

**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 5, febrero-abril 1997



Musée de la musique de Paris

- 4 Paisaje tras la batalla.
- 5 Entrevista con Mar Gutiérrez.
- 8 El grado superior de música.
- 12 Enseñar el piano contemporáneo.
- 16 Inauguración en París del *Musée de la musique*.
- 24 Las colecciones españolas de instrumentos.
- 31 ¿Por qué no hay en Madrid un museo de instrumentos?
- 34 Discos.
- 43 Mordentes.
- 45 Ligeti: El mago.
- 49 El *Horspiel* o pieza radiofónica.
- 51 Karsavina y los ballets de Diaghilev.
- 53 Agenda de conciertos.
- 63 Convocatorias.
- 64 Cajón desastre.

## Editorial

La aventura de **Doce Notas** está basada en una idea muy sencilla: considerar la educación musical como el cimiento y los primeros pisos del edificio de la actividad musical. Cada estudiante de música es un activo para nuestro país; muchos serán los profesionales del mañana, algunos lo son ya o, lo que es lo mismo, muchos profesionales jóvenes son aún estudiantes en una u otra medida. Otros tantos abandonarán la idea de la dedicación profesional a la música, pero su vida será más rica y está en nuestras manos que se conviertan en grandes aficionados en el sentido más pleno: amantes de algo que posee múltiples facetas y riquezas y que en nada tiene que envidiar a la actividad humana más delicada y exquisita.

Por ello nos empeñamos en que se considere al sector de la educación musical con mayor atención y seriedad. También nos empeñamos en sacudir perezas e inercias de los propios estudiantes. Pero nuestra única arma es la información: independiente, libre y responsable. Parece que a algunos el concepto les resulta molesto; si tienen algo que manifestar, las páginas de **Doce Notas** estarán siempre abiertas para ellos. Para muchos otros, no obstante, la idea de nuestra revista está resultando satisfactoria, lo percibimos por múltiples testimonios. Lo único a lo que nos oponemos frontalmente es a la opacidad, a los climas cerrados y (perdón por el barbarismo) al «mejor-no-meneallismo». Las situaciones lamentables lo son aún más si permanecen confinadas a las capillas sin que el colectivo de implicados llegue a conocer las claves.

Somos conscientes de que hay una tentación casi irresistible a acusar al mensajero (y **Doce Notas** no es más que eso), pero ya se acostumbrarán aquéllos a quienes moleste la circulación informativa; mucho más grave y dañino es el silencio. Mientras tanto, unimos nuestras mejores esperanzas a los que estimulan los numerosos esfuerzos individuales de tantos jóvenes que se dedican a la música (también a los menos jóvenes, por supuesto). Por ello y para ellos solicitamos y exigimos a los responsables del sector: por favor, no los decepcionéis.

### Doce notas.

Revista de Información Musical. Plaza de las Salesas, 2, 2º B. Telf./fax 308 00 49 (nueva dirección)

Edita: G. C. Guevara.

Director: Jorge Fernández Guerra.

Colaboran en este número: Ana Alberdi, Cristina Bordas, Andrea Cohen, Enrique Iglesias (ilustraciones), Ángeles Jiménez, Tom Johnson, Calidad del Lío, Elena Montaña, Celia Montolio, Eduardo Pérez Maseda, Elisa Roche, Juan María Solare, Mónica Torre, José Luis Turina.

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

Preimpresión: Ilustración 10.

En portada: arriba, Serpentón, Italia siglo XVI (colección *Musée de la musique*); en el centro, fragmento de "Les disparus", del artista francés Philippe Laleu; abajo, G. Ligeti.

# Paisaje tras la batalla

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

EL PANORAMA DE LA EDUCACIÓN MUSICAL HA PASADO, SIN DUDA, POR UNA PRUEBA MUY DELICADA EN EL ARRANQUE DE ESTE CURSO QUE CAMINA YA A SU FINALIZACIÓN. DESDE LA APARICIÓN DEL ÚLTIMO NÚMERO DE **DOCE NOTAS**, LOS ACONTECIMIENTOS HAN EVOLUCIONADO HASTA SITUARSE EN UN SIMPLE CAMBIO ADMINISTRATIVO AL QUE CUALQUIER GOBIERNO RECIÉN LLEGADO TIENE PERFECTO DERECHO.

**P**ara ese viaje no eran necesarias tantas alforjas. Es decir, no era necesario recurrir a tantas pasiones, incluyendo las más bajas, para desalojar a quienes siempre tienen su cargo a disposición de sus superiores; no era necesario acumular tanta irritación en torno a un equipo, el de la Subdirección de Enseñanzas Artísticas del Ministerio de Educación (todavía me cuesta trabajo añadir y Cultura), ni tampoco es necesario seguir insistiendo en vituperar a los cesados, como aún se sigue haciendo en algunos mentideros de la educación musical. No era necesario, tampoco, que el nuevo equipo de la Subdirección heredase unas sillas tan moviditas, tan solicitadas por todos los intereses. Su trabajo no será fácil (como no lo fue para los anteriores) y merecen todo el estímulo y apoyo de los actores del sector. Pero sea como fuere, el juego está ya sobre la mesa y, tras los trastornos, ha llegado la hora de ser constructivos.

Las dos personas más representativas del equipo saliente, Elisa Roche -anterior Consejera- y José Luis Turina han accedido a expresar su punto de vista en las páginas de nuestra publicación. Expreso por ello mi gratitud y mi asombro ante la ausencia de crispación en sus propósitos; bienvenida sea su experiencia a este largo debate que quiere asentarse en estas páginas sobre los problemas -aparentemente crónicos- de la educación musical. Mar Gutiérrez Barrenechea, nueva Consejera Técnica de la Subdirección, ha accedido también a expresarse

en nuestras páginas. La variedad e importancia de las tareas que ella y su equipo tienen por delante obliga a cualquier persona consciente de los problemas del sector a desearle lo mejor; el borrón se ha echado ya y ha llegado la hora de la cuenta nueva. Hasta que le llegue la hora del canibalismo, es necesario que su trabajo resulte lo más fecundo posible. Tiene ganas, ideas y una comunicación fácil que esperamos le sirva para enlazar los complejos intereses cruzados de un sector en plena mutación.

Queda una última consideración sobre el papel de nuestra revista. Según parece hemos adquirido una reputación sulfurosa por haber mantenido el principio informativo. En algunos ambientes se nos reprocha estar a favor de un lado o de otro, no se entiende que lo más positivo para un sector atribulado sea decir las cosas públicamente y que cada cual construya su opinión. Para nosotros esto es una muestra más de la hipersensibilidad que sufre el sector y nos anima a insistir; no sin dejar de repetir que todos los actores de la educación musical tienen un hueco en **Doce Notas**. Por supuesto que ha habido, también, ecos extraordinariamente positivos, pero nos interesa más convencer a los refractarios de que nuestro único enemigo es la indiferencia musical de nuestro país, las enormes capas de desierto musical que nos rodea. Cualquier músico, cualquier enseñante, cualquier estudiante o cualquier aficionado, piense como piense, será siempre nuestro aliado y compañero.

# Mar Gutiérrez

## Nueva Consejera Musical del Ministerio de Educación

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

MAR GUTIÉRREZ BARRENECHEA ES LA NUEVA CONSEJERA TÉCNICA DE MÚSICA Y ARTES ESCÉNICAS EN LA SUBDIRECCIÓN GENERAL DE ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA. SUCEDE, PUES, A ELISA ROCHE TRAS LOS ACONTECIMIENTOS QUE CONDUJERON AL CESE DE TODO EL EQUIPO DE LA SUBDIRECCIÓN. MAR GUTIÉRREZ ES PIANISTA EN ACTIVO -ELLA MISMA LO SUBRAYA- Y PROFESORA DE PIANO DEL CONSERVATORIO TERESA BERGANZA. RELAJADA Y COMUNICATIVA, NO PARECE DARSE CUENTA, O NO CREE EN ABSOLUTO, QUE ESTÉ SENTADA SOBRE UN VOLCÁN. DE MOMENTO, TIENE MUCHO TRABAJO POR DELANTE, ENTUSIASMO Y DETERMINACIÓN. NOS RECIBE, PESE A LA SOBRECARGA DE TRABAJO DE LOS PRIMEROS MOMENTOS DE TOMAR POSESIÓN DE UN CARGO PÚBLICO, Y NOS HABLA DE TODO EXCEPTO DE UNA COSA, SU EDAD, UNA COQUETERÍA RESPETABLE PERO QUE CHOCA CON UNA EVIDENCIA: SE ENCUENTRA EN LA MEJOR EDAD DE LA VIDA.

*P. ¿Cuáles son las líneas de acción previstas por el nuevo equipo de la Subdirección en el ámbito de la enseñanza musical?*

R. Me voy a ceñir a la enseñanza musical, pero quiero recordar que en esta Consejería también se llevan la danza y el arte dramático, que son importantes. Tenemos varias líneas: por un lado, empezando por el nivel más bajo, se va a potenciar el tema de las Escuelas de Música en su doble faceta de crear aficionados y de permitir seleccionar las personas que tienen condiciones. Después, y ya ciñéndonos a lo que sería el carácter de enseñanza especial, se quiere potenciar el papel de los conservatorios profesionales para que se centren en lo que constituye realmente su papel: formar músicos y prepararlos para la vida artística, la investigación o la composición. Por último, la remodelación del grado superior de las enseñanzas de música y artes escénicas. Como ya se llevaba retraso en el calendario y la implantación del gra-

do superior era para el curso que viene, aparte de que ha habido mucha contestación en cuanto a cómo se iba a implantar, se ha preferido retrasarlo dos años y empezar a estudiar un modelo de enseñanza superior musical que valga para el futuro.

*P. ¿Cómo se iba a implantar ese grado superior?*

R- Había una normativa básica de mínimos para la enseñanza superior según la LOGSE. Pero había un cierto recelo porque la LOGSE es una ley que parece destinada más para la enseñanza media que para la superior; las especialidades tal y como se planteaban se dividían casi por asignaturas. Lo que se busca ahora es la similitud con la universidad, poder hacerlo por departamentos específicos más que asignatura por asignatura y ver cómo se puede conectar con la universidad. Está previsto en la LOGSE que se desarrollen estudios de tercer ciclo en colaboración con las universidades. Pero el problema era el modelo de



© DOCE NOTAS

enseñanza superior, parecía que por la forma en que se estaba publicando esa normativa básica, las características no se ajustaban a lo que pueda ser un modelo superior de la enseñanza, por el tipo de órganos que van a participar para el desarrollo de los

centros, por las atribuciones que tiene cada centro, etc. Ahí había un vacío. Hay mucho interés en que esa enseñanza superior se integre o bien dentro de la misma universidad o bien con alguna fórmula de un centro específico. Por las características de

nuestras enseñanzas, sobre todo en el tema interpretativo, por el número de alumnos puede haber un convenio específico con la universidad. Pero acabamos de entrar, se ha empezado con ello y es un proyecto a dos años vista.

*P. ¿No cree que el grado superior necesitaría una reforma propia, al margen de su asignación al nivel universitario?*

R. Sí, totalmente. Creo que ese grado superior tiene que tener su propia entidad. Quizás algunos temían que se fuera a continuar con el mismo modelo. Ese grado superior hay que

tes. Pero sí, creo que hay que hacerlo de una forma nueva.

*P. ¿Y no temen que, una vez más, el grado superior de música se enfrente a cualquier intento de modificación del status quo, como ocurrió con el equipo anterior de esta Consejería?*

R. No sé si habrá resistencia, pero lo que importa es la música. Lo que tenemos que formar es músicos. Estamos en Europa y en el mundo y hay que hacer esa enseñanza superior como se piensa que debe ser, y no creo que vayamos a encontrar tanta resistencia. Puede haberla en algunos casos muy puntuales, pero en general

que ver con la forma en la que se trata la enseñanza profesional de la música. Decía antes que sería bueno que estuviéramos en unas enseñanzas de régimen especial, no general. Estamos en un régimen especial, pero nos aplican criterios de la enseñanza general. El tema de los horarios creo que es una anécdota, un ejemplo más del hecho de que no se contempla cómo tiene que vivir el músico su profesión para, además, poder ser docente, o al revés, cómo poder ser docente y vivir su profesión. Esos horarios dificultaban mucho el ejercicio profesional a todos los niveles, y creo que fueron la punta del iceberg. ¿Qué

*ner su parte de razón), lo que muestra ese episodio es que lo que primó a la hora de generar un cambio de opinión que terminó siendo determinante y derivó en un conflicto, no fueron opiniones estrictamente musicales sino ordenancistas, administrativas...*

R. Es posible que algo de eso subyaciera, evidentemente. Pero quiero creer que ese cambio de horario impedía el ejercicio profesional adecuadamente. En cualquier caso, creo que estamos pensando en un sitio y en una serie de nombres, y creo que la música española es mucho más. Tiene muchas otras personas que no están en un centro determinado y que, a lo mejor, sí merecerían estar en ese centro superior. El tema de contratación de especialistas me parece fundamental. Tenemos muchos y buenos músicos fuera de España cuyas enseñanzas deberían aprovechar los estudiantes y estoy pensando en toda esa gente. Hay algo establecido, personas estupendas, profesionales muy buenos, pero no son los únicos. Vamos a pensar en una enseñanza superior de verdad. Se me ocurren intérpretes que tenemos fuera. Toda esa gente tiene que aportar algo a la enseñanza. Tenemos que hacer un modelo de enseñanza superior que permita esa aportación. Tenemos la suerte de que podemos empezar casi de la nada, y ese enfrentamiento que se puede producir por parte de gente que tiene unos derechos adquiridos, bueno, no es tal; sus derechos se les van a respetar, pero no son los únicos, hay mucha más gente, tenemos muchos músicos que tienen cosas que decir.

*P. ¿Y en cuanto a los otros grados?*

R. Nos hemos incorporado con el curso empezado y para este curso no se puede cambiar nada. Pero de cara al curso que viene



© DOCE NOTAS



rehacerlo y hay que ver cuál es la mejor forma de hacerlo, sin olvidar nunca de dónde viene la gente que accede a ese grado superior. Ya hay conservatorios profesionales como un paso previo y no puede haber una desconexión entre grados, sobre todo en la interpretación; el intérprete tiene que estar preparado desde antes. Para otros ámbitos puede ser diferente, como pueda ser la investigación o la composición, ahí ya entramos en terrenos diferen-

la gente tiene ganas de que la música adquiera el papel que se merece.

*P. Sin embargo, el último conflicto que terminó desencadenando el cambio de esta Consejería no fue por cuestiones musicales, sino por cuestiones administrativas, como el cumplimiento de horarios...*

R. Yo no sé si eso desencadenó el cambio en esta Consejería, es posible. Pero creo que el cumplimiento de horarios tiene mucho

más querían además de que viniéramos cinco días?... se estaba llegando casi al absurdo, si falta el profesor de flauta que le dé clase el de violín, se nos seguía asimilando a enseñanzas de régimen general. Puede, evidentemente, que también hubiera algo más detrás, pero creo que lo de los horarios fue una anécdota.

*P. Pero fue una anécdota más administrativa que musical. Al margen de quién lleve la razón (legítimamente, todos puedan te-*

vamos a intentar que algunas cosas que la práctica ha demostrado que entorpecen el funcionamiento de los centros, que no son nada operativas, se modifiquen: lo referente al horario, la admisión de alumnos, el proceso de selección, todo lo que pueda afectar a las atribuciones que tengan los órganos de los centros. Estamos trabajando en esas instrucciones. Para este curso no ha podido ser, aunque veníamos con muchas ganas de poder hacerlo muy rápido; tendrá que ser para el que viene. Hay algo que también va a beneficiar: se ha aprobado la ley de acompañamiento a los presupuestos generales del Estado y eso va a permitir que los profesores y catedráticos de conservatorios puedan compatibilizar su puesto con otro en la función pública; esto se traduce, básicamente, en que los músicos de las orquestas van a poder impartir clases, que van a poder trabajar en dos puestos; además del del conservatorio, con otro relacionado con la música, en el sector público cultural. Y eso va a ser beneficioso, que el músico de aríl pueda enseñarle al alumno lo que luego va a ser, en la mayoría de los casos, su profesión. Se va a restaurar la enseñanza libre, no en la forma anterior, curso por curso, pero sí probablemente por ciclos; en cualquier caso, se ha visto que existe una gran demanda de este tipo de enseñanza. Muchas personas que estudian porque en su pueblo, o donde sea, hay una banda o una pequeña orquesta, estudian y tienen los conocimientos necesarios para justificar que han adquirido un nivel, pero no tienen forma de validar estos conocimientos; para esto, la enseñanza libre se va a restaurar. En fin, tenemos más que de sobra, mucho trabajo y muchas ganas.

*P. Con relación al tema de la enseñanza libre, algunos centros*

*privados y academias expresaban un cierto malestar porque las últimas reformas, en lo que se refiere a ratios, número de asignaturas obligatorias, etc., se encontraban en una situación muy difícil. Sobre todo por la manera súbita en que se veían obligados a transformar sus centros.*  
R. Se está refiriendo al decreto de mínimos. Desde que hemos llegado aquí hemos tenido entrevistas, primero con los directores de los conservatorios a escala territorial (tanto de danza como de música). Este tipo de cosas se ha hablado con ellos; se ha pedido un informe, se ha hablado con los directores por Comunidades y luego se ha pedido que lo trasladen a los claustros. La verdad es que hay bastante unanimidad en las cosas que se están planteando. Dentro de esas conversaciones que hemos sostenido, tuvimos también una entrevista con los representantes de los centros privados. Fundamentalmente, el problema se sitúa más en danza que en música, porque en danza el 90 % de la enseñanza está en manos privadas. No pasa lo mismo en música. La cosa era que qué pasaba con esas exigencias tan grandes que los centros públicos no cumplían y que a ellos se les pedía. Es un tema delicado porque no podemos irnos al otro extremo y que cualquiera abra una academia o lo que sea sin ninguna condición, hay que buscar un equilibrio. Probablemente lo que se está pidiendo es mucho, pero hay que buscar algo razonable, algo que también ellos demandaban; concretamente, cuando estuvimos hablando con ACADE, que a los centros se les exigiera unos ciertos niveles de calidad para que ellos pudieran garantizarlo. En algunos casos, se ha permitido durante unos años que se adapten a esos requisitos, pero la verdad es que muchas veces esos requisitos tenían aspectos que a lo mejor no

servían para mucho y faltaban otros fundamentales. Se está estudiando.

*P. Con relación a la reforma puesta en pie en los últimos cinco o seis años en esta misma casa, ¿cómo se definiría el nuevo equipo: continuidad institucional, una cierta ruptura, continuidad con peros y matices...?*

R. Probablemente, continuidad con peros y matices. Continuidad en lo bueno y cambio en lo que no nos parece bueno. En lo que se refiere al marco de la LOGSE, que es en el que nos movemos, creemos que hubiera permitido un desarrollo muy diferente. Entonces, nos vamos a mover con un desarrollo distinto; está claro, sobre todo, que nos vamos a mover en ellos porque es lo que se está demandando desde los centros, porque los centros al final son los que tienen que impartir lo que se hace desde aquí, hay que contar con el profesorado para una buena formación del alumnado. Si el profesorado no admite lo que se le dice o está en contra de cómo le dicen que tiene que aplicar las enseñanzas, el alumnado no se va a beneficiar de ello. Venimos de la experiencia y llevamos cinco o seis años aplicando lo que nos decían.

*P. Usted viene de un conservatorio de grado medio, el Teresa Berganza. ¿No tiene la sensación de que algunos de los conservatorios de reciente creación en muchos casos no tienen el nivel de equipamiento suficiente, y que de otros incluso se diría que lo tienen deprimente?*

R. Sí, absolutamente si se refiere al tema de infraestructuras o edificio. En cuanto a los materiales, en algunos casos son mejores que la infraestructura. Hablábamos antes del decreto de requisitos mínimos que se exige a los centros privados: pues bien, los tres cen-

tros de nueva creación -que son los que se crearon según este decreto- lo incumplen ampliamente. En cuanto a material, no. Evidentemente se han llevado instrumentos nuevos, se ha hecho un desembolso en ese sentido, en lo instrumental. En cuanto a la dotación bibliotecaria... como ha dicho, es deprimente.

*P. ¿Hay alguna solución para ello?*

R. Tiene que haberla, y no solamente para esos tres, tiene que haberla en general. Hay que hacer tantas cosas que es un poco abrumador. No hay una planificación en cuanto a lo que hubiera hecho falta. No hemos encontrado el por qué de que se hagan unos conservatorios de una forma u otra.

*P. En cuanto a lo que debería ser una política de coordinación de la educación musical a escala de todo el Estado, ¿cómo está la situación?*

R. Las transferencias están a un año de distancia. Pero soy optimista. Las transferencias se encuentran a un año vista, hay que iniciar las conversaciones con las diferentes comunidades autónomas, con las que no tienen transferidas las competencias en materia educativa, y eso va a ser un proceso importante. Pero, respecto a lo que estaba usted diciendo de esa normativa básica que se va a tener que seguir haciendo desde aquí, tenemos ya la experiencia de que en este momento están transferidas algunas comunidades y se ha establecido un diálogo con esas comunidades autónomas para que se esté de acuerdo con lo que es normativa básica. Ellos tienen un tanto por ciento de la enseñanza, pero un 55 % es normativa básica que saldrá desde el MEC y en ese sentido se podrán desarrollar muchas cosas que hemos estado comentando.

# El grado superior de música

## La esperanza es lo último que se pierde

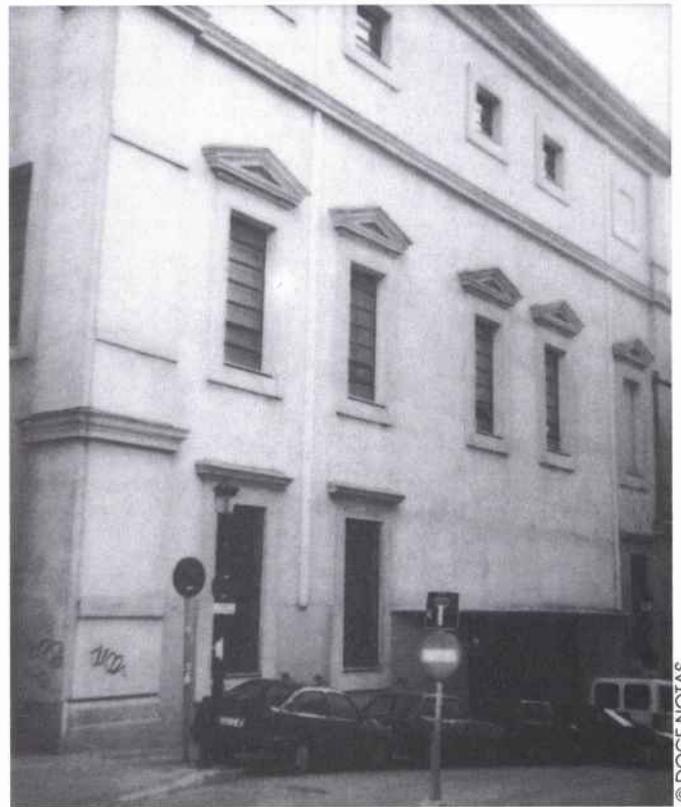
ELISA ROCHE Y JOSÉ LUIS TURINA

**E**l artículo *Horror en el hipermercado*, certeramente subtítulo *Cómo construir un conflicto educativo*, firmado por el director de esta revista y publicado en el número de diciembre pasado como prefacio en la sección de Educación a la entrevista con la catedrática del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid Almudena Cano, apuntaba una serie de acontecimientos relacionados con el cumplimiento de las normas administrativas por parte del profesorado de los Conservatorios de Música como posibles causas de los ceses producidos el pasado otoño en el seno de la Subdirección General de Enseñanzas Artísticas; ceses que han recaído en las personas del propio Subdirector General y de la Consejera Técnica de Música y Artes Escénicas, y que han provocado la inmediata dimisión de los cinco profesores que, en calidad de Asesores Técnico-Docentes, integraban el equipo de la citada Consejería.

El mencionado artículo terminaba con una invitación a los hasta entonces responsables de la reforma de las enseñanzas musicales en el marco de la LOGSE para que «...a partir de ahora aquellos que se consideraban obligados a callar por el ejercicio de su actividad puedan expresarse». Pues bien, lo cierto es que, formalizados ya, a comienzos de enero, los correspondientes ceses administrativos, y reintegrados los profesores del equipo de la Consejería saliente a sus correspondientes puestos de trabajo en los Conservatorios de música en que cada uno de ellos tiene su destino definitivo, nada obsta para atender la amable invitación lanzada desde esta revista con el fin de exponer a la opinión pública una serie de consideraciones, para las que la vinculación con los servicios centrales de la administración requería de la discreción más elemental.

En relación con ello, los autores del presente artículo, miembros de la Consejería cesante, se sienten obligados a reconocer desde estas páginas que las semanas transcurridas desde que el fantasma de los citados ceses comenzó a planear sobre el trabajo que venían realizando, han supuesto una prueba de resistencia para su paciencia, prueba que en la actualidad consideran sobradamente superada. La contención que la ética más elemental requiere de los funcionarios que ocupan determinados puestos de la Administración, por puro respeto institucional, ante las críticas continuas, las descalificaciones infundadas y los insultos gratuitos, se da por bien empleada si es en pro de un proyecto en el que se cree firmemente, y para cuya realización se ha sido designado.

A lo largo de los años transcurridos en el desempeño de los cargos correspondientes, el equipo de la Consejería Técnica de Música y Artes Escénicas ha dado prueba de una actitud nada propensa a entrar al trapo ante las citadas críticas y descalificaciones



Real Conservatorio Superior. (entrada calle Santa Isabel).

recibidas. En la misma línea, nos limitaremos aquí únicamente a corroborar que, tal y como se apuntaba en el artículo de fondo arriba citado, y como denunciaba la catedrática Almudena Cano en la entrevista que le seguía, el cambio del equipo de la Consejería ha sido motivado, efectivamente, por las presiones ejercidas por un influyente sector de profesores del RCSMM, de las que el reportaje publicado en el diario ABC el pasado mes de octubre no constituía sino un ejemplo más de que los motivos que inspiran al sector no son en modo alguno educativos ni pedagógicos. Son, más bien, de carácter puramente administrativo, al centrarse en el cumplimiento de las obligaciones lectivas que, como funcionarios docentes, corresponden al profesorado de los Conservatorios de Música.

Además de los citados ceses del Subdirector General y de la Consejera Técnica, la actuación de la Ministra en respuesta a dicha presión incluye dos compromisos verbales, contraídos con los representantes del profesorado y hechos públicos posteriormente por éstos a sus compañeros en uno de los numerosos Claustros

extraordinarios celebrados a lo largo del último trimestre de 1996 en el Conservatorio Superior madrileño. Por un lado, la elaboración de un nuevo marco jurídico para los centros superiores -largamente reclamado de la Administración por el equipo saliente, por otra parte, como lo prueban los documentos que obran en los archivos de la Subdirección General de Enseñanzas Artísticas-; y, por otro, el retraso en la implantación del grado superior de las enseñanzas de música, correspondiente a la nueva ordenación de las mismas en el desarrollo de la LOGSE, inicialmente prevista para el próximo curso 1997-98.

Un vez liberados de los cargos desempeñados en los servicios centrales del MEC, y visto el interés suscitado por todo este lamentable asunto entre los diferentes sectores, tanto docentes como profesionales, consideramos que éste es el momento idóneo para empezar a hablar de los rasgos más característicos que definen la reforma iniciada a partir de la aprobación de la ley en octubre de 1990. Y por tratarse esta revista de una publicación de especial difusión en el seno de los Conservatorios de música, hemos considerado oportuno referirnos en primer lugar a la reforma de la enseñanza profesional de la música, y concretamente a todo cuanto se refiere a su grado superior, de cuyo significado como tramo formativo profesional por excelencia es necesario tomar conciencia para entender en toda su dimensión las aportaciones hechas por la ley y sus disposiciones de desarrollo en relación con esta vertiente de la enseñanza musical.

El grado superior de música, todavía sin implantar, ha ocupado una parte muy importante del trabajo de la Consejería a lo largo de estos últimos años, lo que de cara al exterior se ha visto plasmado en varios borradores distribuidos a los Centros, ha provocado un gran número de reuniones con los representantes de las Administraciones educativas con competencias, y ha dado lugar a acometer una serie de medidas relacionadas con la infraestructura de los Centros existentes, con el fin de poder proceder a su implantación en los plazos previstos.

Lamentablemente, a nuestro juicio el compromiso arrancado a la Ministra sólo se fundamenta o bien en una falta de visión de la importancia que para estas enseñanzas tiene la implantación del grado supe-

rior, o bien en un afán por abortar el futuro desarrollo del Real Decreto 617/1995, del 21 de abril, por el que se establecen los aspectos básicos del currículo del grado superior de las enseñanzas de música y se regula la prueba de acceso al mismo. Esta cuestión es bastante difícil de entender si se tiene en cuenta que la elaboración de dicha norma fue objeto, desde 1991, de reiteradas consultas institucionales, y que para ello se contó con el consenso de las diferentes Administraciones educativas, así como de los diferentes sectores implicados.

Al igual que ocurre en los restantes niveles del sistema educativo, incluido el universitario, la finalidad de dicho Real Decreto es servir de base para que, a partir de lo establecido en el mismo, cada Comunidad Autónoma elabore su propio plan de estudios del grado superior, del que las enseñanzas mínimas establecidas en esta norma habrán de suponer un 60 %, aproximadamente, del total. En el momento de su cese, la Consejería saliente se disponía a iniciar la elaboración del currículo definitivo correspondiente al ámbito de gestión del MEC, para lo que se contaba con los abundantes informes y sugerencias emitidos por el profesorado en relación con los diferentes borradores del mismo enviados a los centros.

El citado Real Decreto, en el que, al mismo tiempo, se regula para todo el Estado la prueba de acceso al grado superior de música, supone dotar, por vez primera en nuestro país, al tramo formativo por excelencia de los estudios musicales de una estructura organizativa pensada única y exclusivamente en función de su carácter superior. Ello viene a suponer un tratamiento revolucionario del grado, si se tiene en cuenta que, en los diversos planes de estudios que se han sucedido a lo largo del siglo XX (establecidos en los Decretos de 1917, 1942 y 1966), se ha carecido de un tramo formativo de carácter verdaderamente superior, si entendemos por ello un nivel al que se accede después de realizados los estudios correspondientes al Bachillerato, cuya entidad viene proporcionada tanto por su duración -en ningún caso inferior a cuatro cursos- como por su ordenación académica, y al término del cual se obtiene la máxima titulación dentro del sistema (se esté o no en la universidad, como ha ocurrido durante décadas con las enseñanzas impartidas

en las Escuelas Técnicas Superiores).

Dicha carencia sistemática ha quedado camuflada a base de otorgar efectos profesionales a los tramos formativos anteriores. Así, si bien el plan de estudios en vigor (Decreto de 1966) establece tres grados para las enseñanzas de carácter profesional (lo que induce a entender que dichos grados -elemental, medio y superior- tienen por objeto establecer ámbitos formativos que configuran una trayectoria de dificultad y complejidad académica progresiva), su desarrollo no ha respetado esta secuencia lógica, al concentrar en el grado medio un exceso de asignaturas, muchas de ellas de naturaleza claramente superior, para justificar sin duda la existencia del Título de Profesor, con efectos profesionales, obtenible al término de dicho grado en un período de tiempo semejante al establecido en los planes anteriores (entre seis y ocho años, según las especialidades). Con ello, una vez más, la norma desdibujaba el perfil del grado superior, dado que el grado medio, al absorber la esencia cuantitativa y cualitativa de aquél, lo dejó vacío de contenidos e impidió la existencia de Conservatorios propiamente superiores.

Por tratarse del grado que determina la enseñanza profesional de la música, la nueva configuración de estas enseñanzas está pensada desde el grado superior, como lo prueba el hecho de que el primer borrador elaborado por la Subdirección General de Enseñanzas Artísticas y difundió a los centros en el año 1991, lo tratase con especial detalle, como referencia básica para establecer después la ordenación académica de los grados precedentes. La ordenación académica, por tanto, se ha ido concibiendo de arriba a abajo, aunque la implantación de las enseñanzas se haya producido en sentido inverso, ya que la del grado superior requería de una reforma de la infraestructura existente, especialmente compleja por la mezcla secular de grados en el mismo centro.

Así, la implantación del nuevo grado superior requería no sólo una reordenación de los espacios físicos, con el fin de adaptarlos a una organización mucho más compleja, sino también una reestructuración de las plantillas orgánicas de los centros que permitiera liberar al profesorado encargado de su docencia -Catedráticos, fundamentalmente- del alumnado mayoritario de



© DOCE NOTAS

Músicos en el aire sobre la fachada del Real Conservatorio Superior de Música.

grado medio al que se veían obligados a atender. Ello ha significado en estos últimos años un notable aumento de contratación de profesorado, que permitiera transformar jurídicamente los cuatro conservatorios superiores situados en el ámbito de gestión del MEC, y la consecuente creación de nuevos conservatorios profesionales que atendieran al grado medio. Todo ello ha sido posible gracias a la promulgación, en 1992, del Real Decreto 389 del 15 de abril, por el que se establecen los requisitos mínimos de los centros que imparten enseñanzas artísticas, en virtud del cual los conservatorios superiores deberán impartir únicamente el grado superior de estas enseñanzas.

El citado Real Decreto de aspectos básicos del currículo del nuevo grado superior supone la consolidación y clarificación definitivas de estos estudios y, con ellos, su asimilación a los criterios de planificación experimentados con tanto éxito desde hace décadas en los principales centros superiores de Europa. Si se tiene en cuenta que a todo ello nos incorporamos con más de treinta años de retraso, resultaría tanto más incomprensible una medida que a lo más que podría conducir es a un retra-

so de uno o dos años en la implantación, retraso cuya justificación está fuera del alcance de la comprensión de los autores del presente artículo, salvo que todo ello no persiga otro fin que ocupar un lugar en el Libro Guinness de los Records: el de haber sido el último país de Europa en normalizar su enseñanza musical, por entrar en el siglo XXI con un plan concebido con criterios del siglo XIX.

Frente a éstos, reflejados en un grado superior como el del Decreto de 1966, centrado en dos o tres cursos que se circunscriben a la asignatura central de la especialidad y a tres o cuatro asignaturas complementarias, la nueva ordenación, además de ampliar considerablemente el catálogo de especialidades (entre las que se incluyen algunas sin precedente en nuestros anteriores estudios académicos, como «Flamenco», «Jazz», «Instrumentos de la música tradicional y popular», etc.), propone un plan de estudios global, en el que a lo largo de los cuatro o cinco años de duración se abordan en profundidad todos los aspectos que deben incidir en la formación superior de todo profesional, y que abarcan desde el dominio de la propia especialidad hasta el necesario conociemien-

to teórico y humanístico, pasando por una obligada dedicación a las distintas agrupaciones vocales o instrumentales de conjunto.

El grado superior no debe atender sólo a la formación de los futuros profesionales, sino que, dada su plena integración en el sistema educativo, debe asimismo ocuparse de forma muy especial de la formación del profesorado, lo que queda reflejado en la nueva especialidad de «Pedagogía musical», que comprende una doble opción: la «Pedagogía del lenguaje y de la educación musical», destinada fundamentalmente a la formación de profesores que habrán de impartir la música en la Educación Secundaria Obligatoria y el Bachillerato, y la «Pedagogía vocal e instrumental», destinada a la formación específica de los docentes en sus respectivas especialidades. Por ello, uno de los rasgos más característicos de la nueva ordenación es, junto a la configuración de unos estudios superiores con una consistencia académica propia de dicho nivel formativo, la garantía de la formación del profesorado como una responsabilidad inherente a los poderes públicos, al mismo nivel que la cualificación para el ejercicio de los restantes ámbitos que son objeto del grado superior: la creación, la interpretación y la investigación.

Si al citado retraso de más de treinta años que la enseñanza profesional de la música lleva en nuestro país con relación a la del resto de Europa (no olvidemos que en la década de los 70 los estudios superiores de música, impartidos desde mucho antes en centros exclusivamente superiores, fueron equiparados a los universitarios en toda Centroeuropa), añadimos lo que a ello supondría en cuanto a la cualificación del futuro profesorado, resulta tanto más injustificado conseguir que la implantación se extienda más allá de los diez años previstos por la ley. ¿Es acaso mejor la fórmula actual de contar con un profesorado que, en un elevado porcentaje, ejerce la docencia con el título de grado medio y que simultanea, en el mejor de los casos, dicho ejercicio profesional con su formación musical superior?

Paradójicamente, ante tan compleja situación la cuestión que más preocupa a cierto sector del profesorado es si se imparten 15 o 18 horas semanales de clase a

# Mundimúsica-Garijo

DESDE 1924



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

## Alquiler de instrumentos con opción a compra

C/ Espejo, 4  
28013 Madrid  
Tel. (91) 548 17 94 / 50 / 51  
Fax (91) 548 17 53

C/ Suero de Quiñones, 22  
(Junto Auditorio Nacional)  
28002 Madrid  
Tel. 519 19 23

un máximo de 12 alumnos, en el caso de las especialidades instrumentales, que antes han sido escrupulosamente seleccionados en una prueba de acceso, y si dichas horas se pueden condensar en el menor número de jornadas lectivas que sea posible, con el fin de que la docencia no perturbe el normal desarrollo de una actividad profesional paralela.

En el caso de Madrid, donde radica el núcleo de contestación más importante, cabe preguntarse qué es lo que falta para la puesta en marcha de la nueva ordenación del grado superior: el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y la Escuela Superior de Canto son dos centros más que preparados para iniciar los nuevos estudios de dicho grado; ambos disponen de flamantes sedes propias, así como de claustros que suman entre ambos Centros un total de cerca de un centenar de profesores pertenecientes al Cuerpo de Catedráticos, a los que hay que añadir casi una treintena de profesores pertenecientes al Cuerpo de Profesores; el equipamiento es plenamente satisfactorio para las necesidades académicas, y se cuenta ya con la estructura básica del nuevo plan de estudios y con la regulación, que compete al gobierno, de la prueba de acceso. ¿A qué

se espera para empezar? ¿Qué razones hay para demorar la puesta en marcha de una formación de grado superior coherente con las restantes enseñanzas superiores del sistema? Si mal no recordamos, no se ha comentado en la prensa ninguno de estos aspectos, ya que todas las declaraciones hechas se limitan a cuestiones que competen únicamente a las condiciones laborales del profesorado. ¿Se reduce todo, entonces, a un problema de estatus y horario? ¿Se considera que la actual jornada laboral es una condena a trabajos forzados, que impide preocuparse por cuestiones académicas de mayor calado?

En un rápido resumen, las consecuencias de no haber tenido en los planes de estudios anteriores un verdadero grado superior son: 1) una cualificación profesional en franca desventaja con respecto a la que hace décadas se ofrece en otros países; 2) el citado descuido en la formación del profesorado, lo que ha tenido honda repercusión en el sistema; 3) una dificultad para el reconocimiento de una equivalencia entre la enseñanza superior de la música y los estudios universitarios, y 4) una imposibilidad de homologación con los títulos superiores expedidos en los países de la Unión Europea, con la con-

siguiente dificultad, en ocasiones, para la concesión de becas y el acceso a los diferentes programas educativos de intercambio internacional.

Sólo ahora y de rebote, por la vía de las equivalencias establecidas en la LOGSE, han conseguido los títulos correspondientes a los planes de estudios anteriores -desde el punto de vista legal, que no académico- la equiparación al nuevo título establecido en la ley. Sin embargo, ese nuevo título se obtiene al término de los estudios de la nueva ordenación, cuya implantación, al parecer, no preocupa a las autoridades. Esto requiere, como puede comprobarse por el Real Decreto aspectos básicos ya mencionados.

De la decisión última que los actuales responsables del MEC, con la Señora Ministra a la cabeza, tomen, dependerá el que los estudios superiores de música en nuestro país continúen *sine die* languydeciendo en brazos del plan 1966, con su secuela de frustraciones y abandonos. Y éstos producen -como es bien sabido- el exilio hacia centros europeos de los estudiantes que no hallan en los conservatorios españoles lo que un verdadero plan de estudios superior debería ofrecerles a partir del próximo curso académico.

# Eva Alcázar

## Enseñar el piano contemporáneo

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

UNA PIEZA DE BARTOK AL AÑO Y ALGO DE DEBUSSY O PROKOFIEV EN LOS ÚLTIMOS CURSOS ES EL BALANCE QUE PUEDE EXTRAER DEL SIGLO XX, TRAS DIEZ LARGOS AÑOS DE APRENDIZAJE, EL ESTUDIANTE DE PIANO. FRENTE A ESTE PANORAMA SE HA ALZADO EVA ALCÁZAR, PIANISTA HISPANO-MEXICANA Y PROFESORA EN EL CONSERVATORIO DE LA COMUNIDAD DE MADRID DE FERRAZ. DESDE HACE POCO MÁS DE SEIS AÑOS, ALCÁZAR PROPONE UN TALLER DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA PARA PIANISTAS DE LOS DOS ÚLTIMOS CURSOS DE GRADO MEDIO (SÉPTIMO Y OCTAVO). EL HECHO ES QUE MUCHOS ALUMNOS SE HAN FAMILIARIZADO CON UN PERÍODO APASIONANTE QUE LES HA FASCINADO. HAN ENTRADO EN CONTACTO DIRECTO CON COMPOSITORES, ENTUSIASMÁNDOSE CON ESTILOS Y TENDENCIAS QUE IGNORABAN Y QUE, QUIZÁS, IGNORARÍAN PARA SIEMPRE DE NO SER POR LA TENACIDAD Y EL BUEN SENTIDO DE ESTA ARTISTA Y PROFESORA. AUNQUE NO PARECÍA UNA IDEA COMPLEJA, HABÍA QUE PENSARLA Y PONERLA EN MARCHA. QUE CUNDA EL EJEMPLO.

*P. ¿Cómo fue la idea de incluir la pedagogía del piano contemporáneo en las enseñanzas medias del Conservatorio en el que imparte clases?*

R. Siempre he tenido la inquietud de hacer música actual porque creo que somos un reflejo de lo que sucede en nuestro tiempo. Me interesa mucho más lo que está sucediendo en mi tiempo que lo que ha sucedido hace un siglo, aunque constituye nuestra fuente, desde luego. En los conservatorios hay una gran

carencia de un enfoque de la música del siglo XX. Siempre me ha parecido que hay un gran desfase entre el compositor actual y el intérprete. Veo que la enseñanza en los conservatorios crea algo así como intérpretes de museo, en el sentido de que llegan a Prokofiev y Bartok, como mucho. Pero estamos terminando el siglo XX y, sin embargo, esto no se enfoca en los planes de estudio. A lo sumo se llega a ver una obra moderna. Se supone que se tocan todos los estilos, Barro-



© DOCE NOTAS

co, Clásico y Moderno, pero en lo Moderno entran impresionistas, Prokofiev, Bartok y poco más.

*P. ¿No cree que parte de la composición de la posguerra, es decir, de la segunda mitad del siglo XX, muestra poco sentido pedagógico en lo que se refiere al piano?*

R. Sí, también, y tengo dificultades para encontrar obras adecuadas para la enseñanza. De todos modos, lo que tengo en el Conservatorio es un taller de música contemporánea

por el que pasan todos los pianistas de séptimo y octavo de piano, aunque no sean mis propios alumnos. Conmigo trabajan la música para piano del siglo XX y, efectivamente, encuentro dificultades porque la mayor parte de los compositores, cuando escriben obras para piano, son muy complejas. Pero, no obstante, se encuentra repertorio. Llevamos desde el año 1991 haciendo el taller de música contemporánea y prácticamente nunca he repetido una obra con un promedio de diez

a quince alumnos cada año. Este último curso va a ser el único en que se va a repetir una obra. Existe el álbum de Colien Honneger, que encargó a 48 compositores obras para piano que están divididas en grado elemental, medio y superior. Empieza a haber gente que se preocupa por ese aspecto. Hay otros compositores que también han escrito mucha obra para piano, como Ramón Barce o Carlos Cruz de Castro; de México también he recibido muchas partituras, de gente como Ramón Montes de Oca, por ejemplo, que es muy joven y está haciendo muchas cosas

R. Mi primera intención fue que la música contemporánea, la del siglo XX, existiera dentro del programa de piano del Conservatorio. Eso sí tuvo un poco de resistencia. Quería que existieran los períodos Barroco, Clásico, Moderno y Contemporáneo. La solución que se encontró fue que lo diera yo; no quería que esto estuviera personalizado en mí, pero así fue. En el Conservatorio de la Comunidad de Madrid tenemos lo que se llama la clase colectiva de piano. Es algo que surge de la LOGSE, pero vimos que convenía, incluso, para toda la gente que queda del plan de

*trado receptivos?*

R. Sí, responden muy bien. Al principio hubo un poco de reticencia, pero considero que ahí se encuentra mi responsabilidad, hacer uso de estrategias pedagógicas eficaces para atraerlos y mantener el interés durante todo el curso. Se trata de un solo año y planifico todo el curso combinándolo con audiciones comentadas sobre las obras más representativas del siglo XX, de modo que se pueda mantener el interés de los alumnos, la asistencia a conciertos -como los del CDMC, o ahora los de Promúsica-, y todo ello lo tengo como actividad dentro de

*curso del último año pude ver que los compositores españoles de los que se tocaban obras estaban presentes y mantenían un contacto directo con los alumnos que las interpretaban. El ambiente me pareció magnífico. ¿Cómo viven los alumnos ese contacto directo con los compositores?*

R. Les apasiona, es una de las motivaciones que me planteo desde el principio. Es una maravilla poder vivir y discutir con los compositores, hacerles preguntas; la simple proximidad física con ellos ya es importante. Los alumnos viven esto como algo emocio-



Alumnos del taller preparando el piano para una obra de Cage



Eva Alcázar con uno de los alumnos del taller

para piano... de todos ellos he sacado material.

*P. ¿Ha habido compositores que hayan trabajado directamente para su taller?*

R. No, ninguno. He obtenido material de lo que ya tienen hecho, pero nadie ha hecho una obra especial para el taller. A mí sí me han escrito obras dedicadas, pero como pianista.

*P. Este taller lo crea en 1991. ¿Hubo resistencias en su centro a su creación?*

1966, con lo cual lo hicimos extensivo a todos; el taller de música contemporánea para los de séptimo y octavo de piano, que son los dos últimos cursos que damos en el Conservatorio de la Comunidad (que es de grado medio), quedó como la clase colectiva. El taller de música contemporánea sería el equivalente a lo que se hace en las otras materias como clase colectiva. Yo tengo dos horas a la semana para este taller.

*P. ¿Los alumnos se han mos-*

la programación del taller; así, los alumnos se van interesando. Creo que ha dado muy buen resultado porque me he encontrado en conciertos de música contemporánea con alumnos que tuve hace cinco años y asisten por interés propio. Muchos de mis antiguos alumnos me han llegado a decir: "gracias a ti he descubierto un mundo nuevo, oigo la música de diferente forma"; y es que es otra forma de escuchar la música.

*P. En el concierto de final de*

nante, sienten que el compositor ha ido a escucharles la obra, se preocupan porque le haya gustado cómo tocaron. En fin, de las actividades que tenemos en el Conservatorio es de las que más experiencias indelebles dejan en los alumnos, lo he constatado así.

*P. En ese concierto me impresionó de manera muy especial cuando una muchacha muy joven se atrevió a tocar, o a poner en escena, la obra de silencio de John Cage, 4'33", frente a las toses nerviosas y*

a alguna que otra risita en el auditorio. ¿Cómo ha conseguido que una chica joven se enfrente a esa situación, con familiares, amigos y compañeros como público, con una obra tan límite como ésta, en la que no se toca ni una sola nota?

R. La ensayamos muchísimo para que fuera creándose el

muchacho también lo hacía. Cada uno a su manera, el gesto de la cara, la actitud del cuerpo, eso cada uno lo hace de acuerdo a su personalidad, a la vivencia que tiene en el momento y a la tensión que crea la duración del silencio. Luego lo hacía ella y guardábamos absoluto silencio; al final, cuando terminaba, le pre-

rar, estrategias psicopedagógicas para motivar mejor a la gente, la dinámica del grupo, cada clase, así como el curso completo. Todo lo tengo muy planificado y cada año lo voy renovando. No hago todos los años lo mismo ni enfoco la primera clase de la misma manera. En los últimos cursos descubrí que entendían perfectamente la disolución de la tonalidad mostrándoles el libro *Un encuentro extraordinario entre Schoenberg y Kandinsky*, ver toda esa secuencia de las pinturas de Kandinsky desde lo figurativo hasta llegar a la pintura abstracta; leemos algunas cartas de la correspondencia Schoenberg y Kandinsky, y así, hasta llegar al momento en que escuchan la obra completa de Anton Webern, están encantados y lo disfrutan.

P. ¿Qué perspectivas de futuro ve para este taller?

R. Creo que buenas. Vamos a ver cómo lo adaptamos cuando esté totalmente implantada la LOGSE, porque con los tiempos lectivos que hay solamente cabe integrarlo como materia optativa.

P. En su pasión por la música contemporánea, tanto como intérprete y profesora, ¿qué importancia han tenido su formación y su entorno?

R. Son fundamentales los profesores que uno ha tenido y el ambiente en que se ha vivido. Soy sobrina de Simón Tapia Colman, un compositor exiliado en México, aragonés, nacido en 1906. Se fue, junto con Rodolfo Halffter, a México en 1939, tras la guerra, después de haber estado en un campo de concentración en Francia. Se casó con la hermana ma-

yor de mi padre y en casa de mis tíos siempre había un ambiente musical. Por allí pasaban los grandes compositores que iban a visitar México. A través de ellos conocí a Bertha Huberman, una pianista que hacía dúo con su marido, el extraordinario violonchelista Adolfo Odnoposoff, que fue asistente de Pablo Casals en el Conservatorio de Puerto Rico hasta la muerte de éste. Ella fue mi primera profesora de piano y música: me enseñó todo, piano y teoría, con ella aprendí los fundamentos de la música. Me acuerdo muy bien -y me marcó muchísimo- de que decían que era de la más elemental ética profesional programar en todos los conciertos al menos una obra contemporánea. Ellos son dedicatarios de obras muy importantes como, por ejemplo, la *Sonata para violonchelo y piano*, de Rodolfo Halffter, o la *Sonata para violonchelo y piano*, de Simón Tapia Colman. Llegaron a tener un repertorio enorme, como para cubrir varios recitales, con obras dedicadas a ellos de compositores de toda América. El ejemplo me ha seguido influyendo, fue decisivo. Aparte de que cuando era niña la figura de toda la historia de la música que más me impresionaba era la de Liszt, y sigue siéndolo por todo lo que aportó a la composición, por su actitud humana, por la dedicación a sus contemporáneos y a dar a conocer su música; y luego, como compositor, por todas las innovaciones que aportó. Fue un gran revolucionario y, además, un gran humanista, y siempre me pareció que ése era el gran ejemplo a seguir, que el intérprete tiene que tener esa misión.



ambiente. Tuve que hablarle de la importancia que tiene el silencio en la música, así como de toda la filosofía de John Cage, su punto de vista sobre el Zen... era muy importante mentalizarse. Luego escogí a una chica que tiene una personalidad muy fuerte y sabía que podía llegar a hacerlo bien. Lo ensayamos con ella y con su compañero, que también hizo piezas de Cage y con el que preparaba el piano; los tres ensayamos mucho. Por ejemplo, yo me ponía al piano y hacía mi propia interpretación para darle ideas. Luego, el otro

guntaba: "¿cuál es la música que se creó?", y empezaban a descubrir que eran los ruidos ambientales, el del aire de la calefacción, lo que se oía en las aulas contiguas... así fue como se fueron mentalizando, los dos lo podían haber hecho.

P. ¿Qué balance saca de estos cinco o seis años del taller?

R. Para mí, muy positivo. Es de las cosas que más satisfacciones me han dado en la vida. Cada año lo hago diferente porque voy descubriendo cosas, fallos que trato de supe-



# Alain Moinier

EN MIRECOURT DESDE 1864

Violines, Violas y Violoncellos



Si deseas recibir catálogo gráfico e información, dirígete a:

Mundimúsica - Garijo  
C/ Espejo, 4  
28013 Madrid  
Teléfonos: (91) 548 17 94 / 50 / 51



Corredor Diego de Valderrábanos, 59

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

- \* TODOS LOS INSTRUMENTOS
- \* COMBOS
- \* ARMONÍA
- \* 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....)

Tíno. 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



**P**ara empezar, toda la visita se realiza escuchando música; unos magníficos auriculares inalámbricos se suministran a la entrada y, con ellos, cada punto de atención posee su propia audición musical, así como unos ajustados comentarios. Los puntos de atención pueden ser las vitrinas donde se muestran las colecciones de instrumentos, pero también una serie de maquetas de espléndida factura en las que se reproducen diversas salas históricas que acogieron acontecimientos musicales de especial importancia en el ámbito de la evolución instrumental, sin olvidar los ordenadores interactivos.

A través de este entramado, el visitante recorre la historia de la música, desde la sala del Palacio de Mantua en donde pudo tener lugar el estreno de Orfeo, de Monteverdi, hasta las modernas salas del IRCAM, pasando por salas como las del Festspielhaus de Bayreuth, la del Palacio del Trocadero, la antigua del Conservatorio de París (donde se estrenó la *Sinfonía Fantástica*, de Berlioz), el Patio de Mármol del Palacio de Versalles o el Teatro de los Campos Elíseos (tal y como era cuando se estreno *La Consagración de la Primavera*, de Stravinsky).

Aparte de cumplir con la función museística convencional de todo museo de instrumentos que se precie, la idea que ha guiado la realización de este nuevo museo francés es clara: se trata de ofrecer el punto central de animación de la *Cité de la musique*. Esta *Cité* incluye el nuevo Conservatorio Superior, el Auditorio modular (que permite diversas transformaciones espaciales) donde tiene su sede el *Ensemble InterContemporain de Paris*, así como otras instalaciones menores pero de gran interés, como un Taller de Gamelang abierto a grupos de jóvenes, un punto de información con ordenadores en los que se puede consultar la mayor parte de los programas musicales existentes (entrada libre), e instalaciones especializadas, como los Institutos de Pedagogía musical y coreográfica, un Centro de documentación musical, apartamentos para estudiantes de música, un café, etc.

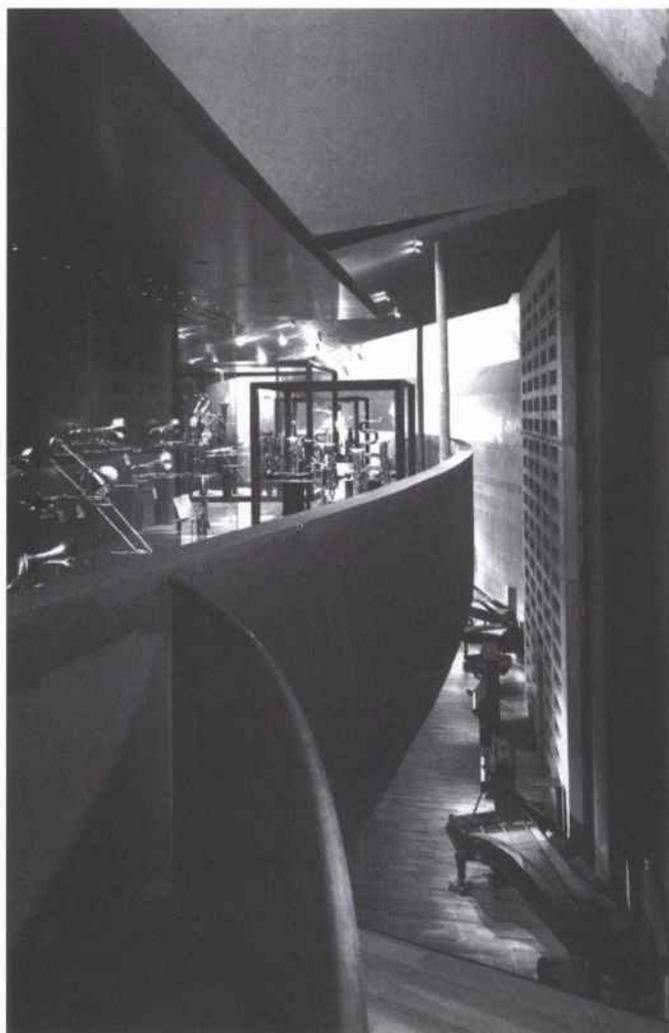
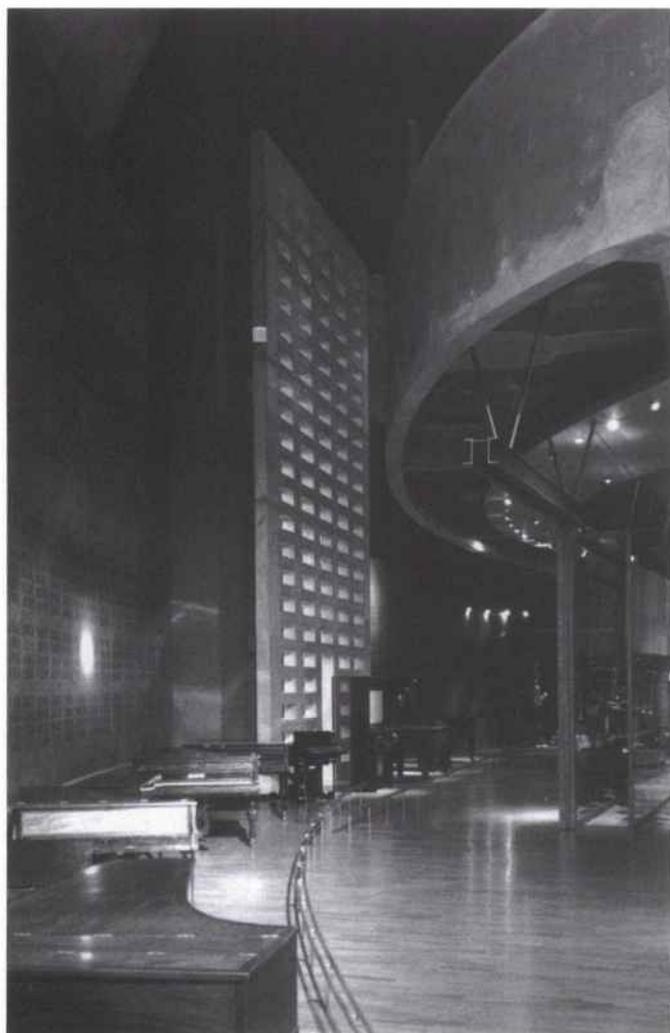
Todas estas instalaciones, impresionantes como conjunto dedicado a la música, carecían sin embargo de una gran instalación permanentemente abierta, susceptible de interesar a todos los públicos y motivar la visita a una *Cité* que ha recibido críticas (típicamente parisinas) por no encontrarse en un punto central de la ciudad. En

# Inauguración en París del Musée de la musique

El mayor espectáculo  
de instrumentos del mundo

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

EL PASADO 18 DE ENERO ABRIÓ SUS PUERTAS EL MUSEO DE LA MÚSICA DE PARÍS. CON ELLO SE CIERRA Y CORONA EL ESPECTACULAR COMPLEJO DE LA *CITÉ DE LA MUSIQUE*. EL MUSEO, HEREDERO DEL MUSEO DE INSTRUMENTOS DEL CONSERVATORIO DE LA CAPITAL GALA, HA TARDADO ALGUNOS AÑOS MÁS DE LOS PREVISTOS EN NACER, Y A LA VISTA DEL NUEVO CONCEPTO DESARROLLADO ES FÁCIL ENTENDER LA DEMORA: EL MUSEO INCLUYE, COMO ES LÓGICO, LA COLECCIÓN DE INSTRUMENTOS COMO COLUMNA VERTEBRAL, PERO SE HA ESFORZADO POR CONVERTIRSE EN UN AUTÉNTICO ESPECTÁCULO ABIERTO A TODO TIPO DE PÚBLICO AMANTE DE LA MÚSICA EN CUALQUIER NIVEL.



Musée de la Musique, obra del arquitecto Christian de Portzamparc. Arquitectura interior: Franck Hammoutène. © Thibaut Cuisset-Agence Métis. A la derecha, vista parcial de la zona de pianos y trompetas. Foto: George Fessy. © cité de la musique.

efecto, la *Cité* forma parte del majestuoso Parque de la Villette que se encuentra en el extremo noreste de la ciudad -zona tradicionalmente popular e industrial-, en el lugar ocupado por los antiguos mataderos. Ésta es la función llamada a cumplir por el Museo, un lugar de animación permanente, al margen de las afecciones de la programación del Auditorio o de las actividades específicamente profesionales del resto del equipamiento de la *Cité*. Pierre Boulez, cuyo criterio ha sido escuchado permanentemente en Francia desde hace dos décadas, subrayaba la necesidad de un *Pompidou* de la música, es decir, de un lugar abierto al visitante en todo momento, con la posibilidad de conocer cualquier aspecto de la música.

Tantas expectativas proyectadas sobre el Museo explican las vacilaciones y las demoras de su apertura. Sin embargo, el resultado se sitúa en la línea de las mejores intenciones: un Museo instrumental a la altura de los mejores del mundo y una fiesta didáctico-cultural para cualquier tipo de visitante, un espacio moderno, cómodo y lujosamente equipado y un punto de confluencia de toda clase de información técnica.

### Un Museo dentro de otro Museo

El Museo de la Música acoge el antiguo Museo de Instrumentos del Conservatorio, cuya colección data de los primeros años de la Revolución Francesa y tuvo momentos de gloria durante el siglo XIX, llegando a ser dirigida por el propio Berlioz. Actualmente posee cerca de 4.500 instrumentos, entre ellos el Stradivarius de Sarasate (que, por cierto, consta como catalán en el cartel) o las guitarras de Berlioz y de Paganini. Su colección de instrumentos de Sax es la segunda del mundo. Un aspecto novedoso de la presentación de la colección es que ha incluido instrumentos modernos populares, guitarras eléctricas (está expuesto un bajo eléctrico como el de Paul McCartney, lo que resulta más bien lamentable, ya que no es el instrumento original del ex-beatle y el modelo, todavía en venta, es un instrumento barato y de serie), sintetizadores, instrumentos mecánicos, ondas Martenot, así como piezas de los laboratorios de música electroacústica (una enorme máquina del GRM de París que parece la cabina de un submarino).

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



Primer plano, arpas de Saunier, Erard, Cousineau, Nadermann y Pleyel. Segundo plano, vitrina de clarinetes. Foto: Georges Fessy. © cité de la musique.

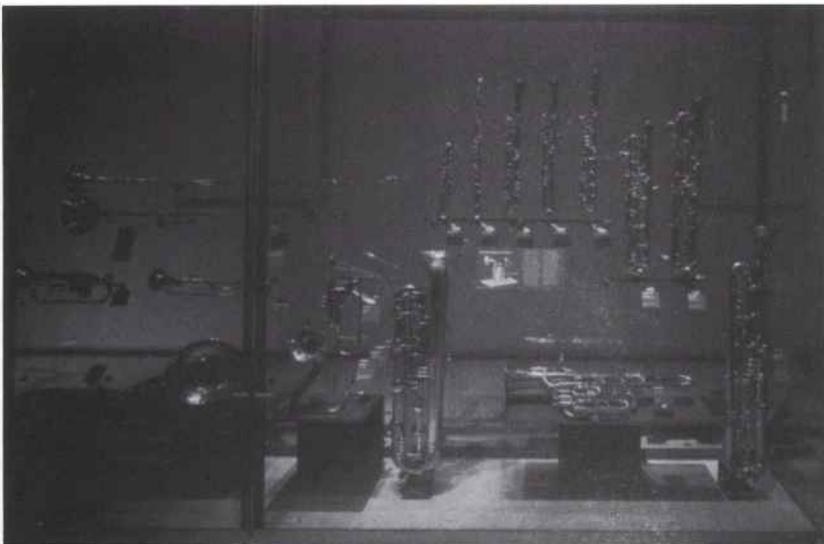
no, o la 4X del IRCAM, tecnología punta hace diez años y hoy pieza de museo, ¡ay!). Otra vitrina muy llamativa es la que reúne todos los instrumentos utilizados por Edgar Varese para su histórica pieza *Ionization*, la primera obra escrita para un amplio conjunto de percusión, con al-

gunas bocinas y un piano.

### Viajar por la historia

La colección expuesta comienza en el Renacimiento, pero su verdadero arranque se sitúa en el primer Barroco, con Monteverdi y Lully. Hay algunos ejemplos de instrumentos no occidentales o anteriores a la fecha citada, pero son pocos. Varios paneles, con audición incorporada, dan muestra de diferentes disposiciones históricas de las orquestas. Hay también un espacio dedicado a la evolución de la escritura, pero, en mi opinión, es poca cosa, aunque puede interesar a públicos con diferente nivel de formación o cultura musical.

El Museo cuenta, también, con un anfiteatro que puede acoger hasta 230 personas y en el que está previsto que se realicen conciertos



Vitrina "Adolphe Sax". Foto: Georges Fessy. © cité de la musique.



Primer plano, clavecín J-F Hensch, París, 1761. Segundo plano, clavicordios seguidos del clavecín de N. Dumont, P. Taskin, 1697/1789: clavecín J.C. Goujon, 1749. Foto: Georges Fessy. © cité de la musique.

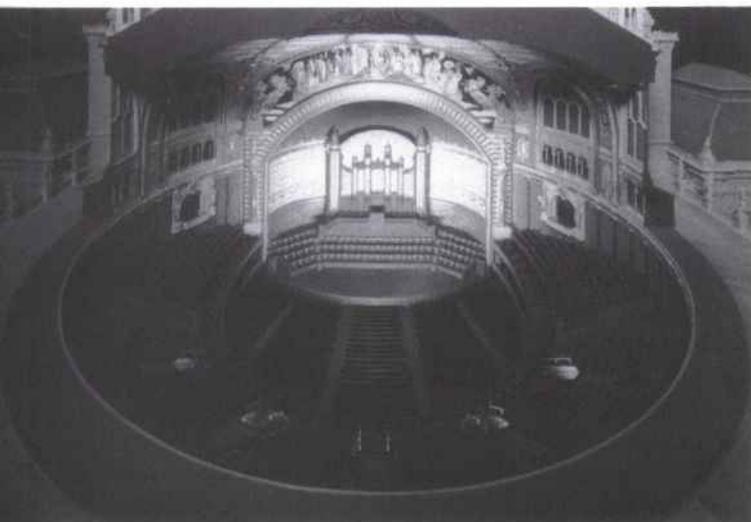
y audiciones que, aparte de su interés general, sirvan para el mantenimiento y uso de los instrumentos de la colección. La climatización de la sala permite un uso adecuado de instrumentos delicados y cuenta con un órgano construido por Jean-François Dupont, en cuyo mueble ha colaborado el arquitecto general de la *Cité de la musique*, el afamado Christian de Portzamparc. A su vez, el Museo se dispone a ofrecer exposiciones temporales que permitan atender ciertos aspectos temáticos de la historia de la música y hacer rotar la gran colección instrumental. Se cuenta, también, con todo el apartado científico correspondiente, es decir, un laboratorio de restauración y un centro de investigación y documentación, así como la inevitable y siempre concurrida librería-tienda.

### El recorrido

El plan de las salas es ya un compendio de didáctica musical. Hay cinco niveles temáticos en la visita. El primero de ellos se centra en *La Italia barroca* y *La música en Versalles*, precedidos ambos de una pequeña antología de instrumentos anteriores. El segundo nivel se centra en el siglo XVIII y cuenta



Vitrina de guitarras. Foto: Georges Fessy. © cité de la musique.



Sala de fiestas del Trocadero en 1889, maqueta escala 1/50<sup>o</sup>.  
Foto Georges Fessy. © cité de la musique.

con dos espacios: *La ópera y los salones de París* y *Los conciertos públicos*. El tercero y cuarto espacios están dedicados al siglo XIX, con apartados para *La orquesta romántica*, *La Gran Ópera* y *el drama lírico*, *La notación musical en Occidente*, *Músicas al aire libre* y *Las exposiciones universales*. El quinto apartado corresponde al siglo XX y se denomina genéricamente *Las rupturas instrumentales*.

En cuanto al núcleo del Museo, el apartado instrumental, la visita depara excelentes momentos. Hay piezas magníficas e instrumentos clásicos de las mejores firmas en cada familia; pero esto forma parte de lo que se espera de un Museo de instrumentos de alto nivel. Las sorpresas del recorrido (al menos para todo tipo de públicos) pueden venir de piezas insólitas, como esos serpentones y fagotes con cabezas de dragón, el clavecín *brisé* que se pliega en tres como una maleta, del constructor francés Jean Marius y que fue ofrecido a Federico el Grande, o ese gigante octobasso fabricado en 1850 por Jean-Baptiste Vuillaume, una especie de contrabajo de cerca de cuatro metros de alto que se toca pisando unos pedales que transmiten la presión al altísimo mango a través de un mecanismo de resortes. Este instrumento expresa muy bien las paradojas de la acústica; es sabido que la percepción de la intensidad sonora es logarítmica, o sea, que para que escuchemos un nivel de potencia aproximadamente doble a otro es nece-

sario un aumento de potencia real del orden de 10; dicho de otro modo, el doble de la potencia de un sonido de un violín, por ejemplo, no corresponde a dos violines sino a diez. Dada la cantidad de energía necesaria en los sonidos graves para equilibrarse con los agudos -a causa de la característica de nuestra audición-, un contrabajo que pudiera equilibrarse con sus parientes de la cuerda debería medir más de diez metros. Desde siempre se ha dicho que el contrabajo es un instrumento fallido en el sentido acústico, de ahí que en pleno racionalismo del siglo XIX alguien se sintiera tentado de intentar paliar esos problemas. El octobasso de cuatro metros queda lejos del modelo teórico de diez, pero parece que tuvo sus adeptos que consideraron que aumentaba notablemente la potencia de los graves de la orquesta, además de descender una tercera en el registro, lo que no es mucho para tal mastodonte. Sea como fuere, ahí está, como una escultura enorme ofreciendo esa sensación de extrañeza que proporcionan los objetos familiares aumentados de escala anormalmente.

De todos modos, al margen de lo que resulta más llamativo a la vista -y que hará las delicias de muchos visitantes poco familiarizados con el mundo instrumental-, lo verdaderamente exquisito de este Museo siempre será la gran variedad y riqueza de sus instrumentos *normales*. El Museo, a su vez, se ha esforzado por ofrecer en todo momento cada instrumento dentro de un contexto histórico, cultural y social, con lo que el contenido pedagógico de la visita es muy elevado.

En resumen, pedagogía, espectáculo, calidad y variedad (además del lujo de diseño y materiales presentes en su construcción), hacen de este Museo todo un hito en el capítulo de nuevas instituciones musicales. Siempre habrá algún visitante español que saque el manoseado tópico de la *grandeur* francesa, sin duda teniendo en mente, sin decirlo, la *pequeñeur* española; pero no estaría de más que algún responsable cultural patrio se diera una vuelta por la *Cité*. Si no está irremediabilmente enfermo de cinismo puede que salga de allí haciéndose la pregunta que constituye el título del artículo de nuestra colaboradora Ana Alberdi: ¿Por qué no hay en Madrid un museo de instrumentos?

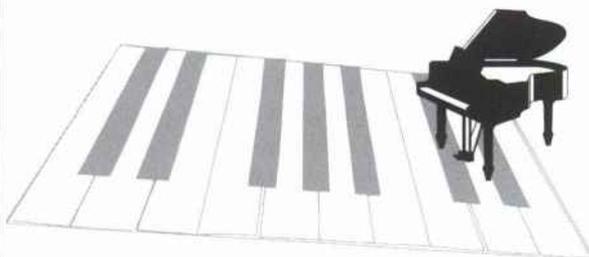
## La Cité de la musique

Los dos complejos arquitectónicos que constituyen la *Cité* cuentan con cinco auditorios; el Conservatorio Superior tiene tres con una capacidad entre las 200 y las 400 plazas. Disponen, además, de entrada opcional independiente del Conservatorio. El otro bloque dispone del Auditorio modular, con capacidad entre 800 y 1.000 plazas, según la disposición escénica elegida. El Auditorio del Museo cuenta, por su parte, con 230 plazas. Ninguno de ellos es

realmente grande, pero usando los cinco en combinación se podría programar todo un festival camerístico; algo que aún no se ha hecho, a causa, sin duda, del enorme presupuesto que requeriría. Pero ahí está el equipamiento en espera de la oportunidad. A su vez, la *Gran Halle* (edificio de hierro y cristal que constituye la restauración del pabellón central del viejo matadero) bordea la plaza en la que confluyen los dos módulos. Este enorme espacio polivalente ha sido sede de acon-

tecimientos musicales también, y esta primavera acogerá la feria de música Musicora. Dentro del Parque de la Villette, a menos de cien metros, se encuentra un gran auditorio de música popular, el Zenith, con capacidad para más de 5.000 personas, y a escasos metros hay un centro de jazz. El día que se quiera, o pueda, hacer funcionar todo esto a pleno rendimiento puede haber una programación musical digna de una Exposición Universal.

# Casa de Piano



- Pianos nuevos y usados
- Yamaha - Kawai
- Marcas europeas
- Importación de pianos
- Servicio técnico

C/ Puebla, 4 Tlfs.: (91) 522 50 04-70  
28004 Madrid Fax: (91) 522 50 04

## El Taller del Piano

**RESTAURACION • REPARACION • AFINACION  
TODO TIPO DE PIANOS Y TODAS MARCAS**

- PUESTA A TONO Y AFINACION, TIMBRADO.
- REPARACION DE TECLADO, AJUSTE Y PESO.
- REGLAJE DE ESCAPES Y MAQUINA GENERAL.
- REPOSICION DE CUERDAS, BORDONES, CLAVIJEROS.
- LIMPIEZA Y DESINFECCION INTEGRAL A DOMICILIO.
- INSTALACION SORDINAS, HUMIDIFICADORES, CALEFACCION.
- ACCESORIOS EN GENERAL, VARIACIONES (CONSULTAR).
- PRESUPUESTOS GRATUITOS A DOMICILIO - TASACION.
- MANTENIMIENTOS PERMANENTES - CONCIERTOS.

### CONSERVATORIOS Y ESCUELAS DE MUSICA • CONDICIONES DE MANTENIMIENTO MUY VENTAJOSAS • SERVICIOS

- VENTA DE PIANOS RESTAURADOS • NUEVOS • OCASIONES •
- 10 AÑOS DE GARANTIA TOTAL EN RESTAURACIONES •
- UN EQUIPO DE TÉCNICOS ESPECIALISTAS A SU SERVICIO •

#### OFERTA

AFINACION 440 Hz. - REGLAJE TECLADO  
REGULAR ESCAPES - REGULAR PEDALES  
REVISION GENERAL

Por 13.000 pts.\* OFERTA VALIDA HASTA 30/06/97  
\* I.V.A. NO INCLUIDO

*El Taller del Piano*

Gonzalo de Berceo, 12  
28017 MADRID

Tel. 407 44 43

## ALQUILER DE INSTRUMENTOS DE MÚSICA



### CALL & PLAY

GUITARRAS • ARMÓNICAS  
FLAUTAS • VIOLINES  
AMPLIFICADORES

TODO EN ACCESORIOS  
Y REPUESTOS



CALL & PLAY

Mar del Japón 15 • 28033 Madrid • Tel. 381 58 15

## Rincón Musical

*El Mundo del Piano*

(Desde 1890)

Taller propio



LOS MEJORES PIANOS  
DE OCASIÓN

### YAMAHA - KAWAI

VERTICALES Y COLAS

- NUEVOS
- ACÚSTICOS CON AURICULARES
- RESTAURADOS
- DIGITALES

SISTEMA DE AURICULARES PARA INSTALAR EN  
SU PIANO

AFINACIONES - REPARACIONES  
COMPRAS - CAMBIOS - TRANSPORTES

**PZA. SALESAS, 3 TEF. 319 59 14**  
METRO ALONSO MARTÍNEZ - COLÓN

# Las colecciones de instrumentos musical insospechado

CRISTINA BORDAS

La pregunta, aderezada de señales de sorpresa, era hasta hace unos años casi siempre la misma cuando se trataba de instrumentos históricos españoles mostrados en exposiciones. Omitamos la pregunta, fácilmente imaginable por nuestros lectores en cualquiera de los idiomas del orbe; la respuesta invariable era: sí, existen y son así de importantes.

En los últimos tiempos, pongamos unos diez o quince años, las cosas han cambiado mucho y para bien. Y no sólo en España, aunque aquí de manera más rápida (hay mucho por descubrir e investigar) y quizás también excesivamente silenciosa, es decir, poco presente en la vida cultural salvo en círculos científicos (musicólogos, organólogos, museólogos). Ya se sabe que los músicos estamos habituados a trabajar con el silencio, y más si se trata de instrumentos del pasado, siempre envueltos en el vértigo de rebuscar en su mudez actual para imaginar su sonido pasado. Pero no se trata de este silencio, claro, sino del otro, el que tiene que ver con el desconocimiento del patrimonio instrumental.

Precisamente los cambios que mencionábamos se han hecho notar en la calidad y cantidad de información que se

está dando a conocer en foros nacionales e internacionales sobre las colecciones, las piezas más señaladas de las mismas y sus constructores. Por una parte hay que destacar las publicaciones científicas sobre la historia de los instrumentos musicales españoles, las escuelas locales de construcción y su relación con el contexto europeo. Por otra, han tenido gran importancia para la difusión de estos «documentos» musicales «vivos» las exposiciones y publicaciones de catálogos. Gracias a todo ello y a las investigaciones en curso, podemos aventurar ya un mapa de las colecciones españolas y de sus contenidos, nunca definitivo, pues por fortuna las colecciones, incluso las patrimoniales, tienden no sólo a consolidarse sino también a crecer.

## Infraestructura museística

Una de las características de este mapa es la dispersión de los fondos, motivada en gran parte por la escasez de museos dedicados a instrumentos y de colecciones privadas especializadas. En cambio, existen muchas pequeñas o medianas colecciones que forman parte de museos y de instituciones eclesíásticas, que reciben un tratamiento museístico adecuado aunque no estrictamente organológico.

Como museos dedicados exclusivamente a instrumentos, contamos con el Museo Internacional de la Gaita en Gijón y el *Museu de la Música* de Barcelona. En el primero se recogen, además de gaitas de diversas procedencias, documentos iconográficos y publicaciones, con un enfoque monotemático hacia las gaitas. El segundo es, por la pluralidad y cantidad de sus fondos, el más completo del panorama español. La reciente publicación de su *Catàleg d'instruments* (Barcelona, 1991) aporta descripciones y fotografías de 1.348 instrumentos. Entre ellos hay que destacar la colección de instrumentos de tecla, con órganos, monacordios (clavicordios), claves y pianos de los siglos XVII al XIX. También los de cuerda pulsada, con un excepcional conjunto de salterios ibéricos del siglo XVIII, arpas de los siglos XVII al XIX con una buena muestra de las arpas de pedales de fines del XVIII; la familia de los laúdes cuenta con piezas italianas de principios del siglo XVI y, entre las guitarras, encontramos representados a los más importantes autores españoles y sus escuelas, incluidas dos guitarras anónimas del siglo XVII, las más antiguas conservadas en colecciones públicas. El mismo nivel de interés tienen los demás conjuntos del *Museu*, como los aerófonos,

# españolas

# Un patrimonio



Arpa de dos órdenes por Pere Elias, Barcelona 1704. Museo de Ávila.

de los que destacan los instrumentos de fabricación francesa y catalana de los siglos XVIII y XIX y algunas piezas excepcionales del siglo XVII; también los mecánicos, los etnológicos y un pequeño grupo de arqueológicos. Es importante subrayar que este museo se formó gracias a la reunión de colecciones privadas de finales del siglo pasado, siguiendo en esto el mismo proceso que los demás museos instrumentales de Europa. Porque es precisamente la historia del coleccionismo privado de instrumentos musicales la que ha marcado el carácter de nuestro patrimonio actual.

## Las colecciones madrileñas

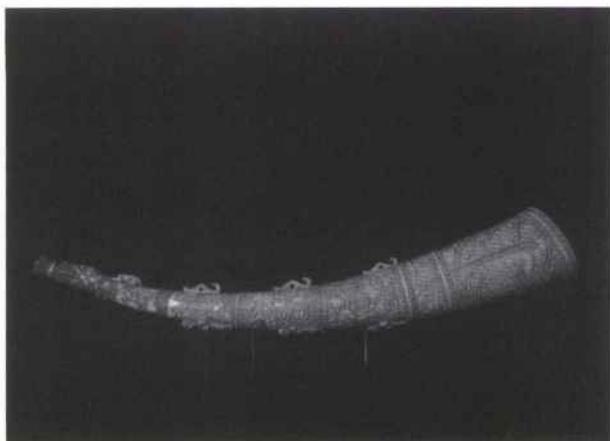
Así como los coleccionistas catalanes del siglo XIX hicieron posible el *Museu*, en Madrid se perdió la ocasión de crear una colección pública estable al desaparecer, tras su muerte, los instrumentos que F. A. Barbieri (1823-1894) había ido reuniendo a la par que los importantes libros y documentos sobre música, hoy día conservados en la Biblioteca Nacional. De este conjunto de instrumentos históricos sólo se conoce una pequeña parte, que fue comprada a la muerte de Barbieri por el Musée Instrumental de Bruselas, donde hoy se conservan.

En cuanto a los fondos de los museos estatales, el origen de todas sus colecciones está en la apertura al público de la Real Librería en 1711 por mandato de Felipe V, que se convierte en Real Gabinete de Historia Natural en 1753. A estas colecciones se añadieron las de Carlos III que, como buen monarca ilustrado y en total consonancia con las modas de su época, impulsó definitivamente el Gabinete recogiendo piezas científicas y curiosidades de diversas procedencias, especialmente de las colonias españolas, y añadiendo las arqueológicas de las excavaciones de Pompeya y Herculano que se habían hecho du-

Sonajero con silbato. Plata, s. XVIII. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.



rante el mandato de este monarca en Nápoles. Este Gabinete, ampliado con objetos de las expediciones científicas llevadas a cabo en los siglos XVIII y XIX, y con donaciones y fondos de excavaciones peninsulares, dio lugar, tras varias reformas administrativas, a la formación del Museo Arqueológico Nacional en 1867 (para una información detallada del proceso de formación de estas primeras colecciones, es de consulta obligada el catálogo de la exposición *De Gabinete a Museo. Tres siglos de Historia*, Madrid, Museo Arqueológico Nacio-



Olifante. Arte afro-portugués. Hacia 1500. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.

nal, 1993). Durante el siglo XIX y la primera parte del XX, nuevas reformas propiciaron la creación de otros museos nacionales, y un reparto de fondos, llevado a cabo sin demasiado criterio museístico en la oscura década de 1940, dispersó la colección de instrumentos musicales del Arqueológico entre varios museos de Madrid.

En estos museos podemos encontrar hoy un patrimonio instrumental amplio e interesantísimo desde el punto de vista organológico. Destaquemos, por ejemplo, la colección de instrumentos chinos antiguos del Museo Nacional de Artes Decorativas, que cuenta también con un olifante de hacia 1500, y otros instrumentos de los siglos XVIII y XIX (pianos, sonajeros, etc.). Los fondos del Museo Arqueológico Nacional contienen principalmente sistros, sonajeros, campanillas romanas y fragmentos de trompas celtibéricas procedentes de las antiguas colecciones reales y de las excavaciones históricas y actuales, y también se conservan otros instrumentos más modernos, como el órgano realejo del siglo XVIII, dos guitarras que pertenecieron a Dionisio Aguado, *pochettes*, un cello, campanas de diversas épocas y una colección de instrumentos de tecla de reciente adquisición (colección Talsma) con claves, clavicordio y pianos de los siglos XVIII y XIX. El Museo de América alberga un conjunto único de instrumentos musicales arqueológicos, es-

pecialmente vasos silbadores y sonajas de diversas culturas antiguas procedentes de excavaciones y expediciones científicas (entre las más conocidas, citaremos la de Baltasar Jaime, Obispo de Trujillo, en Perú en 1788), y alberga también instrumentos etnológicos americanos más modernos. El actual Museo Nacional de Antropología se ha formado en fechas recientes uniendo (por ahora sobre el papel) los fondos del Museo

Etnológico -que también recibió instrumentos del Arqueológico (actualmente tiene cerca de 300 entre africanos, americanos, filipinos y orientales, procedentes de expediciones, recogida de material de las antiguas colonias y compra de colecciones privadas)- con los del antiguo Museo del Pueblo Español, que contiene una de las más importantes colecciones de instrumentos históricos, recopilados en España a partir de la década de 1930, como bajones, un clave y un arpa (todos ellos barrocos) salterios del siglo XVIII, guitarras del XIX, más instrumentos populares como castañuelas, rabeles, sonajas, flautas, sonajeros, pandeteras, tambores, etc., que en total suponen cerca de otras 300 piezas.

No son éstos los únicos fondos de los museos; hemos citado las colecciones más antiguas y numerosas entre las de titularidad estatal, pero en realidad hay instrumentos en casi todos los museos repartidos por la geografía española, aunque generalmente con pocas piezas y no siempre expuestas al público. En el ámbito madrileño recordemos otros museos con colecciones más recientes, como el Museo Romántico, recomendable por sus pianos de los siglos XVIII a XX, el Museo Municipal (también especialmente por los pianos) o la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid, abierta en 1919 y cuyo primer director, Víctor Espinós (1871-1948), reunió donaciones particulares de instrumentos que hoy conforman un pequeño museo, aunque actualmente está cerrado al público. También el Real Conservatorio de Música de Madrid tiene un aula, actualmente titulada «Museo de Instrumentos» y también cerrada al público, en la que se guardan un violín de Stradivari (el «Boissier»), algunos instrumentos chinos antiguos y guitarras populares procedentes de donaciones, así como varios de viento, de arco y de percusión que pertenecieron a la antigua orquesta del conservatorio o que fueron donados por profesores del centro. También hay que mencionar los Centros Etnográficos, como el de Uruña (Valladolid), las colecciones de los departamentos de algunas impor-

tantes universidades o los Centros de Documentación Musical como el de Andalucía, que han reunido una buena muestra de instrumentos populares antiguos y modernos.

Paralelamente a la formación de las colecciones estatales, los monarcas mantuvieron sus propias colecciones privadas de instrumentos, hoy recogidas entre los bienes del Patrimonio Nacional. Las piezas más antiguas son las del palacio de Tordesillas, donde se encuentran un virginal flamenco y un órgano, ambos del siglo XVI, y un monacordio del XVIII. En los demás palacios hay algunas guitarras del XIX, órganos de varias épocas en las capillas (las cajas más antiguas son las de El Escorial, del siglo XVI), algunos vientos de diversas épocas pertenecientes a los ministriles de las

las instituciones eclesiásticas. Como es de suponer, la mayoría son órganos, el instrumento litúrgico por excelencia que, gracias a sus características de inamovilidad y a su continuado uso para el culto católico (sin rupturas en su función, como ocurrió en otros países con las reformas religiosas), se ha conservado en gran número. Actualmente están siendo catalogados en casi todas las autonomías. La riqueza de este material, que cuenta con restos de órganos antiguos (generalmente cajas vacías pero con huellas importantes para su estudio organológico) datados en los siglos XV y XVI y con un impresionante patrimonio organístico del siglo XVIII, es una de las mayores de Europa, y a ella se han dedicado estudios monográficos por autores españoles y extranjeros. Además de los órga-

alberga piezas desde el siglo XVI al XIX. Con todo, se trata del patrimonio menos conocido hasta ahora, salvo el de los conventos femeninos, iglesias y catedrales de Castilla-León que se inventariaron y dieron a conocer en la exposición *Las Edades del Hombre. La música en la Iglesia de Castilla y León* (Catedral de León, 1991). Apenas tenemos noticias de instrumentos de los conventos masculinos ni tampoco de comunidades religiosas fuera de Castilla-León, salvo alguna rara y casi casual excepción. ¿Podremos tener algún día un inventario de estos instrumentos? Estoy segura de que habrá magníficas sorpresas.

### Colecciones privadas

Por último, nos volvemos a referir a las colecciones privadas, esta vez a las



Piano de mesa, por Hosseschrueders y sobrinos, 1830-1840, Colección Hazen. A la derecha, vista general de la exposición permanente de la colección en su establecimiento de Las Rozas.

capillas y, sobre todo, pianos del siglo XIX, españoles y extranjeros. Hay que destacar por su fama el cuarteto de arcos de Stradivari (dos violines, una viola y un cello) y otro cello de Stradivari, actualmente conservados en el palacio de Oriente, instrumentos que fueron comprado por Carlos III para el príncipe, futuro Carlos IV, gran aficionado a la música de cámara y tañedor él mismo de violín.

Otra parte imprescindible del patrimonio instrumental está concentrada en

nos, no son pocos los conventos, catedrales, seminarios y demás instituciones eclesiásticas que guardan instrumentos como testimonio de su rico pasado musical. Arpas barrocas, salterios, bajones, monacordios, pianos de todas las épocas y hasta panderetas y tamboriles están repartidos en diversos conventos de monjas de clausura. También hay instrumentos de viento de los ministriles y alguno de cuerda en las capillas catedralicias, como por ejemplo los de la catedral de Salamanca, un magnífico conjunto que

actuales. Y vemos que el panorama también ha mejorado en los últimos años, a pesar de que el mercado se sigue manteniendo sumergido y opaco. Hay más coleccionistas y son mejores conocedores de la importancia histórica de los instrumentos que custodian. Entendiendo por coleccionistas, claro está, a los que tratan su colección de forma adecuada, es decir, cuidando y catalogando los instrumentos y permitiendo el acceso, al menos, a los investigadores. Actualmente las más numerosas son las de guitarras;

hay algunas excelentes colecciones en las tiendas-talleres de los guitarreros, en cuyas manos han pasado de ser simples instrumentos en desuso a convertirse en piezas históricas relevantes. También han pasado a veces por manos de expertos aficionados (Málaga, Madrid y Barcelona siguen siendo los puntos de referencia). Les siguen los coleccionistas de instrumentos de arco, por lo general buenos intérpretes aficionados que han ido reuniendo piezas y manteniéndolas con esmero y cariño. Recientemente se han dado a conocer algunas de ellas a través del libro de Ramón Pinto Comas *Los Luthiers Españoles* y de la exposición *Bajo el signo del Ave Fénix* (Soria, 1996), que mostró los instrumentos que pertenecieron a Vicente Rivière.

También hay, aunque pocas, colecciones de instrumentos populares que se exponen en público esporádicamente, como la del cantante Ismael (Segovia). Y aún menos hay de instrumentos de tecla; con el piano como referencia básica, entre ellas destaca la de la casa Hazen. Esta colección tiene alrededor de 40 instrumentos, fundamentalmente pianos de las fábricas y talleres de los antecesores (que lo eran también por vía familiar), desde Juan Hosseschrueders, el primero de la dinastía establecido en Madrid en 1814, hasta los últimos Hazen. Pero también los hay de otros constructores históri-

cos, como F. Fernández, Ferrer, Larrú, Montano, Boisselot, etc., entre los españoles, y Erard, Broadwood, Steinway, Foster, etc. entre las firmas extranjeras.

Existen otras colecciones que abarcan instrumentos variados, señaladamente dos en Andalucía (Sevilla y Jerez de la Frontera) que cuentan con claves y otros instrumentos de tecla an-

**"las más numerosas son las de guitarras; hay algunas excelentes colecciones en las tiendas-talleres de los guitarreros, en cuyas manos han pasado de ser simples instrumentos en desuso a convertirse en piezas históricas relevantes."**

tiguos, así como instrumentos de cuerda. Hay otras más pequeñas que no mencionaremos para no extendernos.

Queda trazado así este mapa que comentábamos al principio. Aunque, desde luego, no están todos los que son -sería imposible anotar los instrumentos «sueltos» que hay en manos privadas y públicas-, con esta información podemos hacernos ya una idea de la im-

portancia de nuestro patrimonio histórico instrumental.

### La urgencia de museos

Y terminamos con otra pregunta: ¿existe la posibilidad de actualizar el tratamiento de nuestro patrimonio creando un museo (o varios) de instrumentos musicales? Desde luego, de la conveniencia de hacerlo, creo que ya nadie duda, ni siquiera en las esferas no estrictamente musicales. Otra cosa es que existan problemas burocráticos y financieros, el eterno estribillo, aunque no estaría mal recordarles a los gestores de nuestro dinero y nuestra paciencia que a Maastricht, además de con los bolsillos limpios, deberíamos llegar también con la cara cultural bien lavada.

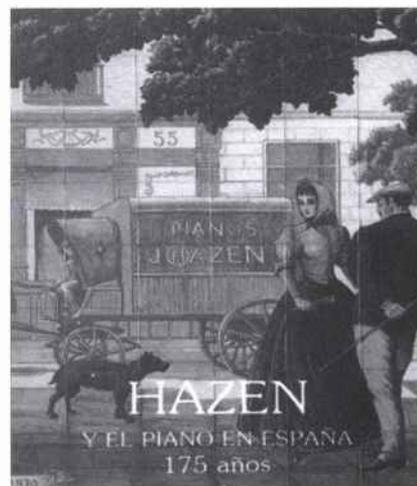
Con todo, se han dado ya algunos pasos importantes. Los órganos históricos de casi todas las Autonomías, las campanas de las catedrales y las más importantes colecciones de los museos han sido o están siendo catalogados.

Mientras la información básica sobre el patrimonio se recoge y difunde, los museólogos podrían ir pensando en una propuesta provisional como alternativa a la creación de un museo específico (o varios), por ejemplo la de consolidar alguna de las colecciones de los museos estatales o municipales como base de una colección permanente y estable que polarizara las estrategias para conservar, restaurar, aumentar y difundir las colecciones públicas de instrumentos.

## La colección Hazen

La colección particular de instrumentos de teclado de la casa Hazen testimonia de la dedicación de esta singular dinastía durante más de 175 años al universo del piano. Incluye pianos, armonios, instrumentos mecánicos y un clavicordio. Además de los pianos de la marca Hosses-chrueders-Hazen, la colección recoge instrumentos españoles

y extranjeros. La colección ocupa un espacio de honor en la sede central de esta firma, en Las Rozas, y no es infrecuente que algún miembro de la familia Hazen dedique una parte importante de una visita profesional a mostrarla. Cristina Bordas la ha catalogado y publicado en un libro editado a raíz de cumplirse los 175 años de esta casa.



LA  
MAYOR  
ORGANIZACIÓN  
AL SERVICIO  
DE LA MÚSICA

- Pianos
- Órganos electrónicos
- Partituras
- Instrumentos profesionales de: - Viento
- Instrumentos electrónicos - Percusión

y todos sus complementos



*Unión Musical*  
**arlanjo**

- CARRERA SAN JERÓNIMO, 26  
28014 MADRID TEL. 429 38 77
- HERMOSILLA, 75  
28001 MADRID TEL. 435 89 89
- ARENAL, 18  
28013 MADRID TEL. 522 62 60
- C. COMERCIAL "LA VAGUADA"  
28980 MADRID TEL. 730 48 82

LUTHIER

Constructor de guitarras



*Juan Alvarez Gil*



SAN PEDRO, 7 28014 MADRID

Próximo al Real Conservatorio Superior de Música  
(Metro: Atocha y Antón Martín)

Laborables de 10 a 13,30 h. y de 16,30 a 20 h.

**TELÉFONO Y FAX (91) 429 20 33**



**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

**PIANO TECH'S**  
TÉCNICOS DE PIANOS



Muy cerca de Vd.

Servicio técnico  
de todas las marcas  
Profesionalidad y garantía

- Afinación
- Reparación
- Restauración
- Transporte

PIANOS DE COLA  
Venta **YAMAHA** Alquiler  
**KAWAI**

MARQUÉS DE TOCA, 2 28012 MADRID  
Cerca del Real Conservatorio Superior de Música  
(Metro: Atocha y Antón Martín)

**TELF. : 527 25 48**



# GUIARRERÍA SANTOS

SANTOS BAYÓN  
SOBRINO DE  
SANTOS HERNÁNDEZ

c / Aduana, 23  
28013 Madrid

*Luthier*

*Artesanía y*

*Estudio*

*Restauración y*

*Colección*

*instrumentos*

*antiguos*

Teléfono 522 95 21  
Fax 523 24 86

## Novedades

# Opera tres



### PARTITURAS

#### Angel Barrios

• *Obra completa para guitarra vols. I y II*

#### Isidro de Laporta

• *Seis dúos para dos guitarras*

• *Seis tríos para guitarra, violín y bajo*

### CD

#### Denis Azabagic, guitarra

• *Tárrega, Moreno Torroba, Rodrigo, Fernández y Asencio.*

#### Alex Garrobé, guitarra

• *Eduardo Sainz de la Maza.*

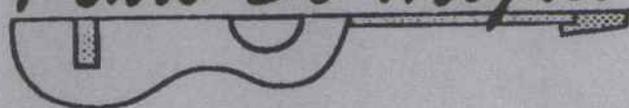
Apdo. de Correos 18077  
28080 Madrid

Tel. 91-542 43 20

Fax 91-541 05 80

PEDIDOS A:

# Pedro De Miquel



GUIARRAS  
CLÁSICAS Y FLAMENCAS  
REPARACIONES Y ACCESORIOS

Amor de Dios, 13 28014 MADRID  
Teléfono 429 47 93

# IGNACIO M. ROZAS

Constructor de guitarras

*clásicas y flamencas*

*CD, partituras de guitarra y accesorios*

Calle Mayor, 66 28013 Madrid  
Teléfono y fax (91) 542 69 21

# ¿Por qué no hay en Madrid un museo de instrumentos?

ANA ALBERDI

**E**n Madrid se puede disfrutar del sonido y de la cercanía de un órgano realejo de Echevarría de 1728, exquisitamente decorado, en el Museo Arqueológico. Hay dos organistas que se ocupan de cuidar-lo y de tocarlo en pequeños conciertos para escolares en los que se hace una demostración del sonido del órgano, de su mecanismo y de sus distintas posibilidades sonoras en sesiones matinales previa petición e invitación para un día preciso. Los resultados son excelentes a tenor de los comentarios de los alumnos que asisten a estas sesiones. Si a esto se añadiera la colección de teclados de los siglos XVIII y XIX que se encuentran en el mismo museo, el resultado podría ser aún más interesante. ¿Qué más posibilidades de este tipo nos ofrece la ciudad? Quizás encontrar en algún museo instrumentos aislados que muchas veces no tienen una catalogación clara. Actualmente parece que hay un proyecto de catalogación en curso. ¿Qué interés tendría que en Madrid hubiera un museo de instrumentos? ¿A quién le interesaría? ¿Sería conveniente, por ejemplo, que hubiera un lugar preciso donde se pudiera ver la diferencia entre los clavicordios y los claves y se dejara de utilizar el término de *clavicordio* para definir a los dos indistintamente? ¿O que a los pianos de mesa se les dejara de llamar espinetas?

La creación de instrumentos musicales en Europa empieza a finales del siglo XIX y principios del XX. Los fondos se consiguen a partir de colecciones privadas, por medio de donaciones y por agrupaciones de distintos museos que deciden aportar los instrumentos que poseen. Muchas veces empiezan su andadura en las dependencias del Conservatorio y más adelante se instalan en un edificio independiente. Es el caso del Museo de la Música de Barcelona, fundado en 1946 principalmente a partir de cuatro colecciones privadas y de la cesión de la Junta de museos de la ciudad. Ya en 1980 se traslada a un edificio independiente, la casa Quadras.

## Museos de instrumentos en Europa

Uno de los primeros museos que se crean en Europa es el de Bruselas, donde hay algunos instrumentos que pertenecieron a la colección de Barbieri. Su colección es una de las más importantes, así como su sistema de cuidado y mantenimiento de los instrumentos. En la ciudad hay tres edificios que pertenecen a este museo. Pero en Bélgica también tenemos el museo de Amberes, ciudad de los Ruckers, y el de Brujas...

En Holanda, el museo de La Haya es uno de los más modernos en sus instalaciones. En Viena la colección del Hofburg es magnífica en lo que se refiere a instrumentos del clasicismo vienés. En Italia, entre otros, está el museo de instrumentos de Roma, la colección del Palazzo Sforza de Milán, la sección del Museo Cívico

de Módena... Ya nos cuentan, en otra parte de la revista, cómo en París han ampliado la colección que se encontraba en las dependencias del Conservatorio de la calle Madrid.

En Moscú, el Museo de Instrumentos se funda en 1912 a partir de la colección de Nicolás Rubinstein en las dependencias del Conservatorio, y más adelante en los años 40 se convierte en el Museo Estatal de Instrumentos, llevando el nombre del compositor Glinka.

En Alemania, el museo de Berlín está situado en un edificio frente a la Filarmónica. El de Leipzig, famoso por su colección de clavicordios, aloja otros muchos instrumentos más. Seen-



Órgano realejo por Pedro de Echevarría, 1728. Madera policromada y dorada. N.º Inv. 52.656. Cortesía Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Foto: E. Sáenz de San Pedro.

cuenta ubicado en las dependencias de la Universidad, ocupando dos pisos de una de las alas del edificio. El de Nuremberg se encontraba en obras este verano pasado y en Munich hay tres museos que tienen secciones instrumentales: el museo Alemán, el Antropológico y el de la Ciudad.

Inglaterra es el país de los grandes coleccionistas. Solamente en Londres hay cuatro museos de instrumentos; entre ellos, el Royal College y la sección del Victoria & Albert. Pero en todo el país hay colecciones y museos de los que existe un catálogo. En él se incluyen los instrumentos de cada una de ellos, con imágenes en algunos casos.

### ¿Y Madrid?

Un esfuerzo al respecto no se ha producido en Madrid por el momento. Condiciones para ello existen, y también necesidad. De cara a los alumnos que estudian música en colegios, institutos y conservatorios sería de un valor inapreciable que se juntaran los distintos instrumentos en un lugar preciso para permitir una visión de conjunto.

Para los profesores de Musicología, Historia de la Música y Folclore del Real Conservatorio de Madrid y provincias cercanas sería un instrumento de trabajo al que remitir a sus alumnos para el análisis organológico de distintos instrumentos. En Londres, el museo del Royal College of Music funciona como un recurso académico de estudio e investigación, con acceso limitado al público. Está considerado como uno de los mejores de la ciudad en su género. En la colección Bate de Oxford los instrumentos se presentan como herramientas básicas para los músicos más que por su valor estético, que también lo tienen, indudablemente.

Cuando se trata de conocer instrumentos, las posibilidades que tiene un enseñante son los videos, las imágenes gráficas y las audiciones, pero el encuentro directo con ellos, aunque no tengan sistemas de audición incorporados, es importante. Como profesora de Música de

Secundaria he podido disponer como útil de trabajo un Museo con distintos tipos de instrumentos occidentales y de otras culturas en Roma. Se confeccionaron tres hojas distintas fotocopiadas con los distintos instrumentos del museo y los alumnos fueron buscándolos y más tarde se explicaron ante los instrumentos más relevantes sus características. Previamente había habido una preparación en clase. Los resultados fueron muy positivos.

### Instrumento pedagógico

Un museo de instrumentos o una agrupación ordenada de ellos en un museo ya existente sería de singular valía para alumnos y profesores, podría elevar el conocimiento musical de los ciudadanos y sería un complemento para la labor docente en las aulas, abriendo el horizonte de la investigación y contribuyendo a los estudios de Historia de la Música, al poder seguir el proceso evolutivo de los instrumentos.

Ahora bien, no hay que desdeñar la función importantísima de un museo de cara a preservar, cuidar y guardar elementos del patrimonio cultural de un país, preservando los instrumentos de cara a investigaciones futuras y no precipitándose a la hora de su restauración. Por ejemplo, la colección Russell de Edimburgo específica que, aparte del acceso normal del público, su función principal es que estudiantes y músicos de todo el mundo, así como los constructores de instrumentos, se eduquen e investiguen.

En los museos que existen hoy se presentan de distintos modos los instrumentos. En esta página tenemos la descripción del nuevo museo de París. Hay muchos de ellos que tienen preparado un sistema de audición por medio de botones que se pulsan en las mismas vitrinas donde están expuestos los instrumentos y también por medio de demostraciones puntuales en días determinados. Por ejemplo en el Museo Alemán de Munich cuya sección instrumental ocupa tres grandes salas, en el mes de agosto se podía disfrutar de una demostración en la sala de los instrumentos de teclado. Allí había una teclista que mostraba el sonido de claves

alemanes, franceses e italianos, un clavicordio, distintos pianos, mostrando la diferencia entre fortepianos, pianos de la época de Schubert y de la de Brahms, así como el sonido conjunto de un órgano y un salterio cuando se incorporó otro instrumentista. Se salió de allí con la visión y el sonido de los distintos instrumentos. En Roma, el museo de instrumentos situado cerca de Porta Maggiore no tiene ningún sistema de sonorización pero tiene una buena colección de instrumentos. En algunos de estos museos los instrumentistas pueden apuntarse para tocar los instrumentos históricos en determinados momentos, así como los constructores de instrumentos pueden realizar sus mediciones, comparaciones y apreciaciones.

En España, como hemos dicho más arriba, el único museo que presenta una colección completa de instrumentos está en Barcelona. Pero hay suficientes instrumentos en distintos lugares de los que urge una catalogación, así como su cuidado y preservación a cargo de personas expertas en la materia. Necesitamos que haya conciencia del valor que tienen y que de algún modo se intente agruparlos en las distintas ciudades pasando de las propiedades de cada entidad y primando la necesidad de poder dar al público una imagen lo más completa de los instrumentos. La junta de museos de Barcelona nos da un ejemplo de este tipo, asociándose para ceder sus instrumentos en pro de organizar una muestra conjunta y organizada de ellos.

El placer y la utilidad de poder comprobar la evolución de los instrumentos musicales y la tranquilidad de su conservación a cargo de personas expertas en la materia es suficientemente importante como para que las instituciones que tienen a su cargo la tarea de velar por el patrimonio de los ciudadanos se preocupen de arbitrar que en la capital de España haya una muestra de los instrumentos existentes en la sección de un museo, o bien que se cree un museo de instrumentos independiente. Instrumentos, «haberlos hailos»; lo que no existe es su reunión y presentación en un lugar fijo y estable.



## CULTURA DISCOGRÁFICA

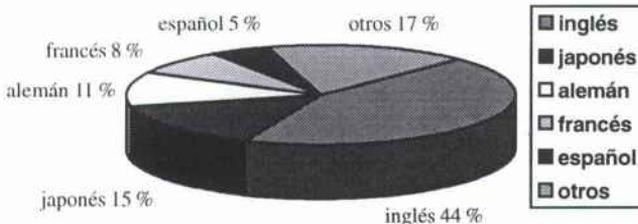
## Cuestión de idiomas

SECCIÓN ESCRITA Y COORDINADA POR JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

El disco es música, por supuesto, pero también texto, y ese texto tiene su idioma. La división del mercado discográfico en áreas lingüísticas y zonas comerciales muestra en toda su crudeza dónde y cómo se ejerce la influencia de este apetitoso pastel económico. Los datos que mostramos relativos a los porcentajes de cada idioma se refieren,

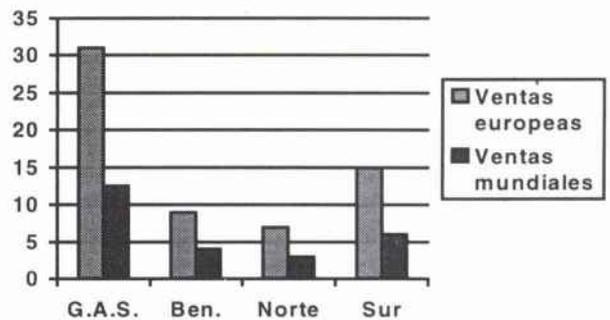
En términos de ventas, España se sitúa en el furgón de cola de los países que consiguen sobrepasar el 2%. Con relación a los datos de 1992, es muy probable que haya aumentado el peso de Asia y de sus principales dragones. De todos modos, en términos de volumen total Europa en su conjunto alcanza un primer puesto. En 1992 los doce miembros de la Comunidad Europea alcanzaban un 33%, y la totalidad de Europa se situaba por encima del 41%. Por otra parte, la denominada Europa continental (es decir, exceptuando Inglaterra e Irlanda) compraba discos por valor de un 32%. Las tres cifras sobrepasaban a Estados Unidos. Esto explica la importancia estratégica del conjunto europeo en las políticas discográficas y, aunque no poseo datos, es fácil suponer que en música clásica el porcentaje debe de ser superior.

Es evidente que la relación entre ventas e idioma constituye un factor de influencia a la hora de poseer un protagonismo, o al menos un margen de maniobra para valorizar la cultura de



Porcentaje de cada lengua en términos de cuota de mercado

naturalmente, al sector pop o de música ligera en términos mayoritarios. La música clásica, por ejemplo, mantiene una historicidad a ultranza y sus lenguas corresponden a períodos preponderantes de cada idioma en relación a momentos históricos de otras épocas. Sin embargo, el sector pop o ligero mueve las grandes cifras y la importancia de cada área lingüístico-económica se proyecta sobre la fuerza de cada compañía, lo que termina por determinar el peso de cada mercado con los matices lógicos, lo que también se proyecta en el mercado clásico. Los datos mostrados en los cuadros adjuntos corresponden a informaciones del año 1992, pero son suficientemente representativas: el inglés dobla al conjunto de las otras lenguas poderosas y triplica al segundo mercado lingüístico, Japón. El idioma español, pese a su modesto 5%, registró un aumento cercano al doble con relación a los cinco años anteriores y puede haber aumentado más en estos años como consecuencia del tirón experimentado por los mercados latinoamericanos.



G.A.S.: Alemania, Austria, Suiza.

BENELUX: Bélgica, Luxemburgo, Holanda.

NORTE: Dinamarca, Noruega, Finlandia y Suecia.

SUR: España, Italia, Grecia, Portugal.

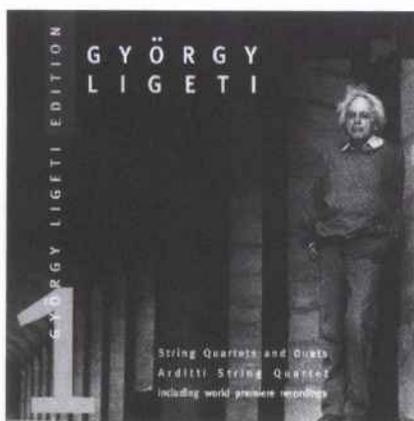
cada país o zona idiomática. Tampoco es descabellado pensar que las áreas poderosas inclinen la balanza a su favor en la recuperación de repertorios del pasado. Las escasas óperas y canciones de habla inglesa existentes comienzan a ocupar un espacio en el repertorio discográfico que en modo alguno ocuparían si el área anglosajona no dominara apabullantemente el mercado. Del mismo modo, difícilmente puede el mercado discográfico asimilar la riqueza del repertorio de música antigua de habla hispana (por no hablar de nuestro género lírico) a falta de un peso mayor en la cuota de mercado y de sellos discográficos propios, aunque sean independientes. En este sentido no sólo arrastramos nuestra pequeñez actual sino la de nuestra historia reciente, a diferencia, por ejemplo, de Italia, ya que *el que tuvo retuvo*, como dice el refrán.



Cuota de mercado mundial

## LIGETI: UNA VIDA

DE ACONTECIMIENTO DISCOGRÁFICO DEBE CALIFICARSE LA SALIDA AL MERCADO DE LA OBRA INTEGRAL DE GYÖRGY LIGETI. HACE ALGO MÁS DE CUATRO MESES, UN CONCIERTO MONOGRÁFICO OFRECIDO EN ALICANTE Y MADRID, A CARGO DEL ENSEMBLE MODERN, PROVOCABA ENTUSIASMOS Y MÁS DE QUINCE MINUTOS DE APLAUSOS AL COMPOSITOR HÚNGARO QUE HONRABA CON SU PRESENCIA ESTE HOMENAJE. LA PRESENTACIÓN DE SU INTEGRAL DISCOGRÁFICA APARECE, PUES, EN UN MOMENTO DULCE PARA SU APRECIACIÓN POR PARTE DEL PÚBLICO ESPAÑOL. SONY, QUE TIENE ALGUNAS DE LAS INTEGRALES MÁS SIGNIFICATIVAS DEL SIGLO (WEBERN, STRAVINSKY...), SE APUNTA OTRO TANTO CON ESTE LANZAMIENTO QUE VA A CONSTAR DE TRECE DISCOS (DE MOMENTO, YA QUE EL MAESTRO, CON 73 AÑOS, NO VA A DEJAR DE COMPONER), DE LOS CUALES LOS CUATRO PRIMEROS SE ENCUENTRAN YA EN LA CALLE. LA SERIE COMPLETA CUENTA CON UN PLANTEL DE INTÉRPRETES DE EXCEPCIÓN, A COMENZAR POR ESA-PEKKA SALONEN, DIRECTOR ARTÍSTICO DE LA EDICIÓN. LOS TRECE DISCOS SE VAN A ESCALONAR HASTA EL AÑO 1998, AÑO EN EL QUE LIGETI CUMPLE LOS 75.



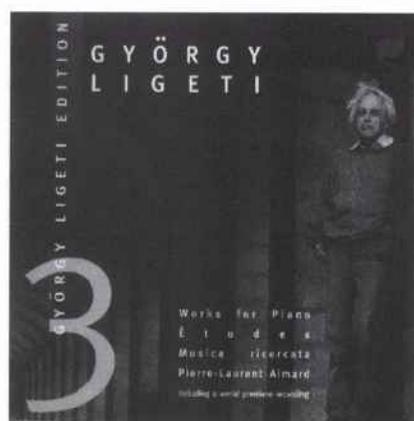
## 1. CUARTETOS Y DÚOS

SONY

*Cuartetos de cuerda n.º 1 y 2. Hommage à Hilding Rosenberg, para violín y violonchelo. Balada y Danza, para dos violines. Andante y Allegretto, para cuarteto de cuerda.*

Cuarteto Arditti.

Los cuartetos de cuerda de Ligeti han sido llevados al disco en varias ocasiones y el fabuloso Cuarteto Arditti los conoce muy bien. Se está tentado de hablar en este apartado de su obra de la poderosa influencia de Bartok, algo recurrente en casi toda su producción, pero de lo que conviene tener cuidado porque; si bien en muchos aspectos de su trabajo parecen respuestas directas a proposiciones artísticas de Bartok, hay también grandes distancias en el ámbito expresivo y en la sustancia constructiva. De todos modos, hay una especie de herencia que se percibe con claridad en los cuartetos, y no sólo en el más antiguo n.º 1, de los años 1953-54, sino en el n.º 2, del año 1968, por no hablar de los dúos, especialmente los del año 1950, *Balada y Danza*.

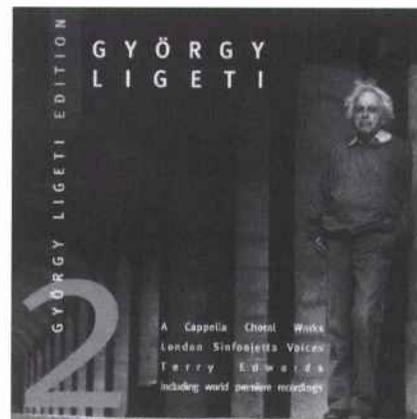


## 3. EL PIANO

SONY

*Études pour piano (Libros I-II). Musica ricercata. Étude n.º 15. Pierre-Laurent Aimard, piano.*

La obra para piano solo constituye un capítulo muy especial dentro del trabajo del gran húngaro. Él mismo confiesa que su obra para piano nace de su propia impotencia como pianista frustrado. Su trabajo para el teclado revela un gusto por la evolución progresiva de la técnica que parece acercarle a los grandes nombres que han dedicado estudios a este laboratorio de las ideas que constituye el piano. En su obra pianística se perciben la gran mayoría de sus claves: la percepción de ritmos diferentes, articulados a través de cambios de acentuación y de fraseo complejos, la cinética o el juego de las transformaciones formales y la mecanicidad (su admiración por Conlon Nancarrow se hace perceptible), así como los guiños a lo popular, la vitalidad del jazz, la música centroafricana, etc. Pierre-Laurent Aimard conoce profundamente estos Estudios y los interpreta frecuentemente; su paso al disco se hace, pues, con toda naturalidad y con notable maestría.



## 2 Y 4. OBRAS VOCALES

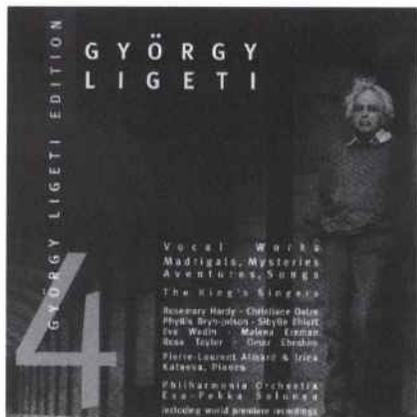
SONY

*2. Obras a capella. London Sinfonietta Voices. Director: Terry Edwards.*

*4. Madrigales, Misterios, Aventuras y Nuevas Aventuras, Canciones. The King's Singers. Orquesta Philharmonia.*

Director: Esa-Pekka Salonen.

El disco número 2 de la serie está dedicado a obras vocales a capella, principalmente de los primeros años. De las 19 piezas de este disco, sólo *Lux aeterna* (1966), *Dos fantasías sobre Hölderlin* (1982) y *Magyar Etüdüök* (1983), son posteriores a ese año clave de 1956 en el que los dramáticos acontecimientos políticos de Hungría le obligan a exiliarse, entrando en contacto con la vanguardia europea. El disco 4 se centra en varias de las grandes obras vocales tras el contacto con la vanguardia. De esta parte de su producción destaca en las dos obras *Aventuras* y *Nuevas Aventuras*, donde la experimentación vocal alcanza sus máximas cotas, así como un aperitivo de su ópera *El Gran Macabro*.

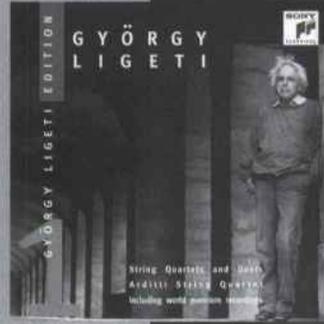


EDICION

# GYÖRGY LIGETI



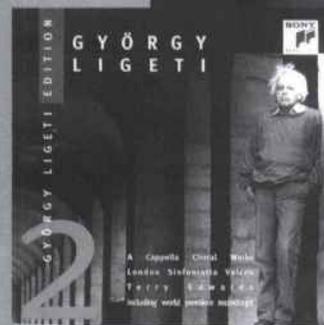
4 primeros volúmenes  
de La Integral editada  
por Sony Classical



SK 62306

### Cuartetos y Duos de cuerda

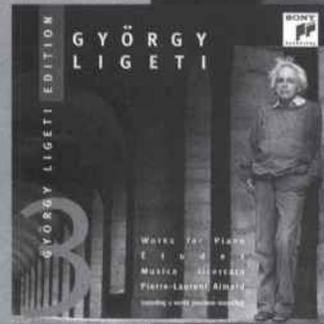
Cuartetos de cuerda n° 1 y 2  
Andante y Allegretto\*  
Balada y Danza  
para 2 violines\*  
Homenaje a Hilding Rosenberg\*  
*Cuarteto Arditti*  
(\*1ª Grabación Mundial)



SK 62305

### Integral de la Obra Coral a cappella

3 Fantasías sobre Hölderlin  
Canciones de Mátraszentimre  
Estudios Húngaros, Hortobágy  
Idegen Földön, Lakodalmas  
Canciones de Inaktelke  
Lux Aeterna, etc.  
*London Sinfonietta Voices*  
(7 obras en 1ª Grabación Mundial)



SK 62308

### Obras para piano

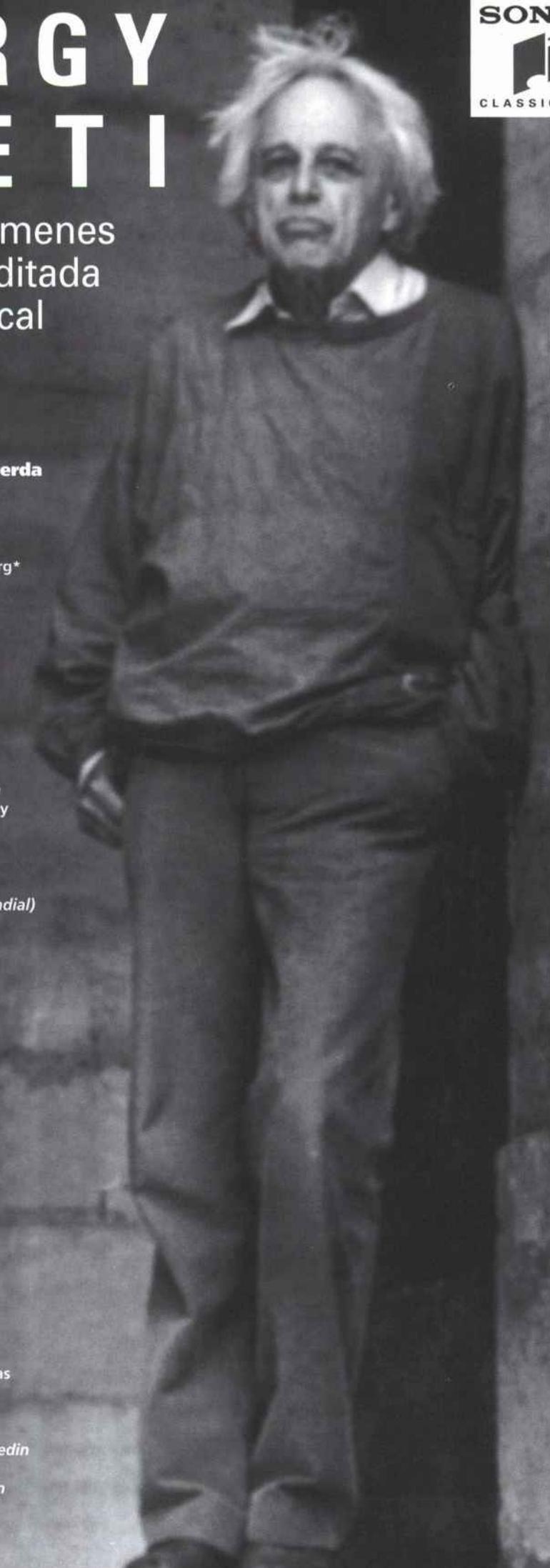
Estudios  
(Primer, Segundo  
y Tercer Libros)  
Musica Ricercata  
*Pierre-Laurent Aimard*



SK 62311

### Obras Vocales

Nonsense Madrigals\*  
Aventuras y Nuevas Aventuras  
Misterios del Macabro  
4 Danzas Nupciales  
5 Canciones de Arany, etc.  
*P. Bryn-Julson, C. Oelze, E. Wedin*  
*P.-L. Aimard, King's Singers*  
*O. Philharmonia, E.-P. Salonen*  
(\*1ª Grabación Mundial)



## SCARLATTI &amp; CO.

LAS SAGAS FAMILIARES EN LAS QUE ABUNDAN LOS GENIOS PROLIFERARON EN EL BARROCO. CONOCEMOS BIEN LA SAGA ALEMANA DE LOS BACH, LA FRANCESA DE LOS COUPERIN Y LAS ITALIANAS DE LOS SCARLATTI Y DE LOS GABRIELI. EN EL CASO DE LOS SCARLATTI, CONOCEMOS MEJOR A DOMENICO, PERO RESULTARÍA EXAGERADO DEDUCIR DE ELLO QUE FUERA SUPERIOR A SU PADRE ALESSANDRO Y, DESDE LUEGO, INCIERTO SI NOS SITUAMOS EN LAS COORDENADAS DE SU ÉPOCA; PERO NUESTROS HÁBITOS DE ESCUCHA Y LAS DIFICULTADES PARA RECONSTRUIR LAS GRANDES CANTATAS Y ÓPERAS DE ALESSANDRO HAN OSCURECIDO SU RECUERDO EN MAYOR MEDIDA QUE LA OBRA DE DOMENICO, PREDOMINANTEMENTE CLAVECINÍSTICA. EN TODO CASO, UNO Y OTRO TIENEN SU PUESTO EN LA HISTORIA MUSICAL CON UN MAYOR EQUILIBRIO QUE EL QUE SE PUEDE ENCONTRAR EN OTRAS DINASTÍAS.



## UN ASUNTO DE FAMILIA

MDG

**La Familia Scarlatti.****Alessandro, Domenico y Francesco:***Cantatas y Sonatas.***Kai Wessel, alto. Musica Alta Ripa.**

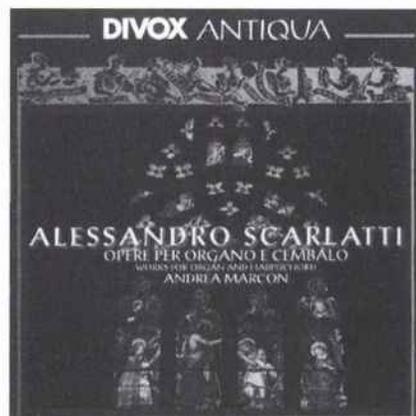
**A**lessandro Nace en 1660, su hermano Francesco en 1666; Domenico, quinto hijo de Alessandro, nace en 1685 (el mismo año de Bach y Haendel). Los casi cien años que transcurren entre el nacimiento de Alessandro y la muerte en Madrid de Domenico (1756) constituyen el apogeo del oficio musical. Mozart nace ese mismo año y es, quizá, el canto del cisne de una concepción de la música en la que tocar, componer y pensar la música forman un todo inseparable y sublime.

Alessandro Scarlatti se confunde con la imagen de toda una época, la de la escuela napolitana y el apogeo de la cantata. A falta de otras pruebas se le atribuye la paternidad del Aria da capo y otros aspectos importantes. Su fecundidad testimonia un

modo de hacer, en el que se dan cita la facilidad y la exigencia artística. Se le atribuyen más de 100 óperas y cerca de 800 cantatas; de éstas hoy se conservan en torno a 100 sin problemas de atribución.

Una grabación con cantatas de tres miembros de la familia Scarlatti constituye una triple sorpresa. La primera por acercarnos las siempre bienvenidas obras vocales de Alessandro; la segunda por permitirnos escuchar a Domenico fuera de su ámbito del clavecín, donde se cimenta su reputación casi en exclusiva; la tercera, y la menos habitual (prácticamente una rareza), la de poder escuchar algo de Francesco, hermano de Alessandro y tío de Domenico. Este oscuro miembro de la familia tiene las características de oficio que distinguían a un buen músico de su época, pero sería un desconocido entre nosotros si no fuera miembro de esta ilustre familia. Alessandro, mayoritario en el disco, con cuatro obras por una de cada uno de sus parientes, está presente, además, con dos Sonatas instrumentales. Obvio sería indicar que aquí "sonata" no tiene la significación que adquirió la forma sonata a partir del clasicismo o que se refiera a una obra para un instrumento solista. Se trata de piezas para varios movimientos, próximas al concepto del Concerto Grosso corelliano.

MDG vuelve a marcarse otro lujo discográfico, como los que distinguen a este sello, con la presentación de esta grabación: interpretación escrupulosa a cargo del alto (contratenor) Kai Wessel y el grupo Musica Alta Ripa; grabación que busca la pureza sonora en todo momento; presentación cuidadísima, con un amplio libreto y comentarios especializados de alto nivel. Realmente, estamos ante un disco que merece la pena.



## ALESSANDRO AL TECLADO

DIVOX Antiqua

**Alessandro Scarlatti:** Obras para órgano y cembalo.**Andrea Marcon,** órgano y clavicembalo.

**E**ste disco es, en cierto modo, lo contrario del anterior. Si conocíamos suficientemente a Domenico por sus obras de clavecín y muy poco por sus obras vocales, con Alessandro ocurre lo contrario: es razonablemente conocida su obra vocal y poco la dedicada al teclado. La grabación que nos brinda Andrea Marcon se zambulle en el mundo del teclado del patriarca de la familia, combinando las piezas para órgano con las dedicadas a la intimidad del clave. Entre las obras que encontramos en este disco, una de ellas llama poderosamente la atención: la *Toccatà per cembalo d'ottava stesa*, una magna obra que alcanza la insólita duración (para la época) de casi 24 minutos o, con mayor precisión 487 compases, y que algún comentarista ha llegado a comparar con la Sonata en Si menor de Liszt en versión barroca. El estilo de Alessandro, cuando se acerca al teclado, es fresco, emotivo, con ese aire de casi improvisación que, desde Frescobaldi, flota en el mundo del teclado italiano barroco. Sus audaces disonancias, que sorprendían a muchos en sus obras vocales y escénicas, encuentran una razón de ser y una naturalidad en estas obras de teclado que nos mueven a reflexionar sobre las fuentes instrumentales de esa creatividad aérea que caracteriza al gran palermitano y napolitano de adopción. Como ocurriría más tarde con muchos otros grandes, puede que el teclado constituyera el laboratorio de sus mejores ideas.

## DISCOS



## CUATRO MANOS PARA SEIS CONCIERTOS

MDG

**J.S. Bach:** *Seis Conciertos de Brandenburgo*. Arreglo para piano a cuatro manos de **Max Reger**. **Evelinde Trenkner y Sontraud Speidel**, piano.

Un amigo que estudia y trabaja en Alemania me cuenta que allí corre la leyenda de que Bach no existió y que sus obras las han ido haciendo las sucesivas generaciones de compositores alemanes, como si una secta esotérica impusiera la obligación a sus miembros de continuar la creación de ese legado gigantesco al que llamamos Bach. Mi amigo, por supuesto, es borgiano y la leyenda es muy bella. Después de todo, los genios más grandes parecen no haber existido individualmente: Homero, Dante, Shakespeare, Cervantes, Bach, Mozart... A finales del siglo XIX, la exaltación postromántica no sólo quería que Bach hubiera existido, sino que pretendía que era el único compositor que lo había hecho, lo que a fin de cuentas es lo mismo; si no ha existido otro compositor más que Bach es que todos somos Bach, como si habláramos de una marca. Uno de aquellos exaltados era Max Reger.

Para Reger transcribir a Bach era casi una religión y, desde luego, una terapia; y yo mantengo que esta *aberración* es la única que justifico y con la que comulgo. La idea de transcribir los seis Conciertos de Brandenburgo para piano a cuatro manos le vino al buen Reger de su editor Henri Hinrichsen, de la casa Peters, y éste la acogió con tal entusiasmo que le llevó a subestimar la tarea, hasta que el propio trabajo le dio la dimensión exacta del desafío.

Podemos imaginarlo enfrentado a esta sagrada música con la misma unción con la que Pierre Menard escribía *El Quijote* (para volver a Borges) y, como en este caso, el resultado resultaba lo mismo y otra cosa totalmente diferente.

Hoy, a finales del siglo XX, podemos incluso considerar que tampoco Reger ha existido y que esta música maravillosa nace en nuestra mente por primera vez. En todo caso, el disco que nos ofrece esta grabación sí existe, corresponde al sello MDG, que se ha asignado la tarea de recuperar el sonido natural y el entorno acústico más puro en sus grabaciones, y nos viene de las manos de dos pianistas alemanas: el Dúo Trenkner-Speidel, que aborda la tarea con seriedad germánica y con una poesía primorosa. La grabación es de una belleza inaudita, y cuando digo grabación estoy refiriéndome a ese fenómeno formado por *Bach / Reger / Dúo Trenkner-Speidel / MDG / y nosotros* escuchándolo. Los Conciertos de Brandenburgo parecen descubrir aquí colores diferentes y calidades que sólo el piano puede desvelar. Este disco es altísimamente recomendable porque ayuda a reescuchar obras muy conocidas bajo otro prisma y diferente atmósfera, algo tan higiénico como debió de resultarle al propio Reger el ejercicio compositivo, y tan cálido en su dimensión estética como si estuviéramos viendo nacer ante nosotros una música sublime. Si además alguien se anima a hacerse con la partitura (no sé dónde, pero la Peters sigue existiendo) y busca a alguien a quien ame para tocarla a cuatro manos en el piano más próximo, que no le quepa duda de que el mundo será mejor para él/ella y para aquellos que sientan su influencia. Para todos ellos, Bach habrá vuelto a hacer el milagro inefable de derramar su magia, incluso si nunca existió.



## LAS SAGRADAS CANTATAS DE BACH

PHILIPS (vol. quintuple)

**J. S. Bach:** *13 Cantatas Sagradas*, BWV 191, 57, 151, 32, 134, 128, 74, 173, 147, 51, 199, 56, 82. *13 Sinfonías, Corales y otras piezas*.

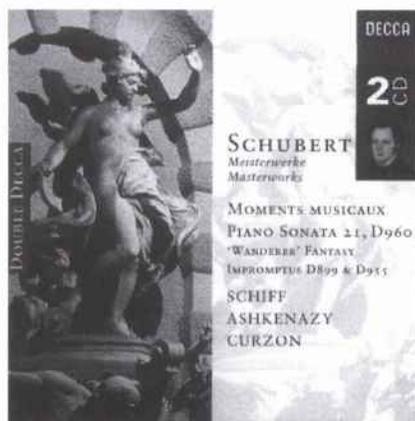
**Deutsche Bachsolisten**. Director: Helmut Winchermann.

En circunstancias normales, alguien a quien le guste la música clásica, o que se dedique a ella, no debe vivir sin cantatas de Bach. Si un cataclismo sucediera en nuestro planeta y sólo sobreviviera una cantata suya, la historia de la música -y, quizás, de la humanidad- podría reconstruirse a partir de ella. Como pienso lo mejor de mis lectores, tengo la certidumbre de que lo saben, pero... Si hay algún despistado, no hay problema porque mamá Philips piensa en todo y acaba de sacar un buen paquete: *13 Cantatas Sagradas*, con *13 Sinfonías* como propina, en un estuche de cinco discos, precio módico y ausencia de lujos en la presentación, ni un solo trozo de plástico; todo austero y protestante, como conviene a esta música obligatoria. Las versiones ofrecidas son lo suficientemente buenas como para que uno se olvide inmediatamente de ellas y se dedique a escuchar música a raudales.

Bach compuso en torno a 300 cantatas. Hasta ahora, los especialistas han dado por buenas 190. Como las compuso para los oficios de las iglesias de Leipzig, la mayor parte son sagradas. Así pues, estas 13 son menos de un diez por ciento de ese legado monumental. La oferta es ideal para iniciarse en el género. Los iniciados suelen tener ya diversas cantatas en otras colecciones y les molestan las coincidencias; sobre todo porque la interpretación de Bach ha llegado a tal grado de homogeneidad que se encuentran pocas diferencias entre versiones. Si tu caso es ese, no lo dudes, deja todo y abalanzate sobre este estuche que te proporcionará una música que calma la sed sin cansar, que alivia sin fáciles embriagueces, que celebra la epifanía del intelecto sin perder un ápice de sensualidad. Aunque todas son igual de buenas, al aficionado que haya escuchado algún fragmentito en diversos «pupurris» de divulgación musical le alegrará saber que aquí se encuentra la popular *Cantata BWV 147*, para la Visitación de María; si esta cifra áspera no le dice nada, que la escuche y sabrá lo que quiero decir. El librito, además, tiene traducción española, algo cada vez más raro.

## AÑO SCHUBERT

FRANZ SCHUBERT NACIÓ HACE 200 AÑOS. SU VIDA FUE BREVE (31 AÑOS), PERO SU MILAGROSA PRODUCCIÓN ATRAVIESA LOS AÑOS CON UNA FACILIDAD COMPARABLE A LA QUE, A TODAS, LUCES, LE HIZO VER LA LUZ. SCHUBERT ES CASI EL PORTAESTANDARTE DE ESOS COMPOSITORES MALOGRADOS POR UNA VIDA ESTÚPIDAMENTE DIFÍCIL. DOTADO DE UNA INSPIRACIÓN LIBRE Y FECUNDA, SU MÚSICA TIENE ALGUNA IRREGULARIDAD CUANDO ASUME LAS GRANDES FORMAS Y LOS GÉNEROS MAYORES (LA ÓPERA O LOS FORMATOS ORQUESTALES), PERO VUELA SOBERANA Y MILAGROSAMENTE EN LA CANCIÓN, EL PIANO Y LA MÚSICA DE CÁMARA. TODO ELLO SIN OLVIDAR QUE A LA EDAD EN QUE SCHUBERT MUERE LA MAYORÍA DE LOS COMPOSITORES ESTÁN COMENZANDO A ESCUCHAR SU MÚSICA Y A CORREGIR ERRORES DE APRECIACIÓN. CON SÓLO DIEZ AÑOS MÁS DE VIDA, ESTARÍAMOS HABLANDO DE ÉL DE OTRA MANERA. EL AÑO SCHUBERT ACABA DE COMENZAR LLENO DE PROMESAS. LA DISCOGRAFÍA ES YA MUY RICA EN APENAS DOS MESES DE ANIVERSARIO Y EXIGE ALERTA AL AFICIONADO QUE DEBA SELECCIONAR LO QUE PUEDA ADQUIRIR. SEGUIREMOS INFORMANDO.



## EL PIANO SEGÚN SCHUBERT

DECCA

**Franz Schubert:** *Momentos musicales*, D780. *Impromptus*, D899 y D935. *Fantasia Wanderer*, D760. *Sonata para piano n.º 21*, D960. **András Schiff, Vladimir Ashkenazy y Clifford Curzon**, piano.

El piano como confesión personal casi puede afirmarse que empieza con Schubert. Las dos formas más características de este espíritu son los impromptus y los momentos musicales. En su origen eran piezas breves para piano da carácter casi improvisatorio y de una exigencia técnica reducida. Schubert los adoptó encantado y creó colecciones que han definido el género. En sus manos, el impromptu y el momento alcanzan una gran complejidad emocional (lo que siempre se transmite a la técnica). El presente disco recoge, además, la *Fantasia Wanderer* y la *Sonata n.º 21*, obras de dilatadas proporciones y notable ambición formal. Para dar vida a esta colección, la edición del aniversario de DECCA ha reunido a tres pianistas fuera de toda sospecha: Schiff, Ashkenazy y Curzon.

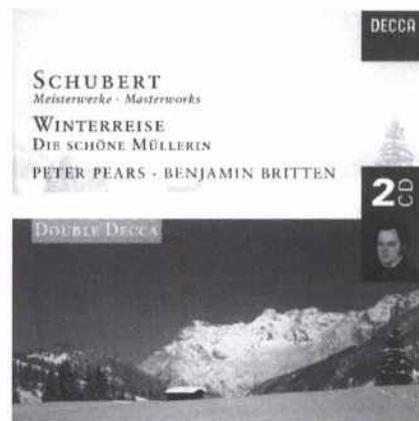


## TRÍOS CON INSTRUMENTOS ORIGINALES

SONY

**Franz Schubert:** *Trío n.º 1, op. 99 y n.º 2, op. 100*. **Jos van Immerseel**, fortepiano. **Vera Beths**, violín, **Anner Bylsma**, violonchelo.

Los dos tríos para violín, chelo y piano de Schubert fueron compuestos en 1827, un año antes de su muerte y el mismo año de la desaparición de Beethoven. El *Trío n.º 2* pudo ser escuchado por el autor y disfrutó de un éxito de público, a tenor de sus propias declaraciones. Del primero no hay trazas de que fuera tocado en vida de Schubert. Son dos obras extraordinarias que han cimentado la reputación del vienés en el ámbito de la música camerística. La presente versión está a cargo de especialistas en interpretaciones con instrumentos originales. En esta ocasión, el piano está tocado con un fortepiano Tröndlin, constructor que trabajó en Viena en el cambio de siglo. Bylsma toca con un violonchelo Pressenda (de Turín, 1835) y la violinista Vera Beths toca con un convencional (!) Stradivarius. ¿Cuál es el resultado? Excelente y fresco.



## EL AMOR ESQUIVO Y EL CAMINANTE

DECCA

**Franz Schubert:** *La bella molinera*. *Viaje de invierno*. **Peter Pears**, tenor. **Benjamin Britten**, piano.

Los dos ciclos de lieder que Schubert escribió sobre textos de Wilhelm Müller, *La bella molinera* y el *Viaje de invierno*, constituyen los más importantes de la historia del lied y los verdaderos retratos emocionales de su época. El amor no correspondido y el caminante al que sólo la muerte ofrecerá consuelo son los temas dominantes de estos ejemplos máximos de sensibilidad sobreexcitada. Müller era un alma gemela de Schubert, nacido un año después y muerto un año antes; sus propias desventuras parecían prefigurar las del desdichado Schubert. *La bella molinera* fue compuesta el mismo año en que Schubert sabe que ha contraído la sífilis (1823) y que sus días están contados. El *Viaje de invierno* está compuesto un año antes de su muerte (1826). Los dos ciclos representan un género que el propio Schubert agotó con su genio: el *liederspiel*, o historia contada a través de un ciclo de canciones. Esta especie de retablo de chispazos emocionales se muestra perfecto para acoger el desarrollo de un drama íntimo, algo que la ópera no pudo conseguir. El caminante se para el tiempo justo para constatar que el objeto de su amor queda fuera de su alcance y parte de nuevo para buscar consuelo en un final que no puede ser otro que la muerte. La presente versión que DECCA reedita con motivo del aniversario está interpretada por el gran tenor inglés Peter Pears, acompañado al piano por el compositor Benjamin Britten. Versión histórica que todo aficionado debe tener.

## DISCOS



### BRAHMS, COMENZAR EL AÑO CON PIANO

SONY

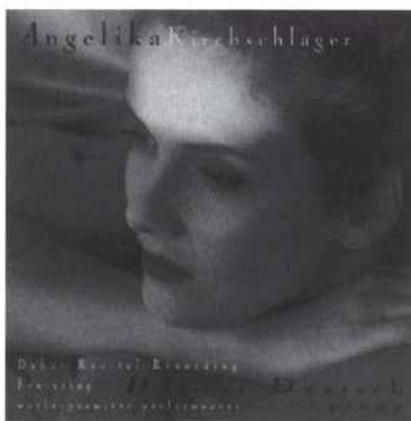
**Johannes Brahms:** *Siete Fantasías, opus 116. Cuatro Piezas, opus 119. Sonata para piano, nº 2, en Fa sostenido menor, opus 2.* **Emanuel Ax,** piano.

El año Brahms compite con el de Schubert. Por el momento éste parece haber calado más hondo, aunque sólo sea porque los aniversarios de nacimiento resultan más entrañables que los de defunción, como es el caso de Brahms que nos dejó hace un siglo justito. Pero, en todo caso, se trata de compositores de amplia y variada obra, lo que promete una rica discografía y numerosos conciertos con obras suyas. Lo único que diluye un tanto la celebración es que su música está ya tan presente en el repertorio que se hace difícil marcar la diferencia entre un año Brahms/Schubert y otro cualquiera. Donde sí se puede notar más es en la discografía por el recurso a los grandes nombres que son solicitados a estar presentes en los catálogos del año.

Puesto que aquí hablamos de Brahms, supongamos que eres un aficionado reciente y no sabes cómo empezar a hincarle el diente ¿por qué no lo haces por el piano? Pese a la solidez y homogeneidad de la obra de Brahms, en la que todos los géneros alcanzan una madurez y perfección notables, la parte pianística de su producción muestra rasgos más íntimos y entrañables, esa intimidad brahmsiana tan bien guardada y de acceso tan difícil, salvo, quizás, para Clara Schumann.

Precisamente, la grabación de Emanuel

Ax se cierra con la *Sonata nº 2*, que con toda probabilidad fue una de las que tocó cuando se presentó ante el matrimonio Schumann, con 22 años, y se encontró con un recibimiento que marcaría su vida en todos los sentidos. Aunque no venga a cuento, tengo una gran debilidad por esta Sonata, quizás porque me marcó siendo muy joven. Se ha hablado hasta la náusea de su influencia beethoveniana, pero lo milagroso es que siendo real tal influencia ésta se transmute en una realidad artística tan plena e independiente; sobre todo, como es el caso de esta Sonata, a edad tan temprana. El disco de Ax incluye, también, las *Siete Fantasías opus 116* y las *Cuatro Piezas opus 119*; un recorrido de la juventud a la extrema madurez que muestra a un creador con diversas sensibilidades según la época de su vida, pero siempre dueño de sus recursos.



### PLACER, HISTORIA Y COTILLO

SONY

Lieder de **Erich Wolfgang Korngold, Alma Schindler-Mahler y Gustav Mahler.**  
**Angelika Kirchschrager,** soprano.  
**Helmut Deutsch,** piano.

El matrimonio de los Mahler se ha convertido en la principal fuente de chismorreos cultos de la historia de la música. Una versión mantiene que Alma era un pendón que le hizo a Gustav más de una propelia; la autobiografía de la propia Alma parece sacar partido de tal perspectiva: amada por los más grandes de su época, saca de ello una secreta venganza por no haberse permitido una proyección profesional. Otra versión, más actual y feminista, mantiene que Alma fue sacrificada en

el altar de las convenciones matrimoniales cuando sus talentos compositivos se encontraban en plena floración. Esta versión se apoya en hechos tan duros como esos fragmentos de correspondencia en los que el aún novio Gustav dice cosas como: «Tu porvenir debe modelarse a partir de mis necesidades.» Lo cierto es que la compositora se eclipsó hasta que una crisis matrimonial (muy tardía, puesto que Mahler moriría poco después) llevó a Gustav a redescubrir las canciones de Alma y a derramar algunas lágrimas de cocodrilo, junto a otras sinceras. El secreto de esa crisis se lo llevó el doctor Freud a la tumba, pero ha dado pie a todo tipo de especulaciones, alimentadas por el posterior desmadre erótico afectivo de la viuda treintañera.

Pero queda la duda: ¿cómo era la compositora Alma Schindler-Mahler? Para amantes del folletón, y de la música en general, acaba de salir un disco con lieder de Alma y Gustav (a los que se añaden otros del compositor austriaco Erich Korngold, poco relacionado con los Mahler, pero que juega un papel de tercero en esa relación tan rica en terceros). La verdad es que los lieder de Alma son muy buenos y denotan bastante más que una ilustre aficionada; no en vano es alumna de Zemlinsky, esposa de Mahler e íntima amiga y protectora de Schoenberg o Berg. Queda la duda de lo que pudo haber sido y no fue, es decir, la carrera compositiva de esta superesposa y, desde luego, gran mujer, pero sus mimbres están ahí y no es de extrañar que la crítica feminista actual la renombre como compositora, tan malograda como otros desdichados, pero creadora al fin. La presente grabación incluye cinco de sus lieder que nos hacen esperar más.

Pero no es éste todo el atractivo del disco. La soprano Angelika Kirchschrager (nacida en Salzburgo, ¿os dice algo esta ciudad?), se hace cargo de este recital con una soberanía que delata una gran voz y un talento artístico que dará que hablar. Es una de esas voces tan perfectas como gratas, mozartianas, dirían algunos, que nos hacen escucharla con un placar constante; adecuadísima para la caricia del lied y ajustada a esos papeles femeninos de Mozart que marcan el umbral de la perfección aliada con el buen gusto. Hay discos que muestran un gran interés por su concepto artístico, hay otros que se degustan con un placer irresistible, como un dulce. Éste reúne las dos cualidades.



## EMI CUMPLE 100 AÑOS

### Edición del Centenario.

Cofre de 11 discos que resumen la historia discográfica de esta compañía.

Los sellos discográficos tienden a ser conocidos por sus siglas con una familiaridad similar a la que se le aplica al nombre del perro de la familia. De ellos EMI es casi el paradigma. Pocos sabrán que este epíteto tan popular representa las siglas de Electric and Musical Industries. Tampoco sabrán muchos que la historia de EMI se remonta a hace 100 años, cumpleaños donde los haya y que la casa se dispone a celebrar como merece tal ocasión. En efecto, en 1897 Emile Berliner envió a Londres a William Barry Owen para que explorara las posibilidades de los productos Gramophone. Desde entonces, la capital inglesa ha sabido preservar una reputación de centro internacional de grabaciones. La EMI propiamente dicha nace en 1931 al fusionarse las dos principales compañías competidoras de la época, Gramophone y British Columbia.

La compañía británica ha conseguido tener en plantilla a algunos de los nombres más representativos del estrellato internacional (Karajan, Callas, Menuhin, Rostropovich...), sin contar con el apartado pop donde se hicieron nada menos que con las prestaciones de Los Beatles. Pero el centenario ha servido para repasar una historia de grabaciones legendaria que muestra que estas luminarias se han cimentado sobre toda una serie impresionante de grandes nombres que cubren todo el siglo XX.

El apartado histórico de la conmemoración del centenario se ha centrado en el lan-

zamiento de un cofre que contiene 11 discos y un lujoso libreto, que resumen la apasionante historia del siglo del disco y que, como es lógico, ofrece sus mayores sorpresas en los primeros, aquellos que nos brindan documentos históricos de incalculable valor.

La primera grabación de este cofre del centenario nos trae la voz de ultratumba de la contralto Edith Clegg cantando el Ave María, de Schubert, en medio de una nube de ruidos que la casa ha tenido el buen gusto de no suprimir; se trata de una grabación de 1898. Aún hay otros dos impresionantes testimonios del siglo pasado -la soprano Ellen Beach Yaw (1898) y el violinista Jacques Jacobs (1899)- antes de desplegar una impresionante lista de nombres cuyas voces o sonidos nos sorprenden casi tanto como al famoso perro de *La voz de su amo* que caracteriza al sello. Me limito a enumerar aquellos nombres que me llaman más la atención para no aburrir: Caruso, Joachim (el violinista amigo de Brahms), Grieg al piano, Sarasate, la soprano Mary Garden, Nellie Melba, Titta Ruffo, Adelina Patti, Szigeti (el violinista amigo de Bartok), Ippolito Lázaro, Chaliapin, Paderewski (el pianista y compositor que llegó a ser presidente de Polonia), Tito Schipa, Miguel Fleta, los compositores Saint-Saëns, Richard Strauss y Gustav Holst, el trío Cortot, Thibaud, Casals, Conchita Supervia, Schweitzer al órgano, Landowska al clave, Heifetz al violín, Toscanini... y un sinfín de nombres más que a medida que avanza el cofre (y, en paralelo, el siglo) dejan de ser rarezas en el mundo de la discografía para convertirse, tras la última guerra, en auténticos protagonistas y grandes estrellas de la vida musical clásica.

El cofre contiene más de 200 grabaciones que, eso sí, son siempre fragmentos breves. Constituye, por tanto, un auténtico legado histórico que el aficionado atento sabrá valorar, especialmente por las sorprendentes grabaciones de sus primeros discos, esto es, las más antiguas que, como contemporáneas de los primeros años del cine, parecen primas hermanas de esas cintas del primer Charlot en donde las imperfecciones se convierten en parte de su encanto. Disco, pues, altamente recomendable para coleccionistas, apasionados por la historia de la discografía y nostálgicos de aquellas figuras míticas que grabaron su testimonio artístico para la eternidad antes de dejarnos.



## NUEVAS AVENTURAS DE PEDRO

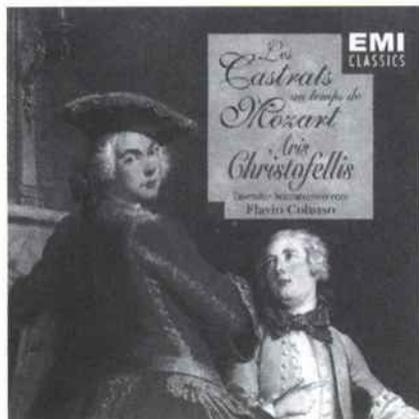
HARMONIA MUNDI  
*Pedro y el Lobo*. Música de Prokofiev. Orquesta «Saison Russe». Director: Andrei Tchistiakov. Narrador: Iñaki Gabilondo. Segunda versión sin narrador y con pausas.

Pedro y el Lobo continúan corriendo mundo. El popularísimo cuento, en el que Prokofiev les dice a los niños cómo es una orquesta a través del retrato sonoro que realiza de unos personajes en la más pura tradición de la fábula, sigue buscando fórmulas de acercarse a nuevos públicos. En esta ocasión llega una nueva versión del sello Harmonia Mundi que incorpora otras novedades para hacerlo más atractivo y popular.

Las dos principales características de esta grabación son la presencia del conocido locutor Iñaki Gabilondo en el rol imprescindible del narrador y una segunda versión sin locución de ninguna clase, pero con las pausas que permiten que cada cual -cada padre o madre o equivalente, según el objetivo del disco- pueda leerle al niño la historia. Para ello, el disco está concebido como un cuento tradicional con el texto bellamente impreso y unas marcas de edición que ayudan al lector a acoplarse con el disco. Como una parte muy destacada del atractivo del disco se encuentra en la presentación, Gabilondo firma la primera página del libreto a la vez que anima al tutor a contar el cuento a su vez.

La presente grabación tiene encanto, la música es sobradamente conocida, Gabilondo tiene una bella voz y el objeto disco/cuento tiene atractivo para el público al que se dirige: los niños.

## DISCOS



## LOS CASTRADOS EN LA ÉPOCA DE MOZART

EMI

Arias de **Johann Christian Bach**, **Luigi Cherubini**, **Giuseppe Gazzaniga**; **Gaetano Guadagni**, **Giuseppe Aprile**, **Nicco Jommelli**, **Venanzio Rauzzini** y **Wolfgang Amadeus Mozart**.  
**Aris Christofellis**, sopránista.  
**Ensemble Seicentonovecento**.  
 Director: **Flavio Colusso**.

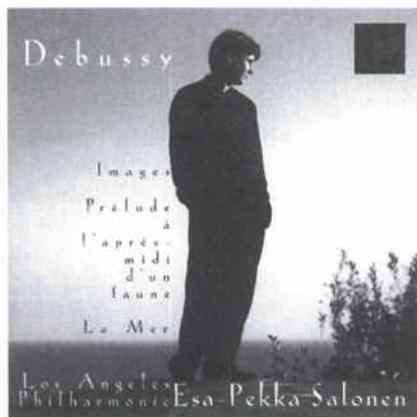
El fenómeno de los castrados sigue produciendo estupefacción, pero, a la vez, nos ha privado de toda una parte de la historia de la música. Los testimonios de la época siguen insistiendo en que un buen castrado (es decir, un castrado que cantara bien) constituía un fenómeno que arrebató. Farinelli, que llegó a ser una suerte de primer ministro de Felipe V en España, se ha convertido en el paradigma de ese poder de la voz.

Napoleón, adelantándose a nuestros criterios modernos, suprimió esa práctica; pensaba el gran corso que una pequeña parte de la historia de la música no constituía suficiente razón para administrar a diestro y siniestro esa peculiar amputación. Por ello, se puede considerar que la época de Mozart es el último gran período de los castrados.

Actualmente, nadie ha escuchado a un castrado; pero sopranistas, falsetistas y contratenores se esfuerzan por recuperar un legado que los Derechos Humanos han convertido en una hipótesis seductora a nivel musical y estremecedora en el plano de la integridad personal. Aris Christofellis es uno de esos sopranistas que se han lanzado a una fascinante aventura: recuperar la

música y la atmósfera de los castrados en la época de Mozart. El disco que recoge esta aventura incluye arias de siete compositores, además del propio Mozart, compuestas para castrados célebres no sólo de la época del genio de Salzburgo, sino directamente relacionados con Mozart y su familia. Estos divinos, pero incompletos, cantores tuvieron mucha influencia en el entorno de los Mozart, y la importancia de las arias compuestas para ellos así lo testimonia.

Christofellis no sólo canta, también comenta la colección y se hace responsable de la idea; por ello, bien merece un sobresaliente, porque el disco constituye una grata sorpresa. Nunca sabremos si las versiones de los mejores sopranistas nos acercan realmente a las, se supone, arrebatadoras voces de los castrados; pero resultan enormemente atractivas y, a menudo, casi irreales, capaces de competir con violines aéreos en el sobreagudo y de mostrarnos un timbre sonoro casi increíble de pureza y fuerza.



## GRANDES IMPRESIONES

SONY

**Claude Debussy**: *Images. Prélude à l'après-midi d'un faune. La Mer*.  
**Los Angeles Philharmonic**.  
 Director: **Esa-Pekka Salonen**.

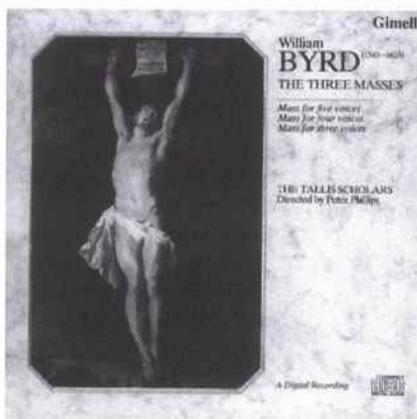
Es curioso constatar hasta qué punto los tópicos emborronan la grandeza de la obra de Debussy. Las propias metáforas de sus títulos, destinadas tanto a facilitar un clima de resonancias poéticas como a desmarcarse de formalismos germanizantes, parecen hoy viejos cartones. Sin embargo, la música de Debussy, que goza de una merecida popularidad, contiene además todo su germen revolucionario intacto. Para en-

contrarlo hay que acercarse con oídos lo más nuevos posible a sus deslumbrantes páginas; para quien puede entrar en contacto con las partituras, es aún más claro. Cuando se trata de obras orquestales (y no forma una parte del reducido club de directores de orquesta activos), hay que confiar en un intérprete fiel e imaginativo. No hay en ello ninguna diferencia con cualquier otro compositor. Pero Debussy tiene el sambenito de ser demasiado francés y demasiado poco alemán (él lo cultivaba, además), y ello dificulta encontrar buenos intérpretes de sus mágicas texturas instrumentales y de sus alambicadas y prodigiosas ideas musicales. En ese grupo de elegidos acaba de entrar pisando fuerte el nuevo «enfant terrible» de la dirección orquestal, el finlandés Esa-Pekka Salonen. Su grabación de tres de las obras más emblemáticas del genio francés es todo un pasaporte hacia la patria impresionista: *Images*, compendio orquestal de tres obras (*Gigues*, *Iberia* y *Rondes de printemps*) que fueron compuestas en distintos momentos, pero que han terminado por encajar como la más orgánica de las sinfonías; el celeberrimo *Préludio a la siesta de un fauno* y el no menos conocido poema orquestal *El Mar*. Se trata de las obras orquestales más conocidas de su autor; el *Préludio*, por ejemplo, alcanzó desde su estreno un inmediato reconocimiento, el propio Mallarmé, en cuyo poema estaba basada la pieza, expuso su reconocimiento a una obra que traducía tan fielmente la gama de sensaciones del poema. *El Mar*, poema orquestal en tres movimientos, constituye una auténtica propuesta de renovación de la sinfonía. Aparentemente poemática, es decir, música de programa, en realidad es un prodigio de libre invención temática, un intento de crear una prosa musical de nuevo cuño.

La lectura de Salonen incide en muchos de los aspectos que convierten a Debussy en una sorpresa constante: sutileza, profundidad del parámetro de los matices y equilibrios instrumentales entre la fragilidad y la violencia, siempre bien sujetos por una técnica compositiva tan trascendental que hace engañosamente fácil lo que es prodigioso. Así es como hay que afrontar obras tan escuchadas. Quizás el que Salonen haya sabido colocarse tan fácilmente en la línea de otro excepcional debussysta, Pierre Boulez, se deba a que comparte con él la práctica de la composición, aunque en el caso del finlandés se trate de un continente sumergido del que nada sabemos aún.

## TALLIS SCHOLARS, LA GRAN COSECHA

Las estaciones se suceden y retornan. La Semana Santa está aquí y el aficionado a la música tiene en ella una fuente de reflexión artística para añadirle a la otra (si es su caso). Si ese aficionado me ha hecho caso y se ha hecho con las obras de Victoria que comenté en el número anterior, eso que tiene ganado, así no tendrá que acumular compras de discos. Yes que resulta difícil resistirse a la increíble serie de grabaciones que Philips, a través del sello Gimell, está sacando al mercado en tromba. Tallis Scholars es uno de los grupos vocales dedicados a la polifonía más seguros y perfectos y uno de los paradigmas de esa vocación británica por el canto en grupo. La mayor parte del repertorio de la polifonía clásica, que va desde la Alta Edad Media hasta el primer Barroco, es religioso y está centrado en el oficio. Los discos que comentamos, todos ellos Misas, son sólo una parte de la cosecha de los Tallis Scholars que está saliendo estos días. El buen aficionado haría bien, pues, en pedir un crédito (ahora que están a bajo interés), porque estos discos hay que tenerlos.



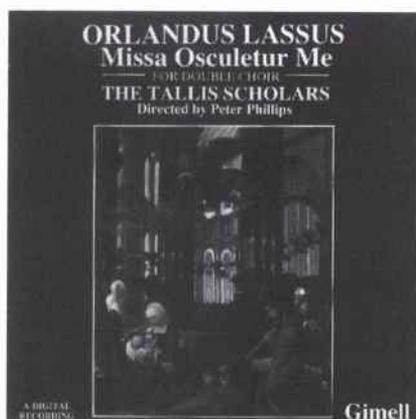
## TRES MISAS CATÓLICAS, APOSTÓLICAS Y BRITÁNICAS

PHILIPS (Gimell)

**William Byrd:** *Misa a cinco voces. Misa a cuatro voces. Misa a tres voces. Motete: Ave verum corpus.*  
**The Tallis Scholars.**

Director: **Peter Phillips.**

William Byrd (1543-1623) es el gran polifonista inglés de la época. Resulta sorprendente que se mantuviera firme en sus convicciones católicas en pleno período de tensiones religiosas en su país, rozando, en muchos momentos, el riesgo por su vida. Byrd no sólo consiguió sobrellevar la prueba sino que compuso algunas de las mejores Misas de su época. El presente disco nos ofrece tres de ellas, con diferentes combinaciones vocales, junto al *Motete Ave verum corpus*. Es sumamente instructivo comparar su estilo fiel al contrapunto imitativo con el de su contemporáneo Palestrina, que iba a imponer la homofonía como modelo oficial de la iglesia tras el Concilio de Trento.



## LA GRAN ÉPOCA FLAMENCA

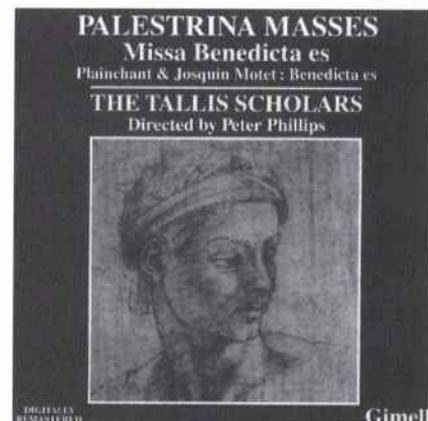
PHILIPS (Gimell)

**Orlandus Lassus:** *Motete Osculetur me. Misa Osculetur me. Motetes.*

**The Tallis Scholars.**

Director: **Peter Phillips.**

Cuando nos remitimos a la música renacentista religiosa, y la vemos como esa polifonía clara, a cuatro voces, de la escuela palestriniana (y también española), suponemos que ello significó la derrota de la escuela flamenca. Sin embargo, la realidad no suele ser tan simple. No sólo los compositores flamencos impusieron su magisterio por todas partes, además su escuela influyó en otras (la veneciana, por ejemplo) y se perpetuó tanto como cualquier otra. El ejemplo máximo de esa escuela en el período del Renacimiento tardío fue Orlandus Lassus (1523-1594), auténtico príncipe de la música. La presente grabación incluye la *Misa Osculetur me* y ocho motetes. La Misa está creada para doble coro y constituye uno de los ejemplos más preclaros de esta difícil modalidad que tanta influencia tendría.



## LA ESCUELA ROMANA: PALESTRINA

PHILIPS (Gimell)

**Palestrina:** *Misa Benedicta es.*

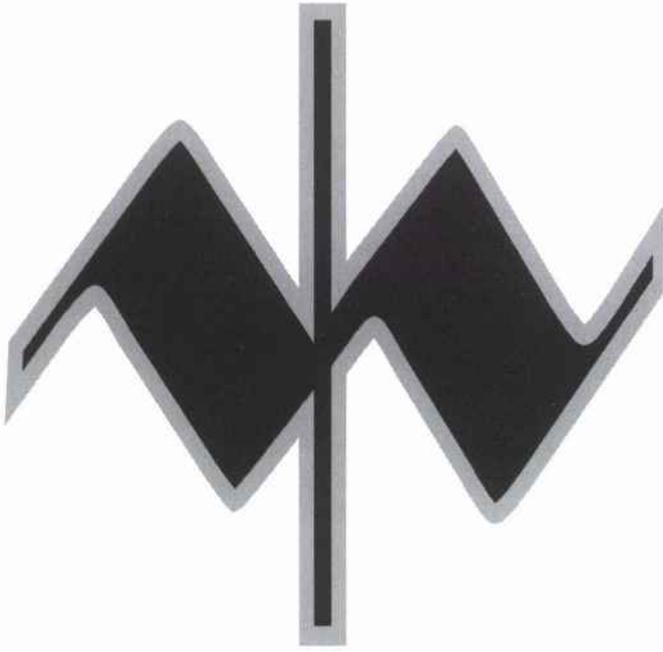
**Canto llano:** *Benedicta es.*

**Josquin:** *Motete Benedicta es.*

**The Tallis Scholars.**

Director: **Peter Phillips.**

Palestrina (1525-1594) es unánimemente considerado como el mayor compositor religioso del Renacimiento. Ello es debido no sólo a su calidad y a su magisterio; hay que añadir, además, su privilegiada posición en Roma y su decisiva definición musical de los deseos de ortodoxia del Concilio de Trento. Su *Misa Papae Marcelli* es, quizás, una de las obras de mayor trascendencia de todos los tiempos, no sólo por su calidad sino por representar el modelo asumido y defendido por la iglesia de la Contrarreforma. El disco que nos brinda The Tallis Scholars es fascinante porque parte a la búsqueda de las raíces e influencias de esta obra trascendental. Para ello se sumergen en una misa de Palestrina poco conocida, la *Misa Benedicta es*, que aún hasta la edición de 1980 aparecía en el diccionario Grove como *Misa sin título*. Esta obra va precedida en esta grabación por el mismo *Benedicta me*, en versión gregoriana y en la de Josquin des Prés (1440-1521). La idea de Peter Phillips, director y alma de Tallis Scholars, es mostrar la cadena de influencias que llevaron desde Josquin hasta Palestrina en esta obra y, a través de ella, hasta la arquitectura de la *Misa Papae Marcelli*. Con ello se intenta romper el tópico de que con Palestrina se produce una ruptura, casi una victoria, con relación al estilo flamenco; y ello nada menos que mostrando la continuidad entre el gigante de la edad de oro de la polifonía flamenca, Josquin, y el campeón de la ortodoxia contrarreformista, Palestrina.

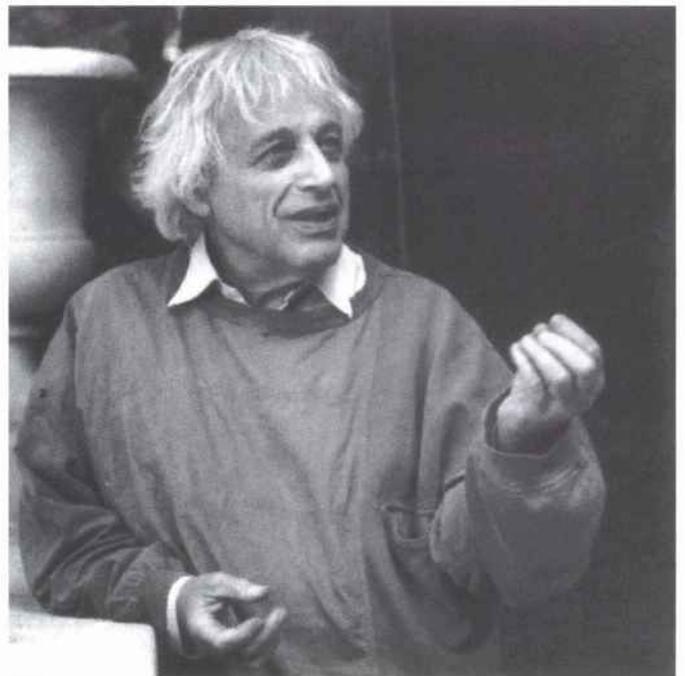


# ordentes

## Mi encuentro con Ligeti

JUAN MARÍA SOLARE

**C**onocí personalmente a György Ligeti en un concierto donde se estrenaba una obra de Clarence Barlow (ami-go suyo y profesor mío), el 10 de junio de 1994, en la Musikhochschule de Colonia. Nadie dejó de notar su presencia: antes del concierto se paseaba por arriba y abajo de la sala, supuestamente buscando un lugar adecuado o a algún conocido. En el intervalo me presentó, le digo mi nombre y que venía de Argentina (me tiende su mano cálida mirándome atentamente, a los ojos). Balbuceo lo de siempre: que paralelamente a mi actividad compositiva y como estrategia de supervivencia escribo para diversos periódicos, y que cierto diario de Buenos Aires (La Nación) estaba interesado en publicar un reportaje con él. -Bueno, sólo estoy acá escuchando las obras de unos amigos. -Por supuesto que no ahora, en algún otro momento, más adelante - deslizo. -Tal vez en la otra vida - sugiere. ¿Cree usted en la reencarnación? - fue lo único que se me ocurrió para evitar el vacío. Duda un instante, acaso piensa que ya lo estoy entrevistando. No -responde con convicción y en inglés, puesto que yo había olvidado (si alguna vez lo supe) cómo se decía «Reincarnation» en alemán. Finalmente dijo lo que yo esperaba escuchar y querría repetir a los setenta y un años: -Vea usted, a partir de cierta edad, un compositor es compositor, y ya no le interesa ser blanco de reportajes. Apoya su mano en mi brazo, como un veterano que da ánimos a un principiante, en quien tal vez intenta reconocerse tras medio siglo, en la otra orilla de la vida. Ambos, probablemente, sabíamos que era la última vez que nos veríamos. -



GYÖRGY LIGETI. PHOTO: © GUY VIVIEN.

Discúlpeme, pero acá estos amigos quieren conversar conmigo. Me da la mano por tercera vez. -Hasta la vista -dice en un castellano mejor que mi alemán.

# Artikulation de Ligeti:

## imitar el lenguaje verbal

Existe una obra de Ligeti donde el eterno problema de las relaciones entre el lenguaje verbal y la música se enfoca de una manera muy fresca, y además bastante novedosa. Esta obra es *Artikulation*, para cinta magnetofónica, producida en el estudio de música electrónica de la WDR (Radio del Oeste de Alemania), en Colonia, a comienzos de 1958 (hacia la misma época dorada en que Mauricio Kagel o Karlheinz Stockhausen frecuentaban ese mismo estudio). La obra dura 3'45".

La intención fundamental de *Artikulation* es imitar (abstraer) el lenguaje verbal mediante sonidos no vocales, y ni siquiera instrumentales, sino generados electrónicamente. Es decir, explotar las similitudes lingüísticas de diferentes tipos de sonidos sintéticos. Luego, estos materiales básicos se agrupan (se «redactan») en una conversación imaginaria, en una sucesión de monólogos y diálogos.

En el lenguaje artificial que se genera, los protagonistas, además de la sintaxis (en cuanto encadenamiento de ideas) y de la fonética (vocales, consonantes, y las subcategorías correspondientes), son los rasgos sonoros del habla y de la voz: todas las categorías de la entonación, voces graves y agudas, la pregunta y la respuesta, la enunciación, la orden, interjecciones, parloteo, susurros.

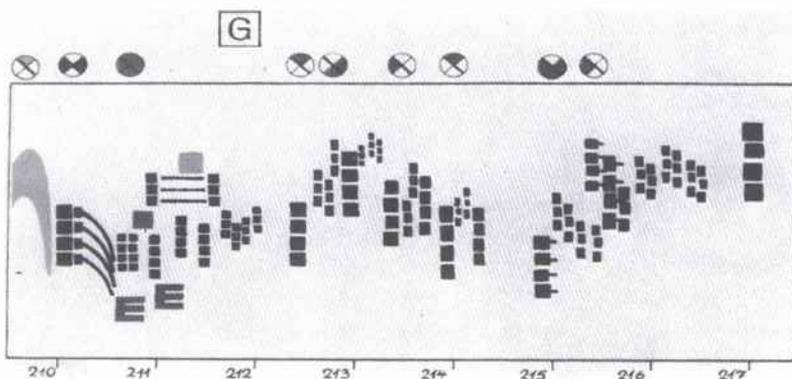
El mecanismo, el «truco», consiste -superficialmente- en explotar sistemáticamente las analogías formales entre la voz y lo electrónico. Y no únicamente las similitudes fonéticas. Tales analogías surgen analizando las curvas de intensidad y de alturas del habla; es decir, el contorno melódico. Simplificando un poco, la «envolvente de entonación» no afecta a la significación particular de las palabras, sino al sentido de la frase. Por principio, la dimensión semántica de las palabras está ausente de *Artikulation*.

El mismo Ligeti comenta: «Primero se eligieron tipos con diferentes características de grupo: materiales casi granulados, quebradizos, fibrosos, viscosos, pegajosos y compactos. Una investigación de la permeabilidad<sup>1</sup> recíproca resultó en determinar cuáles son más susceptibles de amalgamarse y cuáles se repelen. El ordenamiento serial de estos modos de comportamiento sirvió como fundamento de la estructuración formal, en la que en los detalles se buscó el contraste entre los tipos (de material) y de sus maneras de mezclarse, pero en la totalidad se aspiró a lograr un avance gradual e irreversible de disposiciones inicialmente heterogéneas hacia una alea-

*ción e interpenetración de los caracteres contrapuestos<sup>2</sup>.*»

Es bueno aclarar que en Ligeti lo cinestésico es esencial y muchas veces describe sonidos con palabras que suelen tener analogías con la textura. Y así también compone.

Existe un dejo humorístico en toda la obra de Ligeti y *Artikulation* no es una excepción. Tomemos cierto pasaje, poco antes del final: un breve glissando ascendente, respondido a los pocos segundos por un glissando descendente en el otro canal. No sé por qué, es sólo una comprobación estadística, pero en este pasaje absolutamente todas las personas que oyen por primera vez la obra (y me incluyo), infaliblemente se ríen. Incluso se preguntan -sin poder creer que en la música se tolere lo grotesco- si es adrede. En otras palabras, si están autori-



Página de Artikulation

zados a que les cause gracia.

Inversamente a la mayoría de las obras electroacústicas, de *Artikulation* existe una muy colorida -y no menos cara- «partitura para audición» (confeccionada por Rainer Wehinger en 1970) que permite ir siguiendo visualmente la obra, algo muy práctico con fines de estudio. Con un código de signos asociativos (puntos, líneas rectas y curvas, superficies) se caracteriza al material electrónico utilizado (impulsos eléctricos, sinusoidales, mezclas de sonidos, ruidos). Las gradaciones de color representan el grado de reconocibilidad de las alturas y diferencias entre tipos de ruido. Las formas de estos signos gráficos de esta partitura reflejan envolventes, resonancias y proporciones de duración. Irónicamente, nos hallamos ante la traducción, a un sistema de signos gráficos, de lo que a la vez es la traducción a un sistema de ruidos electrónicos, de un sistema de sonidos vocales.

<sup>1</sup> Con «permeabilidad» se entiende aquí que tanto se funden o empastan dos sonidos o estratos simultáneos de sonido.

<sup>2</sup> Ligeti, «Wandlungen der musikalischen Form», en Die Reihe VII, Viena 1960, pág. 10. Trad. de J.M. Solare. (Humpert, 133).

# El Mago

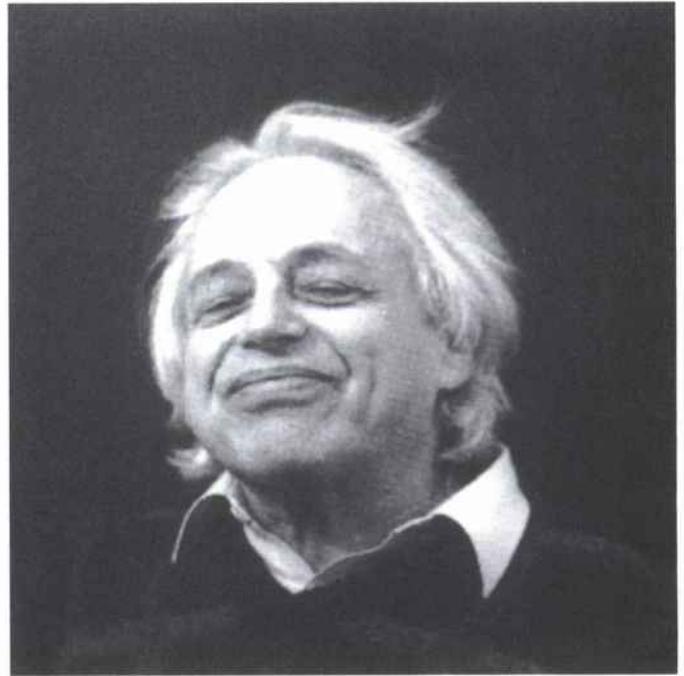
EDUARDO PÉREZ MASEDA

**G**yörgy Ligeti es un hombre de acción, un compositor marcado por el doble signo de la paradoja y de la agonía que -como los peces de su admirado Escher- se mueven entre el agua y el aire en una permanente imprecisión ontológica; sin saber nunca si su destino real es ser pez, ave o, simplemente, pura metamorfosis en cuya esencia musical la limpieza, el oficio, la técnica y el refinamiento determinan los resultados sonoros para trascender el mero hecho de la ilusión y elevarse a categoría estética.

Ligeti es un hombre paradójico, y esta característica, rastreada en las múltiples formas de producirse su obra, en el análisis, en la audición, conduce a una especie de laberinto de los espejos del que, como en el Mito, se sale, si no vencedor, sí gratificado por un ejercicio en el que lo especulativo -valga la redundancia- informa a la vez que forma.

Sin embargo, Ligeti no es un teórico; más bien es un compositor empírico fascinado por el sonido como materia prima y objeto de una manipulación sonora no abstracta, mediatizada o mediática, sino desde el punto de vista de la consecución de unos determinados -y no cualesquiera otros- resultados sonoros. Ligeti no ha pintado nunca la diana después de tirar la flecha, y como cualquier otro creador que lo es realmente, apostó y apuesta hoy en cada obra por el riesgo, que es otra forma de llamar a la honestidad. Su propuesta inicial en los años 50 -eran también otros tiempos- fue una propuesta «fuerte», contundente, y el joven Ligeti exiliado en Occidente desde los acontecimientos políticos de Hungría del 56 a los treinta y tres años, prohijado por los también jóvenes y aún incipientes mandarines del serialismo integral, lleva en sus bolsillos una bomba de relojería con un «tic-tac» de metrónomo caprichoso que pulverizaría pronto el dogmatismo serial en no menor medida que su irremediable consecuencia: las corrientes aleatorias.

No obstante, Ligeti, hipercrítico para con la técnica serial, lo es -lo fue- desde el conocimiento; quien fuera como él analista del primer cuaderno de las *Estructuras* pianísticas de Boulez, aparece con un estudio fechado en el año 58: «Metamorfosis de la Forma Musical», aventurando su opinión sobre la propia ambigüedad en el concepto de integralidad serial, poniendo en evidencia lo que Ligeti considera sus contradicciones, y derivando de ello, ante todo, la noción de «permeabilidad» en música; una categoría que le sirve para conceptuar una estructura musical que admite una libre elección de intervalos en su conformación y que es opuesta a las músicas «impermeables»; música de cuya existencia dan fe, para Ligeti, obras que abarcan las de muchos de sus estrictos contemporáneos hasta, por



György Ligeti

**La magia y la paradoja de Ligeti se concilian, pues, en el hecho de que todas sus técnicas están exquisitamente calculadas con el fin de ocultar los procesos musicales que subyacen en cada una de sus obras.**

ejemplo, las rígidas construcciones armónicas de Palestrina. Para Ligeti, las obras contemporáneas, más que en materia de armonía, contrapunto o trabajo temático, deben presentar su plena sustantividad formal en materia de textura, concepto -no menos ambiguo pero de amplia circulación- que requiere, lógicamente, importantes grados de esa «permeabilidad» entendida en sentido ligetiano.

El complemento compositivo, casi simultáneo a los planteamientos teóricos de Ligeti, se produce en una obra que puede considerarse de referencia, quizás no tanto por mostrar una absoluta madurez de estilo como por la originalidad y disonancia de sus planteamientos para con el entorno del serialismo integral en que surge y cuyo título no puede ser más ilustrati-

vo: *Apparitions*, compuesta entre 1956 y 1959, que causa sensación en el Festival de la S.I.M.C. de 1960 celebrado ese año en la ciudad de Colonia. Desde este momento, la propuesta «fuerte» de Ligeti, que echa mano de una contundente brocha gorda -aunque, eso sí, de múltiples y finísimos filamentos- arrastrando las complejíssimas filigranas, para Ligeti imperceptibles, de los post-serialistas, genera un auténtico aluvión de neo-conceptos de técnica compositiva, conceptos de amplia circulación hasta hoy mismo, que pasan por los términos de «cluster», cromatismo integral, microinterválica, microrrítmica, la antedicha «textura» y el más omnicompreensivo y definitorio de «micropolifonía». Conceptos hoy suficientemente conocidos y que, como reactivo a lo que Ligeti denomina estructura formal de la música serial y aleatoria, con sus alternancias entre «acontecer» y «pausa», tienden a su radical negación: el sonido en permanente continuidad. Lo que vendrá después ya es historia de la música reciente con el sello inequívoco de los sesenta: *Atmósferas*, *Ramifications*, *Volumina*, *Lux Eterna*, *Requiem*, el *Concierto para violoncello*, *Lontano...* Obras, todas ellas, en las que queda excluido cualquier planteamiento de trabajo o manipulación sobre unidades de altura, duración, intensidad o timbre de forma serial, donde hay más bien un concepto totalizador, una propuesta de globalidad, en la que las dicotomías de verticalidad y horizontalidad sonoras, de melodía, armonía y contrapunto, de pulso y agógica, quedan en alguna medida abolidas en la misma medida que el viejo conflicto entre tonalidad y atonalidad es directamente obviado.

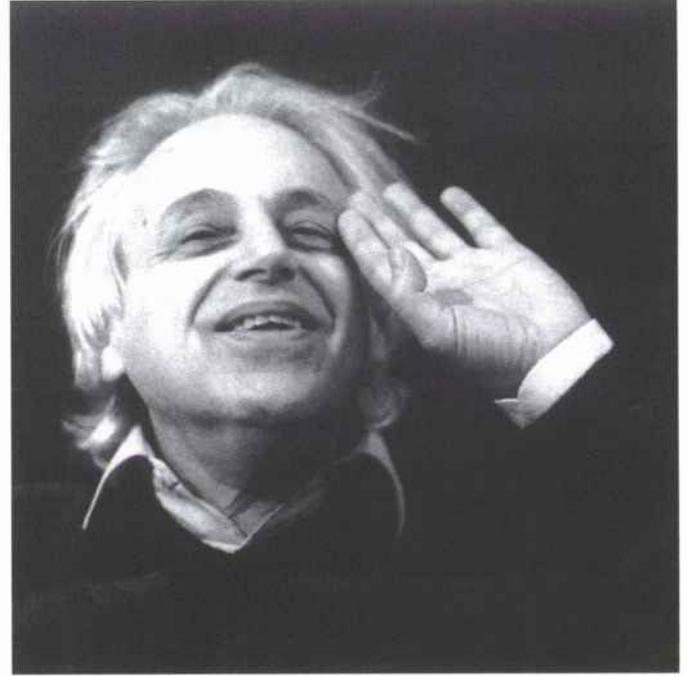
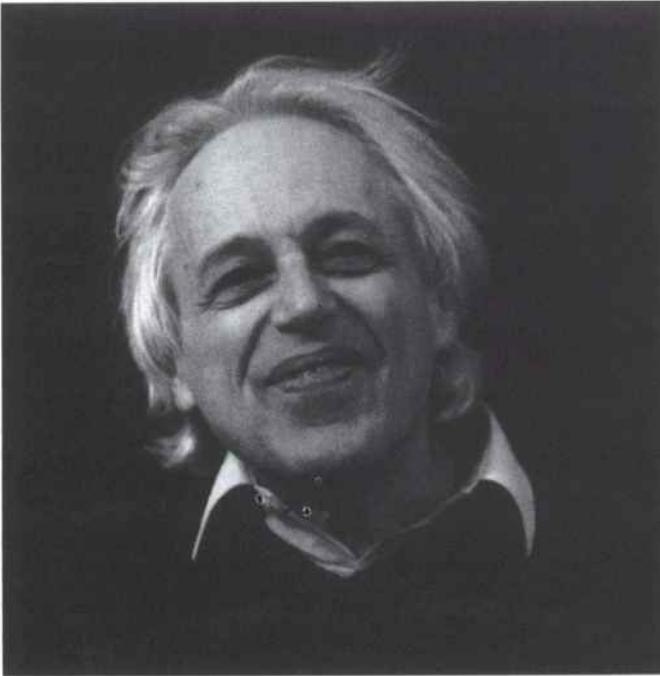
El resultado sonoro de todo ese Ligeti, el que hoy se recuerda y considera de forma prioritaria y automática, diríamos, todo ese Ligeti de los sesenta, es bien conocido de cualquier seguidor de la música culta de la segunda mitad del siglo XX, aunque quizás no sólo de ese oyente «ideal». Más bien podría decirse que la técnica de Ligeti, o mejor el resultado de su inventiva, ha conseguido

**Alguien como Ligeti tiene la cualidad de impregnar con su estilo y con los rasgos de su invención todos y cada uno de los medios sonoros e instrumentales por los que se ha movido y transita actualmente sea la orquesta sinfónica, el coro, el conjunto de cámara, el órgano, el clave, la forma Concierto, la Ópera, el cuarteto de cuerda o la electroacústica.**

impregnar una forma de sensibilidad expresiva y auditiva que, escandida por otras músicas o contextos musicales diversos, ha encontrado otra forma de penetración desde un punto de vista netamente expresivo o comunicativo; algo que, por ejemplo, Stanley Kubrick detecta con claridad cuando decide utilizar *Atmósferas* en la banda sonora de «2001, una odisea del espacio». Una cierta forma de tensión expresiva sin duda distinta, alejada de cualquier expresionismo (Ligeti confiesa su lejanía espiritual y estética de obras como *Erwartung* o *Pierrot Lunaire*, de Schoenberg), que, sin embargo, tiene antecedentes muy próximos no tanto estrictamente cronológicos como, ante todo, rabiosa, técnicamente musicales: la influencia de Béla Bartók desde el punto de vista de la innovación del lenguaje es más insoslayable de lo que el propio Ligeti ha dejado entrever en ocasiones, y ese antecedente genial pasa - no lo olvidemos- en lo que podría considerarse un estadio «pre-micropolifónico», por hitos entre los que puede servir de ejemplo el *Andante Tranquillo* de la *Música para cuerda, percusión y celesta*. Mucho del Ligeti de los sesenta se encuentra ya en ese entretejimiento de cuerdas de métrica tan cambiante como indiferenciada en su

escucha, una trama polifónica conjunta en una interválica de límites estrechos, reiterativos y recurrentes en la que como nueva premonición, a diferencia de lo que ocurre en esos mismos momentos por parte de los compositores de la Escuela de Viena y posteriores serialistas, la tensión no es conseguida mediante el descoyuntamiento melódico y una interválica fuertemente disjunta (rasgos claramente expresionistas), sino por el alejamiento y aproximación mínimos a distintos núcleos sonoros de forma obsesiva, insistente pero cambiante, en esa especie de premonición microinterválica en la que las voces individuales no se distinguen en cuanto tal, pero cuya individualidad es inseparable de un todo como suma de esas partes. Sin duda, ya está en Bartók un cierto juego de la máscara, o mejor de la ilusión sonora, que el mismo Ligeti llevará a retórica apoteosis pasando -eso sí- por la extirpación del «pathos» característico del gran maestro de la música del siglo XX.

En efecto, la expresividad de Ligeti es tan peculiar como la ilusión de sus objetos sonoros: en el mago, en el prestidigitador, la limpieza de la ejecución garantiza la calidad de los resultados; el espectador se siente convincentemente engañado, pero en música, quien como Ligeti pretende mantenerse siempre fuera del terreno de las emociones, ha generado por obra y gracia del propio material sonoro puesto en juego, otra forma de expresividad que, sin duda, no es patética ni sentimental, pero que no por ello deja de manifestarse y que, en muchos momentos, adquiere una cierta densidad metafísica, trascendente, a partir de otra dimensión del tiempo musical y una forma de fluidez que prácticamente cuestiona el principio de temporalidad. Obras vocales de una cierta connotación religiosa como el *Requiem* o *Lux Eterna*, podrían constituirse como el más perfecto ejemplo de lo dicho: la dicotomía entre movilidad e inmovilidad, la apariencia inmóvil de lo que, en realidad, fluye permanentemente (en Ligeti nunca se «está» en un lugar; siempre se «va» a algún lugar), las sucesivas entradas vocales eli-



György Ligeti

minando toda idea de ritmo o pulso, son factores que sitúan al oyente en otro estadio perceptivo, otra forma de consciencia musical, para la que los calificativos de «nebulosa», «astral» o «música de las esferas» son de una aplicación tan dudosa como ingenuamente bienintencionada (el propio Ligeti no se ha librado él mismo de incidir «en passant» en conceptos sugestivo-divulgativos de ese jaez).

La magia y la paradoja de Ligeti se concilian, pues, en el hecho de que todas sus técnicas están exquisitamente calculadas con el fin de ocultar los procesos musicales que subyacen en cada una de sus obras. Como aquél que afirmó que al hombre le había sido concedido el don de la palabra con el fin de ocultar su pensamiento, Ligeti escamotea, diluye sus procedimientos para otorgarles un sentido no teórico o teoréticamente especulativo, sino decididamente funcional, sensorial, aural. Es por tanto paradójica y lógica a la vez la actitud de quien, gravitando sobre su música con un mayor peso (por ostensibles) los elementos de técnica musical o de índole constructiva, se muestre a menudo reticente a penetrar en aquellos aspectos que más fervorosa y expectantemente solicitan de él quienes -eterna demanda ávida- se interesan por los secretos de su actual cocina. Simplemente puede decirse que en pocos casos como en el de Ligeti la técnica, el estilo, determinan más claramente, diríamos a una elemental primera vista, el resultado sonoro: su forma de entender la música técnicamente determina los resultados de forma implacable.

Alguien como Ligeti tiene la cualidad de impregnar con su estilo y con los rasgos de su invención todos y cada uno de

los medios sonoros e instrumentales por los que se ha movido y transita actualmente sea la orquesta sinfónica, el coro, el conjunto de cámara, el órgano, el clave, la forma Concerto, la Ópera, el cuarteto de cuerda o la electroacústica; no sólo la obra como resultado final, sino el hecho psicológico de la escucha, son aspectos tan destacables como la propia evolución del compositor y sus derivaciones a géneros o estéticas aparentemente contradictorios para con el Ligeti más generalmente «asumido» (para entendernos: el Ligeti de *Atmósferas*).

En uno de sus escritos más recientes afirmaba Ligeti al referirse a *Melodien*, del año 1971, que, buscando una proyección melódica para su música; una proyección de la que obras anteriores como las citadas *Atmósferas*, *Volumina* o *Lux Eterna* carecían por completo, pretendía una «evolución estilística». No hay duda alguna de que la propuesta fuerte e innovadora del joven Ligeti, quizás por su propia sencillez (una sencillez más sensorial en su apreciación que técnica en su composición), precisaban un cambio de timón: el estilo musical de Ligeti y su eliminación de la idea de todo contraste marcadamente visible, llevaban en sí el germen de su propia negación y, sin duda, su mimética continuidad; habría convertido a Ligeti -él mismo lo afirma- en un epígono de sí mismo. Pero la idea de contraste, bien a través de una cierta emancipación de la melodía, bien más modernamente por factores como puedan ser su interés por la polifonía y las complejidades polirrítmicas de las tribus del África Central, la influencia de otras músicas étnicas, o su admiración a partir de los años 80 por un compositor como Conlon Nancarrow,

no suponen ninguna vertiginosa novedad o algo que no estuviese latente incluso en obras de los sesenta, como pueden ser los intervalos armónicos de octava entendidos como puntos de anclaje del discurso sonoro (auténtica forma de filtraje armónico con resultados unitarios radicalmente opuestos a la hiperpolifonía del «cluster»), el despliegue melódico (anterior a la citada *Melodien*) en obras como el *Segundo Cuarteto de cuerdas* (pensemos en la sorprendente melodía del *Allegro con delicatezza*), una particular forma de lirismo expresivo exacerbada en obras recientes como el Concierto para piano o, en otro orden de cosas, el Ligeti no menos sorprendente, heterodoxo e irónico de las *Tres Bagatelas* para piano o *Poème Symphonique* (reacciones satíricas a la *action music* de Bussotti o el *happening* de Cage), *Fragment*, o los *Trípticos* para piano de 1976, de los que la pieza central hace profesión de fe de determinadas proximidades estilísticas inevitables con el universo norteamericano, afinidades menos electivas que evolutivas, que el compositor húngaro había mostrado claramente en *Continuum*, para clave, o *Coulée* para órgano: no es casual que la citada pieza del tríptico pianístico sea titulada como *Selbstoportrait mit Reich und Riley*.

De la misma forma, cuando el mago se coloca la máscara sobre el rostro, también son otros los resultados. Esta máscara, que evidencia lo que el propio Ligeti denomina «monstruoso musical», es la misma que simboliza la mueca excesiva de la antigua tragedia, la escena, lo visual o, si se quiere, lo representable. Ya en este aspecto, un Ligeti anterior a los años setenta, el de *Aventuras* o *Nuevas Aventuras*, muestra, a partir de una peculiar personalidad, no sólo el contraste, sino lo que sería su extremo exacerbamiento a través de la parodia. Quien, como Ligeti, no creyera en la Ópera, pero sí terminaría escribiendo una (*Le Gran Macabre*), sitúa en plenos años sesenta lo que sería una «acción teatral imaginaria» que se mueve entre la comunicación no verbal y la acción instrumental;

**Ligeti siempre ha mostrado una extraña fascinación por las máquinas que funcionan imperfectamente, y esta nueva metáfora del orden y la entropía es la nueva muestra de la peculiar paradoja ligetiana que no implica nunca contradicción, sino la condición necesaria para una determinada consecución estética nunca justificada desde el punto de vista teórico, sino como resultado o, si se prefiere, como sonido hecho voluntad de ser.**

---

el «frío» Ligeti recurre aquí, en consonancia con sus paralelas obras instrumentales de esos mismos años, a otra forma de «micropolifonía», una «micropolifonía de la expresión» llevada a sus más gesticulantes y extremas consecuencias cuyo máximo interés es, simplemente, no expresar nada; la obra implica la interpretación pero nunca la representación: la mejor muestra del esfuerzo sin resultado que se constituye, a su vez, como la metáfora de un merecido castigo a sus excesivos -e inútiles- deseos de comunicación.

Metáfora de la comunicación/Metáfora del orden, este último concepto también preocupa a Ligeti para oscilar entre sus extremos. Todo puede ser otra cosa ante nuestros asombrados ojos y la ilusión es ilimitada como ilimitada es la capacidad del ser humano para ser engañado. Polifonías múltiples que no se escuchan ni deben escucharse, solistas cuya individualidad permanece necesariamen-

te anónima, ilusión de la direccionalidad y del movimiento, también la inexorabilidad del ritmo preciso, el más preciso que pueda imaginarse, puede devenir en su contrario desde el exceso. En este sentido, Ligeti siempre acude como referencia, incluso motor de obras posteriores, a esa citada broma musical para 100 metrónomos que es el *Poème Symphonique*, donde el contraste con sus obras de los años sesenta en que la noción de pulso es abolida se muestra como una negación desde la paradoja: basta la introducción de pequeñas diferencias en las oscilaciones, el minúsculo grano de arena en el engranaje perfecto, para que la máquina funcione «mal» o sus resultados sean, cuanto menos, imprevisibles. Ligeti siempre ha mostrado una extraña fascinación por las máquinas que funcionan imperfectamente, y esta nueva metáfora del orden y la entropía es la nueva muestra de la peculiar paradoja ligetiana que no implica nunca contradicción, sino la condición necesaria para una determinada consecución estética nunca justificada desde el punto de vista teórico, sino como resultado o, si se prefiere, como sonido hecho voluntad de ser. Ligeti no utiliza algoritmos en sus procesos compositivos y, en consonancia con lo dicho anteriormente, siempre ha mostrado su desafección hacia los ordenamientos perfectos; algo debe, voluntariamente, «escaparse», y esa huida se hace secreto y ocultación en las manos del mago que da la medida de una constante incertidumbre: la existente ante la pluralidad de mensajes de la cual va a percibirse uno solo o quizás varios, pero que a su vez pueden subdividirse en muchas facetas; un procedimiento muy caro a Ligeti en muchas de sus obras, en las que el mismo material es contemplado desde distintos puntos de vista, otras tantas máscaras desde las que el arcano Ligeti modifica no sólo la música, sino también el hecho psicológico de la escucha. Oír más o menos sutilmente depende de la capacidad de cada cual pero, ante todo, Ligeti nos enseña a escuchar de otra manera.

# El Horspiel o pieza radiofónica

ANDREA COHEN

Los alemanes lo llaman *Horspiel*, es decir, juego para el oído. De hecho, han bautizado el género, y a menudo se utiliza este término en Francia para referirse a las obras radiofónicas. Para caracterizar este tipo de obra artística se podría utilizar el concepto empleado por el compositor Mauricio Kagel, que habla para definir el arte radiofónico de un «arte acústico».

¿Qué es un *Horspiel*? Una forma artística heterogénea en la que ruidos, palabras o música se articulan creando un lenguaje diferente. Si bien representa para algunos compositores, una categoría particular de la música electroacústica (una obra programática), para otros -entre los que me incluyo- se trata de una forma artística diferente y original. Es un género que nace en el siglo XX con los progresos tecnológicos y la aparición de un nuevo instrumento: el micrófono. La obra radiofónica se forja al mismo tiempo que el cine experimental y la música concreta. En los tres casos se trata de obras con un soporte tecnológico (micrófonos, película, cintas magnetofónicas). Nace, también, como la aspiración de los artistas de este siglo a romper las barreras que separan las diversas disciplinas. Algo que caracteriza la obra radiofónica es el rol esencial del sonido que interviene como signo y como imagen (sonora). El sonido *significa*, es un índice, una señal, tiene un sentido preciso y, al mismo tiempo, *representa*, abriendo nuestra imaginación a la posibilidad de múltiples lecturas. El sonido, por su capacidad de aprehender la realidad, por su poder evocativo, por su fuerza expresiva, crea en la obra radiofónica universos poéticos.

## Elementos de análisis de una obra radiofónica: el rol del sonido

El mundo real está presente a través del sonido, sin jerarquías, todo es ruido, todo es música. Los sonidos son los personajes de una obra radiofónica. El mensaje de una obra radiofónica puede ser filosófico, sociológico, literario, poético, nunca exclusivamente musical. La obra radiofónica exige una narración clara o subyacente. En la mayor parte de ellas, el elemento narrativo está dado por el texto. Permite entrar en el universo fantástico de una obra literaria, como la transposición sonora de un ensueño literario (*Pedro Páramo*, de Julio Estrada). La obra radiofónica puede ser, además, el comentario de una obra musical, su visión de la misma (*Música con oyentes*, de Tom Johnson). La obra radiofónica siempre presupone un lugar, un sitio. A menudo, se presenta como un recorrido, como un paseo o como un laberinto (*La escalera de los ciegos*, de Luc Ferrari). La obra radiofónica describe la realidad sonora interna; una realidad mental, la multitud de pensamientos, de sensaciones, de recuerdos sonoros que nos acompañan, por ejemplo los de una pianista en los que flotan simultáneamente los *Estudios* de Chopin, aprendidos uno a uno (*Estudio*, de Andrea Cohen). La perspectiva a través de la proximidad y la lejanía. La obra de Kagel juega con este fenómeno: «la posibilidad y la ilusión de una multitud de espacios». Al mismo tiempo sitúa al sonido y lo sitúa en su relación con el oyente (*Cerca y lejos*, de Mauricio Kagel). Puede aparecer como crítica o comentario de la misma fuente de difusión, en este caso la radio (*Zambra*, de Adolfo Núñez).

## Algunos aforismos del compositor Christian Rosset

1) La radio puede tratar de muchos temas, pero su tema es *escuchar*. 2) Hay que tomarse el tiempo de integrar, de poseer todo lo que se ha grabado. 3) Debe haber un enriquecimiento del sentido, y no su destrucción a través de todas las transformaciones del sonido que se operan. Si se compara la obra radiofónica con la música electroacústica o con la obra cinematográfica, es porque hay un soporte y gracias a ese soporte hay distancia (*Cat city*, de Christian Rosset).

## Historia

¿Comienza todo con John Cage? En sus obras, este compositor emplea la radio como instrumento. Ejemplos: *Landscape n° 4* (1952), *Water Music* (1952), *Fontana Mix* (1958). Veinte años más tarde, continúa su trabajo radiofónico con esa obra clave del arte acústico que es *Roaratorio* o *An Irish Circus on Finnegans Wake*.

¿O bien comienza con todo Pierre Schaeffer? (1949, Club d'art et d'essai de l'ORTF). El compositor francés declara: «Los hallazgos de 1948 me sorprenden solo. Vengo al estudio para hacer hablar a los ruidos, para obtener lo máximo de un decorado sonoro dramático y me encuentro con la música. A fuerza de acumular sonidos como índices, esos índices se anulan, no evocan ni el decorado ni las peripecias de la acción, sino que se articulan por sí mismos. Si hay fragmentos de palabras o de frases (como hay inclusiones vegetales en los minerales) se los desvía de su sentido, o al menos de su uso. Una especie de **poesía sonora**, si no

música, se crea ex abrupto.»

¿O bien comienza todo en Alemania? En la misma época se realizan experiencias similares en el estudio electrónico de Colonia dirigido por Herbert Eimert y, posteriormente por Karlheinz Stockhausen.

Sin embargo, todo comienza antes, a principios de este siglo, con Luigi Russolo, el *bruitista* italiano que inventa el «intonarumori» o generador de ruidos. Russolo publica su texto *El arte de los ruidos* en 1913 y es el primero que integra el ruido en una composición, anticipando con ello el pensamiento de Pierre Schaeffer en relación a la música concreta, expuesto en la cita mencionada anteriormente. Citemos, en la misma época que Russolo, a los dadaístas Kurt Schwitters y Raoul Hausman, quienes exploraron las posibilidades del texto recitado en el que la voz se convierte en un instrumento, en una fábrica de sonidos.

En los años 50, la dramaturgia musical se modifica, tanto en lo que se refiere a la manera de cantar como en lo que se refiere a la narratividad o al espacio dramático. La radio ofrece a los compositores un nuevo espacio donde se pueden asociar los instrumentos tradicionales con las sonoridades de la música concreta o electrónica. El investigador italiano Giordano Ferrari distingue tres tendencias en los compositores de este período. En la primera, el contexto narrativo sirve de vínculo entre los materiales sonoros (ejemplo: la obra *Visages*, de Berio, que se caracteriza por la exploración de la voz, más allá de los límites del canto). La segunda orientación está dada por el *Horspiel*, con la utilización de un material y un lenguaje puramente radiofónicos. La tercera es la «ópera radiofónica», donde se quiere adaptar el drama musical, que pierde el elemento visual, a una nueva situación solamente sonora. A mi entender, habría que considerar una nueva categoría que aparece más tarde (en los años 60/70). Se trata del teatro musical sonoro, derivado del teatro musical. Una obra de teatro musical es una obra en la cual la partitura está compuesta por elementos sonoros, visuales y dramáticos (acciones,



Russolo, Carrá, Boccioni y Severini, 1912.

gestos, proyecciones de diapositivas o films). Compositores como George Aperghis, Vinko Globokar y, de una manera muy destacada, Mauricio Kagel han explorado el género radiofónico como una forma diferente de superación de la música pura.

#### Condiciones de producción en Francia

La creación radiofónica en Francia se practica en el llamado *Atelier de création radiophonique* de la emisora France Culture (Radio France), en el que artistas de diversas disciplinas (escritores, cineastas, músicos, artistas plásticos) experimentan y componen obras para este medio de expresión y difusión. En el *Atelier de création* se rodea al artista radiofónico de un equipo de profesionales (un técnico para grabar los reportajes exteriores y todos los sonidos ambientales) y de los estudios de la Maison de Radio France si hay que grabar textos literarios o dramáticos leídos por actores, o grabar músicas originales. Un encargado de realización acompaña al artista durante la producción de la pieza radiofónica y se ocupa de realizar el montaje. La importancia del trabajo de montaje tiene que ver con la noción de tiempo radiofónico. En la radio el tiempo real no existe. Por medio del montaje una persona hablará sin balbuceos, sin equivocarse, a la velocidad deseada y con más o menos pausas, según se desee. Después del montaje, la etapa siguiente es la de asociar los distintos elementos para componer la obra radiofónica: una asociación libre de sonidos. Ahí también, la presencia del encargado de realización permite resolver problemas técnicos inherentes a la gestación de la obra. Un sonido evoca otro sonido por sus características propias, por su textura, su origen, su forma (ejemplo: los

aplausos asociados a la lluvia). O bien un sonido puede oponerse a otro, creando una ruptura, un elemento de tensión.

El principio es que el sentido lógico no es lo que va a determinar las articulaciones entre los distintos elementos de la pieza radiofónica, sino más bien el sonido asociado al sentido, siendo ambos indisociables en la obra radiofónica. En el *Atelier de création* se producen obras a mitad de camino entre la ficción, el documental y la obra experimental. Lo que importa es la noción de escritura radiofónica, es decir, importa que la expresión radiofónica revele el universo de su autor. Otros organismos se ocupan de la creación radiofónica en Francia. Citemos *La muse en circuit*, en Alfortville, que acoge creadores de obras radiofónicas en sus locales y que organiza desde hace algunos años un concurso internacional de creación radiofónica. Cabe citar, también, la Universidad de verano de la ciudad de Arles, con cursillos, conferencias y concursos todos los años, en el mes de julio. Para terminar, quisiera incluir un texto de Mauricio Kagel sobre su obra *Cerca y lejos* y sobre la radio: «Yo hablaría de un surrealismo naturalista. Una realidad artificial constituida con los ingredientes de la verdadera realidad. El arte radiofónico reside principalmente en la invención de planos acústicos nacidos de la transposición de situaciones y de espacios familiares al oyente. La radio existe desde hace 70 años. Su programación cotidiana es, también, arte radiofónico. Los oyentes han asimilado un repertorio de formas y recuerdos acústicos que se han convertido en la base común de una cultura colectiva. Se puede componer con ese repertorio público. Lanzar balas que exciten la receptividad y la imaginación del oyente y lo inviten a pensar más lejos.»



# Karsavina y los ballets de Diaghilev

MÓNICA TORRE

**L**a Karsavina, la última gran bailarina de los míticos ballets Rusos, ha muerto en Madrid. Con ella se va el suspiro final de la época más glamourosa de la música y la danza de este siglo, la del París de los ballets, la bohemia y los «felices 20» que hablaban de sherezades, pájaros de fuego y primaveras con sabor oriental. Y es que, si a principios de siglo el ballet fue una de las grandes manifestaciones artísticas y la ciudad de la luz se llenó de compañías como «El Ballet Sueco», «El Ballet de Ida Rubinstein», etc., los Ballets Rusos alcanzaron más prestigio y popularidad que ningún otro. Así, el período que va de 1910 a 1919 se ha llamado en el mundo de la danza la era Diaghilev, en referencia directa a ese director. Diaghilev fue, sin duda, un hábil empresario que supo reunir alrededor suyo a artistas de la talla de Stravinsky, Falla y Satie, en música; a Renoir, Miró, Picasso y Matisse como figurinistas y decoradores; a Fokine, Massine, Nijinsky y Paulova como coreógrafos y bailarines y a todo un Cocteau como libretista-guionista, ofreciendo así al público de todo el mundo un brillante espectáculo que aunaba vanguardismo y un alto nivel artístico. Diaghilev representa al empresario arriesgado, excéntrico, auténtico mecenas del siglo XX, pero a la vez con un fino olfato comercial para percibir el gusto del público europeo de su época. Con Diaghilev, la compañía viajará por toda Europa y toda América, sobrevivirá a dos guerras mundiales, a la enfermedad de Nijinsky, a los cambios de coreógrafos, al abandono de Stravinsky. Pero la muerte de Diaghilev es, también, la muerte de la compañía de danza más emblemática del siglo XX.

**La Karsavina ha muerto en Madrid este pasado mes de enero, huella viva de una época de la historia de España en la que la música se elevó a preocupación de Estado.**

Pero volvamos a junio de 1916, cuando los ballets se encuentran en plena actividad. Diaghilev y toda su *troupe* llegan por primera vez a España. Es una España que está viviendo una restauración musical sin precedentes. El músico español, con Falla a la cabeza, toma conciencia de la necesidad de renovación de la vida musical del país. Y una de las nuevas parcelas en las que se hace notar este nuevo espíritu es el de la prensa artística, no sólo por la cantidad de nuevas revistas, boletines, etc., algunas de las cuales aún hoy en día siguen publicándose, sino también por la calidad y ambición de sus contenidos, resultando pulpitos para la expresión de proclamas estéticas y nuevos ideales, foro de discusiones entre camarillas, trampolín de críticas activas y en sí mismas creadoras. Hoy en día podemos afirmar que los contenidos aparecidos en las revistas de la época constituyen la mejor base para la reconstrucción de la historia musical de ese período. Pero la crítica de la época hereda, también, la lucha entre wagnerianos y antiwagnerianos y, ya en torno a los últimos años de la década, la lucha entre vanguardia y antivanguardia. Es desde esta perspectiva desde la que

debe comprenderse el peso de las críticas como las de Adolfo Salazar en *El Sol*, Julio Gómez y Joaquín Fesser en *El Liberal*, Arconada en *La Gaceta Literaria*, Matilde Muñoz en *El Imperial*, Rogelio Villar en la *Revista Musical Catalana*, Turina en *El Debate* y tantos otros que esperaban expectantes la llegada de los ballets.

Expectación que se debía, sobre todo, a la presencia de Stravinsky en sus filas para presentar en nuestro país, entre 1916 (Madrid) y 1917 (Barcelona), *El Pájaro de Fuego*, *Petrouchka* y la consabida *Sacre*.

Debido, sobre todo, al triunfo estético que estaba suponiendo el Neoclasicismo en la llamada Generación del 27, la figura de Stravinsky va sustituyendo a Debussy como punta de lanza estética. Las noticias sobre su persona son continuas y numerosas, y durante su visita a España las crónicas, crítica y reseñas son muy numerosas. Así, anécdotas de cómo se reúnen en casa de D. Miguel Salvador, rodeando al compositor, Salazar, Falla, Diaghilev, Ansermet, Cheriff y Conrado del Campo, para hacer una lectura a cuatro manos de *La Consagración de la Primavera* que tocaron primero Stravinsky y Falla y luego el ruso con Ansermet. Sus paseos, sus reuniones con miembros destacados de la generación literaria del 27... todos sus pasos son controlados y relatados a modo de crónica en las revistas y periódicos del momento. Pero ¿cómo acoge la crítica su música y un espectáculo como el de los ballets? Debe decirse que con todo tipo de posturas, excepto con la de la indiferencia. Los ballets causan una grata impresión en toda la crítica, que los califica de «vistoso espectáculo que recoge la danza del

## Un espectáculo como el de los ballets debió de impresionar a un público acostumbrado a la estética italiana heredada del siglo XIX.



Diaghilev entre bastidores. Dibujo de Christopher Wood.

teatro y de la calle, despertando la apolillada coreografía italiana y creando el arte de la pantomima moderna»<sup>1</sup> o, como dice Rogelio Villar<sup>2</sup>, «orgía de color, luz y movimiento». Y es que un espectáculo como el de los ballets debió de impresionar a un público acostumbrado a la estética italiana heredada del siglo XIX. Respecto a la música de Stravinsky, el panorama de la crítica cambia considerablemente. Podríamos citar aquí un gran número de artículos desafortunados que, por poner un ejemplo, tachan la música del maestro como de «onomatopeya rítmica y sonora», de «falta de un lenguaje coherente y propio»..., pero no debemos juzgar desde la perspectiva que sólo el paso de los años da a estas opiniones. Sin duda, en 1917 y en los años sucesivos era difícil escuchar al Stravinsky «bárbaro» con oídos románticos, y quizá más difícil criticarlo cuando era ya el *enfant terrible* de «originalidad desconcertante»<sup>3</sup> en toda Europa. Más sencillo, lo que quizá sea explicación de su no poco reiterada presencia, resultó la postura de «Sí, pero...», destacando algún aspecto de la música para después descalificar muchos otros. Pero lo que sí es digno de mencionar es el grato impacto que causó el maestro ruso en dos de las personalidades más interesantes de la música española del primer cuarto de siglo, Manuel de Falla y Adolfo Salazar, hasta el punto de que Stravinsky representa para ellos «lo francés», «lo moderno», y su visita un punto de partida. «Somos pocos los que vemos en este obra -refiriéndose a *La Consagración*- una de las cimas del arte moderno y en este músico una de las tres o cuatro personalidades más altas del arte actual»<sup>4</sup>.

Pero lo más importante es que las visitas de Stravinsky a los ballets rusos en 1916, y después en 1921, hasta 1936, ya independizado del grupo artístico, dan pie a verdaderos ensayos estéticos, controversias y réplicas periodísticas a modo de folletín por fascículos y a una serie de tensiones críticas en torno a la música que enriquecieron, como nunca, el panorama cultural del momento. Y es aquí donde radica la verdadera importancia, al margen de las posturas particulares, de estos documentos.

<sup>1</sup> Salazar, Adolfo: «Los Bailes Rusos: Disertaciones y soliloquios». Rev. Musical Hispanoamericana, 30 de junio de 1916.

<sup>2</sup> Villar, Rogelio: «Las últimas tendencias del arte musical». Rev. Musical Hispanoamericana, 30 de septiembre de 1916.

<sup>3</sup> Martorell, Oriol: «Stravinski a Barcelona, sis vivites i dotze concerts». Revista d'Art, n° 89, Barcelona 1983.

<sup>4</sup> Salazar, Adolfo: «El Sol», 23 de febrero de 1921.



## AGENDA DE CONCIERTOS

## FEBRERO-MARZO

## Del 17 al 23

**Lunes, 17: 20 h.**

Felicity Lott, soprano. Graham Johnson, piano. Teatro de la Zarzuela.

**Martes, 18: 20 h.**

Sergio Ruiz, piano. Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Martes, 18; viernes, 21; domingo, 23; miércoles, 26; viernes, 28: 20 h.**PROGRAMA: *Tancredi*, melodrama heroico en dos actos. Música de G. Rossini. Libreto de G. Rossi. Orquesta Sinfónica de Madrid. Reparto: M. Dupuy, L. Orgonaso, S. Olsen, B. Martinovic, L. Casariego, M. Rodríguez-Cusí. Dirección musical: Alberto Zedda. Dirección escénica, escenografía y figurines: Pier Luigi Pizzi. Teatro de la Zarzuela.**Jueves, 20: 13,30 h.**

Shu-Ping Hsu, soprano. Pilar Gallo, piano. PROGRAMA: Obras de Mendelssohn, Schubert, Schumann y Brahms. Escuela Universitaria Santa María. Campus de Cantoblanco. Universidad Autónoma.

**Jueves, 20: 19,30 h. Viernes, 21: 20 h.**Orquesta Sinfónica de la RTVE. Jean Fournet, director. Mariana Todorova, violín. Jensen Horn-Sin Lam, viola. PROGRAMA: F. Mendelssohn: *Las hébridias* (Obertura). W.A. Mozart: *Sinfonía concertante para violín, viola y orquesta*. C. Franck: *Sinfonía en Re*. Teatro Monumental.**Viernes, 21: 20 h.**

Asociación Cultural Virgen del Rosario de Valdemoro. Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Viernes, 21 y sábado, 22: 19,30 h. Domingo, 23: 11,30 h.**Orquesta Nacional de España. Antoni Wit, director. Juana Guillem, flauta. PROGRAMA: F. Cano: *Fantasia*sinfónica «*Penas de amor prohibido*» (estreno absoluto). A. Blanquer: *Concierto para flauta y orquesta*. R. Schumann: *Sinfonía n.º 4, op. 120*. Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.**Viernes, 21: 19,30 h.**Cuarteto Melos. PROGRAMA: Integral de los cuartetos de F. Schubert (IV): *Quartetsatz en do menor, D. 103*. Cuarteto n.º 6, D. 74. Cuarteto n.º 5, D. 68. Cuarteto n.º 11, op. post. 125 n.º 2, D. 353. Auditorio Nacional. Sala Cámara.**Sábado, 22: 19,30 h.**Cuarteto Melos. PROGRAMA: Integral de los cuartetos de cuerda de F. Schubert (V): *Cuarteto n.º 1, D. 18*. *Cuarteto n.º 4, D. 46*. *Cuarteto n.º 15, op. post. 161, D. 887*. Auditorio Nacional. Sala Cámara.**Sábado, 22: 19,30 h.**

Marisa Montiel e Ignacio Buqueras, piano y violín. Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

**Sábado, 22: 20 h.**

Coral Polifónica de la AAA. de la Guardia Civil de Valdemoro. Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Sábado, 22: 22,30 h.**Orquesta de la Comunidad de Madrid. Antoni Ros Marbá, director. PROGRAMA: J. Haydn: *Sinfonía n.º 86*. L. van Beethoven: *Sinfonía n.º 1*. Auditorio Nacional. Sala Cámara.**Domingo, 23: 20 h.**

Rondalla de Paracuellos. Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

## Del 24 al 2

**Lunes, 24: 19,30 h.**Miguel Ituarte, piano. PROGRAMA: J.A. Donostia: *Diez preludios vascos*. R. Halffter: *Homenaje a Machado*. F. Mompou: *Seis preludios*. M. de Falla: *Cuatro piezas españolas; Canto de los remeros del Volga; Tres piezas de juventud; Dos homenajes* (Debussy, Dukas); *Fantasia Bética*. Auditorio Conde Duque.**Lunes, 24: 20 h.**

Nieves Hernández, piano. Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Lunes, 24: 20,30 h.**Coral Juan del Encina. Íñigo Guibert, director. PROGRAMA: R. Halffter: *Tres epitafios, op. 17*. P. Estevan / S. Sáiz: *Extraña coincidencia*. M. Castillo: *Tres nocturnos*. J.C. Duque: *A Federico García Lorca, poeta de Granada*. Teatro Pradillo.**Martes, 25: 19,30 h.**Royal Concertgebouworkest. Riccardo Chailly, director. PROGRAMA: L. Stravinsky: *Jeu de cartes*. G. Rossini: *Guillermo Tell* (Obertura). B. Bartok: *El Mandarín maravilloso, op. 19* (Suite). R. Strauss: *La danza de Salomé*. Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.**Martes, 25: 19,30 h.**Cuarteto Takaes. Alexander Lonquich, piano. Joe Cover, contrabajo. PROGRAMA: W.A. Mozart: *Cuarteto n.º 20, K. 499*. J. Brahms: *Cuarteto n.º 3, op. 67*. F. Schubert: *Quinteto D. 667 «La Trucha»*. Auditorio Nacional. Sala Cámara.**Martes, 25: 19 30 h.**

Trío Mompou. Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

**Miércoles, 26; viernes, 28.***Tancredi*. (Ver semana del 17 al 23). Teatro de la Zarzuela.**Miércoles, 26: 20 h.**

Celia Alonso, acordeón. Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Jueves, 27: 19,30 h.**Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Adrian Leaper, director. Artur Pizarro, piano. PROGRAMA: B. Britten: *Cuatro interludios marinos, op. 33a*. M. Ravel: *Concierto para piano en sol mayor*. D. Shostakovich: *Sinfonía n.º 5, op. 47*. Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.**Jueves, 27: 19,30 h.**Eulalia Sole, piano. PROGRAMA: W. Rihm: *Klavierstücke n.º 6 (Bagatellen)*. A. Berg: *Sonata para piano op. 1*. C. Cruz de Castro: «*Los elementos*» 4 - *El fuego* (Estreno absoluto). J. Soler: *Variaciones y fuga sobre un tema de Alban Berg*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.**Jueves, 27: 19,30 h. Viernes, 28: 20 h.**Orquesta Sinfónica de la RTVE. Coro de la RTVE. Luis Antonio García Navarro, director. U. Kryger, soprano. M. Kaddock, tenor. J.-Ph. Courtis y A. Echevarría, bajos. PROGRAMA: H. Berlioz: *La condenación de Fausto*. Teatro Monumental.**Jueves, 27: 20 h.**

Antonio Aguilar, canto. Estanislao Sánchez, piano. Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Viernes, 28 y sábado, 1: 19,30 h. Domingo, 2: 11,30 h.**Orquesta Nacional de España. Miguel A. Gómez Martínez, director. Marussa Xyni, soprano. PROGRAMA: T. Bretón: *En la Alhambra*. M. Palomo: *Canciones*. L. van Beethoven: *Sinfonía n.º 2, op. 36*. Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.**Viernes, 28: 20 h.**

Scholla Cantorum. Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Viernes, 28: 20 h.**

David López Cruz, piano. Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

## AGENDA DE CONCIERTOS

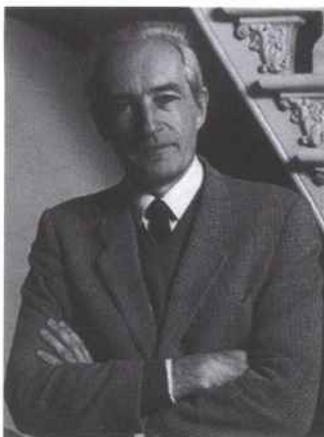
## MARZO

**Viernes, 28: 22,30 h.**  
London Philharmonic Orchestra.  
Paavo Berglund, director.  
Borodin String Quartet.  
PROGRAMA: W.A. Mozart: *Sinfonía n.º 38, K. 504*. B. Martinu: *Concierto para cuarteto de cuerdas y orquesta*. F. Smetana: *Mi Patria, El Moldava, Sarka, De los prados y los bosques de Bohemia*.  
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

**Sábado, 1: 20 h.**  
Jaume Torrent, guitarra.  
PROGRAMA: F. Mompou: *Suite Compostelana*. A. García Abril: *Cinc Evocacions*. J. Torrent: *Tres Valsos: Fantasía-Sonata n.º 1, op. 20*.  
Centro Cultural de la Villa. Sala II.

**Domingo, 2: 19,30 h.**  
Dúo Caserta-Pérez, violín y piano.  
PROGRAMA: L. van Beethoven. *Sonata n.º 5, op. 24 «La Primavera»*. J. Brahms: *Sonata n.º 3, op. 108*. Schumann: *Sonata n.º 1, op. 105*.  
Centro Cultural de la Villa. Sala II.

**Domingo, 2: 20 h.**  
Coral Polifónica Complutense.  
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.



Gustav Leonhardt

## Del 3 al 9

**Lunes, 3: 13,30 h.**  
Emilio Molina, piano.  
PROGRAMA: La improvisación.  
Escuela Universitaria Santa María.  
Campus de Cantoblanco. Universidad Autónoma.

**Lunes, 3: 19,30 h.**  
Cuarteto Carmina.  
PROGRAMA: L. van Beethoven: *Cuartetos para cuerda n.º 3, op. 18 n.º 3; n.º 9, op. 59, n.º 3 «Razumovsky»; n.º 15, op. 132*.  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

**Lunes, 3 al sábado, 8: 19,30 h.**  
VII Concurso de Canto F. Alonso.  
Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

**Lunes, 3: 19,30 h.**  
Belén Genicio, soprano. Pilar Albalá, piano.  
PROGRAMA: Obras de Falla; Toldrá; Mompou; Nin; Esplá; E. Halffter; R. Halffter; Bautista; García Leoz; García Lorca.  
Auditorio Conde Duque.

**Lunes, 3: 20 h.**  
Pablo Ortiz Treviño, piano.  
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Martes, 4: 20 h.**  
Cuarteto de Plectro.  
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Miércoles, 5: 20 h.**  
El Jubilate, flautas de pico.  
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Jueves, 6: 19,30 h.**  
Orquesta de Cámara «Virtuosos de Francia».  
Elena Bashkirova, piano.  
PROGRAMA: Bach: *Concierto para dos violines y orquesta, BWV. 1043*. Mozart: *Concierto para piano y orquesta n.º 14*. N. Rota: *Concierto para cuerdas*. R. Fuchs: *Serenata para cuerdas, op. 21*. J. Suk: *Serenata para cuerdas, op. 6*.  
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

**Jueves, 6: 19,30 h. Viernes, 7: 20 h.**  
Orquesta Sinfónica de la RTVE.

## Del 10 al 16

**Lunes, 10: 19 h.**  
Cuarteto de guitarras Antares.  
PROGRAMA: Obras de D. Aguado; Vivaldi; M. Torroba; J. Turina.  
Fuenlabrada. Casa de la Cultura.

**Lunes, 10: 20 h.**  
Gonzalo de Terán y Luisa Torres, canto. José A. Torres, piano.  
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Lunes, 10: 20 h.**  
Paloma Pérez-Íñigo, canto.  
Aranjuez. Aula de Cultura Caja de Madrid.

**Martes, 11: 19 h.**  
Quinteto de metales Madrid Brass.  
PROGRAMA: Obras de M. de Falla; I. Albéniz; Álvarez; Teixidor.  
Fuenlabrada. Casa de la Cultura.

**Martes, 11: 19,30 h.**  
Paloma Pérez-Íñigo, canto.  
Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

**Martes, 11: 20 h.**  
Cuarteto Zarabanda.  
Aranjuez. Aula de Cultura Caja de Madrid.

**Del 11 al 16.**  
*La Chulapona*. (Ver semana del 3 al 9).  
Teatro de la Zarzuela.

**Miércoles, 12: 19 h.**  
Septium-Acordeón.  
Javier Torres, dirección.  
PROGRAMA: Obras de Piazzolla  
Bach; Mozart; Albéniz.  
Fuenlabrada. Casa de la Cultura.

**Miércoles, 13: 19 h.**  
PROGRAMA: Concierto de Escuelas de Leganés, S. S. de los Reyes, Tres Cantos, Torrejón y Fuenlabrada.  
Fuenlabrada. Casa de la Cultura.

**Jueves, 13: 19,30 h.**  
Das Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester.  
Hans Vonk, director.  
Shlomo Mintz, violín.  
PROGRAMA: Zimmermann: *Stille und Umkehr*. Mendelssohn: *Concierto para violín y orquesta, op. 64*. Stravinsky: *La Consagración de la Primavera*.  
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Pinchas Steinberg, director.  
L. Morato, J. V. Puertos, G. Asensi y M. Guerra, trompas.  
PROGRAMA: Th. D. Schlee: *Aurora*. R. Schumann: *Concierto para 4 trompas y orquesta*. A. Dvorak: *Sinfonía n.º 8*.  
Teatro Monumental.

**Jueves, 6: 20 h.**  
Coral de San Pascual de Aranjuez.  
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Viernes, 7 y sábado, 8: 19,30 h. Domingo, 9: 11,30 h.**  
Orquesta Nacional de España.  
Walter Weller, director.  
Mischa Maisky, violonchelo.  
PROGRAMA: B. Smetana: *El Moldava*. A. Dvorak: *Concierto en si menor, para violonchelo y orquesta, op. 104*. A. Glazunov: *Sinfonía n.º 4, op. 48*.  
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

**Viernes, 7: 20 h.**  
Agrupación de saxofones SADA.  
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Domingo, 9: 19,30 h.**  
Maurizio Pollini, piano.  
PROGRAMA: *Obras de compositores románticos*.  
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

**9 de marzo al 2 de abril (todos los días, salvo 10, 17, 27 y 28).**  
*Diario 20 h., salvo 11, 18, 25, marzo y 1, abril, matinées.*  
PROGRAMA: *La Chulapona*. Música de F. Moreno Torroba. Libreto de F. Romero y G. Fernández-Shaw. Orquesta Sinfónica de Madrid. M. Martín, M. Rodríguez, C. González, M.ª J. Martos, M. Rodrigo, L. Dámaso, J.M. Sánchez, L. Barbero, C. Rossi, J.L. Poncela, L. Pérez Agua, P. Racionero. Dir. musical: Miguel Roa. Dir. escénica: Gerardo Malla. Esc. y fig.: Mario Bernedo.  
Teatro de la Zarzuela.

**Domingo, 9: 20 h.**  
Orquesta del Conservatorio de Alcalá de Henares.  
Petri Sanz, canto. Montserrat Font, piano.  
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

## AGENDA DE CONCIERTOS

## MARZO

**Jueves, 13: 19,30.**  
Gustav Leonhardt, clave.  
PROGRAMA: Obras de J.S. Bach;  
F. Couperin; J.J. Froberger.  
Auditorio Nacional. Sala Cámara.

**Jueves, 13: 19,30 h. Viernes, 14: 20 h.**  
Orquesta Sinfónica de la RTVE.  
Sergiu Comissiona, director.  
Cho Liang Lin, violín.  
PROGRAMA: T. Marco: *Mahleriana*. A. Khachaturian: *Concierto rapsodia para violín y orquesta*. R. Strauss: *Sinfonía alpina*.  
Teatro Monumental.

**Jueves, 13: 20 h.**  
Felipe Sebastián, violín.  
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Jueves, 13 y viernes, 14: 20 h.**  
Assumpta Coma y Montserrat Santacana.  
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Viernes, 14: 19,30 h.**  
Radio-Sinfonie Orchester Frankfurt.  
Pinchas Zukerman, director y solista.  
PROGRAMA: I. Stravinsky: *Pulcinella*. J. Haydn: *Concierto n°*

*1 para violín Hob. VII a, n° 1. P.I. Chaikovsky: Sinfonía n° 4, op. 36.*  
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

**Viernes, 14: 20 h.**  
Orquesta de la Comunidad de Madrid.  
Miguel Groba, director.  
Iliana Matos, guitarra.  
PROGRAMA: Obras de J. Haydn; A. García Abril; F. Mendelssohn.  
Fuenlabrada. Iglesia de San Esteban.

**Sábado, 15: 19,30 h.**  
Radio-Sinfonie Orchester Frankfurt.  
Pinchas Zukerman, director y solista.  
PROGRAMA: W.A. Mozart: *Bodas de Fíguro, K. 492* (Obertura). A. Dvorak: *Sinfonía n° 8, op. 88*. L. van Beethoven: *Concierto para violín, op. 61*.  
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

**Sábado, 15: 19,30 h.**  
Assumpta Coma y Montserrat Santacana.  
Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

**Domingo, 16: 19,30 h.**  
Coro y Orquesta de Acordeones del Colegio Mirabal.  
PROGRAMA: a determinar.  
Centro Cultural de la Villa. Sala II.

## Del 17 al 23

**Lunes, 17: 19,30 h.**  
Orchestra Barocca dell'Accademia Romana Strumentale.  
Stefano Sabene, director.  
Alfredo Rainò, coreografía.  
C. Ansermet, soprano. M. Cecchetti, tenor. F. Zanasi, barítono. A. Rainò y G. Galante, bailarines.  
PROGRAMA: C. Monteverdi: *Il Combattimento di Tancredi y Clorinda*.  
Auditorio Conde Duque.

**Lunes, 17: 20 h.**  
Monica Gropp, mezzosoprano.  
Love Derwinger, piano.  
Teatro de la Zarzuela.

**Lunes, 17: 20 h.**  
Orquesta de plectro Tablatura.  
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Lunes, 17: 20,30 h.**  
Alistair Bamford, barítono.  
PROGRAMA: Obras de J. Cage, G. Aperghis, G. Scelsi, M. Manchado, J. Dillon.  
Teatro Pradillo.

**Del 18 al 23.**  
*La Chulapona* (Ver sem. del 3 al 9)  
Teatro de la Zarzuela.  
**Martes, 18: 19,30 h.**  
Cuarteto de Tokio.

PROGRAMA: L. van Beethoven: *Cuarteto n° 2, op. 18/2*. D. Debussy: *Cuarteto en sol menor*. J. Brahms: *Cuarteto n° 1, op. 51, n° 1*.  
Auditorio Nacional. Sala Cámara.

**Miércoles, 19: 19,30 h.**  
London Symphony Orchestra.  
Zubin Mehta, director.  
Mstislav Rostropovich, violoncello.  
PROGRAMA: I. Stravinsky: *Sinfonía en tres movimientos*. D. Shostakovich: *Concierto para violonchelo n° 1, op. 107*. R. Strauss: *Don Quijote, op. 35*.  
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

**Jueves, 20: 19,30 h.**  
London Symphony Orchestra.  
Mstislav Rostropovich, director.  
PROGRAMA: L. Bernstein: *Obertura «Slava»*. S. Prokofiev: *Sinfonía n° 1, op. 25 «Clásica»*. D. Shostakovich: *Sinfonía n° 10, op. 93*.  
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

## 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 Conde Duque.** C/ Conde Duque, 11. Telf. 588 58 24. Metro: San Bernardo.  
**Auditorio Nacional.** C/ Príncipe de Vergara, 146. Telf. 337 01 00. Metro: Cruz del Rayo.  
**Aula de Cultura de Eloy Gon-**

**zalo.** Caja de Madrid. C/ Eloy Gonzalo, 10. Metro Quevedo.  
**Centro Cultural de la Villa.** Plaza de Colón, s/n. Plaza del Descubrimiento. Telf. 575 60 80. Metro: Serrano y Colón.  
**Escuela Universitaria Santa María.** Campus de Cantoblanco. Universidad Autónoma. (Bus 714. Salida intercambiador Plaza de Castilla. Telf. inf. 397 46 45 / 397 43 59)  
**Facultad de Biología.** Campus

de Cantoblanco. Universidad Autónoma. Telf. inf. 397 46 45 / 397 43 59)  
**Fuenlabrada.** Casa de la Cultura. C/ Honda. Telf. 608 48 48.  
**Fuenlabrada.** Iglesia de San Esteban.  
**Fundación J. March.** C/ Castelló, 77. Telf. 435 42 40. Metro: Núñez de Balboa.  
**Morata de Tajuña.** Aula de Cultura de Caja de Madrid. C/ Manuel Mac-Crohon, 1.

**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

## MARZO-ABRIL

**Jueves, 20: 19,30 h.**

**Solistes per la Fi dels Temps.**  
PROGRAMA: K. Stockhausen: *Klavierstücke I y IX*. P. Boulez: *Sonatina para flauta y piano*. O. Messiaen: *Cuarteto para el fin de los tiempos*.  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

**Jueves, 20: 19,30 h. Viernes, 21: 20 h.**  
Orquesta Sinfónica de la RTVE.

**Coro de la RTVE.**

Sergiu Comissiona, director.  
M<sup>a</sup> Antonia Rodríguez, flauta.  
PROGRAMA: J. Rodrigo: *Per la flor del lliri blau*. *Concierto pastoral para flauta y orquesta*. S. Rodrigo: *Las campanas*.  
Teatro Monumental.

**Viernes, 21 y sábado, 22: 19,30 h. Domingo, 23: 11,30 h.**  
Orquesta y Coro Nacionales de España.

Georg Christoph Biller, director.  
A. Vogel, soprano. J. Kowalski, contralto. M. Petzold y J. M. Ainsley, tenores. S. Lorenz, bajo.  
PROGRAMA: J.S. Bach: *Pasión según San Juan*. BWV. 245.  
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

**Sábado, 22: 19,30 h.**

**Cuarteto Zarabanda.**  
Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

**Domingo, 23: 19,30 h.**

**Joven Camerata Cuerda «Ateneo de Pozuelo».**  
PROGRAMA: J.S. Bach: *Concierto para dos violines*, BWV 1043. *Concierto para violín*, BWV 1042 (fragmento). *Concierto para clave*, BWV 1052. *Concierto para violín*, BWV 1041 (fragmento). *Concierto para oboe*, BWV 1060. *Concierto de Brandenburgo n° 3*, BWV 1048 (fragmento).  
Centro Cultural de la Villa. Sala II.

## INTÉRPRETES

- A. C. Virgen del Rosario de Valdemoro. (21, feb. Aranjuez)  
Agrupación de saxofones SADA. (7, marzo. Aranjuez)  
Aguilar, A. canto. (27, feb. A. de Henares)  
Alonso, C. acordeón. (26, feb. A. de Henares)  
Arimany, C. y Coll, R. flauta y piano. (1, 3, 5, abril. A. C. Eloy Gonzalo)  
Bamford, A. barítono. (17, marzo. T. Pradillo)  
Coma, A. y Santacana, M. (13, 14, marzo. Aranjuez), (15, marzo. A. C. Eloy Gonzalo)  
Coral de San Pascual de Aranjuez. (6, marzo. Aranjuez)  
Coral Juan del Encina. (24, feb. T. Pradillo)  
Coral Polifónica Complutense. (2, marzo. A. de Henares)  
Coral Polifónica de la AAA. de la G. Civil de Valdemoro. (22, feb. Aranjuez)  
Coro de la RTVE. (27, 28, feb. 20, 21, marzo. T. Monumental)  
Coro y Orquesta de Acordeones del Colegio Mirabal. (16, marzo. C. C. de la Villa)  
Cuarteto Carmina. (3, marzo. R. A. de BB AA de S. Fernando)  
Cuarteto de guitarras Antares. (10, marzo. Fuenlabrada)  
Cuarteto de Plectro. (4, marzo. A. de Henares)  
Cuarteto de Tokio. (18, marzo. Aud. Nac.)  
Cuarteto Melos. (21, 22, feb. Aud. Nac.)  
Cuarteto Takacs. (25, feb. Aud. Nac.)  
Cuarteto Zarabanda. (11, marzo. Aranjuez), (22, marzo. A. C. Eloy Gonzalo)  
Das Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester. (13, marzo. Aud. Nac.)  
Dúo Caserta-Pérez, violín y piano. (2, marzo. C. C. de la Villa)  
El Jubilate, fl. de pico. (5, marzo. A. de Henares)  
Genicio, B. soprano. (3, marzo. A. Conde Duque)  
Gerhard Ensemble. (10, abril. R. A. de BB AA de S. Fernando)  
Gropp, M. mezzo. (17, marzo. T. de la Zarzuela)  
Guzmán, M. E. guitarra. (12, abril. C. C. de la Villa)  
Hernández, N. piano. (24, feb. A. de Henares)  
Ituarte, M. piano. (24, feb. A. Conde Duque)  
JONDE. (25, marzo. Aud. Nac.)  
Joven Camerata Cuerda «Ateneo de Pozuelo». (23, marzo. C. C. de la Villa)  
Leonhardt, G. clave. (13, marzo. Aud. Nac.)  
London Philharmonic Orchestra. (28, feb. Aud. Nac.)  
London Symphony Orchestra. (19, 20, marzo. Aud. Nac.)  
López Cruz, D. piano. (28, feb. Aranjuez)  
Lott, F. soprano. (17, feb. T. Monumental)  
Madrid Cámara. (2, abril. F. March)  
Malibrán, M. de mezzosoprano. (8, abril. Aranjuez), (10, abril. M. de Tajuña)  
Molina, E. piano. (3, marzo. E. U. Santa María)  
Montiel M. e Buqueras, I. piano y violín. (22, feb. A. C. Eloy Gonzalo)  
Orchestra Barocca dell'Accademia Romana Strumentale. (17, marzo. A. Conde Duque)  
Orchestre Philharmonique de Radio France. (5, abril. Aud. Nac.)  
Orquesta de Cámara «Virtuosos de Francia». (6, marzo. Aud. Nac.)  
Orquesta de la Comunidad de Madrid. (22, feb. Aud. Nac.), (14, marzo. Fuenlabrada), (25, marzo. Aud. Nac.), (11, abril. Aud. Nac.)  
Orquesta de plectro Tablatura. (17, marzo. A. de Henares)  
Orquesta del Conservatorio de A. de Henares. (9, marzo. A. de Henares)  
Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. (27, feb. Aud. Nac.)  
Orquesta la Vihuela. Coro de la Univ. Pública de Navarra. (11, abril. F. de Biología. U. Aut.)  
Orquesta Nacional de España. (21, 22, 23, 28, feb. 1, 2, 7, 8, 9, marzo. 4, 5, 6, abril. Aud. Nac.)  
Orquesta Sinfónica de la Radio de Moscú. (11, abril. Aud. Nac.)  
Orquesta Sinfónica de la RTVE. (20, 21, feb. 6, 7, 13, 14, marzo. 4, 11, abril. T. Monumental)  
Orquesta Sinfónica de Madrid. (18, 21, 23, 26, 28, feb. T. de la Zarzuela)  
Orquesta y Coro Nacionales de España. (21, 22, 23, marzo. Aud. Nac.)  
Ortiz Treviño, P. piano. (3, marzo. A. de Henares)  
Pérez-Iñigo, P. canto. (10, marzo. Aranjuez), (11, marzo. A. C. Eloy Gonzalo)  
Pollini, M. piano. (9, marzo. Aud. Nac.)  
Quinteto de metales Madrid Brass. (11, marzo. Fuenlabrada)  
Radio-Sinfonie Orchester Frankfurt. (14, 15, marzo. Aud. Nac.)  
Rondalla de Paracuellos. (23, feb. A. de Henares)  
Royal Concertgebouw Orkest. (25, feb. Aud. Nac.)  
Ruiz, S. piano. (18, feb. A. de Henares)  
Scholla Cantorum. (28, feb. A. de Henares)  
Sebastián, F. violín. (13, marzo. A. de Henares)  
Septium-Acordeón. (12, marzo. Fuenlabrada)  
Shu-Ping Hsu, sop. (20, feb. E. U. Santa María)  
Sole, E. piano. (27, feb. R. A. de BB AA de S. Fernando)  
Solistes per la Fi dels Temps. (20, marzo. R. A. de BB AA de S. Fernando)  
Teran G. de y Torres, L. canto. (10, marzo. A. de Henares)  
Torrent, J. guitarra. (1, marzo. C. C. de la Villa)  
Trigo, R. piano. (13, abril. C. C. de la Villa)  
Trío Mompou. (25, feb. A. C. Eloy Gonzalo)  
Uriarte-Mrongovius, dúo de pianos. Osa, P. percusión. (3, abril. R. A. de BB AA de S. Fernando)  
Zimmermann, F. P. violín. Lortie, L. piano. (1, abril. Aud. Nac.)

## AGENDA DE CONCIERTOS

## MARZO-ABRIL

## Del 24 al 30

Del 24 al 26 y del 29 al 30.

*La Chulapona* (Ver semana del 3 al 9)

Teatro de la Zarzuela.

Martes, 25: 19,30 h.

Joven Orquesta Nacional de España.

Orfeo Catalá.

Gianandrea Noseda, director.

PROGRAMA: Verdi: *Requiem*.

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Martes, 25: 22,30 h.

Orquesta de la Comunidad de Madrid.

Cristóbal Halffter, director.

PROGRAMA: L. van Beethoven:

*Misa en do mayor, op. 86*. C.

Halffter: *Daliniana. Antifona*

*Regina Coeli*.

Auditorio Nacional. Sala Cámara.

## Del 31 al 6

31 de marzo y 2 de abril.

*La Chulapona* (Ver semana del 3 al 9)

Teatro de la Zarzuela.

Martes, 1: 19,30 h.

Frank Peter Zimmermann, violín.

Louis Lortie, piano.

PROGRAMA: J. Brahms: *Sonata n°*

*1, op. 78*. R. Schumann: *Sonata n° 1,*

*op. 105*. A. Webern: *Cuatro piezas*

*op. 7*. J. Brahms: *Sonata n° 3, op.*

*108*.

Auditorio Nacional. Sala Cámara.

Martes, 1, jueves, 3 y sábado,

5: 19,30 h.

Claudy Arimany y Ramón Coll, flauta

y piano.

Aula de Cultura de Eloy Gonzalo.

Caja de Madrid.

Miércoles, 2: 19,30 h.

Madrid Cámara.

Andrés Zarzo, director. Rafael

Taibo, narrador.

PROGRAMA: I. Stravinsky: *His-*

*toria del soldado*.

Fundación J. March.

Miércoles, 2: 19,30 h.

Salvador del Río/Clara Salas, piano.

Morata de Tajuña. Aula de Cultura

de Caja de Madrid.

Jueves, 3: 19,30 h.

Uriarte-Mrongovius, dúo de piana-

nos. Pascual Osa, percusión.

PROGRAMA: J. Guinjoan: *Fla-*

*menco, tres piezas para dos pianos*.

C. Halffter: *Espacios no simultá-*

*neos*. B. Bartok: *Sonata para dos*

pianos y percusión.

Real Academia de Bellas Artes de San

Fernando.

Jueves, 3: 20 h.

Salvador del Río/Clara Salas, piano.

Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de

Madrid.

Viernes, 4 y sábado, 5: 19,30 h.

Domingo, 6: 11,30 h.

Orquesta Nacional de España.

José Collado, director.

Grigory Sokolov, piano.

PROGRAMA: M.A. Coria: *Suite de*

*Belisa*. S. Rachmaninov: *Concierto n°*

*2, para piano y orquesta, op. 18*. F.

Mendelssohn: *Sinfonía n° 3, op. 56*

*«Escocesa»*.

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

## DIRECTORES

Berglund, P. (28, feb. Aud. Nac.)

Biller, G. C. (21, 22, 23, marzo. Aud. Nac.)

Chailly, R. (25, feb. Aud. Nac.)

Collado, J. (4, 5, 6, abril. Aud. Nac.)

Comissiona, S. (13, 14, 20, 21, marzo. T. Monumental)

Fedoseyev, V. (11, abril. Aud. Nac.)

Fournet, J. (20, 21, feb. T. Monumental)

Gálvez, F. (11, abril. Aud. Nac.)

García Navarro, L. A. (27, 28, feb. T. Monumental)

Gómez Martínez, M. A. (28, feb. 1, 2, marzo. Aud. Nac.)

Groba, M. (14, marzo. Fuenlabrada)

Güell, X. (10, abril. R. A. de BB AA de S. Fernando)

Guibert, Í. (24, feb. T. Pradillo)

Halffter, C. (25, marzo. Aud. Nac.)

Janowski, M. (5, abril. Aud. Nac.)

Leaper, A. (27, feb. Aud. Nac.)

Mehta, Z. (19, marzo. Aud. Nac.)

Nac.)

Noseda, G. (25, marzo. Aud. Nac.)

Nac.)

Rahbart, A. (11, abril. T. Monumental)

Roa, M. (Del 9, marzo, al 2, abril. T. Monumental.)

Ros Marbá, A. (22, feb. Aud. Nac.)

Rostropovich, M. (20, marzo. Aud. Nac.)

Sabene, S. (17, marzo. A. Conde Duque)

Shallon, D. (4, abril. T. Monumental)

Steinberg, P. (6, 7, feb. T. Monumental)

Torres, J. (12, marzo. Fuenlabrada)

Vonk, H. (13, marzo. Aud. Nac.)

Weller, W. (7, 8, 9, marzo. Aud. Nac.)

Wit, A. (21, 22, 23. Aud. Nac.)

Zarzo, A. (2, abril. F. March)

Zedda, A. (18, 21, 23, 26, 28, feb. T. de la Zarzuela)

Zukerman, P. (14, 15, marzo. Aud. Nac.)

UAM Universidad Autónoma de Madrid  
Vicerrectorado de CulturaIII Ciclo de Conciertos  
Música en la Autónoma

7 El lied. Shu-Ping Hsu, soprano, y Pilar Gallo, piano  
Jueves, 20 de febrero, 13,30 h. Escuela Universitaria Santa María, UAM

8 La improvisación. Emilio Molina, piano  
Lunes, 3 de marzo, 13,30 h. Escuela Universitaria Santa María, UAM

9 Manuel de Falla. Ricardo Requejo, piano  
Sábado, 15 de marzo, 20 h. Teatro Auditorio Adolfo Marsillach  
(Avenida Baunatal, 18. San Sebastián de los Reyes)

10 Intercambios con otras Universidades  
Coro de la Universidad Pública de Navarra  
Viernes, 11 de abril, 19,30 h. Edificio de Biología, UAM

11 Polifonía del siglo XX  
Grupo Vocal Talea. Directora: Maravillas Corbalán  
Martes, 29 de abril, 13,30 h. Escuela Universitaria Santa María, UAM

12 Obras de estreno: Compositores de la UAM  
Grupo LIM. Director: Jesús Villarojo  
Jueves, 8 de mayo, 13,30 h. Escuela Universitaria Santa María, UAM

## CURSO

Del nacionalismo de Falla a las músicas de vanguardia  
10,11,12,13,14,17,18 y 20 de marzo, 19,30 h. Directora: Begoña Lolo  
Colegio Mayor Juan Luis Vives. (Calle Francisco Suárez, 7. 28029 Madrid)

Información: Oficina de Actividades Culturales

Edificio del Rectorado (entreplanta 2). UAM

Teléfonos: 397 43 59 y 397 46 45. Fax: 397 42 74

## AGENDA DE CONCIERTOS

## ABRIL

**Viernes, 4: 20 h.**

Orquesta Sinfónica de RTVE.  
David Shallon, director.  
PROGRAMA: **Stravinsky**: *Pulcinella*. *Consagración de la Primavera*.  
Teatro Monumental.

**Sábado, 5: 22,30 h.**

Orchestre Philharmonique de Radio France.  
Wiener Singverein.  
Marek Janowski, director.  
R. Ziesak, G. Finlay, solistas.  
PROGRAMA: **J. Brahms**: *Un Réquiem Alemán para soprano, barítono, coro y orquesta*, op. 45.  
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

**Del 7 al 13****Martes, 8: 20 h.**

María de Malibrán, mezzosoprano.  
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Jueves, 10:19,30 h.**

Gerhard Ensemble.  
Xavier Güell, director.  
PROGRAMA: **R. Gerhard**: *Géminis*. *Libra*. **A. Schoenberg**: *Sinfonía de cámara n° 1 en mi mayor*, op. 9.  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

**Jueves, 10: 19,30 h.**

María de Malibrán, mezzosoprano.  
Morata de Tajuña. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

**Viernes, 11: 19,30 h.**

Orquesta Sinfónica de la Radio de Moscú.  
Vladimir Fedoseyev, director.  
PROGRAMA: **Prokofiev**: *Romeo y Julieta* (Suite orquestal). **Chaikovsky**:

*Sinfonía n° 6*, op. 74 «Patética».  
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

**Viernes, 11: 19,30 h.**

Orquesta de la Comunidad de Madrid.  
Francisco Gálvez, director.  
Leonel Morales, piano.  
PROGRAMA: **W.A. Mozart**: *Concierto para piano y orquesta n° 20*. **T. Marco**: *Settecento*, para piano y orquesta. **J. Brahms**: *Serenata op. 11*.  
Auditorio Nacional. Sala Cámara.

**Viernes, 11: 19,30 h.**

Orquesta la Vihuela. Coro de la Universidad Pública de Navarra.  
PROGRAMA: **A. Vivaldi**: *Gloria*.  
Facultad de Biología. Campus de Cantoblanco. Universidad Autónoma.

**Viernes, 11: 20 h.**

Orquesta Sinfónica de RTVE.  
Alexander Rahbart, director.

PROGRAMA: **C. Debussy**: *Preludio a la siesta de un fauno*. **I. Stravinsky**: *El pájaro de fuego*. *Petruska*.  
Teatro Monumental.

**Sábado, 12: 20 h.**

María Esther Guzmán, guitarra.  
PROGRAMA: **J. Brocá**: *Recuerdo triste*. *La amistad*. **Haendel**: *Partita*. **Y. Yocoh**: *Variaciones sobre Sakura*. **E. Halfter**: *Habanera y danza de la pastora*. **G. Regondi**: *Nocturno-Reverie*. **Granados**: *Danza IX*. **Piazzola**: *La muerte del ángel*.  
Centro Cultural de la Villa. Sala II.

**Domingo, 13: 19,30 h.**

Rosa Trigo, piano.  
PROGRAMA: **Bach**: *Preludio y Fuga n° 22*. **Beethoven**: *Sonata*, op. 57 «*Appassionata*». **Brahms**: *Dos Rapsodias*, op. 79. **Albéniz**: *Suite Ibérica* (*Evocación*, *El Corpus en Sevilla*).  
Centro Cultural de la Villa. Sala II.

## MADRID MUSICAL: PUNTOS SUSPENSIVOS

La temporada de conciertos en Madrid acaba de pasar el ecuador sin grandes sobresaltos, pero también sin grandes emociones. Se tiene la sensación de que la sociedad parece magnetizada por circos mucho más ruidosos que los que puede ofrecer la música. Solamente las peripecias y bastidores de la futura ópera traspasan el muro de opacidad informativa.

En el capítulo de grandes visitas, el período que cubre nuestra agenda (mediados de febrero a mediados de abril) verá sucederse a dos grandes conjuntos londinenses, **London Philharmonic** y **London Symphony**, la prestigiosa orquesta del **Concertgebouw** de Amsterdam o la renovada **Orquesta Filarmónica de Radio France**, cuyo titular, el polaco **Marek Janowski**, ha realizado un espléndido trabajo con ella. En los podios orquestales se cuenta con ilustres batutas como **Riccardo Chailly**, **Zubin Mehta** o el incombustible y siempre bien recibido **Rostropovich**. Dos solistas excepcionales se pasean, también, por Madrid: **Gustav Leonhardt** con un programa interesante, como siempre en él, y **Maurizio Pollini**, del que lo único

anunciado al cierre de estas páginas es que interpretará a románticos, receta segura, en todo caso.

La música contemporánea, además del ciclo de *Promúsica* en la Real Academia de San Fernando, que ha conseguido fijar un público, tiene una cita importante con la presentación del **Ensemble Gerhard** en el mismo ciclo y lugar. Se espera mucho de este anunciado grupo que va a dirigir **Xavier Güell**; si la cosa sale bien, la operación puede ser muy importante: un grupo amplio y de calidad dedicado a la música del siglo XX y con vocación española. Por su parte, el *Centro para la Difusión de la Música Contemporánea* prepara su relanzamiento tras el cambio de Jesús Villa Rojo por Consuelo Díez; nuestros mejores deseos a una institución de la que no nos cansaremos de decir que necesita más dinero para poder plantearse objetivos más ambiciosos.

Las orquestas nacionales, a su vez, se deslizan hacia la finalización de sus temporadas, finalización que se hace efectiva para la **Sinfónica de la RTVE** y que prepara, como viene siendo tradicional, un ciclo grosso modo moderno para la primavera.

En esta ocasión será *Bajo la estrella de Diaghilev*, o sea, un programa dedicado a músicas que vieron la luz arropadas por los prodigiosos ballets rusos; por tanto, mucho **Stravinsky** que siempre viene bien. El ciclo, como en otros años, se celebra en colaboración con la *Fundación March* que, a la fecha de cierre de nuestras páginas, todavía no ha cerrado la programación. Por cierto, no dejan de sorprendernos los hábitos tercermundistas de esta prestigiosa institución en cuanto a la previsión de sus programas. Los avances de programación con un solo mes de antelación no son dignos de una casa que ha hecho historia en la vida cultural española; por ello nos vemos privados, frecuentemente, de anunciarlos en nuestra agenda.

Citemos, por último, el interesante ciclo de conferencias que el *Museo Thyssen* acoge en colaboración con *Promúsica* y la *Fundación Loewe*. Escuchar la pintura y ver la música, tal es la idea de sus promotores en doce sesiones que se cerrarán con dos conciertos muy prometedores a cargo del **Plural Ensemble**.

(J. F. G.)

# IBERMÚSICA

ALFONSO AIJÓN, S. A.

Costa Rica, 32 bajo B  
Tels. 359 52 96 / 09 64  
Fax 345 24 89  
28016 MADRID

## GIRAS TEMPORADA 1997-98

### Octubre 1997

ORQUESTA FILARMÓNICA  
DE BERLÍN

ORFEÓN DONOSTIARRA  
Claudio Abbado &  
José Antonio Sáinz Alfaro

INDIANAPOLIS SYMPHONY  
Raymond Leppard  
Sabine Meyer

### Noviembre 1997

ROYAL  
CONCERTGEBOUW  
ORCHESTRA  
Nikolaus Harnoncourt

SARAH CHANG

### Diciembre 1997

BACHAKADEMIE  
STUTTGART  
Helmuth Rilling

VIRTUOSI SAXONIAE  
Ludwig Güttler

PAMELA FRANK

### Enero 1998

NORDDEUTSCHE  
RUNDFUNK  
Herbert Blomstedt

GULBENKIAN  
ORCHESTRA & CHOIR  
Frans Brüggen

ROYAL  
CONCERTGEBOUW  
ORCHESTRA  
Riccardo Chailly  
Maxim Venguerov

MOSCOW VIRTUOSI  
Vladimir Spivakov

WIENER  
PHILHARMONIKER  
Lorin Maazel

### Febrero 1998

ORQUESTA DE  
CADAQUÉS  
Sir Neville Marriner

ANDRAS SCHIFF

LONDON MOZART  
PLAYERS  
Matthias Bamert

WASEDA SYMPHONY  
ORCHESTRA  
Chikara Iwamura

### Marzo 1998

LONDON SYMPHONY  
ORCHESTRA  
Pierre Boulez  
Maxim Venguerov

LONDON SYMPHONY  
ORCHESTRA  
Riccardo Chailly  
Jane Eaglen  
Wolfgang Schmidt

### Abril 1998

WIENER  
PHILHARMONIKER  
Zubin Mehta

WIENER SYMPHONIKER  
Vladimir Fedoseev

RADU LUPU

### Mayo 1998

DETROIT SYMPHONY  
ORCHESTRA  
Neeme Järvi  
Leif Ove Andsnes

ST. PETERSBURG  
PHILHARMONIC  
Sir Georg Solti

VLADIMIR SPIVAKOV

JOVEN ORQUESTA  
NACIONAL DE ESPAÑA  
Carlo Maria Giulini

### Junio 1998

ROYAL  
CONCERTGEBOUW  
ORCHESTRA  
Sir Colin Davis  
Maria João Pires

## AGENDA DE CONCIERTOS

## COMPOSITORES

- Aguado, D.** (10, marzo. Fuenlabrada)
- Albéniz** (11, 12, marzo. Fuenlabrada), (13, abril. C. C. de la Villa)
- Álvarez** (11, marzo. Fuenlabrada)
- Aperghis, G.** (17, marzo. T. Pradillo)
- Bach** (12, marzo. Fuenlabrada), (6, 13, 21, 22, 23, marzo. Aud. Nac.), (23, marzo. 13, abril. C. C. de la Villa)
- Bartok** (25, feb. Aud. Nac.), (3, abril. R.A. de BB AA de S. Fernando)
- Bautista, J.** (3, marzo. A. Conde Duque)
- Beethoven** (22, 28, feb. 1, 2, 15, 18, 25, marzo. Aud. Nac.), (2, marzo. 13, abril. C. C. de la Villa), (3, marzo. R.A. de BB AA de S. Fernando)
- Berg, A.** (27, feb. R.A. de BB AA de S. Fernando)
- Berlioz** (27, feb. T. Monumental)
- Bernstein** (20, marzo. Aud. Nac.)
- Blanquer, A.** (21, 22, 23, feb. Aud. Nac.)
- Boulez** (20, marzo. R.A. de BB AA de S. Fernando)
- Brahms** (20, feb. E. Univ. Santa María), (25, feb. 18, marzo. 1, 5, 11, abril. Aud. Nac.), (2, marzo. 13, abril. C. C. de la Villa)
- Bretón, T.** (28, feb. 1, 2, marzo. Aud. Nac.)
- Britten** (27, feb. Aud. Nac.)
- Brocá, J.** (12, abril. C. C. de la Villa)
- Cage, J.** (17, marzo. T. Pradillo)
- Cano, F.** (21, 22, 23, feb. Aud. Nac.)
- Castillo, M.** (24, feb. T. Pradillo)
- Chaikovsky** (14, marzo. Aud. Nac.), (11, abril. Aud. Nac.)
- Coria, M.A.** (4, 5, 6, abril. Aud. Nac.)
- Couperin, F.** (13, marzo. Aud. Nac.)
- Cruz de Castro, C.** (27, feb. R.A. de BB AA de S. Fernando)
- Debussy** (18, marzo. Aud. Nac.), (11, abril. T. Monumental)
- Dillon, J.** (17, marzo. T. Pradillo)
- Donostia, J.A.** (24, feb. A. Conde Duque)
- Duque, J.C.** (24, feb. T. Pradillo)
- Dvorak** (6, 7, marzo. T. Monumental), (7, 8, 9, 15, marzo. Aud. Nac.)
- Esplá, O.** (3, marzo. A. Conde Duque)
- Estevan, P. / Sáiz, S.** (24, feb. T. Pradillo)
- Falla, M. de** (24, feb. 3, marzo. A. Conde Duque), (11, marzo. Fuenlabrada)
- Franck** (20, 21, feb. T. Monumental)
- Froberger** (13, marzo. Aud. Nac.)
- Fuchs, R.** (6, marzo. Aud. Nac.)
- García Abril** (1, marzo. C. C. de la Villa), (14, marzo. Fuenlabrada)
- García Leoz, J.** (3, marzo. A. Conde Duque)
- García Lorca, F.** (3, marzo. A. Conde Duque)
- Gerhard, R.** (10, abril. R. A. de BB AA de S. Fernando)
- Glazunov** (7, 8, 9, marzo. Aud. Nac.)
- Granados, E.** (12, abril. C. C. de la Villa)
- Guinjoan, J.** (3, abril. R.A. de BB AA de S. Fernando)
- Haendel** (12, abril. C. C. de la Villa)
- Halffter, C.** (25, marzo. Aud. Nac.), (3, abril. R.A. de BB AA de S. Fernando)
- Halffter, E.** (3, marzo. A. Conde Duque), (12, abril. C. C. de la Villa)
- Halffter, R.** (24, feb. 3, marzo. A. Conde Duque), (24, feb. T. Pradillo)
- Haydn** (22, feb. 14, marzo. Aud. Nac.), (14, marzo. Fuenlabrada)
- Khachaturian, A.** (13, 14, marzo. T. Monumental)
- Manchado, M.** (17, marzo. T. Pradillo)
- Marco, T.** (13, 14, marzo. T. Monumental), (11, abril. Aud. Nac.)
- Martinu** (28, feb. Aud. Nac.)
- Mendelssohn** (20, feb. E. Univ. Santa María), (20, 21, feb. T. Monumental), (13, marzo. 4, 5, 6, abril. Aud. Nac.), (14, marzo. Fuenlabrada)
- Messiaen** (20, marzo. R.A. de BB AA de S. Fernando)
- Mompou, F.** (24, feb. 3, marzo. A. Conde Duque), (1, marzo. C. C. de la Villa)
- Monteverdi** (17, marzo. A. Conde Duque)
- Moreno Torroba, F.** (Del 9, marzo al 2, abril. T. de la Zarzuela), (10, marzo. Fuenlabrada)
- Mozart** (20, 21, feb. T. Monumental), (25, 28, feb. 6, 15, marzo. 11, abril. Aud. Nac.), (12, marzo. Fuenlabrada)
- Nin, J.** (3, marzo. A. Conde Duque)
- Palomo, M.** (28, feb. 1, 2, marzo. Aud. Nac.)
- Piazzola, A.** (12, marzo. Fuenlabrada), (12, abril. C. C. de la Villa)
- Prokofiev** (20, marzo. Aud. Nac.), (11, abril. Aud. Nac.)
- Rachmaninov** (4, 5, 6, abril. Aud. Nac.)
- Ravel** (27, feb. Aud. Nac.)
- Regondi, G.** (12, abril. C. C. de la Villa)
- Rihm, W.** (27, feb. R.A. de BB AA de S. Fernando)
- Rodrigo, J.** (20, 21, marzo. T. Monumental)
- Rodrigo, S.** (20, 21, marzo. T. Monumental)
- Rossini, G.** (18, 21, 23, 26, 28, feb. T. de la Zarzuela), (25, feb. Aud. Nac.)
- Rota, N.** (6, marzo. Aud. Nac.)
- Scelsi, G.** (17, marzo. T. Pradillo)
- Schlee, Th. D.** (6, 7, marzo. T. Monumental)
- Schoenberg, A.** (10, abril. R. A. de BB AA de S. Fernando)
- Schubert** (20, feb. E. Univ. Santa María), (21, 22, 25, feb. Aud. Nac.)
- Schumann** (20, feb. E. Univ. Santa María), (21, 22, 23, feb. 1, abril. Aud. Nac.), (2, marzo. C. C. de la Villa), (6, 7, marzo. T. Monumental)
- Shostakovich** (27, feb. 19, 20, marzo. Aud. Nac.)
- Smetana** (28, feb. 7, 8, 9, marzo. Aud. Nac.)
- Soler, J.** (27, feb. R.A. de BB AA de S. Fernando)
- Stockhausen** (20, marzo. R.A. de BB AA de S. Fernando)
- Strauss, R.** (13, 14, marzo. T. Monumental), (25, feb. 19, marzo. Aud. Nac.)
- Stravinsky** (25, feb. 13, 14, 19, marzo. Aud. Nac.), (2, abril. F. March), (4, 11, abril. T. Monumental)
- Suk, J.** (6, marzo. Aud. Nac.)
- Teixidor** (11, marzo. Fuenlabrada)
- Toldrá** (3, marzo. A. Conde Duque)
- Torrent, J.** (1, marzo. C. C. de la Villa)
- Turina, J.** (10, marzo. Fuenlabrada)
- Verdi, G.** (25, marzo. Aud. Nac.)
- Vivaldi** (10, marzo. Fuenlabrada), (11, abril. F. de Biología. Univ. Aut.)
- Webern A.** (1, abril. Aud. Nac.)
- Yocoh, Y.** (12, abril. C. C. de la Villa)
- Zimmermann, B.A.** (13, marzo. Aud. Nac.)

## CURSOS

**REUNIÓN DE FLAUTISTAS CON OSAMA MURAMATSU**

Organiza: Mundimúsica Garijo.  
 Información: Mundimúsica Garijo.  
 Telf.: (91) 548 17 50  
 Preguntar por Jesús Suárez.  
 Fechas: 22 y 23 de febrero.

**CLINIC SAM PILAFIAN**

Organiza: Mundimúsica Garijo.  
 Lugar: Conservatorio Superior de Música de Madrid.  
 Colabora: Asociación amigos de la Tuba.  
 Inscripciones: Mundimúsica Garijo.  
 Telf. (91) 548 17 50  
 Preguntar por Jesús Suarez.  
 Fechas: 20, 21 y 22 de marzo.  
 Horario: ocho horas diarias en horario de mañana y tarde.

**SEMINARIO DE TÉCNICAS E INTERPRETACIÓN PIANÍSTICA**

*Ricardo Requejo.*  
 20, 21 y 22 febrero. 13, 14 y 15 marzo.  
 Clases individuales. Cita previa.

*Fernando Puchol.*  
 Segundo trimestre 96-97.  
 Clases individuales. Cita previa.

*Ramón Coll.*  
 6, 7 y 8 marzo.  
 Clases individuales. Cita previa.

**METODOLOGÍA DE LA ENSEÑANZA DE PIANO**

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

**SEMINARIO PERMANENTE DE INFORMÁTICA MUSICAL**

*Juan José Solana.*  
 Segundo trimestre 96-97.

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

**EL ARPA EN TODOS SUS ESTADOS**

La fascinación que ejerce el arpa corre pareja a su fama como instrumento de precio prohibitivo, intransportable y de difícil de acceso para su estudio. Es evidente que un arpa nueva de concierto tiene un precio difícil de asumir por alguien que no tiene clara una decisión de dedicarse profesionalmente a ella. Pero cualquier instrumento de concierto tiene un precio elevado y las verdaderas vocaciones saben siempre cómo sortear las dificultades de los primeros años de estudio. Máxime se están apoyadas por un profesorado serio y consciente.

Con el fin de deshacer prejuicios y malentendidos y, sobre todo, con la idea de promocionar ese maravilloso instrumento, POLIMÚSICA organiza una semana dedicada al arpa, del **1 al 5 de abril**, que incluye clases y sesiones a cargo de **M<sup>a</sup> Rosa Calvo Manzano**, maestra de casi todos los arpistas que ha pasado por Madrid, así como un **taller de mantenimiento de arpas** a cargo de los especialistas franceses **Camac productions**. Esta semana del arpa se completa con una **exposición de instrumentos** que convertirán a este popular establecimiento, mayoritariamente dedicado al piano, en un fantástico escenario dedicado a realizar ese mágico órgano de cuerdas aladas que constituye el arpa.

Los interesados pueden informarse en **POLIMÚSICA**. C/ Caracas, 6. 28019 Madrid. Telf.: 319 48 57. Fax: 308 09 45.

## CONFERENCIAS

**CÓMO ESCUCHAR PINTURA CONTEMPORÁNEA****IIª Ciclo de conferencias y conciertos.**

Directores: *Xavier Güell* y *Tomás Llorens*.  
 Doce conferencias y dos conciertos desde el 12 de febrero hasta el 21 de mayo.

Miércoles, 19 de febrero: 19,30 h.

*Igor Stravinsky - Pablo Picasso.*

Conferenciantes: Santiago Martín Bermúdez y Tomás Llorens.

Miércoles, 26 de febrero: 19,30 h.

*Arnold Schoenberg - Wassily Kandinsky.*

Conferenciantes: Águeda Viñamatas y Francisco Jarauta.

Miércoles, 5 de marzo: 19,30 h.

*Anton Webern - Piet Mondrian.*

Conferenciante: José Luis García del Busto y Delfín Rodríguez.

Miércoles, 12 de marzo: 19,30 h.

*John Cage - Robert Rauschemberg.*

Conferenciantes: Juan Hidalgo y Estrella de Diego.

Miércoles, 2 de abril: 19,30 h.

*Olivier Messiaen - Joan Miró.*

Conferenciantes: José Luis Pérez de Arteaga y Victoria Combalá.

Miércoles, 9 de abril: 19,30 h.

*Edgar Varèse - Marcel Duchamp.*

Conferenciantes: Javier Maderuelo y Juan Antonio Ramírez.

Miércoles, 19 de marzo: 19,30 h.

**CONCIERTO: Plural Ensemble.**

Director: **Fabián Panisello.**

Obras de **Berio, Varèse, C. Halffter, Webern, Messiaen** y **Schoenberg.**

Matrícula para todo el ciclo: 18.000 ptas. Socios de Promúsica, Amigos de la Fundación Loewe y Tarjeta Amiga del Museo Thyssen: 16.200 ptas. Becas para estudiantes. Consultar.

**MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA**

C/ Paseo del Prado, 8. 28014 Madrid.

Tel. 420 39 44.

## 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.  
Escuela Superior de Canto. C/ San Bernardo, 44.

### 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/ Espartero, 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

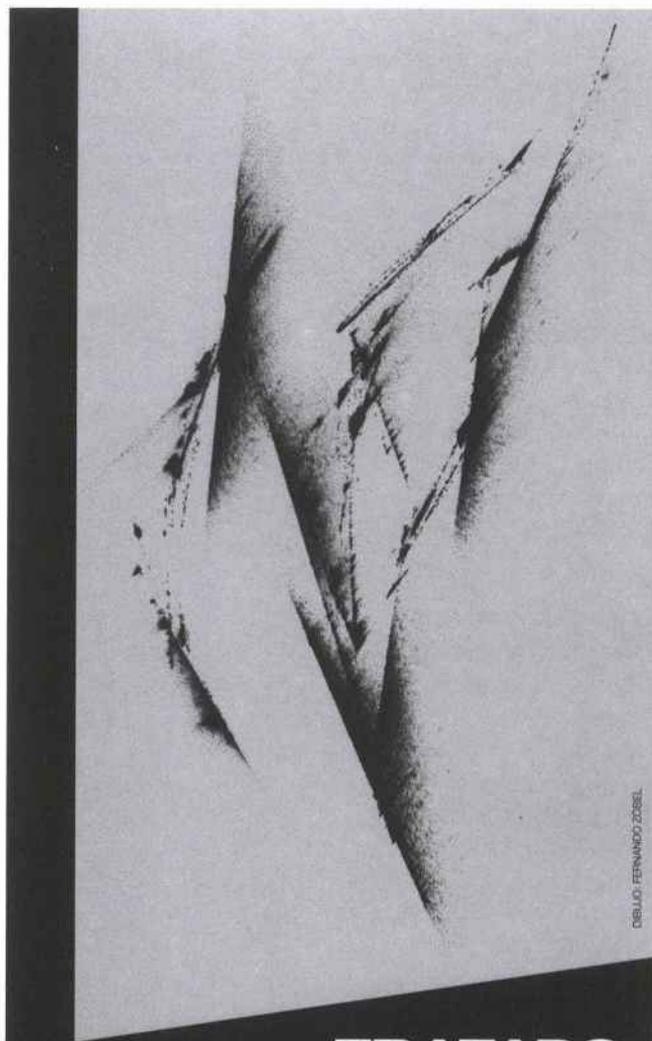
Conservatorio Profesional. GETAFE Avda de las Ciudades, s/n.  
Escuela de Música. FUENLABRADA C/ Habana, 33.  
Escuela de Música. ALCORCÓN Carballino, s/n.  
Conservatorio Elemental. POZUELO Ctra. de Húmera, 15.  
Conservatorio Elemental. MAJADAHONDA Plaza de Colón, s/n.  
Escuela Música. LAS ROZAS Principado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

### TIENDAS

**Mundimúsica.** Espejo, 4. 28013 Madrid.  
**Polimúsica.** Caracas, 6. 28010 Madrid.  
**Hazen.** Carretera de La Coruña, Km. 17.200. 28230 LAS ROZAS.  
Suero de Quiñones, s/n. Madrid.  
**Casa del piano.** Puebla, 4. 28004 Madrid.  
**Rincón Musical.** Plaza de las Salesas, 3. 28004 Madrid.  
**Call & Play.** Mar del Japón, 15 dup. 28033 Madrid.  
**Unión Musical.** Carrera de San Jerónimo, 26. 28014. Arenal, 18.  
28013. Hermosilla, 75 (**Adagio**). 28001. C. Comercial "La Vaguarda". 28980 Madrid.  
**Juan Álvarez Gil.** San Pedro, 7. 28014 Madrid.  
**Piano Tech's.** Marqués de Toca, 2. 28012 Madrid.  
**Guitarrería Santos.** Aduana, 23. 28013 Madrid.  
**Pedro de Miguel.** Amor de Dios, 13. 28014 Madrid.  
**Ignacio M. Rozas.** Mayor, 66. 28013 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.



## TRATADO DE SOLFEO CONTEMPORANEO

JOSE LUIS TEMES

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

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

Los niveles **I**, **II** y **III** desarrollan todas las dificultades del lenguaje musical convencional.

Los niveles **IV** y **V** están dedicados a la música del siglo XX.

 **A LA VENTA  
EN TIENDAS DE MÚSICA**

 Editorial LINEA  
Apartado Postal 10080  
28080 Madrid

# Doce Notas

## ¡¡¡ Cambia de dirección!!!

desde ahora estamos en

**Plaza de las Salesas, 2, 2º B**  
**28004 MADRID**  
**Teléfono / fax: 308 00 49**

NO TE ARRIESGUES A QUEDARTE SIN ELLA

## SUSCRÍBETE

Conciertos

Actualidad

Discos

EDUCACIÓN

Entrevistas

Instrumentos

Sorpresas



## BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

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

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

Dirección ..... N° .....

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

FORMA DE PAGO:

DOMICILIACIÓN BANCARIA:

- Talón bancario  
 Domiciliación bancaria

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

Domicilio .....

Nº de cuenta .....

# juegos musicales

---

## PUZZLES

---

Por TOM JOHNSON

Tom Johnson nos propone este mes una serie lógica extraída de su partitura *Contando a dúo* para la que no se necesita más que dos lectores que cuenten rítmicamente los números de cada una de las líneas, omitiendo los silencios. Los resultados, o soluciones del propio compositor, serán publicadas en el siguiente número.

 180 aprox.

Lector 1	}}	}}	<b>1</b>	}}		}}	}}	<b>1 2</b>		<b>1</b>	}}	}}	}}		<b>1 2 3 2</b>	
Lector 2	}}	}}	}}	}}		}}	}}	<b>1 1</b>		<b>1</b>	}}	}}	}}		<b>1 2 1 2</b>	

Lector 1	<b>1</b>	}}	}}	}}		<b>1 2 3 4</b>		<b>3 2 1 2</b>		<b>3 4 3 2</b>	
Lector 2	<b>1</b>	}}	}}	}}		<b>1 2 3 2</b>		<b>1 2 3 2</b>		<b>1 2 3 2</b>	

etcétera . . . .

Solución al puzzle del número anterior



**ACIERTA Y GANA**

*Contando a dúo* es una partitura que contiene cinco dúos rítmicos para los que sólo se necesitan dos personas que cuenten los números manteniendo el ritmo propuesto por el compositor.

**Tom Johnson** ofrece un ejemplar de esta partitura a todos aquellos lectores de **Doce Notas** que escriban acertando la continuación lógica del ejemplo mostrado más arriba, que corresponde al tercer dúo de este cuaderno.

La solución debe incluir, al menos, los ocho compases siguientes a los ofrecidos aquí.

## Música Contemporánea: una vida rebelde

CALIDAD DEL LÍO

La agria reputación de que goza Música Contemporánea nos ha movido a hacer justicia y referir aquí la genuina historia de una vida ya añeja que merece los privilegios del distanciamiento sereno.

Música Contemporánea es una señora que pertenece a un linaje muy dilatado. Es hija de Música Romántica, nieta de Música Clásica y bisnieta de Música Barroca. Todas ellas han gozado de una larga vida, a excepción de Música Clásica que murió joven y que, paradójicamente, suele dar nombre genérico a toda la dinastía, singular destino de los héroes, heroínas en este caso. Todas estas señoras se unieron en matrimonio con unos varones que, por un curioso azar, han tenido el mismo nombre propio: Público. Con este nombre siguen siendo conocidos, haciendo abstracción de su apellido: Aristocrático, de Iglesia o Burgués.

Por una suerte de convención que se funde en la leyenda, todas estas parejas aparecen a nuestros ojos como muy felices. Todas, hasta llegar a Música Contemporánea y al varón a ella destinada, cuyas desavenencias sentimentales han terminado por romper la imagen ideal de estos santos connubios. Música Contemporánea fue destinada nada más nacer a un pretendiente cuyo nombre completo ya mueve a confusión, con relación a la genealogía que le precedía: Público Espectador. Se dice que, en su primera juventud, Música Contemporánea sufrió los abusos de su padre, Público Burgués; pero antes de dar crédito a tamañas acusaciones conviene ser prudente.

Sea como fuere, Música Contemporánea nació rebelde y decidió que no se casaba y que si Público Espectador quería cohabitar con ella habría de ganarse su estima día a día. Al principio, esta decisión creó un enorme escándalo: ¡qué se había creído la niña! Hubo luego una resignación beligerante: a Música Contemporánea no se le perdonaría ni una, tal era el precio de la autonomía. Pese a no casarse, los dos guapos mozos entraron pronto en amorosa relación, digámoslo así, pero al no mediar el sagrado lazo matrimonial, cada bronca de pareja ofrecía a los ojos de todos una imagen penosa y frágil. Sin embargo, Música Contemporánea (que además de respondona había salido marisabidilla) aducía que no era para tanto, y que a fin de cuentas ella tenía momentos de gran efusión amorosa con su pareja, y que la pretendida armonía matrimonial de sus padres era más un mito que una realidad; lo que pasaba era que, al ofrecerse a los demás bajo el manto aterciopelado del matrimonio, los trapos sucios quedaban siempre en casa.

Pero, pese a sus protestas, su reputación de moza fría, demasiado severa e inteligente, liberada de los atributos de la seducción femenina barroca, clásica y romántica, sin maquillaje, dispuesta a desnudarse sin hacer de ello un «strip tease», etc., le

han fastidiado bastante la vida. A ello hay que añadirle que el pusilánime de su eterno novio, Público Espectador, es de éstos que hagan lo que hagan siempre parecen las víctimas y consiguen, no se sabe cómo, que la arpía de su mujer recoja todas las culpas de cualquier desavenencia. ¡Eterno instrumento de los débiles!

Sería un grave error deducir de todo ello que esta pareja no se ha querido. Música Contemporánea, pasados los primeros ardores juveniles en los que traía frito al mendrugo de su chico (más tonto que un hilo de uvas, todo hay que decirlo), argumentaba que, a poco que éste hiciera un esfuerzo, su felicidad sería más auténtica que la melosa dicha de sus padres. Y es justo reconocer que, por momentos, ha sido así; pero la ausencia de institución matrimonial implicaba siempre volver a empezar después de cada instante de compenetración, y la verdad es que Música Contemporánea y Público Espectador no siempre han tenido ritmos parejos, o mejor dicho, los han tenido muy pocas veces. Así que a cada desfallecimiento había bronca, y a cada bronca Público Espectador lloriqueaba hasta conseguir que todos se volvieran contra esa mala pécora que estaba rompiendo el orden natural de las cosas, es decir, la sumisión de la mujer al hombre.

Actualmente, pese a todo, esta pareja ha envejecido junta, aunque con dormitorios separados; y sus desavenencias mueven a esa simpatía que inspiran los abuelos. Pero queda la agri dulce sensación de que los platos rotos por una relación tan complicada se pegan mal. Esperamos, pues, impacientes la descendencia de esta pareja, lo cual, habiendo un fin de siglo de por medio, no tardará en producirse, ya que es un tópico que el período fértil de estas parejas se produce por esas fechas.

Pero el retrato de esta borrascosa relación no estaría completo sin ciertas puntualizaciones: pese a la reputación marmórea y fea de Música Contemporánea, ha tenido, también, un aura de coherencia e integridad. Pues bien, flaco servicio haríamos a su memoria futura de no añadir que también ella ha tenido bajos, no sólo de ánimo sino también morales, y que ha engañado a Público Espectador con algún allegado suyo, como le ocurrió con la aventurilla que se marcó con Público Científico. Por su parte, Público Espectador, que corre el riesgo de pasar a la historia como un pánfilo y un bobo, ha permanecido fiel al trote que ella le impuso desde el principio, viendo cómo parientes suyos más jóvenes, como Público Adolescente, se lo pasaban bomba con pelandruscas del tipo de Música Pop o Música Rock.

Después de todo, se trata de una historia de géneros, de hombres y mujeres, y ya se sabe que la carne tiene una lógica enrevesada. ¿Y cabe acaso negar que la inteligencia no es, también, un asunto de duelos y quebrantos?

# Sopranica Cantatrice

Piccola revista del atribulado mundo del canto

PROPÓSITOS RECOGIDOS POR  
ELENA MONTAÑA



## Mi regalo de Reyes

Confesiones de una *donna* que quiere llegar a prima

**Q**uería contaros que les he pedido a los Reyes el «*Kit de la cantatrice idéale*», de Mlle. Malibrán (el equivalente a la Srta. Pepis en Francia) ¡y me lo han traído de París!

Desde luego, ¡qué monadas fabrican en el extranjero! Ya se sabe que, en lo que a música se refiere, estamos a años luz de los franceses, y lo vais a comprobar una vez más cuando os lo detalle todo.

Es una caja muy cuca, en cuya tapa viene grabado, en dorado, un fa sobreagudo. Al abrirla aparecen tres apartados. En el primero dice: «*pour chanter*», siempre en letras doradas. Se levanta esa tapita y aparecen un paquete de *kleenex*, una caja de Juanolas (me sorprende que hasta en Francia las conozcan) un espejito, un *foulard* y una botella de agua mineral. Las instrucciones advierten que lo de la botella ha quedado obsoleto y que en próximos modelos se suprimirá, tras haberse comprobado que lo de beber agua continuamente a menudo antepone, a un brillante agudo, un grave inesperado y nada elegante.

En el segundo apartado dice «*pour se taire*», y al abrirlo aparecen 10 tipos diferentes de fármacos para la garganta. En unos indica chupar, en otros tragar, en otros masticar, en otros inhalar... el más gracioso es el que indica «*sujetar en la mano derecha y rezar*». Las instrucciones añaden

que si no se es creyente, «*tan pis*» (expresión francesa que viene a significar «peor para uno»).

Pero, sin duda, el mejor de todos es el tercer apartado, que dice «*pour auditioner*». Porque, tienen razón, ¿qué es un cantante sin un lugar donde audicionar? (deliciosa cacofonía).

Como iba diciendo, este apartado es para comérselo. Trae: unos zapatos de aguja plegables, una peluca de vistosa melena rizada de rápida aplicación -«tan fácil como ponerse un gorrito», dicen las instrucciones-, uñas postizas de 2 cms. -de colocación inmediata-, falda ajustada, especialmente doblada para quedar perfectamente lisa de una sola sacudida, y blusita ligera con escote «prima donna». Además trae una bolsita con un pomo de perfume «tormento al naso», un llamativo aderezo de bisutería y una sonrisa «*hi, hi, hi*» de muy fácil aplicación en las comisuras de los labios. Y en un papel de seda precioso recuerdan que para el total lucimiento de dichos aditamentos, aunque no es imprescindible, es recomendable saberse algún aria.

Por último, garantizan las instrucciones que en tres minutos se está a punto. Lo he comprobado y ¡así es! Estoy entusiasmada, ¡seguro que en la próxima audición me seleccionan! Sólo me queda averiguar si se convocará alguna antes del año 2000.

### Extracto de la entrevista realizada al célebre maestro Samuel Garza

**M**aestro, ¿qué fue lo que le indujo a dedicarse al canto?

R. Joven, quien canta su pena espanta.

P. Como maestro de canto internacionalmente reconocido, ¿qué es lo primero que enseña a un alumno?

R. Aquí se viene a cantar, no a dar el cante.

P. ¿Cuál sería el concepto globalizador de su enseñanza?

R. Se canta con el cuerpo. Pero ruego no canten ni pies ni sobacos.

P. Se le reconoce como el maestro que mayor número de cantantes ha preparado en Europa. ¿Qué tiene ud. que decir a esto?

R. Simplemente que los números cantan.

P. Hace años se inició una polémica, entre Ud. y un famoso tenor, relativa a la propiedad de un conocido tratado de canto. Al parecer ambos se decían autores del mismo. ¿En qué terminó aquello?

R. Tuve que cantarle las cuarenta y al final cantó la gallina.

P. ¿Es difícil enseñar a cantar?

R. Para mí es coser y cantar.

P. ¿Le queda alguna meta por alcanzar en la enseñanza del canto?

R. Sólo una: hacer cantar a las piedras.

P. Por último, ¿qué le diría, sobre la vida profesional, a un alumno que se encuentra preparado para incorporarse a ella?

R. Amigo, eso es otro cantar.

# Rincón de la libre expresión

## Cartas de los lectores

Hola, amigos de Doce Notas:

Me llamo Mar y no tengo ni puñetera idea de dodecafonismo (bueno, sí, algo sí, creo...), así que siento no poder contestar a vuestro concurso y aumentar vuestro grado de desesperación. Pero yo que vosotros el próximo número preguntaría cosas como ¿cuántos preludios y fugas contiene el *Clave Bien Temperado*, o qué tiene que ver Goya con Beethoven?, porque seguramente tampoco las sabría nadie y seríais más felices: Lo que sí sé, puedo y quiero es felicitaros por la revista. (¡Hala, otra más!). Cuando leí el primer número me dije a mí misma: «ESTO PROMETE, ESTO PROMETE»

Todos: - «ESTO PROMETE, ESTO PROMETE...»

Hasta que uno me dijo: «NOL, NO ES TOPROMETE, ES DOCE NOTAS, ¿TE DAS CUÉN?»

-Todos lloran-

Gracias por la revista y por el buen rato que nos hacéis pasar leyéndola. Os cuento que el otro día estaba en Polimúsica en unas clases magistrales de piano, y me dediqué a leer con una compañera *Doce Notas* de cabo a rabo. (A esto le llamo yo prestar atención a la clase). Empezamos a reírnos al vernos retratadas en el artículo sobre el *Miedo escénico*, de Wen Yu, porque teníamos que tocar y allí casi estaban hablando de nosotras. Genial. Pero ya al llegar al *Cajón Desastre* y a la *Cabellera de los Músicos*, a la biografía de Robert Schumann y demás, la cosa pasó a mayores, y el profesor nos dijo que le estábamos volviendo loco y que «*menos samba e mais traballar...*». De verdad que nos reímos un montón.

Pero bueno, que no sólo son risas, que están muy bien las secciones y los reportajes (un puntazo las fotos, sobre todo la

de la puerta del Conservatorio de Atocha con todas las pintadas... ¡sois la pera!): Ah, por cierto, yo estudio ahí, piano, para variar, y me imagino que ya sabréis que ahí tenéis un filón (absolutamente en *todos* los sentidos). Ah, y por favor: más traducciones gozosas.

Queremos - más

¡Quere - mos - más!

(si encuentro alguna os la mando).

Bueno, pues esto era todo.

¡Adelante, sois los mejores en éste terreno, ahora mismo!

Espero escribiros en más ocasiones.

Ah. Y la portada es horrorosa, por cierto. Crítica constructiva (no os cabreéis).

Un saludo. Y ánimo.

**Mar Velasco**, Madrid

**A** propósito del artículo que publicasteis en el nº 3 de vuestra revista sobre Techno-music (que se puede ampliar a la música *trance*, *bakalao*, *mákina* o *disco*...), creo que queda incompleto al no mencionar la influencia de las llamadas drogas de diseño en estas movidas y el vocabulario habitual, así que ahí van algunos ejemplos: *Fiesteros* o de la *fiess*: son aquellos que participan de forma activa, llevan el pelo rapado y cadenita que ata la cartera en el bolsillo de atrás. *Paranoias*: sucede en el momento de bailar, el individuo deja la mirada fija en algo o alguien, cuando es en alguien hay bulla de fijo, cuando es en algo se lo cuenta a un colega y se ríen (¡qué paranoia, tío!). Cabe reseñar que los de la *fiess* son bastante violentos y las bullas multitudinarias son bastante frecuentes. *Speed* o *pichu*: droga sintética de vía nasal, produce euforia y

no tiene mucho bajón; también provoca movimientos espasmódicos de brazos y cara; precio entre 1500 y 2000 pesetas el cuarto. *Pastis*: emblema del movimiento (a los *fiesteros* también se les conoce como *pastilleros*), pastillas de efectos eufóricos y alargados (entre 1500 y 3000 pesetas la unidad, dependiendo del número de manos y de si conoces al que te la vende; peligroso comprar si no conoces al camellín; es fácil que te atraquen por la proliferación de *skins* en la movida), pueden dar mal rollo, tienen dibujos, provocan sed, por eso en las discotecas todos los *fiesteros* van con el botellín de agua; antaño bebían en los lavabos, pero los de la discoteca no sacaban ni un duro en la barra, así que pusieron agua caliente en los lavabos y pasaron a cobrar el botellín de agua a 700-800 pelras (al mismo precio que los cubatas nacionales-Dyc). *Farlopa* o *farla*:

cocaína, más cara que el *speed*, pero menos peligrosa, conocida de todos. *Popper*: frasco del que se esnifa cual pegamento, efecto instantáneo y breve. *Éxtasis*: vía nasal (1000-15000 pelras), efecto rápido y breve. *Afther*: discoteca que abre a las 8 de la mañana, verdadero templo de los *fiesteros*; hay quien va de empalme y quien se levanta a las 7 para ir al *afther*. Un fin de semana *fiestero* puede salir entre 10.000 y 20.000 pelras. Gastan todo lo que ganan en la *fiess*, algunos sacan para gastos con trapicheos. Los más desfasados toman 10-15 *pastis* por *finde* y están chupadísimos. Muchos llevan navajas debido a la proliferación de bullas (ha habido más de un muerto). Bueno, espero que con esta serie de observaciones aclaréis algunos conceptos sobre el asunto.

**Lucas Bolado**, Barcelona

# REVOLTIGRAMA

(Celia Montolío)

z a n d l u i a    \_ \_ \_ \_ \_ □  
 c o r s e a d    \_ \_ □ □  
 t a l u f a    □ \_ \_ \_ \_  
 g a r o o n    \_ □ \_ \_ □  
 e t e r m a i n t    □ \_ \_ \_ \_

CLAVE: «Está en solfa: \_ \_ \_ \_ \_»

.....

## Soluciones al nº anterior

h l n i o v e o o l c    v i o l o n c h e l o  
 j a r b c o o t n a    c o n t r a b a j o  
 o n r b v f a i o    v i b r a f o n o  
 e c v l a    c l a v e  
 o l j a e e r    r e a l e j o

CLAVE: «Si hubiese una más, tendríamos **t r e c e**»

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1	S	E	S	A	C	U		D		M	A	N
2	O	D		S	A	R	C	O	F	A	G	O
3		A	S	O	N	U	H		L	I	O	S
4	M	D		M	O	T	E	T	E		T	E
5	I		O	A	N		L	U	C	H	A	N
6	L	O	G	S	E		O	B	O	E		O
7		I	L	E	S	A		A	S		M	S
8	I	M	A	N		F	E	S		P	I	E

# CRUCIGRAMA

(Celia Montolío y Ángeles Jiménez)

## HORIZONTALES

1. Se encuentra en la orquesta, en el oído y en la taberna. Hace juego con el *kilt* escocés y combina con «¡vaya!» y con valles.  
 2. Primera nota del protus auténtico. «Dónde», como diría un francés. (Al revés), suenan más fuerte que la percusión, pero hay que encenderlas.  
 3. Famoso por su torre. \_\_\_ de mezclas.  
 4. Va antes de «\_rito». Unidad sonora lingüística. (Al revés), en inglés, lo que entra en contacto con la silla.  
 5. Grito de la Walkiria antes de que le pasara lo que le pasó. Contrario de atea. Nombre de mujer que, si no corresponde a un personaje de zarzuela, será porque los compositores no tienen lo que hay que tener.  
 6. ¿Dónde están las \_\_\_? La mitad de lo contrario de salado. Existir en 3ª persona.  
 7. Aborrezcas (¿la música?). Los cantantes se forran con ella. «Es la ...sima vez que te lo digo».  
 8. Se *jarta* da cantar y no cobra. Sin ella, muchos instrumentos estarían siempre desafinados.

## VERTICALES

1. Notas repetidas a suficiente velocidad como para ofrecer un tejido tupido y aterciopelado de sonidos.  
 2. Es lo que hice cuando me dijeron que iba a haber una orquesta en cada conservatorio. Ciudad de Alicante.  
 3. La letra más autosatisfecha del abecedario. Fortísimo. (Al revés), lo que hace un pájaro en la rama sin exigir *caché*.  
 4. Me \_\_\_ de los próblemas del Teatro Real. \_\_\_ un edificio sumergido en la polémica cuando salgo por el Metro de Ópera.  
 5. Unen las cuerdas con el cuerpo de los instrumentos.  
 6. Vocal bien asentada. \_\_\_ música cuando miras una partitura. Do.  
 7. La añades a la 3ª vertical y te da la 6ª horizontal. \_\_\_ non troppo. (Al revés), 440 ciclos por segundo.  
 8. \_\_\_ cromática o diatónica. (Al revés), puede ser Antigua o puede ser Nova.  
 9. En sajón, el más importante acorde menor. (Al revés), si le pones una «a», vuela.  
 10. (Al revés), allegro \_\_\_ . Amnistía Internacional.  
 11. Lo pisas y te da la nota. Igualica que un baile aragonés.  
 12. (Al revés), golpe de percusión. (Al revés), voracidad.

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

*Sevillanas*  
p.<sup>va</sup>  
(Guitarra.) y (Caus.)

AUTOR: I. D. B. P. Isidro Díaz Ben:  
DOMICILIO: Hortaleza, 40  
CASA: SANCHEZ - ALBA

/Pisa, /Aire, (Nº) Trastes,

Deposito Legal. M- 40232 - 1973

MADRID a 21 de Diciembre de 1.973 ESPAÑA Máquina - Marca GESTETNER - Modelo 211

Este soberbio original ha caído en las manos del corrosivo equipo del *Cajón desastre* y, como entre nosotros la perplejidad no existe, enseguida nos hemos puesto a cavilar sobre los puntos de interrogación que plantea esta sevillana. Tras incisivas deliberaciones, proponemos el siguiente test a nuestros lectores:

1. El autor tenía el baile de San Vito cuando escribió la partitura. 2. Ese día soplaba un potente viento que corría de izquierda a derecha en el sentido de la mano. 3. Tenía torcida la hoja en el sublime momento de escribirla. Las respuestas pueden enviarse directamente al *Archivo Histórico Artístico de las cosas raras*. Dirección a adivinar.

## La tonalidad escurridiza

Con este vibrante párrafo terminaba unos comentarios al *Concierto para contrabajo y orquesta*, de J. B. Vanhal, el por otra parte excelente musicólogo Leopoldo Querol. Está claro que no tenía su día cuando escribió el comentario, pero leed, leed:

*Este Concierto, aunque está escrito en el tono de mi bemol mayor, se interpreta medio tono bajo, o sea, en re mayor, que es el tono en que lo escribió su autor, pero el contrabajista Sperger (1750-1812), que lo estrenó, afinó su instrumento subiendo sus cinco cuerdas un semitono más alto y entonces la obra resultó en mi bemol mayor, y por eso en la edición de hoy, en la Edición Doblínguer de Viena y Munich, está en ese tono, pero hoy se inter-*

*preta en el tono original de re mayor, que el autor impuso.*

¿Habéis entendido algo? El *Concierto* está escrito en mi bemol, pero su autor lo escribió en re. ¿Quién lo escribió en mi bemol, entonces? El contrabajista Sperger subió la afinación de su contrabajo medio tono (para que se le oyera mejor, evidentemente), y ya se sabe que si un instrumento que está en re se sube medio tono, por regla general se queda en mi bemol. Por otra parte, resulta poco creíble que el autor *impusiera* la tonalidad de re si nada más estrenarse el intérprete lo pasó a mi bemol y las ediciones lo dejaron en ese tono hasta hoy.



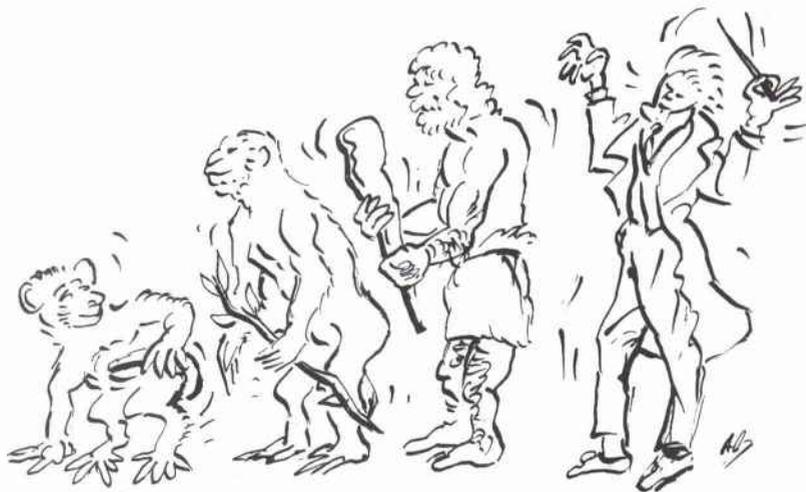
## Correspondencia

(Indicar sección en el interior)

**¡¡¡NOS HEMOS CAMBIADO!!!  
NUEVA DIRECCIÓN**

doce notas

Plaza de las Salesas, 2, 2º B  
28004 Madrid



EVOLUCION DE LA BATUTA

## PEQUEÑOS ANUNCIOS

Copista de partituras por ordenador. Programa Finale, todos los niveles. **Ariane Richard**. Telf.: 886 92 27.

Amigos:

Soy estudiante Erasmus aquí en Madrid hasta junio próximo. Tengo diez años de participación en grupos vocales en Lisboa, no profesionales. Mi última representación fue en «Petite Messe Solenell», de Rossini (Lisboa. Coro da Faculdade de Lisboa. Clásica). Me gustaría obtener información de grupos varios donde poder participar. Agradecería cualquier información.  
**Raquel Helena Ferreira Lourenço Pequito**.

Telf.: 468 70 42 (a partir de 21 horas).

Se vende violín entero de estudio, francés del siglo pasado. Zona Pozuelo. 200.000 ptas.  
Telf. 518 71 10.

## 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.

Dos acertantes a nuestro juego **¡Alucinante!** Pero que sepan nuestros lectores que no habíamos desesperado en ningún momento. El mundo es grande y maravilloso.

Publicamos las respuestas completas (modelo de erudicción), felicitamos a los acertantes y les obsequiamos con lo mejor que tenemos: una suscripción por un año a **Doce Notas**.

## Las respuestas

La serie correspondiente a la revista nº 4 es de la *Sinfonía op. 21*, de **A. Webern**. (Expuesta en principio por el arpa. El 2º hexacordo de la serie es la Ret. del 1º hexacordo transportada una 4ª aumentada).

**Irene Bueno Bueno**

La serie propuesta en el nº 4 (que es la misma del nº 3) de la revista, corresponde a la inversión (desde Fa) de la serie original utilizada por **A. Webern** en su *Sinfonía op. 21* (La-Fa sost.-sol-la b, etc.). Su autor la utiliza en el 1º movimiento como uno de los componentes del doble canon sobre el que se articula el discurso, mientras que en el 2º movimiento es la citada inversión el material utilizado como tema de las variaciones.

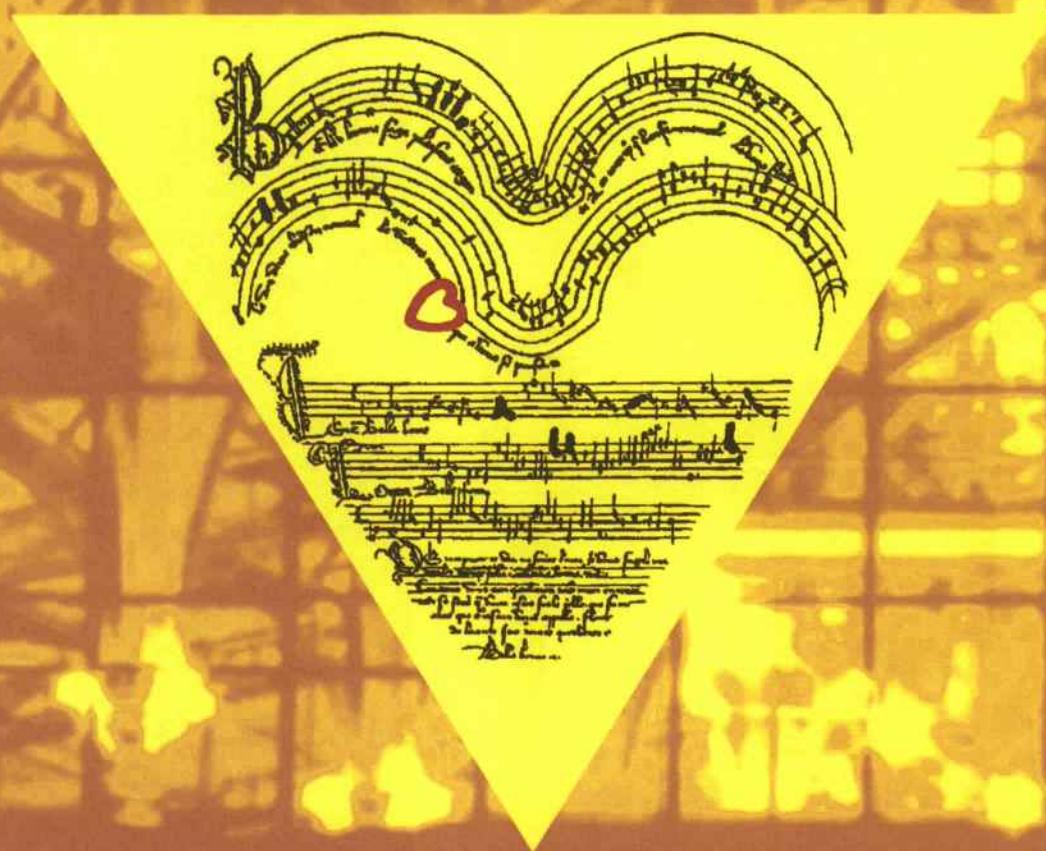
**Enrique Igoa**

# musicora

Salon International de la Musique Classique et du Jazz

24-28 avril 1997

à la Villette



tous les jours de 10h à 19h30

avec le concours de Radio France



Cité de la Musique. Conservatoire de Paris. Parc de la Villette



# HAZ

M U S I C A

# EN

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.