuo estos mismos efectos de angustia y ansiedad. Este fenómeno que he denominado «miedo escénico» no sólo afecta al ámbito musical, sino que se extiende a cualquier otra profesión, sea de índole artística o no.

En la entrevista publicada por El País en noviembre de 1995 a Mijaíl Barishnikov, el célebre bailarín ruso confesaba: «Rara vez me siento en casa sobre un escenario, siempre me dan miedo los momentos anteriores a subirme a un escenario». También describió la inseguridad y el sobresalto que acompañan a los artistas al enfrentarse al público.

De todas estas experiencias personales, narradas por sus protagonistas o extraídas de reportajes, libros o revistas, podemos sacar la conclusión de que el miedo escénico afecta a los músicos a nivel físico y mental de un modo muy profundo. Por lo tanto, debemos tomármolo muy en serio, pues como hemos visto tiene graves efectos secundarios. Podemos considerar el miedo escénico como una enfermedad contra la cual somos muchos los que estamos trabajando activamente para encontrar una vacuna que combata tan destructivos síntomas.

Juzgar con objetividad la interpretación de un músico en el escenario es difícil, pues su capacidad como intérprete se ve perturbada, y en muchos casos mermada, por el *virus* del mie-

Juzgar con objetividad la interpretación de un músico en el escenario es difícil, pues su capacidad como intérprete se ve perturbada, y en muchos casos mermada, por el *virus* del miedo

do. Este *virus* no es nuevo. Antes, para combatirlo se preconizaba fingir la actitud de no sentir nada o mantener un aspecto superficial de tranquilidad, incluso presumir para defenderse. Existe, por lo tanto, este personaje de músico «superior» al ser humano común, construido quizás para poner distancia entre uno mismo y el público, y finalmente separarse del mundo. Pocos son los que consiguen después entablar de nuevo en lo cotidiano relaciones simples y sencillas, mejor dicho humanas, y quitarse cuando bajan del escenario el frac del rigor.

Durante las últimas décadas han aparecido, no obstante, unos músicos que buscan el modo de romper con este aislamiento y plantearse verdaderas preguntas. He aquí algunos de ellos: Kato Havas, violinista húngara, en su libro *El violín y yo*, escrito hace más de veintitrés años, ya hablaba sobre «el trac» -el miedo escénico-, y oponía al músico de escenario el ejemplo de los violinistas zingaros que tocan el violín con un espíritu placentero. Havas propone ejercicios físicos y psíquicos para trabajar este miedo. La violinista francesa autora de *El violín interior*, Dominique Hoppenot, también se ha preocupado del tema. Además de unos trabajos de consciencia con el instrumento, proponía varias maneras de superar este problema, como acudir al psicólogo, al sofrólogo o a través de la acupuntura, incluso de las artes marciales.

En Londres, el doctor John Diamond, especialista de miedo escénico en los músicos desde hace más de treinta y cinco años, recomienda en su libro *The life energy in music* (La energía vital en la música), la psicoterapia para afrontar este miedo, y localiza su causa en el subconsciente del músico.

En EE.UU., la musicoterapeuta Louise Montello hace en su tesis (1986) un análisis del miedo escénico basado en la teoría de Jung. Habla de la disociación de la personalidad y la lucha dualista del músico. Sugiere terapias de psicoanálisis musical utilizadas por Mary Priestley (1975), y de imaginación guiada dentro de la música o una terapia grupal elaborada por Bonny (1973).

Puesto que interpretar música es un arte mental, físico y sensual a la vez, creo que para obtener una técnica instrumental es necesario aprender una gimnasia de coordinación psicomotriz y trabajar el conocimiento de la consciencia psíquica sonora. Todos estos trabajos se podrían introducir en las estructuras pedagógicas de las instituciones educativas. La preparación para el escenario se puede plantear como un aprendizaje necesario para cualquier intérprete: la comunicación con uno mismo y con los demás es tan importante como la técnica. Una vez construido este canal de comunicación con el público, tocar delante de los demás puede resultar un placer.

polimúsica

# Todavía se puede creer

Estos son tiempos de  
prisas, crisis y desconfianza.

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

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

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

Pianos y electrónica musical



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

Todavía creemos

# 2ª parte: Los instrumentos de

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

Los instrumentos de viento metal representan la potencia en la imagen que tradicionalmente todo el mundo se hace del universo instrumental. Esta imagen se encuentra lejos de ser falsa, pero no es completa y obliga a numerosas matizaciones. Después de todo, la historia reciente de estas familias instrumentales es la del intento de hacerlas más versátiles y aptas para convivir con el registro íntimo de los otros instrumentos. En algunos casos, incluso, la imagen de la potencia no es la más apropiada, como ocurre con la trompa o los bombardinos. Sin embargo, es difícil olvidar ese carácter mítico de fuerza, capaz de conducir a los ejércitos a la guerra o de hacer caer las murallas de Jericó, con que se tiende a asociar a las trompetas y clarines. De manera más actual y cívica, es innegable la aptitud de estos instrumentos para hacer frente a la intemperie y poder sonar al aire libre en bandas, charangas y festejos. La propia retórica de sus sonidos se encuentra asociada a llamadas y códigos militares, a postas y correos, a caza o a la alarma; y los grandes compositores no han dejado de usar estas asociaciones de ideas con propósitos expresivos y narrativos.

Se dice que los instrumentos de metal llegaron a Europa a través de las Cruzadas, y durante muchos siglos su uso meramente musical se asoció con la evocación de las marchas y fanfarrias. Esto no era sólo debido a la fuerte impregnación

social que habían adquirido las características de su sonido; en realidad, hasta el Barroco se trataba de tubos únicos que producían básicamente la serie armónica, o, mejor, los primeros sonidos de esta serie, que resultan los del acorde mayor. Aún hoy, todas las órdenes y señales sonoras militares responden a esa reducida combinatoria, y pocos varones que hayan hecho el servicio militar las habrán olvidado. Los compositores, desde el Barroco hasta el final del Clasicismo, hicieron verdaderas cabriolas y alardes técnicos para combinar este reducido ámbito sonoro.

La revolución técnica comenzó a principios del siglo XIX, cuando se adaptaron las válvulas y pistones que, en la práctica, convertían a cada instrumento en tres tubos virtuales que permitían emitir todas las notas cromáticas (doce, como las de nuestra revista). La única excepción la constituye el trombón de varas que prolonga el tubo manualmente. A partir de ahí, los instrumentos de metal han ido adquiriendo todo aquello que les faltaba: versatilidad, agilidad, homogeneidad sonora e intimidad. Todo ello, sin perder su capacidad de evocar la potencia y el trueno de la guerra o de las fuerzas oscuras del universo sonoro. Cómo no recordar, a este respecto, el papel jugado por los metales en las sinfonías románticas. Por último, el jazz ha terminado por redefinir el color y la retórica de estos instrumentos: la noble advertencia del destino se convertía así en pirueta ágil y en agitación del hom-

bre urbano cuyos sueños nocturnos eran ya de neón; pensemos en *Un americano en París*, de Gershwin.

El metal, por último, ha ganado terreno en la música de cámara y ha aprendido a moderar sus impulsos para poder dialogar con instrumentos capaces de susurrar, y la música del siglo XX ha sabido sacar buen partido del franco contraste de caracteres entre instrumentos de naturaleza diferente. Todo ello hace de los instrumentos de metal uno de los grupos con mayores reservas para una evolución futura; sin perder, además, el carácter lúdico y popular que permite a muchos de estos instrumentos proporcionar diversión y satisfacciones rápidas en bandas y grupos juveniles o festivos. En fin, el metal proporciona desde sanas alegrías a quienes sólo quieren tocar unas pocas notas entre amigos y compañeros, hasta vocaciones trascendentales a aquellos que dediquen toda una vida al arte y a la técnica más refinada y compleja.

Todos los instrumentos de los que tratamos se construyen, como su nombre indica, con metal. Para la emisión del sonido se emplea una boquilla construida, normalmente, también en metal, aunque se ha evolucionado en este terreno, utilizándose también maderas nobles. Esta boquilla sirve para transmitir al instrumento el aire que expulsa el instrumentista a través de los labios. No son necesarias condiciones especiales para comenzar con estos instrumentos, pero es bueno que los niños tengan los dientes bien implantados. Es falsa la idea

# viento-metal

de que sean necesarias condiciones excepcionales en el ámbito pulmonar; el oboe, por ejemplo, necesita mayor presión de aire que los instrumentos de metal.

El mecanismo de los instrumentos viento-metal puede ser de pistones o cilindros (en el caso de las trompetas, trompas y tubas) y de varas o pistones en el caso de los trombones. Los accesorios necesarios para estos instrumentos son comunes a todos ellos, por lo que los citaremos juntos. Otro tanto puede decirse de los cuidados básicos necesarios.

Los instrumentos de metal tienen básicamente dos acabados diferentes: plateados y lacados. La diferencia consiste en la capa con que se cubre el acabado natural del metal. En el caso del acabado lacado, sobre el metal se aplica una capa de laca que mantiene el aspecto «natural» del metal. En el caso de los acabados plateados, la capa con que se recubre el instrumento es un baño de plata. Estas diferencias de acabado influyen tanto en la suavidad del instrumento (más suave en el caso del lacado) como en la «duración del buen aspecto»; el plateado dura más. El precio de los plateados siempre es superior al de los lacados. No obstante, ningún fabricante garantiza la duración de estos acabados, ya que pueden influir muchos fac-

tores, desde el grado de acidez del sudor de las manos del instrumentista, hasta las condiciones de humedad e incluso de salinidad del ambiente. Los principales fabricantes de trompetas y trombones se encuentran en Estados Unidos, mientras que los de trompas y tubas están en Centroeuropa, principalmente en Alemania.

Los principales fabricantes de trompetas y trombones se encuentran en Estados Unidos, mientras que los de trompas y tubas están en Centroeuropa, principalmente en Alemania.

## TROMPETAS

La trompeta es, posiblemente, la estrella de los instrumentos de viento-metal y uno de los que ofrecen más alternativas al instrumentista. Posee funciones de solista de primer orden y alcanza cotas de virtuosismo estelares. El jazz, por su parte, le reserva un lugar de honor entre su olimpo instrumental. Su pequeño tamaño y su bellísima factu-

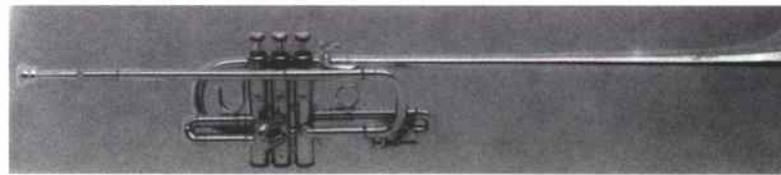
ra le confieren un estilo inconfundible.

La familia está formada por las trompetas de pistones en Do, en Si bemol y en Do / Si bemol, las trompetas piccolo, en Mi bemol, Si bemol agudo, Si bemol / La y en Mi bemol / Re. Respecto a las de cilindros, su construcción normal es en Do o en Si bemol. También dentro de la familia podemos incluir el cornetín de pistones.

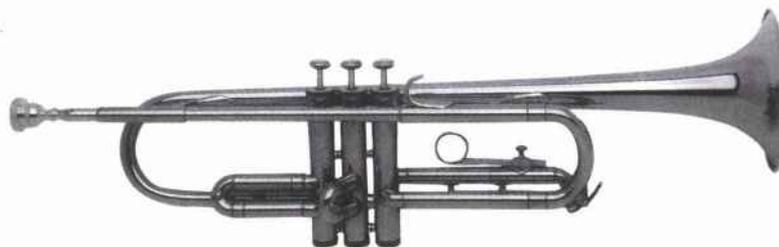
A la hora de iniciarse se utilizan, normalmente, las de pistones, y en la tonalidad de Do. Posteriormente se utilizan también las trompetas en Si bemol.

Para empezar, se pueden encontrar instrumentos con un nivel de calidad aceptable a partir de 50.000 pesetas y hasta 90.000 pesetas, fabricados en Oriente: **Dixon**, 50.225 pesetas, **Jupiter 410**, 53.000 pesetas, **Jupiter 606**, 70.000

pesetas, **Yamaha 1320**, 77.000 pesetas, **Yamaha 2320**, 91.000 pesetas. En fabricación americana, los precios



Trompeta "triumfal" en Si bemol



Trompeta en Si bemol



Corneta en Si bemol

son algo más altos: **Bach TR**, **Getzen 300**, y **King 601** no bajan de las 99.000 pesetas.

Todas estas marcas disponen de modelos a precios superiores. En fabricación europea, podemos encontrar **Amati**, en Si bemol, de fabricación checa, a par-

Trompeta piccolo en Si bemol / La



tir 45.000 pesetas, o **Besson**, de origen inglés, a partir de 79.000 pesetas.

También existe un fabricante español, siendo prácticamente los únicos instrumentos de viento que se fabrican en España y que están teniendo muy buena acogida a nivel mundial. Se trata de **Stonvi**, fabricadas en Mislata (Valencia), y que está realizando modelos realmente innovadores. Su modelo de estudio, **Forte**, se sitúa en 87.000 pesetas.

En los instrumentos de gama alta hay que recurrir a los fabricantes americanos. La más apetecida por parte de los estudiantes de cursos avanzados y los profesionales es la **Bach Stradivarius**. Esta marca ofrece una amplia gama de modelos, con múltiples opciones y combinaciones de campanas, tudeles, tube-

rías, etc. El precio de estas trompetas, dependiendo de los modelos, empieza en las 290.000 pesetas, llegando en algunos modelos plateados a las 325.000 pesetas. No obstante, se pueden encontrar precios mucho más bajos en algunos establecimientos (de 220.000 a 240.000 pesetas). Además de **Bach**, destacan **Schilke**, a partir de 390.000 pesetas, **Benge**, a partir de 245.000 pesetas, **Getzen**, a partir de 185.000 pesetas, y **Stonvi**, cuyos modelos **Combi System** suponen una auténtica revolución en el concepto de la trompeta, pues, partiendo del bloque central del instrumento, permite combinar distintos tudeles y campanas, formando varias combinaciones. Su precio está en torno a las 385.000 pesetas.

Respecto a las trompetas piccolo, los precios oscilan entre las 165.000 pesetas de la **Getzen** Si bemol / La, a las 575.000 pesetas del **Schilke** en Si bemol agudo. Otras marcas y modelos interesantes son las **Bach**, en Mi bemol, con un precio de 290.000 pesetas, la **Selmer** francesa en Mi bemol / Re, con precio de 335.000 pesetas, y la española **Stonvi** en Si bemol / La, en torno a las 245.000 pesetas.

A título de curiosidad, algunas marcas (**Jupiter**, **Dixon**) fabrican trompetas llamadas *Pocket* (de bolsillo). Son trompetas de tamaño reducido, pero de igual tesitura

que los modelos normales. Muchos músicos las utilizan para viajar, así como algunos profesores que las utilizan con niños pequeños para facilitarles el manejo. El precio de estas trompetas está en torno a las 50.000 pesetas.

Respecto a las trompetas de cilindros, poco utilizadas en España, su fabricación es Centroeuropea, especialmente alemana. Se construyen indistintamente en Do o en Si. Las más conocidas son **Melton** y **Scherzer** y los precios rondan las 400.000 pesetas.

## TROMBONES

El trombón tiene numerosos puntos en común con la trompeta y constituye su prolongación hacia el grave. Su sonoridad noble y robusta no ha escapado, tampoco, a las influencias del jazz, que le han conferido un segundo rostro, ágil, brillante, casi circense. Pero, por encima de las similitudes, el trombón tiene una sensible diferencia: la prolongación tubo-



Trombón de varas, tenor doble, Si bemol / Fa

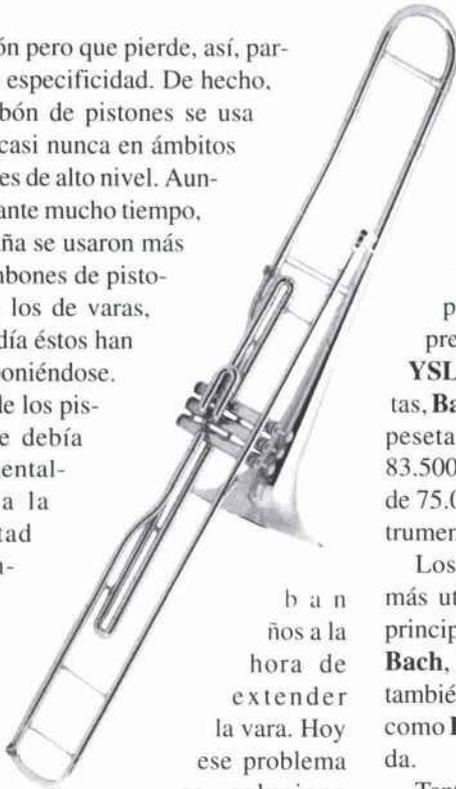
del y, por lo tanto, la afinación se realiza manualmente a través de un codo tubular móvil que se introduce y se saca con el brazo. En eso consiste su popularísima característica; al menos en el denominado trombón de varas, ya que también existe el trombón de pistones de más fácil

## Trombón a válvulas

ejecución pero que pierde, así, parte de su especificidad. De hecho, el trombón de pistones se usa poco y casi nunca en ámbitos musicales de alto nivel. Aunque durante mucho tiempo, en España se usaron más los trombones de pistones que los de varas, hoy en día éstos han ido imponiéndose. El uso de los pistones se debía fundamentalmente a la dificultad que encuentran los niños a la hora de extender la vara. Hoy ese problema se soluciona mediante un pequeño accesorio que adapta la extensión de la vara a la longitud del brazo. El trombón de varas exige, consecuentemente, un control de la afinación por el oído exclusivamente, lo que el joven aspirante, o quien lo tutele, deberá tener muy en cuenta.

La familia de los trombones está constituida por: Trombón alto, en Mi bemol, Trombón tenor en Si bemol y Trombón bajo, en Si bemol. Los trombones de pistones, utilizados todavía en algunas Bandas, están en la tonalidad de Do.

Para iniciarse, se pueden adquirir de marca **Rott**, de fabricación checa, con un buen precio de inicio a partir de 220.000 pesetas. A otro nivel se encuentran los **King**, de fabricación norteamericana y cuyo precio es de 285.000 pesetas. Esta marca presenta la ventaja de poder adaptar al trombón de pistones una vara, con lo que se consigue un trombón que se denomina mixto. La marca **Yamaha** también dispone de un modelo de pistones, el **YSL 354VC**, que cuesta 185.000 pesetas.



han  
ños a la  
hora de  
extender  
la vara. Hoy  
ese problema  
se soluciona  
mediante un pe-  
queño acceso-  
rio que adapta la  
extensión de la vara a la longitud del brazo. El trombón de varas exige, consecuentemente, un control de la afinación por el oído exclusivamente, lo que el joven aspirante, o quien lo tutele, deberá tener muy en cuenta.

El trombón utilizado para el estudio es el trombón tenor.

Este trombón, normalmente en Si bemol, puede presentar la alternativa de ser transpositor, esto es, ampliar su extensión desde el Mi natural grave, hasta el Si bemol pedal. Los trombones en Si bemol más empleados para estudio son los **King 606**, con precio de 95.000 pesetas, **Yamaha YSL 354**, con precio de 120.000 pesetas, **Bach TB 300**, con precio de 100.000 pesetas, **Jupiter 432**, con precio de 83.5000 pesetas, **Dixon 200**, con precio de 75.000 pesetas. Ninguno de estos instrumentos es transpositor.

Los modelos transpositores son los más utilizados a nivel profesional. Las principales marcas son norteamericanas: **Bach**, **King**, **Benge** o **Holton**, aunque también **Yamaha** y algunos europeos, como **Besson** o **Courtois**, tienen demanda.

Tanto **Bach** como **King** ofrecen una gran variedad de modelos, con distintas posibilidades de elección en cuanto a los acabados (lacados, plateados o en Gold messing), con distintos calibres de tubería, diferentes tamaños de campana e incluso diferentes sistemas de transpositor.

Los precios de los trombones transpositores son bastante más altos que los sencillos. A título orientativo citemos, **Bach LT 42**, a partir de 349.000 pesetas (este modelo es el más común, y presenta múltiples opciones), **Yamaha 682 B**, desde 293.000 pesetas, **King 2103 F**, desde 295.000 pesetas, **Benge 165 F**, desde 165.000 pesetas, **Holton 258**, desde 306.000 pesetas, o **Besson**, desde 278.000 pesetas. Del Trombón alto en Mi bemol, se encuentra en **Bach** el modelo **Lt-39**, en 293.000 pesetas. Los trombones bajos llevan doble transpositor, y al igual que en los casos anteriores, los más habituales son los **Bach** y los **King**. En **Bach**, el modelo más usual es **LT 50** que, en función de las distintas opciones, oscila entre las 375.000 y las 535.000 pesetas. En fin, el modelo **2107** de **King** cuesta 440.000 pesetas.

## TROMPAS

La Trompa es, en cierto modo, una excepción dentro del grupo de los metales. Posee similares características a los anteriores en cuanto a emisión, juego de pistones o cilindros, etc.; pero las diferencias son muy notables. En primer lugar, su dificultad, algunos aseguran que se trata del instrumento más difícil de la orquesta junto al oboe. Por dificultad hay que entender que todo, desde el sonido hasta la afinación, debe ser construido y controlado por la técnica del intérprete y que ninguna nota está



Trompa doble en Fa / Si bemol

segura sin su tensión y concentración. Esto lo hace poco apto para niños que no estén muy seguros de su vocación y de su capacidad de autodisciplina. Además, es el único instrumento de metal que apenas participa en bandas y grupos de aficionados y de música ligera. Incluso el jazz ha permanecido al margen de este instrumento. La trompa tiene orígenes antiquísimos. Su uso en funciones con la caza o el correo le confirieron una gran



Trompa Fluegel en Si bemol

popularidad a lo largo del Barroco. Con Mozart, la trompa alcanzó un momento cumbre, debido al alto nivel de virtuosos a los que el genio de Salzburgo conoció y para los que escribió. El romanticismo, por su parte, se enamoró de este sonido que parecía salir directamente del fondo de los bosques germánicos, mientras que el siglo XX parece haber atenuado este mantenido entusiasmo por este instrumento tan apto para expresar los claroscuros. La trompa no posee la potencia descarada de sus primos hermanos, trompeta y trombón, pero constituye, en cambio, una voz capaz de adaptarse y mezclar con instrumentos delicados. Su inclusión en el quinteto de viento, junto a la flauta, el clarinete, el oboe y el fagot, es la prueba máxima de su carácter anfibio y su capacidad para el susurro. La técnica de la trompa es compleja; pese a disponer de pistones, el control de afinación constituye una preocupación constante y es el único de los instrumentos que modula la sonoridad (y la propia afinación) introduciendo la mano derecha en el pabellón, a modo de sordina, casi permanentemente. El aspirante a trompista debe saber que no hay más salida para él que la música clásica del más alto nivel; allí puede ser solista, músico de cámara, de orquesta o de banda profesional; pero no hay términos medios. De todos modos, los trompistas nunca faltan, lo que prueba que el desafío no supone una merma de vocaciones para este instrumento de intensa belleza.

Al igual que la trompeta, su mecanismo puede ser de pistones o de cilindros,

aunque, al contrario a las trompetas, mayoritariamente se utilizan las de cilindros. Existen distintos tipos de trompas: naturales o de postillón, afinadas en Si bemol, sencillas, construidas en Fa o Si bemol, dobles construidas en Fa / Si bemol, triples en Fa / Si bemol / Fa agudo. La campana de las trompas pueden ser de pabellón fijo o desmontable. La única ventaja aparente de las desmontables es facilitar su transporte.

Para iniciarse, las más habituales son la **Yamaha** modelo **YHR 314** en Fa, de 315.000 pesetas, o la **YHR 322**, en Si bemol de 325.000 pesetas. En dobles, **Yamaha** tiene los modelos **YHR567**, en torno a las 465.000 pesetas y modelos de uso profesional como la **YHR 667** de 755.000 pesetas. Otro instrumento muy utilizado en estudio es **Jupiter 852**, doble en Fa / Si bemol, de 295.000 pesetas, con campana fija. La opción de campana desmontable cuesta 310.000 pesetas.

Como todos los instrumentos de cilindros, son los centroeuropeos los más apreciados. Alemania mantiene la primacía en cuanto a las preferencias de los trompistas. Las marcas que podemos destacar son: **Alexander**, **Hans Hoyer**, **Paxman**, **Kalison** o **Holton**. En **Alexander** es difícil encontrar un modelo por debajo de las 500.000 pesetas. Su gama de modelos y posibilidades es muy amplia, destacando los modelos dobles **103**, Fa / Si bemol, aproximadamente 980.000 pesetas, el **102**, doble compensada, en Si bemol / Fa agudo / y La que se aproxima a 1.100.000 pesetas, mientras que en esta marca las triples no bajan de 1.400.000 pesetas. La también alemana **Hans Hoyer** ofrece unos precios más asequibles sin que por ello se pueda discutir su calidad.

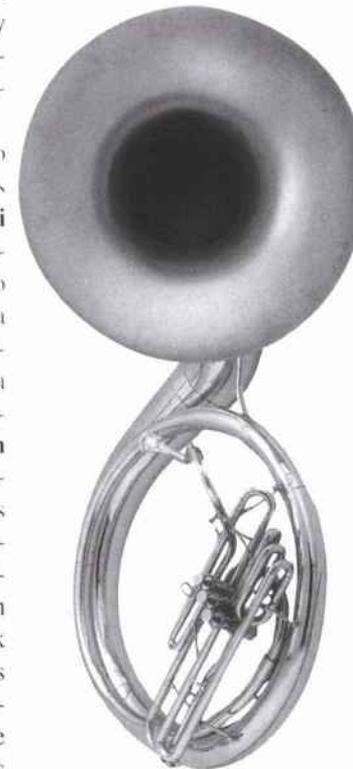
Para iniciarse hay trompas sencillas en Fa o Si bemol, desde 245.000 pesetas. Los modelos dobles en Fa / Si bemol separadas tipo **Fischbach** cuestan entre 560.000 y 740.000 pesetas, mientras que en esta marca las triples en Fa / Si bemol / Fa agudo o en Fa / Si bemol / Mi bemol agudo tipo **Fischbach** cuestan 990.000

pesetas. Esta marca dispone de una serie de modelos para niños, de peso muy reducido, entre 1,7 Kg. y 2 Kg. y que son fácilmente manejables por los más pequeños. Estos modelos, serie **3000**, se presentan con campana de 28 cms. y tubería de 11.8 mm. y están disponibles en Fa o Si bemol, incluso hay dos modelos, el **3704** y el **3706**, que incluyen respectivamente buché de La (el **3704**) y La de stop y bomba de Fa (el **3706**). Los precios de estos modelos van desde 218.000 hasta 285.000 pesetas, ofreciendo la posibilidad de campana desmontable con un incremento de 25.000 pesetas. **Holton**, de fabricación americana, tiene como modelos estrellas las **Farkas H-180** y la **Tuckwell**. La modelo **Farkas**, en Fa / Si bemol cuesta entre 480.000 y 600.000 pesetas. La **Tuckwell**, con dos tudeles cuesta 1.030.000 pesetas. **Paxman** y **Kalison** tiene modelos de estudiante a partir de 315.000 pesetas.

## TUBAS

La tuba es, por su tamaño y sonoridad, el *acorazado* de los instrumentos de viento-metal. Lo que se conoce como tuba en la orquesta sinfónica, sin más precisiones, suele ser la tuba bajo. Este imponente instrumento ha tenido que luchar duramente para romper con los prejuicios que le adjudicaban una imagen casi caricaturesca fundada en su gran tamaño y en su obligada presencia en las sonoridades bajas de la orquesta, lo que implicaba, generalmente, una ausencia de protagonismo. Afortunadamente, la cultura orquestal e instrumental ha cambiado mucho -y no sólo para la tuba-, y hoy día ningún músico de orquesta escapa a unas exigentes normas de profesionalidad. Por lo demás, la tuba ha adquirido carta de nobleza y grandes responsabilidades en las obras del siglo XX. Cómo olvidar su prestación casi mágica en *La Consagración de la Primavera*, de Stravinsky, por citar un ejemplo de más de ochenta años en el

Sousafón en Si bemol



Sus precios son 1.100.000 y 1.400.000 pesetas respectivamente.

Otro modelo de esta firma es el **Perantucci** de cinco cilindros, en Do cuesta 1.750.000 pesetas, y en Fa 950.000 pesetas. **Melton** destaca, también, por sus modelos de pistones. De la colaboración con Warren Deck surgieron los modelos que llevan su nombre en los tamaños

4/4 y 5/4, ambas en Do y con cuatro pistones más un cilindro. Los precios se sitúan entre 1.500.000 y 2.000.000 de pesetas respectivamente. También Sam Pilafian ha colaborado con **Melton** creando una tuba en Do de cuatro pistones más un cilindro de tamaño 4/4 que cuesta 1.200.000 pesetas. Otros instrumentos de pistones, de fabricación inglesa, en este caso, son los **Besson**. Esta marca tiene modelos en Si bemol y Mi bemol. Sus precios están entre 425.000 y 1.100.000 pesetas.

Merece la pena destacar dos instrumentos poco habituales de esta familia. En primer lugar, las denominadas tubas wagnerianas, creadas especialmente para satisfacer las necesidades de algunas óperas de Wagner. Otro instrumento «curioso» es el Helicón, especie de tuba enroscada que permite al músico desfilar mientras toca de forma más cómoda que con la tuba. Es utilizada especialmente por las *Marching Bands*. Se construyen en Si bemol y se fabrican principalmente por empresas norteamericanas (**Holton**, desde 673.000 pesetas) y orientales (**Jupiter**, a partir de 325.000 pesetas, y **Yamaha**).

que la orquesta entera se redefinió. La tuba, además, no es sólo la tuba bajo, como bien saben en las bandas. La familia incluye otros modelos y abraza a los bombardinos que, forman un grupo de gran brillo en bandas y agrupaciones de instrumentos de viento. Contrariamente al tópico, los bombardinos son instrumentos suaves y cantables que no precisan de esos esfuerzos aéreos con cuyo tópico se identifica a la tuba (injustamente, por otra parte), muy aptos, además, para chavales y gente joven. En el ámbito de las bandas la familia de las tubas compone todo un árbol lleno de ramas: tubas tenores, altos, bombardinos, onoves e incluso instrumentos emparentados como el helicón, sousafón, etc., todos ellos instrumentos que dan vida y color a las bandas callejeras.

Las tubas más habituales tienen la tonalidad de Do. Pero en orquesta también se utiliza la tuba en Fa. Al igual que en las trompetas o las trompas, puede haber tubas de pistones o de cilindros, e igualmente los cilindros se fabrican en Centroeuropa y los pistones en U.S.A y Oriente. La tuba de estudio, suele ser de

tamaño más reducido 3/4. La de banda y profesionales modelo 4/4, y la de orquesta o gran tuba, tiene tamaños superiores, 5/4, con 5 e incluso 6 cilindros.

Los precios de las tubas de estudio en Do con cilindros empiezan con la marca **Rott** de cuatro cilindros, de fabricación checa, lacada cuesta 540.000 pesetas y la plateada 635.000 pesetas. De fabricación alemana, la **Euro Brass** de 107 cms. de altura cuesta 600.000 pesetas, mientras que la **Cervený**, de similares características y 105 cms. de alto se sitúa en 730.000 pesetas. Las tubas de gama alta para profesionales y orquestas están dominadas por marcas alemanas, citemos tres: **Alexander**, **Miraphone** y **Melton**, de las que la última es la que más ha evolucionado en colaboración con prestigiosos tubistas. **Alexander** ofrece como modelo más destacado el **173**, de cinco cilindros, palanca de afinación y 110 cms. de altura. Los precios oscilan entre 859.000 pesetas en latón lacado, y 1.275.000 pesetas acabada en **Gold Messing**. El modelo de **Miraphone 86 a**, de cuatro cilindros, se sitúa en torno a 1.100.000 pesetas. Con cinco cilindros y palanca de afinación está el modelo **88 Presto** en 1.600.000 pesetas y con dos palancas de afinación, el **86 b**, cuesta 1.720.000 pesetas. Las tubas en Fa de esta marca, con cinco o seis cilindros, oscilan entre 1.700.000 y 1.800.000 pesetas.

De la colaboración de dos grandes firmas alemanas, **Melton** y **Brass Star**, surge hoy en día la más amplia gama de modelos, tanto en cilindros como en pistones. **Brass Star** tiene tubas en Do / Si bemol, con cuatro más un cilindro y 107 cms. de altura, por 715.000 pesetas. Los modelos clásicos de **Melton**, el **30** en Do y el **32** en Do / Si bemol, se encuentran entre 1.050.000 y 1.190.000 pesetas. **Melton** ha creado instrumentos para algunos de los más importantes tubistas de la actualidad. Con Mel Cuberston han colaborado en el instrumento que lleva su nombre con el modelo **Neptuno** para la tuba en Do de cinco cilindros y 100 cms. de altura, y el Modelo **A-pollo** en Fa, de seis cilindros y 97 cms. de altura.



Tuba en Si bemol

## ACCESORIOS

En realidad, los instrumentos de viento metal precisan de pocos accesorios. Fundamentalmente se recomienda disponer de un Kit de limpieza que consta de una pequeña escobilla para limpiar el interior de la boquilla, una gamuza para limpiar el metal y que es diferente según sea el acabado, lacado o plateado del instrumento, un limpiador para el interior de la tubería y grasa o aceite lubricante para el mecanismo. **King, Yamaha** y **Selmer** tienen este tipo de kits en precios entre 2.500 y 3.500 pesetas. Los aceites sueltos para los pistones o cilindros se pueden adquirir por 600 pesetas (**Bach**) o 420 pesetas (**King**), y las cremas o grasas para las varas del trombón a partir de 365 pesetas en **Jupiter**, 500 pesetas en **King**, 610 pesetas en **Bach** y 975 pesetas en **Trombotine**. Un accesorio muy práctico para las trompetas es el **Lip Control**. Este accesorio, diseñado por uno



Sordinas

de los grandes trompetistas españoles, José Ortí, es un sistema para la práctica de los ejercicios de técnicas de diafragma, y consiste en un pequeño mecanismo al que se acopla la boquilla y que bloquea el paso del aire si la emisión no es correcta, con lo que ayuda a corregir los defectos de emisión. Cuesta 7.500 pesetas. También existen aros de boquilla, sin el resto de la misma, que permiten ver la posición de los labios y corregir posibles errores. Otro accesorio utilizado por los instrumentistas de viento metal son las

sordinas. La función de la sordina es apagar o modificar el sonido del instrumento. Se adapta o coloca en la campana del mismo. Hay de distintos tipos, aunque las más utilizadas son las de estudio y las de efecto **Wha Wha**. Se construyen en metales tales como aluminio o cobre, y las hay para todos los instrumentos de viento metal. Los precios oscilan entre las 3.255 pesetas de una sordina de trompeta **Bach** y las 59.000 pesetas de una sordina **Humes Berg** de aluminio para tuba. Para trompa podemos encontrar sordinas de estudio **Denis Wick** por 5.800 pesetas, y para trombón, de la misma marca, se venden a 5.500 pesetas. **Yamaha** acaba de lanzar un modelo que se llama **Silent Brass** que permite el estudio de la trompeta, trompa o trombón en absoluto silencio, con auriculares y sin modificar el sonido, todo ello mediante un sistema electrónico. Los precios son, para trompeta, 45.800 pesetas, para trompa 48.000 pesetas y para trombón 46.000 pesetas.

## BOQUILLA

La boquilla es parte fundamental de los instrumentos de viento metal y de su elección depende en buena parte tanto la calidad del sonido como la comodidad del instrumentista a la hora de tocar. La elección de la boquilla debe ser algo completamente personal, pues depende de factores tales como la fisonomía del músico, de sus dientes, de sus labios y de la presión que emplee para tocar. Normalmente la boquilla está también construida en metal, aunque recientemente el francés Maurice Benterfa ha diseñado unas boquillas que se caracte-

rizan por tener la cazoleta de madera. La empresa española **Stomvi** ha creado un sistema de boquilla denominado **Combi** que permite elegir y combinar las distintas partes de la boquilla, para crear la combinación más cómoda y adecuada a cada momento, tipo de música, etc. Estas boquillas se presentan en una caja que contiene varias copas, aros y cuerpos, con la filosofía «hazla tú mismo». Están disponibles para trompeta a 31.000 pesetas y para trombón a 44.000 pesetas.

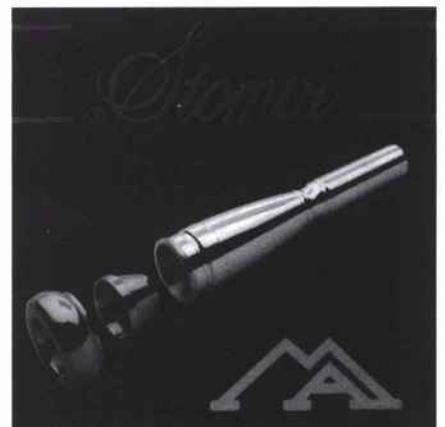


Boquillas

## MANTENIMIENTO

En estos instrumentos lo más importante es mantener limpio los mecanismos mediante un Kit de limpieza. También es conveniente secar exteriormente el instrumento una

vez terminado de tocar. Como ya se indicaba al principio, ningún fabricante garantiza los baños de laca o plata de los instrumentos pues su duración depende de muchos factores, desde el propio sudor de las manos a las condiciones atmosféricas.



# Luis Pablo Pérez Mestre

## Presidente de la Asociación de Amigos de la Tuba. Director de la Escuela Municipal de Música de Pastrana.

"El metal es el nivel instrumental más alto de España"

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

*P - ¿A qué se enfrenta un niño o un joven que tenga la perspectiva de estudiar cualquier instrumento de viento-metal?*

R - Lo principal es que el instrumento le entre por los ojos. Hay chicos que están ya vinculados a la música, a través de una pequeña banda o una escuela de música, y hay chavales que no han tenido ese contacto, como podría ser un alumno típico de capital o de gran ciudad. Dentro del primer grupo sería más fácil el acceso porque ya se tiene alguna perspectiva. En el segundo grupo, el alumno de ciudad, por ejemplo, normalmente la atracción suele venir por los medios de comunicación y a menudo se suele decantar por instrumentos más populares como la trompeta, el saxofón o el clarinete, a causa de grupos de jazz o de otro tipo. En principio, un muchacho puede tocar cualquier instrumento, salvo que tenga algún defecto físico. Cuando viene un chaval, en principio hablas con

él para saber a qué rama se quiere vincular e intentas orientarle hacia un instrumento que le guste y con el que veas que, por sus cualidades, puede merecer la pena que lo estudie. Lo que queda claro es que si tiene que hacer sacrificios debe ser por algo que le guste.

*P - En cuanto a edades para empezar, ¿cuáles son las mínimas y máximas aceptables?*

R - Por arriba, cualquier edad es buena. En cuanto a edad elemental, de seis a o ocho años es una buena edad. Claro, la pregunta inmediata sería ésta: ¿Se puede tocar la tuba con seis o siete años? Parece, más bien, un instrumento para más edad, doce o catorce años, pero para una trompeta, un trombón o una trompa -e incluso para varios tipos de tubas pequeñas: los barítonos, los bombardinos o los onoves, como se llamaban en España antiguamente- no hay ese límite de edad; con siete u ocho años ya pueden tocarlos porque son más reducidos.

*P - La familia instrumental del viento-metal tiene una cierta leyenda negra ¿Qué queda de ello?*

R - Se pensaba antaño que los instrumentos de viento eran diabólicos, hacían mucho ruido y molestaban mucho. Quizá sea porque eran instrumentos muy comunes en las bandas de música y en charangas, se pensaba que para hacer el payaso por la calle mejor era tocar un instrumentos de cuerda, que es más fino y da más prestigio. Pero esos tópicos han pasado ya; se ha comprendido que con estos instrumentos se puede hacer cualquier tipo de música y en cualquier modalidad.

*P - Un chaval que esté estudiando trombón, por ejemplo, ¿puede tocar en casa sin molestar a los vecinos?*

R - Según la legislación vigente, desde la ocho de la mañana hasta las doce de la noche puedes tocar un instrumento sin que pase de veinte decibelios, y un trombón que toque con toda su fuerza no los sobrepasa. Pero, además, hay accesorios, como las sordinas, que atenúan el sonido y puedes estudiar a cualquier hora. Incluso, existe una sordina de estudio que apaga el nivel sonoro enormemente. Además, la casa Yamaha ha sacado una sordina que se llama «silent-brass» con la que no se oye nada. Es un sistema electrónico que se acopla en la campana y cuando se toca el sonido no sale al exterior; a través de la sordina, el sonido va a un aparato electrónico, se sintetiza y se escucha mediante unos auriculares. De todas maneras, hay vecinos para todo. Yo, en mi casa, toco la tuba a cualquier hora normal y no tengo ningún problema, pero conozco a compañeros que tienen vecinos quisquillosos que, por tener un músico en la casa, tienen psicosis de que les vas a dar el tostón.

*P - ¿Cómo considera el nivel de enseñanza en nuestro país para estas familias instrumentales?*

R - No tiene nada que envidiar ni a Europa ni a Estados Unidos. Hasta hace diez años, más o menos, estábamos un poco

estancados, aunque no sólo a nivel musical. Pero con la democracia se han abierto todas las fronteras y, en el caso de la música, hoy en día el nivel instrumental, sobre todo del viento-metal, es uno de los mejores. Y no lo digo sólo yo, desde mi modesta experiencia, sino también gente que ha venido de orquestas de Nueva York, Los Angeles, Chicago, París, Berlín, Suecia, etc. Han hecho *masters* o cursos de música en Madrid con alumnos y profesionales y se han dado cuenta del nivel instrumental que había. Aquí hay muy buena base. Quizá se deba a la gran tradición bandística. Hay muy buenos profesionales españoles repartidos por todo el mundo y podríamos decir que el metal es el nivel instrumental más alto de España.

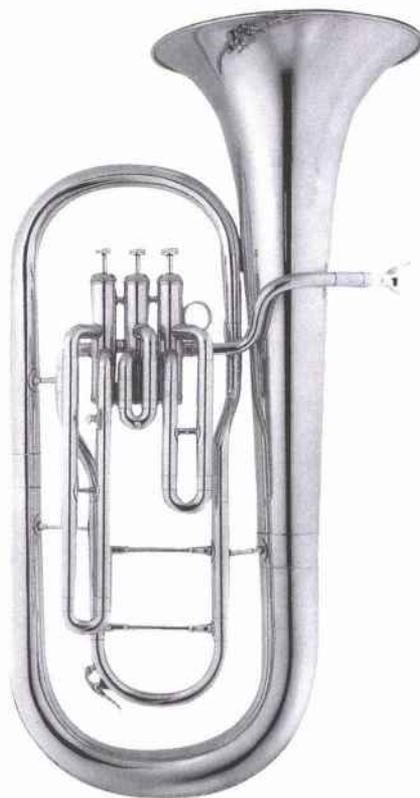
*P - Y esos buenos profesionales ¿son, también, buenos enseñantes?*

R - A partir de mi experiencia creo que no siempre el mejor músico es el mejor pedagogo. Quizá sea porque el que ya conoce su instrumento no tiene la paciencia necesaria con el alumno para enseñarle la posición correcta o la mejor manera de emitir. De hecho, hay muchos profesionales que no sobresalen y son mejores pedagogos que aquellos que despuntan. Pero no creo que sea sólo característico de la música, lo mismo ocurre en todas las actividades y profesiones. Los que buscan la perfección y sobresalen en su materia no suelen tener la suficiente paciencia para indicarle a un niño de ocho o diez años los rudimentos.

*P - ¿Qué proyección profesional tiene un estudiante de un instrumento de viento-metal, teniendo en cuenta las diferencias de cada familia?*

R - Hoy en día hay mucha. Hace diez o quince años respondería de otra manera. La consideración del instrumentista español es muy alta ahora fuera de España y hay un gran campo, sobre todo en orquestas. Aquí en España están las orquestas, las bandas municipales de muchísimas provincias y, sobre todo, algo que no se debe olvidar y que es donde está la mayoría de instrumentistas, y muy buenos: las bandas militares. Me parece que hay veinte bandas militares en toda la península

**Los que buscan la perfección y sobresalen en su materia no suelen tener la suficiente paciencia para indicarle a un niño de ocho o diez años los rudimentos.**



Tuba alto en Mi bemol (onoven)

la, y esto, con una media de cuarenta a setenta instrumentistas, constituye un inmenso número de profesionales de la música. También proliferan las bandas de música *amateur* de los pueblos, que se han puesto muy de moda, en institutos, colegios y universidades empieza a fomentarse la música y a constituirse pequeños grupos de música tipo banda o Big Band, música de cámara y ligera.

*P - ¿Se podría decir que España es un país exportador de instrumentistas de viento-metal?*

R - Hasta cierto punto. Hay muy buenos profesionales. Pero no somos grandes exportadores porque económicamente no convenimos. En España el mayor porcentaje de extranjeros es gente de cuerda proveniente de centroeuropa. Aparte de que tocan muy bien, su nivel de vida los convierte en muy rentables. Cuando un músico español sale fuera se topa con que nuestro nivel económico está próximo al de Alemania, Francia o Inglaterra, y allí piensan que para contratar a un español, al mismo nivel contratan a uno del país que les cuesta igual. No es, por tanto, cuestión de calidad.

*P - Usted toca la tuba. ¿Qué podría decir sobre la tuba que lo diferencie de los otros instrumentos de metal?*

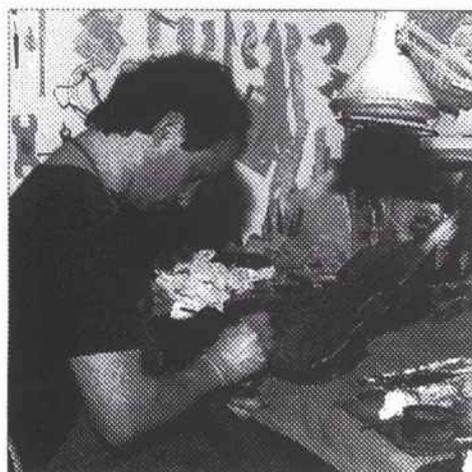
R - Los tubistas han tenido que luchar mucho contra los prejuicios. La idea del músico tubista, en España, siempre ha sido la de que tenía que ser una persona mayor, grande por las dimensiones del instrumento y que, como tocaba pocas notas, musicalmente no tenía por qué ser muy avanzado. Hemos tenido que romper esos tópicos. Una vez superada esa falsa imagen habría que decir, sobre todo a los chavales, que dentro de las tubas hay muchas ramas. La gente que empieza joven lo hace con las llamadas tubas tenor, o tubas pequeñas. No hay que tener ninguna condición física especial ni ser grande; dependiendo del físico y del tamaño de cada persona, hay una tuba para cada medida. A veces se comenta que para tocar ese instrumento hay que emitir mucho aire, pero no es cierto, la cuestión es que el aire que emitas se

transforma en sonido. Un oboe necesita mucho aire pero, sobre todo, necesita que tenga presión. Las tubas no necesitan tanta presión, necesitamos que todo el aire se traduzca en sonido. La gente que está interesada puede empezar con las tubas tenores, con los bombardinos, que son instrumentos esenciales en las bandas y muy agradecidos porque suelen llevar las melodías. Más tarde, cuando se comprende la importancia que tiene la tuba en sí misma, se puede optar por la tuba «bajo», que es el instrumento que se suele llamar tuba. El tubista es esencial. Recuerdo que tuve un profesor de tuba, Harvey Phillips, profesor de la Universidad de Indiana, de Bloomington, que me comentaba que el tubista era una especie rara porque siempre tenía que estar preparado para lo que viniera. Hay que conocer todos los niveles de la música. Te pueden decir: «hay que tocar jazz», y tienes que estar preparado, o tienes que tocar un pasodoble, una sinfonía, un concierto o música moderna, incluso, puede que tengas que tocar en el circo, en una charanga o en un pasacalles.

*P.- Decía antes que han tenido que romper prejuicios en los últimos diez años para romper una imagen despectiva de la tuba. ¿Cómo se han roto esos prejuicios?*

*R.-* Había prejuicios debido a las enormes dimensiones de la tuba. El tubo que forma la tuba, si lo desenrollásemos y lo

pusiéramos en línea recta, mediría de seis metros a seis metros y treinta centímetros de largo. El soporte es de grandes dimensiones e implica más material, más peso. Las tubas pesan entre siete y trece kilos. Se decía: «¿cómo va a coger este trompetón tan grande el chico éste?» Ése era un tópico que hubo que romper. Otro era que había que echar mucho aire y había que tener unos pulmones de acero, eso es incierto. Todo el mundo tiene los mismos pulmones, la misma capacidad. Lo que hay que saber es emplearla bien. Ocurría era que nadie quería tocar la tuba y se pensaba en la gente mayor que estaba ya mermada en sus posibilidades o no era muy docta en la materia. Ha habido que conectar con el exterior y traer buenos profesionales. Desde la Asociación de Amigos de la Tuba, de la que soy presidente, hemos intentado contactar con los mejores del mundo y nos han enseñado las técnicas que se están haciendo fuera; aquí había una escuela de música de tuba muy evolucionada, sobre todo, como he dicho antes, por las bandas de música, pero estaba estancada respecto al exterior. Cuando fuera se tocaba con tubas en Si bemol, en España se tocaba con tubas en Do, y hoy en día la tuba en Do es el instrumento base en cualquier país. Es decir, que íbamos bien encaminados pero nos faltaba romper el aislamiento. Hoy en día, podemos afirmar que nuestro nivel está a la altura del de cualquier orquesta de todo el mundo.



## Alain Moinier

EN MIRECOURT DESDE 1864

Violines, Violas y Violoncellos



Si deseas recibir catalogo grafico e información, dirígete a :

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



SECCIÓN ESCRITA Y COORDINADA POR JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

# CULTURA DISCOGRÁFICA

## ¿Va a dejar el disco de ser redondo?

Si se mira bien, el sector de la discografía musical es un poco raro. Las motivaciones del discófilo, especialmente de música clásica, tienen tanto que ver con el amor a la música como con el coleccionismo.

No se trata de negar esa embriagadora sensación de autonomía del que posee una música para escucharla cuando y como quiera, pero el disco no es la única fuente de escucha musical mediante la electrónica; están también la radio y la televisión. Naturalmente, a través de la radio no podemos programar lo que queremos, pero para poder disfrutar de una autoprogramación satisfactoria hay que disponer de una discografía consistente. ¿Qué ocurrirá cuando sea posible la autoprogramación sin tener que acumular discos?

Esta pregunta resulta cada vez más pertinente con las nuevas tecnologías. La recepción de cualquier música a la carta resulta un juego de niños al lado de la televisión a la carta, que se anuncia para cuando las autopistas de la información estén disponibles. En este esquema ¿quién necesitará discos? El ordenador puede ser vehículo de catálogos que harán palidecer a la mayor tienda de discos. Se solicitará una obra y se recibirá a la carta con tarifas por minutaje o por abonos. Se acabarán los stocks, las promociones, las versiones inencontrables.

En esta previsible revolución, se perfilan dos mutaciones: la primera será la pérdida del objeto fetiche en propiedad (el disco), lo que va afectar a canales de distribución, pero también al carácter de coleccionismo que suele acompañar al discófilo. La segunda mutación estará constituida por una necesidad de información gigantesca en el hipotético consumidor para que no se aturda y anule ante el exceso de oferta que puede suministrarle un catálogo musical virtual. Imagínese que puede solicitar escuchar en este momento cualquier obra musical de la historia en cualquier versión grabada por -supongamos- 25 pesetas. ¿Qué elegiría? Como la hipótesis de tal transformación está ligada a su posibilidad como mercado, las grandes empresas de comunicación van a tener que plantearse una campaña de información permanente para incitar al consumo, especialmente en música clásica.

¿Qué gana y qué pierde el aficionado ante esta transformación que se avecina? Primero, disponibilidad absoluta de cualquier grabación. Un aficionado actual que posea mil discos (cifra no tan rara en un buen coleccionista) habrá invertido una cantidad media de 2.000.000 de pesetas, pese a lo cual



seguirá lamentando más lo que le falta que lo que tiene. Muy pocos aficionados invertirán fortunas así en una escucha a la carta, pero el sistema puede ser mucho más rentable a las empresas que suministren música por la multiplicación de consumidores potenciales. Comprar un disco es un acto rígido, algunos son objetos muy queridos que se escuchan mucho, otros ofrecen un interés menor al comprador; sin embargo, el precio de ambos discos puede ser similar. La escucha a la carta libera esa rigidez así como metros cuadrados de estanterías, y es obligado subrayar que no todo el mundo quiere ser coleccionista.

En cuanto a las empresas discográficas, ¿están preparadas para el cambio? Se dice que un mercado que sólo invierte en investigación y desarrollo un 2 o 3 % está muerto y que las vacas gordas del disco compacto parecen haber tocado a su fin. Se vuelve a hablar de crisis, pero las señales son más serias: el consumidor no puede estar tirando, una y otra vez, sus viejas grabaciones para renovar el soporte. Un aficionado de sesenta años puede haber realizado esta operación tres veces en su vida y, cuando se apresta a aprovechar las horas libres de su jubilación para escuchar su botín musical, se le anuncia que la industria discográfica desfallece de nuevo y se hace necesario encontrar otro soporte para relanzarla. A poco que tenga curiosidad por las novedades verá las ventajas de la música a la carta y preferirá tirar para siempre sus discos, poniendo en su lugar unos libros que, aunque obsoletos tecnológicamente también ellos, no precisarán de aparatos lectores en extinción ni de nada más que unos ojos bien humanos.

Las empresas discográficas mantendrán será su repertorio y su política de grabaciones, pero tendrá que cambiar la manera de funcionar. Hay que investigar e invertir en nuevos modos de hacer llegar la música al consumidor, y hay, también, que imaginar nuevos modos de promocionar tanto la escucha en general como las obras concretas que formen parte de los repertorios virtuales. Sólo los audaces se encontrarán en buena disposición para sacar provecho del futuro que se avecina. En cuanto a los consumidores, si hablo por mí diría que estoy



cansado de esas antiguallas conocidas como radio, televisión o disco. El futuro sabrá aprovechar lo mejor de todo ello eliminando sus rigideces actuales.



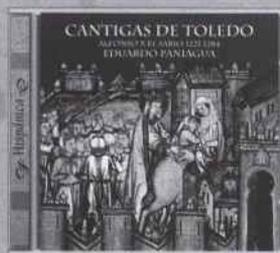
ALFONSO X EL SABIO

# EL REGALO DE UN REY

Hispánica



SK 62265



SK 62264



SK 62265



S2K 62284 - 2CD



S2K 62859 - 2CD



SK 62820



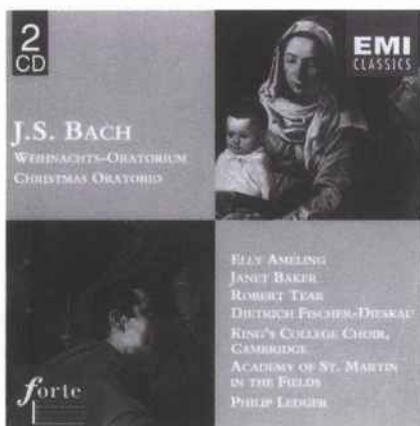
SK 62262

## REGALA NUESTRA CULTURA

*Volver la vista atrás para conocer y reconocer el pasado de España es impregnarse de confluencias y convergencias de culturas que han compartido tiempo y espacio, y que han intercambiado su forma de vivir, de ser y de estar; tres culturas que en definitiva han configurado al hombre hispano, a su música, de ahí el título de esta serie: Hispánica.*

## MÚSICA PARA NAVIDAD

LA MÚSICA HA SIDO SIEMPRE UN ELEMENTO CAPITAL DE LA CELEBRACIÓN NAVIDEÑA. HAY MÚSICAS MUY INDICADAS PARA DESVELAR ESE RAMO DE EMOCIONES Y RECUERDOS QUE CONFORMAN EL TEMA NAVIDEÑO. Y BUENO SERÁ REIVINDICAR ALGUNAS DE LAS MEJORES PARA NO CAER EN LA SENSIBLERÍA DE GRAN ALMACÉN QUE AMENAZA CON DEGRADAR EL PARÉNTESIS FESTIVO MÁS SUBLIME DEL INVIERNO. LA SELECCIÓN QUE PROPONEMOS ES PERSONAL Y LIGADA A LAS NOVEDADES DISCOGRÁFICAS QUE SE PUEDEN ADQUIRIR CON FACILIDAD, PERO ESO NO LE QUITA UN ÁPICE DE CALIDAD. ES CURIOSO CONSTATAR HASTA QUÉ PUNTO EL BARROCO HA CALADO HONDO EN LA IDENTIFICACIÓN POPULAR DE MÚSICAS NAVIDEÑAS, O SENCILLAMENTE DE JÚBILLO. NOS HACEMOS ECO DE ESA IDENTIFICACIÓN CON UNA MUESTRA DE LO MEJOR QUE SE PUEDE ESCUCHAR, SIN ATARNOS NECESARIAMENTE A QUE LA TEMÁTICA SEA EXPLÍCITAMENTE NAVIDEÑA. DESPUÉS DE TODO, LA MÚSICA ES SIEMPRE UNA FIESTA; BUENA MÚSICA, PUES, PARA LA FIESTA DE LAS FIESTAS.

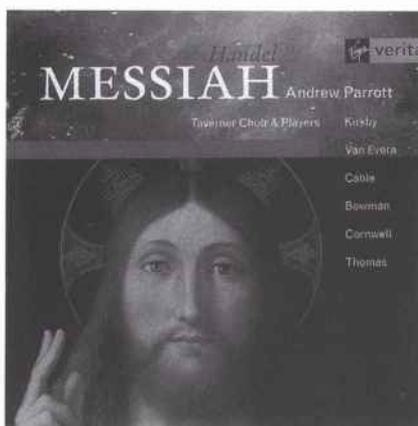


## ORATORIO DE NAVIDAD

EMI CLASSICS (vol. doble)

J. S. Bach

Elly Ameling, Janet Baker, Robert Tear, D. Fischer-Dieskau. King's College Choir, Cambridge. Academy of St. Martin in the Fields. Director: Philip Ledger.



## EL MESÍAS

VIRGIN (vol. doble)

G. F. Haendel

Emma Kirkby, Emily van Evera, Margaret Cable, James Bowman, Joseph Cornwell, David Thomas. Taverner Choir & Players. Director: Andrew Parrott.

Es obligado comenzar por el Oratorio de Navidad de Bach. Obra que resume lo mejor de las ambiciones de los artistas que decidieron expresar el misterio del nacimiento divino con medios humanos, como la música. El Oratorio de Navidad de Bach es un auténtico Belén en música; cuenta la inmortal historia a través de seis cantatas de música prodigiosa. En ellas, se nos conduce desde el viaje de José y María hasta el de los Reyes Magos. Frente a esta apoteosis del espíritu navideño, algunos puristas se han lamentado de que Bach reutilizase dos cantatas anteriores de temática bien distinta. No importa. Si Bach las había compuesto para otros fines es porque se había equivocado, y más tarde corrigió comprendiendo que esta música sublime no podía representar otra cosa más que la alegría navideña.

El Mesías es, probablemente, el oratorio más famoso de todo el repertorio. Compuesto apenas ocho años después del Oratorio de Navidad, de Bach, se hace difícil catalogarlo como puramente navideño. Sin embargo, en la Inglaterra de la época se escuchaba, a veces, la primera parte en Navidad y la segunda en Semana Santa. Una obra destinada a glorificar a Jesús podía entenderse, realmente, de las dos maneras. Pero la fuerza y el tono de optimismo trascendente que emana la ha convertido, de hecho, en la música de júbilo por excelencia. La versión que Virgin acaba de poner en el mercado recupera una de las versiones del período haendeliano y está interpretada con suma atención, lo que se agradece al tratarse de una música manoseada por su uso y abuso. Hasta el Aleluya suena fresco y grácil.



## BACH Y MONTEVERDI

SONY (vol. doble)

C. Monteverdi: *Vespro della Beata Vergine*. J. S. Bach: *Cantatas n.º 131 y 198*.

Greg Smith Singers. Texas Boys Choir. Columbia Baroque Ensemble. Director: Robert Craft.

En este caso no cabe duda; ninguna de las obras que componen esta espléndida entrega de Sony tiene relación temática con la Navidad. ¿Entonces? Aquí entra el valor subjetivo. Durante años he escuchado a Monteverdi en Navidad; pruébenlo. Las *Vísperas de la Virgen* es una de esas obras que hay que tener en casa, y las cantatas de Bach, sean cuales sean, nunca sobran. Stravinsky decía que, si había que tener algún repertorio, con éste bastaba. No cito a Stravinsky por casualidad. Las versiones que nos brinda este disco están firmadas por Robert Craft, la persona que fue su asistente durante los últimos treinta años de su vida y el director que preparó la mayor parte de las orquestas que el *viejo* dirigió en sus últimas décadas americanas. Los intérpretes son, también, antiguos conocidos de la casa. Con Craft, Stravinsky se familiarizó con sus períodos musicales preferidos, el Barroco y el Prebarroco, y las últimas corrientes seriales, especialmente Webern. Y no es ningún azar que el católico Stravinsky supiera extraer hasta las últimas gotas de esencia de esos dos extremos de la religiosidad, ya que el vanguardista Webern era tan creyente como sus colegas barrocos. Estamos, pues, ante una entrega discográfica en la que la calidad de la música se une con el máximo interés de la interpretación, aunque algunos puristas europeos sientan algún reparo ante las visiones barrocas del *yankee* Craft.

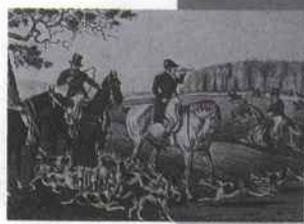
## DISCOS

## APOTEOSIS DEL VIENTO

NADA MEJOR, PARA COMPLETAR LA VISIÓN DE LOS INSTRUMENTOS DE VIENTO METAL QUE HEMOS OFRECIDO EN NUESTRA SECCIÓN DE INSTRUMENTOS, QUE FAMILIARIZARSE CON ALGUNAS DE LAS MEJORES OBRAS DEL GÉNERO. EN LAS NOVEDADES DISCOGRÁFICAS QUE PRESENTAMOS A CONTINUACIÓN SE ENCUENTRAN VARIOS DE LOS CLÁSICOS DE DOS DE LOS INSTRUMENTOS MÁS REPRESENTATIVOS DE LA FAMILIA: LA TROMPA Y LA TROMPETA, MEJOR REPRESENTADA LA PRIMERA GRACIAS A LA MANO DE MOZART, QUE SE INTERESÓ VIVAMENTE POR ESTE INSTRUMENTO. PERO EL LECTOR INTERESADO HARÁ BIEN EN SEGUIR EL HILO DE LAS NOVEDADES DISCOGRÁFICAS (Y, POR SUPUESTO, LOS CONCIERTOS EN DIRECTO), EN RELACIÓN CON LOS OTROS INSTRUMENTOS DE LA FAMILIA, ASÍ COMO OTRAS FÓRMULAS INSTRUMENTALES, APARTE DEL CONCIERTO SOLISTA, DE ESTA MAGNÉTICA Y PODEROSA SONORIDAD.



Mozart  
**The Four Horn Concertos**  
**Concert Rondeau in E-flat Major**  
Dale Clevenger • Franz Liszt  
Chamber Orchestra



## LA TROMPA SEGÚN MOZART

SONY

**W.A. Mozart:** *Conciertos para trompa, K. 412, K. 417, K. 447, K. 495, K. 371.* **Leopold Mozart:** *Sinfonía pastorella, para trompa alpina.*

**Dale Clevenger,** trompa.  
**Orquesta de Cámara Franz Liszt.**  
Director: **János Rolla.** **Michel Garcin-Marrou,** trompa alpina. **La Grand Écurie et la Chambre du Roy.** Director: **Jean-Claude Malgoire.**

Los cuatro conciertos para trompa, más el Rondó K. 371, fragmento, sin duda, de otro concierto desaparecido, constituyen la aportación más destacada de un gran compositor al universo de la trompa. La maestría con la que Mozart se aplicó a componer conciertos para toda clase de instrumentos de viento se relaciona con su estrecho contacto con los mejores instrumentistas de su época. Los conciertos para trompa están muy bien documentados en cuanto al intérprete: Joseph Ignaz Leutgeb, extraordinario trompista, si juzgamos por las obras a él dedicadas, y buen amigo de la

familia Mozart.

Leutgeb se ha hecho célebre, también, por ser el destinatario de las burlas y mofas más descaradas de un Mozart algo deslenguado. Leutgeb, en efecto, se hace acreedor de invectivas del tipo "asno, buey y necio", escrita en la dedicatoria del Concierto K. 417. En otro Concierto, el K. 514, Mozart escribe en italiano lindezas del tipo: "Oh, tortura para los testículos...", "Cerdo infame... ¡qué elegante eres!", "Oh Balidos de oveja".

Sea como fuere, todos los especialistas coinciden en que la música de estos conciertos no sólo presenta dificultades técnicas dignas de un intérprete de excepción sino que incluye algunos de los momentos de mayor intensidad poética de su autor. Hay que entender, además, que la trompa utilizada entonces era la denominada natural, sin pistones, y que los cambios de tono se efectuaban cambiando unos tubos manualmente y corrigiendo sistemáticamente la afinación por el recurso de introducir la mano en el pabellón. Nadie como Mozart ha utilizado expresivamente esa sensación de fragilidad que ofrece la trompa, como si el sonido se fuera a romper de un momento a otro.

Como Amadeus no es el único Mozart de la familia, el disco se completa con una rareza que viene muy bien para poner de manifiesto su calidad. Se trata de la Sinfonía para trompa alpina de su padre, Leopold. La trompa alpina es un largo tubo de tres metros que sólo da los sonidos armónicos del tubo. Su nombre es engañoso ya que tiene que ver mucho más con la trompeta. Leopold gustaba de utilizar estos instrumentos populares y sus obras conocidas le muestran como más crío que su hijo. La Sinfonía alpina utiliza espléndidamente los escasos recursos de este instrumentos, pensado, más bien, para que los suizos de los valles se reúnan en sus citas.



Haydn  
**Trumpet Concerto**  
**Oboe Concerto**  
**Flute Concerto**  
**Sinfonía Concertante**  
Gilbert Johnson • Pierre Pierlot  
Jean-Pierre Rampal  
Philadelphia Orchestra  
Franz Liszt Chamber Orchestra



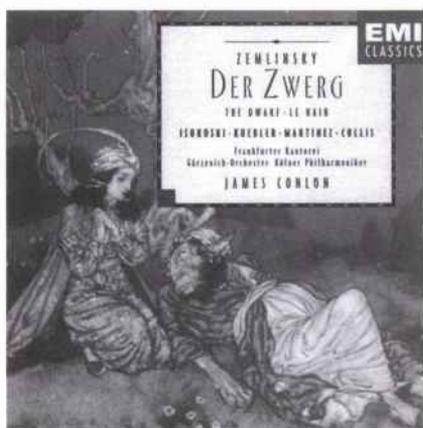
## CONCIERTOS DE VIENTO DE HAYDN

SONY

**Joseph Haydn:** *Concierto para trompeta en Mi bemol mayor.* *Sinfonía concertante en Si Bemol mayor.* *Concierto para oboe en Do mayor.* *Concierto para flauta en Re mayor.*

**Gilbert Johnson,** trompeta. **John de Lancie,** oboe. **Bernard Garfield,** fagot. **Jacob Krachmalnick,** violín. **Lorne Munroe,** chelo. **Pierre Pierlot,** oboe. **Jean-Pierre Rampal,** flauta. **Philadelphia Orchestra.** Director: **Eugene Ormandy.** **Orquesta de Cámara Franz Liszt.** Director: **János Rolla.**

Haydn fue un prolífico autor de conciertos para todo tipo de instrumentos. Se le conocen más de cincuenta de calidad desigual. El concierto para trompeta, por el contrario, es una de las glorias del género y, además, su última partitura orquestal. Su uso del noble instrumento, que en su época parecía destinado a las fanfarrias, es majestuoso, y los intérpretes de hoy día siguen considerándolo la pieza maestra del género. La Sinfonía concertante comparte honores con el concierto anterior en cuanto a obra de madurez llena de calidades. Los otros conciertos incluidos en esta grabación, por el contrario, han sido atribuidos erróneamente a Haydn durante mucho tiempo. En el caso del Concierto para flauta, las cosas están claras desde hace tiempo y se conoce a su autor: Leopold Hofmann, nombre conocido en su época y al que el propio Haydn reputó de fanfarrón en cierta ocasión. El Concierto para oboe es aún una incógnita. De todos modos, la atribución a Haydn sigue siendo la mayor seña de identidad de estas bellas obras.



### LA SUERTE DEL ENANO

EMI CLASSICS (vol. doble)

**Alexander von Zemlinsky:** *Der Zwerg*.

Libreto: **Georg C. Klaren**. A partir de *El aniversario de la Infanta*, de **Oscar Wilde**.

**Soile Isokoski, Iride Martinez, Andrew Collis, David Kuebler, Juanita Lascarro, Machiko Obata, Anne Schwanewilms, Natalie Karl, Martina Rüping. Frankfurter Kantorei. Gürzenich-Orchester Kölner Philharmoniker.** Director: **James Conlon**.

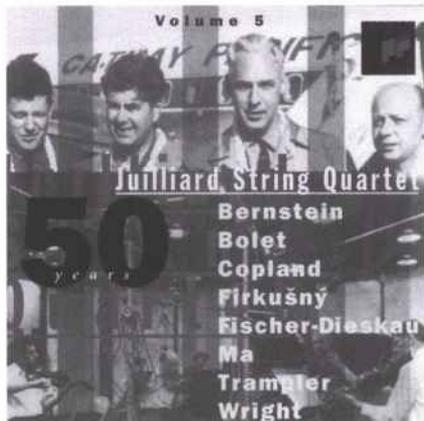
Alexander von Zemlinsky es un compositor muy poco conocido, pero tiene todos los atributos para que no sea así y, en efecto, los intentos de recuperarlo comienzan a ser insistentes. Zemlinsky, judío austriaco, vivió en la Viena de Schoenberg y Mahler y formó con ambos una curiosa trinidad. De excelente formación técnica, comenzó a dar clases a Schoenberg, pero éste, brillante autodidacta, pasó pronto al rango de amigo y cuñado al casarse con su hermana. Las relaciones con Mahler se consolidaron al casarse éste con Alma, quien recibía clases suyas de contrapunto cuando conoció a Mahler. Con el tiempo, Zemlinsky y Schoenberg comenzaron a visitar la casa de los Mahler, y sus reuniones están descritas con detalle en las memorias de Alma. Lo que no cuenta es que Zemlinsky había formado parte del voluminoso catálogo de hombres que la habían amado. Pero Alma, que respetaba al músico, al maestro y aun al amigo, consideraba al hombre, simplemente, feo: «... este hombre es de lo más cómico... una caricatura, pequeño, sin mentón, ojos protuberantes...», escribe en 1900 en su diario íntimo.

Pese a ello, Alma llegó a manifestar por él un afecto que terminó bruscamente cuando se anunció su compromiso con Mahler. Para Zemlinsky, el golpe fue duradero.

Este aspecto de la cuestión es importante para explicar el origen de esta ópera. Zemlinsky era un hombre de gran riqueza interior, pero él mismo había interiorizado esa idea de sí mismo; feo o, en todo caso, alguien incapaz de proyectar su universo interior por encima de la carcasa de su físico. Para narrar su drama, Zemlinsky se sirvió del texto de Wilde *El aniversario de la Infanta*, que habla sobre el regalo de aniversario que recibe una infanta española, un enano con el que se divierte haciéndole creer con su juego algo que el pobre enano es incapaz de superar cuando una dama le desengaña poniéndole ante un espejo.

La música de Zemlinsky es de una gran riqueza y quien no la conozca se sorprenderá. No llega a los extremos de renovación de la de Schoenberg ni a los campos metafísicos de la de Mahler, pero tiene un ámbito propio de expresión y, por supuesto, una técnica depuradísima. Si nuestra vida operística tuviera la dignidad y variedad requeridas, esta ópera sería conocida y apreciada como las primeras de Strauss, los trabajos escénicos de Bartok, Janacek o Schoenberg o, en sensibilidades más cercanas a nosotros, las de Ravel, Stravinsky o Prokofiev.

De momento, esta grabación hace justicia. Conlon, actual director de la conflictiva Ópera de París, se embarca en un proyecto que le honra. Por su parte, la edición discográfica incluye, además del libreto, el texto de Wilde. Las fotos de Zemlinsky, por su parte, no lo muestran como un individuo capaz de reflejarse en el pobre enano, pero es que Alma debió de dejar una huella profunda en aquellos artistas vieneses que merodearon en torno a ella.



### CUATRO CUERDAS DE ORO

SONY (vol. doble)

**A. Dvorak:** *Quinteto con piano en La mayor, op. 81*. **S. Barber:** *5 Dover Beach para voz y cuarteto de cuerda, op. 3*. **A. Schoenberg:** *Noche Transfigurada, op. 4*. **R. Schumann:** *Quinteto con piano en Mi bemol, Op. 44*. **A. Copland:** *Sexteto para clarinete, piano y cuarteto de cuerda*. **C. Franck:** *Quinteto con piano en Fa menor*. **Cuarteto Juilliard. Rudolf Firkusny,** piano. **Dietrich Fischer-Dieskau,** barítono. **Yo-Yo Ma,** violonchelo. **Walter Trampler,** violín. **Leonard Bernstein,** piano. **Harold Wright,** clarinete. **Aaron Copland,** piano. **Jorge Bolet,** piano.

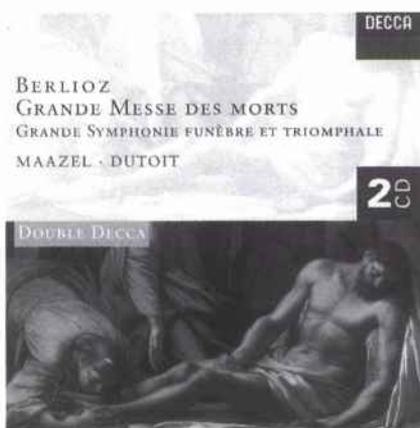
La serie que Sony está dedicando a los cincuenta años del Cuarteto Juilliard hace un inciso en este doble volumen para reunir en torno al legendario cuarteto americano a varios de los invitados de lujo que ha colaborado con él. La nómina de colaboradores y amigos da ya una idea cabal de la densidad artística de este cuarteto. Así, el compositor Aaron Copland se une al cuarteto para registrar el sexteto del compositor Copland, junto al clarinete de Harold Wright. Leonard Bernstein, por su parte, colabora con ellos en el Quinteto de Schumann; Fischer-Dieskau lo hace en las tres piezas vocales de Samuel Barber; Rudolf Firkusny toca el piano en el Quinteto de Dvorak; Jorge Bolet hace lo propio en el Quinteto de Cesar Franck, mientras que el sexteto de cuerda de Schoenberg, *Noche Transfigurada*, cuenta con el refuerzo de lujo del chelista Yo-Yo Ma y Walter Trampler a la viola.

La propia naturaleza de esta recolección, la reunión de grandes amigos del Juilliard, hace un poco dispersa la reunión de obras musicales, pero no menos interesante. Se establece, por ejemplo, una cierta línea de continuidad entre los grandes románticos y postrománticos europeos y los dos compositores americanos incluidos, Barber y Copland, que proyecta en el tiempo la magia de la fórmula magistral del cuarteto de cuerda, aunque aquí se dé la circunstancia de que ninguna de las seis obras sea para cuarteto. Un disco, en suma, que, al igual que toda la serie que ahora se reedita, da la medida de la importancia de este cuarteto de cuerda prodigioso.

## DISCOS

## BERLIOZ, EL MÁS MODERNO DE LOS ANTIGUOS

HECTOR BERLIOZ ES UNO DE LOS NOMBRES MÁS REPRESENTATIVOS DE UNA DE LAS RAMAS DEL ROMANTICISMO, LA QUE SE DERIVÓ DE LA REVOLUCIÓN FRANCESA Y QUE DURANTE ALGUNAS DÉCADAS IMPREGNÓ DE UNA POMPA FASTUOSA TODO ACTO SOCIAL. ÉPOCA DADA A LOS EXCESOS, TANTO CREATIVOS COMO DE MAGNITUD E INTENCIONES. BERLIOZ NAVEGÓ EN ESAS AGUAS TURBULENTAS SOÑANDO QUE VIAJABA DE LA MANO DE BEETHOVEN Y SUS INTUICIONES GENIALES MADURARON EN UN WAGNER POSTERIOR. PARA EL REPERTORIO, SU OBRA ES INCÓMODA, POCO APTA PARA LA CLASIFICACIÓN POR GÉNEROS, ABUNDANTE E IRREGULAR EN SUS EXIGENCIAS TÉCNICAS. SIN EMBARGO, RESULTA DEMASIADO IMPORTANTE PARA DEJARLA DE LADO Y PARECE QUE LA DISCOGRAFÍA ESTÁ REPARANDO ESTE LAPUS. UN DISCO NO DARÁ NUNCA LA IMPRESIÓN DE MONUMENTALIDAD DE SU REQUIEM, POR EJEMPLO, PERO NO EXIGE PRESUPUESTOS ASTRONÓMICOS PARA SU PUESTA EN ESCENA. POR ELLO, COMIENZAN A ABUNDAR LAS VERSIONES ESPLÉNDIDAS DE SUS OBRAS MÁS INCLASIFICABLES. HE AQUÍ LA ÚLTIMA COSECHA.



## CANTOS A LA MUERTE

DECCA (vol. doble)

**Hector Berlioz:** *Grande Messe des Morts. Grande Symphonie Funèbre et Triomphale. Cantos para Coro.*

**The Cleveland Orchestra Chorus.** Director: **Lorin Maazel.** **Heinrich Schütz Choir and Chorale.** Director: **Roger Norrington.** **Orchestre Symphonique de Montréal.** Director: **Charles Dutoit.**

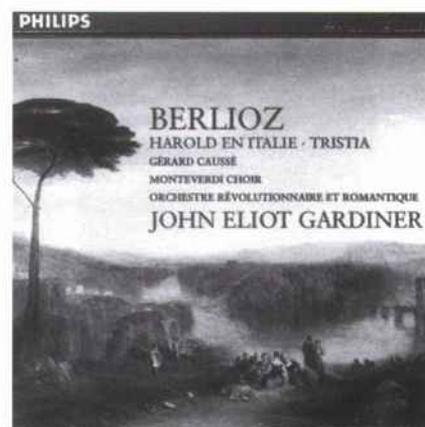
La Gran Misa de Muertos opus 5, o Requiem, le fue encargada a Berlioz por el conde Gasparin, Ministro del Interior, en el año 1837 para conmemorar a las víctimas de la Revolución de 1830. No obstante, su estreno no coincidió con estos actos y Berlioz, en sus corrosivas *Memorias*, habla de toda clase de conspiraciones para que esto ocurriera. La obra no tardó en presentarse en París aprovechando alguno de tantos acontecimientos cívico-militares, concretamente un oficio a la memoria del general Damrémont y sus soldados, fallecidos en una operación de la campaña de Argelia.

Las dimensiones de este Requiem se

corresponden con el clima de la época. Berlioz especifica una orquesta de ciento ocho cuerdas, cuatro flautas, dos oboes, dos cornos ingleses, cuatro clarinetes, ocho fagotes, seis trompas en Do, otras tantas en Mi bemol, cuatro grupos suplementarios de metales y un coro de grandes efectivos. Estas enormes dimensiones de su orquesta eran incluso tímidas al lado de las cuatro orquestas solicitadas por su profesor, Le Sueur, para una obra. El Requiem constituyó un gran éxito para su autor, lo que no fue aliciente para que el encargo le fuera pagado con prontitud. Esta obra colosal tiene poco que ver con una misa; su pompa y ceremonia se relacionan mucho más con los grandiosos actos de masas de la época en Francia.

La *Gran Sinfonía Fúnebre y Triunfal* fue otro encargo de similares características a las del Requiem. Se trataba, en esta ocasión, de acompañar a las ceremonias que se celebrarían en 1840 en la Plaza de la Bastilla en memoria de las víctimas de la Revolución anterior, la de 1830. Al tratarse de una música al aire libre, Berlioz concibió un imponente dispositivo en tres lugares diferentes del espacio. También en esta ocasión los adversarios de Berlioz se las apañaron para boicotearle tamaña empresa, si creemos en sus *Memorias*. Ambas obras causaron honda impresión, de todas maneras, y fragmentos de esta Sinfonía Fúnebre fueron interpretados por las calles de París durante el cortejo funerario del propio compositor, en el año 1869.

El disco de DECCA se completa con tres Cantos para Coro. Los dos primeros están escritos sobre los textos del *Tantum ergo* y el *Veni creator*. El tercero, *El templo Universal*, fue la respuesta de Berlioz a un concierto celebrado en Londres donde, tras tocar el himno inglés, el público cantó *La Marsellesa*. Para Berlioz, cualquier himno debía ser universal.



## DE PASEO POR ITALIA

PHILIPS

**Hector Berlioz:** *Harold en Italia, op. 16. Tristia, op. 18.*

**Gérard Caussé,** viola. **Monteverdi Choir.** **Orchestre Révolutionnaire et Romantique.** Director: **John Eliot Gardiner.**

La calidad interpretativa de John Eliot Gardiner crece casi al mismo nivel que la hortez de sus fotografías (a comprobar en la carpetilla de este disco). Su Orquesta Revolucionaria y Romántica encuentra en Berlioz su razón de ser y, de nuevo, nos brinda una grabación de referencia.

En esta ocasión se trata de dos obras más íntimas que las citadas en el disco anterior. *Harold en Italie* tiene una historia muy conocida. Paganini le encargó una obra para lucir su viola Stradivarius y Berlioz se desató con una Sinfonía concertante que contaba sus impresiones italianas y en la que la viola era más protagonista poética que técnicamente. Paganini se desentendió de la obra, pero pagó, pese a tener fama de tacaño. *Harold en Italie* es una de las obras más célebres de su autor, junto con la *Sinfonía Fantástica*, y los violas, que no andan sobrados de repertorio, la han convertido en pieza habitual, aunque aquí la orquesta no puede estar de campo y playa, como en tantos otros conciertos con solista.

El disco se completa con *Tristia*, obra que, en realidad, es la reunión de tres piezas corales, género que Berlioz amó apasionadamente. También amó con exceso el universo de Shakespeare; dos de las piezas de *Tristia* están pensadas para sendos momentos del dramaturgo inglés: una balada para la muerte de Ofelia y una marcha fúnebre para el último acto de Hamlet. La tercera pieza es una meditación religiosa.

## LA FACTORIA BACH EN ACCIÓN

LOS CONCIERTO PARA CLAVE, DE UNO A CUATRO CLAVES, CONSTITUYEN UNO DE LOS EPISODIOS MÁS INTERESANTES DE SU VIDA PROFESIONAL. EN 1729, BACH ASUME LA RESPONSABILIDAD DE DIRIGIR LOS CONCIERTOS DEL COLLEGIUM MUSICUM, CREADOS POR TELEMANN 27 AÑOS ANTES. PARA SURTIR DE CONCIERTOS A ESTA NUEVA ACTIVIDAD, BACH Y SU FAMILIA EMPRENDEN UNA INGENTE ACTIVIDAD. LOS CONCIERTOS PARA CLAVE SON EL TESTIMONIO DE ESE PERÍODO. MUCHOS DE ELLOS SON TRANSCRIPCIONES DE OBRAS ANTERIORES, INCLUSO ALGUNO TOMA OBRAS AJENAS, COMO EL CÉLEBRE PARA CUATRO VIOLINES DE VIVALDI; EN OTROS SE PRESUPONE LA MANO DE ALGUNOS DE SUS HIJOS MAYORES. ESTE GRUPO DE CONCIERTOS, MUCHAS VECES MENOSPREGIADOS A CAUSA DE LO ANTERIOR, TESTIMONIA, SIN EMBARGO, DE UNO DE LOS ÚLTIMOS INTENTOS DE BACH POR ACERCARSE A UN PÚBLICO CUYOS GUSTOS COMENZABAN A CAMBIAR. EL PERÍODO SE SALDÓ CON ROCES Y SINSABORES, Y BACH SE RETIRÓ A SU MUNDO LITÚRGICO Y CONTRAPUNTÍSTICO PARA OFRECER, EN LOS ÚLTIMOS DIEZ AÑOS, ALGUNAS DE LAS OBRAS MÁS IMPORTANTES DE LA HISTORIA DE LA MÚSICA. LOS CONCIERTOS DE CLAVE QUEDAN COMO UN MOMENTO DECISIVO EN EL QUE BACH PODRÍA HABER TOMADO PARTE EN LA DEFINICIÓN DE LOS NUEVOS GUSTOS. DE TODOS MODOS, EL FUTURO CONCIERTO PARA PIANO SE ADIVINA EN ESTAS OBRAS QUE LA FACTORÍA BACH PUSO A PUNTO PARA LOS PARROQUIANOS DEL CAFÉ ZIMMERMANN.



## CONCIERTOS PARA TRES Y CUATRO TECLADOS

VIRGIN (EMI)

**J. S. Bach:** *Conciertos para tres clavecines*, BWV 1063 y 1064.

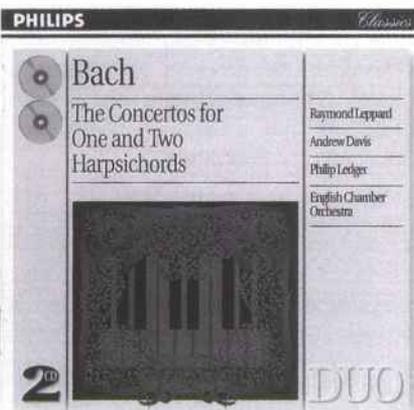
*Concierto para cuatro clavecines*, BWV 1065. *Concierto italiano*. *Fantasia y Fuga BWV 904*.

**Bob van Asperen, Bernhard Klapprott, Carsten Lohff, Marcelo Bussi**, clavecines. **Melante Amsterdam**. Director: **Bob van Asperen**.

El *Concierto para cuatro clavecines* constituye la transcripción del célebre *Concierto para cuatro violines opus 3, nº 10*, de Vivaldi. No era la primera vez que Bach miraba y admiraba a su célebre colega italiano. La sonoridad de esos cuatro clavecines tocando juntos debió de impresionar al público y a los mecenas del Collegium Musicum.

En el año 1739, el hijo mayor de Bach, Wilhelm Friedmann, tenía ya veinte años y Carl Philipp Emanuel alcanzaba los dieciséis, ambos eran excelentes músicos y es casi seguro que soportarían las partes de estos conciertos. Los dos conciertos para tres clavecines nos pueden hacer pensar en esa cifra mágica, Bach y sus dos hijos mayores tocando juntos. Los dos conciertos pueden ser considerados transcripciones, pero, a diferencia de los ya citados, no es posible más que la conjetura a partir de las desigualdades de peso musical entre unos y otros, y también en la tonalidad.

El disco que firma Bob van Asperen, en doble función de clavecinista y director, se completa con otras dos obras: el *Concierto italiano* y la *Fantasia y Fuga BWV 904*, que dan una dimensión más amplia del concepto de teclado que tenía Bach.



## CONCIERTOS PARA UNO Y DOS TECLADOS

PHILIPS (vol. doble)

**J. S. Bach:** *Siete conciertos para clavecín, cuerda y continuo*. *Tres conciertos para dos clavecines, cuerda y continuo*.

**Raymond Leppard**, clavecín y dirección. **Andrew Davis** y **Philip Ledger**, clavecines. **Richard Taylor** y **Adrian Brett**, flautas dulces. **English Chamber Orchestra**.

En la presente grabación, Raymond Leppard se pone frente a su English Chamber Orchestra para ofrecer la integral de los conciertos para uno y dos clavecines. Todos los conciertos para clave fueron transcripciones de obras anteriores para otros instrumentos; la mayoría de estas transcripciones fueron realizadas por el propio Bach, pero en varios casos pudieron intervenir sus hijos.

De al menos de cuatro se conoce la fuente anterior. Los números 3 y 7 proceden de

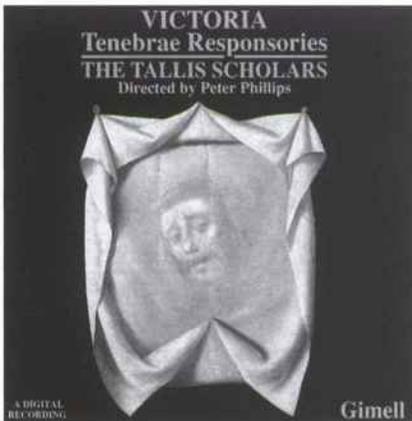
los *Conciertos para violín en Mi mayor y La menor*, respectivamente. El sexto procede del *Cuarto Concierto de Brandemburgo*. El *Concierto para dos claves BWV 1062* procede, a su vez, del *Concierto para dos violines en Re menor*. Dado que la tonalidad era transportada un tono en general en estas transcripciones, se ha podido deducir que algunos otros pueden venir de obras para violín y para oboe. La única excepción parece venir del *Concierto para dos claves BWV 1061*, cuya textura para el teclado está fuera de duda. Este concierto es, además, uno de los más poderosos, con una fuga en el tercer movimiento que constituye una pieza excepcional, tanto por su intrincado diálogo de los dos teclados como por su fuerza y vigor. Estamos aquí ante una auténtica anticipación de lo que, andando el tiempo, llegarían a ser algunas obras en las que la confrontación entre dos teclados se convertiría en sustancia musical. Como contrapartida, la leve parte instrumental apenas marca unos apoyos y sugieren la posibilidad de que se trate de una adición posterior, quizás por alguna mano de la casa.

Los conciertos para clave de Bach han sido considerados durante largo tiempo como obras de circunstancias, y en rigor lo son. Sin embargo, el bloque en su conjunto es, históricamente, una de las primeras muestras de lo que podía dar de sí el teclado como protagonista de un conjunto instrumental. Los recursos puestos en pie y la función misma del rol protagonista del teclado hacen de este grupo de conciertos la primera aportación de lo que sería más tarde una de las manifestaciones soberanas de la música: el concierto para piano.

## DISCOS

## VICTORIA, SOBRE LA MUERTE

LA CASUALIDAD DE LOS LANZAMIENTOS DISCOGRÁFICOS HA QUERIDO QUE DOS GRANDES OBRAS DE TOMÁS LUIS DE VICTORIA DEDICADAS A TEMAS TAN POCO NAVIDEÑOS COMO LA MUERTE Y LAS TINIEBLAS VEAN LA LUZ POR ESTAS FECHAS. COMO SE TRATA DE DOS MONUMENTOS DE LA CULTURA ESPAÑOLA DE TODOS LOS TIEMPOS Y ESTÁN INTERPRETADOS, ADEMÁS, POR UNO DE LOS GRUPOS FARO DE LA POLIFONÍA VOCAL, THE TALLIS SCHOLARS, SE DEBE HACER UNA EXCEPCIÓN AL ESPÍRITU FESTIVO DEL MOMENTO Y PRECIPITARSE A ADQUIRIRLOS ANTES DE QUE SE AGOTE O BIEN LA EDICIÓN O BIEN EL PRESUPUESTO PARA GASTOS DE LAS FIESTAS. LA SEMANA SANTA NO ESTÁ LEJOS, ADEMÁS, Y NOS DEBE ENCONTRAR CON EL EQUIPAJE MUSICAL CONVENIENTEMENTE DOTADO.



## OFICIO DE TINIEBLAS

GIMELL (PHILIPS)

**T. L. de Victoria:** *Tenebrae Responsories*. **The Tallis Scholars.**  
Director: **Peter Phillips.**

Los *Responsos* del Oficio de Tinieblas constituyen una de las glorias de Victoria, junto al Requiem. Victoria ha sido el compositor que creó el ciclo más amplio y ambicioso de la Semana Santa de todo el Renacimiento. Gesualdo puso en música todos los Responsos, pero ninguna de las Lamentaciones; Lassus escribió sobre los Responsos y las Lamentaciones, y Palestrina, por su parte compuso cinco series de Lamentaciones, pero ningún Responso.

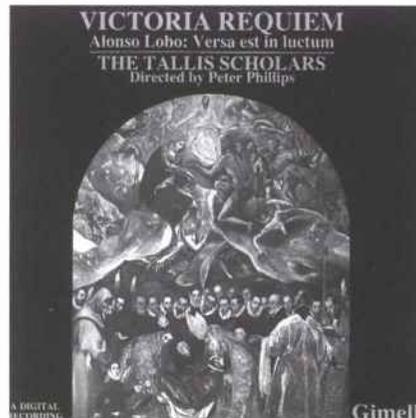
La colección que recoge los dieciocho Responsos se publicó en Roma en 1585, sólo dos años antes de que fuera nombrado capellán y organista de la Emperatriz María en el Monasterio de Las Descalzas Reales, donde ejercería hasta su muerte, veinticuatro años después.

El estilo de Victoria se caracteriza por una esencialidad y concisión extraordinarias. Ésta era la herencia de Palestrina y de lo mejor de la escuela romana de la Contrarreforma en música. Pero en Victoria se produce una emoción en la concisión

que le ha valido la reputación de poseer un temblor místico en su expresividad despojada.

El propio Peter Phillips, director del admirable grupo Tallis Scholars, lo define así: "La manera en que Victoria integra todas estas diferencias (las que van desde un espíritu trágico hasta la contemplación) en un estilo tan directo que apenas hace uso del contrapunto imitativo es uno de los grandes milagros del pensamiento musical". Para Victoria, en efecto, el contenido tanto emocional como textual del mensaje religioso parece traspasar íntegramente una capa cristalina de música; una capa compuesta por la polifonía homofónica más delicada y fina que haya sido capaz de concebir un polifonista español en una época en la que abundaron los grandes nombres.

Los Responsos constituyen una de las partes más emotivas e impresionantes del Oficio de Semana Santa. Se celebran al caer la tarde y en ellos se van apagando progresivamente quince cirios que representan a los once apóstoles fieles, las tres Marías y Cristo. A cada salmo se va apagando un cirio hasta llegar a la oscuridad completa que representa a las tinieblas que envolvieron el mundo en el momento de morir Jesucristo. Sobre este escenario suena esta música de ángeles tristes.



## MÚSICA PARA UNA EMPERATRIZ

GIMELL (PHILIPS)

**T. L. de Victoria:** *Requiem*. **Alonso Lobo:** *Versa est in luctum*.  
**The Tallis Scholars.**  
Director: **Peter Phillips.**

El Requiem de Victoria fue escrito para los funerales de la Emperatriz María, fundadora de Las Descalzas Reales, donde Victoria ejerció la última parte de su vida. Pero, sobre todo, la Emperatriz María era la hija del Emperador Carlos V, la hermana de Felipe II, la esposa de Maximiliano II y madre de dos emperadores. La música compuesta para acompañar el tránsito hacia la *resurrección* de una de las mujeres más notables y poderosas de su época movilizó la espiritualidad de Victoria hasta el punto de concebir uno de los momentos más intensos de toda la historia de la música.

La grabación que nos brindan The Tallis Scholars sigue el texto de Bruno Turner, que explica que la publicación de 1605 "comprendía motetes suplementarios y momentos litúrgicos que, como era costumbre de la época, habrían sido añadidos a la interpretación de la *Misa pro defunctis* original." Estos motetes son el *Taedet animam meam*, situado al principio a manera de introducción, y el motete *Versa est in luctum*, situado en penúltimo lugar, antes del *Libera me*, y que, según Turner, es posible que fuera cantado en el momento en que los dignatarios y el clero se reunieron delante del catafalco, antes de la absolución para la que Victoria compuso un responso completo, el citado *Libera me* con *Kyrie eleison* final.

El disco incluye una breve página de Alonso Lobo, precisamente un *Versa est in luctum*, que fue escrita con ocasión de los funerales de Felipe II. Alonso Lobo (1555-1617 ca.), es un compositor poco conocido en nuestros días, pero en su época era considerado como el mejor compositor español vivo; el propio Victoria, contemporáneo riguroso suyo, participaba de tan elogiosa opinión, por lo que esta breve página suya nos sabe a poco y nos hace esperar nuevas prestaciones de su música, especialmente si están interpretadas tan primorosamente como aquí. En cuanto al disco, puesto que no se le puede hacer ningún reproche artístico, quejémonos de su brevedad: 46 minutos es una duración de disco negro a la que el CD no nos tiene acostumbrados.



### UNA ORQUESTA POR EL PRECIO DE TRES

DEUTSCHE GRAMMOPHON  
**Karlheinz Stockhausen:** *Gruppen*.  
**György Kurtág:** *Grabstein für Stephan. Stele*.  
**Orquesta Filarmónica de Berlín.**  
 Directores: **Claudio Abbado,**  
**Friedrich Goldman** y **Marcus Creed.** Guitarra: **Jürgen Ruck.**

**G**ruppen, de Stockhausen, constituye una de las obras más características de todo un período de la vanguardia de postguerra. Sus efectivos para tres orquestas espacializadas, con el público situado en el centro del espacio, constituyen uno de los ejemplos de lo que en su época se consideró la adscripción del espacio como quinto parámetro, o como campo de extensión de las estructuras seriales.

Hace un par de temporadas, un proyecto que unía las fuerzas de Claudio Abbado, la Orquesta Filarmónica de Berlín y el Festival de Salzburgo hizo pensar, por enésima vez, que la música contemporánea encontraba los caminos de reconciliación con el público. El proyecto se hizo realidad e incluso las radios europeas lo retransmitieron (en España no sé, yo estaba en París y la escuché allí). Todo parecía perfecto, pero he aquí que se alza una voz discordante para enturbiar tan magna realización: el autor. Ya se sabe que el compositor no hace más que dar el coñazo y que lo mejor que puede ocurrir es que esté muerto, lo que, por otra parte, siempre termina ocurriendo para gloria y alborozo del repertorio y de quienes se aprovechan de él.

¿De qué se quejaba Stockhausen? Hace pocos meses, una emisión cultural de la radio francesa transmitía una larga entrevista con el creador alemán. Según él,

Abbado había dirigido él solo toda la obra. Realmente es grave, ya que está escrita para tres orquestas emplazadas en sitios diferentes (para sus primeras audiciones se contó nada menos que con Boulez, Maderna y el autor). Abbado habría realizado apenas dos ensayos y se habría conformado con cualquier resultado para tener un «Stockhausen» en su currículum. El enfurecido autor continuaba diciendo, incluso, que una de sus hijas formaba parte de la orquesta, que apenas tenía sitio para situarse en el escenario y que al finalizar el concierto tenía tal disgusto por el resultado que tuvo que *irse a beber cerveza* (palabras exactas del autor). Todo esto pone de manifiesto que en todas partes cuecen habas y que los músicos alemanes sólo se van a beber cerveza tras un concierto si se encuentran disgustados por el resultado. Quizás también explique por qué los bares próximos a los auditorios madrileños están siempre abarrotados de fundas de instrumentos en días de concierto; puede que los músicos también se encuentren descontentos de cada concierto y ya no se lo digan a nadie pensando que no les van a creer.

Bromas aparte, el presente disco recoge el resultado de ese proyecto, y que juzgue cada cual el resultado. En todo caso, para la grabación Abbado ha contado con otros dos colegas, Friedrich Goldman y Marcus Creed. De todas maneras, ni la mejor estereofonía puede dar cuenta cabal de una obra con tres orquestas rodeando al espectador. Pero no está de más que se grabe y se ofrezca al público. Se trata de una obra de los años cincuenta y dentro de poco va a tener que ser tocada con instrumentos originales. El disco se completa con dos magníficas obras del compositor húngaro György Kurtág, digno heredero de la excelente escuela de su país con antecedentes como Bartok, Kodaly o Ligeti.



### EL RETORNO A LAS FUENTES

DEUTSCHE GRAMMOPHON  
**Anton Webern:** *Sinfonía op. 21,*  
*Cantatas op. 29 y 31. Das*  
*Augenlicht op. 26. Variaciones*  
*para orquesta op. 30. 5 Piezas*  
*para orquesta. 3 Lieder con*  
*orquesta.*

**Christiane Oelze,** soprano. **Gerald Finley,** bajo. **BBC Singers. Orquesta Filarmónica de Berlín.** Director: **Pierre Boulez.**

**B**oulez vuelve a Webern. Tras la legendaria grabación de las obras completas para CBS (ahora Sony), el maestro francés ha debido encontrar razones para volver a tomarle el pulso al padre espiritual de la música de la segunda mitad del siglo XX, y es de imaginar que no son sólo razones de cambio de compañía discográfica. Esta tercera entrega ofrece las obras más maduras de Webern, entre ellas las tres grandes cantatas, que marcaron toda una época de la nueva música vocal, y las *Variaciones para orquesta op. 30*. Es decir, todas sus últimas obras realizadas para efectivos orquestales. Junto a ellas, se encuentra la *Sinfonía op. 21*, otras variaciones, que marcó uno de los grandes cánones de la utilización serial.

El disco se completa con dos obras sin catalogar del autor, *5 Piezas para orquesta* y *3 Lieder con orquesta*. Es sabido que la parte sin catalogar de la obra de Webern es muy importante y constituye la asignatura pendiente de la grabación de sus obras completas en la anterior versión de CBS.

El pensamiento de Boulez apenas ha cambiado con relación a sus visiones anteriores. Sin embargo, todo parece más depurado, más lírico y carnoso a fuerza de pulimentarlo. Sin duda, la obra de Webern continúa siendo el alimento fundamental de un pensamiento musical que no cesa de fluir desde aquella Viena torturada y torturante. Su esencialidad y la riqueza concentrada en su brevedad parecen alimentar ahora una depuración del universo instrumental, tanto como antes lo hizo con el de los compositores. Los intérpretes pueden limpiar su pensamiento, y hasta la idea de su función, con esta música que les invita a equilibrar la máxima tensión con la mayor limpieza sonora. Ésta puede ser la razón de que el intérprete Boulez vuelva de nuevo a Webern con un disco altamente recomendable, incluso para quienes dispongan de la versión anterior.

## DISCOS



## LA MÚSICA COMO MECANO

GOFIO RECORDS

**Fernando Palacios:** *Modelos para armar*. Orquesta Filarmónica de Gran Canarias. Director: **Adrian Leaper**.

El contenido de este disco singular no debe de resultar ajeno al lector de *Doce Notas* que recuerde el artículo sobre la actividad pedagógica que desarrolla la Orquesta Filarmónica de Gran Canarias y al frente de la cual se encuentra el compositor y pedagogo Fernando Palacios.

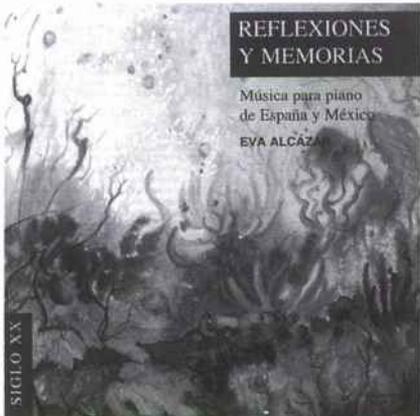
La presente grabación incluye el encargo que realizó a Fernando Palacios el Festival de Música de Canarias, consistente en una obra orquestal destinada al sector del público que el propio autor define como el más difícil del mundo: los jóvenes entre 13 y 17 años. La obra debía ser, además, ofrecida al público de dos maneras: una en versión didáctica para los jóvenes propiamente dichos (con narración, participación, etc.) y la otra en la forma sinfónica habitual. El resultado de tal apuesta fue este *Modelos para armar* que, en esta versión discográfica, constituye un material pedagógico de muy notable interés, tanto por su especificidad como por la calidad de los intérpretes implicados, entre los que se incluye el autor en funciones de narrador y conductor.

La obra se articula sobre tres modelos, denominados Bárbaro, Sabroso y Suave, respectivamente. Palacios los llama modelos ya que "no son exactamente temas o motivos característicos susceptibles de desarrollo sinfónico, sino pequeñas y simples piezas totalmente acabadas que, combinadas, ordenadas y mezcladas, dan lugar a piezas más complejas".

La sabia combinación de estos modelos proporciona una especie de suite compuesta por seis movimientos que evolucionan desde planos muy concretos, relacionados con la cocina o el desarrollo de una jornada, hasta un nivel de mayor abstracción. La primera pieza **A** constituye la *Presentación de los tres modelos*; la segunda pieza **B** se denomina *Menú menudo: Ensalada, Guiso, Postre*; la tercera pieza **C** es el *Rondó de un viernes cualquiera: Amanecer, Mañana, Tarde, Noche, Cama, Sueño, Reposo*; la cuarta pieza **D** constituye *Un extraño rito: ¿Qué se pierde? ¿Qué se acerca?*; la quinta pieza **E** es la *Construcción piramidal con gran silencio*; y por último, la sexta pieza **F** son los *Modelos armados siguiendo un esquema musical*.

A lo largo de este mecano musical, la voz de Fernando Palacios va guiando al oyente para ayudarle y animarle a que descubra las variantes que se producen a nivel musical, tanto en el plano de la identidad de los modelos como en el de las diferencias de instrumentación y color orquestal, todo ello conducido desde las metáforas y ejemplos propuestos; por ejemplo: "Instrumentos de tacto frío -como el helado que contiene el *soufflé*-, aunque envueltos por el calor de la melodía de la flauta, el oboe y el clarinete."

Con esta obra, Palacios dio un paso más en la línea que ya había abierto con otro encargo de similares características, *La mota de polvo*, realizado por la Orquesta Sinfónica de la RTV Española. Línea que continúa con la última realización hasta el presente, *Las baquetas de Javier*, encargo también de la Orquesta de la RTV Española y del que damos cumplida información en el reportaje que le dedicamos en estas mismas páginas. Estamos, pues, ante un intento de largo alcance por dotar al repertorio de una parte pedagógica.

PIANO CONTEMPORÁNEO  
ESPAÑOL Y MEJICANO

SIGLO XX

REFLEXIONES Y MEMORIAS.

**Ramón Montes de Oca:** *Nocturno*. **Agustín González Acilu:** *Extracciones para piano*. **Manuel Enríquez:** *Hoy de ayer*. **Carlos Cruz de Castro:** *Morfología sonora nº 1*. **Francisco Núñez:** *Reflexiones y memorias*. **Roberto Morales:** *Vientos Alisios*. **Ramón Barce:** *Preludios en nivel La bemol*. **Daniel Zimbaldo:** *La escalera del diablo*.  
**Eva Alcázar,** piano.

Hay discos que tienen una determinada vocación. Éste es uno de ellos. Se trata de ir llenando el inmenso hueco que la discografía comercial deja en repertorios contemporáneos y cubrir una necesaria labor cultural sin la cual nuestro conocimiento de la vida artística actual sería lamentable.

Eva Alcázar es una pianista y profesora mejicana que vive entre nosotros desde hace ya varios lustros. Su vocación como intérprete consiste en hacerse cargo de esa obra pianística que se está haciendo ahora mismo y corre el peligro de verse marginada o pasar años en el limbo del desconocimiento. A menudo, ese hacerse cargo se convierte en una auténtica incitación a que la obra nazca y no son pocas las obras promovidas por su entusiasmo o a ella dedicadas.

**Ramón Montes de Oca** es un compositor mejicano (1953) que realizó sus estudios en Estados Unidos antes de reincorporarse a su país natal, donde desarrolla una activa vida musical. **Francisco Núñez** (1945) es otro de los compositores mejicanos presentes. Su obra, *Reflexiones y memorias*, da título al disco entero y, como la mayoría de las piezas presentes en esta grabación, está dedicado a su intérprete. **Roberto Morales** (1958) es el más joven de los mejicanos representados y contrapesa la veteranía del recientemente desaparecido **Manuel Enríquez** (1926-1994). La parte española del disco muestra nombres, como es lógico, más conocidos aquí: el navarro **Agustín González Acilu** (1929) o los madrileños **Ramón Barce** (1928) y **Carlos Cruz de Castro** (1941). Cierra esta nómina el compositor argentino naturalizado español **Daniel Zimbaldo** (1955), personalidad sumamente atractiva que brinda una de las páginas más interesantes del disco.

## BERNARD HERRMANN, UN CLÁSICO DE LA MÚSICA CINEMATOGRÁFICA

DICEN QUE LA MÚSICA REALIZADA PARA EL CINE ESTÁ DE MODA Y QUE HAY CIENTOS DE NUEVOS AFICIONADOS CAPACES DE CONVERTIR EN ÉXITO UNA BANDA SONORA. LAS CASAS DISCOGRÁFICAS, EN TODO CASO, NO DEJAN DE LANZAR DISCOS CON LAS ÚLTIMAS NOVEDADES DEL GÉNERO Y LOS GENIOS DEL MARKETING DE LOS SELLOS HAN DECIDIDO ASIMILARLAS AL REPERTORIO CLÁSICO. SI TIENE QUE SER ASÍ, AL MENOS REIVINDIQUEMOS A LOS CLÁSICOS DE LA MÚSICA PARA EL CINE Y COMENCEMOS CON ELLOS A REHABILITAR UN GÉNERO QUE, ANDANDO LOS AÑOS, PUEDE MOSTRAR MUCHAS SORPRESAS. ¿QUIÉN MEJOR QUE BERNARD HERRMANN, CLÁSICO ENTRE LOS CLÁSICOS DE LA MÚSICA PARA EL CELULOIDE, PARA COMENZAR A DAR SENTIDO A ESA MAREJADA QUE, SEGÚN DICEN, AMENAZA CON INVADIRNOS?. HERRMANN CUBRE UN ARCO, DESDE *CIUDADANO KANE*, CON ORSON WELLES, HASTA *TAXI DRIVER*, CON SCORSESE, PASANDO POR LO MÁS CONOCIDO DE HITCHCOCK, QUE SE CONFIGURA COMO LA EDAD DE ORO DE LA MÚSICA DE CINE. COMO SE DA EL CASO DE QUE SUS GRABACIONES COMIENZAN A PROLIFERAR, NADA MEJOR QUE OFRECER PARTE DE LO QUE EL MERCADO DISCOGRÁFICO OFRECE DE ESTE MÚSICO BRILLANTE Y CON FAMA DE MAL CARÁCTER.



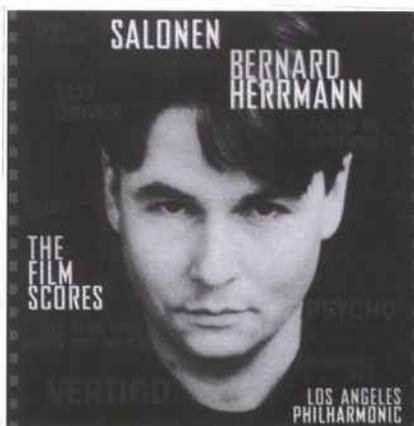
GRANDES CLÁSICOS DE HERRMANN

DECCA

**Bernard Herrmann.** Música de grandes films clásicos. *Ciudadano Kane*, *Jasón y los Argonautas*, *Las nieves del Kilimanjaro*, *El diablo* y *Daniel Webster*, *Jane Eyre*, *La isla misteriosa*.

London Philharmonic Orchestra.  
National Philharmonic Orchestra.  
Director: **Bernard Herrmann**.

En el principio fue *Ciudadano Kane*. Herrmann había comenzado a trabajar con Aaron Copland, tras una etapa académica en la prestigiosa Juilliard de Nueva York, pero se le cruzó en su camino el grupo Mercury Theatre Playhouse, donde oficiaba un cierto Orson Welles. Con ellos se fue a Hollywood y realizó su primera música para una película, que fue también la primera de Welles: *Citizen Kane*. Más tarde, Herrmann rompió con Welles, dicen que decepcionado tras el fiasco de *El esplendor de los Amberson*, en la que también participó, pero sus nombres han quedado unidos por esa explosión de talento que constituyó la biografía novelada de un magante de la prensa de nombre Kane.



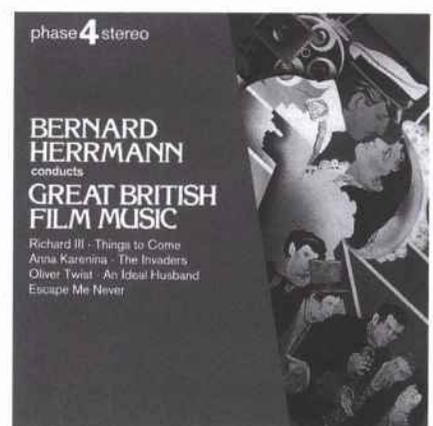
HERRMANN SEGÚN SALONEN

SONY

**Bernard Herrmann.** Músicas de los films: *El hombre que sabía demasiado*, *Psicosis*, *Marnie la ladrona*, *North by Northwest*, *Vértigo*, *Torn Curtain*, *Fahrenheit 451*, *Taxi driver*.

Los Angeles Philharmonic.  
Director: **Esa-Pekka Salonen**.

Tras su colaboración con Orson Welles, el período más interesante y conocido de Herrmann es el que cubrió junto al genio del suspense, Alfred Hitchcock. Con él Herrmann sentó las bases de esos efectos musicales que súbitamente te pueden producir escalofríos y aceleraciones del pulso. Esa-Pekka Salonen, frente a su orquesta de Los Angeles, ha asumido esa parte del repertorio de Herrmann para esta grabación. Nos encontramos ante un puñado de los mejores clásicos de esa colaboración, empezando por *Psicosis*, donde consiguió asociar el terror a los glissandi casi a la vez que Xenakis los ofrecía como una abstracción matemática. También está aquí su último film, *Taxi driver*, con Scorsese, en cuya realización le sorprendió la muerte.



LA BATUTA DE UN COMPOSITOR

DECCA

Música de grandes films británicos.

**William Walton:** *Ricardo III*.  
**Constant Lambert:** *Anna Karenina*.  
**Arnold Bax:** *Oliver Twist*. **Arthur Benjamin:** *Un marido ideal*. **William Walton:** *Escape me never*. **Ralph Vaughan Williams:** *Paralelo 49*, de *The Invaders*. **Arthur Bliss:** *Things to come* (Suite).

National Philharmonic Orchestra.  
Director: **Bernard Herrmann**.

Dos de las grandes pasiones de Herrmann fueron Gran Bretaña y la dirección de orquesta. Ambas facetas quedan reflejadas en esta grabación de DECCA, en las que el gran compositor dirige música cinematográfica de colegas ingleses, entre los que se encuentran compositores tan célebres y reputados como William Walton o Vaughan Williams. Herrmann había comenzado dirigiendo a la Columbia Broadcasting System en 1934 y durante muchos años luchó por imponerse como director de grandes orquestas, objetivo que no pudo ver cumplido.

# RELACIONES MUSICALES HISPANO FRANCESAS

EL PRÓXIMO 18 DE DICIEMBRE SE PRESENTA EN MADRID LA ASSOCIATION MUSIQUES CROISÉES, COLECTIVO FORMADO POR COMPOSITORES Y MÚSICOS ESPAÑOLES RESIDENTES, TOTAL O PARCIALMENTE, EN PARÍS Y VINCULADOS A LA VIDA MUSICAL FRANCESA. EL OBJETIVO MÁS INMEDIATO DE ESTA ASOCIACIÓN ES ESTABLECER PUENTES QUE FACILITEN Y HAGAN FLUIDA LA RELACIÓN MUSICAL ENTRE AMBAS REALIDADES. EL ACTO DE PRESENTACIÓN, QUE INCLUYE UNA MESA REDONDA EN LA QUE SE HABLARÁ DE LAS RELACIONES ENTRE AMBOS PAÍSES EN EL ÁMBITO DE LA MÚSICA ACTUAL, Y A LA QUE ASISTIRÁN LUIS DE PABLO, JOSÉ LUIS GARCÍA DEL BUSTO, EL JOVEN COMPOSITOR FRANCÉS JEAN-LUC HERVÉ Y MIEMBROS DE LA ASOCIACIÓN, CONCLUIRÁ CON UN CONCIERTO EN EL QUE SE PRESENTA EN MADRID EL ENSEMBLE MUSIQUES CROISÉES Y, CON ÉL, SU JOVEN DIRECTOR Y FUNDADOR JOSEBA TORRE, NOMBRE CONOCIDO EN SU FACETA DE COMPOSITOR (GANÓ EL CONCURSO DE COMPOSICIÓN DE LA SGAE HACE DOS EDICIONES Y HA SIDO INCLUIDO RECIENTEMENTE EN EL CONCIERTO DE NUEVOS NOMBRES DE EL PAÍS DE LAS TENTACIONES), Y QUE HACE SU PRESENTACIÓN EN LA CAPITAL COMO DIRECTOR. EL ACTO SE CELEBRA EN EL INSTITUTO FRANCÉS DE MADRID. CON MOTIVO DE ESTA PRESENTACIÓN, JORGE FERNÁNDEZ GUERRA, PRESIDENTE DE LA ASSOCIATION MUSIQUES CROISÉES Y DIRECTOR DE DOCE NOTAS, HACE UN BALANCE DE LAS RELACIONES MUSICALES RECIENTES ENTRE AMBOS PAÍSES. POR SU PARTE, JOSEBA TORRE HABLA DE SUS EXPERIENCIAS Y SUS OBJETIVOS AL FRENTE DEL GRUPO RECIÉN CREADO.

## JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

La vecindad es una situación complicada. La proximidad continuada es fuente de ocasiones para acumular agravios y desavenencias. La memoria de los españoles cuando piensan en sus sentimientos con relación al vecino de norte parece articularse a partir del siglo XIX. Todo lo que se sitúa anteriormente goza ya del distanciamiento típico de lo histórico o, lo que es lo mismo, se beneficia del carácter narrativo que suelen proporcionar los acontecimientos auténticamente vividos como históricos. Sin embargo, el siglo XIX todavía nos duele, cuesta superar que en ese siglo Francia se alce al nivel de una de las grandes naciones de la época y que España se hunda. Desde ese momento, Francia es ya el poderoso vecino del norte al que se

mira con recelo, pero que, inevitablemente, sirve de salida natural a todo aquello que nuestro país no puede dar cabida por su propia insuficiencia.

Parece un hecho comprobado que, cuando un país comienza a recuperarse, lo hace antes a través de individualidades que de instituciones. Así, la segunda mitad del siglo XIX ve una recuperación material y moral de nuestras fuerzas que se manifiesta en diversas cosechas de grandes nombres. La mayoría encontraría una salida, un puerto de mar, en París. En música podríamos citar a Albéniz, Falla, Granados, Turina, Nin, Mompou, Rodrigo... En artes plásticas, Picasso, Gris, Julio González, Miró en fin, la lista sería tan larga que ha configurado un mito, la escuela, las escuelas de París o, lo que es lo mismo, grupos genera-

cionales de artistas españoles reunidos en París.

La serie de catástrofes europeas, guerra de España, guerra mundial, postguerra tremenda y larga en España, vuelven a obligar a los creadores españoles a buscar fuera lo que aquí se convierte de nuevo en difícil: aire para respirar. Pero París tras la guerra ya no es la ciudad de antes y los jóvenes de los cincuenta deambulan por toda Europa, Italia, Alemania, Francia incluso, donde aún se encuentran algunos miembros de la generación republicana narcotizados por el drama. Y, sin embargo, París guarda en todo momento la memoria viva de la presencia española. Luis de Pablo o Cristóbal Halffter establecen una sólida reputación allí, Félix Ibarrondo se instala permanentemente, y llega la transición.

A partir de los años ochenta, nadie se marcha a París huyendo, incluso se acaricia la idea de que en España es posible recuperar el tiempo perdido. Pero lo que antes era drama ahora se convierte simplemente en carencias, y éstas muestran una increíble capacidad de mutación para sobrevivir, como los retrovirus. Se pone de manifiesto que un país que ha vivido aislado tanto tiempo ha hecho de ese aislamiento una forma de vida que, sorprendentemente, beneficia a muchos. Y, con discreción, muchos estudiantes y compositores ya hechos vuelven a mirar al París que ha construido unas instituciones dedicadas a la música contemporánea envidiables. Es el caso del IRCAM, laboratorio electroacústico especialmente bien dotado (auténtica NASA de la música, vista desde nuestros pobres equipamientos) y dirigido por Pierre Boulez. Por su parte, se crean nuevos grupos, el Ensemble InterContemporain, dirigido también por Boulez, el Ensemble Itinéraire, que se convierte en portavoz de la estética espectral que nace en los años setenta, el Ensemble 2E 2M, dirigido por otro compositor, director y profesor, Paul Méfano, los grupos Musique Vivante, Acroche Note, TM +, etc. A su vez, otros laboratorios electroacústicos se instalan en su geografía. Por su parte, las universidades francesas se convierten en receptoras de estudiantes de postgrado y esas tesis o tesis doctorales, que al músico diplomado español se le hacen casi imposibles en nuestras fronteras, se convierten en accesibles a nuestros compatriotas.

#### EL RETORNO A PARÍS

Lentamente, y casi sin hacerse notar, los españoles comienzan a fluir de nuevo hacia París, algunos por cortos períodos, otros para temporadas de estudio, otros se instalan; pero el resultado es que cuajan de nuevo los grupos de españoles que encuentran incomparablemente más sencillo hacer dos horas de viaje hasta París que esperar diez años a que algo pase en nuestro árido país. Nombres como Marisa Manchado, Ramón Lazkano, José

Manuel López, Sofía Martínez, Joseba Torre o yo mismo, establecen relaciones diversas con la capital gala. La diferencia con períodos anteriores es que el mundo ha cambiado y se ha hecho más pequeño y mejor comunicado, y ninguno admite que el viaje se convierta en emigración formal.

*España se encuentra plenamente integrada en Europa y el mundo en muchos aspectos económicos, sociales y culturales; ha dejado de ser normal que no establezcamos, pues, lazos y relaciones duraderas y diarias con nuestro entorno en el terreno musical*

Hay un aspecto en el que las relaciones entre ambos países se acercan al equilibrio; me refirió a los parámetros estético y de pura creación. Si dejamos de lado los medios técnicos (laboratorios electroacústicos, niveles de interpretación, etc.), las diferencias de calidad entre los creadores españoles y franceses recientes son manejables. Las comparaciones aquí son odiosas e improcedentes, pero no se trata de comparar; las nuevas generaciones de creadores a ambos lados de los Pirineos (y esto podría hacerse extensivo a muchos otros países) tienden a homologarse, y los españoles suelen hacer un buen papel cuando se les concede la oportunidad.

Pero la calidad es una abstracción. Hay, también, fenómenos de escuela. Desde ese punto de vista, la realidad francesa se conoce mal entre nosotros. Aquí las insuficiencias formativas han creado un caldo de cultivo para el eclecticismo; en las décadas anteriores, personalida-

des aisladas han batallado por dar una formación de la composición puesta al día (citemos aquí, al menos, a Luis de Pablo, Bernaola o Francisco Guerrero), pero no ha habido ningún esfuerzo institucional y la gente se cansa de luchar aisladamente. En Francia, el fenómeno es diferente: la frecuentación de toda clase de personalidades y los altos y rigurosos niveles de enseñanza de la composición han creado una exigencia de compromiso con la evolución y superación -que no olvido- de las vanguardias. En Francia, las principales corrientes que han dominado el pensamiento creador en los últimos veinte años son la escuela espectral y la combinatoria. La primera reclamaba una mayor atención al componente acústico y a la microestructura del sonido como modelos compositivos. La escuela combinatoria se reclamaba heredera del serialismo generalizado, pero ha derivado hacia diferentes líneas de investigación: la microinterválica, la continuidad de un pensamiento basado en la primacía de la escritura compositiva, el rigor o la unidad de la obra. Para las generaciones de los últimos diez años, este debate está superado, pero sus raíces se encuentran alimentadas por las dos corrientes. El propio Boulez ha declarado que no es extraño a la influencia espectral y varios de los nombres jóvenes que se declaraban adscritos a esa línea son dirigidos por él; es el caso de Dalbavie o Hurel.

#### HACIA LA NORMALIDAD

En resumen, se ha acabado la hora de las dependencias. Si nuestro país presenta aún resistencias notables a la hora de dotar y equipar ciertas áreas de la creación y ejercicio de la música, eso no puede ser ya más que un anacronismo. España se encuentra plenamente integrada en Europa y el mundo en muchos aspectos económicos, sociales y culturales; ha dejado de ser normal que no establezcamos, pues, relaciones y lazos duraderos y diarios con nuestro entorno en el terreno musical. No basta con traer unos cuantos grupos de gira. Debemos ser capaces de satisfacer las demandas de nuestros

propios creadores, e incluso de ofrecer algo a los de otros países. Eso significa ponerse a la altura del resto de nuestros parámetros como país.

Estas constataciones sirven de fondo a una nueva realidad: España y Francia se encuentran en posición de reajustar sus relaciones en el ámbito musical. Pese a que las realizaciones francesas recientes (el IRCAM o la nueva Cité de la Musique, que alberga al nuevo y deslumbrante edificio del Conservatorio Superior, son aún *la guerra de las galaxias* al lado de nuestras insignificancias) parecen alejar aún más ambas realidades, las relaciones entre ambos países pueden ser,

hoy más que nunca, razonablemente equilibradas. Esto significa, ante todo, conocerse mejor día a día, compartir contactos y experiencias, ofrecer algo y no sólo aprovecharse del hermano mayor, y ser capaces de articular instituciones que faciliten una relación de normalidad. Naturalmente, esto debería hacerse con el mayor número de países; pero no hay que olvidar que la proximidad y la larga historia común convierten a españoles y franceses en un conglomerado cultural cuyas facilidades de contacto y comprensión son un factor nada desdeñable. Sepamos, pues, estar a la altura de nuestras responsabilidades y miremos a nues-

tro vecino y amigo con más madurez, seamos capaces de extraer lo ventajoso de nuestra proximidad estratégica, pero, también, de ofrecer al menos nuestra mirada atenta y nuestro mejor deseo de colaboración a quienes nos han cubierto con su paraguas cultural durante siglo y medio. Sobre este telón de fondo ha nacido la *Association Musiques Croisées*, formada por músicos españoles que viven, total o parcialmente, en París, y que lo viven con toda naturalidad, como otros viven en la sierra. Y no se trata de una *boutade*, lo mismo decía el gran escritor italiano Italo Calvino de su residencia parisina.

## LA ASSOCIATION MUSIQUES CROISÉES

Nace en París en el año 1994 de la mano de una serie de músicos españoles. Hizo su presentación en el Instituto Cervantes de París el 13 de noviembre de 1995. Para su concierto de presentación en España, donde se presenta, también, el *Ensemble Musiques Croisées*, ha elegido un programa en el que se incluyen obras de los españoles *Marisa Manchado*, *Sofía Martínez*, *Joseba Torre*, *Jorge Fernández Guerra* y los franceses *Thierry Blondeau* y *Jean-Luc Hervé*. Tres obras son estrenos mundiales y dos más estrenos en España. Hervé y Blondeau son dos creadores jóvenes cuyo trabajo ha comenzado a hacerse notar seriamente, tanto en Francia como fuera de las fronteras de su país. En su presentación francesa, la *Association Musiques Croisées* escribía un texto del que extractamos el siguiente fragmento, representativo de sus ideas de partida:

Hoy día crear es, entre otras cosas, tomar posición frente a una lógica que identifica los consensos de la significación con los simples enunciados de una política de masas que busca reglamentar las categorías de la percepción en un mínimo común accesible a las escalas del marketing.

La actividad creativa es un ejercicio de lucidez y ésta no precisa de condiciones previas para ejercerse, cualquier estado de ánimo social es apto para su desarrollo. La queja, pues, no sólo es paralizante, se sitúa, además, fuera de las sustancias del trabajo creador. Sin embargo, ciertas dificultades de apreciación y valoración de las propuestas artísticas determinan, lógicamente, respuestas diferentes a condiciones en las que la aceptación de los códigos y los valores expresivos fuera menos problemática. En el período que atravesamos, concretamente, la contradicción principal se encuentra en el tránsito que va de la propuesta del creador a su estadio de recepción. Los medios de difusión son, hoy más que nunca, poderosos medios de valoración y legitimación, la sociedad del conformismo ha situado ahí toda su confianza y su poder para que se atenúen, o incluso se ter-

giversen, las posibles tensiones, la violencia o la hipotética subversión que conformase la obra artística contemporánea.

Como respuesta a este estado de cosas, en estos momentos la propuesta artística precisa de una simbiosis con su plasmación pública, es decir, no un simple acoplamiento organizativo sino un verdadero isomorfismo entre la concepción creadora y sus condiciones de realización. El compositor, hoy menos que nunca, no puede dimitir de la obligación de ver su trabajo proyectado hasta el punto de su recepción; si lo hace, una enorme maquinaria en forma de industria, institución o cualquier otro aparato de simulación se encargará de moldear su propuesta hasta unos términos que convierten en algo respetable la cosificación de la obra de arte denunciada por Adorno. En un momento en que valor y significado se han convertido en intercambiables (incluso sinónimos), la resistencia obliga a estrategias de cooperación no para defender una u otra trayectoria personal (eso ya lo hace perfectamente la institución), sino para hacer posible la operación de significación que caracteriza toda obra artística.

*P - ¿Considera necesario salir al extranjero para conseguir una formación completa?*

R - El nivel musical ha aumentado mucho en los últimos años en España, pero quedan cosas por hacer. Todavía no disponemos de los medios existentes en el IRCAM de París, o en el Conservatorio Superior de la misma capital. A todo esto habría que añadir la perspectiva, en mi caso y en el de otros compañeros, de la amplitud de horizontes que una ciudad como París puede ofrecer.

*P - ¿Qué parte de su formación ha realizado en el extranjero?*

R - Mi formación de base la he realizado en el Conservatorio y en el Centro «J. Antxieta» de Bilbao, y más tarde en el Conservatorio de Madrid. Me trasladé a París para realizar estudios superiores de composición y dirección de orquesta en el Conservatorio Nacional Superior de dicha ciudad, así como música electroacústica en el IRCAM. Actualmente realizo un Master en dirección de orquesta en Estados Unidos.

*P - ¿Qué papel ocupa en su trabajo la faceta de director de orquesta?*

R - A los 17 años me puse al frente del coro Lagun-Zaharrak de Santurce y no he parado desde entonces, dirigiendo todo tipo de formaciones e interpretando repertorio de todos los períodos históricos. La dirección de orquesta, más que una devoción es una pasión. Se trata de saber lo que quieres de cada músico para llegar a un resultado



## Joseba Torre, director del Ensemble Musiques Croisées

MÓNICA TORRE

global de la obra. Comparto la dirección orquestal con la composición y no sabría hacerlo de otra manera. Son dos facetas musicales complementarias para mí. Cuando compongo lo hago como si fuera a dirigirlo yo mismo, aunque no sea así necesariamente. Y siempre dirijo como si la obra fuera mía, aunque

se trate de una obra clásica.

*P - ¿Cree que la joven música española está suficientemente conectada con la de otros países?*

R - Existe cierto interés en España por la creación musical en el extranjero, así como una mayor permeabilidad y ganas de conocer lo que se hace en otros países por parte de los jóvenes creadores. También hay un creciente interés en Europa por nuestra música. Nos falta, sin embargo, presencia en conciertos, festivales internacionales, cursos de verano, etc. Considero muy bueno el momento que vivimos en España en cuanto a la creación musical se refiere. Tenemos una generación de jóvenes compositores que está pisando fuerte, llenos de fuerza e ideas. Es importante, por tanto, darlos a conocer.

*P - ¿Cuáles son los objetivos del Ensemble Musiques Croisées?*

R - Precisamente ése, la presencia. Difundir nuestra música en el extranjero, al mismo tiempo que mostrar la nueva música europea en España. Muchas veces no profundizamos, tomamos como referencia los grandes nombres de la música actual o nos quedamos con las corrientes estéticas predominantes y mayoritariamente accesibles. Sin rechazar nada, tratamos igualmente de mostrar en España otro tipo de estéticas del mayor interés y rigor musical. Yo apuesto por nuestra música y no pierdo la oportunidad de difundirla. Hace poco he realizado un concierto en Pittsburgh y no me hubiera quedado satisfecho sin dirigir música actual española. Con el Ensemble Musiques Croisées quisiéramos mostrar en el exterior nuestras mejores y más actuales creaciones.

*P - ¿Cree que se conoce bien la realidad de la música actual francesa entre nosotros?*

R - Hablar de música francesa en España a alguien que no haya seguido las evoluciones más recientes equivale, en algunos casos, a hablar de

música espectral entendida, además, como la realización de una obra a partir de un espectro sonoro. Pero, la música espectral es más que eso, coincide con toda una concepción estética arraigada en la tradición musical francesa, y por otra parte existen otras líneas, como las combinatorias, no entendidas de manera serial; las micro-interválicas, no entendidas necesariamente de manera combinatoria, o las electroacústicas. La música emanada del IRCAM, por ejemplo, tiene sus propias y originales connotaciones estéticas; todas ellas hay que conocerlas. Musiques Croisées puede, y pretende, servir de puente entre todas estas líneas estéticas y la música española.

# PALACIOS

PARA LA EDICIÓN DE ESTE AÑO DE LOS CONCIERTOS EN FAMILIA, LA SINFÓNICA DE LA RTV ESPAÑOLA RENUEVA LAS BUENAS COSTUMBRES Y HA SOLICITADO UNA OBRA A FERNANDO PALACIOS, QUE SE ESTÁ CONVIRTIENDO EN EL MÁXIMO ESPECIALISTA Y ANIMADOR DE ESTE GÉNERO EN ESPAÑA. PALACIOS ES, ADEMÁS, REINCIDENTE EN ESTE CICLO, YA QUE EN 1992 PRESENTÓ *LA MOTA DE POLVO*. SOBRE LA OBRA QUE PRESENTA EN ESTA CONVOCATORIA, *LAS BAQUETAS DE JAVIER*, SUS MOTIVACIONES, PERIPECIAS Y OBJETIVOS NOS ESCRIBE EL PROPIO AUTOR.

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

A BOMBO Y PLATILLO  
A BOMBO Y PLATILLO  
A BOMBO Y PLATILLO  
A BOMBO Y PLATILLO  
A BOMBO Y PLATILLO

**P**or séptimo año consecutivo, la Orquesta Sinfónica de la RTV Española celebra un «Concierto en familia».

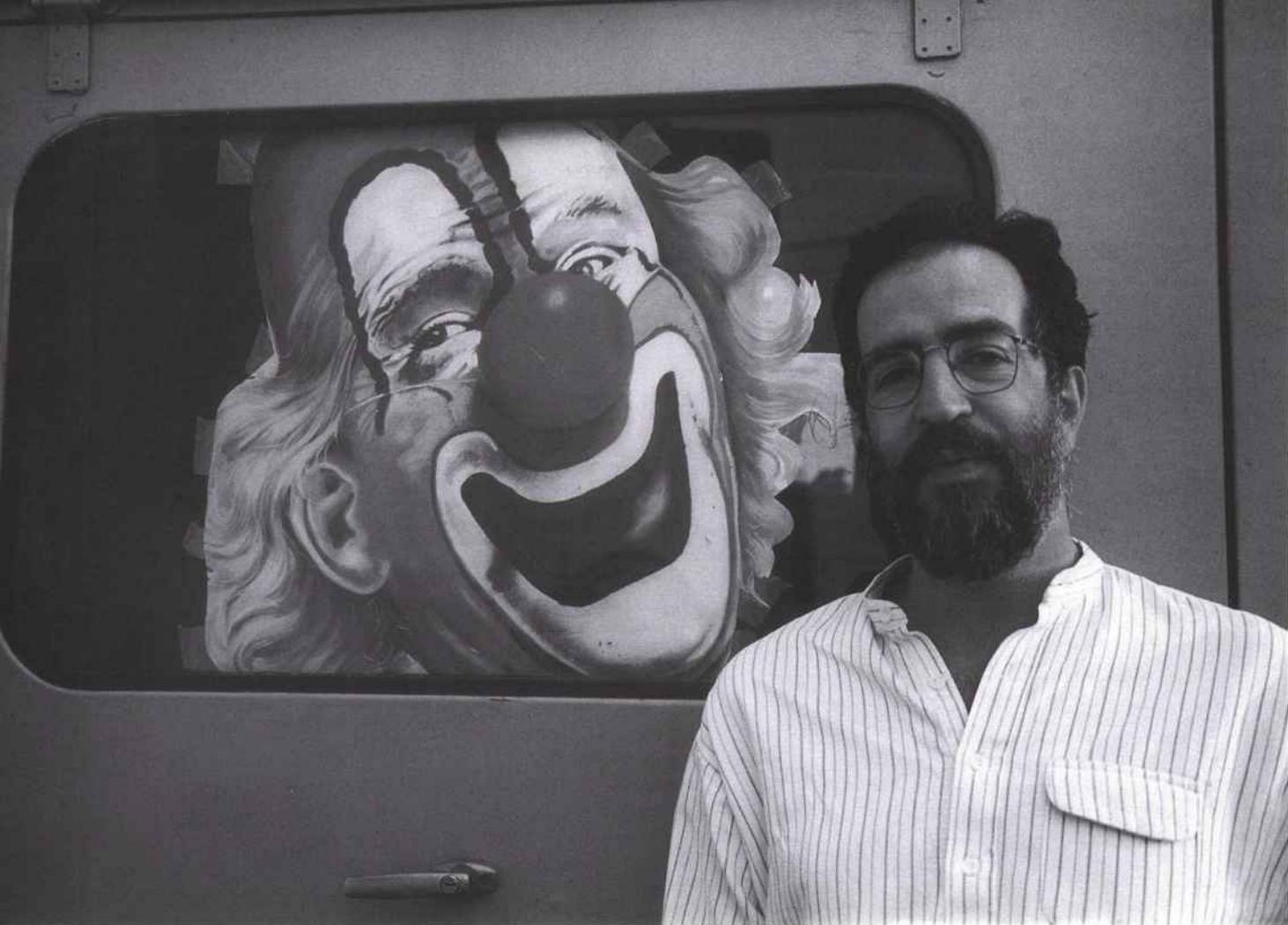
Se trata de una iniciativa que pone en pie una serie de músicas concebidas para el disfrute lúdico de mayores y pequeños conjuntamente. Esto, en la práctica, significa que la música que se ofrece en estas sesiones tiene una marcada tendencia hacia lo pedagógico y lo popular: desde el mítico *Pedro y el Lobo* (Prokofiev), pasando por los obligados *Carnaval de los animales* (Saint-Saëns), *Pequeña Suite* (Bizet), *Sinfonía de los juguetes* (Leopoldo Mozart), etc. Pero la sorpresa más agradable de estas sesiones, que han alcanzado un notable éxito, la constituyen algunos encargos a destacados creadores musicales.

Para la edición de este año de los Conciertos en familia, la Sinfónica de la RTV Española renueva las buenas costumbres y ha solicitado una obra a Fernando Palacios, que se está convirtiendo en el máximo especialista y animador de este género en España. Palacios es, además, reincidente en este ciclo, ya que en 1992 presentó *La mota de polvo*. Sobre la obra que presenta en esta convocatoria, *Las baquetas de Javier*, sus motivaciones, peripecias y objetivos nos escribe el propio autor a continuación. Pero no está de más aprovechar la ocasión para hablar de un género que suele estar en la base de que muchos niños se enamoren de la música o, en su defecto, que

la comprendan un poco mejor.

La música concebida como un espectáculo para los niños, realizada por grandes nombres de la composición, es posible que se entienda como un producto típico del siglo XX. A la base de esta idea se encuentra el prestigio de los grandes clásicos del género (citemos una vez el paradigmático *Pedro y el Lobo*). Sin embargo, toda simplificación es siempre parcialmente falsa; música adaptada al universo infantil ha existido siempre, probablemente, y no creo que sea necesario citar la lista de espléndidas obras presentes en el repertorio. Existe, también, la música hecha por niños (y no sólo Mozart), y la música en la que la evocación de la infancia constituye una sustancia poética de primer orden, como ocurre con Schumann.

Lo que sí es nuevo a lo largo del siglo XX (quizás antes, incluso; las barreras aquí son muy imprecisas) es la necesidad de una música que se dirija a los niños para simplificar y hacer comprensibles aspectos musicales en un momento en el que la complejidad de las técnicas orquestales y compositivas se hace muy grande. Hasta el romanticismo se puede establecer un continuo entre las técnicas musicales más simples y las más complejas: una canción infantil puede ser la base de unas variaciones en Mozart, por ejemplo. Con el grado de abstracción musical que se alcanza en el postromanticismo, y su reacción posterior en el siglo XX, esta continuidad se pone en



Fernando Palacios. Foto: Laura Terré

entredicho y, en consecuencia, la necesidad, la urgencia, diríamos, se hace grande para no perder ese necesario contacto entre la música y sus primeros auditores: los niños y jóvenes.

*Pedro y el Lobo* marcó un hito por su calidad y eficacia; se trataba de acompañar un cuento en el que cada personaje estaba definido por un color instrumental, como, imagino, que todo el mundo sabe. El modelo imaginado por Prokofiev todavía sobrevuela la imaginación de músicos y organizadores: una orquesta, un narrador eficaz y un cuento que es trasunto de la música y viceversa. La popularidad de la obra, además, ha servido para dar dignidad a un género que aún algunos consideran menor.

Hacer que un espectáculo musical interese y fascine a los niños no es nada fácil, sobre todo porque no se debe perder de vista que se trata siempre de música, es decir, hay que introducir a los niños y jóvenes en la música, y no poner cualquier fondo a un espectáculo que entretenga; eso se hace muy bien con otros medios.

Ser un pedagogo sin perder ninguna de las características de un creador musical es una cualidad rara, pero no menor; más bien, todo lo contrario. Además es una cualidad que puede desarrollarse y alentarse. Lo que nos conduce a una de las carencias más penosas de nuestra vida musical. Muchos compositores y músicos pueden encontrar estímulos para desarro-

llar músicas adaptadas al mundo del niño, todos fueron niños y se introdujeron en la música alguna vez. Pero son alarmantemente escasas las oportunidades que encuentran para ello. Los organizadores y responsables de instituciones musicales viven con la esquizofrenia de quién observa el éxito de cada manifestación de este tipo realizada, pero, a la vez, con la consideración de que se trata de algo *poco serio*. Los encargos de obras musicales de este género apenas entran en consideración. Habría que recordar que *Pedro y el Lobo* fue un encargo, aunque algunos pretenden imaginar que Prokofiev lo compuso en un par de domingos para distraer a sus hijos.

Entre nosotros, en fin, las ocasiones de aumentar este caudal son tan escasas que se extiende la tendencia a realizar los reducidos actos musicales de carácter lúdico-pedagógico con la docena de obras de siempre.

Por ello saludábamos con calor, hace un par de números en estas mismas páginas, la presencia del departamento pedagógico de la Orquesta de Las Palmas, dirigido, también, por Fernando Palacios; y lo hacemos hoy ante la presencia de un nuevo estreno suyo en este ciclo de la Sinfónica de RTV Española que, desgraciadamente, no es un departamento pedagógico, pero que, al menos, tiene la virtud de existir y el mérito de estrenar obras con destino a ese corpus a través del cual nuestros descendientes aprenderán a amar la música.



## SOBRE LAS BAQUETAS DE JAVIER

Hace algún tiempo, mi querido amigo, compañero de cursos de verano y gran percusionista Javier Benet me insistió para que trabajáramos en un proyecto común: una obra musical con percusión dirigida a los niños. Como es lógico, a mí me correspondería la labor de escribirla y a él la de tocarla.

Ya a primera vista el asunto tenía un gran atractivo, sobre todo por esa parte de trabajo conjunto que pudiera haber entre compositor e intérprete -especialmente cuando el percusionista posee los conocimientos, musicalidad y gracia de Javier-. Para mí, lo fundamental de esa idea era, precisamente, el hecho de crear una obra para él: como es bien sabido, cuando el autor comparte su autoría con el que tocará su música, no puede evitar imaginarlo en todo momento ante el instrumento, tocando las notas que va escribiendo en la partitura. Una vez planificado todo el trabajo, ya buscaríamos la manera de que alguna orquesta se interesase por ella. Por otra parte, en caso de que la obra funcionara bien, tendría una indudable virtud añadida: sería una partitura más a engrosar el escaso repertorio del género orquestal español para niños.

Fruto de esta sugerente propuesta, me puse a trabajar inmediatamente en la elaboración de un proyecto concreto: un largo y complejo cuento para narrador, percusión y orquesta que llevaría por título *La orquesta de Babel* (pero no puedo contarles de qué trata, ni explicarles cómo es su música, pues todavía no lo he desarrollado ¡y parece que va para largo!). El caso es que la primera vez que presentamos dicho proyecto a una orquesta, con la sana intención de buscar un encargo o un posible estreno, tuvimos como contestación un sonriente rechazo unido a una respuesta ambigua: «es muy bonito pero muy largo... de él podríamos sacar tres cuentos buenos... los niños se cansarían con tanta historia... no es la idea que tenemos... es difícil montar algo tan grande...». Nos desmoralizamos tanto que ya no lo volvimos a presentar a ningún otro lugar. Y, ahí está, en uno de los cajones de mi casa esperando mejor ocasión.

Cuando el verano pasado me surgió el presente encargo de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española, no había posibilidad

alguna de recuperar aquél, pues en esta ocasión tenía que ser forzosamente una obra muy corta, de un cuarto de hora como máximo. Pero sí fue posible recuperar la idea de Benet de hacer algo didáctico para narrador, percusión y orquesta, y partir nuevamente desde cero. Así nació *Las baquetas de Javier*.

Cuando uno se mete en harina con una obra nueva, quizás lo más recomendable sea decidir las directrices que fundamentarán la obra. En este caso, mis puntos de partida fueron los siguientes: 1) en ella se contarían algunos rasgos de la vida de un percusionista (un utópico Javier) desde su nacimiento hasta su llegada a los timbales de una orquesta sinfónica; 2) el texto estaría escrito en verso; 3) haría constante referencia a las baquetas; 4) el percusionista tocaría timbales y otros cachivaches sonoros; 6) sería una colección de piezas breves características orquestadas de una manera más o menos tradicional; 7) todos los ritmos utilizados serían «cojos».

Para aquellos que quieran más información sobre estos pormenores, paso a detallárselos a continuación: La música debería ir hilada por una narración que introdujera brevemente cada una de las piezas y mantuviera la atención con su historia. Esta historia trataría de la vida del mismo artista que estuviera en el escenario -aunque ésta fuera demasiado ejemplar y, además, falsa... en fin, el propio Javier sería el modelo, el ejemplo y el anzuelo para introducir en la sensibilidad de los niños el amor por el estudio de la percusión. Lo que quería es que algunos de los niños que vayan al concierto salgan buscando sonidos y ritmos por todos lados, que en su casa taladren los oídos de sus familiares con golpes en las sartenes, en tambores... *Si todo esto es capaz de hacerlo Javier, que es un chico simpático y parece de lo más normal, ¿por qué no voy a ser capaz de hacerlo yo, con lo divertido que puede ser ponerse a jugar y a estudiar con todos estos cacharros?*

Por entonces, mi querida amiga Sofía López-Ibor me regaló un interesantísimo libro infantil: *Cuentos en verso para niños perversos*, de Roald Dahl. Un libro donde los cuentos más famosos se narran de una manera actual y sorprendente: la Caperucita mata al lobo con un

revólver que lleva en la liga, los siete enanitos son jockeys, Blancanieves se hace millonaria apostando a las carreras gracias al «soplo» del espejito mágico, Cenicienta rechaza al príncipe y se casa con un confitero, etc. ¡Y, encima, en ingeniosísimos endecasílabos consonantes, que tienen toda la gracia del mundo! Son precisamente esos ripios, cacofónicos algunos, imaginativos casi todos (un ¡hurra! por la traducción de Miguel Azaola), junto con el ritmo poético, lo que convierten la narración en un discurso diferente al habitual; en efecto, el ritmo y la rima pueden transformar cualquier historia, por trivial que parezca, en algo no sólo enormemente gracioso, sino también hipnótico, irreal y fantástico. Por mi parte tengo que reconocer ante ustedes mi amor desmedido por los ritmos del lenguaje y sus rimas: toda propuesta versificadora me interesa, y, si es para niños, me interesa mucho más (siempre ando proponiendo a mis amigos y alumnos juegos donde aparezcan tanto el ingenio de la rima como la burla del ripio más o menos pringoso). De ahí que sea tan apabullantemente lógico que eligiera para mi cuento la forma de «endecasílabos consonantes», si bien son mucho menos jocosos que los de Dahl. Aprovecho para agradecer el asesoramiento y retoque de algunos de estos versos a la ilustre pedagoga Luz Martín León-Tello y a mi querido tío Pedro José Palacios, oculto poeta riojano-colombiano.

Otro asunto importante que trata esta obra es el siguiente: ¿sabe usted qué son las baquetas? Es curioso observar cómo, cuando en una clase de música o en un concierto se comenta algo referente a los instrumentos de percusión, se pronuncian frases de esta guisa: *¿has visto qué grande era esa especie de martillo con el que le arreaban al bombo?*, *pásame esos dos palitos finos de ahí*, o *¿quieres una varita con bola de lana para golpear?*... No todos saben que esos

palos, varillas, mazas, macillos y demás utensilios que se utilizan en percusión para tañer los instrumentos se llaman baquetas. Las hay grandes y pequeñas, finas y gruesas, blandas y duras, y de todo tipo de materiales, pues el sonido resultante de su tañido depende enormemente de todos estos factores. Éste es otro de los puntos de arranque de la obra que les comento: a través de los instrumentos de percusión que ejercen de solistas y de los textos especialmente escritos para esta ocasión, en los que se insiste repetidas veces en este asunto, pretendo que quien escuche la obra no tenga nunca en su vida dudas acerca de cómo se llaman esos

palitos que los percusionistas suelen llevar en las manos para golpear, rascar, acariciar y frotar los instrumentos.

Otra de las premisas de trabajo era la elección de los instrumentos de percusión que debía tocar el solista. Ya es de uso frecuente entre los percusionistas llevar entre sus variados enseres, sartenes, macetas, chapas, colgantes de mejillones, de llaves... todo lo que suena al ser golpeado o agitado es un instrumento de percusión. Como la historia que les comento trata de un niño que se enfrenta a lo largo de su vida a instrumentos de percusión

que va encontrando en su camino, cada vez más complejos, la obra despliega ante el público un desfile de cachivaches que van desde los sonajeros hasta los timbales, pasando por latas, sartenes, cazuelas, paelleras, cajas de cartón y de madera, tamborcito de juguete, castañuelas y cajas rumberas. La percusión al alcance de cualquiera.

El quinto de los puntos de partida era la participación del público, al que considero fundamental en estas obras didácticas. Ahora bien, controlar este tipo de participación es materia importante o, cuanto menos, delicada. Así lo he entendido en las dos obras que he compuesto de estas características. En la primera de ellas,



*La mota de polvo*, pedía una contribución muy tímida: los niños debían contestar un rotundo SI a la arriesgada pregunta de si quería que se repitiera toda la música completa que ya se había escuchado, excluyendo la narración. En la segunda obra, *Modelos para armar*, los jóvenes a los que estaba dirigida tenían que colaborar más: debían imitar los sonidos de una selva en un par de momentos y dar dos palmadas exactas en medio de un pasaje rítmico al final de la obra (previo ensayo antes de comenzar el concierto). En esta tercera obra pensé que todo el público (de eso se trata, de que participemos todos) podría intervenir más en la interpretación de la música, de

ahí que diera una nueva vuelta de tuerca escribiendo detalladamente en la partitura - supongo que se señalarán las directrices en el programa de mano- las indicaciones de todo lo que tienen, junto a la actividad que se debe llevar a cabo antes de empezar el concierto. Por eso, si alguno de ustedes piensa acudir al estreno, o quiere seguir desde su casa la obra por la radio o televisión, le sugiero lo siguiente: tenga a mano un delicado llavero, o pulsera, para la segunda de las piezas, la *Nana de los llaveros*; puede golpear un dedo contra la palma de la

mano para la *Canción de la lluvia*; patalee y palmee en las piernas «crescendo» y «decrecendo» para *Redoble de estrellas*; con un bolígrafo, lapicero, palito o un dedo estirado intente dirigir *Un extraño pasonodoble*; toque pitos a contratiempo (o donde se pueda) en *Pitos blues*; y responda con las palmas las preguntas rítmicas del percusionista en *La guajira respondona*. Además tendrá que atender al director y al solista; en música, normalmente, no siempre toca todo el mundo, sólo en los momentos que el compositor elige especialmente para cada caso.

*Las baquetas de Javier* está formada por ocho piezas breves. Si exceptuamos la primera (*Dan-*

*za para empezar*) y la última (*Danza final de los cangrejos*), que son del mismo aire -pues la última es la duplicación y retrogradación de todos los compases de la primera-, el resto son todas completamente diferentes. Además, cada una tiene un tratamiento orquestal distinto: en la *Nana* no toca la percusión, en la *Canción* son los metales los que descansan, en los *Redobles* se le da licencia a la madera, y en el *Pasonodoble* a la cuerda; en el *Blues*, en la *Guajira* y en las *Danzas* toca toda la orquesta. Un posible atractivo añadido es el de que cada una de las piezas presenta una rítmica peculiar, con compases de amalgama, frases cojas, divisiones diversas de

los compases... esto le da a la obra una especie de inestabilidad burlesca, algo así como si todo estuviera a punto de caerse en cualquier momento.

De una manera general, y resumiendo lo aquí expuesto, puedo decirles que esta obra viene a ser sencillo «Divertimento» constituido por una serie de piezas, enlazadas por textos rimados, que pretende encandilar durante un cuarto de hora a los niños, pero que tampoco quiere aburrir a los mayores. Si, al final de la escucha, el público ha participado como un músico más en el resultado final, si ha entendido lo que el

texto le contaba, si sabe qué son y para qué sirven las baquetas, si se ha dejado llevar por los ritmos guasones de las piezas, ha comprobado las distintas texturas de la orquesta y, además, se ha interesado por el sonido y las posibilidades de los timbales...me doy por más que satisfecho. Si, por añadidura, alguno de los niños que oigan la obra se inclina por estudiar percusión y hacer una carrera como la de Javier, mejor que mejor.

FERNANDO PALACIOS



e l o j o a t e n t o d e

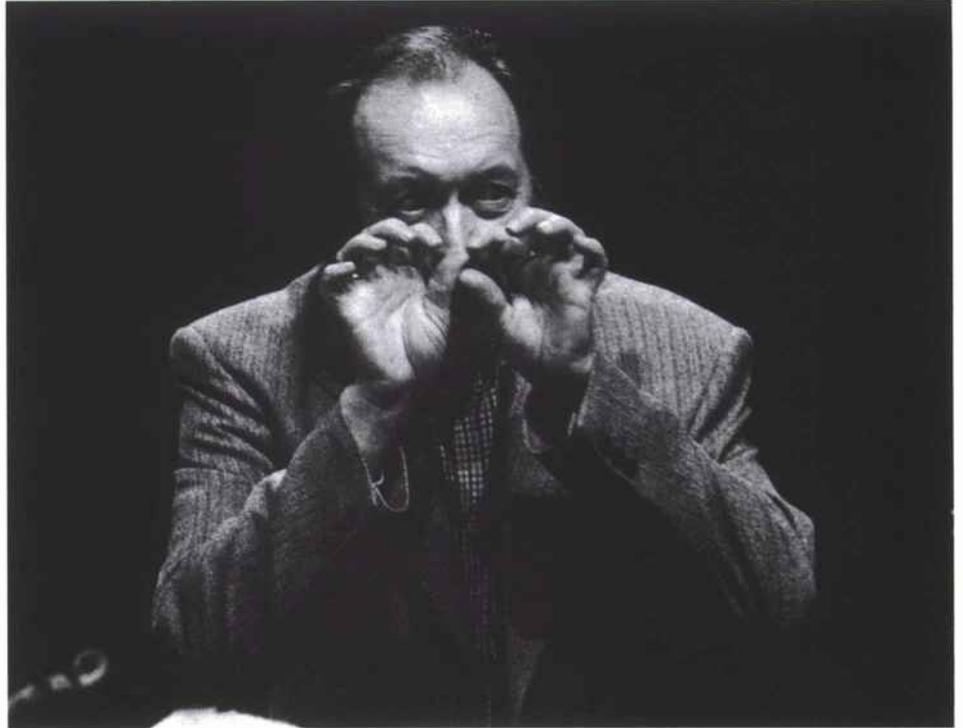
Sergiu Comissiona



**M**uchos años de mirar y capturar las furtivas imágenes que el ojo del aficionado normal apenas valora, han convertido la retina y los negativos de Agustín Muñoz en el depósito visual imprescindible de la vida musical madrileña. Sin sus fotografías, muchos apenas podrían creer que en la convulsa palestra musical de la capital se haya sucedido tanta pasión, tanta intensidad, tanta magia. Los tres retratos

## A g u s t í n M u ñ o z

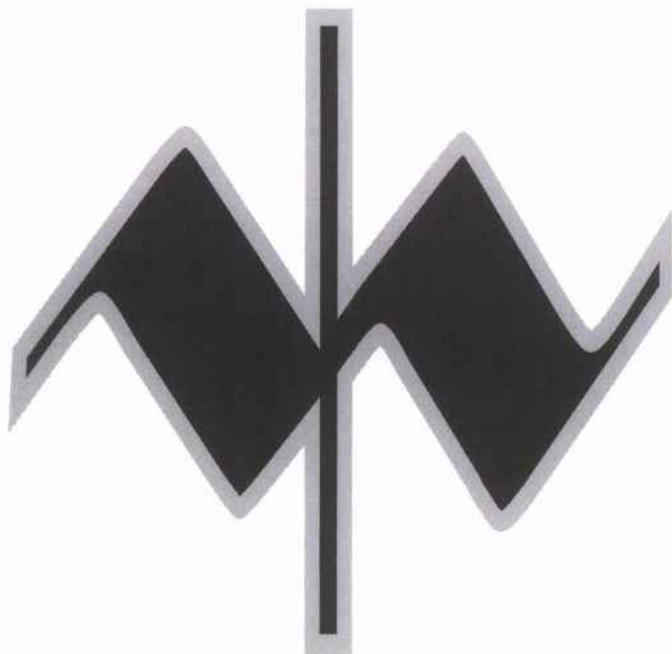
Nicolaus Harnoncourt



Yehudi Menuhin



que proponemos en estas páginas, y que estamos tentados de dejar que el buen lector reconozca (aunque sería un juego demasiado fácil: Harnoncourt, Comissiona y Menuhin), son una ínfima parte del enorme archivo de Muñoz, pese a su innegable fuerza y plasticidad. Queden, pues, como un verdadero retrato del fotógrafo que ha alimentado la memoria visual de ese melómano tan predisposto a cerrar los ojos cuando escucha.



# ordentes

JUAN MARÍA SOLARE

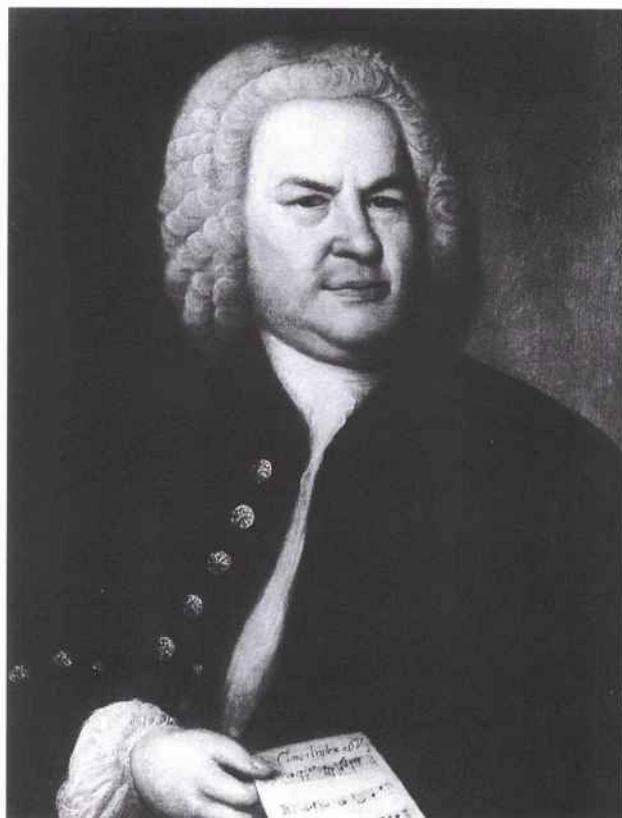
## Bach en la cárcel

La persistencia suele ser una virtud, pero a veces tiene consecuencias desagradables: «El 6 de noviembre, Bach, que hasta ahora ha desempeñado las funciones de organista y de *Konzertmeister*, ha sido arrestado en el palacio de justicia por haber solicitado con demasiada insistencia una licencia inmediata.» ¿Para qué quería Bach este permiso, y quién se lo negó de manera tan drástica?

Cuando Johann Sebastian Bach tenía 32 años -esto es, en 1717- se encontraba al servicio del príncipe Wilhelm Ernst, duque de Weimar, en calidad de «*Konzertmeister*» (lo que hoy sería el primer violín de una orquesta) y organista. Sin embargo, en la jerarquía, estaba sometido a un músico menos hábil, recientemente nombrado «*Kapellmeister*», maestro de capilla, equivalente al director de orquesta. El resentimiento de Bach hacia el príncipe es justificable, al menoscabar éste su prestigio profesional (designando a un músico mediocre como superior) y, en forma implícita, desaprobando su amistad personal. Los móviles del príncipe Wilhelm Ernst eran políticos, pero es comprensible que Bach buscara nuevos horizontes.

Estos se presentarán por intermedio del joven sobrino del mismo príncipe, cuyo cuñado, el príncipe Leopoldo de Anhalt, en Köthen, visita frecuentemente el castillo de Weimar, demostrando gran interés ante la eficiencia profesional de Bach. Por fin, el príncipe Leopoldo le propone formalmente el cargo vacante de *Kapellmeister* en Köthen, el 5 de agosto de 1717. Y aquí comienzan las fricciones con el actual patrón: Bach necesitaba su conformidad para alejarse de Weimar. ¿Habrá habido algo de arrogancia de su parte? Lo cierto es que el príncipe Wilhelm Ernst rechazó el pedido. Un par de meses más tarde,

J.S.Bach, por E.G. Haussmann, Leipzig, 1746.





Weimar,  
grabado de M. Merian.  
Berlín, Kunst und Geschichte.



Wilhelm Ernst,  
príncipe de  
Weimar (1162-  
1728).

luego de una gira por Dresde, Bach reitera la solicitud, despertando la reacción que da origen a este artículo, y que ha quedado documentada por el Secretario de la Corte de Weimar en la sucinta anotación que citamos al principio (cuyo manuscrito se encuentra, para curiosidad del viajero, en el Staatsarchiv de Weimar).

Como no hay mal que dure cien años, Bach es liberado el 2 de diciembre del mismo año, 1717, y se le concede la ansiada licencia muy a disgusto. Apenas salido de la cárcel, se dirige con su familia a Köthen, donde obtendrá su título de Kapellmeister.

Sin duda, la prisión resultó una experiencia desagradable para Bach. Pero cabe preguntarse si fue necesario que pasara por ella para desatarse de su patrón, que si alguna vez lo protegió, ahora quería borrar todo rastro de su paso por Weimar. Además, no hubieran podido nacer allí sus grandes obras orquestales, como los seis Conciertos Brandeburgueses o las cuatro Suites para Orquesta. Es razonable pensar que, como en tantos casos ocurre, una pérdida o un mal aparente devino en una verdadera ganancia, en un bien real, cerrándose un ciclo ya agotado en su vida y abriéndose otro de interesantes alcances en otro punto de Alemania.

## Para la libertad

**E**n 1785, tiempos políticamente agitados, Friedrich Schiller publicó en un periódico cierta Oda dedicada a la Libertad. El poema fue censurado de inmediato, y el poeta optó por reemplazar la palabra clave «Freiheit» (Libertad) por alguna fonéticamente parecida y con idéntica acentuación. Halló así el término «Freude» (Alegoría), mucho menos comprometedor y de apariencia más inocente.

Beethoven -que maduraba sus ideas largo tiempo- había decidido ya en 1792 incorporar el texto de Schiller en alguna obra. Al cabo de tres décadas lo usa para el célebre coro final de su Novena Sinfonía. Podemos afirmar -conocidas sus ideas republicanas- que en realidad pensaba más en un Himno a la Libertad que a la Alegoría.

Así lo consideró seguramente Leonard Bernstein, quien diri-

gió esta obra en Berlín celebrando la caída del Muro y todo cuanto éste simboliza; concierto en el cual reemplazó sistemáticamente la palabra «alegría» por «libertad», ajustándose a la intención original de los autores.

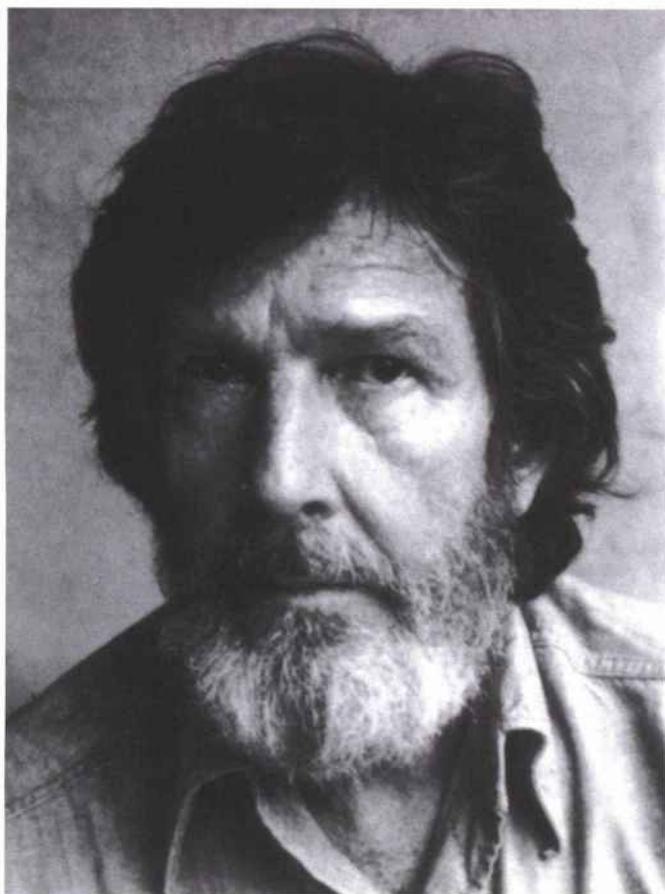
Ludwig van Beethoven



# John Cage: En busca del silencio perdido

«No es un compositor, es un inventor genial» sintetizó Arnold Schönberg, con quien Cage estudió en California durante 1934.

Ejemplo de su experimentación con cualquier material sonoro es su invento en 1940 del «piano preparado», que consiste en insertar objetos (tuercas, gomas de borrar, etc) entre las cuerdas del piano para obtener así diversas sonoridades al tocar convencionalmente. Una especie de sintetizador casero (o de orquesta de percusión para espacios reducidos) que usó mucho en ballets para la Compañía de Danza Moderna de Merce Cunningham, junto a quien colaboró largo tiempo y con quien vivió en la calle 18 de Nueva York hasta su muerte.



En 1937 Cage afirmó que cualquier sonido podía formar parte de una obra musical. Esta línea de pensamiento es similar a la que -en forma independiente- condujo a la música electroacústica.

Ahora bien, como el silencio es un caso particular de sonido, ¿porqué no idear una obra que solamente contenga silencio? Esta obra, de 1952, la titulará 4'33". En ella, el ejecutante (la partitura no especifica de qué instrumento) permanece en silencio durante tal lapso. De esta obra existen varios análisis, de los cuales citaré cinco:

1º La obra la constituyen los sonidos del ambiente, incluyendo los del mismo público, que pasa así a ser intérprete activo (o no menos activo que el instrumentista).

2º Diluye la frontera entre el «fuera» y el «dentro» de una obra: nada queda realmente «fuera» de esa obra, en la que lo único presente es la duración.

3º Manifiesta así los conceptos -muy del gusto de Jorge Luis Borges- de «lo otro» y «lo «mismo»; en términos filosóficos: la «alteridad» y la «ipseidad».

4º Simboliza todos los sonidos que uno puede oír durante su vida.

5º Se vincula con la contemplación del vacío, ejercicio propuesto por ciertas tendencias del Zen, que Cage comenzó a estudiar hacia 1940.

Esto último nos conduce hacia uno de las posturas más interesantes de este siglo: negar la intención como necesaria para componer. La paradoja de dejar ciertas decisiones intencionalmente en manos ajenas: sea al intérprete, sean las consultas al I-Ching, sean operaciones al azar. Por ejemplo, eligiendo la ubicación de una nota de acuerdo con las pequeñas imperfecciones que ofrezca el papel pentagramado. De esta manera, Cage incorpora la indeterminación y lo aleatorio en el acto de componer e interpretar. Esto plantea atractivos problemas, como evaluar cuál es la responsabilidad del autor, o el concepto mismo de orden musical.

La libertad de su trabajo debe mucho a su personalidad: cándido, abierto y bien dispuesto. (En algún Festival de Música Contemporánea obtuvo el Premio de Simpatía.) Sus obras han sido influyentes, pero más aún sus ideas, expuestas ante todo en su libro titulado -inexplicablemente- «Silencio».

John Cage

# Enseñar a componer: Conversaciones con Mauricio Kagel

**H**ay quien sostiene que es imposible enseñar a componer, que no se puede enseñar a tener ideas; que sólo se pueden transmitir técnicas básicas para consolidar el oficio (como el contrapunto o la armonía), pero que a partir de allí el aprendizaje es solitario.

Otros admiten que el maestro puede señalar la falta de claridad, desarrollo o completitud de una idea, o bien mostrar incoherencias internas del discurso musical.

Mozart aconsejaba simplemente: «cuando hayan compuesto algo que les parezca de cierto valor, muéstranselo a alguien con más experiencia».

En diversos encuentros con Mauricio Kagel llegamos a tocar el tema de la enseñanza de la composición, y en una etapa de su vida donde tiene acumulados 35 años de docencia especializada.

Según Kagel, «cada estudiante trae consigo una concepción de lo que quiere decir, el problema es extraerlo y llevarlo a la superficie. Esa concepción intuitiva suele ser amorfa, como el magma, y en el momento de sistematizar puede romperse.»

Kagel, además, pide que sus alumnos no se limiten a escribir aceptablemente, sino que se ocupen de lo que él llama «la infraestructura»: convencer a los intérpretes adecuados a que se dignen tocar, coordinar horarios de ensayo, estar presente dirigiéndolos, y aspirar a la mejor interpretación posible: que no pueda decirse que una obra es floja, a causa de una ejecución deficiente. Lo importante de involucrarse en todo este proceso no es principalmente aprender a organizar («algunos tienen más talento organizativo que otros»), sino verificar hasta qué punto los estudiantes están comprometidos con su trabajo, hasta qué punto es pura su intención creadora, hasta qué punto están dispuestos a invertir esfuerzo y tiempo para que la obra llegue a sonar, a concretarse, a hacerse realidad. Esta faceta organizativa (de *management*) es decisiva para evaluar el compromiso y las condicio-

nes musicales de la persona; no es de ninguna manera un aspecto secundario o inferior.

Con una humildad poco habitual entre los compositores, Kagel no es proclive a usar en sus clases ejemplos de sus propias obras. «No me interesa tener seguidores. Si me preguntan algo concreto sobre alguna de mis obras, respondo, desde luego; pero asumo que si alguien se acerca a estudiar conmigo tiene ya una cierta inclinación por ellas».

Kagel durante el rodaje de su película Ludwig von (1969), homenaje cómico-crítico a Beethoven.



# Promúsica en todos los frentes

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

Orquesta Sinfónica de la Radio de Suecia. (Foto: Jacob Forsell)



Hace muy pocas temporadas, una nueva entidad de conciertos sorprendía a muchos por su ambición de ofrecer una serie de ciclos sinfónicos del máximo nivel, completando e incluso compitiendo con los más curtidos organizadores. Su nombre: PROMÚSICA, y a su cabeza se situaba un director de orquesta español, Xavier Güell, y un experimentado organizador, Ricardo de Quesada. No pasaría demasiado tiempo antes de que la misma entidad anunciara inquietudes sorprendentes para una iniciativa privada: la difusión y divulgación de la música contemporánea

a través de un ciclo de conferencias, celebradas en el Museo Thyssen-Bornemisza, que alcanzaron un importante eco.

A continuación le llegaría el turno a la música de cámara y, para la presente temporada, la sorpresa última, o mejor, una serie de sorpresas encadenadas: la creación de un ciclo de música de nuestro tiempo (por cierto, ¿alguien se ha parado a pensar lo largo que está resultando nuestro tiempo?) y, sin solución de continuidad, un proyecto de creación de un grupo estable de música contemporánea española; eso que todo el mundo echaba de menos en voz

baja (y a veces en señalados medios de comunicación) pero nadie se atrevía a encarar.

Resumiendo, PROMÚSICA presenta para la presente temporada su segundo ciclo sinfónico, el segundo ciclo de conferencias de divulgación, un ciclo de cuartetos y el primer ciclo de música contemporánea.

El ciclo sinfónico se abrió el pasado 22 de octubre con la Royal Philharmonic Orchestra, dirigida por el propio Güell, y ha continuado con la presentación en Madrid de Lorin Maazel en la doble vertiente de director y compositor. Hace pocos días se producía la siempre esperada prestación de Yehudi Menuhin, último de los conciertos sinfónicos antes de la presencia de Evgeny Svetlanov al frente de la Orquesta de la Radio Sueca, el próximo 12 de febrero.

El ciclo de cuartetos es digno de la mayor atención: una integral de los cuartetos de cuerda de Beethoven puestos en paralelo con Goya, dos figuras contemporáneas que compartieron mucho más que la sordera, las convulsiones napoleónicas y el paso de una Europa galante a una modernidad de perfiles casi abstractos. Seis cuartetos

Cuarteto Arditti. (Foto: Malcolm Crowthers)



darán vida a este apasionante ciclo, desde el Mosaiques, que abrió el fuego el pasado 2 de diciembre, hasta el Carmina que lo concluirá el próximo 3 de marzo. Todo ello tendrá como escenario el bello marco del auditorio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Las conferencias del Museo Thyssen dan comienzo el próximo 22 de enero con una presencia de lujo: el francés Henry-Louis Lagrange, que hablará sobre Mahler y el modernismo vienés. A partir de ahí, cada miércoles (salvo fiesta) habrá una conferencia en la que siempre se darán cita un especialista en música y otro en artes plásticas para iluminar, desde el paralelismo, aspectos de uno y otro campo. Hacia el final del ciclo, los comentaristas disertarán sobre sí mismos, al tratarse de los propios artistas: Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Antonio Saura, Tomás Marco y Eduardo Chillida.

Carmina Quartett

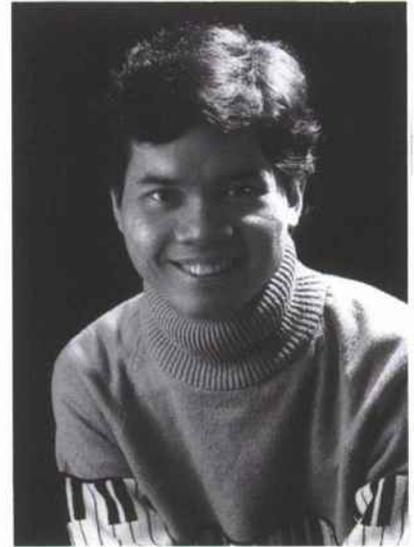


## Un ciclo ambicioso

El ciclo de música de nuestro tiempo ha sido realizado en colaboración con la Comunidad de Madrid, el Festival de Otoño y con la financiación general de la Fundación Caja de Madrid. Esta suma de fuerzas ha servido para animar a sus promotores y hacerles ver que podía ser posible un nuevo asalto a la vieja fortaleza del grupo estable español de música contemporánea. El ciclo comenzó el pasado 14 de noviembre con un concierto dedicado a la música contemporánea japonesa y siguió con una doble prestación del prodigioso Cuarteto Arditti, que se echan al cuerpo algunos de los cuartetos más difíciles de los últimos años (Ferneyhough, Lachenmann, Xenakis, Ligeti, etc.), como es norma de la casa. El próximo 19 de diciembre, el pianista Ananda Sukarlan brinda un goloso concierto con obras de Cage,

Feldman y Kagel, tres inconformistas ilustres. Para enero se presenta el Jane's Ministrels o, lo que es lo mismo, un grupo creado por la legendaria soprano Jane Manning, de la que todo aficionado fiel al género recordará sus versiones del Pierrot Lunaire schoenbergiano, cuando a los conciertos de música contemporánea madrileños íbamos pocos pero convencidos. El ensemble de la gran Jane atacará un programa dedicado a música italiana, a la que se le añadirá el español Carmelo Bernaola que recordará, así, sus felices, a no dudarlo, años romanos. Después seguirá un programa pianístico de Eulalia Solé, cuyo aroma germánico (Rihm, Berg y el padre de la rama serialista catalana actual, Soler) sólo se verá atenuado por la inclusión del madrileño Carlos Cruz de Castro, todo ello el 27 de febrero. El 20 de marzo le llega el turno a los Solistes per la fi dels temps, con joyas de Stockhausen, Boulez y Messiaen, y el ciclo se cerrará con un dúo de pianos y percusión, lo cual, lógicamente, implica que la celeberrima Sonata de Bartok servirá de marco a otras obras, en esta ocasión de Guinjoan y de Halffter.

Ananda Sukarlan



## Un proyecto inaudito

Queda para el final el denominado Proyecto Gerhard. Nada menos que la idea de lanzar un grupo estable a partir de una serie de conciertos, tres para esta temporada, bajo la advocación del gran maestro español/catalán/suizo/británico, Roberto Gerhard.

La idea del Gerhard Ensemble, como se llamará el grupo, se ha concretado sobre una serie de puntos: difundir y reivindicar la música de Gerhard, grabarla (al día de hoy, la mayor parte de su obra está sin grabar), la integración de repertorio contemporáneo en los ariscos programas musicales patrios y la difusión internacional de jóvenes valores españoles. Junto al propio Xavier Güell, director artístico del futuro Ensemble, se espera la visita del joven astro británico George Benjamin para dirigir uno de los tres conciertos que se celebrarían en el próximo mes de abril. El conjunto, que aspira a tener 22 miembros a elegir entre lo más granado de la nueva generación, está siendo reclutado por José Luis Pérez de Arteaga y cuenta con tener su sede en la Residencia de Estudiantes.

## AGENDA DE CONCIERTOS

## DICIEMBRE

## Del 16 al 22

**Lunes, 16: 19,30 h.**  
Neues Leipziger Quartet.  
PROGRAMA: L. van Beethoven: Cuarteto op. 14. Cuarteto n.º 1, op. 18; n.º 1. Cuarteto n.º 7, op. 59, n.º 1 «Razumovsky».  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

**Martes, 17: 19,30 h.**  
Katia y Marielle Labèque, pianos.  
PROGRAMA: Obras de M. Ravel, P.I. Chaikovsky, L. Bernstein, J. Brahms, I. Stravinsky, B. Bartok, Infante, A. Berio, L. Berio, J. Scott, Camilo.  
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

**Miércoles, 18: 20 h.**  
Ensemble Musiques Croisées.  
Joseba Torre, director.  
PROGRAMA: Sofía Martínez: *Homenaje a Scelsi* (estreno mundial). Thierry Blondeau:  *Ici et là* (estreno mundial). J. Fernández Guerra: *Regard perdu dans L.* (estreno en España). J.L. Hervé: *Interior rouge* (estreno en España). J. Torre: *No me quedan recuerdos*. Marisa Manchado: *Stira Mirabilis* (estreno mundial).  
Instituto Francés.  
Entrada libre.

**Jueves, 19: 19,30 h.**  
Ananda Sukurlan, piano.  
PROGRAMA: J. Cage: *A room; Dream; In a landscape; Waiting*. M. Feldman: *Piano*. M. Kagel: *An tasten*.  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.  
Entrada libre.

**Jueves, 19: 19,30 h.**  
Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid.  
Miguel Groba, director. Tatiana Davidova, soprano. Juan Lomba, tenor. Gregorio Poblador, bajo.  
PROGRAMA: J. Haydn: *La Creación*.  
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

**Jueves, 19: 20 h.**  
María Aragón, mezzosoprano. Fernando Turina, piano.  
PROGRAMA: Obras de Bernaola, Montsalvatge, García Abril, Guastavino y Mompou.  
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Viernes, 20: 19,30 h.**  
Compañía Nieves Fernández de Sevilla.  
PROGRAMA: La revista dentro del género lírico II.  
Morata de Tajuña. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Viernes, 20: 20 h.**  
Thomas Hampson, barítono. Wolfram Rieger, piano.  
Ciclo de Lied.  
Teatro de la Zarzuela.

**Viernes, 20: 20 h.**  
Juventudes Musicales.  
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Viernes, 20: 20 h.**  
Bernardo García Huidobro, guitarra.  
PROGRAMA: Obras de Sainz de la Maza, Villalobos, Falla y Rodrigo.  
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Viernes, 20 y sábado, 21: 19,30 h. Domingo, 22: 11,30 h.**  
Orquesta y Coro Nacionales de España.  
Uri Segal, director. Linda Finnie, Sharon Rostorf, Christer Bladin y Favid Pittman-Lennings, solistas.  
PROGRAMA: F. Mendelssohn: *Elias*, op. 70.  
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

**Sábado, 21: 12 h.**  
Cinco en Madrid.  
PROGRAMA: F. Schubert: *Quinteto de cuerda*, op. 163. R. Schumann: *Quinteto en Mi bemol mayor*, op. 44.  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Evgeny Svetlanov

## Del 23 al 29

**Lunes, 23: 19,30 h.**  
Creamúsica: *Aficionémonos a la música, grabaciones, comentarios y títeres*, Víctor Pliego, *mercado de arte*.  
Teatro Pradillo.

**Lunes, 23: 20 h.**  
Coral Polifónica Complutense.  
PROGRAMA: Concierto de Navidad.  
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Jueves, 26.**  
12,30 horas: Jóvenes Intérpretes «Voces y guitarra».  
21 horas: Los Goliardos. Música antigua.  
Teatro Pradillo.

**Jueves, 26: 19,30 h.**  
Grupo SEMA.  
Pepe Rey, director.  
PROGRAMA: «*Risas de Pascua*». Obras de Juan del Encina, Juan de Triana, Juan Ponce, Francisco Peñalosa y Mateo Flecha el Viejo.  
Museo Municipal.  
Entrada libre.

**Viernes, 27: 20 h.**  
Jovita Gómez Couto, soprano.  
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Viernes, 27.**  
12,30 horas: Cuarteto de guitarra.  
21 horas: Concierto, electrónica, marimba y saxofón.  
Teatro Pradillo.

**Sábado, 28.**  
12,30 horas: Concierto de acordeón.  
21 horas: Música electroacústica cubana.  
Teatro Pradillo.

**Sábado, 28: 20 h.**  
Orquesta de Pulso y Púa La-Sol-Mi. Cruz Epifanio Mateo, director.  
PROGRAMA: Concierto de Navidad.  
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

## DIRECTORES

**Albrecht, Gerd** (6, 7, feb. T. Monumental)  
**Atzmon, Moshe** (24, 25, 26, enero. Aud. Nac.)  
**Comissiona, Sergiu** (16, 17, 23, 24, enero. T. Monumental)  
**Groba, Miguel** (19, dic. Aud. Nac.)  
**Herbig, Günther** (31, enero. 1, 2, 6, 7, 8, feb. Aud. Nac.)  
**Inbal, Eliau** (17, 18, 19, enero. Aud. Nac.)  
**Jansons, Mariss** (27, 28, enero. Aud. Nac.)  
**Levi, Yoel** (14, 15, 16, feb. Aud. Nac.)  
**Mateo, Cruz Epifanio** (28, dic. Alcalá de Henares)  
**Padilla, Mercedes** (2, enero. Alcalá de Henares, 3, enero. Aranjuez, 4, enero. Morata de Tajuña)  
**Ros Marbá, Antoni** (30, 31, enero. Aud. Nac.)  
**Rozhdestvenski, Gennadi** (10, enero. Aud. Nac.)  
**Salonen, Esa-Pekka** (7, 8, feb. Aud. Nac.)  
**Segal, Uri** (20, 21, 22, dic. Aud. Nac.)  
**Svetlanov, Evgeny** (12, feb. Aud. Nac.)  
**Tamayo, Arturo** (10, 11, 12, enero. Aud. Nac.)  
**Torre, Joseba** (18, dic. I. Francés)  
**Wit, Antoni** (13, 14, feb. T. Monumental)

## AGENDA DE CONCIERTOS

## DICIEMBRE-ENERO

## Del 30 al 5

**Lunes, 30: 20 h.**  
Coro y Rondalla de San Isidro.  
PROGRAMA: Recital de villancicos regionales.  
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Jueves, 2: 20 h.**  
Orquesta de Cámara Villa de Madrid.  
Mercedes Padilla, directora.  
PROGRAMA: Concierto de Navidad para niños.  
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Jueves, 2.**  
12,30 horas: Hagamos un cuento.  
21 horas: Cuarteto de clarinetes de la Orquesta de la RTVE.  
Teatro Pradillo.

**Viernes, 3, sábado, 4: 12,30 h.**  
Concierto de guitarra.  
Teatro Pradillo.

**Viernes, 3: 20 h.**  
Orquesta de Cámara Villa de Madrid.  
Mercedes Padilla, directora.  
PROGRAMA: Concierto de Navidad para niños.  
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Viernes, 3: 19,30 h.**  
Coro «Francisco González».  
PROGRAMA: Concierto de villancicos.  
Morata de Tajuña. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Sábado, 4: 12 h.**  
Orquesta Sinfónica de la RTV Española.  
Sergiu Comissiona, director.  
PROGRAMA: «Conciertos en familia».  
A. Alonso: *Suspiros de España*. G. Bizet: *Fragmentos de Carmen*. E. Chabrier: *España*. F. Palacios: *Las baquetas de Javier* (estreno mundial, Javier Benet, percusión; Rafael Taibo, narrador). P. Sarasate: *Zapateado*. C. Massenet: *Danzas de El Cid*. A. Katchaturian: *Danza del sable*. Anderson: *La máquina de escribir*. J. Strauss padre: *La marcha Radezsky*. J. Williams: *La guerra de las galaxias*.  
Teatro Monumental.

**Sábado, 4: 19,30 h.**  
Orquesta de Cámara Villa de Madrid.  
Mercedes Padilla, directora.  
PROGRAMA: Concierto de Navidad.  
Morata de Tajuña. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Domingo, 5: 12,30 h.**  
Orquesta «La Vihuela»  
Teatro Pradillo.

## Del 6 al 12

**Martes, 7, jueves, 9: 19,30 h.**  
Prazak Quartet.  
PROGRAMA: Ciclo «Grandes Cuartetos Bohemios».  
Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

**Miércoles, 8: 20 h.**  
Manuel Sirera, tenor.  
PROGRAMA: Recital de canto.  
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Viernes, 10 y sábado, 11: 19,30 h. Domingo, 12: 11,30 h.**  
Orquesta Nacional de España.  
Arturo Tamayo, director. Lluís Claret, violonchelo.  
PROGRAMA: A. Charles: *Concierto para violonchelo*. A. Liadov: *El Jardín Encantado*, op. 62; *Baba-Yaga*, op. 56. S. Prokofiev: *Suite escita*, op. 20.  
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

**Viernes, 10: 22,30 h.**  
Orquesta de Cadaqués.  
Gennadi Rozhdestvenski, director.  
Jaime Martín, Jonathan Kelly, Joan Enric Lluna y Rachel Gough, solistas.  
PROGRAMA: L. van Beethoven: *Sinfonía n.º 5*. X. Montsalvatge: *Follia daliniana para flauta, oboe, clarinete, fagot, orquesta de cuer-*

*da y percusión*. F. Schubert: *Sinfonía n.º 6*.  
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

**Viernes, 10: 19,30 h.**  
José Casado, canto. Alberto Lebrato, piano.  
PROGRAMA: Recital de canto «Melodías para el recuerdo».  
Morata de Tajuña. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Sábado, 11: 12, h.**  
Grupo Español de Metales.  
PROGRAMA: P. Dukas: *Le Peri: Fanfarria*. J. de la Vega: *Suite galante*. G. Gabrieli: *Canzon septimi toni*. J. Santacreu: *Carem*. G. Fernández Álzvez: *Sonetos y Sonadas*. G. Farnaby: *Suite*.  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

**Sábado, 11: 19,30 h.**  
Cuarteto Borodin.  
PROGRAMA: F. Schubert: *Cuartetos n.º 10, 12 y 14*.  
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

**Sábado, 11: 19,30 h.**  
Enrique Viana, tenor. Manuel Burqueras, piano.  
PROGRAMA: Recital de canto.  
Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

## NAVIDAD POR LA CALLE DE ALCALÁ

Por sexto año consecutivo se celebra el Festival Vía Magna de Música Vocal en Navidad. Once conciertos que son acogidos por la Iglesia de San José (C/ Alcalá, 42, esquina GranVía), que tienen como protagonistas a la voz, la música navideña y el público que suele acudir pródigamente a esta convocatoria. La asistencia suele ser tan nutrida que ya se piensa en ampliar los escenarios. La entrada es gratuita y la Iglesia de San José espera recibir la visita de más de 10.000 personas.

Coral Polifónica Sagrada Familia. Iglesia de S. José.



## DICIEMBRE

**Viernes, 13:** 20,30 h: Enrique Viana, tenor.  
**Sábado, 14:** 21 h: Alejandro Roy, tenor. Coral Francisco Piquer.  
**Domingo, 15:** 21 h: Ángel Rodríguez, tenor. Coro San Jorge.  
**Lunes, 16:** 20,30 h: Coro Talía. Orquesta de Cámara Española.  
**Martes, 17:** 20,30 h: Ewa Zamoyska, soprano. Coro Universitario Gaudeamus.  
**Miércoles, 18:** 20,30 h: Isidro Anaya, barítono. Coro Galileo.  
**Jueves, 19:** 20,30 h: María Rodríguez. Coro Villa de Las Rozas.  
**Viernes, 20:** 20,30 h: José M<sup>o</sup> Ramo, tenor. Collegium Vocale de Madrid.  
**Sábado, 21:** 21 h: Luis Badosa, contratenor. Celia Alcedo, soprano.  
**Domingo, 22:** 21 h: José J. Frontal, barítono. Coral Polifónica Sagrada Familia.  
**Lunes, 23:** 21 h: Reunión de todos los intérpretes.

## AGENDA DE CONCIERTOS

## ENERO

## Del 13 al 19

**Lunes, 13: 19,30 h.**  
Cuarteto Vogler.  
PROGRAMA: L. van Beethoven: *Cuarteto n° 2, op. 18, n° 2. Cuarteto n° 11, op. 95. Cuarteto n° 12, op. 127.*  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

**Lunes, 13: 20 h.**  
José Casado, canto. Alberto Lebrato, piano.  
PROGRAMA: Recital de canto «Melodías para el recuerdo».  
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Martes, 14: 20 h.**  
Rosa Mª Kucharski, piano.  
PROGRAMA: Recital de piano.  
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Martes, 14, sábado, 18: 19,30 h.**  
Enrique Viana, tenor. Manuel Burqueras, piano.  
PROGRAMA: Recital de canto.  
Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

**Miércoles, 15: 20 h.**  
Camerata Miguel de Cervantes.  
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Miércoles, 15: 19,30 h.**  
Manuel Sirera, tenor.  
Morata de Tajuña. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Jueves, 16: 19,30 h. Viernes, 17: 20 h.**  
Orquesta Sinfónica de la RTV Española.  
Sergiu Comissiona, director. Emile Naoumoff, piano.  
PROGRAMA: W.A. Mozart: *Concierto para piano K. 488.* G. Mahler: *Sinfonía n° 6.*  
Teatro Monumental.

**Jueves, 16: 19,30 h.**  
Jane's Minstrels.  
PROGRAMA: L. Dallapiccola: *Quattro Liriche de Antonio Machado*; *Goethe Lieder.* L. Berio: *Sequenza para arpa; Sequenza para piano; Circles.* G. Petrassi: *Lamento di Arianna; Due Liriche di Saffo.* C. Bernaola: *Constantes; Canciones.*

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

**Viernes, 17: 20 h.**  
Dúo Salzburg.  
PROGRAMA: Recital de canto.  
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Viernes, 17: 20 h.**  
Rosa Mª Kucharski, piano.  
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Viernes, 17 y sábado, 18: 19,30 h. Domingo, 19: 11,30 h.**  
Orquesta Nacional de España.  
Eliau Inbal, director. Ivry Gitlis, violín.  
PROGRAMA: N. Paganini: *Concierto n° 1 en re mayor, para violín y orquesta.* D. Shostakovich: *Sinfonía n° 5, op. 47.*  
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

**Sábado, 18: 12 h.**  
Cuarteto Tema. Agustín Serrano, piano.  
PROGRAMA: D. Shostakovich: *Cuarteto de cuerda n° 8.* J. Brahms: *Quinteto para piano y cuerda, op. 34.*  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

**Domingo, 19: 20 h.**  
Coral Lírico Complutense.  
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

## Del 20 al 26

**Lunes, 20: 20 h.**  
Irene Padilla, piano.  
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Lunes, 27: 21 h.**  
Óperas radiofónicas: *Pedro Páramo, de Julio Estrada.*  
Teatro Pradillo.

**Martes, 21: 19,30 h.**  
Leonel Morales, piano.  
PROGRAMA: Recital de piano.  
Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

**Jueves, 23: 19,30 h. Viernes, 24: 20 h.**  
Orquesta Sinfónica de la RTV Española.  
Sergiu Comissiona, director. Xu-Zhong, piano.  
PROGRAMA: A. García Abril: *Tres Sonatas.* P.I. Chaikovsky: *Concierto n° 1 para piano y orquesta.* I. Stravinsky: *Petruska.*  
Teatro Monumental.

**Viernes, 24 y sábado, 25: 19,30 h. Domingo, 26: 11,30 h.**  
Orquesta Nacional de España.  
Moshe Atzmon, director. Ángel Beriaín, corno inglés.  
PROGRAMA: C. Yvon / M. Moreno-Buendía: *Concierto para corno inglés y orquesta en fa mayor.* G. Mahler: *Sinfonía n° 5.*  
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

**Viernes, 24: 20 h.**  
Manuel Sirera, tenor.  
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Sábado, 25: 19,30 h.**  
María Aragón, mezzosoprano. Fernando Turina, piano.  
PROGRAMA: Recital de canto.  
Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

**Sábado, 25: 12 h.**  
Grupo instrumental.  
PROGRAMA: E. Dohnanyi: *Serenata, op. 10.* M. Glinka: *Sexteto para piano y cuerda en Mi bemol mayor.*  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

**Domingo, 26.**  
12 horas: Coral Cardenal Cisneros.  
20 horas: José Manuel Esteban, guitarra.  
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

## SALAS

**Alcalá de Henares.** Aula de Cultura de Caja de Madrid. C/ Libreros, 10 12.

**Aranjuez.** Aula de Cultura de Caja de Madrid. C/ San Antonio, 26.

**Auditorio Nacional.** C/ Príncipe de Vergara, 146. Telf. 337 01 00. Metro: Cruz del Rayo.  
**Aula de Cultura de Eloy Gonzalo,** de Caja de Madrid. C/ Eloy Gonzalo, 10. Metro Quevedo.

**Instituto Francés.** C/ Marqués de la Ensenada, 10. Telf. 308 49 50. Metro: Colón.

**Morata de Tajuña.** Aula de Cultura de Caja de Madrid. C/ Manuel Mac-Crohon, 1.

**Museo Municipal.** C/ Fuencarral, 78. Telf. 588 86 72. Metro Tribunal.

**Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.** C/ Alcalá, 13. Telf. 532 15 46. Metro: Sol y Sevilla.

**Teatro de la Zarzuela.** C/ Jovellanos, 4. Telf. 524 54 00. Metro: Sevilla.

**Teatro Monumental.** C/ Atocha, 65. Telf. 429 12 81. Metro: Antón Martín.

**Teatro Pradillo.** C/ Pradillo, 12. Telf. 416 90 11. Metro Concha Espina.

## AGENDA DE CONCIERTOS

## ENERO-FEBRERO

## Del 27 al 2

**Lunes, 27: 19,30 h.**  
Cuarteto Keller.  
PROGRAMA: L. van Beethoven: *Cuarteto n.º 6, op. 18, n.º 6. Cuarteto n.º 10, op. 74. Cuarteto n.º 13, op. 130.* Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

**Lunes, 27: 19,30 h.**  
The London Philharmonic.  
Mariss Jansons, director.  
PROGRAMA: H. Berlioz: *Le carnaval romain* (Obertura). K. Szymanowski: *Concierto para violín n.º 1*. J. Brahms: *Sinfonía n.º 2*. Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

**Lunes, 27: 21 h.**  
Óperas radiofónicas: Juan Pagán. (Presentación del autor). Teatro Pradillo.

**Martes, 28: 19,30 h.**  
The London Philharmonic.  
Mariss Jansons, director. Emanuel Ax, violín.  
PROGRAMA: L. van Beethoven: *Egmont* (Obertura). *Concierto para piano n.º 3*. G. Mahler: *Sinfonía n.º 1, "Titán"*. Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

**Martes, 28: 19,30 h.**  
Cuarteto Guarneri.  
PROGRAMA: L. van Beethoven: *Cuarteto n.º 6, op. 18/6*. B. Bartok: *Cuarteto n.º 1*. J. Brahms: *Cuarteto n.º 2*. Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

**Martes, 28, jueves, 30: 19,30 h.**  
Gheorghe Motatu, violonchelo. Assumpta Coma, piano.  
PROGRAMA: Integral de las Sonatas de Beethoven. Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

**Martes, 28: 20 h.**  
Javier Rodríguez, y Javier Cote, guitarra y flauta. Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Jueves, 30: 20 h.**  
Orquesta Vicente Aleixander. Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Jueves, 30: 19,30 h.**

Taller Lírico.  
Morata de Tajuña. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Jueves, 30: 19,30 h. Viernes, 31: 20 h.**  
Orquesta Sinfónica de la RTV Española.  
A. Ros Marbá, director. Daniel Hope, violín.  
PROGRAMA: R. Gerhard: *Pedrelliana: Concierto para violín y orquesta*. P. Hindemith: *Matias el pintor*. Teatro Monumental.

**Viernes, 31 y sábado, 1: 19,30 h. Domingo, 2: 11,30 h.**  
Orquesta y Coro Nacionales de España.  
Günther Herbig, director.  
PROGRAMA: J. Brahms: *Sinfonía n.º 3; Nanie, op. 82*. A. Bruckner: *Te Deum*. Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

**Sábado, 1: 12 h.**  
Camerata Académica Española.  
PROGRAMA: C. Prieto: *Enseñanzas*. F. Martin: *Balada para flauta, piano y orquesta de cuerda*. A. Aracil: *Francesca* (Interludio del acto 2º). T. Marco: *Árbol de Arcángeles*. R. Halffter: *Tres piezas para orquesta de cuerda*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

**Sábado, 1: 19,30 h.**  
Magdalena Lasala, canto. Jorge Fresno y Humberto Orellana, acompañantes.  
PROGRAMA: Recital de canto «Al-Andalus». Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

**Domingo, 2: 20 h.**  
Agrupación Musical Banda Virgen de la Pera.  
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

## Del 21 al 27

**Lunes, 3: 20 h.**  
Grupo Lírico Alcaláino, canto.  
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Martes, 4: 19,30 h.**  
Daniel Küper, guitarra.  
PROGRAMA: Recital de guitarra decacorde. Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

**Martes, 4: 20 h.**  
Laura García Starnes, piano.  
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Jueves, 6: 19,30 h. Viernes, 7: 20 h.**  
Orquesta Sinfónica de la RTV Española.  
Gerd Albrecht, director. Anne Akiko Meyers, violín.  
PROGRAMA: G. Klein: *Parita para cuerda*. F. Mendelssohn: *Concierto para violín y orquesta*. V. Ullmann: *Sinfonía n.º 2*. Teatro Monumental.

**Jueves, 6, sábado, 8: 19,30 h.**  
Paul Cortese, viola. Luis Llacer, piano.  
PROGRAMA: La viola y sus estilos. Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

**Viernes, 7 y sábado, 8: 19,30 h. Domingo, 9: 11,30 h.**  
Orquesta Nacional de España.  
Günther Herbig, director. Jesús Ángel León, violín.  
PROGRAMA: L. van Beethoven: *Coriolano* (Obertura); W.A. Mozart: *Concierto n.º 5, para violín y orquesta*. R. Schumann: *Sinfonía n.º 3, «Renana»*. Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

**Viernes, 7: 22,30 h.**  
Los Angeles Philharmonic Orchestra / Orfeón Donostiarra.  
Esa-Pekka Salonen y José Antonio Sáinz Alfaro, directores titulares. Monica Groop, Jorma Silvasti, Wonjun Lee, Willard White, Kenneth Cox y Rafael Taibo, solistas.  
PROGRAMA: M. Mussorgski: *Noche en el Monte Pelado*. C. Debussy: *El mar*. I. Stravinsky: *Oedipus Rex*. Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.  
**Sábado, 8: 22,30 h.**  
Los Angeles Philharmonic Orchestra.  
Esa-Pekka Salonen, director. Joan Rodgers, solista.  
PROGRAMA: B. Bartok: *Música para cuerda, percusión y celesta*. G. Mahler: *Sinfonía n.º 4*. Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.



Esa-Pekka Salonen

## AGENDA DE CONCIERTOS

## FEBRERO

## Del 10 al 16

**Lunes, 10: 19,30 h.**  
Cuarteto Hagen.  
PROGRAMA: **L. van Beethoven:** *Cuarteto n.º 4, op. 18, n.º 4. Cuarteto n.º 16, op. 135. Cuarteto n.º 14, op. 131.*  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.  
Entrada libre.

**Lunes, 10: 20 h.**  
Ernesto Filardio, piano.  
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Lunes, 10: 20 h.**  
Cuarteto de guitarra «Tárrega».  
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Martes, 11, sábado, 15: 19,30 h.**  
Paul Cortese, viola. Luis Llacer, piano.  
PROGRAMA: La viola y sus estilos.  
Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

**Miércoles, 12: 22,30 h.**  
Sveriges Radios Symfoniorkester.  
Evgeny Svetlanov, director.  
PROGRAMA: **Alfven:** «*En Skärgårdssäger*» *Una leyenda de los archipiélagos, para orquesta, op. 20.* **C. Debussy:** *El Mar.* **A. Borodin:** *Sinfonía n.º 2 en si menor «Épica».*  
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

**Jueves, 13: 19,30 h. Viernes, 14: 20 h.**  
Orquesta Sinfónica de la RTV Española.

Antoni Wit, director. Andrzej Bauer, violonchelo.  
PROGRAMA: **J. Darias:** *Voces.* **W. Lutoslawski:** *Concierto para violonchelo y orquesta.* **P.I. Chaikovsky:** *Sinfonía n.º 6, «Patética».*  
Teatro Monumental.

**Jueves, 13: 20 h.**  
Carlos F. Prieto, canto. José A. Torres, piano.  
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Viernes, 14 y sábado, 15: 19,30 h. Domingo, 16: 11,30 h.**  
Orquesta Nacional de España.  
Yoel Levi, director. Shlomo Mintz, violín.

PROGRAMA: **L. van Beethoven:** *Concierto para violín y orquesta.* **A. Bruckner:** *Sinfonía n.º 3.*  
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

**Viernes, 14: 20 h.**  
M<sup>a</sup> Carmen Sánchez-Guzmán, piano.  
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Domingo, 16.**  
12 horas: Coral Polifónica Alcalaina.  
20 horas: Agrupación Musical La-Sol-Mi.  
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

## INTÉRPRETES

Agrupación Musical Banda Virgen de la Pera (2, feb. A. de Henares)  
Agrupación Musical La-Sol-Mi (28, dic., 16, feb. A. de Henares)  
Ananda Sukurlan, piano (19, dic. R.A. de BB AA de S. Fernando)  
Aragón, M. mezzosoprano. Turina, F. piano (19, dic. Aranjuez. 25, enero. A. de Cultura de Eloy Gonzalo)  
Camerata Académica Española (1 de feb. R. A. de BB AA de S. Fernando)  
Camerata Miguel de Cervantes (15, enero. A. de Henares)  
Casado, J. canto. Lebrato, A. piano (10, enero. Morata de Tajuña. 13, enero. Aranjuez)  
Cinco en Madrid (21, dic. R. A. de BB AA de S. Fernando)  
Compañía Nieves Fernández de Sevilla (20, dic. Morata de Tajuña)  
Coral Cardenal Cisneros (26, enero. A. de Henares)  
Coral Lírico Complutense (19, enero. A. de Henares)  
Coral Polifónica Alcalaina (16, feb. A. de Henares)  
Coral Polifónica Complutense (23, dic. A. de Henares)  
Coro y Rondalla de San Isidro (30, dic. A. de Henares)  
Cortese, P. viola. Llacer, L. piano (6, 8, 11, 15, feb. A. de Cultura de Eloy Gonzalo)

Cuarteto Borodin (11, enero. Aud. Nac.)  
Cuarteto de guitarra «Tárrega» (10, feb. Aranjuez)  
Cuarteto Guarneri (28, enero. Aud. Nac.)  
Cuarteto Hagen (10, feb. R. A. de BB AA de S. Fernando)  
Cuarteto Keller (27, enero. R. A. de BB AA de S. Fernando)  
Cuarteto Tema (18, enero. R. A. de BB AA de S. Fernando)  
Cuarteto Vogler. (13, enero. R. A. de BB AA de S. Fernando)  
Dúo Salzburg (17, enero. A. de Henares)  
Ensemble Musiques Croisées (18, dic. Ins. Francés)  
Esteban, J. M. guitarra (26, enero. A. de Henares)  
Filardio, E. piano (10, feb. A. de Henares)  
García Huidobro, B. guitarra (20, dic. Aranjuez. A. de Cultura)  
García Starnes, L. piano (4, feb. Aranjuez)  
Gómez Couto, J. soprano. (27, dic. Aranjuez. A. de Cultura)  
Grupo Español de Metales (11, enero. R. A. de BB AA de S. Fernando)  
Grupo Lírico Alcalaino (3, feb. A. de Henares)  
Grupo SEMA (26, dic. Museo Municipal)  
Hampson, Th. barítono. Rieger, W.

piano. (20, dic. T. de la Zarzuela)  
Jane's Ministrels (16, enero. R.A. de BB AA de S. Fernando)  
Juventudes Musicales (20, dic. A. de Henares)  
Kucharski, R. M<sup>a</sup> piano (14, enero. A. de Henares. 17, enero. Aranjuez)  
Küper, D. guitarra (4, feb. A. de Cultura de Eloy Gonzalo)  
Labèque, Katia y Marielle, pianos (17, dic. Aud. Nac.)  
Lasala, M. canto. Fresno, J. y Orellana, H. acompañantes (1, feb. A. de Cultura de Eloy Gonzalo)  
Los Angeles Philharmonic Orchestra (7, 8, feb. Aud. Nac.)  
Morales, L. piano. (21, enero. A. de Cultura de Eloy Gonzalo)  
Motatu, G. violonchelo. Coma, A. piano (28, 30, enero. A. de Cultura de Eloy Gonzalo)  
Neues Leipziger Quartet (16, dic. R. A. de BB AA de S. Fernando)  
Orfeón Donostiarra (7, feb. Aud. Nac.)  
Orquesta «La Vihuela» (5, enero. T. Pradillo)  
Orquesta de Cámara Villa de Madrid (2, enero. A. de Henares. 3, enero. Aranjuez. 4, enero. Morata de Tajuña)  
Orquesta Nacional de España (10, 11, 12, 17, 18, 19, 24, 25, 26, enero. 7, 8, 9, feb. 14, 15, 16, feb. Aud. Nac.)

Orquesta Sinfónica de la RTV Española (4, 16, 17, 23, 24, 30, 31, enero. 6, 7, 13, 14, feb. T. Monumental)  
Orquesta Vicente Aleixander (30, enero. Aranjuez)  
Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (19, dic. Aud. Nac.)  
Orquesta y Coro Nacionales de España (20, 21, 22, dic. 31, enero. 1, 2, feb. Aud. Nac.)  
Orquesta de Cadaqués (10, enero. Aud. Nac.)  
Padilla, I. piano (20 enero. A. de Henares)  
Prazak Quartet (7, 9, enero. A. de Cultura de Eloy Gonzalo)  
Prieto, C. canto. Torres, J. A. piano (13, feb. A. de Henares)  
Rodríguez, J. y Cote, J. guitarra y flauta (28, enero. A. de Henares)  
Sánchez-Guzmán, M<sup>a</sup> C. piano (14, feb. Aranjuez)  
Sirera, M. tenor (8, enero. A. de Henares. 15, enero. Morata de Tajuña. 24, enero. Aranjuez)  
Sveriges Radios Symfoniorkester (12, feb. Aud. Nac.)  
Taller Lírico (30, enero. Morata de Tajuña)  
The London Philharmonic (27, 28, enero. Aud. Nac.)  
Viana, E. tenor. Burqueras, M. piano (11, 14, 18, enero. A. de Cultura de Eloy Gonzalo)

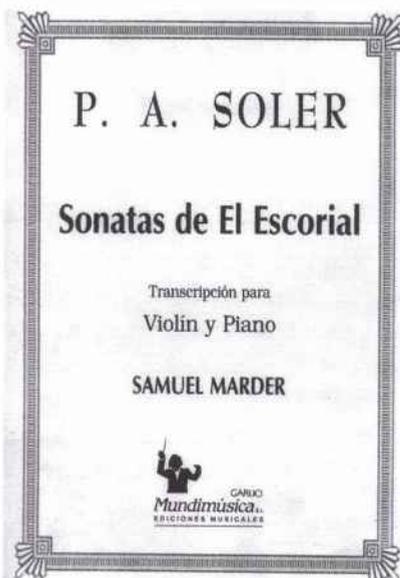
## AGENDA DE CONCIERTOS

## COMPOSITORES

- Alfvén**, (12, feb. Aud. Nac.)
- Alonso, A.** (4, enero. T. Monumental)
- Anderson** (4, enero. T. Monumental)
- Aracil, A.** (1, feb. R. A. de BB AA de S. Fernando)
- Bartók, B.** (17, dic. 28, enero. 8, feb. Aud. Nac.)
- Beethoven, L. van** (10, 28, enero. 7, 8, 9, 14, 15, 16, feb. Aud. Nac.), (16, dic., 13, 27, enero, 10 feb. R. A. de BB AA de S. Fernando)
- Berio, A.** (17, dic. Aud. Nac.)
- Berio, L.** (16, enero. R. A. de BB AA de S. Fernando), (17, dic. Aud. Nac.)
- Berlioz, H.** (27, enero. Aud. Nac.)
- Bernaola, C.** (19, dic. Aranjuez. 16, enero. R. A. de BB AA de S. Fernando)
- Bernstein, L.** (17, dic. Aud. Nac.)
- Bizet, G.** (4, enero. T. Monumental)
- Blondeau, T.** (18, dic. I. Francés)
- Borodin, A.** (12, feb. Aud. Nac.)
- Brahms, J.** (17, dic. 27, 28, 31, enero. 1, 2, feb. Aud. Nac.), (18, enero. R. A. de BB AA de S. Fernando)
- Bruckner, A.** (31, enero. 1, 2, 14, 15, 16, feb. Aud. Nac.)
- Cage, J.** (19, dic. R. A. BB AA de S. Fernando)
- Camilo** (17, dic. Aud. Nac.)
- Chabrier, E.** (4, enero. T. Monumental)
- Chaikovsky, P.I.** (17, dic. Aud. Nac.), (23, 24, enero. 13, 14, feb. T. Monumental)
- Charles, A.** (10, 11, 12, enero. Aud. Nac.)
- Dallapiccola, L.** (16, enero. R. A. de BB AA de S. Fernando)
- Darias, J.** (13, 14, feb. T. Monumental)
- Debussy, C.** (7, 12, feb. Aud. Nac.)
- Dohnanyi, E.** (25, enero. R. A. de BB AA de S. Fernando)
- Dukas, P.** (11, enero. R. A. de BB AA de S. Fernando)
- Encina, Juan del** (26, dic. Museo Municipal)
- Falla, M.** (20, dic. Aranjuez)
- Farnaby, G.** (11, enero. R. A. de BB AA de S. Fernando)
- Feldman, M.** (19, dic. R. A. BB AA de S. Fernando)
- Fernández Álvarez, G.** (11, enero. R. A. de BB AA de S. Fernando)
- Fernández Guerra, J.** (18, dic. I. Francés)
- Flecha el Viejo, Mateo** (26, dic. Museo Municipal)
- Gabrieli, G.** (11, enero. R. A. de BB AA de S. Fernando)
- García Abril, A.** (19, dic. Aranjuez. 23, 24, enero. T. Monumental)
- Gerhard, R.** (30, enero. T. Monumental)
- Glinka, M.** (25, enero. R. A. de BB AA de S. Fernando)
- Guastavino, C.** (19, dic. Aranjuez)
- Halffter, R.** (1, feb. R. A. de BB AA de S. Fernando)
- Haydn, J.** (19, dic. Aud. Nac.)
- Hervé, J. L.** (18, dic. I. Francés)
- Hindemith, P.** (30, enero. T. Monumental)
- Infante** (17, dic. Aud. Nac.)
- Kagel, M.** (19, dic. R. A. BB AA de S. Fernando)
- Katchaturian, A.** (4, enero. T. Monumental)
- Klein, G.** (6, 7, feb. T. Monumental)
- Liadov, A.** (10, 11, 12, enero. Aud. Nac.)
- Lutoslawski, W.** (13, 14, feb. T. Monumental)
- Mahler, G.** (24, 25, 26, 28, enero. 8, feb. Aud. Nac.)
- Manchado, M.** (18, dic. I. Francés)
- Marco, T.** (1, feb. R. A. de BB AA de S. Fernando)
- Martin, F.** (1, feb. R. A. de BB AA de S. Fernando)
- Martínez, S.** (18, dic. I. Francés)
- Massenet, C.** (4, enero. T. Monumental)
- Mendelssohn, F.** (20, 21, 22, dic. Aud. Nac.), (6, 7, feb. T. Monumental)
- Mompou, F.** (19, dic. Aranjuez)
- Montsalvatge, X.** (19, dic. Aranjuez. 10, enero. Aud. Nac.)
- Mozart, W.A.** (16, 17, enero. T. Monumental), (7, 8, 9, feb. Aud. Nac.)
- Mussorgski, M.** (7, feb. Aud. Nac.)
- Paganini, N.** (17, 18, 19, enero. Aud. Nac.)
- Palacios, F.** (4, enero. T. Monumental)
- Peñalosa, F.** (26, dic. Museo Municipal)
- Petrassi, G.** (16, enero. R. A. de BB AA de S. Fernando)
- Ponce, J.** (26, dic. Museo Municipal)
- Prieto, C.** (1, feb. R. A. de BB AA de S. Fernando)
- Prokofiev, S.** (10, 11, 12, enero. Aud. Nac.)
- Ravel, M.** (17, dic. Aud. Nac.)
- Rodrigo, J.** (20, dic. Aranjuez)
- Sainz de la Maza, R.** (20, dic. Aranjuez)
- Santacreu, J.** (11, enero. R. A. de BB AA de S. Fernando)
- Sarasate, P.** (4, enero. T. Monumental)
- Schubert, F.** (21, dic. R. A. de BB AA de S. Fernando), (10, 11, enero. Aud. Nac.)
- Schumann, R.** (21, dic. R. A. de BB AA de S. Fernando), (7, 8, 9, feb. Aud. Nac.)
- Scott, J.** (17, dic. Aud. Nac.)
- Shostakovich, D.** (17, 18, 19, enero. Aud. Nac.), (18, enero. R. A. de BB AA de S. Fernando)
- Strauss J. padre** (4, enero. T. Monumental)
- Stravinsky, I.** (17, dic. 7, feb. Aud. Nac.), (23, 24, enero. T. Monumental)
- Szymanowski, K.** (27, enero. Aud. Nac.)
- Torre, J.** (18, dic. I. Francés)
- Triana, J. de** (26, dic. Museo Municipal)
- Ullmann, V.** (6, 7, feb. T. Monumental)
- Vega, J. de la** (11, enero. R. A. de BB AA de S. Fernando)
- Villalobos, H.** (20, dic. Aranjuez)
- Williams, J.** (4, enero. T. Monumental)
- Yvon, C. / Moreno-Buendía, M.** (24, 25, 26, enero. Aud. Nac.)

**SEIS SONATAS DEL PADRE SOLER, PARA VIOLÍN Y PIANO**  
Transcripción de Samuel Marder. Ed. Mundimúsica.

Antonio Soler no escribió nunca para el violín; una lástima, ya que su estilo hubiera provisto de repertorio español al instrumento. La presente edición viene a paliar ese hueco con una cuidada transcripción de seis sonatas de El Escorial a cargo de Samuel Marder. Estas sonatas pueden proporcionar al estudiante y al joven profesional español un valioso material estilístico y técnico, equidistante entre el barroco de Bach y el estilo clásico maduro de un Mozart.



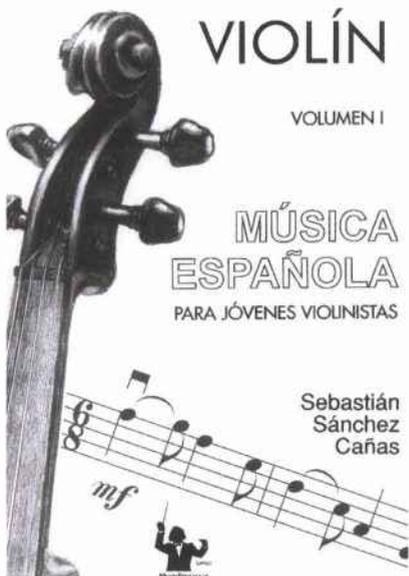
**AVANZAR PROGRESIVAMENTE EN EL VIOLONCHELO Y EL CONTRABAJO**  
Ed. Mundimúsica

El violonchelo / contrabajo bien afinado es una colección de piezas populares preparadas por Miguel Franco con destino a las necesidades pedagógicas y de repertorio de los dos instrumentos grandes de la familia de la cuerda. Las canciones son básicamente las mismas en ambas versiones, y su mayor interés pedagógico se sitúa en la dosificada progresión tonal de las canciones: desde las tonalidades naturales a las tonalidades con bemoles, pasando por las de sostenidos.



**MÚSICA POPULAR ESPAÑOLA PARA VIOLÍN Y VIOLONCHELO**  
Violín: IV volúmenes. Violonchelo: IV volúmenes.  
Ed. Mundimúsica

Sebastián Sánchez Cañas ha realizado un esfuerzo por atender al repertorio didáctico del violín y el violonchelo. Con cuatro volúmenes por cada instrumento, el estudiante principiante encuentra en

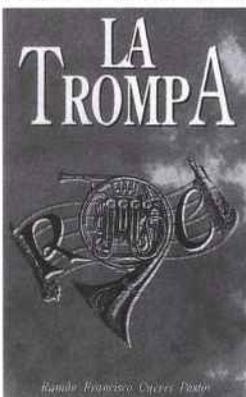


estos tomos una sugerente colección de piezas populares españolas de las que la mitad son creaciones del propio Sánchez Cañas. Una de las virtudes de la presente edición consiste en que cada tomo incluye una doble versión: violín y piano o tres violines, y en el caso de los cuadernos de violonchelo ocurre otro tanto. Esto debe procurar a esta colección entre estudiantes de los primeros niveles, al darles la posibilidad de tocar en grupo, con el consiguiente estímulo.

**LA TROMPA AL DESCUBIERTO**  
*Introducción a la Trompa.*  
Joaquín A. Celada.  
*La Trompa.*  
Ramón Francisco Cueves.  
Ed. Mundimúsica.

Los lectores que se hayan interesado por los vericuetos de los instrumentos de viento-metal a través del presente número tendrán en cuenta ese carácter excepcional que representa la trompa.

Instrumento con fama de difícil y, sobre todo, con la reputación de ocultar sus secretos a los extraños. Para los que deseen perseverar en conocer aquello que más se les oculta, los dos libros que mostramos pueden ser un camino. La *Introducción a la trompa*, de Joaquín Celada, es más breve y junto a la descripción del instrumento y sus orígenes, dedica apartados a temas como la respiración y a los rudimentos necesarios para llegar a dominar un día este caballo encabritado de los instrumentos de metal. *La Trompa*, de Ramón Cueves, amplía otros aspectos del instrumento, como el repertorio o los grandes trompistas de la historia. Los dos libros convienen tanto a trompistas incipientes como a compositores y directores en ciernes, incluso el buen aficionado podrá elementos de cultura musical muy interesantes.



## DOCE NOTAS se distribuye gratuitamente en los siguientes puntos

### CONSERVATORIOS MADRID CAPITAL

Real Conservatorio Superior de Música. C/ Doctor Mata, 2.  
Conservatorio Profesional Amanuel. C/ Amanuel, 2.  
Conservatorio Profesional «Ángel Arias». C/ Baleares, 18.  
Conservatorio Profesional de Arturo Soria. C/ Arturo Soria, 140.  
Conservatorio Profesional de Tetuán. C/ Ceuta, 14.  
Conservatorio Profesional «Teresa Berganza». C/ Palmípedo, 3.  
Conservatorio Profesional de Ferraz. C/ Ferraz, 62.

### CENTROS PRIVADOS MADRID CAPITAL

Allegro. C/ Villa de Marín, 7.  
Intermezzo. C/ Méndez Álvaro, 2.  
Katarina Gurska. C/ Genil, 13.  
Maese Pedro. C/ Sagasta, 31.  
Musicvox. C/ Esparteros, 11.  
Santa Cecilia. C/ Vivero, 4.  
Soto Mesa. C/ San Felipe Neri, 4.  
Nuevas Músicas. C/ Corregidor Diego de Valderrábano, 59.  
Música Creativa. C/ Palma, 35.  
Estudio 2. C/ Duque de Osuna, 8.

### CENTROS MUSICALES MADRID PROVINCIA

Conservatorio Profesional. GETAFE Avda de las Ciudades, s/n  
Escuela de Música. FUENLABRADA C/ Habana, 33  
Escuela de Música. ALCORCÓN Carballino, s/n  
Conservatorio Elemental. POZUELO Ctra. de Húmera, 15  
Conservatorio Elemental. MAJADAHONDA Plaza de Colón, s/n  
Escuela Música. LAS ROZAS Principado de Asturias, 28  
Escuela Música. ALCOBENDAS Ruperto Chapí, 22  
Conservatorio Elemental. ALCALÁ DE HENARES C/ Alalardo, s/n (4ª planta). Edif. CEI  
Conservatorio Profesional. EL ESCORIAL» C/ Floridablanca, 3  
Conservatorio Elemental. MÓSTOLES Parque Cuartel Huete

### TIENDAS

**Mundimúsica.** C/ Espejo, 4. 28013. Madrid  
**Polimúsica.** C/ Caracas, 6. 28010. Madrid  
**Hazen.** Carretera de La Coruña, Km. 17.200. 28230 LAS ROZAS.  
Suero de Quiñones, s/n. Madrid

Cualquier Centro de formación musical de la Comunidad de Madrid o establecimiento especializado interesados en recibir DOCE NOTAS puede ponerse en contacto con nosotros.

Para particulares o envíos individuales, DOCE NOTAS sólo contempla el envío por suscripción. Números atrasados: 500 pesetas.

NO TE ARRIESGUES A QUEDARTE SIN ELLA

# SUSCRÍBETE

Conciertos

Actualidad

Discos

EDUCACIÓN

Entrevistas

Instrumentos

Sorpresas



## BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

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

Nombre ..... Apellidos .....

Dirección ..... Nº .....

Población ..... C.P. .... Provincia.....

FORMA DE PAGO:

DOMICILIACIÓN BANCARIA:

- Talón bancario  
 Domiciliación bancaria

Banco.....  
Sucursal .....

Domicilio .....

Nº de cuenta .....

## CURSOS

## TALLER DE TEORÍA Y PRÁCTICA DEL SERIALISMO

Para estudiantes de composición y profesionales.

A cargo de **Jorge Fernández Guerra**.

14 y 15 de diciembre, 1996 - 11 y 12 de enero, 1997 - 1 y 2 de febrero, 1997.

Máximo: 25 alumnos, 10 activos (previa entrevista) y 15 oyentes.

Precio: 15.000 pesetas.

## ENCUENTRO SOBRE EL MIEDO ESCÉNICO

Para músicos y alumnos de instrumentos de cuerda.

A cargo de **Wen-yu Ku de Valthaire**.

18 y 19 de enero, 15 - 16 de febrero (Sábados de 16 a 19 horas. Domingos de 11 a 14 horas). Plazas limitadas: 10 participantes. Precio por cada fin de semana: 6.000 ptas.

**ESTUDIO 2.** C/ Duque de Osuna, 8, int. D. 28015 Madrid. Metro Plaza de España. Tels. 320 48 86 y 366 28 44.

## LA MÚSICA EN LA EDUCACIÓN PRIMARIA

Preparación Oposiciones.

A cargo de **Víctor Pliego**.

Noviembre, 1996 - febrero, 1997.

Martes por la mañana.

## METODOLOGÍA DE LA ENSEÑANZA DE PIANO

A cargo de **Rubén Fernández Picardo**.

Octubre, 1996 - abril, 1997.

Lunes por la mañana.

**POLIMÚSICA.** C/ Caracas, 6. 28019 Madrid. Tel. 319 48 57 Fax 308 09 45

## CONVOCATORIAS

## JONDE

## AUDICIONES PARA CANTANTES

La Joven Orquesta Nacional de España convoca audiciones para cantantes solistas con destino al Requiem de Verdi que interpretará en marzo próximo. La convocatoria está abierta a sopranos, contraltos, tenores y bajos.

Pueden acceder cantantes de la Unión Europea, residentes o no en España, y extracomunitarios residentes, nacidos después del 30 de marzo de 1961.

Su vinculación con al JONDE será de un encuentro. La documentación exigida es la siguiente:

- D.N.I. (fotocopia y original en el momento de la audición).
- Curriculum Vitae (se valorará vídeo de actuación).
- Certificado de estudios.
- Carta de recomendación de dos profesores.
- Dos fotografías tamaño carnet.

Tras selección por curriculum, se procederá a una audición a partir del 5 de enero en base a repertorio de Verdi, Requiem y arias diversas (solicitar información detallada).

No hay ensayos previos a la audición.

No se aceptará ningún candidato con partituras fotocopiadas.

La documentación debe enviarse **antes del 30 de diciembre de 1996**, dirigida a:

JOVEN ORQUERTA NACIONAL DE ESPAÑA  
AUDICIONES DE CANTANTES  
Auditorio Nacional de Música  
C/ Príncipe de Vergara, 146  
28002 MADRID

## CONFERENCIAS

## MÚSICA Y PINTURA DEL SIGLO XX

IIª Ciclo de conferencias .

Directores: Xavier Güell y Tomás Llorens.

Miércoles, 22 de enero: 19,30 h.

*Gustav Mahler y el Modernismo Vienés.*

Conferenciante: Henry-Louis Lagrange.

Miércoles, 29 de enero: 19,30 h.

*Igor Stravinsky - Pablo Picasso.*

Conferenciantes: Xavier Güell y Tomás Llorens.

Miércoles, 5 de febrero: 19,30 h.

*Arnold Schoenberg - Wassily Kandinsky.*

Conferenciantes: Agueda Viñamatas y Francisco Jarauta.

Miércoles, 12 de febrero: 19,30 h.

*Anton Webern - Piet Mondrian.*

Conferenciante: Javier Maderuelo y Juan Antonio Ramírez.

## MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

C/ Paseo del Prado, 8. 28014 Madrid.

Tel. 420 39 44.

## LAS RELACIONES MUSICALES ENTRE ESPAÑA Y FRANCIA

Mesa redonda

Intervienen: Luis de Pablo, José Luis García del Busto, Marisa Manchado, Joseba Torre, Jean-Luc Hervé. Coordina: Jorge Fernández Guerra.

Miércoles: 18 de diciembre, 18,30 h.

## INSTITUTO FRANCES

Marqués de la Ensenada, 12. 28004 Madrid.

Tel. 308 49 50. Metro: Colón. Entrada libre.

## LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA A DEBATE

*Compositores y profesionales de la música y la cultura.*

20 de enero, a las 17 horas.

## TEATRO PRADILLO

C/ Pradillo, 12. Metro Concha Espina.

# juegos musicales

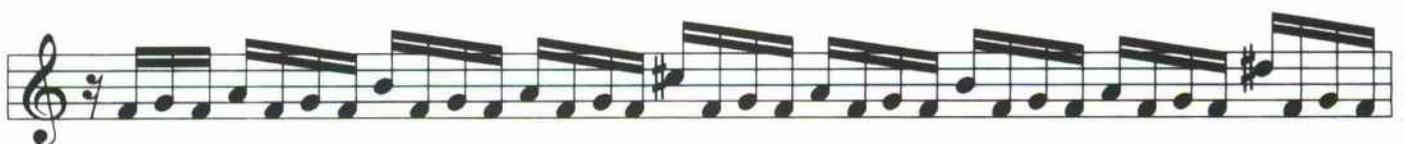
---

## PUZZLES

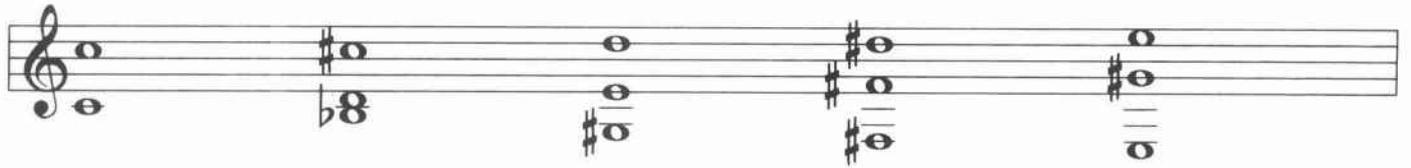
---

Por TOM JOHNSON

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



Soluciones al Puzzle musical del número anterior



EN LA REDACCIÓN DEL CAJÓN DESASTRE TENÍAMOS LA IMPRESIÓN DE QUE A NUESTRO DOSIER DEDICADO A LOS INSTRUMENTOS DE METAL LE FALTABA ALGO. CUANDO, EN ESTO, NOS LLEGÓ ESTE BELLO Y VENERABLE ORIGINAL A TRAVÉS DE UN AMIGO DE LA REVISTA (AL QUE AGRADECEMOS INFINITAMENTE EL DETALLE DESEÁNDOLE LARGA PELAMBRERA), Y COMPRENDIMOS QUE, UNA VEZ MÁS, HABÍAMOS CUMPLIDO CON NUESTRA MISIÓN. AHORA EL DOSIER ESTÁ REALMENTE COMPLETO Y DICE TODO LO QUE SE PUEDE Y DEBE DECIR SOBRE EL NOBLE ARTE DE TOCAR INSTRUMENTOS DE METAL, SU CASUÍSTICA Y SUS CONSECUENCIAS. NO, NO NOS FELICITEN POR ELLO, SÓLO HEMOS CUMPLIDO CON NUESTRA OBLIGACIÓN, NOS GUSTA SER COMPLETOS, LO QUE NOS HA LLEVADO A CONSERVAR UNA CABELLERA NADA DESDEÑABLE.

# La cabellera de los músicos

MISCELANEA (REVISTA MUSICAL, año 1913, nº 7/8 Bilbao.)

**E**l mayor o menor desarrollo capilar de los artistas ha dado siempre lugar a varios comentarios, tanto de la prensa como del público; pero nunca había sido objeto de tan sorprendentes observaciones como las que hace un señor Henri de Parville, en un artículo, del cual publicamos algunos pasajes tomados de «Le Menestrel».

«...La música ejerce una acción manifiesta sobre el sistema nervioso y el sistema nervioso puede obrar por sí mismo sobre la nutrición de los tejidos: por consiguiente, puede concluirse de aquí que la música posee una manifiesta influencia sobre el individuo fisiológico. La proporción de los individuos calvos es de un once por ciento en las profesiones liberales, con una agravación para los doctores ingleses que parecen poseer el record de la calvicie con la cifra elevada de treinta por ciento.

Los músicos son, sobre todo, los que han sido examinados con más atención: éstos son calvos en una proporción de once por ciento, pero, por lo que hace a los instrumentistas, la influencia de vibraciones se deja sentir en dos direcciones opuestas según sea el instrumento. Así, mientras los instrumentos de cuerda preservan de la caída de los cabellos y la detienen, los instrumentos de metal ejercen la más funesta acción sobre el cuero cabelludo. El piano, el violín, el primero particularmente, tiene una acción conservadora

indudable; los hombres pianistas tienen todos una cabellera isayana. El violoncello, el arpa, el contrabajo, participan de los efectos filócomos del piano; el oboe es inferior al contrabajo; el clarinete y la flauta no poseen más que una acción atenuada, y estos instrumentistas, hacia los cincuenta años, ven aclararse sus cabellos sensiblemente.

Pero los que son deplorables son los instrumentos de metal: el cornetín, la trompa, deterioran al hombre más cabelludo con una seguridad y una rapidez sorprendentes. El trombón es el instrumento nefasto por excelencia: en cinco o seis años el instrumentista más peludo ha perdido el 60 por 100 de sus cabellos. Se da a este desagradable resultado el nombre de calvicie de las charangas, porque el mal se ceba sobre todo en los músicos de tropa.

¿Por qué causa el trombón apresura la caída de los cabellos y el piano la detiene? No se sabe. Acción de las vibraciones e influencia del timbre musical; algo hay de esto; poco importa la causa si el hecho es real. Para convencerse no hay más que examinar el cráneo de los músicos de una orquesta, cosa fácil, pues aunque en ella haya muchos músicos, no hay muchos trombones y podemos comprobarlo fácilmente. No son sólo los músicos los que poseen una abundante cabellera: se puede también observarla en la mayor parte de los apasionados por la música, de esos que no faltan a ningún concierto, ni aún a los ensayos y que se conocen en el nombre de musicómanos».

## ¿ASÍ ERA SCHUMANN?

Esta biografía del bueno de Robert Schumann era entregada, hace algunas temporadas a los chavales que asistían a los ensayos de la Orquesta Nacional. Dada la exactitud, la concisión y la justeza del dato biográfico proponemos el siguiente juego: Los chavales que asistieron a tal ensayo ¿son ahora ddeptos al rap o al bakalao?

¿Aprendió mucho de derecho Schumann con Wieck, su futuro y horrendo suegro?

Aparte de Mendelssohn, Wagner y Brahms, ¿conoció Schumann a alguien más?

Clara en sus giras ¿ganaba más, menos o igual que Tina Turner?

¿Hacia mucho frío en la corriente del Rhin?

Las respuestas se pueden mandar directamente al departamento cultural de la Embajada de Alemania, para que vean todo lo que sabemos.

### ROBERTO SCHUMANN (1810-1856)

Era el menor de cinco hermanos. Su sistema nervioso era muy débil y sufrió mucho con la muerte prematura de su padre y hermanos.

Desde la edad de siete años comenzó a componer y sobre todo a improvisar. Sus disposiciones literarias se desarrollaron cada vez más, pero cuando conoció las canciones de Schubert sintió que la música le conmovía más que la literatura.

Estudió derecho y piano con el profesor Wieck.

En Frankfurt oyó tocar a Paganini el gran violinista, y se decidió a ser un virtuoso pianista. Sometió su cuarto dedo a ejercicios tan bruscos que se le paralizó. Entonces se dedicó sólo a componer.

En colaboración con otros amigos fundó la «Nueva Revista de Música».

Se casó con Clara Wieck, hija de su maestro y excelente pianista.

Conoció a Mendelssohn, Wagner y Brahms. Gracias a los conciertos dados por su mujer en numerosas giras, no tuvo dificultades económicas.

En 1854 la locura, que le había amenazado durante años, se declaró definitivamente. Intentó ahogarse en la corriente del Rhin pero fue salvado.

Vivió internado sus últimos años en un establecimiento psiquiátrico.

## CRUCIGRAMA (Celia Montolio)

### HORIZONTALES

1. Decretos del Zar (al revés). Re. Varón que estudia en un conservatorio de un país angloparlante. 2. Nota (al revés). Lugar en el que descansaremos todos los músicos por mucho que aspiremos a la inmortalidad. 3. El asturiano que no es músico trabaja (de momento) en \_\_\_\_\_ (al revés). Enredos en los que se mete uno cuando se enfrenta a la legislación musical. 4. Mano destra. Género polifónico de la música vocal que experimento numerosas transformaciones desde la Edad Media. Lo mismo pero sin mote. 5. Si se lo añades a «responsable», se convierte en político del Ministerio de Educación. Nave (al revés). Los alumnos \_\_\_\_\_ contra la adversidad para llegar al Conservatorio de Atocha. 6. Ley de educación especialmente de actualidad. Instrumento de doble caña. Lo mismo, pero sin el B.O.E. 7. A pesar de hundirse el entarimado, Montserrat Caballé salió \_\_\_\_\_ del percance. \_\_\_\_\_ de Oros. Mano izquierda. 8. Doce Notas atrae como un \_\_\_\_\_. Plural de sustancia inmaterial requerida para terminar la carrera de música. Parte del cuerpo que acciona el pedal resonador del piano (incluso el de sordina).

### VERTICALES

1. «¡Quieto-parao!» Las \_\_\_\_ y Una Noches. Si se lo añades a «lógico» sale un juicio sobre tu suspenso en el último examen. 2. En los conservatorios españoles, a algunos les falta y a otros les sobra, pero ninguno tiene la justa. Este número de Doce Notas es \_\_\_\_\_ (al revés). 3. Sostenido. Più. \_\_\_\_\_ es algo (al revés). 4. \_\_\_\_\_ la cabeza por la ventana. 5. Formas musicales contrapuntísticas o imitativas. 6. Sonido incompleto de trompeta (al revés). Importante nota musical (al revés). 7. Para los amigos, instrumento musical baritonoiide. Mí. 8. Nota musical aún más importante que la que ocupa el 6 vertical. Instrumentos musicales para labios gruesos y brazos poderosos. 9. Bajos del mantón de la protagonista de La Chulapona. 10. Mayo francés. ¡Albricias, \_\_ conseguido Doce Notas! Piano. 11. Tener un vecino trompetista \_\_\_\_\_. Nota musical muy posesiva. 12. Pregunta: «¿Vas a aprobar sexto de violín este año?» Respuesta: «\_\_\_\_\_».

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1												
2												
3												
4												
5												
6												
7												
8												

## TRADUCCIONES GOZOSAS

LA TRADUCCIÓN DE ESTE NÚMERO DEL CAJÓN DE SASTRE DE DOCE NOTAS CORRESPONDE A UNA TETRA QUE UN BUEN AMIGO NOS HA PROPORCIONADO, CONVENCIDO, COMO NOSOTROS, DE QUE LA SAGA DE TRADUCCIONES PUBLICADAS AQUÍ, EN LA QUE NUESTRO BELLO IDIOMA ENCUENTRA UNA INSOSPECHADA POESÍA, TIENE QUE CONTINUAR. QUE NUESTROS LECTORES LA DISFRUTEN TANTO COMO LAS ANTERIORES.

## IMPORTANTE

### Uso y Atención de Batería de Utensilio de Vidrio

- 1 Lave Batería de Utensilio de Vidrio completamente antes de usar.
- 2 Su Batería de Utensilio de Vidrio puede usarse en ambos rangos de cocina eléctrica o gas. Al usar un rango gas, fuego bajo se usará.
- 3 No pone ningún utensilio vacío sobre fuego.
- 4 Es aconsejable que no pone esta clase de utensilio a la temperatura extrema o sumerge utensilio caluroso en agua frío.
- 5 No coloca continentes en lavandor para limpiar. Use un detergente y espongo suave y borre apaciblemente el continente. Puntos tenaces puede extirparse por mojar el continente en agua caluroso y detergente. No use raspante.
- 6 Avite a golpear el continente de vidrio contra cualquier superficie duro, especialmente cuando continente está calor.
- 7 Con atención y consideración, su batería de utensilio de vidrio le traerá muchos años de servicio.

## REVOLTIGRAMA (Celia Montolio)

h l n i o v e o o l c \_ \_ \_ \_ \_

j a r b c o o t n a \_ \_ \_ \_ \_

o n r b v f a i o \_ \_ \_ \_ \_

e c u l a \_ \_ \_ \_ \_

o l j a e e r \_ \_ \_ \_ \_

CLAVE: «Si hubiese una más, tendríamos \_ \_ \_ \_ \_»

### PEQUEÑOS ANUNCIOS

Compra, vende, promociónate.

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

### JUEGO DE PENETRACIÓN MUSICAL

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

Adivina a qué obra corresponde y envía tu carta..

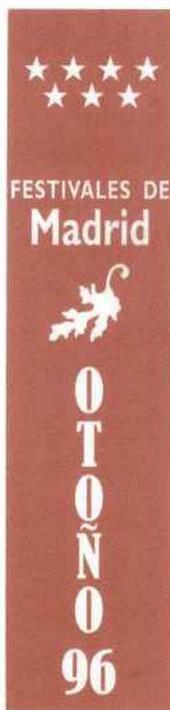
Todos los acertantes serán mencionados en cuadro de honor en el siguiente número y uno de ellos, por sorteo, tendrá un premio especial.

**No ha habido ningún acertante de la serie del número anterior, así que reincidimos y damos una pista: la serie corresponde a una obra comentada en la sección de discos de este número.**

Correspondencia  
(Indicar sección en el interior)

DOCE NOTAS  
C/ Tres Peces, 14, ático.  
28012 MADRID





# Comunidad de Madrid

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA  
Centro de Estudios y Actividades Culturales

Promúsica y **EL**  **MUNDO**  
DEL SIGLO VEINTIUNO

presentan:

**1<sup>ER</sup> CICLO**

**“LA MÚSICA DE NUESTRO TIEMPO”**

Real Academia de Bellas Artes  
de San Fernando

Patrocinador General:



**FUNDACION**

CAJA DE MADRID

**ORQUESTA ENSEMBLE KANAZAWA DE JAPÓN**

HIROYUKI IWAKI (DIRECTOR)

KAORI KIMURA (PIANO)

Xavier Güell (presentación)

Toru Takemitsu *Requiem*  
 Toru Takemitsu *How slow the wind*  
 Joji Yuasa *Piano concertino*  
 Akira Nishimura *Birds Heterophony*

14 de noviembre de 1996  
 19:30 h

**CUARTETO ARDITTI**

Jacobo Durán Loriga (presentación)

Iannis Xenakis *Ikhoor para trío de cuerdas*  
 György Kurtág *Officium breve*  
 Elliott Carter *Cuarteto no. 5*  
 György Ligeti *Cuarteto no. 2*  
 Iannis Xenakis *Tetras*

27 de noviembre de 1996  
 19:30 h

**CUARTETO ARDITTI**

IRVINE ARDITTI (VIOLÍN)

ANDRE RICHARD (PROYECCIÓN)

José Luis García del Busto (presentación)

Helmut Lachenmann *Segundo Cuarteto*  
*"Reigen seliger geister"*  
 Brian Ferneyhough *Cuarteto para cuerdas no. 3*  
 Luigi Nono *La lontananza nostálgica, utópica, futura, para violín y*  
*banda magnetofónica con 8 pistas*

28 de noviembre de 1996  
 19:30 h

**CUARTETO ARDITTI**

IRVINE ARDITTI (VIOLÍN)

ANDRE RICHARD (PROYECCIÓN)

José Luis García del Busto (presentación)

Helmut Lachenmann *Segundo Cuarteto*  
*"Reigen seliger geister"*  
 Brian Ferneyhough *Cuarteto para cuerdas no. 3*  
 Luigi Nono *La lontananza nostálgica, utópica, futura, para violín y*  
*banda magnetofónica con 8 pistas*

28 de noviembre de 1996  
 19:30 h

**ANANDA SUKARLAN (PIANO)**

José Luis Temes (presentación)

John Cage *"A room"*  
 John Cage *"Waiting"*  
 Morton Feldman *"Piano"*  
 John Cage *"Dream", music for the dance of*  
*Merce Cunningham*  
 John Cage *"In a landscape"*  
 Mauricio Kagel *"An Tasten"*

19 de diciembre de 1996  
 19:30 h

**JANE'S MINISTRELS**

JANE MANNING (SOPRANO)

DOMINIE SAUNDERS (PIANO) - LUEY WAKEFORD (ARPA)

DOV GOLDBERG, BARNABY ROBSON, SUSAN GILL (CLARINETES)

SIMON LIMBRICK, RICHARD BENJFIELD (PERCUSIÓN)

Carmelo Bernaola (presentación)

Luigi Dallapiccola *4 Liriche de Antonio Machado,*  
*para soprano y piano*  
 Luciano Berio *Sequenza para arpa*  
 Godofredo Petrassi *Lamento di Arianna, para voz y piano*  
*2 Liriche di Saffo, para voz y piano*  
 Luciano Berio *Sequenza para piano*  
 Carmelo Bernaola *Constantes, para soprano, 3 clarinetes,*  
*xilófono y percusión*  
 Carmelo Bernaola *Canciones, para voz y piano*  
 Luigi Dallapiccola *Goethe Lieder, para voz y 3 clarinetes*  
 Luciano Berio *Circles, para voz, arpa y 2 percusionistas.*

16 de enero de 1997  
 19:30 h

**EULALIA SOLÉ (PIANO)**

Alvaro Guibert (presentación)

Wolfgang Rihm *Klavierstücke no. 6 (Bagatellen)*  
 Alban Berg *Sonata para piano op. 1*  
 Carlos Cruz de Castro *"Los elementos" 4.- El fuego (Estreno absoluto)*  
 Josep Soler *Variaciones y fuga sobre un tema de Alban Berg*

27 de febrero de 1997  
 19:30 h

**SOLISTES PER LA FI DELS TEMPS**

ANTONI BESSES (PIANO) - EVA GRAUBIN (VIOLÍN)

MARÇAL CERVERA (VIOLONCHELO)

MONTSERRAT GASCÓN (FLAUTA) - JOAN PERE GIL (CLARINETE)

José Luis Tellez (presentación)

Karlheinz Stockhausen *Klavierstücke I y IX*  
 Pierre Boulez *Sonatina para flauta y piano*  
 Olivier Messiaen *Cuarteto para el fin del tiempo*

20 de marzo de 1997  
 19:30 h

**URIARTE - MRONGOVIUS (DUO DE PIANO)**

PASCUAL OSA (PERCUSIÓN)

Cristóbal Halffter (presentación)

Joan Guinjoan *Flamenco, tres piezas para dos pianos*  
 Cristóbal Halffter *Espacios no simultáneos*  
 Bela Bartók *Sonata para dos pianos y percusión*

3 de abril de 1997  
 19:30 h

## Proyecto Gerhard

**GERHARD ENSEMBLE**

10 de abril de 1997

XAVIER GÜELL (DIRECTOR)

José Luis Pérez de Arteaga (presentación)

19:30 h

Robert Gerhard *Géminis, Libra, Leo*  
 Arnold Schoenberg *Sinfonía de cámara no. 1 en mi mayor, op. 9*

**GERHARD ENSEMBLE**

24 de abril de 1997

GEORGE BENJAMIN (DIRECTOR)

Luis de Pablo (presentación)

19:30 h

Edgard Varèse *Octandre*  
 Tomás Marco *Sinfonía de cámara*  
 Robert Gerhard *Hymnody*  
 Igor Stravinsky *Historia del soldado, suite*

**GERHARD ENSEMBLE**

8 de mayo de 1997

XAVIER GÜELL (DIRECTOR)

Tomás Marco (presentación)

19:30 h

Luis de Pablo *Quinteto con piano*  
 Bruno Maderna *Serenata no. 2 para ensemble instrumental*  
 Robert Gerhard *Concierto para 8 instrumentos*  
 Anton Webern *Concierto para 9 instrumentos op. 24*

# 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.