

revista de música

doce

notas

Revista de información musical. Publicación bimestral. 14 abril - 15 junio 1997

Las escuelas de música.
La niña bonita de la LOGSE

Martín Rodríguez Peris,
director de la Escuela
de Música de Alcorcón

Guitarra.
El nombre de España

La guitarra en Madrid
entre 1577 y 1850

Guitarreros andaluces

Andrés Batista,
guitarra flamenca

Polifonía medieval.
1ª parte: los hechos

Música en los monasterios
femeninos medievales
Los primeros años

Karsavina no era
Kashuba

Mordentes.
Algunos problemas del
músico argentino

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

6



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

PLAZA DE SAN MARTIN, 1
28013 MADRID

BARQUILLO, 17 CV 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 6, 14 abril-15 junio 1997

Educación

- 5 Las escuelas de música: la niña bonita de la LOGSE. *Jorge Fernández Guerra.*
- 6 Necesaria reforma de las enseñanzas. *Luis Eugenio Utrilla.*
- 8 Entrevista con Martín Rodríguez Peris.
- 12 Entrevista con Manuel Herrero.
- 14 Nuestra Escuela. *Marina García Bueno.*
- 16 Entrevista con Daniel Fedele.

Instrumentos

- 18 Guitarra. El nombre de España. *Jorge Fernández Guerra.*
- 22 La guitarra en Madrid entre 1577 y 1850. *José Luis Romanillos Vega.*
- 25 Guitarreros andaluces. *Eusebio Rioja.*
- 28 Entrevista con Andrés Batista.
- 30 Entrevista con Carlos Usillos.
- 33 Entrevista con Osamu Muramatsu.

- 34 Discos

Tema

- 46 Polifonía medieval. 1ª parte: los hechos. *Luis Lozano Virumbrales.*
- 51 Música en los monasterios femeninos medievales. Los primeros años. *Josemi Lorenzo Arribas.*
- 54 Karsavina no era Kashuba. *Ana Serrano.*
- 60 Mordentes. *Juan María Solare.*
- 62 Actualidad.
- 65 Agenda.
- 72 Cursos.
- 74 Cajón desastre.
- 78 Distribución de Doce Notas.



Santos Hernández en su taller

Editorial

El mundo de la educación musical se toma un respiro, por más que corran rumores de que donde se dijo *digo...* Nos referimos, concretamente, a que la implantación del esperado grado superior está conduciendo a un baile de éstos que van adelante y hacia atrás en un bucle. Seguiremos atentos, pero, por el momento, aprovechamos la tregua para dedicarle espacio a uno de los aspectos que más nos han motivado desde el principio de nuestra aventura: las Escuelas de Música. Nos encontramos ante uno de los temas más controvertidos de la reciente geografía educativa musical. Desde el principio se confió en una fórmula de enseñanza que se presentaba como capaz de proporcionar cultura musical de manera extensiva, sin obligar a la disciplina rigurosa de un conservatorio a tantas personas deseosas de transitar por la música algunos años, divertirse y salir de la experiencia cultivados y enriquecidos. La realidad de estos primeros años de aplicación del modelo es bastante más contrastada que lo que pronosticaban los optimistas, pero es un modelo joven y hay que seguir alentándolo. Los mayores problemas parecen derivarse de la contradicción entre un determinado plan educativo y la realidad de la gestión de muchos centros dependientes de administraciones locales con criterios dispares sobre el rol de la educación musical en cada comunidad y, frecuentemente, sin ninguno.

Dedicamos nuestro espacio de instrumentos a la guitarra, instrumento español por excelencia. Aunque no haya un plan específico para el orden en que queremos mostrar la realidad de cada instrumento o familia, hemos decidido dedicar este número al que más nos identifica para aprovechar la feria de música clásica y jazz de París, Musicora, que se celebra a finales del mes de abril y en la que **Doce Notas** estará presente con un stand propio. No queríamos dejar pasar esta posibilidad de afirmar nuestra presencia en esta feria, que tan adecuada nos parece para elegirla como modelo si es que Madrid se anima algún día a tener una feria propia en el ámbito clásico a partir del único instrumento que irradia desde este país, tan árido en otros aspectos de lo musical.

revista de música
doce
notas

Doce notas. Revista de Información Musical. Plaza de las Salesas, 2. 28004 Madrid

Tel./fax (91) 308 00 49. *Edita:* G. C. Guevara. *Director:* Jorge Fernández Guerra.

Colaboran en este número: Cristina Bordas, Marina García Bueno, Ángeles J. Perona, Calidad del Lío, Josemi Lorenzo Arribas, Luis Lozano Virumbrales, Elena Montaña, Celia Montolío, Eusebio Rioja, María Antonia Rodríguez, José Luis Romanillos Vega, Ana Serrano, Juan María Solare, Luis Eugenio Utrilla.

Diseño y maquetación: Mercedes Crespo.

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

ISSN 1136-6273. *Fotomecánica:* Textoláser, S. A. C/ Matilde Hernández, 34. 28019

Dibujo de portada: Darío Alvarez Basso

polimúsica

Todavía se puede creer

Pianos y electrónica musical

Estos son tiempos de
prisas, crisis y desconfianza.

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

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

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



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

Todavía creemos



Las escuelas de música: la niña bonita de la LOGSE

El modelo, ampliamente probado en los países europeos curtidos en educación y cultura musical, se basa en la enseñanza de la música sin obligaciones profesionales, a partir de una concepción lúdica y exenta de presiones: juego, clases colectivas, ningún límite de edad, etc.

Las escuelas de música iban a realizar la doble función de ejercer una labor social (educando musicalmente a todo el que quisiera, sin ninguna restricción) y de liberar a los conservatorios profesionales de la masificación. Parece, no obstante, que se han sobreestimado las dificultades de aplicación o, si se prefiere, subestimado el enorme océano de desidia que nuestro país arrastra en cuanto al valor que se da a la música. En los países europeos en los que el interés por la música es muy vivo las escuelas han alcanzado cotas muy altas en cuanto a número de alumnos y en la creación de una cultura musical de base ampliamente satisfactoria. ¿No será, pues, que se pensaba que las escuelas de música, por sí solas, iban a movilizar a la sociedad sobre el valor y la importancia de la música? Parece que se cumple, una vez más, el adagio de que una educación bien concebida es una condición necesaria, pero no suficiente, para que

una determinada materia goce de un prestigio social capaz de implantarla en las costumbres e instaurarla en una tradición.

¿Son todo sombras en el despegue de las escuelas de música? Evidentemente, no. Los primeros problemas del nuevo modelo conviven con un estado de efervescencia positivo. Las quejas sobre la ausencia de un contenido curricular corresponden plenamente al ámbito de lo modificable. En este terreno, la experiencia de cada Escuela y cada profesor es fundamental y debe terminar incorporando músculos, nervios y piel al esqueleto de la ley.

Mucho más graves se presentan los problemas de contratación e inestabilidad laboral del profesorado. Las administraciones locales son las encargadas del mantenimiento de las escuelas. En su arranque, éste fue un factor de democratización: escuelas nacidas en la década de los ochenta que se ciñeron a los planes de estudios de cada momento y adaptadas, mayoritariamente, al esquema LOGSE desde el año 1992, pero que han creado un caldo de cultivo musical inestimable en localidades alejadas del sacrosanto centro de Madrid. Como es lógico, el microcosmos de ayuntamientos y concejales es muy variopinto, se encuentra desde la mayor responsabili-



Fachada de la Escuela de Música de Alcorcón. © Escuela de Música Manuel de Falla de Alcorcón.

dad y sensibilidad cultural y educativa hasta todo lo contrario y, por supuesto, toda la gama intermedia.

Se da, también, el caso del Ayuntamiento de Madrid, al que parece que le quema la responsabilidad y tiñe de apriorismo liberalizante lo que cada vez está más claro que no es otra cosa que desidia. Madrid capital, y otras localidades, arrojan la patata caliente de sus escuelas a empresas de servicios en las que el abuso en la contratación del profesorado es moneda corriente. Es justo decir que ni todas las empresas de servicios practican el abuso ni todos los ayuntamientos que gestionan directamente son buenos, pero el principio es preocupante.

El tema está abierto. Nos interesan las escuelas de música. Tanto las que se acogen al modelo de la LOGSE como las que navegan entre restos de planes de estudios. Para iniciar el tema hemos elegido una de las más veteranas y que gozan de mejor reputación, la de Alcorcón. Más de 600 alumnos y dieciséis años de aventura, numerosos ex-alumnos trabajando como profesionales y bastantes premios ganados por su banda, su coro o su más reciente orquesta. Completamos este dossier con un texto de otro responsable de una Escuela de Madrid, Fuenlabrada. A través de sus palabras toma cuerpo esa mezcla de esperanza en el porvenir e impaciencia ante los desajustes que define la nueva realidad de la educación musical española. ■

LUIS EUGENIO UTRILLA

Necesaria reforma de las enseñanzas

La hipoteca de las escuelas específicas de música

Hasta la entrada de la LOGSE, los planes de estudios de las enseñanzas musicales respondían a una pedagogía obsoleta. Las figuras punteras en este campo como Orff, Kodaly o Martenot venían aplicando distintas metodologías que podían ser tildadas de revolucionarias y que se desarrollaban en los países europeos de honda tradición musical.

Con la aparición de la LOGSE se venía a reconocer la importancia de este tipo de enseñanzas, incorporándolas al tratamiento de una formación integral del individuo.

Así pues, se ofrecía una doble funcionalidad: la formativa y la social. La primera permitía un plan de formación que deparaba profesionales; la segunda fomentaba y promovía un lenguaje como medio de expresión y de desarrollo personal y colectivo.

Hasta hace unos años, la formación musical se adquiría en una serie de centros públicos o privados que se orientaban hacia la formación de profesionales, coexistiendo así un alumnado con aspiraciones y expectativas, a veces, radicalmente contrapuestas: aquéllos que pretendían convertirse en profesionales de la música y otros que buscaban una práctica musical gratificante.

En Europa, una serie de países hace años que habían resuelto dicha convergencia. Por un lado, los Conservatorios para atender a los futuros profesionales, y por otro las Escuelas de Música de enseñanza no profesional.

Las Escuelas Municipales de Música, en gran modo, comienzan su andadura en el contexto de una política de democratización de la cultura y para dar respuesta a una demanda creciente. Y lo hacen acogéndose a la única normativa vigente en ese momento, pero que no se correspondía con la realidad sociocultural.

La LOGSE, a través de la Orden Ministerial de 30 de julio de 1992, establece que pueden cursarse en Escuelas Específicas de Música, sin limitación de edad, estudios que en ningún caso podrán conducir a la obtención de títulos con validez académica y profesional. Asimismo se expresaba que dichos Centros se regularían reglamentariamente por las Administraciones Educativas. En definitiva, venían a regularse las condiciones de creación y funcionamiento de las Escuelas de Música.

La filosofía de esta Orden se basa precisamente en la necesidad de dar respuesta a la demanda de distintos sectores de la población para acceder a una práctica musical gratificante y con fines lúdicos que integraba otro tipo de manifestaciones musicales como el pop, el rock, el jazz, el flamenco, etc., y que no tenían cabida en otro tipo de centros. Todo ello sin perjuicio de que a través de un proyecto educativo se pueda detectar y encauzar a futuros profesionales de la música.

La orden suscitó desconcierto y confusión en todos los sectores antes aludidos, así como los recelos que toda reforma comporta, máxime ésta que venía a señalar la no obtención de titulación académica que

fácilmente caía en descrédito y sinonimizaba baja calidad, pérdida de tiempo o academia barata.

Cualquier reformulación exige, además del debate previo, la experimentación que contraste y garantice el basamento sobre el que se va a construir. De tal modo que la entrada en vigor de dicha Orden supuso un nuevo modelo de ver y enfocar la enseñanza musical, pero sin ofrecer unos plazos razonables que facilitasen la transición obligada para no padecer un coste social traumático. Esto es: durante el curso 92/93, los centros no tuvieron otro remedio que acogerse a dicho modelo, viéndose en la tesitura de explicar en la más completa soledad las excelencias de la nueva concepción a unos padres y un alumnado que no salían de su asombro, ya que apenas habían transcurrido dos meses desde la finalización de su curso académico. Así, a partir de ese momento, estos centros pasaban de un solo Plan de Estudios (Plan del 66) a tres tipos de alumnos: aquéllos que ya habían iniciado sus estudios según el Plan mencionado, aquéllos que se encontraban en situación de incorporarse al nuevo Plan LOGSE y aquéllos de nueva incorporación a lo que ahora, según el nuevo proyecto, es Escuela Específica de Música.

Con independencia de que uno suscriba al 101 % la filosofía de la susodicha Orden y la valore en su justa medida, la coexistencia de distintos planes de estudios, unida a una serie de elementos y factores -algunos de los cuales analizaré a continuación- era cuanto menos una tarea

enloquecedora.

La ordenación de las enseñanzas artísticas debió acometerse de acuerdo con los principios que inspiraron el conjunto de la Reforma de la Enseñanza y alcanzar la actualización tanto de sus programas como de su estructuración y metodología, sin menoscabo, evidentemente, de la autonomía que refleja la propia Orden y se concede a este tipo de Centros.

Hoy, transcurridos cuatro años, la cruda afirmación no es otra que la siguiente: la Orden del 30 de julio de 1992 no tuvo los precedentes lógicos y necesarios que son preceptivos para una modificación de tal calibre y, lo que es a mi juicio más grave, no tiene visos de desarrollarse. Hasta hoy, lamentablemente, y a pesar de ciertos atisbos, seguimos prácticamente donde estábamos: no se puede abandonar todo un proyecto a una suerte de aprendizaje por descubrimiento.

¿Cómo llevar a cabo el modelo europeo y adaptarlo a nuestra realidad? Éste fue quizás el interrogante no satisfecho en su día y aquí radica tanto el error como la solución que hubiera, si no erradicado, si al menos aliviado la presión social recibida y atenuado las dificultades de implantación que los propios organismos oficiales (Ministerio de Educación y Cultura, Comunidad Autónoma) reconocen.

Por todos estos motivos sigo pensando que, independientemente de la realidad sociocultural en la que deba insertarse la Escuela, es urgente el diseño de un Plan de Formación conjunto -siempre se ignoró y supuso un «vade retro», un Diseño Curricular Base que contenga las prescripciones mínimas obligatorias y que homogeneice el planteamiento pedagógico que la futura Red de Escuelas pueda ofertar.

Toda reforma está abocada al más estrepitoso fracaso si no existe una implicación, un compromiso, una interacción comunicativa. En este sentido, es fundamental el papel del profesorado que, una vez más, es pieza clave del éxito.

¿Están preparados los profesionales de la música que pueblan las distintas escuelas para acometer este cambio? En modo alguno deseo proyectar una provocación. Una actitud responsable y legítima me

parece que es reconocer y asumir las propias carencias en el terreno pedagógico y didáctico.

Cuando en una ocasión reciente he escuchado a algún profeta de esta nueva doctrina «*el profesor debe ser un investigador permanente en el aula*», no he podido por menos que sentir escalofríos. Ese aserto es el Summum de la Pedagogía, la que preconiza que el maestro -véase la filosofía que sustenta la propia LOGSE- tiene ante sí cada año un microcosmos único e irrepetible.

A todo este despropósito hay que añadir el metalenguaje que de por sí acompañó a la Reforma y que en su caso creó su propia liturgia todavía no asumida por el profesorado del REG, por tanto desconocida y desconcertante para la mayoría del profesorado de enseñanzas musicales, cuando no rechazada de plano. Si el léxico es un problema de entrada, qué no serán los conceptos que aquí expresamos.

Añadamos, pues, a todos estos ingredientes la inexistencia de equipos pedagógicos estables en los que se propicie un clima de estímulo de trabajo en equipo. Cuando de por sí las plantillas, en su gran mayoría, están configuradas por profesores pluriempleados o con contrato en precario y donde este concepto de labor metodológica y dinámica laboral, por tradición y formación recibidas, brilla por su

"Toda reforma está abocada al más estrepitoso fracaso si no existe una implicación, un compromiso, una interacción comunicativa."

ausencia. Con el agravante anexo de la mentalidad funcional y corporativa, en el sentido más amplio del término en no pocos casos.

El Diseño Curricular Base pertenece al ámbito de la ordenación educativa y es un componente cuya elaboración es una com-

petencia y una responsabilidad que la administración educativa no puede ni debe soslayar. Como se ha demostrado hasta la saciedad, el curriculum es el instrumento cotidiano de la práctica pedagógica, el eje referencial que integra... Es, en definitiva, la herramienta al servicio del profesional al que se proporciona una pauta. Un diseño curricular abierto y flexible en modo alguno se contraponen con las directrices y la filosofía que emanan de dicha Orden.

La concreción de un diseño está mediatizada por el material pedagógico que va a ser el instrumento que profesor y alumno utilizan dentro del aula. Pues bien, tampoco se ha acompañado. No se ha dotado a este tipo de reforma musical de algo similar a lo empleado en el REG, ni material de apoyo didáctico en forma de proyectos curriculares, tipo programaciones de aula, descendiendo a la tónica y típica unidad didáctica cotidiana. Hechos éstos que, no cabe duda, no sólo habrían orientado a la práctica profesional sino que además hubieran mitigado la soledad y coadyuvado a despejar el aislamiento en que se sigue hoy, después de cuatro años de andadura. Únase asimismo el desconcierto sufrido desde un primer momento por la carencia de asesoramiento de especialistas psico-pedagógicos en este terreno.

Aunque son dignas y loables algunas de las experiencias que se están llevando a cabo en una serie de centros, y el esfuerzo de algunos profesionales de la música por adaptar en sus escuelas esta nueva - y por qué no decirlo- revolucionaria filosofía (luchando contracorriente, tratando de aparcar inercias y corporativismos), no menos cierta es la afirmación de la soledad que se evidencia cuando se reúnen colectivamente ni el desconocimiento que poseen del marco jurídico-organizativo en que se mueven sus compañeros de entorno.

La Orden del 30 de julio de 1992 vino a poner un compás en un sistema que desafinaba, pero en manos de todos los miembros de la Comunidad Educativa está que en el futuro interpretemos correcta y musicalmente la partitura de este proyecto y de esta nueva pedagogía. ■

Martín Rodríguez Peris, director de la Escuela de Música Manuel de Falla de Alorcón

Entrevista Es también saxofonista y director de la banda de la escuela, con la que ha conseguido varios premios.

"No los ves en un concierto ni atados"

P. ¿Cuándo nace la Escuela de Música de Alorcón?

R. En el curso 1980/81, a iniciativa del Ayuntamiento que quiere que haya una banda en el pueblo de Alorcón, para lo que se contrata a unos profesionales de la Orquesta de la RTVE. Ése es el germen del que surge la Escuela. En el 81 se empieza a contratar a más profesores, uno de ellos soy yo, y empezamos a impartir lenguaje musical (que entonces era solfeo) y después instrumentos, de percusión y de viento. Nace enseguida una banda de tambores y cornetas. La mayoría de ese grupo que comenzó entonces son hoy profesionales; por ejemplo, dos percusionistas están tocando en la Orquesta de Castilla y León, otro está en la Municipal de Sevilla, otro de profesor en Rivas Vaciamadrid, y otro un poco más joven está casi siempre contratado en la Orquesta de la RTVE.

P. Y durante esos primeros diez años, ¿la estructura curricular es la del Plan 66?
R. Sí. Nace como escuela de música. Después el Ayuntamiento se da cuenta de que necesita un plan de estudios, y qué mejor (para otros, qué

peor) que ese famoso y discutido Plan 66 para poder formar a los músicos que irían a formar parte de esa banda, a la que seguirían una orquesta y un coro, uno mixto y otro de voces blancas. De algo más de 100 alumnos del primer año, se pasa a 300 en el segundo con la contratación de más profesores, y así hasta 640 que hemos llegado a ser. En la actualidad somos 607.

P. ¿En qué momento se pasa al estatuto de Escuela de Música?

R. Cuando se instaura la LOGSE. En un principio éramos una escuela no reglada; después, a los dos años, se pide la convalidación del grado elemental del Plan 66. Entre el año 87 y el 89 se amplía a grado medio en las asignaturas que nos hacen falta, así como las complementarias: Música de Cámara, Armonía, Composición o Historia de la música. Esto hasta el año 92 que es cuando entra la reforma de la LOGSE y la creación de las Escuelas de Música. Aún continuamos con el Plan 66 porque todavía tenemos alumnos (ya muy pocos, 40 o 50) que quieren terminar sus estudios y desean tener,

por lo menos, su título.

P. Entonces, ¿la dependencia administrativa es del Ayuntamiento y desde el punto de vista de la enseñanza depende de los organismos educativos de la Comunidad de Madrid?

R. En cierto modo, sí. Aquí el que controla es el Ayuntamiento porque está financiando prácticamente el cien por cien. Solamente se recibe una subvención diría que simbólica. Esta Escuela cuesta unos 200 millones de pesetas anuales y la Comunidad da, entre unas subvenciones y otras, 5 o 6 millones que transfiere al Ayuntamiento de Alorcón. ¿Por qué dependemos de la Comunidad? En realidad, dependemos de una manera teórica; si el Ayuntamiento dijera no, sería no, pero tenemos que estar inscritos en un plan educativo general, que lo veamos bien o no es aparte. En cuanto a la estructura de Escuela de Música, pienso que puede dar una respuesta social, a través de la música, mucho más amplia y diversa que un conservatorio. En la escuela de música el alumno puede ser más amateur, aprender durante cuatro o cinco años y tener capacidad

para defender un papel en una agrupación, poder cantar en un coro o tocar en una orquesta. Eso en un conservatorio creo que no lo puede hacer. Pero, para eso, una escuela de música tiene que tener una infraestructura muy buena, un buen profesorado bien pagado, estable y cualificado. Ése es el verdadero espíritu y el camino auténtico de la escuela de música: dar una buena enseñanza, si no el chaval de 12 o 13 años se desincentiva. No nos engañemos, la mayoría de los padres lo que quieren es que los chicos tengan su bachillerato y después ya se verá si tienen tiempo para la música. La LOGSE tiene una gran laguna, es la del famoso bachillerato musical que aún no se ha implantado.

P. En el caso de su Escuela, ¿existe estabilidad profesional en cuanto a la contratación del profesorado?

R. Somos 26 profesores, 21 fijos, y todos según han querido contratar con el Ayuntamiento de Alorcón. Es decir, cada profesor acuerda su disponibilidad. Por ejemplo, es muy difícil tener treinta alumnos de contrabajo; así pues, si tenemos 14 o 15 y eso le requiere al profesor 6 o 7

horas, está contratado por esas horas. Pero eso no quiere decir que el contrato, porque sea a tiempo parcial, sea temporal, del tipo de prestación de servicios por diez meses.

P. ¿Cuáles son las exigencias de la Comunidad de Madrid para este tipo de escuelas, para formar parte de su red y recibir subvenciones?

R. Varias. Una, por ejemplo, es tener una asignatura de "Música y movimiento" para chavales de 4 a 7 años, y la tenemos. Otra exigencia es tener tres o cuatro alumnos por hora. Esto lo cumplimos a medias porque aún tenemos el Plan 66 en vigencia. De todas maneras, no creo que lo lleguemos a cumplir del todo porque no veo que ése sea el camino; la música es individual y el artista se forma individualmente, aunque después tenga que practicar en plan colectivo en ciertas disciplinas como el conjunto instrumental o la música de cámara, pero no la enseñanza. La formación colectiva puede ser interesante, en un principio, para que los chicos no se aburran o se estimulen viendo que un chavalito toca mejor o tiene cierta habilidad.

P. Es decir, ¿en ese aspecto no están ustedes de acuerdo con lo que propone o impone la Comunidad?

R. No, no estoy muy de acuerdo. En "Música y movimiento", por ejemplo, tenemos 107 o 108 alumnos, y de ellos los profesores solamente han detectado pequeñas cualidades musicales en nueve o diez; los demás niños no se desenvuelven con cosas tan sencillas -o tan problemáticas- como lle-



Martín Rodríguez Peris al frente de la banda. © Ayuntamiento de Alcorcón.

"En la Escuela de Música el alumno puede ser más amateur, aprender durante cuatro o cinco años y tener capacidad para defender un papel en una agrupación"

var un ritmo a través de las palmas, o ir andando y al mismo tiempo llevar el ritmo con palmas, o dar dos palmas por paso. Es difícil para algunos, para otros es pan comido, pero la mayoría de estos últimos son hijos de profesores musicales o algunos de sus padres son músicos. Hemos abordado una nueva discipli-

na, unas nuevas teorías, el hecho de ser menos estrictos con el lenguaje musical como éramos antes, y nos está preocupando que dentro de tres o cuatro años no tengamos aquí gente capaz de poder disfrutar de la música, pero disfrutar de verdad, no poner ahí cuatro o cinco chiquitos tocando todos la misma melodía y encima desafinados si es con un violín. Aunque nos preocupa, creo que aquí, en Alcorcón, la administración no lo va a permitir. He visitado escuelas en el extranjero, financiado por la Comunidad de Madrid, y me ha asustado el porvenir inmediato. Por ejemplo, en Holanda he visto que los chavales funcionan muy bien hasta los 12 o 13 años. A partir de ahí, el que ha querido ser músico se ha

ido al conservatorio y las escuelas se han quedado medio vacías: los grupos que se han formado en esas escuelas son solamente chicos de 12 a 14 años. Después, cuando he visto otra agrupación que más o menos se podía escuchar era de gente de cuarenta y tantos años. ¿Qué pasa con los chavales de 15 y 16 años, o los de 25 a 30, que porque sean ingenieros aeronáuticos, por ejemplo, no pueden tocar en una agrupación? No lo entiendo, la escuela de música falla, eso está claro, no se da una buena enseñanza, porque si se diera esa persona podría ser ingeniero aeronáutico, podría estar trabajando de ocho a tres de la tarde y a las cinco de la tarde pertenecer a la banda o a la orquesta de su ciudad o de su barrio.

P. ¿En qué condiciones creen ustedes que una escuela de música daría una buena formación?

R. Con exigencia, exigir al alumno y que el esfuerzo del profesor vaya hacia el chico que tenga unas mínimas condiciones musicales; y, sobre todo, dedicación a la música, porque hay chavales que vienen a pasar el rato. No quiero que una escuela de música, que para mí tiene que ser el paso entre la escuela de enseñanza general y el conservatorio, sea un aparcamiento de críos. Si estudia música, que lo haga como las matemáticas, el dibujo o la educación física, y si de verdad está funcionando y le gusta, que vaya a la escuela de música y allí aprenderá a tocar un instrumento. ¿Si después quiere ser profesional? El chico decidirá si va al conservatorio. ¿Que no?, se puede quedar en la escuela de música porque allí va a tener su orquesta, su banda o su coro para poder participar.

P. ¿Creen que la escuela de música sobreviviría mejor con un contenido curricular, exámenes, etc.?

R. Creo que sí. De hecho, nosotros vamos a hacer exámenes porque es la única manera de poder exigirle al alumno. Esta sociedad está pecando de no exigir, sobre todo a los chiquitos, a los que estamos educando muy a la ligera: «anda, niño, mira la tele y toma una palmadita por lo bien que te lo estás pasando». Pues no, creo que los estamos descuidando y habría que estar encima de ellos. La única manera de estar encima de un chaval, siendo padre o educador, es vigilarle, y qué mejor vigilancia

que examinarle de vez en cuando a ver qué tal va, qué hace, cómo está rindiendo.

P. ¿Por qué cree que el esquema de las escuelas de música sin ningún esquema curricular se ha instalado en la LOGSE?

R. Sí lo hay. Lo que pasa es que es muy ambiguo y está a expensas de lo que el claustro de cada escuela quiera. Hay unos mínimos, media hora para dos alumnos, o una hora para cuatro o cinco con un proyecto mínimo para poder practicar un instrumento. Pero depende del profesor y de la es-

"No quiero que una Escuela de Música, que para mí tiene que ser el paso entre la escuela de enseñanza general y el conservatorio, sea un aparcamiento de críos."

cuela. Esos mínimos hay que desarrollarlos con seriedad, hacer que ese alumno no se aburra y sea capaz de disfrutar de un instrumento. Hay quien piensa, «ay qué bien, el chavalito va a estar cinco o seis años en una escuela de música y después, aunque no vaya a tocar un instrumento, seguro que irá a escuchar una orquesta». Pues no, los chavales pasan por una escuela de música y algunos han pasado por conservatorios y no los ves en un concierto ni atados.

P. ¿Se sienten comprendidos y amparados por sus patronos, el Ayuntamiento?

R. Tenemos nuestras luchas. La vida es una lucha continua y ningún Ayuntamiento ni Escuela de Música es la panacea. Te lo tienes que estar ganando todos los días. En di-

ciembre no fui capaz de abrir un concurso de coros en Alcorcón, cuando otras veces nos hemos llevado primeros premios a nivel nacional y tres o cuatro primeros premios en la Comunidad de Madrid. Se empieza otra vez de nuevo, se hacen pruebas y en tres meses el coro ha funcionado, desde hace tres años no se daba un coro como el que se escuchó ayer. ¿Qué quiere decir esto? Que todo es una lucha, trabajar continuamente y no descuidarlo. Aquí ofreces un concierto con un poco de calidad, el público lo agradece y

contratados directamente por el Ayuntamiento, pero aquellos que están trabajando contratados por medio de una empresa privada, como ocurre en las cinco o seis escuelas del Ayuntamiento de Madrid capital, no es de recibo, creo que es tirar el dinero. Hay profesores que tienen que ser unos excelentes profesionales, no lo dudo, pero está claro que su trabajo no está pagado. Si les funcionan bien esas escuelas es porque entra mucho el ego del profesional de la música. Se dirá «estoy mal pagado, con unas condiciones paupérrimas de contratación, me pueden echar pasado mañana, termino mi contrato en julio, no me pagan ni agosto ni septiembre, no sé en qué condiciones volveré». Y, sin embargo, el trabajo sale, los alumnos están atendidos. Así no debe funcionar una escuela de música ni ninguna enseñanza, porque estamos tirando el dinero o intentando hacer lo que se pueda con cuatro duros.

P. ¿Por qué razón hace esto el Ayuntamiento de Madrid capital: porque le puede salir más barato, por apriorismo ideológico sobre liberalización o privatización de servicios, por desidia...?

R. Puede ser porque les salga barato, pero la educación nunca ha sido barata. A un arquitecto o un constructor le puede ser indiferente hacer un edificio de 20 o de 500 millones, pero nosotros tratamos con calidad humana. Un alumno no puede estar esperando qué pasará con su profesor el año que viene. La mayoría de los profesores, sobre todo los músicos, tratan a sus alumnos como a hijos. El contacto del profesor y el alumno

el patrono dice «estoy invirtiendo en algo que a la gente le gusta». Tenemos una banda que ha ganado 8 o 9 primeros premios, un coro que ha ganado varios, una orquesta que también los gana, todos compiten. Pues bien, la música es competencia y lucha diaria, y tiene que serlo. Pero, también, vivencias. En eso consiste una escuela viva.

P. ¿Cómo se sienten con relación a otras escuelas de música de la Comunidad de Madrid?

R. Privilegiados, por desgracia para algunos compañeros míos. Las escuelas de música corren a cargo de la administración local que contrata a los profesores y algunos están trabajando en condiciones paupérrimas. Eso con los compañeros que están trabajando

se establece a través de ese cariño y ese lazo artístico que te une. Por aquí han pasado alumnos que, por desgracia, no han tenido la suficiente confianza con el padre y todos sus problemas se los han mostrado a los profesores.

P. En esta Escuela de Alcorcón hay una serie de grupos musicales. La banda, por ejemplo, es uno de los grandes orgullos del centro. Háblenos de ellos.

R. La banda y el coro los dirijo yo y no me gusta hablar de lo que hago yo mismo. Van bien, es cierto, pero es el resultado del trabajo del alumno y del profesor. Los alumnos, aquí, estudian poco, como en todas partes. ¿Por qué funcionan bien? Porque el profes-

or se queda tres cuartos de hora o más con el alumno que no ha estudiado la lección haciendo escalas o portamentos y el chaval sale con la lección aprendida. Podríamos hablar del grupo de percusión o de metales que llevan mis compañeros y son fenomenales. Hay dos grupos de percusión, uno de chavales de enseñanza no reglada, que dieron el otro día un concierto fabuloso a su nivel. El otro grupo, más mayor, se va a Astorga en mayo a dar una serie de recitales. El grupo de metales de enseñanza no reglada, por ejemplo, estaba ensayando el otro día en la sala de cámara y yo lo hacía con el coro en el auditorio. Unos chavales que estaban al lado de la puerta dijeron «ahí al lado nos están haciendo la

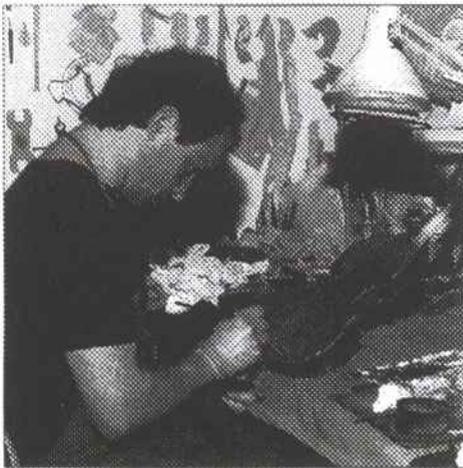
competencia, hay otro coro ensayando». Paro y veo que no era un coro sino un grupo de metales de chicos de ocho a doce años que sonaban como voces humanas. ¿Qué mejor halago? Sobre las orquestas, de cuerda básicamente, hay una grande de edades de 16 a 18 años, toca bien porque la mayoría está en el Plan 66. Hay otra orquesta de pequeños de enseñanza no reglada, que hizo su presentación en diciembre. El otro día los padres salieron emocionados porque con pocos días que llevan tocando juntos -los más veteranos llevan sólo dos años- habrá gente que piense que sólo podrían hacer *tarara* con el método Suzuki; pues no, hacen algo más y lo demostraron, tocaron tres o cuatro piezas

muy afinadas y con un sonido que había que escucharlo para creerlo.

P. ¿Se sienten enraizados en la población de Alcorcón?

R. No mucho. Es un pueblo con 150.000 habitantes y viene poca gente a escucharnos. Pero ése es el mal de todos. Lo que sí que nos encontramos es muy realizados con los chavales. Están muy integrados. De hecho, la Escuela les pertenece. Las mismas aulas de profesores no son de los profesores, son del chaval que en ese momento pide la llave y está tocando. Muchas veces el profesor ha tenido que decir: «oye, haz el favor de salir que tengo que dar clase». La Escuela es de los chavales. ■

J. F. G.



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



Manuel Herrero, profesor de contrabajo en la Escuela de Música Manuel de Falla

Entrevista Es también contrabajista de la Orquesta Sinfónica de la RTVE.

"La orquesta de pequeños va a servir de cantera para la de mayores"

P. ¿Cuándo se crean los grupos instrumentales de la Escuela de Música de Alcorcón?

R. La orquesta de jóvenes se ha creado este año. Lo primero que se creó, hace quince años, fue la banda de mayores. Después, este año, la orquesta juvenil, y el año pasado la banda juvenil, aparte de los grupos de cada clase de instrumento. La creación de la orquesta juvenil responde a la exigencia de la LOGSE de grupos de conjunto instrumental en las escuelas de música. En la de Alcorcón hay diferentes grupos y tuvimos la idea de que el conjunto instrumental fuera la orquesta juvenil. En

ella hay niños desde los ocho años en adelante que llevan tocando como mucho dos años un instrumento de cuerda. No sólo aprenden a tocar un instrumento o lo que es el mundo de la orquesta, también aprenden lenguaje musical, como compases que no conocen. Una vez tocábamos una pieza en compás de seis por ocho y cuando terminamos de ensayar una niña de ocho años, chelista, que tocaba perfectamente, me dijo que no conocía el compás, pero la pulsación la seguía perfectamente. Quiero decir con esto que la clase de orquesta es de todo y los niños van aprendiendo en la práctica.

diendo en la práctica.

P. Desde su práctica orquestal profesional, ¿qué impresión saca de la actitud de estos chicos ante el hecho de tocar en un grupo orquestal?

R. Creo que es una experiencia fundamental porque los instrumentistas de la orquesta nos hemos pasado toda nuestra vida de estudiante tocando solos nuestro instrumento, en los conservatorios no hemos tenido acceso a grupos, sobre todo a orquestas. Para estos niños, de ocho años en adelante, que tienen la oportunidad de tocar en grupo, sobre todo con instrumentos de cuerda, meterse en la disciplina de una orquesta es verdaderamente muy importante. La gente que pueda llegar a profesional y haya empezado con este tipo de grupos creo que lo va a recordar como algo muy especial, muy bonito, porque se desarrolla el sentido musical y se aprende realmente a estar en la orquesta. En la orquesta hay que tener una disciplina en todos los sentidos, y, si se aprende desde los ocho años, cuando tengan veinte no se van a encontrar con ningún problema, que yo, por ejemplo, sí me he encontrado por no haber tenido práctica de orquesta.

R. Ése es un problema. En principio, los instrumentos son de baja calidad; hay que entender que los padres no se gasten mucho dinero en un instrumento hasta que ven que su hijo tiene posibilidades o que le gusta verdaderamente. Aunque también depende del instrumento, un violín, por ejemplo, en unas condiciones aceptables para un alumno que empieza vale mucho menos que un contrabajo o un violonchelo. De todas formas, los contrabajos los compra la Escuela y están bien. Algunos violines también, en violas y chelos hay alguno de la Escuela, pero la mayoría de los alumnos se ha comprado su instrumento y, en general, el nivel es bajo. Esperamos que según vayan avanzando les digan a los padres que hay que comprar un instrumento mejor.

P. Y en la orquesta de nivel superior, a la que luego acceden la mayor parte de estos muchachos, ¿se ve un mayor compromiso con el instrumento que adquieren?

R. Sí, porque ya hay gente que está en cursos muy avanzados. Aunque algunos no terminen siendo profesionales les gusta la música, saben lo que quieren y se gastan el dinero en un instrumento bastante aceptable para poder tocar.

P. Tengo entendido que han



José María Vall dirige la Orquesta de la Escuela Manuel de Falla.

Foto: Carmen Moraleda. © Ayuntamiento de Alcorcón.

P. ¿Tienen los chavales instrumentos aceptables?

desaparecido unos contrabajos de la Escuela...

R. Hemos tenido un robo en la Escuela. En un fin de semana entraron, destrozaron todo lo que encontraron a su paso y nos robaron tres contrabajos Paesold, alemanes, y un arco. Ha sido denunciado y de momento no ha aparecido nada por ningún sitio. Pero hemos tenido la suerte de que el Ayuntamiento ha vuelto a comprar instrumentos, ha repuesto y tenemos los mismos de antes para que la gente pueda tocar en los grupos. El problema del contrabajo es que algunos niños vienen a estudiar a la escuela porque no tienen instrumento en casa. Incluso los que tienen instrumento en casa, cuando vienen a la escuela a dar clase o a participar en grupos, usan los instrumentos de la escuela, porque son instrumentos nada fáciles de transportar.

P. ¿Cómo es la respuesta de los padres de estos muchachos ante estas orquestas de la escuela?

R. Creo que muy positiva. Hay que pensar que nuestro horario de ensayo de la orquesta se realiza los miércoles de ocho a nueve y media, es más bien tarde, cuando los niños ya llevan una jornada entera de colegio. Algunos han tenido antes, incluso, solfeo y, como todos sabemos, en el colegio tienen exámenes y otras cosas, y los padres aguantan hasta las nueve y media esperándoles ya que la mayoría son muy pequeños y no vienen solos, algunos vienen exclusivamente para la clase de orquesta.

P. ¿Los padres van solamente a llevarlos o también se quedan a escucharlos?

R. Ensayamos en una sala en la que sólo cabe la orquesta, no hay mucho sitio para que estén los padres escuchando. Tenemos un auditorio grande, pero en ese momento ensaya la banda juvenil. Si ensayáramos en el auditorio los padres estarían escuchando a los niños y, además, muy gustosamente. Sólo hemos dado un concierto compartido con la orquesta de mayores que sirvió de presentación de la de pequeños. Y la respuesta fue muy interesante por parte de los padres, el auditorio de la escuela estuvo lleno y con un ambiente muy majo.

P. ¿Qué relación se establece entre la orquesta de niños y la de mayores?

R. El problema de la orquesta de los mayores es que si alguno de los componentes se marcha a algún conservatorio o deja de tocar hay que reponer su sitio. Si hay siete u ocho violines primeros y nos quedamos con cuatro o cinco, te encuentras con ciertas obras que no puedes tocar. Así que creemos que la orquesta de pequeños va a servir de cantera para la de mayores, además con disciplina de orquesta porque no está orientada a dar conciertos sino a la pedagogía, a que los niños sepan lo que es tocar con más gente.

P. ¿Cómo se organiza el trabajo de esta orquesta?

R. El trabajo que desarrollamos en la orquesta se divide así: dos semanas del mes las dedicamos a ensayos parciales, cada instrumento ensaya con sus profesores respectivos, y las dos últimas las dedicamos a conjunto, donde lo que se ha ensayado anteriormente permite a los niños tocar su parte y escuchar

a los demás. Es muy importante que escuchen a los otros y que hagan música, no sólo las notas y el compás, hay matices, articulaciones... La reacción de los niños es increíble, les pides un piano o un forte y reaccionan muy bien, incluso, a veces, si se te escapa a ti o se te olvida, notas que lo hacen sin pedírselo, lo asimilan muy fácilmente y todo lo que les dices lo hacen siempre; si les dices algo una o dos veces se les queda grabado.

P. En cuanto a la orquesta de mayores, me imagino que habrán podido ver la evolución de antiguos alumnos que posiblemente se hayan insertado en la vida profesional.

R. La verdad es que sí. Tenemos alumnos de la orquesta que están de profesores en algunos conservatorios. Incluso algunos están colaborando con orquestas, es el caso de la Orquesta de Córdoba donde hay una chelista que ha estado tocando, o en la de la RTVE, donde ha habido colaboraciones por parte de estos alumnos. Resulta muy gratificante ver a estos alumnos participar en orquestas y grupos.

P. ¿Qué se podría hacer para aumentar aún más ese potencial tan rico de vocaciones en una localidad, como es el caso de Alcorcón?

R. En principio, una orquesta juvenil como la que tenemos tiene el número justo para que pueda funcionar. El problema lo veo en las clases individuales, la idea de la Escuela de Música me parece muy buena porque incluye diferentes grupos de edad: adultos, niños muy pequeños desde los cuatro años, niños más mayores, de trece a quince, y de todos estos

grupos puede haber un diez o un quince por ciento de gente que luego puede nutrir la orquesta o pueden ser grandes pedagogos. La Escuela de Música ofrece una gran variedad. El problema es que baja un poco el nivel de exigencia. No existen los exámenes, no hay ninguna titulación y todo es más relajado. Creo que, aun siendo Escuela de Música, habría que mentalizar a los alumnos de que la música es algo muy importante y que hay que dedicarle tiempo. No se puede ir a una clase sin estudiar, hay que estudiar en casa un poco todos los días y se requiere un mínimo de esfuerzo para poder mantener este tipo de grupos.

P. Usted, aparte de coordinar la orquesta infantil, da clase de contrabajo...

R. Sí. Y tengo bastantes alumnos para lo reducido del horario. El contrabajo no es un instrumento al que acceda mucha gente. El contrabajo siempre está en último lugar, incluso algunos de los alumnos que he tenido han venido porque no había plaza de otros instrumentos. Pero he puesto en práctica en los últimos años una experiencia muy interesante: hacer durante el curso una presentación del instrumento a alumnos que al siguiente curso van a acceder a un instrumento, y eso me ha dado muy buenos resultados. Además de poner en práctica esto, he estado en exámenes de fin de curso de lenguaje musical (ya que ahí si se suelen hacer exámenes), y cuando he visto a algún alumno con condiciones siempre le he tentado un poco a ver si le gustaba el contrabajo. Entre todo esto me encuentro con dos o tres alumnos bastante buenos, en un grupo de diez. ■ J. F. G.

MARINA GARCÍA BUENO



Concierto de la banda de la Escuela M. de Falla.

© Ayuntamiento de Alcorcón.

Nuestra escuela

La Escuela es como una gran familia, o eso es, al menos, lo que piensan los alumnos que acuden allí diariamente, algunos llamados por la música como aficionados y otros como futuros profesionales. La mayoría entraron a formar parte de la Escuela animados por sus padres, amigos o profesores del colegio sin saber demasiado bien cómo funcionaba eso de la enseñanza musical, aunque ahora, ya pasados unos años, creen que es algo tan importante en sus vidas que ven casi imposible dejarlo, por lo que podemos encontrarnos con alumnos con dedicación plena a la música, otros que la compaginan con sus estudios en el instituto o la universidad y, por último, antiguos alumnos que siguen participando en diversas agrupaciones como la banda o la orquesta.

Y es que en la Escuela se respira un aire distinto. No es un simple centro de enseñanza limitado a impartir clase, es un lugar abierto a diario de mañana a noche! (incluso fines de semana) para todos aquellos que quieran pasarse por allí a estudiar un rato. Se cuenta con unas buenas instalaciones entre las que destacan las cabinas de estudio y una cafetería próxima «donde se fomenta el compañerismo»... aunque no vendría mal una biblioteca donde conseguir una cultura más general del mundo de la música, no sólo limitada a los conocimientos prácticos del propio instrumento.

La relación con los profesores es cercana y de confianza; el nivel de enseñanza es bastante alto para ser una escuela municipal y no un conservatorio, debido también al alto nivel del profesorado, aunque hay una queja generalizada: algunas asignaturas complementarias dejan bastante que desear.

Un papel importante en la Escuela lo desempeñan las distintas agrupaciones como la banda, la orquesta, los grupos de cámara y la «banda pequeña» donde

los que están empezando pueden hacer sus primeros pinitos fuera de las «aburridas» clases de solfeo. Y es gracias a estas agrupaciones por lo que Alcorcón se está abriendo a la música, ya que con sus conciertos dan a conocer la labor que lleva realizando esta Escuela desde hace más de diecisiete años. Actualmente estudian en ella personas de todas las edades, desde niños de cuatro años que aprenden música a la vez que juegan, hasta personas adultas que buscan en su estudio una forma más de evasión.

Pero si hay una queja es el escaso apoyo municipal, no tanto económico, ya que la Escuela cuenta con instrumentos para los alumnos... como «moral», porque sólo acuden al concierto más representativo de cada ciclo y se olvidan de acudir o difundir aquellos otros que se celebran casi semanalmente, adonde sólo acuden alumnos de la propia Escuela y sus familiares. ■

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

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 TECNICOS ESPECIALISTAS A SU SERVICIO •

OFERTA

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

Por 13.000 pts.*

OFERTA VALIDA HASTA 30/6/97
* I.V.A. NO INCLUIDO

El Taller del Piano

Gonzalo de Berceo, 12
28017 MADRID

Tel. 407 44 43

Casa de Piano



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

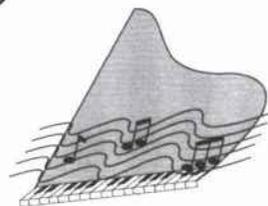
C/ Puebla, 4
28004 Madrid

Tlfs.: (91) 522 50 04-70
Fax: (91) 522 50 04

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. DE LAS SALESAS, 3 28004 Madrid
TEF. (91) 319 59 14

METRO ALONSO MARTÍNEZ-COLÓN

Daniel Fedele, director del Taller de Músicos

Entrevista La primera escuela de música moderna que abrió sus puertas en Madrid vuelve asociada con la academia Maese Pedro.

P. ¿Cuándo nace el Taller de Músicos?

R. En Barcelona y, a partir del año 1986, en Madrid, en la calle del Almendro. En 1994 cerró por problemas con el local, hasta que se encontró esta posibilidad de compartir un local mejor con una escuela de música clásica que nos permite abarcar un proyecto más amplio, clásico y moderno.

P. ¿Son pioneros en Madrid en la enseñanza de jazz y música moderna?

R. El Taller fue una de las primeras escuelas que se dedicó a la enseñanza de música moderna y que aglutinó a todos los músicos de jazz que había en Madrid. Ahora hay más y es beneficioso porque significa que hay más demanda.

P. ¿Contemplan alguna forma de organizarse?

R. Hay una Asociación de Escuelas de Música Moderna que agrupa a una quincena de toda España. El objetivo es intentar algún reconocimiento de la enseñanza de la música moderna por parte de la Administración y crear un título o diploma que tenga alguna validez oficial.

P. ¿Qué diría a los que consideran que la música moderna, jazz, rock, etc., se aprende de forma autodidacta?

R. En música todo es relativo, pero si se quiere llegar a un nivel musical alto siempre se necesita una formación. Sin solfeo es muy difícil aprender a componer o a hacer arreglos. Nosotros recomendamos que el que tenga la perspectiva de de-



Clase de Big band en el taller de músicos.

"La cultura actual es moderna pero la formación es clásica."

dicarse a la música que se haga con una formación lo más completa posible, que haga cursos de solfeo y de armonía moderna porque amplían mucho las posibilidades.

P. ¿Por qué se le tiene miedo a la enseñanza de la música moderna?

R. Escuchamos todo el tiempo música moderna; sin embargo, a la hora de estudiar se estudia clásico. Hay una separación total, la cultura actual es moderna pero la formación es clásica. Para mí es una falta de información por parte de los padres que, incluso, lo ven como si fuera peligroso para la formación de sus hijos. Es como si hubiera dos campos distintos, clásico y moderno, que no se pudieran juntar; yo creo que la formación tendría que estar mezclada porque la música moderna también tie-

ne su parte clásica, un tema de los años 20 o 30 ya es clásico. Creo que en unos años va a transformarse y al final se asumirá como normal que un alumno empiece a estudiar con Bach y con los Beatles.

P. Después de diez años, ¿qué balance sacan?

R. Hay mucha gente que estudió en la escuela y está integrada en el mundo musical. Se puede decir que el balance es positivo. Ahora bien, queda mucho por hacer en cuanto a dar una formación más rigurosa. Tenemos que conseguir en todas las escuelas que haya un programa de estudios con unos niveles bien establecidos, igual que en la música clásica, y que se alcance una formación integral.

P. ¿Cuál es la relación que mantienen con Maese Pedro?

R. El proyecto consiste en intentar integrar el mundo clásico y el moderno, que haya trasvase entre los distintos profesores y los alumnos, que estén en clásico en un momento y puedan incorporarse a clases de moderno en otro. Eso es lo interesante del proyecto. También hay un departamento de música contemporánea, que es otro mundo que parece de otro planeta, como si no perteneciera al clásico. Intentamos que la gente conozca todo y que haya una mayor apertura.

P. ¿Cree que la gente que conocía el Taller de Músicos ha entendido el tipo de relación que han establecido con Maese Pedro?

R. Ha sido un cambio muy grande. Llevamos sólo cinco meses y estamos intentando que todo el mundo se entere y vea de qué va el proyecto. ■ J. F. G.

UNIDOS POR JUPITER



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



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

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

Tfno. 430 81 67



JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

Guitarra

El nombre de España

La guitarra española es, indudablemente, el gran orgullo musical de nuestro país. Por historia, repertorio, grandes intérpretes, literatura y constructores ningún otro instrumento ha llegado a consolidar una continuidad tan gloriosa y definitoria. España, además, aporta al mundo dos vertientes mayores de su práctica instrumental: la clásica y la flamenca, la culta y la popular. Pocas veces estos dos términos, generalmente antagónicos, podrán conjugarse con tanta majestad como en esta ocasión. La guitarra clásica se ha construido con tal cantidad de préstamos de la práctica popular que casi respira por ellos. Por su parte, la poética de la guitarra flamenca ha adquirido unos niveles evolutivos tales que el término de popular sólo remite ya a su lado más noble, al sustrato expresivo ligado a una comunidad determinada en la que todos son partícipes del ritual artístico.

España ha participado de forma activa en todos los grandes momentos del instrumento; con la excepción, quizá, de cuando ésta derivó hacia la electrificación que la convirtió en el eje de la música juvenil. El éxito universal de Andrés Segovia ha marcado una cota irreversible en el proceso de dignificación clásica de la guitarra, así como una coloración española indudable. Sin embargo, y paradójicamente, ese éxito ha marcado el punto de salida para que intérpretes de numerosos países hagan suyo ese instrumento, único que incorpora el adjetivo de español a su nom-

bre propio. El universo de la guitarra cubre hoy desde el Pacífico hasta el mar del Norte y no es de extrañar que un australiano como John Williams suene hoy como heredero del maestro de Linares. Cuando la competencia es leal y de talentos, bienvenida sea. Pero mucho más triste sería que la supremacía, tan duramente mantenida, en materia de constructores y repertorio se viera en peligro por abandono a su suerte de los únicos sectores en los que brillamos en el mundo. Nuestros luthiers son aún admirados y cortejados internacionalmente gracias a una calidad artesanal heredada de una tradición centenaria, pero poco se hace para protegerlos de oleadas de competencia industrial en la que se incluyen los inevitables instrumentos seriados procedentes de países de mano de obra baratísima. Si el peligro acecha a fabricantes de reputación casi indestructible, qué no ocurrirá cuando se desciende a la edición o a la vida concertística. Madrid puede que sea la única de las grandes capitales sin una sola revista dedicada al instrumento que nos representa mundialmente. Los conciertos de guitarra siguen siendo, mayoritariamente, un asunto de fieles tan apasionados y románticos como faltos de medios y de apoyo. Brilla por su ausencia un gran concurso que polarice nuestra supuesta supremacía. Las colecciones históricas son aún excelentes, pero flotan en el magma de los coleccionistas aislados y no resulta inusual que algunas se resbalen hacia Japón, por ejemplo. Que una exposición tan espléndida como la que se organizó en el 92 no haya dado pie a que se piense en el embrión de un museo o gran colección pública es frustrante. Luces y sombras, en fin, de nuestro genio local.

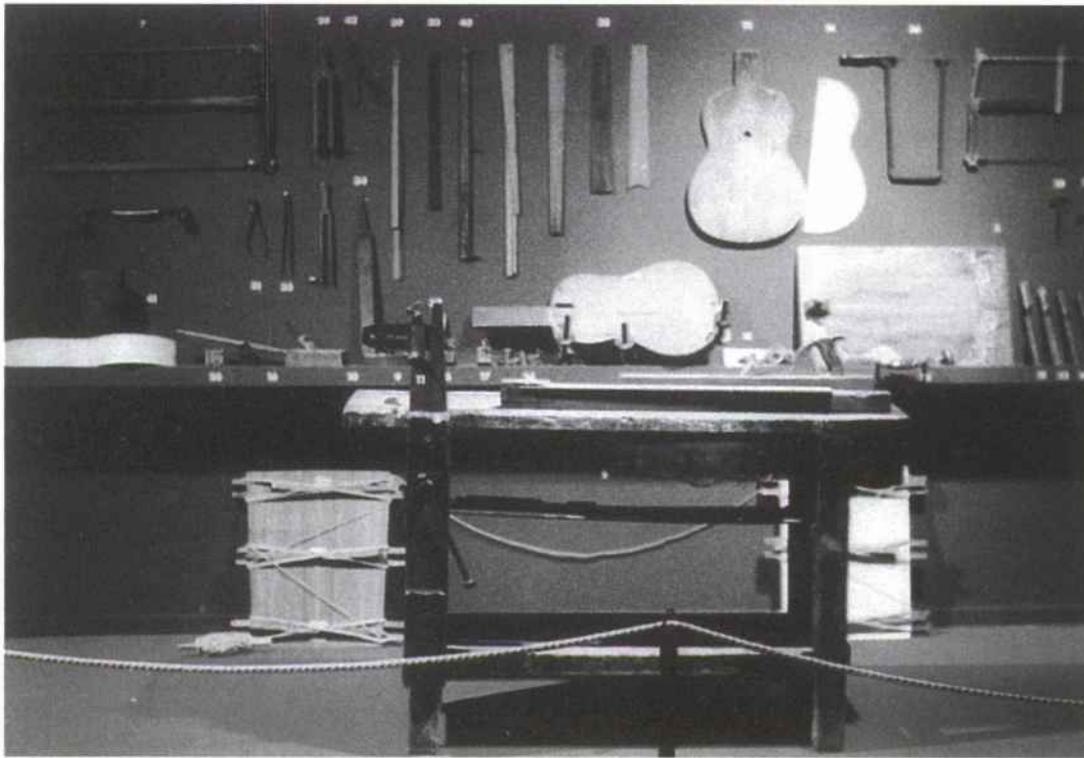
Llegar a la guitarra

La aproximación a la guitarra se produce en el



Foto: Jesús Montejo

Joseph de Frías, Sevilla, ca. 1777. Museo de la Festa. Patronato Nacional del Misterio de Elche, Alicante. Regalo de la Reina María Cristina de Borbón al guitarrista Diego Ortiz. Restaurada en 1971 por Evelio Domínguez, Madrid. Pág. 111, cat. exposición La Guitarra Española.



El taller de Santos Hernández en la exposición *La Guitarra Española*. Museo Municipal de Madrid, 1992. Foto: Jesús Montejo.

Manuel Ramírez, Madrid, 1912. Colección *The Metropolitan Museum of Nueva York*. Restaurada por S. Hernández en 1922. Perteneció a Andrés Segovia. Foto: ©The Metropolitan Museum. Pág. 167, cat. exposición *La Guitarra Española*.

Foto: Jesús Montejo

joven aspirante a músico con mayor facilidad que a otros instrumentos. Si se nace o se evoluciona en el universo del flamenco se respira su aroma en todo momento y ponerle las manos encima es casi una tentación para el muchacho que la tiene cerca. Para el aspirante a guitarrista clásico el camino es más tortuoso, juega en su contra la pseudofacilidad que la caracteriza y, con frecuencia, una pedagogía esterilizante en los primeros años. Queda el señuelo ambivalente de su enorme popularidad como estrella de la música pop y rock. Ha habido muchos guitarristas excelentes que comenzaron su carrera desde la práctica pop-rock, pero los que verdaderamente se han hecho músicos han terminado por recorrer carreras similares (en intensidad, dureza y dedicación) a las de los virtuosos clásicos y flamencos. El tejido de escuelas de música moderna que comienza a instalarse -por fin- entre nosotros debe dar al joven aspirante a músico la verdadera dimensión de lo que significa dedicarse a la música, al margen del estilo elegido. Se dan, también, razones más espurias en el acceso a la guitarra: el reducido precio de la gama baja del instrumento y la idea de que rápidamente se puede uno acompañar unas canciones con media docena de acordes; es la versión instrumento-juguete, heredera, quizás, de aquella reputación degradada de cuando en el siglo XIX la guitarra se constituyó como instrumento obligado

para mendigos.

Sea como fuere la motivación, la guitarra atrae como un imán y constituye, junto al piano, la estrella de las peticiones de plazas en los conservatorios y escuelas de música. Lo verdaderamente delicado consiste en transformar ese aluvión en verdaderas vocaciones. Para ello cuenta desde la actitud de los pedagogos del instrumento, que debería ser algo más fresca en los primeros años, hasta la proyección del prestigio que debe acompañar a los guitarristas de gran nivel y que debe tener reflejo en la fijación de vocaciones sin las cuales -no nos engañemos- no se produce una gran carrera. Por su parte, el mundo del flamenco, que no tiene esos problemas de enganche al instrumento, se ha lanzado a una carrera de trascendentalización de la técnica solista -siguiendo el ejemplo de grandes figuras como Paco de Lucía- que comienza a reclamar una formalización pedagógica de alto nivel. Algo parecido se anuncia para los que deseen transitar por los senderos de los estilos del jazz o del rock, aunque con la desventaja de que el repertorio (y sus claves ocultas) ya no es español.

De compras

El precio de la guitarra es un elemento delicado. Tiene la reputación de ser barata y no es incierto. Comparativamente, es uno de los instrumentos más





Santos Hernández en su taller. Colección Santos Bayón, Madrid.



Evelio Domínguez construyendo un tres cubano.

cliente modesto o principiante, pero deja un margen de beneficio muy escaso.

Existen fábricas españolas, en general en la región valenciana, que cubren dignamente el segmento de precios entre las más baratas y las 200.000 pesetas. A partir de ahí se entra en el ámbito de la artesanía, es decir, en el mundo de la verdadera guitarra. Un buen instrumento se puede cifrar en torno a las 500.000 pesetas, por encima de esa cifra estamos hablando de piezas excepcionales, encargos y modelos raros.

Las gamas de precios recomendadas, en esto coinciden todos los constructores y profesionales consultados, podrían ser éstas: para un principiante es suficiente un instrumento entre 15.000 y 30.000 o 40.000 pesetas. En cuanto el joven pase los dos o tres primeros años de estudio y muestre deseos reales de seguir, se debe intentar ir a instrumentos entre las 50.000 y las 200.000 pesetas. Para cuando se terminen los estudios y se busquen salidas profesionales se hace imprescindible una guitarra



Pablo Contreras

Ignacio M. Rozas



económicos; una guitarra de alto nivel cuesta lo que un mal fagot o lo que un piano de gama elemental. Pero de lo barato a la ganga hay una distancia que si se traspasa desnaturaliza al instrumento, convirtiéndose en una agresión a la sensibilidad sin formar de un niño o un joven.

Por debajo de 15.000 pesetas (ésta, como las cifras que siguen, son siempre aproximadas), estamos ante un juguete, dañino, además, en términos musicales. Las que hay por debajo de ese precio son, asimismo, de países de sulfurosa reputación, orientales, por ejemplo. Se venden, por regla general, en grandes almacenes que, por si fuera poco, hacen grandes negocios; una guitarra de 8.000 pesetas puede haberle costado a un gran almacén muy poco; mientras que una guitarra de 15.000 a 20.000 en un guitarrero o una tienda musical prestigiosa se tiene por no desatender a un

artesanal. Bueno será recordar que, sea cual sea el modelo elegido, siempre se habrá pagado varias veces menos que por una trompa, un trombón, una tuba, un fagot o un piano; por más que sea necesario recordar que este tipo de factores no deben decidir jamás una vocación.

También será bueno recordar que es un privilegio estudiar guitarra en nuestro país y poder acercarse a los numerosos guitarreros existentes, consultarles, compartir su inapreciable experiencia y comprarles un instrumento salido de sus manos. La leyenda del joven Andrés Segovia, visitando al constructor Manuel Ramírez y saliendo de su taller con un instrumento que ha dado la vuelta al mundo varias veces hasta aparcarse en el Metropolitan de Nueva York, es una posibilidad que se insinúa a cada momento en los guitarreros madrileños (o en los de tantas otras ciudades españolas). ■

Constructores para continuar la leyenda

Ramírez

La dinastía de los Ramírez ha marcado el siglo XX. Fundada en 1882, la guitarrería que suministró el instrumento de Segovia ha visto pasar cuatro generaciones de la familia, así como a muchos oficiales que, al independizarse, han ido conformando lo más granado de los constructores. Actualmente la casa está a cargo de José Ramírez IV.



José Ramírez IV

Santos Bayón

Santos Hernández, nacido en 1874, se inició en la luthería con Valentín Viudes. En 1904 entró como encargado con Manuel Ramírez. En 1917 estableció su propio taller donde, además de guitarras, ejerció la luthería con los instrumentos de arco, llegando a ser conservador de los Stradivarius del Palacio Real. Amigo de grandes artistas, como Segovia y Sainz de la Maza, su taller fue siempre centro de tertulias. La famosa guitarra Ramírez de Segovia fue reivindicada por Santos de sus tiempos de encargado de esta casa, y tras una reparación solicitó ponerle su etiqueta, pero, según parece, Segovia se negó a que retirara la de Ramírez. Tras su muerte, en 1943, el taller fue regentado por su viuda con la que colaboraron nombres

como Marcelo Barbero. Posteriormente, Feliciano Bayón, marido de la sobrina del fundador, se hizo cargo del taller y en la actualidad el hijo de éste, Santos Bayón, continúa con la herencia tradicional de uno de los más grandes guitarreros madrileños de este siglo.

Juan Álvarez

Nacido en 1932, Juan Álvarez Gil comienza a hacer guitarras con su hermano hacia finales de los años 40. Pese al autodidactismo y a la tosquedad que él reconoce a sus primeros instrumentos, se anima a seguir y abre taller en torno al año 1952. Recibe algunos consejos de Marcelo Barbero, pero, en lo esencial, establece su reputación - que ha llegado a ser mundial- sobre su propia experiencia. Actualmente, continúa su trabajo junto con su hijo, que prepara la sucesión de uno de los talleres más reputados de la capital.

Manuel Contreras II

Manuel Contreras entra a trabajar con José Ramírez en 1958 e instala su propio establecimiento en 1962. Durante muchos años este taller ha animado el ámbito de la construcción con nuevas ideas, como la guitarra con doble tabla de fondo para impedir que el sonido se amortigüe con el cuerpo del intérprete. En 1987 se hace cargo de la guitarrería Pablo Contreras, hijo de Manuel, que fallece en 1994. Con él, este establecimiento mantiene la línea de apostar por conceptos modernos en la concepción y realización del instrumento.

Evelio Domínguez

Nacido en Cuba, Evelio Domínguez se establece en España en 1967. Poseedor de una extraordinaria habilidad técnica y artesanal, Evelio Domínguez es una autoridad mundial y un defensor del tres cubano, instrumento emparentado con la guitarra, de

tres órdenes dobles, que ha comenzado a adquirir popularidad tras haber sido incorporado a grabaciones de cantantes como Gloria Estefan o Juan Perro. Hombre inquieto, Evelio practica también la composición y la poesía entre guitarra y treses.



Los Álvarez, padre e hijo.

Ignacio M. Rozas

Abierta en 1989, la guitarrería Rozas es una de las más recientes de la capital. No obstante, Ignacio M. Rozas tiene una sólida trayectoria como luthier tras su paso por algunos de los mejores talleres de Madrid: Ramírez de 1961 a 1970 y Manuel Contreras, de 1970 a 1989, año de su instalación.

Pedro de Miguel

El más nuevo de los guitarreros madrileños que hemos seleccionado, abrió sus puertas en 1991. No obstante, se trayectoria comienza en Ramírez, como tantos otros constructores de la capital, a donde entró a trabajar en 1975. Pedro de Miguel trabaja la guitarra clásica y flamenca y se distingue por un alto nivel y una atención al profesional muy personalizada. Sus guitarras son de encargo en un porcentaje bastante elevado de su producción. ■

JOSÉ LUIS ROMANILLOS VEGA

La guitarra en Madrid entre 1577 y 1850

El mundillo guitarrero madrileño terminaría aceptando en el último cuarto del siglo XIX, casi por unanimidad, el magisterio del almeriense Antonio de Torres.

El gremio de violeros de Madrid, que comprendía igualmente a los guitarreros, contaba ya con Ordenanzas gremiales en 1577. Estas Ordenanzas debieron de ser las primeras que tuvo el gremio de violeros de Madrid, según se entresaca del acta notarial que resultó de la primera asamblea de violeros que, con objeto de elegir veedores y examinadores, tuvo lugar el 5 de mayo de 1577. Estas Ordenanzas habían sido aprobadas por el licenciado Martín de Espinosa, corregidor de su majestad, y eran las únicas que no encuadraban dentro del gremio de los carpinteros, como llegó a ser el caso con la mayoría de los gremios de violeros en España. El contenido de las cláusulas de estas primeras ordenanzas se desconoce -en el año 1602 constaba de dieciséis cláusulas, las mismas que a finales del siglo XVIII-, aunque sí queda constancia de cuales eran los instrumentos que tenían que construir los aspirantes a la maestría, quienes, una vez aprobados, podían establecerse, producir, reparar y vender sus instrumentos directamente al público.

Estas Ordenanzas continuaron en vigor, con varias modificaciones, hasta el año 1836 cuando fueron finalmente abolidas por decreto real. Durante dos siglos y medio el gremio había permanecido bajo el control de los maestros violeros, quienes se nominaban, por votación, en veedores y examinadores del Gremio para encargarse de supervisar, mediante visitas a los talleres, la calidad de los instru-

mentos construidos por los demás maestros del gremio y examinar a los oficiales que solicitaban el acceso a la categoría de maestro. Por las cartas de examen que conferían el grado de maestría y los contratos de aprendizaje a nuestra disposición, podemos seguir la trayectoria profesional del violero en Madrid desde el inicio del aprendizaje hasta alcanzar la maestría. El periodo de aprendizaje podía tener una duración entre tres y siete años, y una vez terminado se le concedía el grado de oficial del gremio. El periodo de aprendizaje, en aquellos casos en que

"Por las cartas de examen que conferían el grado de maestría y los contratos de aprendizaje a nuestra disposición, podemos seguir la trayectoria profesional del violero en Madrid desde el inicio del aprendizaje hasta alcanzar la maestría."

se consideraba que el aprendiz no había recibido del maestro violero la enseñanza adecuada, podía extenderse hasta que el aprendiz alcanzara el nivel profesional de oficial. Una vez alcanzado, el oficial podía continuar indefinidamente en

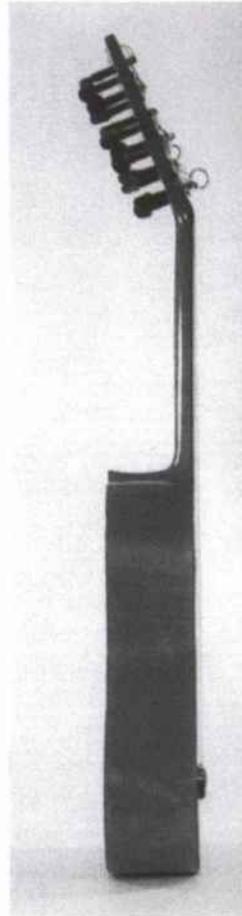
esa situación laboral sin necesidad de someterse a examen. A pesar de los cambios introducidos por estéticas musicales tan contrapuestas al pasar del espíritu renacentista al del barroco, período largo por el que tuvieron que navegar la guitarra y la vihuela de mano, el proceso de construcción tradicional, tanto de la vihuela como de la guitarra, no debió de cambiar mucho -salvo en aspectos decorativos- a lo largo de más de dos siglos, período que no ofreció innovaciones «tecnológicas» relevantes.

La situación cambiaría en el siglo XVIII con la introducción de tres innovaciones fundamentales que alterarían el curso de la construcción de la guitarra española: la cuerda entorchada, mencionada en Inglaterra en 1664; el trasteado fijo por medio de varillas de metal fino, llamados trastes, y que acoplados sobre el diapasón determinaban la altura de la nota musical de la escala del temperamento igual; el sistema para reforzar la tapa harmónica a través de la implantación de una serie de «nervios» de madera, conocidos hoy como varetas, que encolados en una posición semejante a un abanico abierto reforzaba interiormente la parte del lóbulo mayor de la tapa harmónica. Estas tres innovaciones hacían su aparición en una época en la que los artesanos agremiados presenciaban con inquietud contenida el inicio de un posible resquebrajamiento de la unidad estructural de los gremios, como consecuencia de las ideas liberales que propulsaban la implantación de un comercio libre del

lastre gremial y la derogación total de los gremios. La preocupación de los violeros de Madrid se hace evidente ante tal situación al sentirse amenazados por las ideas liberales y presentir una posible pérdida de control sobre el funcionamiento del gremio como estructura monopolizadora, así como igualmente el violero/guitarrero intuía un posible desorden en las tradicionales técnicas de construcción de instrumentos especificados por el Gremio.

Para poder enfrentarse al posible debilitamiento de su estructura gremial los violeros madrileños decidieron en el año 1761 imponer el pago mensual de una tasa de tres reales de vellón a cada maestro y de un real y medio para los oficiales. Esta medida tenía como objeto recaudar fondos monetarios para poder hacer frente a los gastos que el Gremio pudiera tener por pleitos en defensa de sus intereses, ya que *muchas personas de esta Corte en contravención de las Constituciones y Ordenanzas del Arte están fabricando Violines, Salterios y otros Instrumentos de cuerda y que los venden pública y Secretamente sin estar examinados ni tener facultad alguna para ello de que se originan crecidos Daños al expresado Arte*. Entre los firmantes de este documento aparecen guitarreros miembros de varias dinastías de guitarreros cuyos descendientes continuarían su labor en el siglo XIX.

Julián Furnielles, veedor del gremio, pertenecía a una familia de guitarreros oriunda de Barcelona y era miembro de una larga dinastía cuyos descendientes se emparentaron con los Sánchez de Aguilera, otra familia guitarrera madrileña. Antonio Furnielles, para que su hijo Julián no encontrara dificultades en el futuro como guitarrero y asumiendo la facultad que le confería el grado de examinador del gremio, concede ante notario a su hijo Julián, de doce años de edad, certificado de examen de violero. No sería éste un caso único de apresuramiento en conceder certificados de examen a niños de corta edad. En el año 1717, Antonio de Campos hace lo mismo con su hijo Manuel, de dos años. Alexo Ximénez lo hace con su hijo Juan Jacinto Jiménez,



Manuel Muñoa, Madrid, 1804. Colección José Ramírez, Madrid. Pág. 128, cat. exposición *La Guitarra Española*. Fotos: Jesús Montejo.

de cinco años de edad.

Manuel Narciso González, hijo de Marcos Antonio González, aprendería el arte de la guitarrería en el taller que su padre tenía en la calle Angosta de Majaderitos, hoy callejón de Cádiz. En esta guitarrería, regentada por Manuel Narciso González hasta mediados del siglo XIX, trabajarían sus cuñados, los afamados hermanos guitarreros Manuel y Juan Muñoa. Poco podemos decir acerca de guitarras construidas en Madrid por los violeros en los siglos XVI y XVII, ya que por ahora solamente contamos con un único ejemplar y éste es de un constructor anónimo, posiblemente construido en Madrid a finales del siglo XVI o principios del XVII, aunque sobre la fecha de construcción y origen existen opiniones diversas. Ciertos aspectos de su construcción recuerdan las guitarras madrileñas del siglo XVIII y se ajustan a las descripciones literarias de vihuelas y gui-

tarras de los siglos XVI y XVII, en particular a la descripción enviada por José S. Foradada a Francisco Barbieri en 1876 de una guitarra construida a principios del siglo XVIII por el guitarrero afinado en Madrid Antonio de Murcia, que era: *...casi de la misma forma y dimensiones que las de hoy, siendo su cubierta [tapa harmónica] de pino, el fondo de ciprés y el cerco [aro] y mástil de nogal. No tiene éste divisiones por alambres, siendo como el de los violines y el puente sólo tiene cinco agujeros [en forma de gota] para otras tantas cuerdas, que las tendría duplicadas porque tiene diez clavijas*.

Más fortuna tenemos con guitarras construidas por violeros afinados en Madrid en los últimos decenios del siglo XVIII y principios del XIX, de los que disponemos cerca de una veintena de guitarras. Por instrumentos construidos entre los años de 1797 y 1834 podemos seguir



Francisco González, Madrid, ca. 1870. Colección *Musée de la musique*, París. Pág. 161, cat. exposición *La Guitarra Española*. Foto: Carlos González.

el proceso evolutivo de la guitarra en Madrid, notándose una falta de uniformidad básica de construcción tanto en el tamaño como en los elementos básicos de construcción. Estas guitarras son, en su generalidad, de tamaño más bien pequeño, habiéndose utilizado para su construcción diversas especies de maderas entre las que prevalece la madera de arce y la de ciprés. Algunas están profusamente ornadas con elementos decorativos de gran belleza, aunque la mayoría son de construcción sencilla con embocaduras y perfiles de corte modesto como elementos básicos de ornamentación. El varetaje reforzador de la tapa harmónica era igualmente de configuración variada incluso en guitarras construidas por un mismo guitarrero entre las que encontramos, al lado de instrumentos sin ningún tipo de varetas reforzadoras, otras con sistemas de cuatro y cinco varetas. El

guitarrero establecido en Madrid a principios del siglo XIX tuvo que enfrentarse a una serie de innovaciones que desconocía porque no habían pasado por el cedazo de la experiencia y, por tanto, no habían sido contrastadas en la práctica y quedaban al margen del empirismo que el gremio había mantenido durante siglos.

Una primera influencia de la guitarra andaluza sobre la madrileña se había dejado sentir a finales del siglo XVIII a través de las guitarras construidas en Cádiz por las dinastías Pagés y Benedit y en Sevilla por Francisco Sanguino. Es en una guitarra construida por Francisco Sanguino en Sevilla, en 1759, donde encontramos la primera muestra conocida de un prototipo sistema reforzador en forma de «abanico» abierto (las varillas representan las varetas reforzadoras). Este sistema fue utilizado, aunque ya más elaborado, por los

guitarreros andaluces José y Juan Pagés, por José Benedit, José de Frias y el malagueño José Martínez. Entre las guitarras del Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII, como puede verse por los anuncios aparecidos en la prensa madrileña de la época, estaban las guitarras de Francisco Sanguino: *célebre y famoso guitarrero, eran buenas para puntear, rasguear y tocar lo que se quiera, de voces muy raras y exquisitas...* mientras que las de Juan Pagés eran *con excelentes voces* y altamente cotizadas por los músicos en el primer tercio del siglo XIX. La faceta más sobresaliente en las guitarras gaditanas, particularmente en algunas construidas por José Pagés, era la excesiva comba de la tapa harmónica, faceta que también influiría en el desarrollo de la guitarra moderna y ya en evidencia en una guitarra construida por José Pagés en 1813. Una faceta de construcción similar puede apreciarse en varias guitarras construidas en Madrid por Juan Moreno en el primer tercio del siglo XIX, así como en las guitarras más desarrolladas de Francisco González: posteriormente en la de José y Manuel Ramírez y en las del valenciano Salvador Ibáñez.

El evidente titubeo que experimentaba el guitarrero establecido en Madrid en la primera mitad del siglo XIX, y que le impedía definirse con seguridad sobre el prototipo ideal de guitarra, se le agudiza con la importación de guitarras francesas de construcción más robusta introducidas en los círculos guitarrísticos madrileños por Dionisio Aguado a su regreso a Madrid después de una larga residencia en París. Dionisio Aguado, quien con anterioridad a su marcha a París tañía guitarras *de molde grande* salidas del taller de los Muñoa, se había hecho construir en París, en el año 1838, año de su regreso a España, dos guitarras de construcción «híbrida» por los guitarreros René Lacôte y Etienne Laprévotte, los más celebrados guitarreros franceses por aquellas fechas. Estas dos guitarras, conservadas en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, fueron construidas con un formato mayor que las de

EUSEBIO RIOJA

Guitarreros andaluces

Juan Muñoa, pero con sistemas reforzadores distintos al del «abanico» español, y con tiros de cuerda de 650 mm. -el tiro de cuerda de 27 pulgadas (621 mm.) favorecido por Dionisio Aguado era 30 mm. más corto. La longitud de 650 mm. resultaría ser el tiro de cuerda ideal, tanto para la guitarra clásica como para la flamenca y ya utilizado con anterioridad por guitarreros andaluces, entre ellos los Pagés de Cádiz. Benito Campo, casado en primeras nupcias con una hija de Manuel Muñoa, su hijo José y Manuel Narciso González serían los guitarreros más influidos por la modalidad de formato francés, modalidad que no ofrecía demasiadas posibilidades de desarrollo dentro del ya establecido concepto andaluz de construcción debido a unas facetas de construcción demasiado robustas y de estructuras rígidas a base de numerosas barras transversales y armónicas; las maderas chapadas y las tapas armónicas eran excesivamente gruesas, lo que ofrecía solidez estructural pero coartaba la espontaneidad de sonidos asociada a una guitarra más ligera de peso y con sistemas de varetaje en forma de «abanico» abierto. La profunda amistad mantenida entre Dionisio Aguado y la familia Campo desde el regreso de Dionisio Aguado de París se reflejaría, principalmente, en el «afrancesamiento» del formato de las guitarras construidas por los citados guitarreros. Agustín Campo, el otro hijo de Benito, llegó a ser el discípulo predilecto de Dionisio Aguado y a quien éste legaría una de sus guitarras francesas «grande de acer» del guitarrero René Lacôte y dedicaría alguna de sus composiciones musicales.

El mundillo guitarrero madrileño terminaría aceptando en el último cuarto del siglo XIX, casi por unanimidad, el magisterio del almeriense Antonio de Torres, sobre cuyos preceptos de construcción se apoyaría para desarrollar la guitarra española, tanto la «clásica» como la «flamenca», que tanta repercusión tuvo - y sigue teniendo- en la construcción de la guitarra de concierto actual. ■

Aunque hoy día la guitarra es un fenómeno universal, nadie duda en calificarla como guitarra española. Difícilmente puede encontrarse en el mundo un instrumento musical tan identificado con un país, ni un país con un instrumento musical. Mas si precisamos y usamos estos mismos argumentos, llegaríamos muy pronto a la conclusión de que la guitarra es andaluza. No en vano algunos de sus

máximos intérpretes históricos -en cualquiera de sus vertientes: clásica o flamenca- han sido y son andaluces. Y no en vano el guitarrero que definió el instrumento y su sonido, tal como lo conocemos hoy, fue también andaluz: el almeriense Antonio de Torres.

Muchos y cualificados son los guitarreros que hoy construyen sus obras en Andalucía. Imposible resulta comentarlos en tan breve espacio, por lo que ci-

Antonio de Torres, Sevilla, 1864. Colección *Museu de la Música de Barcelona*. Pág. 159, cat. exposición *La Guitarra Española*. Fotos: Jesús Montejo.



haremos sólo a los más nombrados.

Así, en Córdoba encontramos a Miguel Rodríguez como mantenedor de una importante dinastía que encabezó su padre y que hasta hace muy poco continuaba su hijo José, recientemente fallecido. También en Córdoba se encuentra Manuel Reyes que trabaja junto a su hijo, así como Juan Montero Aguilera.

A pesar de ser Almería la cuna de Antonio de Torres, en la actualidad sólo conocemos allí a Gerundino Fernández y a Juan Francisco Salvador Jiménez de Torres, bisnieto de Antonio de Torres que construye guitarras de manera ocasional.

Otro tanto ocurre en Sevilla. A pesar de su esplendoroso pasado guitarrero, no es amplia hoy su relación: Francisco Barba, Alberto Pantoja y Maximiano Fontiveros en la capital y Manuel Romero Macías en Montellano. E igual sucede en Cádiz, ciudad histórica en la construcción de guitarras que hoy no cuenta en sus calles con ningún taller. En cambio, sí lo hay en la

localidad de Algodonales donde trabaja Valeriano Bernal.

Málaga es otra ciudad de cualificada e importante historia guitarrera, con abundantes y gloriosos nombres. Ahora cuenta con el taller de José Luis Marín que fundara su padre Ramón y el de Pedro Maldonado donde trabaja también su hijo Luis Miguel. Pedro Maldonado Ruiz, su otro hijo, se encuentra establecido en Torremolinos, localidad donde existe además el taller de Alexandre Van der Horst, holandés afincado aquí. Juan Conejo Cebrián construye en El Rincón de la Victoria, aunque lo hace ocasionalmente. Joaquín García Fernández está establecido en Churriana, entre Málaga y Torremolinos. En la capital se halla José Ángel Chacón Tenllado, luthier especializado en la construcción de instrumentos de arco que también elabora alguna guitarra y que dirige una escuela municipal de luthería, iniciativa muy a considerar.

Sólo dos guitarreros encontramos en Jaén: Javier Cayuela en la capital y Jeróni-

mo Peña en Marmolejo. Por el contrario, Granada es la ciudad que mayor número de constructores detenta en la actualidad. La cuesta de Gomérez, donde tiene su sede la antigua Casa Ferrer, continúa manteniendo su carácter guitarrero. Allí están José López Bellido, Rafael Moreno, Antonio Ariza, Francisco Manuel Díaz y su hijo Víctor, y muy cerca Manuel Fernández. En el Realejo, Manuel López Bellido y sus hijos. En la Cuesta del Caldero Antonio Marín. Por otras zonas de la ciudad, Juan Miguel Carmona, Isidro Garrido, Juan López Aguilarte, Antonio Raya Pardo y Francisco Santiago Marín. En Baza, Antonio Martínez Peñalver. Y en Albolote, la cooperativa de jóvenes guitarreros, La Granadina, cuya construcción se basa en un sistema artesano, semi-industrial, de interesantes resultados.

Como puede deducirse de esta breve semblanza, el estado de salud por el que atraviesa la guitarrería andaluza es más que aceptable. ■

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

LA
MAYOR
ORGANIZACIÓN
AL SERVICIO
DE LA MÚSICA

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

y todos sus complementos



Unión Musical
arreglo

- **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^a DELGADO BELLO
MARQUETERIA Y DECORACIÓN

EDICIONES FACSIMILES AUTORIZADAS
Y

"SERIE NASSARRIENSIS"
EDICIONES DE DISEÑO ANTROPOMETRICO Y
PROPORCIONES SONORAS

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

arpandes@iic.vanaga.es

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



Andrés Batista, concertista, compositor y pedagogo de guitarra flamenca

Entrevista Ha sido Premio Nacional de guitarra flamenca 1974 de la catedra de flamencología de Jerez de la Frontera.



P. ¿Cuáles son las diferencias entre la guitarra flamenca y la clásica?

R. En la construcción, en el sonido, en la técnica y en la posición. En la guitarra flamenca necesitamos que el instrumento esté a la altura de la mano derecha para hacer los rasgueos, el pica-do y el alzapúa (que son técnicas especiales de la guitarra flamenca). Luego, en la técnica hay cosas que son diferentes. La diferencia con los guitarristas clásicos es de pulsación y rapidez. Tenemos la pulsación más brillante y más rápida porque lo exige el repertorio que tocamos. Por último, el repertorio. Los cantes se empezaron a acompañar con la guitarra y, poco a poco, cada estilo de cante ha derivado en una obra a solo de guitarra. Todos los estilos flamencos, más los que se han ido aflamencando y pasando al arte flamenco, como los fandangos o la malagueña, han pasado a ser solos de guitarra.

"El toque flamenco siempre es más de rabia y más corto"

P. ¿Cuáles son las características de la guitarra flamenca?

R. Tenemos cuatro: la guitarra solista, la guitarra para acompañar al cante, para acompañar al baile y la enseñanza. El solista tiene que ser capaz de tocar un concierto. El acompañante al cante tiene que conocer los acordes tonales y las partes rítmicas, con los acentos, para acompañar los diferentes estilos del cante; hay 46 estilos, pero cada gran estilo (como pasa en la soleá, en las seguidillas o en los fandangos de Huelva) tiene de 15 a 30 estilos diferentes dentro de la misma denominación genérica. Por ejemplo la Malagueña tiene la sencilla y doble de Enrique el Mellizo, la sencilla y doble de Antonio Chacón, la de Peroto,

"Los cantes se empezaron a acompañar con la guitarra y, poco a poco, cada estilo ha derivado en una obra a solo de guitarra."

la de La Trini, la del Canario, la de Juan Breva, hay que aprender cómo son estas melodías para acompañarlas bien. Lo mismo ocurre con el baile, dentro de cada estilo no es igual que

baile una mujer o un hombre, e incluso cada uno tiene su forma de baile que el que acompaña tiene que conocer. Y la enseñanza de guitarra flamenca, como puede ocurrir con cualquier maestro que enseña música, debe comprender todo: técnica y estilos, desde las cadencias, las fórmulas rítmicas, las formas musicales, los acentos; y luego la terminología que empleamos. Por ejemplo, decimos *tiene aire, tiene duende, es flamenco, tiene pellizco*. ¿Qué es eso? El fraseo, la inspiración, la interpretación, saber esperar bien los compases, la cuadratura.

P. La guitarra flamenca es más pequeña y ligera que la clásica. ¿No es cierto?

R. Antaño, la guitarra flamenca era mucho más pequeña y normalmente se hacía de ciprés porque es una madera que a las notas musicales les da un tono muy brillante y poca resonancia. Cuando haces los rasgueos rápidos se evita la confusión de notas y acordes. Además, en los cuadros flamencos, el tablaeo en donde se situaban el guitarrista, el cantaor, la bailaora, etc., era pequeño y el guitarrista no podía estar con la guitarra horizontal, debía levantarla para no tapar la cara al bailaor o bailaora que tenía a su lado. Lógicamente, tenía que ser liviana para poderla mantener así. A medida que el guitarrista flamenco fue empezando a hacer más varia-

ciones y, de cuando en cuando, a hacer un solo, se notó la necesidad de que la guitarra fuese más sonora. A partir de ahí empezaron a cambiar la guitarra blanca por diferentes maderas: caoba, arce, chicomoro, palosanto, pero tratando siempre de conservar lo principal: brillantez y poca resonancia. Se empezaron a hacer guitarras llamadas mixtas, con un trozo de palosanto y otro de ciprés. Finalmente se ha llegado a la conclusión de que la guitarra que suena mejor para tocar como solista es la de palosanto de la India o de Río. El montaje de la construcción tiene, para nosotros, una diferencia muy grande con la guitarra clásica: tener un sonido brillante y con menos resonancia, más bien tirando a claro que a terciopelo, porque el toque flamenco siempre es más de rabia y más corto. Los aros son más estrechos porque cuando son más anchos la nota adquiere inmediatamente una resonancia y profundidad que para el flamenco no va.

P. ¿Entonces ya no se usa el ciprés?

R. Sí, se sigue usando, pero normalmente se usa para tocar o bailar. Como guitarra solista la gente se ha inclinado por la de palosanto de la India o de Río porque tiene mucha más potencia. Aunque hay gente que toca con guitarra de ciprés porque le gusta, se pone un micrófono y



GUITARRERÍA 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 Garróbé, guitarra

· *Eduardo Sainz de la Maza.*

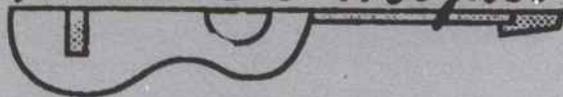
Apdo. de Correos 18077
28080 Madrid

Tel. 91-680 15 05

Fax 91-680 76 26

PEDIDOS A:

Pedro De Miguel



GUITARRAS
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

asunto concluido. Sabicas estuvo tocando en el Teatro Real con una guitarra de ciprés y sin micrófono; claro que Sabicas tenía mucha potencia, tocaba la guitarra muy bien. Hay a quien le sigue gustando ese sonido.

P. El guitarrista flamenco se ha desenvuelto muy bien sin enseñanzas oficiales, pero ¿no cree que la guitarra flamenca debería estar incorporada a los conservatorios?

R. Del guitarrista flamenco se ha dicho que aunque sea analfabeto puede tocar la guitarra. Ésa era la opinión de mucha gente

en España, desgraciadamente. La guitarra flamenca, cuanto más se sabe mejor se toca. El guitarrista tiene que saber de música como cualquier otro músico. Si no, hay una cantidad de cosas que cortan la carrera de alguien que podría ser un gran intérprete o compositor. La falta de conocimientos corta siempre. Hoy en día, se está haciendo una gran cantidad de composiciones con orquestas y conjuntos y no se puede permitir, por mucha técnica que tenga, que unos señores estén hablando con partitura y el guitarrista se quede mirando. Eso se podía permitir an-

tiguamente porque se tocaba para cantar o bailar. Normalmente todos los guitarristas, por fuerza, han tenido que tirar de la intuición y aprender rápidamente cómo se acompaña. Pero la gente que estudia con una persona que enseña bien, adelanta muchísimo. En cuanto a existir como asignatura oficial en España, creo que es de justicia, es un instrumento que se puede enseñar musicalmente muy bien. Creo que ganaríamos creando una gran escuela, ya que en esto somos de los primeros del mundo, tanto en construcción de guitarras como en guitarristas; al

menos de momento. Lo importante es aprovechar guitarristas muy buenos que han salido para crear una cantera de buenos guitarristas, y sin los conservatorios no puede ser. Ése es uno de los problemas que tenemos en España, que todavía no se ha creado la cátedra de guitarra flamenca en los conservatorios. En la guitarra flamenca todo lo que se toca se puede escribir musicalmente, yo tengo nueve publicaciones para guitarra solista, dúo, trío, cuarteto y quinteto de guitarras. Lo que hace falta es que la administración educativa nos eche una mano. ■ J.F.G.

Carlos Usillos, Presidente de la Sociedad Española de la Guitarra

Entrevista La Sociedad busca promocionar y dar oportunidad a todos aquellos valores que merezcan apoyo.

Cuarenta y dos años de vida ha alcanzado ya la venerable Sociedad Española de la Guitarra. Nacida oficialmente como Peña Guitarrística Madrileña, celebraría su primera reunión en la guitarrería de la Viuda de Santos Hernández de la calle Aduana (hoy Santos Bayón) el año 1955. Heredera de las tertulias celebradas en las guitarrerías, la Sociedad renueva su piel y su vitalidad al amparo de muchos entusiastas de las seis cuerdas. Su actual presidente nos resume las principales intenciones de un colectivo que multiplica sus esfuerzos por dinamizar el universo de un instrumento que reside en el corazón de los españoles pero que, paradójicamente, está alejado del bolsillo de nuestras instituciones públicas.

P. ¿Cómo nace la Sociedad Española de la Guitarra?

R. Nace de la necesidad de ampliar las relaciones entre los concertistas de guitarra y los constructores en cuyos talleres se hacían las tertulias a principios de siglo. Por allí se dejaban caer los grandes intérpretes para probar las nuevas guitarras. Esas tertulias tenían necesidad de ampliarse. La Sociedad Guitarrística Madrileña surge con la intención de promocionar a muchos jóvenes intérpretes que llegaban a relacionarse con el instrumento, porque un intérprete sin un buen instrumento no puede dar fe al cien por cien de su arte. Así llegó Segovia a la

guitarrería de la calle Arlabán de Manuel Ramírez y allí encontró la guitarra que éste le regaló y con la que hizo los 25 primeros años de su carrera. A Segovia debemos, precisamente, la gran difusión mundial de la guitarra. Segovia, además, tuvo la gran suerte de coincidir con el disco. ¿Cuántas vocaciones no se han originado al escuchar sus grabaciones! Y así, románticamente y por necesidades logísticas, se crean las sociedades de guitarra, no solamente en Madrid sino en más sitios.

P. ¿Cuándo nace la madrileña?

R. En el 1955 se le da forma. Hubo una serie de escarceos pre-

vios en que se discute y se crea una peña. Bastantes años más tarde, la Sociedad Guitarrística determina que en vez de tener un ámbito exclusivamente madrileño debía de ser Sociedad Española de la Guitarra. Está organizada de una manera un poco artesanal porque este tipo de asociaciones sin ánimo de lucro y dedicadas a un instrumento tienen un aspecto evidentemente idealista; la mayor parte de los socios están cerca de la guitarra porque les gusta ese instrumento, hay una característica del aficionado a la guitarra que es peculiar, es un instrumento que atrae.

P. ¿Cuáles son las actividades actuales de la Sociedad?

R. Aparte de la organización de conciertos, conferencias y algunas manifestaciones culturales en forma de ciclos, busca promocionar y dar oportunidad a todos aquellos valores que merezcan apoyo y estímulo. También vienen a España muchos guitarristas importantes de otros países que encuentran a veces pocos cauces de expresión. Otro de los

proyectos que tenemos es crear un boletín o revista de todas aquellas actividades relacionadas con la guitarra que puedan ser de interés para los socios. Es difícil porque nuestros presupuestos son bajos, pero debería haber en nuestro país (en otros países la hay) una revista dedicada exclusivamente al mundo de la guitarra. Creemos que hay suficientes personas dedicadas a este instrumento, desde la construcción hasta el compositor o intérprete, las editoriales de música, los fabricantes de cuerdas... Otro proyecto consiste en redactar un inventario de guitarreros madrileños. Aquí, desde las antiguas ordenanzas de la época de los Austrias, existían los violeros organizados y hasta nuestros días ha habido una importante artesanía de la fabricación de instrumentos -no solamente de la guitarra-, y que ha cuajado desde finales del siglo XIX hasta nuestros días en una generación extraordinaria de constructores que han dado instrumentos a todos los intérpretes famosos del mundo. ■ J.F.G.

CONSTRUCTOR
DE
GUITARRAS

Evelio Domínguez

Tres cubano
Guitarras
clásicas
y flamencas

Elfo, 102
28027 Madrid
Tel. (91) 408 81 34

Manuel Contreras II

Luthier



Calle Mayor, 80 28013 Madrid
Tel. / Fax (91) 542 22 01

TRANSPORTES
FLUITERS S.A.
INTERNACIONAL

Mudanzas y transportes internacionales
Embalajes
Guardamuebles y contenedores
Embalaje y transporte de obras de arte
Transporte de sistemas informáticos

**AGENTES Y CORRESPONSALES
EN TODOS LOS PAÍSES**

Telfs.
(91) 521 00 39
(91) 531 52 40
(91) 532 62 55
fax
(91) 532 08 63

OFICINAS
Barquillo, 9 - 28004 MADRID

ALMACÉN
Avda Constitución, 220
28850 Torrejón de Ardoz
(MADRID)
Telf. (91) 656 13 38

CONSTRUCTOR DE
GUITARRAS

José Ramírez

TALLER FUNDADO
EN EL AÑO DE 1882

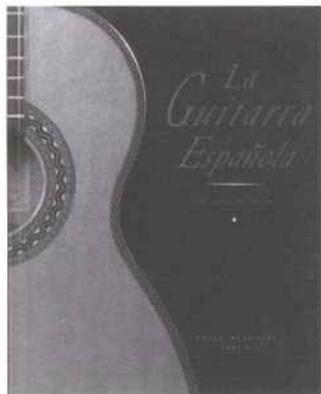
TALLER:
Calle General Margallo, 10
28020 Madrid
Tel.(91) 571 84 31
Fax: (91) 571 59 45

TIENDA:
Calle de la Paz, 8
28012 Madrid
Tel. (91) 531 42 29

Publicaciones

Un catálogo histórico

El catálogo publicado a raíz de la exposición de guitarras que tuvo lugar el año 1992 en el Metropolitan Museum de Nueva York y en el Museo Municipal de Madrid continúa siendo uno de los documentos más valiosos sobre el instrumento desde el



punto de vista histórico y técnico. Incluye estudios de Laurence Libin, Egberto Bermúdez, Pepe Rey, Gerardo Arriada y Cristina Bordas; ésta última fue la comisaria de la exposición. El catálogo ha sido rescatado del olvido en el que suele caer este tipo de publicaciones ligadas a actos puntuales por la editorial *Opera tres* de Madrid. Se trata de una publicación bilingüe (español-inglés) de más de 200 páginas y repro-

ducciones a color de todos los valiosos materiales (guitarras y objetos) presentes en la exposición.

Dúos y Tríos de Isidro Laporta

Opera tres Ediciones musicales.

Isidro de Laporta



Seis dúos
para dos guitarras

Edición a cargo de
Luis Briso de Montiano

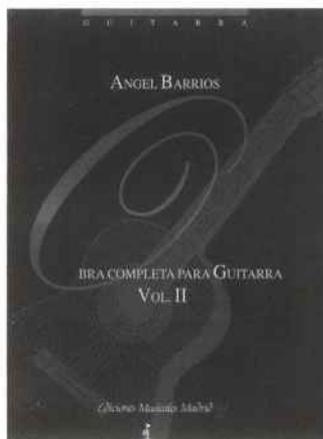
Opera tres Ediciones musicales

Excelente edición la llevada a cargo por Luis Briso de las obras del madrileño Isidro Laporta, músico activo entre finales del siglo XVIII y principios del XIX. Los dos tomos incluyen seis dúos para dos guitarras, en un tomo, y seis tríos para guitarra, violín y bajo, en el segundo. La música de guitarra, o con guitarra cumple una función muy destacada para el trabajo en conjunto de estudiantes e intérpretes profesionales.

La obra de Barrios

Opera tres Ed. musicales

La obra completa para guitarra del granadino Ángel Barrios ha sido publicada ya en disco por Opera tres en versión de Gabriel Estarellas. La versión en partitura, en dos tomos, viene a completar esta interesante iniciativa que pone al alcance de todos (aficionados y profesionales) el trabajo de este apóstol de la guitarra que fue el músico granadino.



ANGEL BARRIOS

OBRA COMPLETA PARA GUITARRA
VOL. II

Opera tres Ediciones musicales

TRATADO DE SOLFEO CONTEMPORANEO JOSE LUIS TEMES

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

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

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

 **A LA VENTA
EN TIENDAS DE MÚSICA**

le Editorial LINEA
Apartado Postal 10080
28080 Madrid

MARÍA ANTONIA RODRÍGUEZ

Osamu Muramatsu es un nombre de leyenda dentro de los constructores de flauta

Entrevista La fábrica de Tokyo se ha aupado a los puestos más altos entre las preferencias de los mejores concertistas y profesionales.

"Cuando comenzamos con las flautas de alto nivel empezó la decadencia de los fabricantes europeos"

Hace unas semanas estuvo en Madrid y puso en las manos de los profesionales madrileños algunas de las joyas de su producción: una flauta de oro de 24 quilates, una de aleación plata-platino (prototipo realizado para James Galway con dos anillos de pequeños diamantes y sus iniciales en la embocadura), así como algunas más sencillas, de oro de 18 quilates. Más de 30 millones de pesetas encima de una mesa ante los admirados intérpretes madrileños invitados al acto.

P. ¿Cuál es la historia de las flautas Muramatsu?

R. Empezamos en 1923 con mi padre, que fue el primero que hizo flautas al estilo occidental en Japón. En aquella época, en todo Japón había tan sólo quince personas que tocaran la flauta al estilo occidental y mi padre consiguió popularizarla. En 1960 murió mi padre y me puse al frente del negocio. En esa época tenía 18 años y sólo fabricábamos flautas para estudiantes. A mí me correspondió desarrollar instrumentos de alto nivel para los flautistas profesionales. Tenemos la fortuna de que orquestas de todo el mundo van a tocar allí y nos aportan muchos datos para desarrollar los productos, ya que nos brindan la oportunidad de contactar con gente muy famosa. Hace treinta y tres años contactamos con Jean-Pierre Rampal, por ejemplo. Todos estos contactos nos facilitan una valiosa información. También coincide que cuando comenzamos a fabricar flautas de alto nivel empezó la decadencia de los fabricantes de flauta europeos. En Estados Unidos siguen estando Heynes y Powell, etc. Sentíamos que había mucha expectación ante nuestras flautas por parte de los flautistas que llegaban de fuera. Crecemos con los flautistas. No sólo fabricamos flautas, también

hacemos un trabajo educativo con ediciones de partituras, compact discs, etc., para elevar el nivel de los flautistas en Japón. Tenemos cerca de veinte mil partituras distintas en la tienda de Tokio, y todas las orquestas que llegan del extranjero nos visitan y hablan de las flautas, de la música impresa y muchas otras cosas recibimos la visita de más de cien orquestas al año.

P. Aparte del Mi articulado y de pequeños cambios que ha habido en la flauta desde el original del sistema Boehm. ¿prevén algún cambio importante en el mecanismo de la flauta?

R. Para pasar al sistema Boehm se tardó unos cincuenta años. El mecanismo de la flauta es casi perfecto comparado con el de otros instrumentos como el clarinete, el oboe, etc., y no esperamos grandes cambios antes de veinte o treinta años.

P. ¿Cuáles son las principales características de un instrumento Muramatsu?

R. Nunca estamos satisfechos de una flauta, y estamos pensando en todo momento en cuál será el siguiente paso. Así pues, no puedo hablar de las características de nuestros instrumentos porque siempre estamos pensando en

cómo progresar; ahora estamos atentos a los cambios que se realizarán en las próximas generaciones.

P. ¿Cuáles son los modelos más recientes?

R. Los de platino en PTP y las nuevas generaciones de instrumentos de estudio que salieron hace dos años: EX, RC2 y GX RC2. Luego, la nueva generación de flautas de oro de veinticuatro quilates.

P. ¿Y acerca de la embocadura?

R. Para nosotros, la embocadura es una parte interna de la boca humana. Una buena cabeza es el noventa por ciento de la calidad del instrumento. (A partir de junio enviaremos a Garijo cabezas para que se las demos a probar a los flautistas y, como un servicio más de Muramatsu, al que le gusten esas nuevas cabezas se les podrá reemplazar gratis por la suya actual). Para nosotros una buena flauta se compone de tres partes: cabeza, cuerpo y patas. El instrumento es el todo y no una sola parte, y una sola parte nunca puede ser buena por sí misma. Aunque la cabeza es la parte más eficaz para el sonido, no es todo el secreto de la flauta; es, más bien, un conjunto.

P. ¿Cuánto tiempo lleva fabricar una flauta y cómo va el proceso de fabricación?

R. Depende de los modelos. Una flauta de oro lleva en torno a un año o año y medio. Una flauta de plata, un año; una ECR tres años. Una flauta de estudio tres meses,



hacemos el modelo EX continuamente. Disponemos de una fábrica de sesenta personas. Fabricamos 4.000 flautas al año, todas hechas totalmente a mano. La fabricación es como hace veinte años, todas se hacen exactamente igual, tanto las más baratas como las más caras, y todas a mano. La calidad de todas nuestras flautas es la misma, lo único que varía es el material.

P. ¿Por qué tardan tanto en llegar los flautines Muramatsu?

R. Aparte de las flautas en do, producimos flautas alto (en sol). Para los demás modelos, si nos dedicáramos a ellas tendríamos tanta lista de espera que no nos podríamos concentrar en las flautas normales. Tenemos pedidos de flautas de plata con seis años de antelación y ahora estamos cogiendo encargos para el año 2.000. En cuanto al flautín, tenemos pedidos desde hace más de diez años. ■



JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

Glenn Gould vuelve a las carátulas de los discos con su rostro de eterno adolescente desaliñado y travieso. Aún es reciente la publicación de su discografía esencial y todavía quedan cosas en un cajón que el propio pianista canadiense llenó abundantemente, dada su pasión por las grabaciones discográficas. En esta ocasión Sony lanza tres grabaciones más con música de Johann Sebastian Bach (sobre todo), su hijo Carl Philipp Emanuel, Domenico Scarlatti, Shostakovich, Poulenc y del propio Gould. Piano, algo de órgano y cuarteto de cuerda, especialmente en sus propias obras. Inquietudes, sorpresas y mucho Gould para regocijo de sus aficionados.

Vuelve el pianista de oro

THE
GLENN
GOULD
EDITION



BACH:
THE ART OF THE FUGUE
DIE KUNST DER FUGA
BWV 1080 (HALLOWEEN)
PRELUDE & FUGUE
ON BACH, BWV 998

SBM

SIEMPRE BACH

SONY

Johann Sebastian Bach: *El arte de la fuga* (fragmentos). *Preludio y fuga BWV 898*
Glenn Gould, órgano y piano.

El *Arte de la Fuga* es el ejercicio de examen que Bach se impuso a sí mismo para morir en paz e ir al cielo. Para un bachófilo como Gould, esta obra es, ante todo, una meditación, casi un rezo musical. El pianista canadiense la ataca al órgano y al piano. Su impredecible estilo se impone (¡cómo no!) y puede desorientar a los que estén acostumbrados a interpretaciones carnosas. Su manera de tocar el órgano es rara: notas cortas y picadas, como un divisionismo pictórico; está claro que estamos ante un experimento expresivo, más que cuando le escuchamos al piano. Si Bach se examina ante Dios, Gould lo hace ante Bach, es su referencia absoluta y ese temblor de alumno de uno de los gigantes del teclado del siglo XX se transmite al concepto de la obra. ¿Habrá alguna idea que se escape en este caleidoscopio metafísico que es *El Arte de la Fuga*?, nos dice.

THE
GLENN
GOULD
EDITION



J.S. BACH:
ITALIAN CONCERTO
CONCERTO AFTER MARCELLO
FUGUES ON ALBANI THEMES
VARIATIONS
FANTASIES & FUGUE
D. SCARLATTI: FUGUES
C. P. E. BACH: SONATA

SBM

BACH Y OTROS

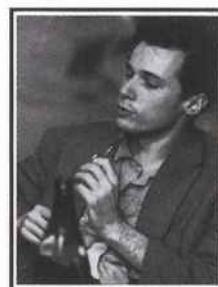
SONY

Johann Sebastian Bach: *Concerto, BWV 974. Fuga, BWV 951. Fuga, BWV 950. "Aria variata alla maniera italiana", BWV 989. Concierto italiano. Fantasía cromática. Fantasía, BWV 917. Fantasías y fugas, BWV 919 y 906.*
Domenico Scarlatti: *Sonatas, K. 430, K. 9, K. 13.* **Carl Philipp Emanuel Bach:** *"Württemberg Sonata".*

Glenn Gould, piano.

Vuelta al piano. Además, Bach tuvo hijos y colegas. Gould debe aclarar el entorno de su ídolo. Su estilo incisivo de tocar, que busca definir y aclarar planos e ideas, merecería el calificativo de cubista. En la vertiente analítica, además. El desafío de este disco consiste en ver si esta visión interpretativa sirve para aclarar las ideas musicales de otros compositores próximos a Bach: Scarlatti y su propio hijo, Carl Philipp Emanuel. La respuesta es ambigua. Como Gould toca muy bien sale airoso, pero hay menos infinito en estos compositores. Misión cumplida, ya sabemos algo más.

THE
GLENN
GOULD
EDITION



GOULD:
STRING QUARTET, OP. 1
"SO YOU WANT TO WRITE
A FUGUE?"
SHOSTAKOVICH:
PIANO QUARTET, OP. 57
POULENC: AUBADE
JULLIARD QUARTET
SYMPHONIA QUARTET
BANDONQUE • DARSAN
BRESSLER • GRAMAI

SBM

EJERCICIOS DE COMPOSICIÓN

SONY

Glenn Gould: *Cuarteto de cuerda, Op. 1. "¿So you want to write a fugue?"*
Dmitri Shostakovich: *Quinteto para dos violines, viola, chelo y piano en Sol menor, Op. 57.* **Francis Poulenc:** *Audabe.*
Glenn Gould, piano. **Symphonia Quartet. Juilliard Quartet.** Ensemble dirigido por **Boris Brott.**

Para Gould, la composición fue una actividad emprendida con toda seriedad durante un período de su vida. Esta entrega de la *Glenn Gould Edition* ofrece, junto a dos ejemplos de composición del propio Gould, un quinteto con piano de Shostakovich y fragmentos de la pieza coreográfica de Poulenc *Audabe*, para conjunto y piano solista.

El *Cuarteto de cuerda, Op. 1*, de Gould, es el principio y fin de una carrera compositiva que el músico canadiense quiso, no obstante, tomarse en serio. Tras haber venerado la música serial, Gould realizará un cuarteto en línea postromántica bien defendido. Pero, con la excepción de la pieza didáctica sobre la fuga, este opus 1 quedó como único; finalmente, el intérprete había ganado.

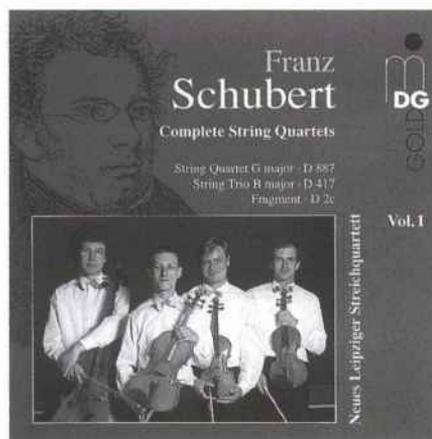
El año Schubert continúa manteniendo todas sus promesas en cuanto a cosecha discográfica. Traemos hoy una colección particularmente interesante y apetecible: la integral de cuartetos de cuerda grabada por el Leipziger Streichquartett. Seis discos que narran el diario de a bordo del joven Schubert en su lucha por dominar el género rey de la música de cámara. Colección ésta a no perder de vista, ya que incluye piezas fuera de catálogo, de ésas que tras los centenarios resultan difíciles de adquirir.

Toda la obra de cuerda de Schubert

MDG (Gold)

Franz Schubert: Cuartetos de cuerda completos. 6 volúmenes.
Leipziger Streichquartett.

El interés de una edición integral de la música para cuerda de Schubert radica en la posibilidad de seguir una evolución a la vez que una confesión. El itinerario de Schubert ejerce esa fascinación típica de los recorridos rápidos e intensos. Como la carrera pictórica de un Van Gog, por ejemplo. Se da en ella una densidad y coherencia que justifica y explica los altos y bajos, las crisis y las exaltaciones. Los cuartetos de Beethoven son siempre pro-



muere en 1827 y Schubert en 1828). Por tanto, las obras de madurez del mayor iban cayendo sobre el adolescente Franz como mazazos. Por una parte estimulándole y por otra con los lógicos periodos de parálisis. Esto se hace perceptible, sobre todo, en el mundo sinfónico y en los cuartetos.

Se produce, además, en el ámbito del cuarteto en Schubert un constante pensamiento pre-sinfónico. El joven y frágil músico, al que el acceso a los grandes colectivos sinfónicos se le hacía un auténtico problema, parece querer probar ideas y recursos en el ámbito más familiar del reducido grupo camerístico. Muchos de sus primeros movimientos, en los que se jugaba la



comienzan a sus dieciséis años y se prolongan, intermitentemente, hasta su temprana muerte acaecida a los treinta y uno.

La mayor parte de los trabajos para cuarteto de cuerda, así como los tríos y otras formaciones próximas, está realizada en los primeros años para veladas entre amigos o próximos. Incluso hasta 1818 puede contar con un cuarteto de cuerdas familiar (hermanos y padre). Durante esos años, las colecciones de cuartetos de Beethoven ejercen una influencia poderosa en Viena y en el propio Schubert. Éste, veintisiete años más joven que el gran sordo, vivió, no obstante, casi hasta el mismo año (Beethoven



yectos artísticos bien concebidos e impecablemente realizados. Las largas pausas temporales que separan los diferentes ciclos le proporcionan periodos intensos de madurez.

En los de Schubert parece que nos encontramos ante un diario, con páginas excelsas y momentos de decaimiento, fragmentos sin terminar (de ahí la importancia de esta serie que nos brinda el Nuevo Cuarteto de Cuerda de Leipzig, que incluye los fragmentos inconclusos), y por fin el gran estallido de la obra maestra. Lo que resulta especialmente singular en esta trayectoria schubertiana es que es poco más que la de un adolescente. Sus primeros trabajos con las pequeñas agrupaciones de cuerda



verdadera dificultad del concepto formal de la dialéctica de la forma sonata, son esforzados combates por conseguir el grado mayor de depuración temática.

Por todo ello, y al margen de que la diferencia entre los intentos o fragmentos y las grandes obras maestras sea grande, escuchar el ciclo completo ofrece la posibilidad de reequilibrar un todo que se convierte, así, en el retrato conmovedor de un artista exultante, directo y sincero. Un hombre que duda, cae y vuelve a levantarse tomando nota de cada tránsito de su estado de ánimo y proponiéndolo ante los demás como acto máximo de su generosidad de músico.

La especialización de los grupos instrumentales recientes se ha convertido en una vía de salida a la atonía de la vida musical. Sonatori de la Gioiosa Marca es un grupo italiano formado en 1983 en Treviso. Esta ciudad italiana formaba parte del territorio (Marca) de Venecia desde finales del siglo XV. En buena lógica, el grupo ha optado por defender el repertorio barroco veneciano. No es necesario subrayar la importancia histórica y el atractivo de esa música, basta considerar un arco desde Monteverdi hasta Vivaldi para darse cuenta de la riqueza musical asociada a la ciudad de los canales. Ésta es la apuesta de Sonatori...

Esplendor en Venecia



IMITACIÓN DE LA NATURALEZA

DIVOX ANTIQUA

Antonio Vivaldi: *Las Cuatro Estaciones. Concierto para tres violines, viola y bajo continuo en Fa mayor. RV 551. Concierto para cuerda y bajo continuo en Re menor, RV 128.*

Sonatori de la Gioiosa Marca.
Giuliano Carmignola, violín.

Hay que tener mucha confianza en sí mismos para atreverse a decir algo diferente con una obra como *Las Cuatro Estaciones*. Se trata de una de las obras más conocidas y más sobadas del repertorio. La música descriptiva tuvo amplia aceptación durante el barroco, incluso conoció la aprobación estética y filosófica como fenómeno de imitación de la naturaleza teorizado por pensadores como el Abate Charles Batteux en su tratado *Las Bellas Artes reducidas a un mismo principio*. En Italia, no obstante, la especulación formal en torno al concierto grosso dominó. Sólo Vivaldi transitó por esa vía con cerca de treinta conciertos, de los cuales el ciclo de *Las Cuatro Estaciones* se ha convertido en paradigma, aunque el espíritu del concierto grosso se encuentra también entreverado en estos conciertos.

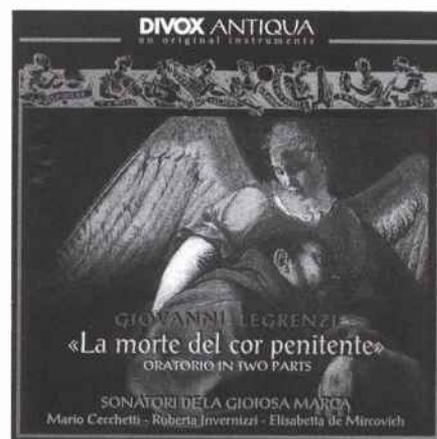


VENECIA SOLEMNE

DIVOX ANTIQUA

Antonio Vivaldi: *"Concerti per le Solemnità" (6 Conciertos para violín).*
Sonatori de la Gioiosa Marca.
Giuliano Carmignola, violín.

El siglo XVIII vio el final del orgulloso estado veneciano y el comienzo de lo que ha sido la tónica de la ciudad adriática hasta nuestros días: un gran espectáculo para los visitantes, grandes señores y, finalmente, turistas. La gloria de Vivaldi coincide con la necesidad de brillar y ofrecer deslumbrantes solemnidades de la antigua potencia mediterránea. Los seis conciertos incluidos en esta grabación se sitúan en esa perspectiva, aunque el primero de ellos, el *Concerto en Re mayor RV 212*, fue escrito para la basílica de Padua con motivo del traslado de la lengua de San Antonio. El más célebre de esta serie es, sin lugar a dudas, el *Concerto en Re mayor RV 208 "Grosso Mogul"* que fue copiado y adaptado para órgano por Bach. Los demás corresponden al espíritu de festividad que requerían las parroquias e iglesias a las que suministraba el fogoso violinista, compositor y, no lo olvidemos, cura; gloria de la ciudad mágica.



APOTEOSIS DEL ORATORIO

DIVOX ANTIQUA

Giovanni Legrenzi: *"La morte del cor penitente"*

Sonatori de la Gioiosa Marca. Mario Cecchetti, tenor. Roberta Invernizzi, Elisabetta de Mircovich, sopranos.

Parece haber una barrera en el repertorio al pasar del siglo XVII al XVIII. El aficionado medio está acostumbrado a escuchar música barroca a partir de figuras como Bach, Haendel, Scarlatti, Telemann, Couperin o Vivaldi; todos ellos activos en la primera mitad del siglo XVIII, pero cuando se traspasa el umbral del 1700 hacia atrás se produce un velo de extrañeza que afecta a compositores, repertorio y modalidades instrumentales. Giovanni Legrenzi (1626-1690) es uno de esos gigantes oscurecidos por la dificultad que ofrece ese siglo al melómano. Legrenzi compuso música sacra, de cámara, ópera y oratorios. De estos últimos se sabe que compuso ocho de los que sólo tres han llegado a nuestros días. *Sonatori* nos brindan en esta grabación uno de los más importantes, *La morte del cor penitente*, compuesto en 1671 para Santa Maria della Fava. Pese a su carácter religioso, se da una apropiación de fórmulas de la ópera que testimonia sobre el concepto de espectáculo religioso que perseguía el primer barroco.

La Mejor
Opera
en

SONY



CLASSICAL™

HANDEL · RINALDO

Cotrubas · Watkinson · Scovotti

Esswood · Brett · Cold

La Grande Écurie et la Chambre du Roy

Jean-Claude Malgoire

SONY



CLASSICAL



SM3K 34592

○ HANDEL ○
TAMERLANO

JACOBS · ELWES · VAN DER SLUIS
LEDROIT · POULENARD · REINHART
LA GRANDE ÉCURIE ET
LA CHAMBRE DU ROY

○ MALGOIRE ○

SONY



CLASSICAL



SM3K 37893

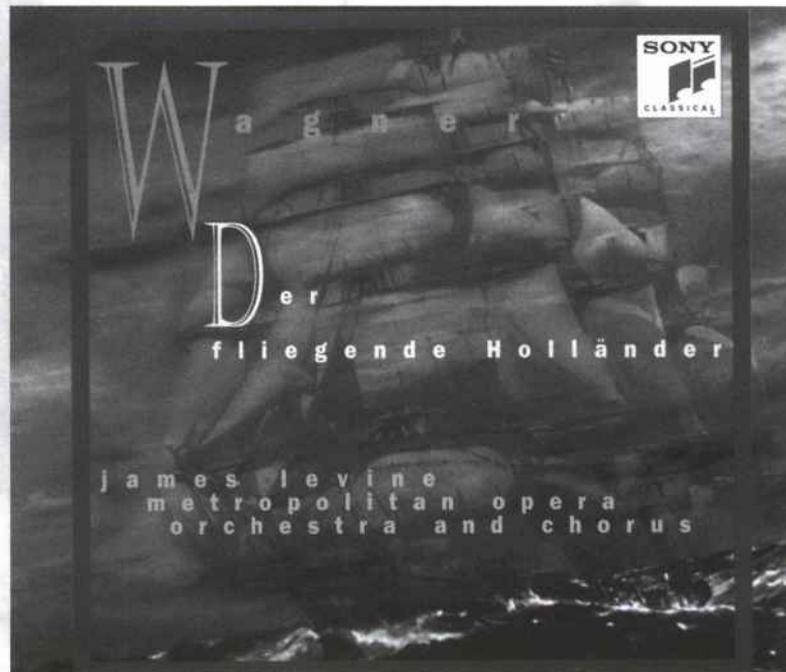
Wagner
Der
fliegende Holländer

James Levine
metropolitan opera
orchestra and chorus

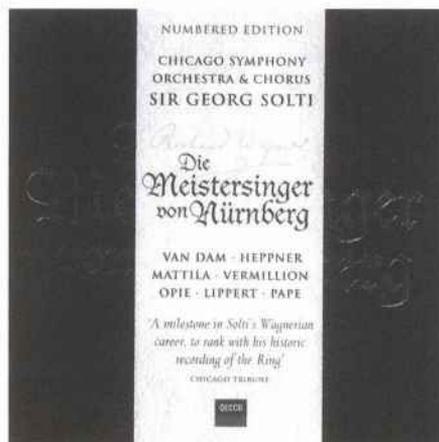
SONY



CLASSICAL



S2K 66342



LOS MAESTROS VUELVEN A CANTAR

DECCA

Richard Wagner: *Los Maestros Cantores de Nürenberg.*

José van Dam, Alan Opie, Ben Heppner, Herbert Lippert, Karita Mattila, Iris Vermillion. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Georg Solti, director.

Si en *Los Maestros Cantores*, Wagner hubiera merecido un puesto similar al que ya tiene en la historia de la música. Pero tendría un matiz menos, o quizá toda una gama completa de ellos. Con las imponentes obras mitológicas lo veríamos hoy como una especie de genio en blanco y negro. Con *Los Maestros Cantores*, de pronto se cubre de colores; esta sola ópera contrapesa y equilibra a todas las demás juntas.

Frente a dioses, gigantes, enanos, monstruos, santos, cisnes, amantes alucinados hasta la muerte y demás fauna grandiosa, Wagner se sitúa por única vez en su carrera en el contexto de los burgueses medios, con sus bajos oficios, con amores pragmáticos, con alguna que otra mezquindad y con el sentido común del hombre honrado. En esta estrecha franja de experiencias vitales Wagner sabe encontrar una paleta de emociones y ambiciones amplísima.

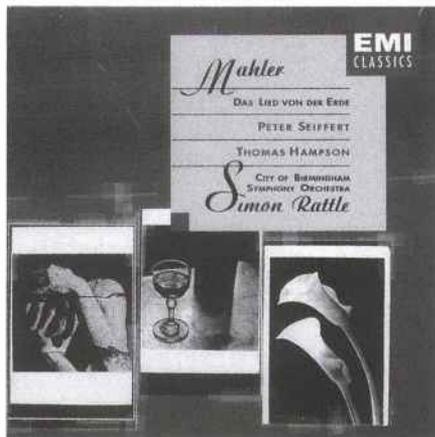
En el contexto de la vida de Wagner, *Los Maestros Cantores* es una obra llena de significados: la llegada del joven Walter al círculo de los maestros significa la irrupción del genio en bruto, las pruebas que pasa para alcanzar el amor de Eva y hacerse admitir en la congregación son simples al lado de la complejidad de sentimientos del verdadero protagonista: Hans Sach, el viejo y maduro maestro cantor que sabe renunciar al amor de la joven y alumbrar el talento bruto del recién llegado. La obra sucede, en la vida de Wagner, a Tristán e Isolda, y éste parece haber asumi-

do la renuncia al amor sublime. Es como si Wagner se desdoblara en los personajes positivos de esta comedia para terminar asumiendo el punto de vista de la madurez.

Musicalmente, la obra preconiza otra reconciliación: la de la técnica. Sus revolucionarias teorías sobre la melodía permanente y el leitmotiv se suspenden en beneficio de la ópera de cuadros, con arias, dúos y conjuntos, finales grandiosos y convenciones establecidas. Es una idea engañosa, no obstante; Wagner posee un dominio de los medios ejemplar y consigue lo único importante: que la obra funcione como un todo prodigioso. Y el prodigio está al servicio de una ligereza que baña de media sonrisa toda la obra. La comedia es la clave de este trabajo y la verdadera redención de un artista que tiene demasiadas cuentas pendientes con el destino y con la realidad.

Para un oyente poco habituado, *Los Maestros Cantores* es la mejor puerta de entrada hacia la obra de Wagner. Raro será que no conozca algunos de sus más célebres momentos, empezando por su obertura. Pero la escucha de su totalidad es una experiencia inolvidable. Si no tiene mucha experiencia operística y quiere seguir un consejo, que siga la obra con el libreto en mano y la oiga completa; puede parecer pesado pero cada frase, cada palabra pueden ser la clave de la expresividad de un giro melódico o de una relación temática. Sin contar con que la historia es deliciosa (aparte de algún exabrupto nacionalista o de algún ajuste de cuentas más o menos anecdótico).

La versión que nos llega firmada por Solti es, también, el canto de un maestro. El viejo húngaro graba por segunda vez esta ópera (siendo la única ópera con la que le ocurre esto) y recurre para ello a toda su larga experiencia y a sus mejores huéspedes: Coro y Orquesta de Chicago, cantantes sólidos y una producción que viene de una versión de concierto. Todo un lujo enfatizado por el propio estuche que envuelve esta joya.



LA EXPRESIÓN DE LA TIERRA

EMI CLASSICS

Gustav Mahler: *La Canción de la tierra.*

Peter Seiffert, tenor. Thomas Hampson, barítono. Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Birmingham. Simon Rattle, director.

La *Canción de la Tierra* lleva como subtítulo "Sinfonía para voz de tenor y contralto -o barítono- y orquesta". Fue compuesta después de la Octava Sinfonía y es difícil susstraerse a la idea de que Mahler (como antes Bruckner) era víctima de la superstición de no poder pasar la barrera fatídica de las nueve sinfonías; como, de hecho, así ocurrió, ya que la décima quedó inconclusa.

Pero, al margen del fetichismo de la cifra, los especialistas no han dejado de especular sobre el carácter sinfónico de este ciclo. El uso de voces fue casi constante en las sinfonías de Mahler; está, además, el subtítulo del propio compositor. Para probar la pretendida sinfonicidad de la obra, los amantes de tal ejercicio buscan esquemas formales que correspondan con el esquema: formas sonata, scherzos, adagios centrales, etc., además de relaciones temáticas que confieran unidad en el ciclo. Pero todo esto formaba parte del bagaje estético del compositor de la época, por lo que el pez se muerde la cola. Para quien quiera, *La Canción de la Tierra* será una sinfonía sin número, para otros, un impresionante ciclo de canciones orquestales. Pero, para todos, se trata de una de las obras más fascinantes y poderosas de su autor.

Está basada en *La flauta china*, colección de poesía oriental de Hans Bethge, y corresponde a la boga de orientalismo que impregnó a Europa en el final de siglo. Mahler admiró sin restricciones la poesía china en cuanto tuvo conocimiento de ella. Se encontraban allí esa mezcla de delicadeza, esteticismo, sutileza, melancolía y un sentido telúrico de la existencia que renovaba aquel otro más pesado y macizo que Wagner y tantos otros habían extraído de la edad media. Sus seis partes, correspondientes a otros tantos poemas, son explícitas desde sus títulos: *Canción báquica del dolor de la tierra, El solitario en otoño, De la juventud, De la belleza, El borracho en primavera y El adiós*. Este último dura tanto como las cinco partes anteriores juntas.

Se trata de una obra imponente para los intérpretes. El desafío de esta versión ha correspondido al joven prodigio británico Sir Simon Rattle y su Orquesta de Birmingham. La versión escogida es la de dos voces masculinas, con un barítono.



MÚSICA BARROCA DEL PERÚ

ALMA MUSIK

Obras de **José Orejón, Tomás de Torrejón y Velasco, Juan de Araujo, Roque Ceruti, Baltasar Jaime Martínez Compañón y anónimos.**
Ars Taki Ensemble.

La música americana anterior a la independencia sufre de una doble incompreensión, la de pertenecer a periodos culturales impuestos por la potencia colonial, por una parte, y la de formar parte de áreas alejadas de los centros políticos y culturales, por otra. Y, sin embargo, existe... y su calidad sorprende a poco que se escucha. Si pensamos en la América hispana, resulta lógico imaginar que las grandes capitales disponían de medios suficientes, tanto a nivel de virreinato como de catedrales.

Afortunadamente, los especialistas en música antigua se han dado cuenta del rico depósito encerrado en la compleja memoria histórica de los años conocidos como coloniales. Compleja por la propia tensión entre mestizaje, colonización, violencia y expectativas de transformación de aquellos espacios. Los ejemplos que, poco a poco, se van conociendo muestran no sólo una música extraordinaria sino, también, un rico juego de espejos sobre la propia música de la península.

El disco que nos propone el grupo Ars Taki recoge una muestra excepcional del periodo barroco en el Perú. Se percibe en esta colección un refinamiento aliado a influencias autóctonas de intensa originalidad. Los problemas de conservación de todo este legado han favorecido al repertorio litúrgico; es fácil imaginar que la institución virreinal ha sufrido un mayor desgaste que la derivada de las instituciones eclesíásticas. Lima fue, de todos modos, un centro del máximo interés para la política colonial española. Los composito-

res de origen español que ejercieron allí su actividad son una buena muestra de la importancia que debió de adquirir el viaje a Perú, ya fuera como séquito de grandes señores o en el contexto de las instituciones religiosas. Tomás de Torrejón y Velasco nació en Villarrobledo el año 1644, fue paje del Conde de Lemos y se desplazó con él cuando se convirtió en el decimonoveno virrey del Perú en el año 1667. Nueve años más tarde fue nombrado Maestro de Capilla de la Catedral de Lima, donde se mantuvo hasta su muerte en 1728. Es autor de la que es considerada como la primera ópera compuesta en aquel país, *La púrpura de la rosa*, con libreto de Calderón. Discípulo de Torrejón fue José de Orejón y Aparicio, nacido en 1705 en Huacho, siendo el primer gran compositor nacido en el Perú. Orejón sucedió a Roque Ceruti como Maestro de Capilla de la Catedral de Lima. Éste había llegado de Italia en 1708 y permaneció en el país andino hasta su muerte en 1770, siendo el primer italiano en ocupar el cargo máximo en la Catedral de Lima. Otro autor presente en esta grabación es Juan de Araujo, nacido en Villafranca en 1646; se trasladó joven a Perú con su padre, funcionario del Duque de Lemos, y allí realizó toda su actividad.

Junto a estos nombres mayores, el disco propone unas interesantes obras anónimas y una colección de piezas extraídas de la Crónica de Baltasar Jaime Martínez Compañón. Se trata de una serie incluida en una magna obra sobre costumbres del Perú recogidas por este obispo y con una influencia directa del folklore autóctono, sugiriendo un mestizaje sorprendente.



SINFONÍAS DEL ITALIANO DON LUIS

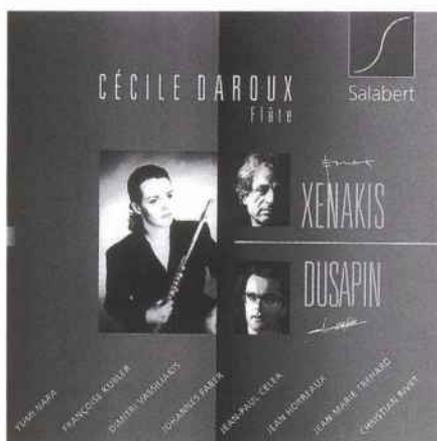
PHILIPS

Luigi Boccherini: Seis Sinfonías Op. 12.
New Philharmonia Orchestra.
Raymond Leppard, director.

El siglo XVIII fue pródigo en músicos viajeros. En la corte de Madrid otro italiano había precedido a Luigi Boccherini, Gaetano Brunetti, y se dice que éste vio con malos ojos la llegada del gran violonchelista de Lucca. Afortunadamente para él, el Infante Don Luis, hermano menor de Carlos III, requirió sus servicios, lo que le proporcionó quince años de estabilidad tras los cuales, no se sabe bien por qué, Boccherini no encontró fuerzas o razones suficientes para escapar de Madrid, donde malvivió hasta morir en la miseria veinte años más tarde.

Las seis sinfonías Opus 12 están fechadas en 1771 y dedicadas a Don Luis. Son las primeras que realiza o, al menos, las primeras que cataloga, y la fecha es importante porque en esos años los hijos de Bach y Joseph Haydn están realizando sus propias sinfonías y definiendo el modelo que casi a continuación Mozart y el propio Haydn van a establecer como el máximo exponente de la música instrumental. Puesto que Boccherini fue el más importante compositor italiano dedicado a la música instrumental de su tiempo y, además, no compuso más que música instrumental, podemos especular que con el malsano clima madrileño arruinó su hipotética aportación a la consolidación del nuevo género. Como esta ciudad no hace las cosas a medias, la guerra civil destruyó el archivo familiar donde se conservaban los manuscritos. ¡Pobre Luis Boccherini!

De todos modos, las obras se conocían, habían sido publicadas de nuevo en París, con número de Opus 16, en lugar de 12. De las seis, la número 4 goza de una mayor popularidad, quizás por su sobrenombre *La casa del diablo*. En ella, Boccherini cita un tema de Gluck de su ballet *Don Juan* (también Mozart citaría temas de este ballet para su ópera del mismo tema); la edición de París define esta obra como *Chacona que representa el infierno y que ha sido hecha a imitación de la de Gluck en el Festín de Pierre*. Aparte del tema diabólico, sorprende que se la defina como chacona, lo que muestra el grado de provisionalidad con el que se definía entonces la sinfonía. Las seis tienen una estructura de movimientos próxima al modelo clásico. La 1ª, 3ª, 5ª y 6ª tienen cuatro movimientos, siendo el tercero siempre un minuetto. Por su parte, la 4ª (precisamente la popular *Casa del diablo*) y la 2ª sólo tienen tres. Al margen del atractivo de estas obras, se observa claramente que Boccherini estaba bien orientado formalmente. Estas obras constituyen las mejores instrumentales compuestas en Madrid por esos años, en los que el modelo clásico estaba en juego, pero también está claro que Boccherini pasó en Madrid una prueba de infierno.



NUEVAS AVENTURAS DE LA FLAUTA

ED. SALABERT

(Distribución: HARMONIA MUNDI)

Iannis Xenakis: *Nyuyo* (1985), *Zyia* (1952), *Dmaathen* (1977). **Pascal Dusapin:** *Ici* (1986), *Shin'-Gyō* (1981), *Laps* (1987), *I pesci* (1989).

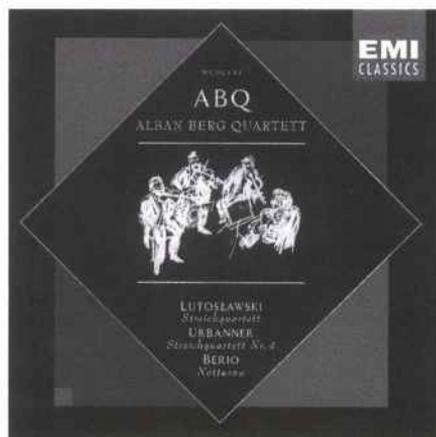
Cécile Daroux, flauta. **Jean-Marie Trehard**, **Jean Horreaux**, **Christian Rivet**, guitarras. **Yumi Nara**, **Françoise Kubler**, sopranos. **Jean-Paul Céléa**, contrabajo. **Dimitri Vassiliakis**, piano. **Johannes Faber**, percusión.

Mientras nuestro país se permite el lujo de perder décadas en actualizar su visión sobre la creación musical, nuestros vecinos continúan desbrozando un territorio sonoro que cada vez se nos queda más lejos, no tanto por sensibilidad como por técnica, por formación o por disposición institucional. ¡Que inventen ellos! Y vaya si lo hacen. En los nuevos campos de la creación musical contemporánea cabe ya no sólo la imaginación del compositor, el intérprete encuentra un diálogo de privilegio. No es un hecho nuevo en el último medio siglo, pero madura y gana en sutileza y profundidad.

Cécile Daroux es una flautista francesa de la nueva generación cuya técnica y disposición hacia los problemas de la inventiva contemporánea cortan el aliento. Capaz de atacar el enrevesado mundo de los sonidos multifónicos con una elegancia natural, de enfrentarse a los cuartos de tono con digitación -cuando su profesor, el prodigioso Pierre-Ives Artaud, decía hace una docena de años que éstos sólo se alcanzaban en la flauta de manera aproximativa-, de simular con su flauta el trémulo sonido de las flautas no occidentales, de hacerse cons-

truir una flauta en si bemol para atacar una obra originalmente escrita para oboe y, sobre todo, de pensar en las relaciones secretas que una serie de obras pueden establecer entre sí para confeccionar un programa en el que el todo es superior a la suma de las partes. Cécile Daroux es colaboradora habitual del *Ensemble l'itinéraire*, ocasional de otros grupo y profesora del Conservatorio Superior de París.

El disco que ha preparado se dedica a dos compositores de estrecha filiación, el grecofrancés Iannis Xenakis (1922, héroe de la generación vanguardista) y Pascal Dusapin (1955, joven lobo de la última generación francesa), profesor el primero del segundo. Con siete piezas, que abarcan un arco desde *Zyia* (1952), de Xenakis, hasta *I pesci* (1989), de Dusapin, Daroux imagina un viaje sobre el que la propia flautista dice: «*está concebido como un recorrido, cada pieza invita al viaje, al descubrimiento. La flauta simboliza un hilo de oro tejido entre dos compositores profundamente originales del siglo XX*». Para terminar de morir de envidia nos enteramos de que el presente disco ha sido posible gracias a la colaboración del Conservatorio Superior de París, normal tratándose de una profesora de la casa, dirán algunos, pero alucinante si vemos los hábitos locales. Habrá que decir que el Conservatorio parisino puede producir íntegramente sus discos -no sé si lo hace-, es decir, grabarlos y crear físicamente los discos compactos; dispone para ello de estudios, maquinaria y una asignatura de técnicos de sonido con alumnos de muy alto nivel. Pese a ello, esta grabación es una producción de las Ediciones Salabert y no nos extrañemos de que los dos compositores presentes sean de la casa. Sea como fuere, es una grabación modélica y una hora de música de una poesía etérea y frágil, de un raro atractivo dominado por los milagros sonoros de la flauta de Cécile Daroux y un reducido grupo de colaboradores.



CUARTETOS FRESCOS

EMI CLASSICS

Witold Lutoslawski: *Cuarteto de cuerda*, (1964). **Erich Urbanner:** *Cuarteto de cuerda n.º 4*, (1991-92). **Luciano Berio:** *Notturmo (Cuarteto n.º 3)*, (1986-93).
Cuarteto Alban Berg.

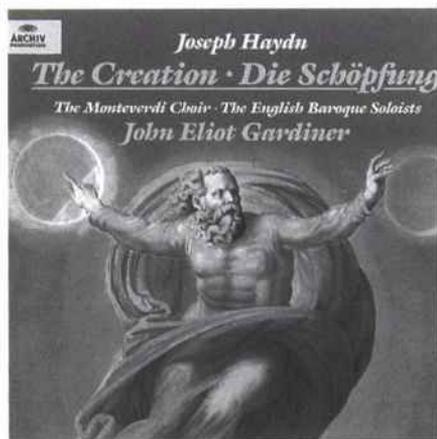
Los compositores actuales no han abandonado la formación del cuarteto de cuerda, ni siquiera en los momentos de mayor furor iconoclasta. Es una sonoridad y una agrupación musical y humana que fascina, tanto por su maleabilidad como por su enorme gama dinámica. Añádase a ello que la privilegiada literatura de la formación ha incidido en que, en todo momento, se hayan producido grupos de nivel técnico excepcional y, posiblemente, de mayor apertura mental que otras agrupaciones tradicionales.

Uno de esos grupos de excepción es el Cuarteto Alban Berg, capaces de transitar por el núcleo duro del repertorio, desde Beethoven hasta nuestros días, sin establecer juicios de valor que no sean los de calidad, y sin perdonar la vida a la literatura cuartetística actual por el hecho de prestarle atención.

EMI, que entre la embriaguez de su centenario y su enorme baúl de los recuerdos tiene también en su arcas recursos para maravillar al aficionado, acaba de sacar a la calle un disco imprescindible de este cuarteto prodigioso. Tres obras para cuarteto de otros tantos creadores recientes (que no jóvenes), el *Cuarteto* de Lutoslawski (1913-94) del año 1964; obra bellísima con aromas de esencias bartokianas y shostakovichianas y, por supuesto, con fragancias del propio compositor recientemente desaparecido. Los músicos del ABQ (Alban Berg Quartet) nos maravillan con otra obra más reciente: el *Cuarteto n.º 3*, llamado *Notturmo*, de Berio (1925), obra de larga maduración, empezada en el año 1986 y concluida siete años más tarde. En ella el maestro italiano brinda toda su repostería instrumental, impresionante en este gourmet del sonido; pero también su gusto por las ideas complejas, la literatura y los laberintos formales, pero siempre seduciendo. Completa el disco el *Cuarteto n.º 4* del austriaco Erich Urbanner (1936), compositor y pedagogo poco conocido fuera de sus fronteras y fiel guardián de las esencias seriales que, no en vano, son patente vienesa. Para los que gusten de ello hay que subrayar que las tres grabaciones están hechas en vivo.

Joseph Haydn ocupa una posición paradójica dentro del triunvirato del clasicismo vienés: Mozart, Beethoven y él mismo. Sus obras orquestales y su música de cámara ocupan un lugar de primer orden en la atención del aficionado. Sin embargo, la ópera y, en menor medida, el oratorio permanecen como repertorio marginal. La excepción sería el oratorio *La Creación*, pero su magnificencia lo aleja de las producciones cómodas. Es lamentable porque la frecuentación de estas obras proporcionarían claves importantes del momento artístico que le tocó vivir. Dos producciones de lujo vienen a paliar esta sequía en el mercado discográfico.

Ópera y oratorio: el lado oculto de Haydn



LA CIMA DE SU CARRERA

ARCHIV

Joseph Haydn: *La Creación*.

Silvia McNair, Donna Brown, Michael Schade, Gerald Finley, Rodney Gilfry.
The Monteverdi Choir. The English Baroque Soloist. John Eliot Gardiner, director.

En rigor, no se debe hablar del oratorio *La Creación* como una obra desatendida. La que fue considerada en su época como la más importante compuesta por Haydn, la que le granjearía la inmortalidad, ha mantenido su reputación; especialmente en el ámbito discográfico. Pero las expectativas de esta obra grandiosa y alabada se corresponden mal con la fortuna que encuentra en el repertorio; al menos con relación a la frecuentación de su obra instrumental.

El hecho de que Haydn llevara una correcta vida de funcionario musical, sin alharacas con sus empleadores, y de que tuviera la fortuna de alcanzar una vida larga ha llevado a que la mayor parte de sus mejores obras correspondan a periodos tardíos, cuando libre de obligaciones pudo dar rienda suelta a sus visiones artísticas. *La Creación* nació como otra más de las felices consecuencias de su

vinculación última a Londres. Allí le impresionaron los grandes oratorios de Haendel que, cincuenta años después, todavía marcaban el tono y los gustos en materia de obras sinfónicas corales.

La Creación, sin embargo, ofrece un contenido más laico, masónico probablemente, del gran relato del nacimiento del mundo. En ese sentido constituye una síntesis magistral de las ideas del siglo de las luces. La obra alcanzó un éxito inmediato y una identificación plena con su público; éxito incluso económico. En el coro general de alabanzas, sólo una voz expresó una disonancia: su mujer, que no veía nada especial en esta obra.

La presente versión reúne a nombres de gala: Gardiner frente a sus grupos fetiche y las voces de unos cantantes en la cresta de la ola.



LA ÚLTIMA ÓPERA

L'OISEAU - LYRE (DECCA)

Joseph Haydn: *L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice*. Libreto de Carlo Francesco Badini.

Cecilia Bartoli, Uwe Heilmann, Ildebrando D'Arcangelo.
The Academy of Ancient Music.
Christopher Hogwood, director.

La producción operística de Haydn sí que entra de lleno en la cara oculta de su producción. Once óperas italianas compuso sin que ninguna haya alcanzado el menor rango. ¿Razones? Ya en vida de Haydn, éste comprendió enseguida que el vendaval Mozart le obligaba a dejar de lado este apartado de su producción. Pero su modestia y prudencia no nos obligan a ignorar producciones estimables.

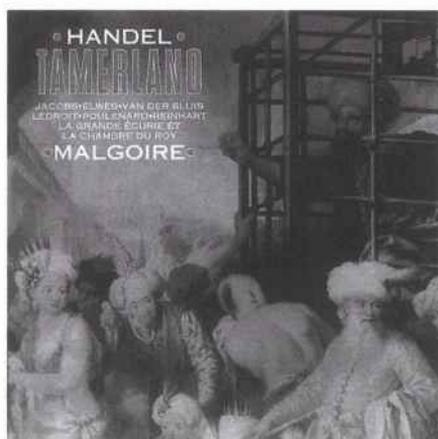
Orfeo y Euridice es la última de las que compuso y la más desventurada, ya que su estreno fue abortado al perder el teatro que se encargaba de su producción el favor real en Inglaterra. El hombre tranquilo que era Haydn no parece que se inmutara por el incidente, de hecho ya había cobrado el encargo, y esta nueva versión del mito caro a los operistas durmió el sueño de los justos hasta hacer creer a la posteridad que la obra no se terminó. Los musicólogos y las sociedades haydnianas han terminado por recomponer los hilos perdidos y mostrarnos una producción completa.

Haydn competía con el recuerdo del *Orfeo* de Gluck (es casi improbable que conociera el de Monteverdi, anterior en casi doscientos años); pero musicalmente es Mozart el verdadero competidor. *Orfeo* fue un proyecto de 1791, contemporáneo de las primeras sinfonías londinenses; un año antes se había estrenado *Las Bodas de Fígaro*, de Mozart, y Haydn conoció y apreció esta ópera. El genio teatral de Mozart debió de impresionarle por encima de cualquier otra consideración. Este *Orfeo* posee una música magnífica de arriba a abajo. Pero Haydn no dobliga el aparato de convenciones teatrales que le había impuesto su libretista Badini, como sí lo hacía Mozart.

Esa música magnífica precisa de intérpretes raros. Cecilia Bartoli, por ejemplo, es una de ellas: una voz entre el contralto y el mezzo pero con una capacidad de coloratura que la convierte en un descubrimiento para repertorios mal servidos. Christopher Hogwood dirige a sus fieles especialistas con la pasión y entrega conocidas.

Haendel dedicó sus mayores esfuerzos a la ópera y no sólo como compositor: sus veleidades empresariales le costaron más de un disgusto del que solía salir gracias a sus oratorios. Resulta curioso que haya grandes autores de los que se busque hasta el último boceto y que a otros se les ignoren franjas enteras de su producción. Cierto que las óperas de Haendel son de género y se sumergen por completo en las convenciones, pero hay demasiada buena música encerrada en ellas como para sepultarlas. El disco cumple una excelente función en este rescate ya que, liberados de ver héroes de cartón y dioses de guardarropía, nos permite sacar lo mejor de estas obras: la música.

Apoteosis de la ópera según Haendel



EL PELIGRO MONGOL

SONY

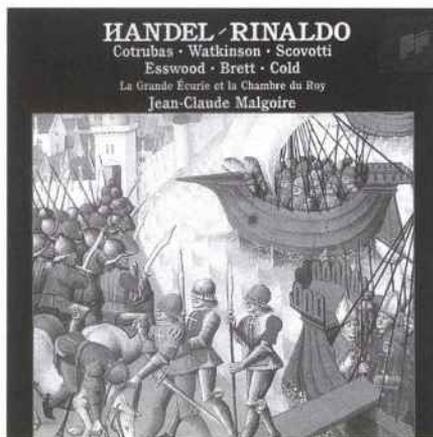
George Frideric Haendel: *Tamerlano*.
Henri Ledroit, John Eles, Mieke van der Sluis, René Jacobs, Isabelle Poulenard, Gregory Reinhart. La Grande Écurie et la Chambre du Roy.
Jean-Claude Malgoire, director.

La ópera barroca está llena de convenciones **L**exasperantes. Da lo mismo que estemos delante de un terrible personaje histórico que de un gran héroe, las situaciones son siempre similares. Pero ¿por qué parece tan terrible lo que parecía normal en el cine hasta hace nada? ¿Acaso no hemos visto a El Cid, Ben-Hur, Sansón, Simbad o Hércules perseguir al mismo tipo de mujeres con el pelo cardado y pestañas postizas? Sin duda, las convenciones son como la paja en el ojo ajeno, y ese ojo ajeno suele ser el paso del tiempo.

Tamerlán puede haber sido un caudillo mongol terrible, pero para Haendel y sus libretistas (y para su público, no lo olvidemos) era alguien que perseguía a la pobre Asteria, que no era tan pobre puesto que era capaz de traer de cabeza a tan tremendo personaje. Pero si las

situaciones escénicas podían ser intercambiables, también la música lo era. Pues bien, ésta es la salvación de estas óperas, porque justamente la música está hecha por un genio llamado Haendel. El músico alemán establecido en Inglaterra que compone óperas en italiano llegó a escribir cuarenta óperas. De ellas, este *Tamerlano* hace el número dieciocho y fue compuesta en tres semanas.

Los problemas de recuperación de este patrimonio no se deben sólo a convenciones rancias (también las hay en Verdi, Bellini o Donizetti), ha habido que recuperar prácticas barrocas en cuanto a instrumentación y hábitos para hacer accesibles sus valores. Por ejemplo, el personaje principal de *Tamerlano* fue escrito para voz de castrado. Si vocalmente es un problema sustituir a esas voces desaparecidas, teatralmente es casi cómico escuchar al gran tirano en ese registro vocal. Gracias, pues, al impagable trabajo de los especialistas se puede recuperar el contexto de músicas de una calidad extraordinaria, cuya pérdida sería toda una catástrofe. En esta ocasión se trata de Jean-Claude Malgoire y La Grande Écurie et la Chambre du Roy, colectivo más grande en calidad que en cantidad, ya que agrupa a 23 especialistas, junto a seis voces notables.



LA AVENTURA INGLESA

SONY

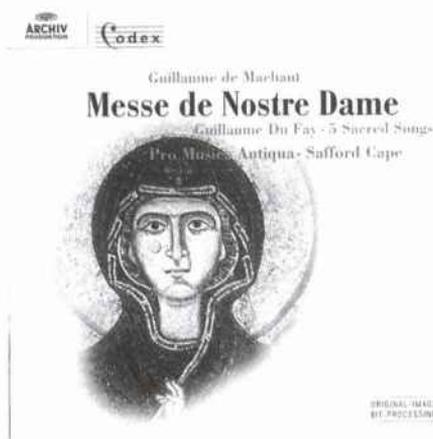
George Frideric Haendel: *Rinaldo*.
Ileana Cotrubas, Carolyn Watkinson, Jeanette Scovotti, Paul Esswood, Charles Brett, Ulrik Cold. La Grande Écurie et la Chambre du Roy.
Jean-Claude Malgoire, director.

Mismos protagonistas, en el apartado instrumento, para otro personaje: *Rinaldo*, a partir del texto de Tasso. Se trata de la primera ópera compuesta por Haendel para Londres en el año 1711. Su éxito le llevó a establecerse en Inglaterra. Se dice que fue compuesta en catorce días, pero se trata de música compuesta anteriormente y parcialmente reutilizada, siguiendo una práctica tradicional en el barroco. La ópera fue representada numerosas veces, a raíz de su éxito, y para cada reposición Haendel realizó variantes en función de la disponibilidad de voces y otros aspectos de la producción. Eso ha conducido a una auténtica imposibilidad de definir una versión única. Sin duda, la industria de la ópera a comienzos del siglo XVIII no preveía los problemas de autoría e individualidad creadora que se sucedieron sólo un siglo después.

Afortunadamente, la labor de restitución científica llevada a cabo por apasionados especialistas está consiguiendo reconciliar al público actual con estas producciones, al margen de problemas de originalidad. *Rinaldo* ha sido acusado frecuentemente de ser un collage de trozos musicales anteriores (lo que, ciertamente, es). Sin embargo, el oficio magistral de un Haendel podía hacerle ahorrar trabajo, pero no pervertirlo. En todo caso, *Rinaldo* cimentó la reputación de Haendel por mucho tiempo y, al decir de Burney, *...por su composición es superior a cualquier otra ópera de esa época que haya sido dada en Inglaterra, hasta el punto de que su gran éxito hace honor a nuestra nación.*

El término edad media comienza a ser claramente inconveniente para comprender y situar fenómenos tan vastos y largos como el paso de la monodía a la polifonía, o el del aprendizaje oral a la escritura. Para interesados en el origen del pensamiento musical occidental (ver sección Tema), hemos seleccionado algunas grabaciones recientes dedicadas a los innumerables tesoros de la polifonía anterior al Renacimiento. Breve antología de cinco siglos que invita a ampliar nuestra estrecha mirada al respecto.

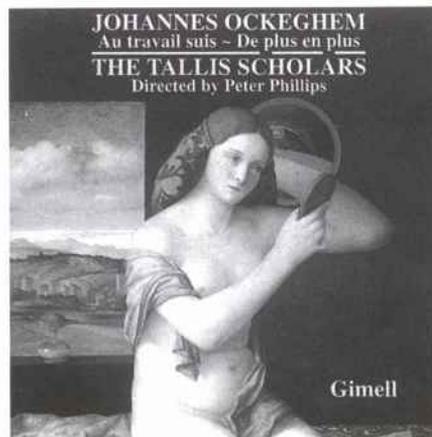
Nacimiento y madurez de la polifonía



LOS ORÍGENES

ARCHIV
Léonin (fl.1160-1180): *Judaea et Jerusalem*. **Pérotin** (fl. 1180-1225): *Sederunt principes*. **Guillaume de Machaut** (c.1300-1377): *Messe de Notre Dame*. **Guillaume Du Fay** (c.1397-1474): *Vergine bella*. *Vexilla Regis*. *Flos florum*. *Veni creator spiritus*. *Alma redemptoris mater*.
Pro Musica Antiqua.
Safford Cape, director.

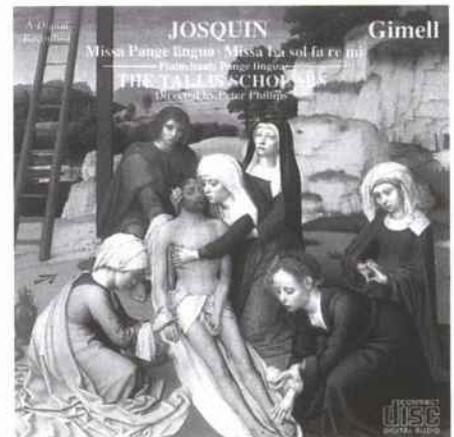
Léonin y Pérotin son los dos nombres esenciales del Ars Antiqua, caracterizada por una polifonía de voces en paralelo llamada Organum. A partir del siglo XIV se produce la eclosión de fórmulas de imitación y desarrollo polifónico de gran fantasía: es el Ars Nova. Los dos fenómenos tuvieron como escenario la catedral de Nôtre Dame de París e irradiaron hacia todos los grandes centros de cultura de su época. Esa extraordinaria aventura es la que recoge este disco imprescindible que se prolonga hasta el flamenco Da Fay, en pleno siglo XV. Destaca la histórica y extraordinaria *Misa de Notre Dame*, de Machaut, obra que por sí sola marca toda una época y funda una nueva visión. Podríamos hablar de una catedral musical ante esta Misa.



LA ASCENSIÓN DEL MÚSICO

GIMELL (PHILIPS)
Johannes Ockeghem (c.1425-1497): *Misas: Au travail suis. De plus en plus*.
The Tallis Scholars.
Peter Phillips, director.

Se celebra este año los 500 de la muerte de Ockeghem, lo que debería haber dado pie a un mejor conocimiento de su obra. De origen flamenco, pero sin datos precisos sobre lugar y fecha de nacimiento, se sabe que Ockeghem se trasladó a la corte de Carlos VII en Francia. Allí ejerció importantes funciones, se supone, incluso, que diplomáticas. Como no ha quedado mucha música de él, se supone que pudo haberse dedicado a ella ocasionalmente. Además, las obras atribuidas presentan caracteres distintos, lo que los especialistas toman como prueba de un carácter investigador y meticuloso. Las dos misas recogidas en este disco de los prodigiosos The Tallis Scholars se encuentran entre las menos divulgadas. La grabación incluye las dos canciones originales sobre las que Ockeghem desarrolló las misas, una de ellas verosíblemente compuesta también por él. Las dos obras tienen en común la exploración de cuestiones de estilo, prueba de una cierta independencia respecto a las obligaciones del músico de oficio.

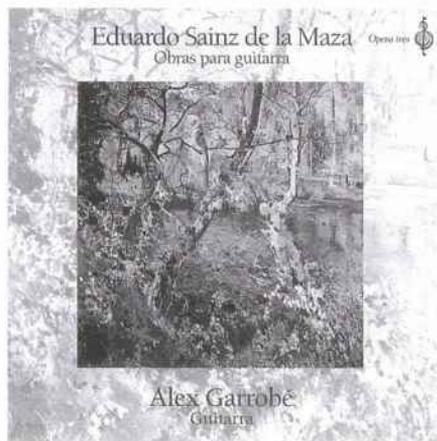


CONSAGRACIÓN DE UN ESTILO

GIMELL (PHILIPS)
Josquin des Prés: *Misas: Pange lingua. La sol fa re mi*.
The Tallis Scholars.
Peter Phillips, director.

Josquin fue denominado en su época "Príncipe de la música" y su reputación se mantuvo íntegra varias centurias después de su muerte. Con él se produce el salto conceptual al Renacimiento a partir de una mayor autonomía de la música con respecto al texto litúrgico. Josquin personifica al compositor capaz de hacerse respetar en su capacidad de invención sin rendir cuentas a cánones inmutables. Las dos misas que proponen The Tallis Scholars ejemplifican algunas de las virtudes artísticas del gran genio de la polifonía flamenca. La *Misa Pange Lingua* es una de sus obras de madurez y una de las más perfectas de su época, el estilo imitativo alcanza aquí una depuración capaz de superar con cuatro voces lo que sus contemporáneos realizaban con cinco o seis. La *Misa La sol fa re mi* es anterior, fue publicada en 1502, y testimonia sobre la época media de su producción en la que gustaba de someterse a desafíos técnicos que harían palidecer a algunos creadores de inspiración matemática de nuestros días.

Obras para guitarra



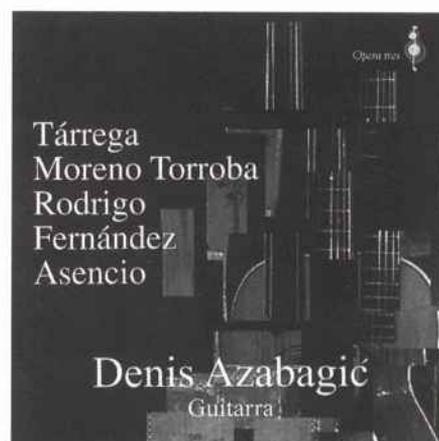
ÓPERA TRES
Eduardo Sainz de la Maza.
Alex Garrobé, guitarra.

Francisco Tárrega, Federico Moreno Torroba, Joaquín Rodrigo, José Manuel Fernández, Vicente Asencio.
Denis Azabagic, guitarra.

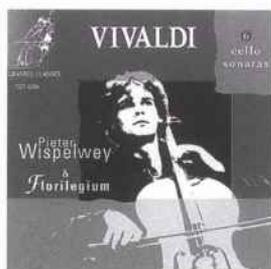
La producción discográfica para guitarra no parece tener el arraigo que merecen otros instrumentos. Es una pena, no sólo por el cuidado que merece, al menos entre nosotros, sino porque lo agradece. La escucha de las obras guitarrísticas en disco resulta muy atractiva, por su intimidad.

Eduardo Sainz de la Maza, hermano del gran concertista, no goza de su misma reputación. Nacido en 1903, siete años más joven que Regino, Eduardo trabajaría la guitarra y el violonchelo antes de dedicarse sólo a la guitarra. Tras la guerra, Eduardo se dedicó a la enseñanza y la composición en Barcelona hasta su muerte. Sus obras, concebidas desde la modestia de quien sólo pretendía aumentar la literatura del instrumento, merecen un puesto importante en el repertorio. Destaca, especialmente, su gran obra *Platero y yo*, basada en Juan Ramón Jiménez, compuesta en ocho cuadros o movimientos, así como sus *homenajes* a diversas figuras.

El Certamen Internacional de Guitarra "Francisco Tárrega" de Benicasim sirve de



origen a la grabación del guitarrista Denis Azabagic, nacido en Tuzla, Bosnia Herzegovina, el año 1972. El intérprete, ganador de numerosos premios que le han permitido alejarse del drama de su país, se confronta con los grandes nombres del repertorio guitarrístico con notable resultado.



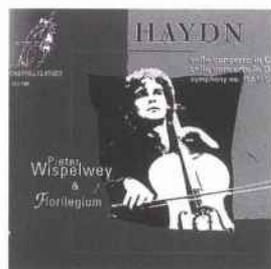
CCS 6294 VIVALDI
6 sonatas para cello
(con Florilegium)



CCS 7595 LECLAIR,
BOISMORTIER, CORRETTE
Le Roi s'amuse
Music for the King's Pleasure



CCS 10097 VIVALDI
Concertos
(con Florilegium)



CCS 7395 J. HAYDN
Conciertos para cello en Do mayor y Re mayor; Sinfonia n° 104, en Re mayor
(con Florilegium)



CCS 8495 VIVALDI
Conciertos

"Juntos, estos artistas revelan toda la riqueza de inventiva y exuberancia técnica que dio un lugar propio a la obra de Vivaldi, tanto en Venecia como en otros lugares."

(CD Review. Vivaldi Sonatas, CCS 6294)

Distribuye:



ANTAR
Costa Rica, 18, 3º E
28016 Madrid
Telf./fax: (91) 350 25 18

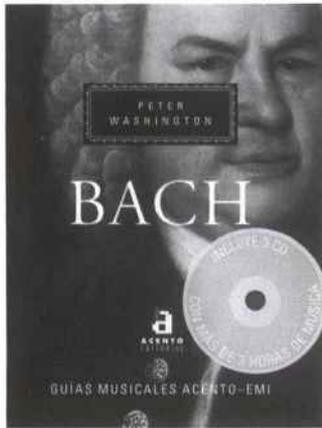


Guías musicales Acento-EMI

El libro-disco prueba de nuevo

Bach
Peter Washington
Mozart
Andrew Steptoe
El piano
Jeremy Siepmann

Acento Editorial



La publicación de libros musical es esclaramente deficitaria en España. Se supone que se compran pocos libros de tema musical, pero, a su vez, quienes deberfan comprarlos tienen una oferta escasísima, por lo que se trata del pez que se muerde la cola. Por ello, ver surgir una iniciativa seria y con un proyecto de largo alcance provoca el aplauso más sincero.

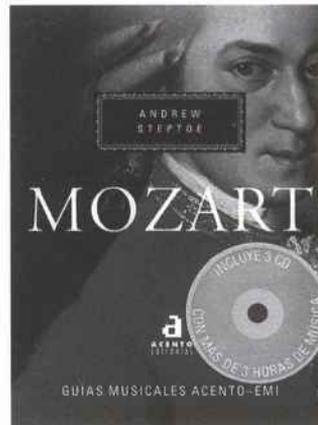
La Editorial Acento acaba de presentar y poner en la calle las *Guías musicales Acento*, en colaboración con la casa discográfica EMI, proponen una atractiva fórmula de libro-disco al servicio de un material de divulgación musical. Las tres primeras lanzadas corresponden a estudios sobre *Bach*, *Mozart* y *el piano*. Las próximas anunciadas van a estar dedicadas a *Haendel*, *Schubert*, *Brahms*, *el violín*, *Beethoven*, *Chaikovski* (un doble aplauso por escribir Chaikovski sin la T o Ts iniciales, anglicis-

mo o galicismo, respectivamente, hábito que aún perdura en nuestros programas de conciertos y diccionarios de música), *Mendelssohn* y el segundo volumen de *Mozart*. La tónica es, pues, la de estudios biográficos de grandes compositores e instrumentos. Podemos lamentar que no se le dedique atención a autores españoles cuando se trata de estudiosos sobre grandes figuras de la música, pero es justo reconocer que los británicos poseen un don (o una gran experiencia) para divulgar con un tono muy alto y claro. La opción, pues, de los autores elegidos es la más seria y acertada posible. Las dos biografías presentadas (*Bach* y *Mozart*) son modélicas; presentan la vida y el contexto de los compositores resumiendo lo que se sabe de ellos con una justeza ejemplar. No hay excesos literarios ni cicatería a la hora de suministrar informaciones que ayuden a comprender y situar al hombre y a la obra. Por su contenido divulgativo, el público medio encontrará en estas guías una información sobre el personaje que, sin abrumarle, le ayudará a comprenderlo. Pero, a su vez, el especialista que ya conozca bien de lo que le están hablando no va a sentirse tratado de forma infantil por su contenido. Ése es el mérito de los especialistas británicos.

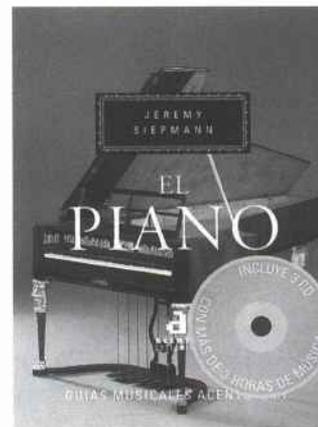
Añádase a ello la cuidada selección de ilustraciones, que merece un sobresaliente. Pero, sobre todo, la gran estrella de esta oferta es la inclusión de tres discos por cada libro con grabaciones del rico fondo de EMI. El lector puede apoyar la lectura con más de tres horas de música en donde abundan intérpretes de excepción como Barenboim, Zacharias, David Oistrakh, Giulini, Haitink, Casals, Landowska, Menuhin, Schnabel, Cortot, Rubinstein, Horowitz, Benedetti Miche-

langeli, Lipatti, Muti, Gavrilov y muchos otros. La música que se ofrece en estos *cedés* corresponde a versiones completas en la mayoría de las ocasiones.

La idea de ofrecer guías dedicadas a instrumentos, para completar las dedicadas a compositores, merece elogios. La dedicada al piano es, sencillamente, magnífica y necesaria. La cultura instrumental necesita tanta atención como aquella dedicada a los crea-



dores fetiche. El texto de Jeremy Siepmann ofrece una lectura amena, introduciéndonos en las peripicias de los innovadores, constructores y grandes marcas con ilustraciones de sumo interés. Si todas estas guías son altamente recomendables, se diría que ésta es imprescindible.



la Zarzuela



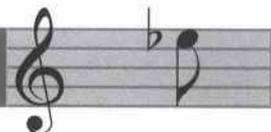
LOS ORIGENES, LA EVOLUCIÓN Y EL TRIUNFO DE UN GÉNERO ÚNICO. LOS COMPOSITORES MÁS REPRESENTATIVOS. LA ZARZUELA EN CUBA Y FILIPINAS, LA ZARZUELA Y EL CINE. DISCOGRAFÍA CD. ACENTO EDITORIAL

La Zarzuela Acento Editorial.

Manuel García Franco y Ramón Regidor Arribas.

En la serie denominada *Títulos Flash*, la misma editorial nos propone una guía dedicada al atractivo mundo de la zarzuela. En esta ocasión sí se trata de autores españoles los que nos introducen en el género lírico español: Manuel García Franco, colaborador en temas de zarzuela en Radio Nacional y la revista *Scherzo*, y Ramón Regidor Arribas, profesor de la Escuela de Canto y autor de otro libro sobre zarzuela de reciente aparición, dentro de la colección de Alianza Música.

La guía, auténtico libro de bolsillo, da un repaso al género desde el siglo XVII hasta nuestros días siguiendo un orden lógico y muy bien documentado; salvo aquella erudición que desbordaría los límites del espacio asignado, todo lo que pueda interesar sobre nuestro teatro lírico se encuentra en este librito: periodos, autores, libretistas, cantantes y una serie de interesantes apéndices dedicados a la zarzuela en Cuba y Filipinas, la zarzuela en el cine, así como discografía y bibliografía. Difícil pedir más a un libro de tamaño agenda que todo aficionado debería considerar desde ahora como obligatorio. ■



LUIS LOZANO VIRUMBRALES

Polifonía medieval

1ª parte: Los hechos

Ocurría el año 732: Carlos Martel, el noble mayordomo de palacio que había sido testigo de la agonía de la dinastía merovingia, derrotaba a los árabes en Poitiers. La victoria no era sólo limitación geográfica en la avanzadilla del Emir español hacia Constantinopla, era, ante todo, el sueño de un imperio occidental, una vocación, casi destino divino, de reestructurar la herencia grecorromana que había transmitido Boecio, el secretario del primer rey ostrogodo, Teodorico, y cristianizado

Casiodoro, ministro, también, de Teodorico, luego de Alarico, más tarde padre de monjes en Vivarium, todo un centro de conservación, estudio y transmisión de la cultura clásica.

Los francos, con el hecho, inauguran dinastía: la dinastía carolingia. Sus reyes avanzarán de la mano del papado, enlazados con apoyos de interés recíproco: Esteban II coronará emperador a Pipino, el hijo de Carlos Martel, en París; León III entre amores y desamores políticos, lo hará en Roma -Navidad del año 800- con el nieto, Carlomagno. Pipino y Esteban intercambiarán alianzas o derrotas para delimitar, en un infinito posible, el mapa del Imperio. La figura emblemática del romano Gregorio el Grande será estandarte de la unidad; ante su figura, las culturas autóctonas, las liturgias regionales serán absorbidas por el centralismo imperial; cuando Carlomagno promulga la *Lex Romana*, esta nueva liturgia, mezcla interesada de lo romano y lo galicano, se llamará, definitivamente, *Romana* y su práctica deberá ser universal, pese a que la iglesia hispana se manifieste rebelde; excepción son los territorios fronterizos que delimitan la *Marca Hispánica*, y mantenga la tradición visigótica que, paso a paso, se transforma en mozárabe.

Culturalmente, la figura de Carlomagno se bifurca entre el palacio de Aquisgrán y el monasterio de Inden: en la escuela palatina, Alhwin, el monje inglés que el emperador ha retenido en el continente con el nombre de Alcuino, construye una fortaleza intelectual, un castillo de sensibilidad e imaginación. Desde Inden, un feudo próximo a Aquisgrán que Carlomagno ha otorgado para que el ambiente palatino se transforme en monacal, Witiza, el godo criado en el palacio de Pipino, educado en la escuela palatina junto a Eginardo, Angilbert o Teodulfo, ya rebautizado con el nombre de Benito de Aniano, saca del ostracismo espiritual y cultural al monasterio merovingio. Bajo la Regla de Benito de Nursia organizará un nuevo monacato en sintonía con los deseos del emperador: sus Abadías tendrán régimen de inmunidad; sus únicos superiores el Emperador y su Abad, un señor feudal; los privilegios llegarán hasta parte

Camino a la Edad Media

La emergencia de la música medieval puede haber sorprendido a algunos, pero nada puede resultar más inevitable para los que hayan sabido leer el arco histórico que se abre en el Romanticismo. Primero será una Edad Media mítica la que se prefigure, luego la musicología y la investigación comenzarán a arañar un legado difuso y menospreciado; finalmente, los hábitos y las modas terminarán haciendo suyo un patrimonio que, no obstante, tuvo que esperar su turno, tras el regreso al Barroco y al Renacimiento. Casi dos siglos han terminado por convertir las sombras medievales en un arco iris de luz y contrastes.

Pero, pese a la lógica de los acontecimientos, las dificultades son directamente proporcionales al cuadrado de la distancia que nos separa (si se me permite el símil científico). En primer lugar, la escritura (su ausencia, primero, su vaguedad, después), en segundo lugar la propia vastedad de un periodo histórico que cubre diez siglos y todo el orbe occidental (para el oriente -que alcanza a buena parte de España entonces- la Edad Media no tiene nada de media), y en tercer lugar, el desprestigio que sufre esa *larga noche* que nos separaba de las luces grecorromanas, según el esquema reduccionista que heredamos del Renacimiento.

De ellos, el problema que se ha revelado como el más complicado, casi insoluble, en realidad, es el de la ausencia de escritura, por más que sea precisamente la Edad Media la época en que nace y evoluciona la escritura musical. Ello ha provocado un fenómeno que, por contraste, ha terminado convirtiéndose en parte de su encanto: el carácter hipotético de cualquier interpretación. En efecto, todo lo que oímos como medieval es una interpretación (en todos los sentidos del término) de un fenómeno que nunca podremos reconstruir integralmente. Se dirá que toda la música del pasado tiene algo de ello. Pero, si tenemos dudas de cómo podían ser concebidos los tempos, los matices, la dinámica y la ornamentación en tiempos de Bach, qué no nos sucederá con escrituras de más de 500 años, o con su ausencia si nos remontamos a 1000 años atrás. La memoria, la comparación con tradiciones vivas que se han conservado en otras áreas culturales, el análisis minucioso entre signos, relatos, iconografía y materiales de toda índole y, sobre todo, una larga paciencia han terminado por ofrecer un modelo vivo, rico y verosímil de ese periodo fundacional de nuestra identidad cultural. J.F. G.

de las rentas del rey y su vida girará alrededor de dos polos: el trabajo intelectual, el esplendor de la liturgia. Para ella, los monjes carolingios agotarán, en breve tiempo, cuantas posibilidades musicales les brinden esas melodías, simbiosis del antiguo galicano y el viejo romano, que el imperio ha estructurado bajo el nombre de canto gregoriano: el Scriptorium, un lugar privilegiado en la arquitectura medieval, ensaya un código de signos para transmitir la música; los pioneros, Metz, que amplía sistema en Laon, y San Gall, que lo exporta a Einsiedeln.

El Scriptorium de San Gall, 100 amanuenses, documentados, en esta época es centro de vanguardia; allí, nos cuenta Ekkehart IV, el cronista sangaliense del siglo XI, *Notker, Ratperto y Tuotilo eran un corazón y un alma sola. Su maestro Marcelo les guió en las artes liberales especialmente en la música. Este arte es más antiguo que los demás y más difícil de aprender; pero es más agradable de practicar. En la música alcanzaron una maestría que se puede corroborar en sus obras...* Ratperto escribe sus creaciones poético-musicales para la liturgia, *fijándolas en neumas; Tuotilo era maestro en el arte de cincelar y de pintar; un músico como sus compañeros pero superior a todos en tocar instrumentos de cuerda, viento y percusión (enseñaba a tocar la Cítara a los hijos de la nobleza, en un local que el Abad puso a su disposición) capaz de poetizar en latín y alto alemán, creador magistral de versos y melodías... todo lo que compuso es de una calidad excelente; sus Tropos fueron interpretados ante el rey Carlos por un grupo de cantores especializados; los hemos transcrito aquí para que sepas, si eres músico, cuán distintas son las melodías de Tuotilo de todas las demás...* Notker, buscando un sistema pedagógico para memorizar la infinidad de sonidos que conforman un Melisma, encontra-

rá la técnica del desarrollo melódico y textual a partir de una obra litúrgica preexistente; él mismo nos explica la evolución técnica en su *Liber Sequentiarum*; la descripción es de una ingenuidad maravillosa; la aplicación técnica raya lo elemental: inventar un texto que se acople a cada uno de los sonidos que forman el melisma de una vocal.

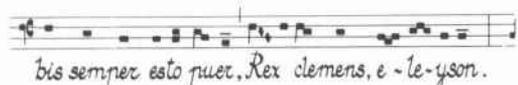
De esta construcción práctica surgirán, en breve tiempo, estructuras más complejas y más definidas que los investigadores actuales encuadran en dos tipos: la PROSA, una estructura basada en igualdad de sílabas (a veces con un verso de introducción y otro de cadencia), y en igualdad de rima, generalmente rima sobre la vocal A como reminiscencia de la última sílaba del Alleluia dentro del que se interpretaban los versos de nueva invención. La SECUENCIA, originariamente Versos que seguían al Alleluia, como documenta un Antifonario de Mont-Blandin -s. VIII-IX- con el nombre de *Alleluia cum sequentia*, quedará encorsetada en una triple igualdad: igualdad de sílabas, de acentos, de rima, todo ello en forma binaria.

El término TROPO abarca todo texto y toda música que no siendo litúrgicas se interpretan dentro de los textos y música litúrgicos, entendidos éstos como textos y músicas reglamentados por la iglesia con obligación de ser interpretados en el tiempo, día y hora que, anualmente, les marque el calendario litúrgico. La maestría del tropista reside en saber desarrollar y comentar, musical y poéticamente, el contenido místico del texto litúrgico. Un manuscrito conservado en la Abadía de Monte Casino presenta uno de los más primitivos atribuidos a Tuotilo, para la Misa del día de Navidad:

- Tropo de introducción: *hodie salvator mundi per virginem nasci dignatus est; gaudeamus omnes de Christo Domino, qui natus est nobis. jeia et eia!*
- Texto litúrgico: *PUER NATUS EST NOBIS ET FILIUS DATUS EST NOBIS...*
- Tropo de intercalación: *quem virgo Maria genuit.*



Carlomagno. Dibujo del siglo X.



Versión melismática. B) Acoplamiento de un texto distinto sobre la misma línea melódica.

Representación de Carlomagno en el manuscrito de las *Grandes Crónicas de Francia*.





Representación del rey David. Salterio del siglo XIV (Ms I B 50 f 14 r.) Nápoles. Biblioteca Nacional

- d) Texto litúrgico:... *CUIUS IMPERIUM SUOER HUMERUM EIUS...*
- e) Tropo de intercalación: *Nomen eius Hemmanuel vocabitur*
- f) Texto litúrgico:... *ET VOCABITUR NOMEM EIUS...*
- g) Tropo de intercalación: *Magni consilii angelus. ¡Eia! Istius vocabitur nomen Hemmanuel. Psallite Domino, iubilante dicentes:*
- h) Texto litúrgico: *MAGNI CONSILII ANGELUS.*

Cuando las invenciones poéticas de Notker y los Tropos de introducción, intercalación, sustitución o de conclusión ensayados, según la leyenda sangaliense, por Tuotilo formen unidad dentro de la estructura de la liturgia, se habrán asentado las bases para una práctica musical que el monacato carolingio había estructurado en función de la solemnidad litúrgica: el calendario litúrgico imprimía, en esos años, un carácter específico a la melodía, no sólo en el número de sonidos sino también en su modalidad; porque la función que se le encomienda dentro de la liturgia debe expresar en cada hora del día, en cada tiempo del año litúrgico, la esencia de la divinidad bajo aspectos concretos: los días feriales, los tiempos de penitencia, las horas menores han de ser arropadas con melodías en *estilo silábico*; un sonido, quizá un neuma en dos o tres (el neuma entendido no como artificio sino como agrupación de sonidos sobre una sílaba) es capaz de cumplir una función de austeridad, de brevedad en esos días en que el trabajo no permite alargar el oficio divino o la penitencia impone modos de sobriedad.

Representación del rey David tañendo las campanas. Miniatura del siglo XIII



Para la fiesta, ese día que es excepción en cualquier rito, en cualquier mito, se reserva la melodía melismática, todo un recurso infinito para solemnizar la melodía silábica, todo un artificio que da tiempo a la contemplación, porque si la semana se ha dedicado de lleno al trabajo, el día de fiesta se ofrece completo a Dios. Cuando este recurso, este artificio contemplativo se amplía en Tropos, su práctica pondrá en escena el teatro litúrgico que no es, en su origen, sino un Tropo en movimiento que se intercala entre dos acciones litúrgicas; su técnica, por la magia de colocar el artificio horizontal en posición vertical, se aplicará a un nuevo arte: el arte de *DISCANTAR*: *Musica Enchiriadis*, primer tratado conocido de esta nueva técnica -siglo IX- define la polifonía *como artificio para adornar una melodía en las grandes festividades*. La fidelidad a su función litúrgica se mantiene intacta o, quizá mejor, para reforzar la solemnidad se refuerzan las técnicas monódicas, porque cuando varias voces sienten la necesidad de la contemplación con melismas verticales sobre la melodía litúrgica habrá nacido el *ORGANUM*; cuando el texto litúrgico prefiera un Tropo vertical a su original horizontal, inventará el *MOTETE*, y cuando la técnica de la Prosa o la Secuencia admita en su repertorio el *Versus métrico* estará en marcha el *CONDUCTUS*, primero monódico, más tarde polifónico.

El primer texto que hace referencia a la polifonía nos lo aporta el filósofo Scotto Erigena, quien, hacia el año 840, describe en *De divisione naturae* el concepto *ORGANUM* aunque no nos deja ningún ejemplo de él. Otger, cuando explica la *DIAFONÍA*, deja entrever que él no la ha inventado. En su tratado *-Musica Enrichiadis-* diferencia dos tipos de polifonía: La *VOZ PRINCIPAL* interpreta el canto llano de la monodía litúrgica mientras la *VOZ ORGANAL* acompaña, silábicamente, interpretando la monodía litúrgica a la cuarta, quinta u octava inferiores. Es un movimiento paralelo estricto; la *VOZ ORGANAL* mantiene una sumisión absoluta a la monodía litúrgica. En la segunda técnica descrita por Otger la *VOZ ORGANAL* gana independencia y sus movimientos serán oblicuos y contrarios porque ahora su acompañamiento, en la parte inferior, se realiza a la cuarta pero coincidiendo en la primera y última nota en unísono.

Habrían de correr 130 años para que las tentativas polifónicas de Otger comenzaran a evolucionar, al menos en el plano teórico. A medio camino, siglo XI, el paréntesis de Guido D'Arezzo; su *Micrologus*, revolucionario en otros aspectos,

es tradición en este tema. La primera ruptura con Otger, mejor, los primeros avances del siglo XII, aventurarán trasladar el canto llano de la voz superior a la inferior con el nombre de TENOR; la iniciativa construye la música, acústicamente, del grave al agudo; la consecuencia, olvido paulatino del movimiento paralelo y sistematización del contrario bajo la denominación de DISCANTUS.

El silabismo en el DISCANTUS, la nota contra nota del contrapunto, será, a partir de ahora, excepción; por esencia es ornamental: cada una de las notas del canto llano que interpreta el grave sugieren al compositor la belleza del MELISMA en el agudo. Su retórica musical se cimienta en la consonancia periódica; en esa concordancia de diversas maneras que definen los teóricos medievales, en esas notas impares que cuando consueñan, consueñan mejor y cuando disueñan disueñan menos... Y lo que consueña mejor es el UNÍSONO, el DIAPENTE (5ª) y el DIATESARON (8ª) porque las demás son más disonancias que consonancias...

Si la alquimia acústica es común a cualquier procedimiento polifónico, el MENSURALISMO y el tratamiento de la monodía litúrgica los va a diversificar: ...comúnmente, se llama Organum a cierto canto eclesiástico mensurado en el tiempo...; ciertas palabras del texto litúrgico son interpretadas en estilo melismático por el DUPLUM, TRIPLUM, QUADUPLUM, 2ª, 3ª, 4ª voz, mientras el TENOR, la 1ª voz, va cimentando los pilares de la construcción con cada una de las sílabas de la palabra en notas largas. El motete es un canto sobre determinadas notas de un cantus firmus, melodía del canto llano, de consonancia múltiple, diferente en las notas, diferente en las pausas. El TENOR interpreta una parte del texto litúrgico mientras las voces superiores realizan un Tropo:

Motete Iohanne Elisabeth

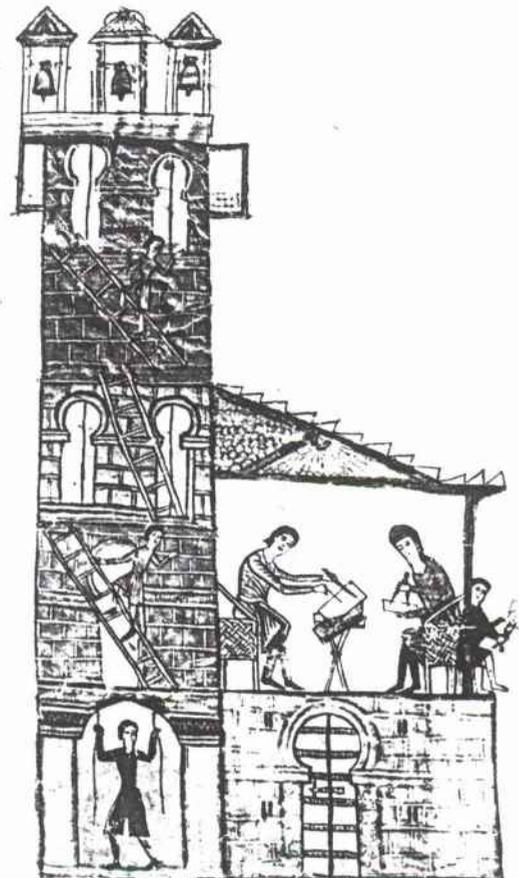
TEXTO LITÚRGICO: (coro) Alleluia.
Inter natos mulierum non surrexit maior
 (tenor, 1ª voz) *Iohanne...*
 TROPO: (duplum, 2ª voz) *Iohanne Elisabeth*
gravida visitatur Maria Virgine ac saluator.
Mariae salutatio in alvo parentis gaudio infantem
iucundat nimio; gaude mater filio Iohanne.
 TEXTO LITÚRGICO:...(coro) *Baptista. Alleluia.*
 (Realización de Juan Carlos Asensio)

EL CONDUCTUS es un canto múltiple consonante que puede aceptar disonancias secundarias, basado en una igualdad de medida. Es el único procedimiento que abandona lo litúrgico;



Los signos del zodiaco en un manuscrito de Aratos en San Gall. Alrededor de 880. Cod. Sang 250, p.515.

el compositor ha de escribir un TENOR, lo más bello que sea posible dice Francón en el siglo XIII, sobre él elaborará un Discantus; Tenor y Duplum cantan un texto no litúrgico, sí religioso en la Liturgia, profano fuera de ella. A veces, el Organum, también el Motete, se ven sorprendidos por el HOQUETUS, corte del sonido, lo define la Edad Media; un corte que es igual que el hipo; un juego rítmico de alternancia veloz de

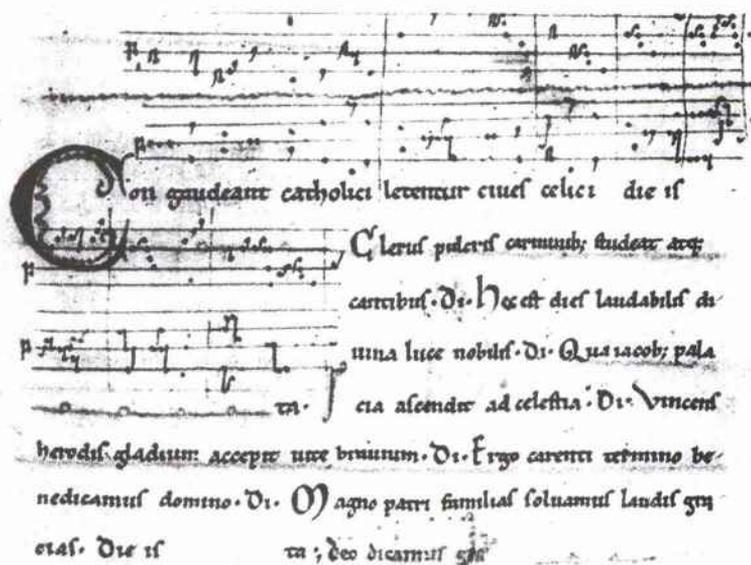


Scriptorium, parte esencial en la arquitectura medieval.



David. Miniatura del s. XIII

lifonía. En Compostela, el Codex Calixtinus es reflejo del esplendor litúrgico cluniacense; en ambos, Tropos, Versus, Conductus, acciones dramáticas: en Santiago, *Farsa Officii...*, un diálogo dramático entre Gelmirez, abad, obispo, y sus



Códice Calixtino, fol. 185 r.

peregrinos sobre la figura del Apostol; en Limoges, el *Sponsus*, una obra dramática ya desarrollada, con versos en lengua vulgar incrustados en el texto latino; aquí, el primer embrión de MOTETE con el texto *Stirpe Iesse*; en el Calixtinus, la primera obra polifónica a tres voces, *Congaudeant Catholici*. El panorama corresponde a los últimos años del siglo XI, a los primeros del siglo XII.

silencios entre las diferentes voces; una figura retórica que explotará la oratoria musical barroca.

Las primeras obras de polifonía medieval se conservan fragmentariamente en Winchester. A partir de este manuscrito los investigadores reparten la primacía cronológica entre la Catedral de Santiago y Limoges. Aquí, en el monasterio de San Marcial los esmaltes aplicados sobre planchas de cobre, un auténtico caleidoscopio en verde, rojo, blanco, azul, amarillo, son toda una orfebrería a imitar por su po-

En París y en la misma época dos lugares se disputan el honor de acoger las primeras realizaciones definitivas del nuevo arte litúrgico: la Abadía de San Víctor, la Iglesia de la Bienaventurada Virgen María. San Víctor pasará a la historia como genial atañedor de Prosas y Secuencias; en su mayor efervescencia, el monje Adam de San Víctor. En Nôtre Dame, así se bautizará a la iglesia cuando su Obispo, Maurice de Sully, consagra en 1182 su nueva arquitectura gótica. Se creará escuela, sus teorías, sus prácticas perdurarán hasta finales del siglo XIII, "hasta la época de los Francón", apostilla un tratadista anónimo que la musicología llama *Anonimus IV*, fuente imprescindible para la historia musical de Nôtre Dame: El precursor, el *Canto Albertus* que el Codex Calixtinus llama *Albertus parisiensis*, el maestro, Leoninus, el "grande", *óptimo organista, hizo un libro grande de Organum sobre el Gradual y el Antifonario para solemnizar el Oficio Divino...*; el genio, Perotinus, *óptimo Discantador y mejor que Leoninus... hizo Clausulas, quadupla, Conductus triples... en los libros de Perotinus se encuentran adornos y filigranas en abundancia...*

Los siglos XII y XIII giran en la órbita polifónica de Nôtre Dame. En 1238 muere Perotinus, pero su música se sigue copiando, su técnica está vigente en la composición aunque la tendencia se incline al trasvase de lo litúrgico a lo profano: hacia 1250 se copian los manuscritos de Bamberg y Montpellier; el primero con un Conductus sin texto, con destino a los instrumentos; Montpellier deja un Motete en francés, en el que sobre un Tenor de cuatro enigmáticas palabras, el Duplum y el Triplum tropan sendos elogios de los placeres de vivir en París. El contraste, un manuscrito de principios del siglo XIV, el *Códice de las Huelgas*, música para la liturgia de sus monjas cistercienses, y el *Códice de Madrid*, un amplio repertorio litúrgico que guarda la Biblioteca Nacional de Madrid, transcrito y estudiado por el musicólogo Juan Carlos Asensio, en edición de la Fundación Caja de Madrid y que esta primavera graba en CD, para Sony-Musica Hispanica, el Grupo Alfonso X el Sabio de Madrid.

Entre las ansias de progreso de Montpellier y la tradición de Madrid, el manuscrito de La Clayette, una polifonía litúrgica que se escapa hacia lo profano: sus motetes, un Tenor en latín litúrgico, un Discantus en francés profano, son síntesis de ello. Pero es que faltan muy pocos años para que Philippe de Vitry abra una nueva era con su tratado ARS NOVA. ■

JOSEMI LORENZO ARRIBAS

La música en los monasterios femeninos medievales

La Iglesia ha tenido una posición ambivalente en los asuntos referentes a la libertad de las mujeres. Por un lado, a pesar del mensaje evangélico primigenio que no hace distinciones de sexo, desde bien pronto la cúpula eclesial asumió los principios patriarcales que imperaban en la sociedad romana. Los Padres de la Iglesia se encargaron de dar un soporte doctrinal y teológico a la discriminación social y política de las mujeres, fundamentando así la exclusión del ámbito público de la mitad de la sociedad por la única razón de vivir en un cuerpo sexuado en femenino.

Pero esta invisibilización no se produjo sin resistencias. Por un lado, la sociedad romana conoció a las llamadas *célibes activas*, mujeres que desafiaron el sistema de parentesco para vivir conforme a una libertad diseñada por ellas mismas, y no según los programas que la sociedad (varonil) tenía reservados para ellas. Por otro lado, y es el aspecto que aquí más nos interesa, el claustro, es decir, la consagración a la vida religiosa, también fue utilizado como ámbito de libertad por algunas mujeres, a pesar de que las religiosas al profesar debían “morir al mundo” y cortar sus contactos con el exterior.

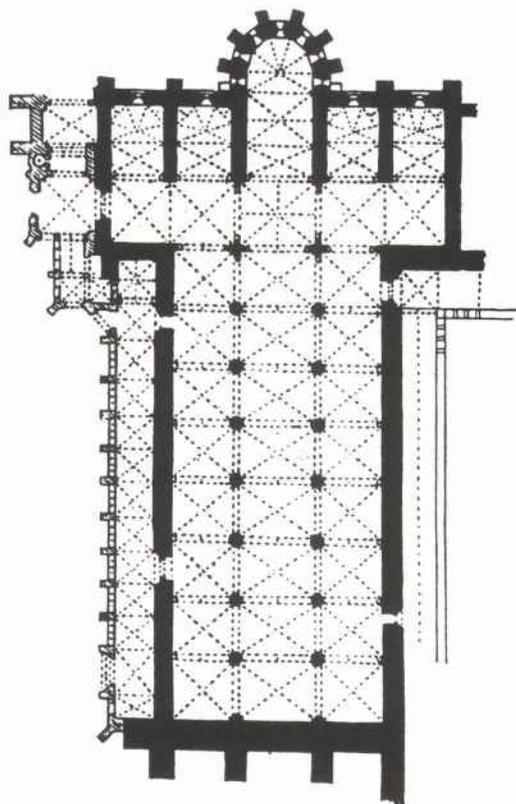
Las mujeres parten de una situación de desigualdad con respecto a los varones en lo referente al culto cristiano, porque san Pablo estableció que ellas debían permanecer calladas en el interior del templo. Este principio mantuvo su vigencia durante toda la Edad Media, excepto en los monasterios femeninos donde, lógicamente, las religiosas se encargaban de la liturgia del Oficio divino. La música, y en concreto el canto, se desarrolló en ellos del mismo modo que en los masculinos. Ya san Jerónimo recordaba que ninguna hermana podía ignorar el canto de los salmos. Es más, seguramente la cantilación servía de formulilla mnemotécnica para aprender los textos sagrados, siendo un método idóneo para que una población mayoritariamente analfabeta adquiriese conocimientos.

Una manifestación peculiar que estos siglos, a caballo entre lo que los historiadores llaman periodo tardoantiguo y Alta Edad Media, también conocieron fue la del canto mixto (de varones y mujeres a la vez) dentro de los Oficios litúrgicos. Las/os componentes de un grupo religioso que se hacían llamar “terapeutas” cantaban himnos antifonalmente, alternándose el coro de voces masculinas con el de voces femeninas, para acabar alabando a Dios conjuntamente, en un solo coro. También los gnósticos contaron con lectoras, diaconesas y cantoras entre sus cuadros, así como algunas corrientes de renovación que fueron consideradas heréticas también propugnaron la igualdad de varones y mujeres dentro de la iglesia.

Los primeros años

Monjas antes de entrar al coro; sobre el fascíol reposa un gran cantoral.





Planta de la iglesia cisterciense en las Huelgas Reales de Burgos.

Las Reglas monásticas como fuente de información

Las monjas serán, de este modo, las únicas mujeres que puedan acceder al ejercicio de la música sacra. Aunque cada orden tenía sus particularidades, todas se dedicaban a la alabanza divina a través del *Opus Dei*, el Oficio divino, lo cual aparece regulado en las *Reglas* monásticas que profesaban. Estos textos regulaban la actividad diaria de la comunidad monástica, centrándose en la liturgia, verdadero nudo de la vida consagrada a Dios, y fundamental para nuestro tema, ya que la mayor parte de ella se cantaba. En ocasiones, estos ordenamientos eran los mismos que regían en los monasterios masculinos (la regla de san Benito, san Agustín, la de san Isidoro, san Fructuoso...), textos pensados para religiosos varones. En otras ocasiones eran reglas escritas también por varones, pero para cenobios femeninos. Destacamos las escritas por san Cesáreo (siglo VI), Elredio (siglo XII), o Roberto de Arbrisel (siglo XII). Finalmente, la primera regla monástica escrita por una mujer para comunidades femeninas será la de santa Clara (siglo XIII), cuya desconcertante regulación del canto ha creado no pocos problemas a los in-

vestigadores.

En el llamado monacato dúplice, que tan bien representado estuvo en el Bierzo leonés, se establece una separación absoluta entre los varones y la participación de la música instrumental en los monasterios medievales es un tema que todavía no es bien conocido. Sabemos que en el siglo XVI las monjas disponían, además del órgano, de instrumentos de cuerda (salterios y arpas, especialmente), y aerófonos, como el bajón (antepasado del actual fagot). Su presencia en los monasterios sólo se puede deber a su uso, que arrancaría de siglos atrás, si bien es en este siglo cuando empezamos a tener constancia de ellos porque, por diferentes motivos en los que no entramos, la documentación se multiplica.

El órgano, el arpa y el bajón se emplearían bien para acompañar el canto llano, bien doblándolo; bien para sustituir algunas voces en las obras polifónicas; o *alternatim* con el coro, según las prácticas musicales de cada época. De una mujer de la que sólo sabemos su nombre, Gracia Baptista, y su oficio, *monja*, es una pequeña composición para el teclado que compuso sobre el himno *Conditor alme* y se editó en el *Libro de Cifra Nueva* de Luis Venegas de Henestrosa, en 1557. Es toda la aportación tangible que hoy conocemos de la práctica compositiva de las mujeres en España hasta esa fecha. Pero además de esos instrumentos, otros más profanos también tuvieron cabida en los claustros monacales femeninos. Guitarras, pitos, tambores y panderos, flautas, vihuelas..., dan fe de que el interés musical de las religiosas fue más allá del canto de los salmos durante el Oficio. Las quejas de las Autoridades (masculinas) referentes a los disfraces, teatros y "frecuentes músicas" profanas con que las monjas a veces se entretenían, incluso delante de familiares y niños, nos demuestran la pervivencia de esas prácticas, y el deseo de expresar mediante la música popular los sentimientos humanos.

Un canto sometido a control masculino.

Todo instituto religioso femenino siempre ha estado sometido, en una u otra instancia, y generalmente en varias de ellas, a otra institución masculina. El funcionamiento de la sociedad patriarcal así lo exigía (y lo continúa exigiendo). A pesar de que en algunos monasterios se produjeron espacios de libertad de expresión para las mujeres que los habitaban, el control que las *débiles* mujeres precisaban corrió a cargo de autoridades masculinas: abades, obispos, visitadores, patronos fundadores...

Salvo la obra musical de la abadesa benedictina alemana Hildegarda de Bingen (siglo XII), nada más nos ha llegado de las composiciones de otras religiosas, aunque tenemos testimonios de obras que no han llegado hasta nosotros. Las religiosas cantaron una música en la que los textos y la melodía estuvieron a cargo de varones. En los monasterios importantes, el director de la capilla musical era un hombre, y la educación musical que se les aplicó a las monjas fue, conscientemente, diferente a la de sus homónimos masculinos. Todavía en el siglo XIX se pensaba que con unos insuficientes rudimentos bastaba para que una monja música desempeñase su labor, sin necesidad de mayor formación, puesto que nunca su arte saldría de los muros de su monasterio. Al igual que en el resto de la sociedad, funcionaba el círculo vicioso siguiente: negación del acceso a la cultura; ignorancia de las mujeres en los saberes codificados por los varones; bajo nivel artístico y cultural; creencia en la incapacidad femenina de crear arte como los varones; descalificación o desvaloración de lo realizado por las mujeres; autoestima inexistente que impedía manifestarse en público.

En el siglo XVI las autoridades masculinas tenderán a sustituir la oración mental, tan de moda merced a la *devotio* moderna, por la vocal o cantada, para asegurar así la ortodoxia de las oraciones y de los pensamientos de las religiosas, con la excusa de que una mujer pensando sola podía caer con más facilidad que los varones en desviaciones heréticas. El canto comunitario, como vemos, se convierte, al final de la Edad Media, en un medio más de control, desvirtuando el primigenio senti-



Vista del coro de las monjas en la nave central de la iglesia de las Huelgas Reales de Burgos.

do de realce de la *perennis laus* que de los corazones de las personas llegaba a Dios a través de las innumerables melodías que al efecto compusieron los hombres y, como la historia y la musicología nos demostrarán no muy tarde, también las mujeres medievales. ■

Bibliografía básica para un primer acercamiento:

- ANGLÈS, H. (1931), *El Códex musical de las Huelgas, (música a veus dels segles XIII-XIV)*, Barcelona.
 (1944), *La música en la Corte de Carlos V*, Barcelona.
 BASURCO, F.J. (1966), *El canto cristiano en la tradición primitiva*, Madrid.
 EGERIA (1980), *Itinerario de la virgen Egeria (381-384)*, A. Arce (ed.), Madrid.
 IRIARTE, L. (1994), *Letra y espíritu de la regla de Santa Clara*, Valencia.
 LINAGE, A. (1973), *Una regla monástica riojana femenina del siglo X: el "Libellus a regula sancti Benedicti substractus"*, Salamanca.
 LORENZO, J. (1996), *Hildegarda de Bingen (1098-1179)*, Madrid.
 PÉREZ ARROYO, R. (1980), "Una vihuela de arco y un bajón del convento de la Encarnación de Ávila", *Revista de Musicología* 3/1-2, pp. 235-259.
Santos Padres españoles II. San Leandro, San Isidoro, San Fructuoso (1981), J. Campos e I. Roca (eds.), Madrid.
 VICENTE, A. de (1989), *La Música en el Monasterio de Santa Ana de Ávila (siglos XVI-XVIII)*, Catálogo, Madrid.



ANA SERRANO

¿Qué pintaba una bailarina de los Ballets Rusos viviendo y muriendo en la calle Lagasca de Madrid?

Júzguenme como quieran

Thamara Karsavina nació en San Petersburgo en 1885 o 1887, y murió en Baaconsfield (Inglaterra) en 1978. La bailarina de los Ballets Rusos fallecida en Madrid el 3 de enero de este mismo año es Valentina Kashuba, o Kaschuba, como se firmaba en algunas ocasiones, y esta rectificación a un error me da pie para ofrecer aquí una semblanza de una personalidad muy singular, que vivió en Madrid desde el año 1948.

Al ser Valentina Kashuba una persona poco conocida fuera del ambiente de la danza, al quedar tan lejano, como de leyenda, todo su entorno, y al ser tan singular que haya muerto en Madrid, cualquier confusión es natural. Si se ha visto su esquela, publicada el 8 de enero, y una pequeña necrológica aparecida el día 10 en el diario ABC (que es todo lo que se ha podido leer en la prensa española en relación a su muerte), transcurrido cierto tiempo, y al tratar de recordar el dato, es muy fácil pensar en un nombre mucho más

conocido para la danza como era el de Tamara Karsavina que en el de Valentina Kashuba.

Lo primero que uno se pregunta en relación con el fallecimiento de Valentina es: ¿y qué pintaba una bailarina de los Ballets Rusos viviendo y muriendo en la calle Lagasca de Madrid? Vamos a tratar de contárselo a ustedes.

Valentina Kashuba nació en Samarkanda, capital de Uzbekistán, al sur del Turkestán ruso, donde su padre era agregado militar del gobernador de dicha provincia. No hemos logrado saber la fecha exacta. Durante muchísimos años afirmó que tenía los mismos del siglo pero, para darles un ejemplo de que hasta en la edad se ajustaba perfectamente a la diva tradicional (Anna Pavlova nació en 1880, 1881, 1882 y 1885), su necrológica decía que tenía 96 años. En una entrevista realizada en 1993 decía que tenía 96; en un artículo de la misma fecha, 95; en una nota aparecida en una publicación de Madrid en 1995, cumplía 97; en febrero de 1990 tenía 93, y en octubre de 1957 volvía a tener la edad del siglo. En cualquier caso, nació el día 14 de mayo.

Hija del general del ejército imperial ruso Iván Kashuba y de la princesa de Rubetz-Masslsky (de apellido Yangeoul), mujer de extraordinario talento para el teatro, vivió en Samarkanda hasta los cinco años. Cuando comenzó la guerra ruso-japonesa su padre fue enviado al frente, y su madre se trasladó con Valentina y con su hermano (no sabemos si mayor o menor que ella) a la ciudad de Ashabad, a una residencia de oficiales y sus familias. Más tarde se trasladaron a Moscú, donde comenzó a dar sus primeros pasos sobre las puntas. Durante horas bailaba las melodías de una caja de música que le regaló su padre. Siempre decía que, desde que tenía recuerdo,

*"Pour très chère
Valentina avec beaucoup
d'amitié & much, much
love"*
Howard [Rotschild]

Karsavina no era Kashuba

No. Karsavina no era Kashuba. El personaje que ha muerto en Madrid hace pocos meses no era la histórica bailarina que estrenó *Petruchka*, como se deslizó en el artículo publicado en el número anterior de nuestra revista. Se trata de Valentina Kashuba. Ana Serrano nos propone levantar el velo sobre su figura. La Kashuba, bailarina del segundo periodo de los Ballets Rusos en un rango difícil de precisar, fue una mujer bellísima y sus amigos, *novios* o como el respeto a una dama ausente nos permita denominarlos, constituyen una antología de la historia del siglo: genios, héroes, quizá reyes. Después de todo, sigue vigente el comentario de nuestro número anterior, erróneamente atribuido a la Karsavina, pero válido también para Valentina Kashuba: «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 de sabor oriental...»

«estaba loca por la danza».

A los 13 años, estando en un internado, el Instituto para Doncellas Nobles de Moscú (afirmaba ser «prima del zar»), enfermó gravemente de una tuberculosis ganglionar complicada con problemas circulatorios, ante lo cual los médicos aconsejaron a sus padres que la sacasen del internado e hiciese ejercicio. Para que cumpliera esta prescripción, su madre la puso en manos de una profesora particular de danza, pero pronto la llevó a una academia, adonde asistía tres veces por semana contra la voluntad de su padre. Ella destacaba que no estudió en ninguno de los grandes teatros de Rusia, para darle mayor valor al hecho de haber formado parte de los Ballets Rusos. Un año después, meses antes de la guerra del 14, llegaron a la academia Serguei Diaghilev y Michel Fokine, «los dos bailarines rusos más grandes de entonces», según ella, buscando nuevas bailarinas para su compañía y recorriendo para ello las academias particulares. Así conocieron a Valentina Kaschuba, que por aquel entonces tenía 15 años y, en palabras suyas, «gran facilidad para captar el estilo que quería Fokine», y se fijaron en ella y en su compañera Vera Nemtchinova que, según Valentina, fue su mejor amiga durante largos años y llegó a ser muy famosa y primera bailarina de los Ballets Rusos en los años 20.

Unas veces decía que sus madres no las dejaron irse con la compañía, y otras que, al enterarse Fokine y Diaghilev de que ella tenía 15 años y Vera 14, no se las quisieron llevar, pero prometieron volver pasado algún tiempo a por ellas. Sea como fuere, año y medio después llegó a Rusia, con el encargo de buscarlas a las dos, Serge Grigoriev, administrador de Diaghilev, para rehacer la compañía. Ésta se había escindido en dos al casarse Nijinsky con Romola en 1916 y enfadarse Diaghilev por ello, llevándose a los mejores bailarines y dejando a Nijinsky sólo el cuerpo de baile. Valentina había cambiado de academia, y Grigoriev recorrió todas las de Moscú hasta encontrarla. Como estaba tremendamente alterada por la guerra, al decirle que el primer lugar al que iría la compañía era a Suiza y sólo por seis meses, el médico aconsejó a su madre que la dejase marchar asegurándole que su salud mejoraría, y gracias a esta circunstancia pudo comenzar su carrera profesional.

Así como al contar sus comienzos siempre decía que su padre se había opuesto a que bailase, cuando relataba su marcha con Diaghilev sólo mencionaba la oposición de su madre, lo que nos hace suponer que sus padres ya debían de estar separados (su

padre les abandonó para irse con otra mujer). Valentina Kaschuba obviaba siempre lo desagradable. Mujer de enorme vitalidad y de carácter alegre y dicharachero, eliminaba lo doloroso: prueba de ello es que, tras sufrir una masectomía, negaba machaconamente que hubiese tenido un cáncer, sin dar ninguna explicación del porqué de aquella mutilación. Así es que resulta natural que no hablase jamás de su padre, con el que debió de tener experiencias dolorosísimas.

Estando en Lausanne estalló la Revolución Rusa (durante la misma, su padre fue asesinado). No regresó a su país hasta 1989, cuando fue de visita y volvió muy triste porque no reconocía nada, no encontró a ningún pariente y ni siquiera el idioma lo entendía bien - «se han inventado muchas palabras nuevas»-. Se fue de Rusia para seis meses y estuvo 73 años sin volver.

Su madre y su hermano debieron de acompañarla porque, aunque pocas, los cita algunas veces y no sabemos cuándo ni dónde murieron, dejándola totalmente sola. No hemos conseguido aclarar a qué compañía de danza se incorporó, porque sí fue el administrador de Diaghilev quien la buscó, por otra parte ella no habla nunca de él en esos tiempos. No obstante, hay fotos en las que están juntos; en cambio, sí habla de Nijinsky, siendo al parecer en su compañía donde comenzó. Suponemos que, como Diaghilev no rompió totalmente con Nijinsky, debió de comprometerse con él a completarle la compañía que le había diezmado, y debió de mandarle a Valentina y a Vera.

Poco antes de irse de Rusia, cuando tenía 15 años, paseando por la calle con su madre, notaron que todo el mundo las miraba y asombradas, descubrieron al acercarse a un kiosco que su fotografía estaba en la portada de todos los periódicos. Su tía Eugenia había mandado sus fotografías a un concurso de belleza en el que había sido elegida la joven más bella de toda Rusia. Al irse de Suiza y llegar a Nueva York (junio de 1916) estaba todo el puerto lleno de periodistas americanos que preguntaban por Miss Kashuba. Ella contaba que toda la compañía se quedó sorprendida, y algunos muy molestos, porque

«Soy la única superviviente que ha mirado a los ojos del zar, cuando todavía lo era». Ya no queda nadie que haya mirado a los ojos del zar.



"Las únicas personas con las que se sintió intimidada en toda su vida fueron Diaghilev, Pavlova y Picasso."

resultó que la noticia no era la llegada del ballet de Diaghilev sino la de Miss Rusia. Al día siguiente todos los periódicos publicaban la foto de Valentina en primera página. Esto le creó graves problemas que le costó aclarar, pero aseguraba que consiguió hacerlo. Nuestra opinión es que, dada la

jerarquización característica de las compañías de baile, y que ella acababa de incorporarse y, por tanto, debía de pertenecer al sector más bajo del escalafón, no se lo perdonaron jamás. Creemos que para entender lo que acabamos de decir nada mejor que citar al ilustre compositor Joaquín Turina, que lo describía así: «¡Pintoresca y extraña sociedad la de aquel pueblo errante! Estaba constituido por tres sectores: la plana mayor, la burguesía y la parte popular, que tenían, entre sí, el menor contacto posible, guardando un protocolo riguroso...». El profundo conocimiento de Turina sobre esta compañía de danza (aprovechamos aquí para una nueva corrección al artículo que ha dado pie a éste: Joaquín Turina no se limitó a hacer crítica en *El Debate* de los Ballets de Diaghilev, sino que «cuando Diaghilev y Manuel de Falla me sacaron de mis casillas y me lancé a una excursión por toda España...» dirigió a la orquesta de los Ballets Rusos durante 47 funciones, recorriendo catorce ciudades españolas desde el 30 de marzo al 16 de junio de 1918).

Kashuba llegó a Nueva York, como decíamos, en junio de 1918, tras pasar dos meses en Lausanne ensayando el repertorio que tenían que presentar en Norteamérica, recibiendo clases del mítico Enrico Cecchetti, que fue el maestro de todos los grandes (Pavlova, Nijinski, Karsavina, etc.) y dando una gran función en Ginebra y una gala benéfica en la

Ópera de París, a la que asistió el presidente de la República. De ésta época afirmaba que lo que más le gustaba era bailar *Sheherezade* y *Las danzas del Príncipe Igor*. En octubre estrenaron el poema

sinfónico de Richard Strauss *Las travesuras de Till Eulenspiegel*, dirigido por Pierre Monteux, y contaba que durante todos los ensayos mantuvo una relación muy cariñosa con Nijinski, recordando muchos detalles de lo que él quería para *Till*, que no tuvo ningún éxito en las primeras representaciones. Romola Nijinski, sin embargo, cuenta que fue el mayor éxito de su marido (¿?).

Sentía una devoción absoluta por Nijinski; decía que era un artista sobrecogedor y que nadie después, ni Nureyev, al que admiraba mucho, le había producido la impresión que le produjeron Nijinski y Anna Pavlova. Admiraba, incluso, su modo de maquillarse, y contaba que, sobre todo en *Petruchka*, llegaba a conseguir que no se le reconociese. Decía que era tímido, entrañable, cariñoso, atento y muy religioso, y que se llevaba muy bien con ella y con su amiga Nemtchinova. Recordaba que, en la escena final de *Petruchka*, cuando Nijinski moría, toda la compañía se sentía absolutamente sobrecogida. Le atribuía una gran bondad y decía que su amiga y ella era a las dos únicas personas del ballet a las que permitía estar presentes en sus ensayos, pero que, pese a todo ello, mantenía cierta distancia -lo que confirma la teoría de Turina-. Esta distancia se disipó cuando, mucho más tarde, fue internado en Nueva York y ella le visitaba; se hicieron grandes amigos, hasta el extremo de que él le leía sus memorias. Su deslumbramiento por Pavlova y Nijinski era tal que aseguraba que no podía ver a otros artistas en las creaciones en que les había visto a ellos. De Pavlova contaba que en el segundo acto de *Giselle* era un espectro que flotaba y que el público se emocionaba con ella como jamás le había visto emocionarse con nadie.

De Diaghilev decía: «era uno de los grandes impulsores de la cultura del siglo XX. Muchos de los que luego han sido grandes genios, como Picasso, Marinetti, Stravinski, Massine o Ravel, le deben parte de su gloria. Era un hombre encantador; cuando alguien no le gustaba, se ponía tan serio y tan frío que te asustaba, pero si te quería encantar, te deslumbraba. Tenía un encanto extraordinario. Yo adoraba a Serguei Diaghilev cada día más y, cuando algunas veces se dignaba dirigirse a mí con alguna cariñosa broma, yo me volvía loca de alegría. Aquel hombre gordito, con su grande y noble cabeza, tenía un encanto irresistible...». Bien es cierto que ella consideraba encantador a casi todo el mundo y era de una absoluta generosidad al hablar de sus compañeros. Afirmaba que las únicas personas con las que se sintió intimidada en toda su vida fueron Diaghilev,



Valentina Kashuba junto a Diaghilev. Granada, 1917; abajo, (sentada, a la izquierda) con Nijinski, la Pavlova y la Karsavina.

Pavlova y Picasso. De este último decía: «sus ojos negros y burlones tenían, a veces, algo de diabólico... yo tuve la suerte de conocerle y tratarle...». Conoció a gente con la que nos parece irreal que pudiese coincidir, pero de hecho coincidieron. Con los ballets de Diaghilev viajaban, a veces, Cocteau (quien le dedicó cariñosamente un precioso autorretrato que conservó toda su vida), Picasso, Falla, Debussy...

De igual modo le gustaba recordar su estancia en América: «Hubo muchas anécdotas en las cuarenta ciudades que recorrimos (entre América y Canadá). En el Sur no pudimos representar *Sheherezade* porque no estaba permitido que los negros se mezclasen con los blancos (Romola de Nijinski cuenta en sus memorias que lo representaron, pero sin pintarse de negro), y en Boston tuvimos que bailar con mallas porque consideraban indecente exhibir las piernas desnudas».

Después de Nueva York, vinieron a España. En San Sebastián conoció a Arthur Rubinstein: «Solía cenar con él e ir a la playa. Durante una semana nos estuvimos viendo todos los días, en esa ocasión. Luego volvimos a coincidir muchas veces a lo largo de nuestras vidas. Arturo es una de las personas más encantadoras que he conocido en mi vida. Su tremenda alegría de vivir, su trato simpático con todo el mundo, su forma de hacer reír a la gente con imitaciones de personajes o contando anécdotas, le hacía incomparable. De su arte no digo nada porque es mundialmente conocido. En cierta ocasión me pidió en matrimonio, pero no podía ser» -no decía por qué-. «Siempre se portó muy bien conmigo. En San Sebastián estuvo con nosotros más de un mes. Solía ir con él a una tienda en la que había un piano y tocaba para mí. Le gustaba ver que yo me emocionaba hasta llorar. En esta ciudad surgió un percance con otros miembros de la compañía. Perdieron su dinero en el casino, nos teníamos que ir de nuevo a América y no podían pagar el hotel. Me pidieron si yo le podía decir a Arthur que nos lo dejase prestado. Él pagó encantado la cuenta de todos. Para mí fue como un hermano.»

También Diaghilev le presentó al poeta Vicente Huidobro. «Era un hombre simpático y soñador... Salí con él un par de veces y me regaló uno de sus libros de poemas. Me declamó un poema suyo y me alegró mucho saber, por medio de él, que Diaghilev hablaba muy bien de mí.»

De España fueron a América del Sur, y, de nuevo, creo que merece la pena dejarle hablar a ella: «Por aquel tiempo, estando en Río de Janeiro,

el médico del teatro me invitó a conocer a Andrés Segovia, que daba un concierto en otro teatro. Organizaron un concierto al aire libre, por la noche, en un gran mirador de la montaña desde el que se divisaba una vista magnífica. Detrás estaba la selva. Mientras Segovia tocaba, salió de la espesura un puma y todos contuvimos el aliento. El puma avanzó y se echó a los pies de Andrés Segovia, que seguía tocando asustadísimo. Todos le decían que siguiera tocando, y cuando ya no podía más fue tocando cada vez más despacio. Luego se hizo un gran silencio. Todos nos quedamos sin respiración, y entonces el puma se levantó y se fue.»

Después de tres años y ocho meses con Diaghilev, en 1919, lo dejó para irse con el maestro Padovani, que también dejaba la compañía para irse a Sudamérica con la compañía de ópera italiana Da Rosa Moke; varios miembros de la compañía se fueron con él y, en 1921, en Buenos Aires, se encontró con Anna Pavlova, que la nombró primera bailarina de carácter (en ballet se llama bailarina de carácter a la que baila danzas exóticas o populares). Vino a España con la Pavlova, y de este viaje, se cuenta una historia de su relación con Alfonso XIII en diversas versiones. Ella decía: «Cuando actué en el Teatro Romea de Madrid, me venía a ver todos los días y me mandaba flores» -le dijo que se había fijado en ella en el Real. El Duque de Tovar hizo de intermediario para que le diese una foto dedicada y le dio una carta donde le pedía verla, firmada como Duque de Toledo, nombre que usaba cuando viajaba al extranjero-. «Años después, una tarde tuve una inesperada sorpresa. Vino el Rey justo para presenciar mi número. Se marchó apenas terminar yo, pero su presencia no pasó inadvertida. Al Rey le gustaba verme bailar y me mandaba flores, pero de eso a estar enamorado de mí, como se dijo, y a la leyenda, va mucho.» La leyenda a que se refiere relata que, tras una actuación del ballet en el Teatro Real, Pavlova fue al palco de Alfonso XIII a saludarle y éste le preguntó «¿De dónde has sacado esa perla que baila en el grupo y



"Una tarde tuve una inesperada sorpresa. Vino el Rey justo para presenciar mi número. Se marchó apenas terminar yo, pero su presencia no pasó inadvertida. Al Rey le gustaba verme bailar y me mandaba flores, pero de eso a estar enamorado de mí, como se dijo, y a la leyenda, va mucho."



Con Arthur Rubinstein en Chile.

"Durante el festival de música y danza de Granada, en el año 1989, fue invitada a asistir, con todos los honores de la gran bailarina que había sido, y el director Gennady Rozhdestvensky se la señalaba a sus conocidos exclamando, fascinado: «¡es la Kaschuba!»"

que se llama Kaschuba?». A lo que la Pavlova contestó: «Donde baila Pavlova, no hay más perla que Pavlova», saludando y retirándose dignamente. La misma leyenda cuenta que, al llegar a su camerino, perdió los nervios y despidió a Valentina. Ésta siempre negó dicho incidente, afirmando que no continuó en el ballet y se vio obligada a quedarse en España porque contrajo el tifus, y porque tenía constantes discusiones con el coreógrafo, ya que no podía bailar *Sheherazade* como él quería, sin adaptarse a la música.

Al separarse de Anna Pavlova comenzó a bailar sola, con sus propias coreografías, junto a un pianista. Olimpia, Odeón, Châtelet, Mayol, Trocadero... España, Francia, Italia. A veces la acompañaban tres bailarinas, formando un pequeño ballet, al modo de Isadora Duncan. «En cierta ocasión, cuando bailaba en el teatro privado de un millonario, Harriman, María Olof me trajo el largo foulard con el que se ahogó Isadora y me lo dejó como un talismán para que pensara en ella al improvisar mis danzas.» En esta época conoció en París, en el Círculo Ruso, a Turgueniev.

En 1923 viajó a Egipto, y en un artículo aparecido en Diario 16 en 1993 con el título de «Tutankamon» y firmado por ella, contaba: «Fui a Egipto con mi novio español E.B., uno de los hombres más ricos de su país. El motivo del viaje a Egipto era visitar la recién descubierta tumba de Tutankhamon, pero nos encontramos con que estaba cerrada durante algún tiempo. Para consolarme de este contratiempo, mi novio, con ayuda del cónsul español, me llevó a visitar a un famoso anticuario de El Cairo. Éste tenía un contrato con el Gobierno, por el cual podía adquirir cierta cantidad de objetos de cada descubrimiento arqueológico. Mi novio me compró un precioso medallón de turquesas, un collar que perteneció a la reina Hatsepsut, y una antigua pulsera árabe». Posteriormente vendió a Cartier el medallón porque le traía mala suerte, siéndole robados la pulsera y el collar.

Bailó en 1926 en Nueva York, acompañada por la Philharmonic Orchestra dirigida por Stokowsky, en la compañía de Tito Schippa. En 1930 tuvo un accidente en un ensayo, y no pudo bailar más. «Yo no dejé el baile; me dejó a mí.»

En 1935 fue a Munich, para asistir a los Festivales de Wagner, y en casa de una amiga conoció a Eduardo Kruse. Se casó con él a los 37 años. Era la época de la ascensión de Hitler, y se sintió entusiasmada por él hasta el extremo de hacerle de intérprete cuando invadió Rusia, pero pronto se dio cuenta de lo que iba a significar para

el mundo cuando fue obligada a trabajar para el gobierno alemán, como todas las mujeres que no tenían hijos. Su labor consistía en escuchar las radios clandestinas en francés e inglés. Así se enteró de la existencia de los campos de concentración donde se exterminaba a los judíos, y fue tal su horror que se separó de su marido, que era nazi, y se escapó a París con su pasaporte alemán, camuflada entre los miembros del ballet de un amigo suyo. Allí trabajó como intérprete, pero al finalizar la guerra tuvo que huir; tenía que esconderse de los alemanes y de los resistentes, ya que todos la consideraban una espía. España le pareció un sitio seguro, donde tenía amigos, y aquí se vino con una carta del Conde de Romanones, en la que respondía por ella ante la policía. Era muy amiga del Marqués de Santo Floro, hijo del Duque de Tovar, que dirigía el Teatro Real cuando ella bailó en él.

En 1948 se instaló en el piso en el que ha muerto, en la calle Lagasca 131 de Madrid, y en 1949 abrió una academia en la calle de General Oráa, 54 a la que acudían todas las niñas de la aristocracia madrileña, y en la que le ayudaba su discípulo dilecto Ricardo Barrios, que aún hoy sigue en ella, a la espera de que le echen los caseros por el fallecimiento de Valentina. Llegó a tener tantas alumnas (muchas de ellas han sido y son primeras bailarinas de compañías del mundo) que celebraba dos festivales anuales en teatros de Madrid: uno en febrero, con las alumnas mayores, y otro en junio con las pequeñitas.

Aquí recibió el Lazo de Isabel la Católica y el Lazo de Dama de la Orden de Alfonso X el Sabio, y aquí se casó por segunda vez con el gran amor de su vida, el coronel del ejército ruso nacionalizado americano, y último guardia personal del zar Nicolás II, Leo Kovanko, barón Kruse, que murió poco después. Poco a poco, su academia fue perdiendo brillantez: la Escuela Superior de Danza, otros maestros «que tienen títulos y esas cosas...». Siguió dando clase hasta los 90 años con gran energía, vitalidad y alegría, pero le quedaban muy pocas discípulas. Llegó a tener graves problemas económicos hasta el extremo de estar obsesionada con el gasto de luz, pero no le impedían asistir a todos los espectáculos posibles, siempre hecha un brazo de mar y siempre bellísima.

En 1991 comenzó unas memorias que llegaron a tener 992 folios, que finalizó y para las que pensó dos títulos: *Sinfonía de muerte y pasión*, y *Memorias de una rebelde*, con el subtítulo *Júzguenme como quieran*. El manuscrito lo dejó

repartido en dos partes entre sendas alumnas, con el encargo de que hiciesen lo posible por publicarlas. Dos años antes de morir, una joven y conocida periodista fue a entrevistarla, y ella, con la misma ingenuidad con que mandó a una famosa editorial de artes ocultas su manuscrito de un libro sobre quiromancia, que fue publicado con el nombre de otro autor (leía las manos a sus compañeros en París, y llegó a vivir de ello algún tiempo), le enseñó y dio parte de sus memorias, ante la promesa de la periodista de presentarle a Lara, el editor. Poco después, esta señorita ganó un premio literario con una novela sobre una mujer que Valentina aseguraba que era ella. Vivió una desazón angustiosa hasta que se publicó la novela y pudo ver que no reproducía la suya, pero «me ha quitado muchas cosas. Es una chica de pueblo y no puede saber esas cosas que pone y que yo le conté...».

Volvió a la actualidad en 1989, por la reposición en la Ópera de París del *Till Eulenspiegel* dentro de los actos de homenaje a Nijinsky, que incluían también *La Consagración de la Primavera* y *Petruchka*. La entonces Lila, después Valentina, era la única superviviente de aquella coreografía que no se había vuelto a reponer, y su consejo para la recreación fue decisivo, gracias a su memoria de elefante.

En sus apuntes para sus memorias decía una frase que utilizaremos para terminar este trabajo: «Soy la única superviviente que ha mirado a los ojos del zar, cuando todavía lo era». Ya no queda nadie que haya mirado a los ojos del zar.

Hasta aquí, todo lo que he contado lo he recogido de artículos de prensa españoles, relativamente actuales, o de la propia voz de Valentina Kashuba; he escrito este artículo con verdadera ilusión. Fue el ídolo de mi infancia, y rectificar la noticia dada en *Doce Notas* me ha proporcionado la ocasión de indagar sobre un personaje para mí maravilloso y sobre la danza, pero no tengo más remedio que decirles que he sentido una espantosa decepción.

Es cierto que Valentina jamás dijo que ella fuese una primera figura. Es cierto que los nombres que se citan en los libros sobre danza suelen ser siempre los de las dos o tres primeras figuras de una compañía. También es cierto que los muchísimos álbumes de fotos que ella preparó con esmero y que decía que eran la historia de su vida, donde recuerdo perfectamente haberla visto con la banda de Miss Rusia, radiante de hermosura, no los he podido consultar, porque al morir Kashuba se los llevaron dos alumnas (no sé si las mismas que tienen el manuscrito de sus memorias), parece ser que para

dejarlos en la Embajada rusa (¿?). Prometo enterarme, hacer un seguimiento de álbumes y manuscrito. Pero, señores lectores, a lo que iba: por mis manos han pasado del orden de 50 libros sobre danza, biografías, etc., llenos de índices onomásticos y de ilustraciones. Ni en uno solo he encontrado jamás a Valentina Kashuba. Lo único que puede tener algo que ver con ella (más valdría que no) es lo que dice Romola Nijinsky en la biografía de su marido, en el capítulo titulado «La gira artística por Norteamérica», que lleva el número 17: «Iniciáronse los ensayos algo difíciles a causa de la presencia de un número muy importante de nuevos bailarines que Diaghilev envió en sustitución de los dieciséis mejores, a los que retenía indebidamente en Italia. Alguno de ellos era de talento mediocre y muy poco capaz. Las dos *ballerines* importadas de Rusia todavía no merecían ese título honorífico, pues acababan de obtener su diploma y les faltaba toda la experiencia. Vatzlar creía poder encontrar, sin embargo, un verdadero talento en una de las bailarinas nuevas: la señorita Spessivsteva, que prometía mucho para *Las Sifides* en los ballets clásicos». El nombre que da Romola no es el de ella ni el de su amiga, pero... ¿puede ser la otra bailarina «importada»?

Con motivo de la reposición de la coreografía original de *La Consagración de la Primavera* durante el festival de música y danza de Granada, en el año 1989, fue invitada a asistir, con todos los honores de la gran bailarina que había sido, y el director Gennady Rozhdestvensky se la señalaba a sus conocidos exclamando, fascinado: «¡Es la Kashuba!»

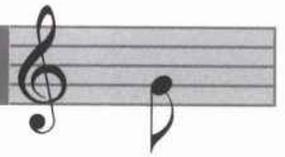
En fin, no me siento capacitada para emitir una opinión tajante. Me parece indudable que bailó en todos los lugares que declaraba y con todas las compañías que decía, pero el puesto que ocupaba en ellas... Lo que sí puedo afirmar, tajantemente, es que no creo que haya nacido nadie más hermoso que ella ni con más encanto. Todos sus alumnos la adoraban, no la abandonaron jamás (gracias a Ricardo Barrios pudo mantener su escuela hasta el final) y, sobre todo, tuvo la dedicación y los exquisitos cuidados, durante décadas, de Conchita Girón, gracias a la cual pudo terminar su vida sin moverse de su casa. En fin, creo que la larguísima lista de sus *novios* no lo es más por pura discreción de *Madame* (como la llamaban sus discípulas). Sea como fuere, tuvo una vida apasionante y fue un personaje singular. Y, nuevamente, la citaré a ella para terminar este epílogo: «Júzguenme como quieran».

Descanse en paz, Valentina Kashuba. ■



Autorretrato de Jean Cocteau, París, 1917, dedicado a Valentina Kashuba.

(Con mi agradecimiento a: Concepción Girón, Lourdes Serrano y José Luis Turina).



JUAN MARÍA SOLARE

Algunos problemas del músico argentino

Quienes han emigrado tienen que luchar incluso contra cosas que para los nativos (o para ellos mismos en su propio país) son obvias, comenzando por el mismo derecho a estar.

Existe un elevado número de músicos argentinos, especialmente compositores, que han emigrado de su país natal con destinos muy diversos y causas muy disímiles. Ante un panorama laboral dudoso, falta de estímulo del medio y una oscura perspectiva de realización profesional, numerosos compositores han salido del país a proseguir su formación o a desarrollar su carrera en un medio donde suponen que la lucha tiene más sentido. (Los objetivos predilectos son Francia, Canadá y EEUU; más lejos España y Alemania.) Este fenómeno sociológico de la «fuga de cerebros», habitual entre los intelectuales, comenzó hacia 1965. Una señal clara fue el cierre -en 1971- del Instituto Torcuato di Tella, principal centro de investigación artística de vanguardia en la Argentina de los años 60. (Sintomáticamente, hacia la misma época fueron clausurados otros centros de actividad intelectual.) Como consecuencia de la emigración, *está ausente de la música argentina actual una generación casi completa, la de 30 a 40 años de edad.*

Hacia mediados de siglo, el compositor y cáustico teórico Juan Carlos Paz (1897- 1972, llamado con justicia el «fundador de la música contemporánea argentina») luchó contra el localismo en la música. Así, abrió la puerta hacia el «universalismo», al estudio de las vanguardias europeas y a la información sobre la actividad musical mundial. Puede verse en él a un ideólogo no intencional de ese proceso emigratorio.

Algunos de los músicos que han decidido reiniciar su carrera y su vida en otro país, en un medio completamente nuevo y no siempre proclive a recibir al extranjero, en seria desventaja con respecto a los nativos, han logrado sobresalir. Aca-

so -como decía Olivier Messiaen- porque en circunstancias adversas, las fuerzas que gobiernan la vida se fortifican. (Aunque esto no es siempre válido, y la depresión es uno de los pasatiempos favoritos rioplatenses.) Quienes han emigrado tienen que luchar incluso contra cosas que para los nativos (o para ellos mismos en su propio país) son obvias, comenzando por el mismo derecho a estar. (He notado que la mayoría de los europeos no tiene mucha noción, en este sentido, de lo que significa ser acosado, digamos, por Seguridad y Orden.)

El exilio trae asociada una cuestión muy delicada: la «ética de la emigración»; es decir, si es o no moralmente reprochable abandonar el país que le ha dado a uno la educación en busca del beneficio propio, en lugar de permanecer en él y sacrificarse por un hipotético bien común. La emigración implica paralelamente cuestiones estéticas: Mauricio Kagel, en Colonia desde 1957, ¿es argentino? ¿Qué tiene que ver su estética con la de otros nacidos en Buenos Aires? Poco. Entonces, ¿es alemán? ¿Es reconocido como compatriota por alemanes o argentinos? Obviamente no. Una tercera categoría de nacionalidad (llámese apatridismo o bien doble ciudadanía) está integrada por los emigrados «de toda la vida». Aunque Kagel, en particular, prefiere referirse a sí mismo como cosmopolita: «La nacionalidad es o debería ser un accidente».

Muchos de los que emigraron volvieron a la Argentina por diferentes causas y con variadas consecuencias. No pocos vivieron el resto de su vida pensando que volver fue un error. (Lógico, siempre es más fácil conocer una sola cosa.)

¿Qué causas generan la «fuga de cerebros»? Además de lo exclusivamente artístico y laboral,

"Hacia mediados de siglo, el compositor y cáustico teórico Juan Carlos Paz (1897- 1972, llamado con justicia el «fundador de la música contemporánea argentina») luchó contra el localismo en la música."

hay también otras cosas que configuran el escenario del compositor argentino (y que le sugieren, como solución, emigrar): cuestiones económicas generales y básicamente de política cultural, desvalorización de la Nueva Música por parte de las instituciones, incluso de las radios. (En algunas emisoras comerciales de Buenos Aires -dedicadas a la música clásica- me han prohibido expresamente programar música escrita a partir del año 1900). Si la música de un compositor argentino (del ámbito clásico, se entiende) es transmitida por la radio, lo es a título de gran favor, y es impensable suponer que va a cobrarse algo por eso. Lo más verosímil es que el redactor implicado reciba un regalo. En general, es inconcebible vivir de los derechos de autor (tal vez sólo Carlos Guastavino pueda).

Y es que, honestamente, no hay mucho mercado para la música contemporánea. Elsa Justel comenta: *Las asociaciones [de compositores] tanto como los compositores sueltos funcionan en todo el mundo cuando hay un cierto interés cultural en el medio en el que se desenvuelven. Argentina no tiene, en este momento, mucho interés por ese aspecto.*

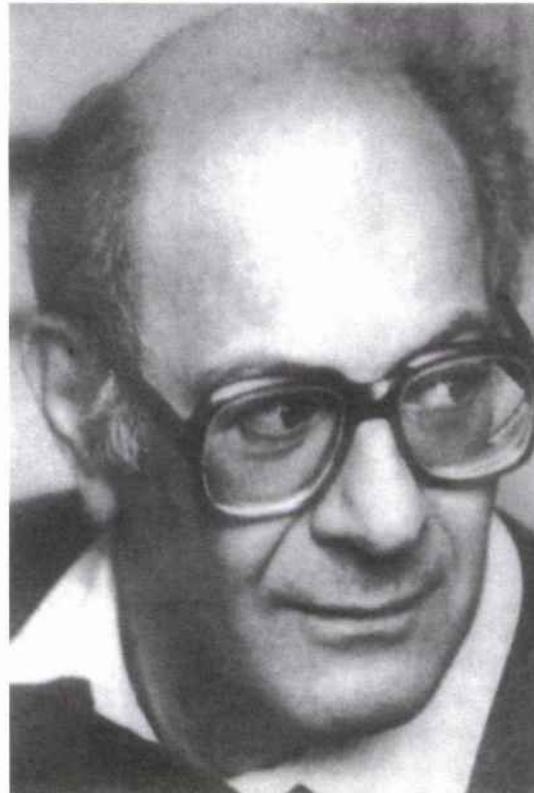
Cuestiones diversas

... en nuestro país, vaya a saberse por qué raro designio, cada mañana hay que reconstruir lo que se edificó el día anterior y fue destruido durante la noche. Es un caso de autodestrucción institucional, debida a la imposibilidad de planificar siquiera a mediano plazo.

Una experiencia típica: el grupo de improvisación de Jorge Sad (trabaja al amparo del Centro Cultural Recoleta, en Buenos Aires) ganó el acceso a cierto Festival en Montreal, pero el prometido subsidio estatal no llegó jamás, y no pudieron viajar. *(No gané un festival internacional para pagar 4000 dólares, comentó uno de los integrantes).*

Esto que puede denominarse «autodestrucción institucional» halla su correlato en la depresión, la desvalorización personal y la resignación, como consecuencia de la pérdida de objetivos. Un problema teleológico. Este llamativo aspecto psíquico (habitual en más de un compositor argentino) parece relacionado íntimamente con el menosprecio por parte de la política cultural oficial y de los medios.

Un ingrediente que completa el panorama psíquico argentino -y de los iberoamericanos en general- en su relación con Europa es el llamado «síndrome de sudaka» (sudaka: sudamericano, pe-



"Mauricio Kagel, en Colonia desde 1957, ¿es argentino? ¿Qué tiene que ver su estética con la de otros nacidos en Buenos Aires? Poco. Entonces, ¿es alemán? ¿Es reconocido como compatriota por alemanes o argentinos? Obviamente no."

yorativamente), que -lógicamente- no sólo se manifiesta entre algunos músicos sino en todas las actividades. Por ejemplo, el ajedrecista paraguayo Zenón Franco, campeón de su país, comentaba que, a pesar de que objetivamente (numéricamente, según el ranking internacional) tenía nivel suficiente para jugar con los ajedrecistas europeos, sentía que no estaba psicológicamente preparado para enfrentarlos, por el hecho de ser sudamericano.

Con honrosas excepciones, la mayoría de los intérpretes no es proclive a tocar música actual. Por eso, la música electroacústica es -en la Argentina- una solución importante, porque tiene la virtud de que no es necesario perseguir y persuadir a los instrumentistas a que se dignen tocar Nueva Música. Debe tenerse en cuenta que muchas veces no es verosímil pretender cobrar una actuación. Es más, he visto en un conservatorio cómo la directora se escandalizaba cuando la coordinadora de cierto grupo profesional de música contemporánea le dijo que pensaba cobrar.

Otro gran problema es que apenas existen grabaciones comerciales de música argentina. Y *la música que no ha sido grabada, la que no es posible adquirir comercialmente, aunque esporádicamente se la oiga en conciertos o a través de transmisiones radiofónicas, los diarios hablen de ella y sus títulos figuren en libros, en la práctica -socialmente- es como si no hubiera sido escrita ni editada.* ■



IV JORNADAS de MÚSICA del SIGLO XX

SEGOVIA • 19 al 27 de abril

Sábado, 19 de abril: 21,00 h.

ENSEMBLE DE SEGOVIA(*)

Obras de: Orlando García, Josema G. Laborda, Antón García Abril, Claudio Prieto, Zulema de la Cruz.

TEATRO JUAN BRAVO

(*) Concierto Conmemorativo del V Aniversario

Domingo, 20 de abril: 12,30 h.

QUARTET BEC FRULLATO

Obras de: Karlheinz Stockhausen, David del Puerto, Pep Pascual, Bruno Giner, Arvo Pärt, David Padrós, Igor Stravinski.

IGLESIA DE SAN JUSTO

Domingo, 20 de abril: 19,00 h.

AMORES GRUP DE PERCUSSIÓ

Obras de: Rodolfo Halffter, Joan Ginjoán, Rafael Reina, Akira Hishimura.

LA ALHÓNDIGA

Lunes, 21 de abril: 20,30 h.

CONCIERTO DE ALUMNOS Y PROFESORES

Obras de: Khachaturian, Hindemith, Stravinsky, Berio, García Laborda, Brotons, Montsalvage y Jacob.

SALÓN DE ACTOS DEL CONSERVATORIO

Martes, 22 de abril: 21,00 h.

Miguel A. Pastor, saxo barítono

Vicente Toldos, saxo tenor

Obras de: Consuelo Díez, Juan Manuel Alonso, Eduardo Pérez Maseda, Jesús Villa Rojo, Juan Manuel Cortés, Zulema de la Cruz, Adolfo Núñez, Manuel Ariza, Francisco Villarrubia, Eduardo Armenteros.

LA ALHÓNDIGA

MESAS REDONDAS

Lunes, 21 de abril

Antón García Abril

Tema: *Desarrollo de mi obra creativa*

Martes, 22 de abril

Zulema de la Cruz

Tema: *Las nuevas tecnologías aplicadas a la creación musical, su influencia en mi música*

Miércoles, 23 de abril: 21,00 h.

Eva Novotna, soprano

Jesús Amigo, piano

Obras de: Bohuslav Martinu, Novy Spaliceck, Josef Ceremuga, Zdenek Lukas, Jorge de Ortúzar, Danilo Avilés, Harold Gramatges.

SALÓN DE ACTOS DEL CONSERVATORIO

Jueves, 24 de abril: 21,00 h.

Dimitri Furnadjiev,

violoncello solo

Obras de: P. Hindemith, M. Goleminov, R. Shchedrin, L. Dallapiccola, Tochio Mayuzumi, Z. Kodaly.

IGLESIA DE SAN QUIRCE

Viernes, 25 de abril: 21,00 h.

Francisco Cuenca, guitarra

José Manuel Cuenca, piano

Obras de: Marcolm Arnold, Adriano Lincetto, Manuel de Falla, M. A. Gutiérrez, Flores Chaviano.

LA ALHÓNDIGA

Sábado, 26 de abril: 21,00 h.

GRUPO CÍRCULO

Eva Novotna, solista

José Luis Temes, director

Obras de: Tomás Marco, Flores Chaviano, Alfredo Aracil, Carlos Cruz de Castro, Luis de Cobos.

LA ALHÓNDIGA

Domingo, 27 de abril: 12,30 h.

GRUPO MANON

Obras de: Charles Ives, Olivier Messiaen.

IGLESIA DE SAN JUSTO

Conciertos sinfónicos para jóvenes

Las dos orquestas principales con sede madrileña, la Orquesta Nacional de España y la Sinfónica de la RTV Española, se han lanzado a la aventura de presentar conciertos especiales para auditorios de gente joven, en general colegios concertados, con programas musicales didácticos. Desde estas páginas, hemos alabado de manera general este tipo de iniciativas que consideramos el mejor camino para normalizar y extender las relaciones entre los grandes grupos sinfónicos y los nuevos públicos. Aplauso sin restricciones, pues, para estos conciertos a los que deseamos continuidad.

Orquesta Nacional de España

La ONE ha preparado una serie de siete conciertos que dieron comienzo el pasado 4 de marzo y se prolongarán hasta el 29 de abril. Se trata de una sesión de una hora, todos los martes por la mañana, entre 9,30 y 10,30. Los grupos que están pasando son el Coro Nacional de España, la Orquesta Clásica de Madrid, el Grupo de Metales "Madrid Brass", el Grupo de Percusión de la ONE, el grupo Cámara XXI, el Grupo "Alfonso X el Sabio" y la Orquesta de Cámara Española. Los responsables de la ONE han elegido dar un panorama histórico de largo alcance, proponiendo desde la música medieval hasta el siglo XX. La variedad de agrupaciones instrumentales también cumple con un criterio de extensión pedagógica: dos coros, el Alfonso el Sabio, especializado en gregoriano y polifonía antigua, y el propio Coro Nacional, dos orquestas de cámara clásicas, un conjunto especializado en instrumentos de metal y otro de percusión y, por último, otro contemporáneo. Para la presente edición se han concertado nueve centros, entre colegios e institutos, con un total de 682 alumnos por sesión que llenarán la Sala de Cámara del Auditorio.

Orquesta Sinfónica de la RTVE

El ciclo de la Sinfónica de la RTVE se denomina "Música para la juventud" y consta de cinco conciertos para los que los responsables esperan a más de 9.000 muchachos. La Orquesta cuenta, no obstante, con la posibilidad de hacer masivas estas sesiones a través de Radio Clásica y de la segunda cadena de televisión que tiene previsto emitir las en el mes de junio. Los cinco conciertos cuentan con la presencia del Cuarteto Tema, el quinteto Madrid-Cámara, el Grupo Español de Metales, el Coro de la RTVE y, finalmente, la Sinfónica de la RTVE en pleno, que cierra el ciclo el próximo 29 de mayo dirigida por García Navarro. Propuestas e ideas similares las de ambas orquestas, pues, pero que lejos de competir se sumarán para acercar la maravilla de la música en directo a varios miles de jóvenes, aparte de aquéllos que los sigan por la tele o la radio. ■

DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Flores Chaviano



FUNDACION
Don JUAN de BORBON

Plaza Mayor, 11 - Teléfono: (921) 44 20 46. Fax: (921) 44 19 91



Centro para
la Difusión de
la Música
Contemporánea

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Conciertos y actos Madrid abril-julio

ABRIL

Martes 22

KRYSZTOF PENDERECKI

Clase magistral

Real Conservatorio Superior de Música

Jueves, 24, 19,30 horas

GRUPO LIM

Director: Jesús Villa Rojo

Obras de Penderecki, Gershwin y Villa Rojo

Auditorio Nacional de Música

Sala de Cámara

Lunes, 28, 19,30 horas

ENSEMBLE DE SEGOVIA

Director: Flores Chaviano

Obras de Orlando Jacinto García

Círculo de Bellas Artes

Sala de Columnas

Colaboración con Círculo de Bellas Artes

MAYO

Lunes 5, 19,00 horas

Conciertos en el Museo

GENOVEVA GÁLVEZ, clave

Obras de Ruiz, Alís, Oliver, Seco, Guinovart, J.L. Turina y García Román

Museo Nacional Centro de Arte Reina

Sofía. Salón de Actos

Sábado 17 y Domingo 18, 10 a 20 horas.

Laboratorio de Informática y Electrónica Musical (LIEM-CDMC)

INSTALACIÓN INTERACTIVA CDROM con música electroacústica a la carta

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Sala de Vídeo

Domingo, 18, 12 horas

LLORENÇ BARBER, campanas

Concierto con motivo del *Día de los Museos*

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Patio del Museo

Martes 27, 19,30 horas

GRUPO TABIR PERCUSIÓN

Director: Enrique Llopis

Obras de Franco, Moreno, Cruz de Castro, Barber, Garrido e Igoa

Auditorio Nacional de Música

Sala de Cámara

JUNIO

Jueves 5, 19 horas

Conciertos en el Museo

TRIO BASSO

A. Kovacs, viola; J.P. Friedhoff, violoncello; A. Karasiuk, contrabajo

Obras de Hidalgo, Delás y Kagel

Museo Nacional Centro de Arte Reina

Sofía. Salón de Actos

Miércoles 11, 19 horas

Conciertos en el Museo

DÚO CONTRASTE

Avelina Vidal, guitarra; Esteban Algora, acordeón

Obras de J.M. Sánchez Verdú, J. Truhlar, A. Santos, J. Iges, P. Busseuil, S. Baggio y T. Gubitsch

Museo Nacional Centro de Arte Reina

Sofía. Salón de Actos

Lunes 16, 19 horas

Conciertos en el Museo

EULALIA SOLÉ, piano

Obras de K. Stockhausen, R. Barce y C. Cruz de Castro

Museo Nacional Centro de Arte Reina

Sofía. Salón de Actos

Lunes 23 a Viernes 27, de 10 a 14 y de 16 a 20 horas

Jornadas de Informática y Electrónica Musical

CURSO DE COMPOSICIÓN MUSICAL CON TECNOLOGÍA ACTUAL

Equipo del LIEM-CDMC: Adolfo Núñez, Isidoro P. García y Juan Ávila

Introducción a las herramientas informá-

ticas del LIEM-CDMC

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Sede del LIEM

Miércoles 25, 19 30 horas

CONCERTUS NOVO

Director: José Miguel Rodilla

Obras de Homs, Prokofiev, García Román y Seco

Auditorio Nacional de Música

Sala de Cámara

Lunes 30, 19 horas

Jornadas de Informática y Electrónica Musical

MÚSICA ELECTROACÚSTICA MIXTA

Museo Nacional Centro de Arte Reina

Sofía. Salón de Actos

JULIO

Jornadas de Informática y Electrónica Musical

Martes, 1, 23 horas

MÚSICA ELECTROACÚSTICA EN GRANDES ESPACIOS

Espacialización del sonido a 8 canales

Miércoles 2, 19 horas

ELECTROACÚSTICA MIXTA

Jueves 3, 19 horas

ELECTROACÚSTICA Y VÍDEO

Viernes 4, 19 horas

ELECTROACÚSTICA EN VIVO

Museo Nacional Centro de Arte Reina

Sofía. Salón de Actos - Patio Central

Auditorio Nacional de Música

Príncipe de Vergara, 146

Real Conservatorio Superior

Doctor Mata, 2

Círculo de Bellas Artes

Marques de Casa Riera, 2

Museo Nacional Centro de Arte

Reina Sofía

Santa Isabel, 52

Musicora, la feria a imitar

60.000 personas se esperan en la feria musical de París

Después de 12 años de crecimiento ininterrumpido, la feria de música clásica y jazz de París encuentra el lugar idóneo, el Grand Halle del Parque de la Villete. Este enorme espacio de hierro y cristal es la única construcción que queda de cuando estos vastos terrenos eran el matadero de la capital gala. El Grand Halle bordea los dos módulos que acogen la Cité de la musique, el del Conservatorio Superior y el que sirve de sede al nuevo auditorio modular y al Museo de la música. Es un marco casi soñado para una feria musical.

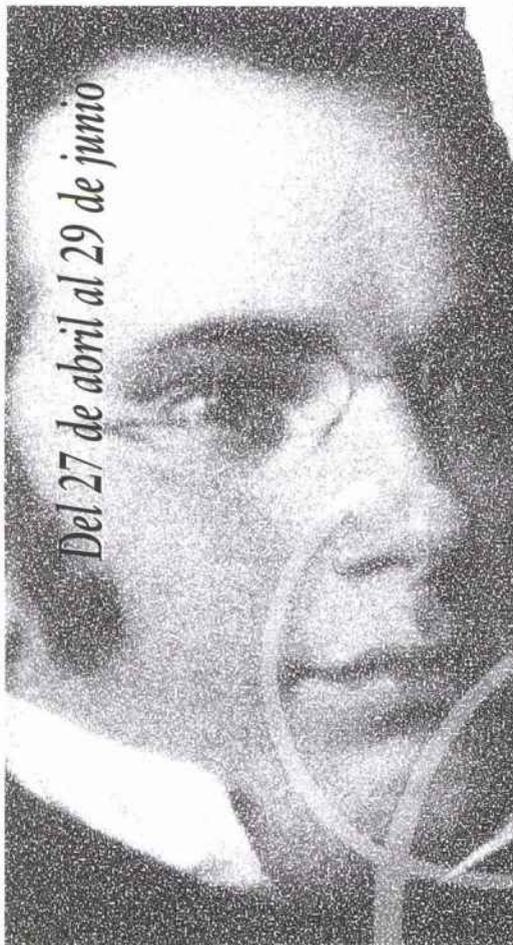
Musicora se celebra este año entre los días 24 y 28 de abril. Sobre una superficie de 14.000 m² se esperan 60.000 visitantes que podrán ver a 450 expositores de más de 16 países. Desde muchos puntos de vis-

ta, Musicora es el modelo de feria que debería plantearse en ciudades como Madrid. Frente a la supremacía de la de Frankfurt, líder en la presentación de novedades instrumentales, la de París se ha planteado cómo construir un espacio ferial con una oferta plural, de gran atractivo para los visitantes; con conciertos y demostraciones constantes, premios de luthería, un espacio permanente desde el que Radio France emite música e intervenciones, etc.

En Musicora se dan cita luthieres y artesanos, grandes marcas de instrumentos, tiendas especializadas, ediciones, revistas, instituciones organizadoras de conciertos, festivales y grupos instrumentales. En resumen, todos los sectores de la música, en su franja clásica y de jazz, respiran durante cinco días ese ambiente ferial en el que

se mezclan comercio y cultura, ofreciendo a los participantes la sensación de encontrarse en el eje del interés de la sociedad.

Para esta edición, Musicora propone tres premios a artesanos franceses, otro premio literario a una obra de temática musical, una exposición sobre cajas de música, un taller pedagógico, animado por Rosyne Charle desde hace cinco años y dedicado este año al violín, un concurso dedicado a grupos de cámara, centrado en esta edición en el quinteto de viento y, como novedad, un espacio denominado *El Paraíso del disco* donde diferentes sellos podrán mostrar sus productos al público. En resumen, una feria concebida como gran espectáculo que galvaniza a todo un sector alrededor de una fiesta musical para decenas de miles de personas. ■ J.F.G.



Ciclo de piano de *Schubert* 1997

Ateneo de Madrid
Prado, 21

DOMINGOS, 19:00 h.

Entrada libre. Aforo limitado.



Comunidad de Madrid

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Centro de Estudios y Actividades Culturales





Del 14 al 20

Lunes, 14: 20 h.

Josefina y Agustina Palaviccini, piano a cuatro manos.
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Lunes, 14: 20,30 h.

Angel Luis Castaño, acordeón.
PROGRAMA: «El acordeón en la música contemporánea». Obras de S. Gubaidulina, García Laborda, J. Torres, E. Igoa, I. Stravinsky y A. Piazzolla.
Teatro Pradillo.

Lunes, 14: 22,30 h.

Staatkapelle Berlin.
Daniel Barenboim, director.
PROGRAMA: F. Schubert: *Sinfonía en Si menor, D. 759 «Inacabada»*. L. van Beethoven: *Sinfonía nº 3, Op. 55 «Heroica»*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Martes, 15: 22,30 h.

Staatkapelle Berlin.
Daniel Barenboim, director.
PROGRAMA: R. Wagner: *Lohengrin* (preludio del Acto I). A. Schoenberg: *Cinco piezas para orquesta, Op. 16*. F. Schubert: *Sinfonía nº 9, «La Grande»*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Martes, 15: 19,30 h.

Coro de la Comunidad de Madrid.
Miguel Groba, director.
PROGRAMA: F. Poulenc: *Siete canciones. Misa en Sol mayor*. A. Schoenberg: *Canciones, Op. 27. Friede auf Erlen, Op. 13*. K. Penderecki: *Agnus Dei. Stabat Mater*.
Auditorio Nacional. Sala Cámara.

Martes, 15: 19,30 h.

Trio Mompou.
PROGRAMA: Homenaje Mompou.
Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

Martes, 15: 19,30 h.

Daniel Küper, guitarra dedacorde.
Morata de Tajuña. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Martes, 15: 20 h.

Agustina y Josefina Palaviccini, piano a cuatro manos.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Miércoles, 16: 19,30 h.

Coro de la RTVE.
Alberto Blancafort, director.
PROGRAMA: F. Poulenc: *Canciones para voces blancas. Canciones para coro mixto. Himnos religiosos. Un soir de neige. Motets pour le temps de Noël. Chansons françaises*.
Fundación March.

Jueves, 17: 19,30 h.

Philharmonia Orchestra.
Vladimir Ashkenazy, director.
PROGRAMA: M. Ravel: *Ma Mère l'Oie* (suite). H. Berlioz: *Sinfonía fantástica*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Jueves, 17: 20 h.

Daniel Küper, guitarra dedacorde.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Viernes, 18: 20 h.

Orquesta Sinfónica de la RTVE.
Andrew Litton, director.
PROGRAMA: F. Poulenc: *Les Biches* (suite). M. de Falla: *El sombrero de tres picos* (2ª suite). *Tres danzas*. S. Prokofiev: *Romeo y Julieta*.
Teatro Monumental.

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

Orquesta Nacional de España.
Christian Badea, director.
Dimitri Baschirov, piano.
PROGRAMA: S. Barber: *Adagio para cuerda, Op. 11*. J. Brahms: *Concierto nº 2, para piano y orquesta, Op. 83*. A. Dvorak: *Sinfonía nº 7, Op. 70*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Sábado, 19: 19,30 h.

Trío Clara Schumann. Oriol Romani, clarinete.
PROGRAMA: Integral de la obra de Cámara con piano de Brahms (1/7).
Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

Sábado, 19: 20 h.

Daniel Küper, guitarra dedacorde.
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Del 21 al 27

Lunes, 21: 20 h.

Miguel Jorba, piano.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Lunes, 21: 20 h.

Ignacio Rodes, guitarra.
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Martes, 22: 19,30 h.

Christian Zacharias, piano.
PROGRAMA: F. Schubert: *Sonata en Si mayor, D. 575. Sonata en La menor, D. 784. Sonata en Sol mayor, D. 894*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Martes, 22: 19,30 h.

Josep Maria Colom, piano.
PROGRAMA: C. Debussy: *Estampes. L'isle joyeuse*. M. Ravel: *Gaspard de la nuit*. L. van Beethoven: *Sonata Op. 110*. J. Brahms: *Variaciones sobre un tema de Schumann, Op. 9. Variaciones sobre un tema de Paganini Op. 35* (2º cuaderno).
Auditorio Nacional. Sala Cámara.

Martes, 22: 19,30 h.

Ignacio Rodes, guitarra.
Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

Martes, 22: 19,30 h.

Elena Gragera y Antón Cardó, canto y piano.
Morata de Tajuña. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Martes, 22: 20 h.

Antonio Pérez, canto.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Miércoles, 23: 19,30 h.

Christian Zacharias, piano.
PROGRAMA: F. Schubert: *Sonata en La menor, D. 537. Sonata en Mi bemol mayor, D. 568. Sonata en la mayor, D. 959*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Miércoles, 23: 19,30 h.

Rosa Torres Pardo, piano.
PROGRAMA: S. Prokofiev: *Romeo y Julieta. Sonata nº 6*.
Fundación March.

Miércoles, 23: 20 h.

Miguel Jorba, piano.
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Jueves, 24: 19,30 h.

Carmen Deleito, piano.
Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

Jueves, 24: 19,30 h.

Ignacio Rodes, guitarra.
Morata de Tajuña. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Jueves, 24: 19,30 h.

Orquesta Sinfónica de Madrid.
Tomás Garrido, director.
Coro Gregoriano Alfonso X El Sabio (Luis Lozano, director). Coro Nacional (Rainer Steubing-Negenborg, director).
Mª José Sánchez, soprano. Flavio Oliver, contralto/sopranista. Manuel Cid, tenor. Luis Álvarez, bajo.
PROGRAMA: Rodríguez de Ledesma: *Oficio y misa de difuntos*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Jueves, 24: 19,30 h.

Grupo LIM.
Jesús Villa Rojo, director.
PROGRAMA: Obras de Penderecki, Gershwin y Villa Rojo.
Auditorio Nacional. Sala Cámara.

Jueves, 24: 19,30 h.

Gerhard Ensemble.
Xavier Güell, director.
PROGRAMA: E. Varese: *Octandre*. T. Marco: *Sinfonía de Cámara*. R. Gerhard: *Hymnody*. I. Stravinsky: *Historia del soldado* (suite).
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Jueves, 24: 19,30 h.

Coro de la RTVE.
Alberto Blancafort, director.
PROGRAMA: Obras de Britten, Purcell, Mendelssohn, Montes, Blancafort, Guridi y Antonio José. Iglesia de los Jerónimos.

Jueves, 24: 20 h.

Barbara Bonney, soprano. Roger Vignoles, piano.
Ciclo de lied.
Teatro de la Zarzuela.

Agenda de conciertos

Abril

Jueves, 24: 20 h.

Elena Gragera, soprano. Antón Cardó, piano.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Jueves, 24: 20 h.

Antonio Pérez, tenor.
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

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

Orquesta Nacional de España.
Krzysztof Penderecki, director.

Rivka Golani, viola.

PROGRAMA: **K. Penderecki**: *Adagio de la Sinfonía nº 3. Concierto para viola y orquesta*. **F. Mendelssohn**: *Sinfonía nº 4, Op. 90 «Italiana»*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Viernes, 25: 20 h.

Orquesta Sinfónica de la RTVE.
Richard Fletcher, director.
PROGRAMA: **A. Borodin**: *El Príncipe Igor* (Obertura). **F. Schmitt**: *La tragedia de Salomé*. **N. Rimsky Korsakov**: *Sheherezade*.
Teatro Monumental.

Viernes, 25: 20 h.

Ignacio Rodes, guitarra.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Viernes, 25: 22,30 h.

Sächsische Staatskapelle Dresden.
Giuseppe Sinopoli, director.
PROGRAMA: **F. Schubert**: *Sinfonía en Si menor, D. 759 «Inacabada»*. **A. Bruckner**: *Sinfonía nº 9, A. 124*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Sábado, 26: 19,30 h.

Victor Martín, violín. **Luis Morato**,

trompa. **Mary Ruiz-Casaux**, piano.
PROGRAMA: Integral de la obra de Cámara con piano de **Brahms** (2/7).
Aula de Cultura de **Eloy Gonzalo**. Caja de Madrid.

Sábado, 26: 20 h.

Elena Gragera, soprano. Antón Cardó, piano.
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Sábado, 26: 22,30 h.

Sächsische Staatskapelle Dresden.
Giuseppe Sinopoli, director.

INTÉRPRETES (SOLISTAS, GRUPOS Y ORQUESTAS)

Armentia, A. Canto. (12, junio. A. Eloy Gonzalo)
Artem Trío. (29, abril. A. Eloy Gonzalo), (8, mayo. A. de Henares)
Barber, L.I. Campanas. (18, mayo. M. Reina Sofía)
Bonney, B. Sopr. **Vignoles, R.** Piano. (24, abril. T. de la Zarzuela)
Calvo Manzano, M^a R. Arpa. (20, mayo. A. Eloy Gonzalo)
Casado, J. Canto. (19, mayo. A. Henares)
Castaño, A. L. Acord. (14, abril. T. Pradillo)
Coll, R. Piano. (13, mayo. A. Eloy Gonzalo)
Colom, J. M. Piano. (22, abril. Aud. Nac.)
Compañía Alberto Agudín, zarzuela. (16, mayo. Aranjuez)
Coro de la Comunidad de Madrid. (15, abril. Aud. Nac.)
Coro de la RTVE. (16, abril. F. March), (24, abril. I. de los Jerónimos), (22, 23, mayo. T. Monumental)
Coro del T. de la Zarzuela. (25, 27, 29, mayo. T. de la Zarzuela)
Coro Nacional de España. (22, mayo. Aud. Nac.)
Coro Universitario de Baleares. (9, mayo. Aud. Nac.)
Cuarteto Hagen. (28, mayo. Aud. Nac.)
Cuarteto Paco Aguilar. (10, mayo. Aranjuez)
Cuevas, R. Trompa. (26, mayo. T. Pradillo)
Deleito, C. Piano. (24, abril. A. Eloy Gonzalo)
Dúo Contraste. (11, junio. M. R. Sofía)
English Concert. (9, mayo. Aud.

Nac.)
Ensemble de Segovia. (28, abril. C. de Bellas Artes)
Freiburger Barockorchester.
Collegium Vocale Gante. (5, junio. A. Nac.)
Gálvez, G. Clave. (5, mayo. M. R. Sofía)
Garret, D. / Canino, B. Violín, piano. (29, abril. Aud. Nac.)
Gerhard Ensemble. (24, abril. 8, mayo. R. A. de BB AA de S. Fernando)
Gragera, E. / Cardó, A. Canto y piano. (22, abril. M. de Tajuña), (24, abril. A. de Henares), (26, abril. Aranjuez)
Grupo LIM. (24, abril. Aud. Nac.)
Grupo Tabir Percusión. (27, mayo. Aud. Nac.)
Iskrova, S. / RUIPÉREZ, V. / Lloret, M^a C. Flauta, chelo, piano. (28, abril. Aranjuez), (29, abril. A. de Henares)
Jiménez, R. / Meneses, J. Canto. (5, junio. A. de Henares), (7, junio. Aranjuez)
Jorba, M. Piano. (21, abril. A. de Henares), (22, abril. A. Eloy Gonzalo), (23, abril. Aranjuez), (24, abril. M. de Tajuña)
Juventudes Musicales de Alcalá de Henares. (23, mayo. A. de Henares)
Küper, D. Guitarra dedacorde. (15, abril. M. de Tajuña), (17, abril. A. de Henares), (19, abril. Aranjuez)
London Chamber Players. (8, mayo. Aud. Nac.)
Madriguera, E. Guitarra. (10, mayo. C. C. de la Villa)
Mariani de Amicis, E. Violín. (3, junio. A. de Henares)
Marianovich, S. Piano. (28, abril. A. de Henares), (30, abril. Aranjuez)

Marín Z. Piano. (20, mayo. A. de Henares), (21, Aranjuez)
Martín, V. / Morato, L. / Ruiz-Casaux, M. Violín, trompa, piano. (26, abril. A. Eloy Gonzalo)
Martín, V. / Zanetti, M. Violín, piano. (28, mayo. 3, junio. A. C. Eloy Gonzalo)
Midori / McDonald, R. Violín, piano. (24, mayo. Aud. Nac.)
Morales, L. Piano. (10, mayo. A. de Henares), (17, mayo. Aranjuez)
Orchestra of the Age of Enlightenment. (13, junio. Aud. Nac.)
Orfeón Donostiarra. (10, mayo. T. Monumental)
Orquesta Big Band. (26, mayo. Aranjuez), (27, mayo. A. de Henares)
Orquesta de la Comunidad de Madrid. (23, mayo. 13, junio. Aud. Nac.)
Orquesta Nacional de España. (18, 19, 20, 25, 26, 27, abril. 9, 10, 11, 16, 17, 18, 23, 24, 25, 30, 31, mayo. 1, 6, 7, 8, 13, 14, 15, junio. Aud. Nac.)
Orquesta Sinfónica de la RTVE. (18, 25, abril. 10, 22, 23, mayo. T. Monumental)
Orquesta Sinfónica de Madrid. (24, abril. 15, mayo. 3, 11, junio. Aud. Nac.), (27, 28, 29, abril. 1, 3, 5, 6, 7, 25, 27, 29, mayo. T. de la Zarzuela)
Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. (2, mayo. Aud. Nac.), (9, junio. I. de S. Jerónimo)
Palavicini, Josefina y Agustina, piano a cuatro manos. (14, abril. Aranjuez), (15, abril. A. de Henares)
Palomares, J. / Cortese, P. / Lacruz, A. Trío de cuerda. (6, 8, 10, mayo. A. C. Eloy Gonzalo)
Perahia, M. Piano. (28, mayo. Aud. Nac.)

Pérez, A. Canto. (22, abril. A. de Henares), (24, abril. Aranjuez)
Philadelphia Orchestra. (30, 31, mayo. Aud. Nac.)
Philharmonia Orchestra. (17, abril. Aud. Nac.)
Pino, A. y J. Guit. (20, mayo. Aranjuez)
Portuondo, Y. Violín. (9, junio. T. Pradillo)
Rodes, I. Guitarra. (21, abril. Aranjuez), (25, abril. A. de Henares)
Romani, O. / Pawlica, G. / Ruiz Casaux, M. Clarinete, chelo, piano. (24, mayo. A. Eloy Gonzalo)
Royal Concertgebouworkest. (3, mayo. Aud. Nac.)
Sächsische Staatskapelle Dresden. (25, 26, abril. Aud. Nac.)
Schmidt, A. / Jansen R. Barítono, piano. (26, mayo. T. de la Zarzuela)
Socias Pino, M. Guit. (28, mayo. Aranjuez)
Solistas y Coro de la Ópera de Cámara de Varsovia. Orquesta Sinfonietta de Varsovia. (6, 7, junio. El Escorial)
Staatskapelle Berlin. (14, 15, abril. Aud. Nac.)
Staier, A. Clave. (13, mayo. Aud. Nac.)
Torres Pardo, R. Piano. (23, abril. F. March)
Trío Basso. (5, junio. M. Reina Sofía)
Trío Clara Schumann. (19, abril. 17, 31, mayo. 7, 14, junio. A. Eloy Gonzalo)
Trío Mompou. (15, abril. A. Eloy Gonzalo)
Zacharias, Ch. Piano. (22, 23, abril. Aud. Nac.)

Abril-mayo

Del 28 al 4

PROGRAMA: G. Mahler: *Sinfonía nº 9*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Domingo, 27: 20 h.

Temporada de Ópera 97.
PROGRAMA: *La Fille du Régiment*.
Música de G. Donizetti. Libreto de Vernoy y Bayard.
Orquesta Sinfónica de Madrid.
Stefano Ranzani, dirección musical.
Emilio Sagi, dirección escénica. Fernando Botero, escenografía y figurines.
Teatro de la Zarzuela.

Lunes, 28: 19,30 h.

Ensemble de Segovia.
Flores Chaviano, director.
PROGRAMA: Obras de Orlando Jacinto García.
Círculo de Bellas Artes. (Sala de Columnas)

Lunes, 28: 18 h. Martes, 29: 20 h.

Jueves, 1: 20 h. Sábado, 3: 20 h.
La Fille du Régiment (ver domingo, 27 abril).

Lunes, 28: 20 h.

Sara Marianovich, piano.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Lunes, 28: 20 h.

Snezana Iskrova, flauta. Verónica Ruipérez, chelo. M^a Carmen Lloret, piano.
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Martes, 29: 19,30 h.

Artem Trio.
Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

Martes, 29: 20 h.

Snezana Iskrova, flauta. Verónica Ruipérez, chelo. M^a Carmen Lloret, piano.

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

Martes, 29: 19,30 h.

David Garret, violín. Bruno Canino, piano.
PROGRAMA: W.A. Mozart: *Sonata en Si bemol mayor, K. 454*. J. Brahms: *Sonata nº 2, Op. 100*. L. van Beethoven: *Sonata nº 10, Op. 96*.
Auditorio Nacional. Sala Cámara.

Miércoles, 30: 20 h.

Sara Marianovich, piano.
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Viernes, 2: 19,30 h.

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid.
Miguel Groba, director.
María José Montiel, soprano.
PROGRAMA: R. Garay: *Sinfonía nº 9*. W.A. Mozart: *Arias de concierto*. C. Bernaola: Obra encargo.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Sábado, 3: 19,30 h.

Royal Concertgebouw orkest.
Gennadi Rozhdestvenski, director.
PROGRAMA: N. Rimsky Korsakov: *Sheherezade, Op. 35*. I. Stravinsky: *El beso del Hada* (suite). A. Schnittke: *Dead souls* (suite).
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Del 5 al 11

Lunes, 5: 19 h.

Geneveva Gálvez, clave.
PROGRAMA: Obras de Ruiz, Alis, Oliver, Seco, Guinovart, J.L. Turina y García Román.
Museo Reina Sofía. Salón de actos.

Lunes, 5: 18 h. Martes, 6: 20 h. Miércoles, 7: 18 h.

La Fille du Régiment (ver domingo, 27 abril).

Martes, 6: 19,30 h.

Joaquín Palomares, Paul Cortese, Amparo Lacruz, trío de cuerda.
PROGRAMA: Integral de los tríos de cuerda de Beethoven y Schubert. (1/3)
Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

Jueves, 8: 19,30 h.

The London Chamber Players.
Adrian Sunshine, director.
PROGRAMA: D. Diamond: *Rounds para cuerdas*. S. Prokofiev: *Andante para cuerdas*. F.A. Bonporti: *Recitativo para violín y orquesta*. F. Schubert: *Rondó para violín y orquesta en La mayor*. F.J. Haydn: *Sinfonía nº 67*.
Auditorio Nacional. Sala Cámara.

Jueves, 8: 19,30 h.

Gerhard Ensemble.
Cristóbal Halffter, director.
PROGRAMA: L. de Pablo: *Segunda lectura*. B. Maderna: *Serenata nº 2*. R. Gerhard: *Concierto para 8 instrumentos*. A. Webern: *Concierto para 9 instrumentos*. Op. 24.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Jueves, 8: 19,30 h.

Joaquín Palomares, Paul Cortese, Amparo Lacruz, trío de cuerda.
PROGRAMA: Integral de los tríos de cuerda de Beethoven y Schubert. (2/3)
Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

Jueves, 8: 20 h.

Artem Trio.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Viernes, 9 y sábado, 10: 19,30 h. Domingo, 11: 11,30 h.

Orquesta Nacional de España.
Ronald Zollman, director. Mario



Daniel Barenboim

SOLISTAS ACOMPAÑADOS

Álvarez, Luis, bajo. (24, abril. 13, junio. Aud. Nac.)	Aud. Nac.)
Argenta, Nancy, soprano. (9, mayo. Aud. Nac.)	Monar, Maribel, soprano. (9, junio. I. de los Jerónimos)
Asiaín, Joaquín, tenor. (10, mayo. T. Monumental)	Jerónimos)
Bannatyne-Scott, Brian, bajo. (9, mayo. Aud. Nac.)	Monreal, Mario, piano. (9, 10, 11, mayo. Aud. Nac.)
Baschirov, Dimitri, piano. (18, 19, 20, abril. Aud. Nac.)	Montiel, María José, soprano. (2, mayo. Aud. Nac.)
Bou, Felipe, bajo. (9, junio. I. de los Jerónimos)	Müller, Rufus, tenor. (9, mayo. Aud. Nac.)
Bronikowski, Marcin, barítono. (10, mayo. T. Monumental)	Müller-Brachmann, Hanno, bajo. (5, junio. Aud. Nac.)
Chaves, Soraya, mezz. (13, junio. Aud. Nac.)	Oliver, Flavio, contralto/sopranista. (24, abril. Aud. Nac.)
Cid, Manuel, tenor. (24, abril. Aud. Nac.), (22, 23, mayo. T. Monumental)	Pay, Antony, clarinete. (13, junio. Aud. Nac.)
Danz, Ingeborg, mezz. (5, junio. Aud. Nac.)	Rodríguez-Cusi, Marina, mezz. (9, junio. I. de los Jerónimos)
Denley, Catherine, mezz. (9, mayo. Aud. Nac.)	Saitua, Olatz, soprano. (10, mayo. T. Monumental)
Garrigosa, Francesc, tenor. (9, junio. I. de los Jerónimos)	Sánchez, M ^a José, soprano. (24, abril. Aud. Nac.)
Gelber, Bruno Leonardo, piano. (23, 24, 25, mayo. Aud. Nac.)	Tetibon, Patricia, soprano. (5, junio. Aud. Nac.)
Golani, Rivka, viola. (24, 25, 26, abril. Aud. Nac.)	Wirtz, Dorotea, soprano. (6, 7, 8, junio. Aud. Nac.)
Güra, Werner, tenor. (5, junio. Aud. Nac.)	Zimmermann, Frank Peter, violín. (30, mayo. Aud. Nac.)
Lluna, Juan Enrique, clarinete. (16, 17, 18, mayo. Aud. Nac.)	

Agenda de conciertos

Mayo

Del 12 al 18

Monreal, piano.
PROGRAMA: E. Montesinos: *Concierto para piano y orquesta*. P. Chaikovsky: *Sinfonía nº 6, Op. 74 «Patética»*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Viernes, 9: 22,30 h.
The English Concert. Coro Universitario de Baleares.
Trevor Pinnock, director.
Nancy Argenta, soprano. Catherine Denley, mezzo. Rufus Müller, tenor. Brian Bannatyne-Scott, bajo.
PROGRAMA: W.A. Mozart: *Sinfonía nº 35 «Haffner»*, K. 385. *Misa en Do mayor «de la Coronación»*, K. 317. J.C. Bach: *Motete «Si noche tenebrosa»*. C.P.E. Bach: *Sinfonía en Re mayor, Wq. 183, nº 1*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Sábado, 10: 19,30 h.
Joaquín Palomares, Paul Cortese. Amparo Lacruz, trío de cuerda.
PROGRAMA: Integral de los tríos de cuerda de Beethoven y Schubert. (3/3)
Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

Sábado, 10: 20 h.
Orquesta Sinfónica de la RTVE. Orfeón Donostiarra.
José Antonio Sainz Alfaro, director.
Olatz Saitua, soprano. Joaquín Asiaín, tenor. Marcin Broni-kowski, barítono.
PROGRAMA: J. Guridi: *Cuadros vascos*. C. Orff: *Carmina Burana*.
Teatro Monumental.

Sábado, 10: 20 h.
Enric Madriguera, guitarra.
PROGRAMA: Obras de V. Galilei; A. Mudarra; F. Cutting; J. Dowland; F. Sor; A. Parsch; F. Hand; E. Cordeiro; R. Riera.
Centro Cultural de la Villa. Sala II.

Sábado, 10: 20 h.
Leonel Morales, piano.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Sábado, 10: 20 h.
Cuarteto Paco Aguilar.
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Lunes, 12: 20 h.
Recital de zarzuela: «*La vida es un sainete*».
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Martes, 13: 19,30 h.
Andreas Staier, clave.
PROGRAMA: D. Scarlatti: Sonatas a determinar. A. Soler: Sonatas a determinar.
Auditorio Nacional. Sala Cámara.

Martes, 13: 19,30 h.
Ramón Coll, piano.
Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

Jueves, 15: 19,30 h.
Orquesta Sinfónica de Madrid. García Navarro, director.
PROGRAMA: A. García Abril: *Celibidachiana*. M. Ravel: *Rapsodia española*. G. Mahler: *Sinfonía nº 1 «Titán»*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Viernes, 16 y sábado, 17: 19,30 h. Domingo, 18: 11,30 h.
Orquesta Nacional de España. Walter Weller, director. Juan Enrique Lluna, clarinete.
PROGRAMA: W.A. Mozart: *Sinfonía nº 6, K. 43. Concierto para clarinete y orquesta, K. 622. Sinfonía nº 41, K. 551 «Júpiter»*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Viernes, 16: 20 h.
Compañía Alberto Agudín. Recital de zarzuela.
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Sábado, 17: 19,30 h.
Trío Clara Schumann. Josephine Fitzpatrick, viola.
PROGRAMA: Integral de la obra de Cámara con piano de Brahms (3/7).
Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

Sábado, 17: 20 h.
Leonel Morales, piano.
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Domingo, 18: 12 h.
Llorenç Barber, campanas.
Museo Reina Sofía. Salón de actos.

Del 19 al 25

Lunes, 19: 20 h.
José Casado, canto.
PROGRAMA: Recital de canciones «*Melodías para el recuerdo*».
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Martes, 20: 19,30 h.
M^a Rosa Calvo Manzano, arpa.
Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

Martes, 20: 20 h.
Zulema Marín, piano.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Martes, 20 : 20 h.
Andrés y Juan Pino, guitarras.
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Miércoles, 21: 20 h.
Zulema Marín, piano.
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Jueves, 22: 19,30 h.
Coro Nacional de España. Rainer Steubing-Negenborn, director.
PROGRAMA: Obras de J.S. Bach; H. Isaac; A. Schoenberg; G.F. Anerio; A. Gabrielli y L. Marenzio.
Auditorio Nacional. Sala Cámara.

Jueves, 22 y viernes, 23: 20 h.
Orquesta Sinfónica y Coro de la RTVE.
Peter Guth, director.
Solistas: Manuel Cid, Izabela Labuda, Birgid Steinberger, Ronangiz Yachmi, Georg Lehner, Francisco Cecilio.
PROGRAMA: Johann Strauss: *El murciélago*.
Teatro Monumental

Viernes, 23: 19,30 h.
Orquesta de la Comunidad de Madrid.
Miguel Groba, director.
PROGRAMA: L. Boccherini: *La música nocturna de Madrid*. C. Cruz de Castro: *Progresiones para orquesta*.
Auditorio Nacional. Sala Cámara.

Viernes, 23 y sábado, 24: 19,30 h. Domingo, 25: 11,30 h.

Orquesta Nacional de España. Vladimir Fedosseyev, director. Bruno Leonardo Gelber, piano.
PROGRAMA: A. Dvorak: *Obertura Carnaval, Op. 92*. J. Brahms: *Concierto nº 1, para piano y orquesta*. S. Rachmaninov: *Danzas sinfónicas, Op. 45*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Viernes, 23: 20 h.
Juventudes Musicales de Alcalá de Henares.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Sábado, 24: 22,30 h.
Midori; Robert McDonald, violín y piano.
PROGRAMA: F. Schubert: *Sonata para violín y piano, D. 574. Op. post. 162*. G. Enesco: *Sonata para violín y piano, nº 3, Op. 25*. C. Franck: *Sonata para violín y piano en La mayor*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Sábado, 24: 19,30 h.
Oriol Romani, clarinete. Gerhard Pawlica, violonchelo. Mary Ruiz Casaux, piano.
PROGRAMA: Integral de la obra de Cámara con piano de Brahms (4/7).
Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

Domingo, 25: 20 h.
Orquesta Sinfónica de Madrid. Coro del T. de la Zarzuela.
Antoni Ros Marbá, dirección musical. Martin Duncan, dirección escénica. Ken Lee, escenografía y vestuarios. Linda Dobel, coreografía.
PROGRAMA: *La flauta mágica*. Música de W.A. Mozart. Libreto: E. Schikaneder.
Teatro de la Zarzuela.



José Ramón Encinar, reciente ganador del Premio CEOE.

Mayo-junio

Del 26 al 1

Lunes, 26: 20 h.
Andreas Schmidt, barítono. **Rudolf Jansen**, piano.
 Ciclo de lied.
 Teatro de la Zarzuela.

Lunes, 26: 20 h.
Orquesta Big Band.
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Lunes, 26: 20,30 h.
Ramón Cuevas, trompa.
 PROGRAMA: «*La trompa en la música contemporánea*».
 Teatro Pradillo.

Martes, 27: 19,30 h.
Grupo Tabir Percusión.
Enrique Llopis, director.
 PROGRAMA: Obras de **Franco**, **Moreno**, **Cruz de Castro**, **Barber**, **Garrido e Igoa**.
 Auditorio Nacional. Sala Cámara.

Martes, 27 y jueves, 29.
La flauta mágica (ver 25 de mayo).

Martes, 27: 20 h.
Orquesta Big Band.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Miércoles, 28: 19,30 h.
Murray Perahia, piano.
 PROGRAMA: **G.F. Haendel**: *Suite para teclado n.º 3*, HWV. 428. **R. Schumann**: *Sonata para piano n.º 1*, Op. 11. **F. Mendelssohn**: *Fantasia en Fa sust. menor*, Op. 28 «*Sonata escocesa*».

cesa». **Tres romanzas sin palabras. Rondó capriccioso**, Op. 14. **F. Chopin**: *Berceuse*, Op. 57. *Scherzo n.º 1*, Op. 20.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Miércoles, 28: 19,30 h.
Cuarteto Hagen.
 PROGRAMA: **L. van Beethoven**: *Cuarteto n.º 11*, Op. 95. **F. Mendelssohn**: *Cuarteto n.º 6*, Op. 80. **D. Shostakovich**: *Cuarteto n.º 3*, Op. 73.
Auditorio Nacional. Sala Cámara.

Miércoles, 28: 19,30 h.
Victor Martín, violín. **Miguel Zanetti**, piano.
 Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

Miércoles, 28: 20 h.
Marco Socías Pino, guitarra.
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Viernes, 30 y sábado, 31: 19,30 h. Domingo, 1: 11,30 h.
Orquesta Nacional de España.
José Ramón Encinar, director.
 PROGRAMA: **J.S. Bach** - **F. Donatoni**: *El Arte de la fuga*. **M. Grande**: *Sinfonía Bíblica*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Viernes, 30: 22,30 h.
Philadelphia Orchestra.
Wolfgang Sawallisch, director. **Frank Peter Zimmermann**, violín.
 PROGRAMA: **W. Rihm**: Obra encargo (estreno). **R. Schumann**: *Concierto para violín y orquesta en Re menor*. **J. Brahms**: *Sinfonía n.º 3*, Op. 90.

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Sábado, 31: 22,30 h.
Philadelphia Orchestra.
Wolfgang Sawallisch, director.
 PROGRAMA: **J. Brahms**: *Variaciones sobre un tema de Haydn*. **R. Schumann**: *Sinfonía n.º 4*, Op. 120 (versión 1841). **A. Dvorak**: *Sinfonía n.º 7*, Op. 70.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Sábado, 31: 19,30 h.
Trio Clara Schumann. Josephine Fitzpatrick, viola.
 PROGRAMA: Integral de la obra de Cámara con piano de **Brahms** (5/7).
Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.



Giuseppe Sinopoli

Del 2 al 8

Martes, 3: 19,30 h.
Orquesta Sinfónica de Madrid.
Antoni Ros Marbá, director.
 PROGRAMA: **T. Marco**: *Espacio de Espejo*. **O. Esplá**: *La nochebuena del diablo*. **R. Strauss**: *Also sprach Zarathustra*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Martes, 3: 19,30 h.
Victor Martín, violín. **Miguel Zanetti**, piano.
 Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

Martes, 3: 20 h.
Ezio Mariani de Amicis, violín.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Jueves, 5: 19 h.
Trio Basso.
 PROGRAMA: Obras de **Hidalgo**, **Delás** y **Kagel**.
Museo Reina Sofía. Salón de actos.

Jueves, 5: 19,30 h.
Freiburger Barockorchester. Collegium Vocale de Gante.
Roy Goodman, director.
Patricia Tetibon, soprano. **Ingeborg Danz**, mezzo. **Werner Güra**, tenor. **Hanno Müller-Brachmann**, bajo.
 PROGRAMA: **W.A. Mozart**: *Adagio y fuga en Re menor. K. 546. Requiem. K. 626*. **E.J. Haydn**: *Sinfonía n.º 85 «La Reine de France»*, Hob. 1:85.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Jueves, 5: 20 h.
Ricardo Jiménez y **Josefina Meneses**, canto.

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.
Teatro Pradillo. C/ Pradillo, 12. Telf. 416 90 11. Metro: Concha Espina.
Auditorio Nacional. C/ Príncipe de Vergara, 146. Telf. 337 01 00. Metro: Cruz del Rayo.
Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid. C/ Eloy Gonzalo, 10. Metro: Quevedo.

Centro Cultural de la Villa. Plaza del Descubrimiento, s/n. Telf. 575 60 80. Metro: Colón.
Círculo de Bellas Artes. C/ Marques de Casa Riera, 2. Telf. 531 77 00. Metro: Banco.
Fundación March. C/Castelló, 77. Telf. 435 42 40. Metro: Núñez de Balboa.
Iglesia de los Jerónimos. C/ Moreto, 4. Metro: Banco y Retiro.
Morata de Tajuña. Aula de Cultura de Caja de Madrid. C/ Manuel Mac-

Crohon, 1.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. C/ Santa Isabel, 52. Telf. 467 5062. Metro: Atocha.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. C/ Alcalá, 13. Telf. 532 15 46. Metro: Sol y Sevilla.
Real Coliseo Carlos III (El Escorial).
Teatro Monumental. C/ Atocha, 65. Telf. 429 12 81. Metro: Antón Martín.
Teatro de la Zarzuela. C/ Jovellanos, 4. Telf. 524 54 00. Metro: Sevilla.

Agenda de conciertos

Junio

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

Viernes, 6 y sábado, 7: 19,30 h. Domingo, 8: 11,30 h.

Orquesta Nacional de España. Walter Weller, director. Dorotea Wirtz, soprano.

PROGRAMA: R. Wagner: *Los maestros cantores de Nuremberg* (obertura). E. Llacer «Regoli»: *Concertino para soprano coloratura y orquesta*. C. Saint-Saëns: *Sinfonía nº 3, Op. 78 «Con órgano»*. Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Viernes, 6: 20 h.

Solistas y Coro de la Ópera de Cámara de Varsovia. Orquesta Sinfonietta de Varsovia.

Dariusz Waszak, dirección musical. Ryszard Peryt, dirección escénica. Andrzej Sadowski, escenografía y vestuarios.

PROGRAMA: *Il sogno di Scipione*. Música de W.A. Mozart. Libreto de P. Metastasio.

Real Coliseo Carlos III (El Escorial).

Sábado, 7: 19,30 h.

Trio Clara Schumann.

PROGRAMA: Integral de la obra de Cámara con piano de Brahms (6/7). Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

Sábado, 7: 20 h.

Solistas y Coro de la Ópera de Cámara de Varsovia. Orquesta Sinfonietta de Varsovia.

Dariusz Waszak, dirección musical. Ryszard Peryt, dirección escénica. Andrzej Sadowski, escenografía y vestuarios.

PROGRAMA: *Mitridate, Re di Ponto*. Música de W.A. Mozart. Libreto de Cigna Santi.

Real Coliseo Carlos III (El Escorial).

Sábado, 7: 20 h.

Josefina Meneses y Ricardo Jiménez, canto.

Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Del 9 al 15

Lunes, 9: 20 h.

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid.

Antoni Ros Marbá, director. Maribel Monar, soprano. Marina Rodríguez-Cusi, mezzo. Francesc Garrigosa, tenor. Felipe Bou, bajo.

PROGRAMA: W.A. Mozart: *Misa Solemnis en Do mayor, K. 337*.

Iglesia de San Jerónimo el Real.

Lunes, 9: 20,30 h.

Yamir Portuondo, violín.

PROGRAMA: «*El violín en la música contemporánea*».

Teatro Pradillo.

Miércoles, 11: 19 h.

Dúo Contraste.

PROGRAMA: Obras de J.M. Sánchez Verdú, J. Truhlar, A. Santos, J. Iges, P. Buseuil, S. Baggio y T. Gubitsch. Museo Reina Sofía. Salón de actos.

Miércoles, 11: 19,30 h.

Orquesta Sinfónica de Madrid.

Theo Alcántara, director.

PROGRAMA: J. Guridi: *Amaya* (selección).

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Jueves, 12: 19,30 h.

Arantxa Armentia, canto.

Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

Viernes, 13 y sábado, 14: 19,30 h. Domingo, 15: 11,30 h.

Orquesta Nacional de España.

Walter Weller, director.

PROGRAMA: F. Schubert: *Sinfonía nº 3, D. 200. Gran Misa en Mi bemol, D. 950*.

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Viernes, 13: 19,30 h.

Orquesta de la Comunidad de Madrid.

José Ramón Encinar, director. Soraya Chaves, mezzo. Luis Álvarez, bajo.

PROGRAMA: I. Stravinsky: *Pulcinella* (suite). G. Pergolesi: *La serva padrona* (versión de concierto).

Auditorio Nacional. Sala Cámara.

Viernes, 13: 22,30 h.

Orchestra of the Age of Enlightenment.

Simon Rattle, director. Antony Pay, clarinete.

PROGRAMA: F. Schubert: *Sinfonía*

nº 3, D. 200. W.A. Mozart: *Concierto para clarinete, K. 622*. F.J. Haydn: *Sinfonía nº 102, Hob. 1:102*.

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Sábado, 14: 19,30 h.

Trio Clara Schumann. Guerassim Voronkov, violín. Josephine Fitzpatrick, viola.

PROGRAMA: Integral de la obra de Cámara con piano de Brahms (7/7).

Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.



Simon Rattle

DIRECTORES

Alcántara, T. (11, junio. Aud. Nac.)

Ashkenazy, V. (17, abril. Aud. Nac.)

Badea, Ch. (18, 19, 20, abril. Aud. Nac.)

Barenboim, D. (14, 15, abril. Aud. Nac.)

Blancafort, A. (16, abril. F. March), (24, abril. I. de los Jerónimos)

Encinar, J. R. (30, 31, mayo. 1, 13, junio. Aud. Nac.)

Fedosseyev, V. (23, 24, 25, mayo. Aud. Nac.)

Fletcher, R. (25, abril. T. Monumental)

García Navarro (15, mayo. Aud. Nac.)

Garrido, T. (24, abril. Aud. Nac.)

Goodman, R. (5, junio. Aud. Nac.)

Groba, M. (15, abril. 2, 23, mayo. Aud. Nac.)

Güell, X. (24, abril. R. A. de BB AA de S. Fernando)

Guth, P. (22, 23, mayo. T. Monumental)

Halffter, C. (8, mayo. R. A. de BB AA de S. Fernando)

Litton, A. (18, abril. T. Monumental)

Llopis, E. (27, mayo. Aud. Nac.)

Penderecki, K. (25, 26, 27, abril. Aud. Nac.)

Pinnock, T. (9, mayo. Aud. Nac.)

Ranzani, S. (27, 28, 29, abril. 1, 3, 5, 6, 7, mayo. T. de la Zarzuela)

Rattle, S. (13, junio. Aud. Nac.)

Ros Marbá, A. (3, mayo. Aud. Nac.), (25, 27, 29, mayo. T. de la Zarzuela), (9, junio. I. S. Jeronimo)

Rozhdestvenski, G. (3, mayo. Aud. Nac.)

Sainz Alfaro, J. A. (10, mayo. T. Monumental)

Sawallisch, W. (30, 31, mayo. Aud. Nac.)

Sinopoli, G. (25, 26, abril. Aud. Nac.)

Steubing-Negenborn, R. (22, mayo. Aud. Nac.)

Sunshine, A. (8, mayo. Aud. Nac.)

Villa Rojo, J. (24, abril. Aud. Nac.)

Waszak, D. (6, 7, junio. El Escorial)

Weller, W. (16, 17, 18, mayo. 6, 7, 8, 13, 14, 15, junio. Aud. Nac.)

Zollman, R. (9, 10, 11, mayo. Aud. Nac.)

COMPOSITORES

- Alís, R.** (5, mayo. M. Reina Sofía)
- Anerio, G.F.** (22, mayo. Aud. Nac.)
- Antonio José** (24, abril. I. de los Jerónimos)
- Bach, C.P.E.** (9, mayo. Aud. Nac.)
- Bach, J.C.** (9, mayo. Aud. Nac.)
- Bach, J.S. - Donatoni, F.** (30, 31, mayo, 1, junio. Aud. Nac.)
- Bach, J.S.** (22, mayo. Aud. Nac.)
- Baggio, S.** (11, junio. M. Reina Sofía)
- Barber, Ll.** (27, mayo. Aud. Nac.)
- Barber, S.** (18, 19, 20, abril. Aud. Nac.)
- Beethoven, L. van** (14, 22, 29, abril. 28, mayo. Aud. Nac.), (6, 8, 10, mayo. A. Eloy Gonzalo)
- Berlioz, H.** (17, abril. Aud. Nac.)
- Bernaola, C.** (2, mayo. Aud. Nac.)
- Blancafort, A.** (24, abril. I. de los Jerónimos)
- Boccherini, L.** (23, mayo. Aud. Nac.)
- Bonporti, F.A.** (8, mayo. Aud. Nac.)
- Borodin, A.** (25, abril. T. Monumental)
- Brahms, J.** (18, 19, 20, 22, 29, abril. 23, 24, 25, 30, 31, mayo. Aud. Nac.), (19, 25, abril. 17, 24, 31, mayo. 7, 14, junio. A. Eloy Gonzalo)
- Britten, B.** (24, abril. I. de los Jerónimos)
- Bruckner, A.** (25, abril. Aud. Nac.)
- Busseuil, P.** (11, junio. M. Reina Sofía)
- Chaikovsky, P.** (9, 10, 11, mayo. Aud. Nac.)
- Chopin, F.** (28, mayo. Aud. Nac.)
- Cordero, E.** (10, mayo. C. C. de la Villa)
- Cruz de Castro, C.** (23, 27, mayo. Aud. Nac.)
- Cutting, F.** (10, mayo. C. C. de la Villa)
- Debussy, C.** (22, abril. Aud. Nac.)
- Delás** (5, junio. Aud. Nac.)
- Diamond, D.** (8, mayo. Aud. Nac.)
- Donizetti, G.** (27, 28, 29, abril. 1, 3, 5, 6, 7, mayo. T. de la Zarzuela)
- Dowland, J.** (10, mayo. C. C. de la Villa)
- Dvorak, A.** (18, 19, 20, abril. 23, 24, 25, 31, mayo. Aud. Nac.)
- Enesco, G.** (24, mayo. Aud. Nac.)
- Esplá, O.** (3, junio. Aud. Nac.)
- Falla, M. de** (17, abril. T. Monumental)
- Franck, C.** (24, mayo. Aud. Nac.)
- Franco** (27, mayo. Aud. Nac.)
- Gabrielli, A.** (22, mayo. Aud. Nac.)
- Galilei, V.** (10, mayo. C. C. de la Villa)
- Garay, R.** (2, mayo. Aud. Nac.)
- García Abril, A.** (15, mayo. Aud. Nac.)
- García Laborda** (14, abril. T. Pradillo)
- García Román** (5, mayo. M. Reina Sofía)
- Garrido, T.** (27, mayo. Aud. Nac.)
- Gerhard, R.** (24, abril. 8, mayo. R. A. de BB AA de S. Fernando)
- Gershwin, G.** (24, abril. Aud. Nac.)
- Grande, M.** (30, 31, mayo, 1, junio. Aud. Nac.)
- Gubaidulina, S.** (14, abril. T. Pradillo)
- Gubitsch, T.** (11, junio. M. Reina Sofía)
- Guinovart, C.** (5, mayo. M. Reina Sofía)
- Guridi, J.** (24, abril. I. de los Jerónimos), (10, mayo. T. Monumental), (11, junio. Aud. Nac.)
- Haendel, G.F.** (28, mayo. Aud. Nac.)
- Haydn, F.J.** (8, mayo. 5, 13, junio. Aud. Nac.), (10, mayo. C. C. de la Villa)
- Hidalgo** (5, junio. Aud. Nac.)
- Iges, J.** (11, junio. M. Reina Sofía)
- Igoa, E.** (14, abril. T. Pradillo), (27, mayo. Aud. Nac.)
- Isaac, H.** (22, mayo. Aud. Nac.)
- Jacinto García, O.** (28, abril. C. de Bellas Artes)
- Kagel, M.** (5, junio. Aud. Nac.)
- Llacer «Regolí», E.** (6, 7, 8, junio. Aud. Nac.)
- Maderna, B.** (8, mayo. R. A. de BB AA de S. Fernando)
- Mahler, G.** (26, abril. 15, mayo. Aud. Nac.)
- Marco, T.** (24, abril. R. A. de BB AA de S. Fernando), (3, junio. Aud. Nac.)
- Marenzio, L.** (22, mayo. Aud. Nac.)
- Mendelssohn, F.** (24, abril. I. de los Jerónimos), (25, 26, 27, abril. 28, mayo. Aud. Nac.)
- Mompou, F.** (15, abril. A. de Eloy Gonzalo)
- Montes** (24, abril. I. de los Jerónimos)
- Montesinos, E.** (9, 10, 11, mayo. Aud. Nac.)
- Moreno** (27, mayo. Aud. Nac.)
- Mozart, W.A.** (29, abril. 2, 9, 16, 17, 18, mayo. 5, 13, junio. Aud. Nac.), (25, 27, 29, mayo. T. de la Zarzuela), (6, 7, junio. El Escorial), (9, junio. I. de los Jerónimos)
- Mudarra, A.** (10, mayo. C. C. de la Villa)
- Oliver, A.** (5, mayo. M. Reina Sofía)
- Orff, C.** (10, mayo. T. Monumental)
- Pablo, L. de** (8, mayo. R. A. de BB AA de S. Fernando)
- Parsch, A.** (10, mayo. C. C. de la Villa)
- Penderecki, K.** (15, 24, 25, 26, 27, abril. Aud. Nac.)
- Pergolesi, G.** (13, junio. Aud. Nac.)
- Piazzolla, A.** (14, abril. T. Pradillo)
- Poulenc, F.** (15, abril. Aud. Nac.), (16, abril. F. March), (17, abril. T. Monumental)
- Prokofiev, S.** (17, abril. T. Monumental), (23, abril. F. March), (8, mayo. Aud. Nac.)
- Purcell, H.** (24, abril. I. de los Jerónimos)
- Rachmaninov, S.** (23, 24, 25, mayo. Aud. Nac.)
- Ravel, M.** (17, 22, abril. 15, mayo. Aud. Nac.)
- Riera, R.** (10, mayo. C. C. de la Villa)
- Rihm, W.** (30, mayo. Aud. Nac.)
- Rimsky Korsakov, N.** (25, abril. T. Monumental), (3, mayo. Aud. Nac.)
- Rodríguez de Ledesma** (24, abril. Aud. Nac.)
- Ruiz** (5, mayo. M. Reina Sofía)
- Saint-Saëns, C.** (6, 7, 8, junio. Aud. Nac.)
- Sánchez Verdú, J.M.** (11, junio. M. Reina Sofía)
- Santos, A.** (11, junio. M. Reina Sofía)
- Scarlatti, D.** (13, mayo. Aud. Nac.)
- Schmitt, F.** (25, abril. T. Monumental)
- Schnittke, A.** (3, mayo. Aud. Nac.)
- Schoenberg, A.** (15, abril. 22, mayo. Aud. Nac.)
- Schubert, F.** (14, 15, 22, 23, 25, abril. 8, 24, mayo. 13, 14, 15, junio. Aud. Nac.), (6, 8, 10, mayo. A. Eloy Gonzalo)
- Schumann, R.** (28, 30, 31, mayo. Aud. Nac.)
- Seco, M.** (5, mayo. M. Reina Sofía)
- Shostakovich, D.** (28, mayo. Aud. Nac.)
- Sofer, A.** (13, mayo. Aud. Nac.)
- Sor, F.** (10, mayo. C. C. de la Villa)
- Strauss, J.** (22, 23, mayo. T. Monumental)
- Strauss, R.** (3, junio. Aud. Nac.)
- Stravinsky, I.** (14, abril. T. Pradillo), (24, abril. R. A. de BB AA de S. Fernando), (3, mayo. 13, junio. Aud. Nac.)
- Torres, J.** (14, abril. T. Pradillo)
- Truhlar, J.** (11, junio. M. Reina Sofía)
- Turina, J.L.** (5, mayo. M. R. Sofía)
- Varese, E.** (24, abril. R. A. de BB AA de S. Fernando)
- Villa Rojo, J.** (24, abril. Aud. Nac.)
- Wagner, R.** (15, abril. 6, 7, 8, junio. Aud. Nac.)
- Webern, A.** (8, mayo. R. A. de BB AA de S. Fernando)



Cursos

Las oposiciones de música en la educación secundaria.

Sesiones monográficas orientadas al estudio sistemático de los temas específicos (parte A 9 y de la prueba de audición).

José Luis Nieto.

Fechas: Del 9 de abril al 25 de junio.

Todos los miércoles, de 17 a 20.

Matrícula: 35.000 pesetas.

Audio digital

Introducción. Audio digital. La grabación magnética de audio digital. Equipos, soportes y formatos.

Javier Vacas.

Fechas: 30, 31 de mayo y 6, 7 de junio.

Horarios: Mañanas de 10,30 a 13,30 h.

Matrícula: 30.000 pesetas.

Seminario permanente de informática musical

Juan José Solana.

Segundo trimestre 96-97.

Seminario de técnica e interpretación pianística

Ramón Coll, Fernando Puchol, Ricardo Requejo.

Periodicidad mensual. Cita previa.

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

Psicomúsica para instrumentistas

A cargo de Wen-yu Ku de Valthaire.

Miedo escénico, relajación, improvisación creativa, meditación, comunicación musical.

12 y 13 de abril, 10 y 11 de mayo, 14 y 15, junio. Sábados de 16 a 20 h. Domingos de 10 a 14 h. Información: telf. 366 28 44.

La voz como herramienta de trabajo

Dirigido a docentes, actores, músicos y a personas que utilicen su voz de manera profesional.

Sábados 19 y 26 de abril, de 17 a 20 h. y domingos 20 y 27 de abril, de 11 a 14 h.

Información: tel. 320 48 86.

Matrícula: 10.000 pts

Estudio2. C/ Duque de Osuna, 8, int. D. 28015 Madrid. Metro Plaza de España.

Curso de música "Maese Pedro"

Organiza "Maese Pedro" y Escuela de Música de Torrelodones.

Torrelodones del 9 al 19 de julio.

Información: Sagasta, 31, 28004 Madrid.

Tel. (91)447 34 55 Fax (91)447 53 83.

La voz y los instrumentos históricos y modernos. Curso Internacional de música Fundación "La Caixa" - Cabildo insular de Tenerife.

Para intérpretes, cantantes y Grupos de cámara. Clases magistrales, Música de cámara, talleres, conferencias y coloquios. Fechas: del 1 al 12 de septiembre, inscripciones hasta el 15 de julio de 1997.

Información: Fundación "La Caixa", Passeig de Sant Joan, 108,

08037 Barcelona.

Tel. (93) 458 89 07 / Fax (93) 459 06 62

Audiciones Profesionales

Figueras (Gerona)

Alfonso Carrascosa. Master Class: Saxofones BS. En colaboración con Tres x 4. (C/ Carme, 23. 08001 Barcelona) Viernes, 4 de abril.

Chiclana (Cádiz)

Ángel Gresco. Master Class: Baterías Premier y Germusic. Germusic. C/ Jesús Nazareno, 15. 11130. Chiclana. Jueves, 10 de abril. Telf. (956) 53 20 32.

Motril (Granada)

Andrzej Olejniczak: Master Class. Saxofones Jupiter. Pianos Francis. C/ Tejedores, 12. 18600 Motril. Viernes, 18 de abril. Telf. (958) 60 52 54.

Tomelloso (Ciudad Real)

Andrzej Olejniczak. Master Class: Saxofones Jupiter. La Lira de Tomelloso. C/ Pintor López

Torres, 50. 13700 Tomelloso. Viernes, 16 de mayo. Telf. (926) 51 36 30.

Chiclana (Cádiz)

Jorge Pardo. Master Class: Saxofones Jupiter. Germusic. C/ Jesús Nazareno, 15. 11130 Chiclana. Jueves, 22 de mayo. Telf. (956) 53 20 32.

Conferencias

Cómo escuchar música

IIº 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, 16 de abril: 19,30 h.

Luigi Nono - Jean Dubuffet.

Conferenciantes: José Luis Temes y José Jiménez.

Miércoles, 23 de abril: 19,30 h.

Iannis Xenakis - Pablo Palazuelo.

Conferenciantes: José Luis Téllez y Francisco Calvo Serraller.

Miércoles, 30 de abril: 19,30 h.

Tomás Marco - Lucio Muñoz.

Conferenciante: Tomás Marco y Lucio Muñoz.

Miércoles, 7 de mayo: 19,30 h.

Luis de Pablo - Antonio Saura.

Conferenciantes: Luis de Pablo y Antonio Saura.

Miércoles, 21 de mayo: 19,30 h.

Cristóbal Halffter - Antoni Tàpies.

Conferenciantes: Cristóbal Halffter y Antoni Tàpies.

Miércoles, 14 de mayo: 19,30 h.

Concierto: **Plural Ensemble.**

Director: **Fabián Panisello.**

Obras de **Boulez, Marco, Ligeti, Stravinsky, Panisello** y **L. de Pablo.**

Museo Thyssen-Bornemisza

C/ Paseo del Prado, 8. 28014 Madrid. Tel. 420 39 44.

Centro para la difusión de la música contemporánea

Clase magistral con Krzysztof Penderecki.

Martes, 22 de abril.

Real Conservatorio Superior de

Música de Madrid. C/ Doctor Mata, 2.

Información: CDMC Telf. 468 23 10

Convocatorias

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

Música contemporánea. Teoría y práctica

El Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC), regulariza su andadura tras el cambio en su dirección, acaecido hace pocos meses. Consuelo Díez, su nueva responsable ha presentado ya su programación completa para lo que queda de temporada y se dispone a hacer lo mismo con lo que será su primera programación al frente del Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante.

Se trata de una programación que combina no sólo las tendencias diversas que atraviesan hoy el ámbito de la creación musical, como es lo lógico, también diversifica las diferentes acciones que la atención a la música actual necesita de cara a obtener una mayor efectividad. Junto a los conciertos, encontramos cursos,

conferencias, clases magistrales y sesiones de música electroacústica apoyadas por el Laboratorio de Informática y Electrónica Musical (LIEM), adjunto al CDMC y que dirige Adolfo Núñez.

Recientemente (del pasado 31 de marzo al 4 de abril) ha dado un curso de composición Gérard Grisey. Se trata de uno de los máximos protagonistas de lo que se denominó *Música Espectral*, una tendencia que se propagó en Francia a finales de los años 70 y que proponía modelos formales derivados del universo espectral del sonido, con una atención prioritaria por el fenómeno del timbre y la evolución de la energía sonora en el ámbito del microsonido. El día 22 de abril Penderecki ofrece una Clase magistral aprovechando la visita que realiza a Madrid para ofrecer unos conciertos.

Se prevén, también, unos *Cursos de Composición Musical con la Tecnología Actual* del 23 al 27 de junio y del 30 al 4 de julio en la sede del LIEM-CDMC, Museo Reina Sofía.

Otro aspecto reseñable de la programación recientemente presentada es la actividad prevista fuera de Madrid. Se contemplan conciertos y sesiones en Valencia, Salamanca, Granada, El Ferrol (La Coruña), Villena (Alicante), León, Ventalló, Torroella de Montgrí (Gerona), así como una incursión en Bourges (Francia). ■

Consuelo Díez



CURSO de MÚSICA

«Maese Pedro»

TORRELODONES

del 9 al 19 de julio de 1997

PROFESORADO

Salvador Vidal: clarinete

Eduardo Pausá: flauta

Manuel Miján: saxofón

Julia Urman: violoncello

Víctor Correa: violín

David Quiggle: viola

Graham Jackson: piano
música de cámara

Gonzalo Manzanares: piano
música de cámara

Nicolás Daza: guitarra

Pilar Jurado: canto

Francisco Guerrero: composición

Stefano Russomanno: Análisis Musical
Arpa:

Susana Cermeño:

María Vicenta Diego

M^a Carmen Collado

Gloria María Martínez

Noemí Martínez

Coordinador: Alfonso Casanova

Organiza:

«Maese Pedro»

y Escuela de Música de Torrelodones

Con la colaboración del

Exmo. Ayuntamiento de Torrelodones,

POLIMÚSICA,

MUNDIMÚSICA GARIJO

CONCIERTOS: días 9, 12, 14, 16, 18 en el Auditorio del Aula de Cultura de Torrelodones

«Ars Combinatoria» (Música el Siglo XVII italiano)

«Brahms-Schubert»

«Clásicos del Siglo XX»

«En las Fronteras del siglo XXI»

«Concierto de Alumnos»

Información: C/ SAGASTA, 31

28004 MADRID

TELF. 4473455 TELF. / FAX 4475383



CALIDAD DEL LÍO

Sonaba la música dodecafónica, estridente, desacompasada, desangelada, destemplada, desamorada (de desamor).

Corría, hermoso, el año 1972. Hermoso como lo suele ser un 23 de abril, primavera, con sus libros a la venta por las calles y el descuento del 10 % del Día de Libro. En Cataluña sería fiesta, San Jordi. El año todavía rebosaba optimismo, la crisis del petróleo aún

Armonía

"Un día de estos, la televisión se atrevió con la música dodecafónica. A pequeñas dosis, como para educar a la masa. La masa que convive con los viajes espaciales, los posibles marcianos y los computadores electrónicos. Es el progreso. En casa somos aperturistas, bastante normales y sentimos curiosidad por muchas cosas. Nos sigue gustando Velázquez, Boticelli y Rembrandt más que los abstractos, pero tenemos el acierto de mirar lo abstracto con otros ojos, en distintos planos, y, a veces, nos gusta sinceramente. Estoy pensando en el arte nuevo de Eduardo Sanz, en el figurativismo casi abstracto de Vaquero Turcios y en algunos otros.

No tengo ningún problema frente a la poesía sin rima: con cadencia anímica, como poesía que engendra poesía. No busco el aba-aba y el ia-ia -¡vive Dios!, busco lo que pueda darme la poesía en su composición arbolada desde Gerardo Diego a Neruda, desde Machado a Salvatore Quasimodo.

Esta introducción puede tomarse como una autojustificación; una manera de decir «no somos retrógrados».

Sonaba la música dodecafónica, estridente, desacompasada, desangelada, destemplada, desamorada (de desamor). Andaba yo todavía diciéndome eso de «hay que respetar las formas nuevas, los nuevos intentos que abrirán otros cauces»... y prestando oídos al sonido que pudiera gustarme, reconocer o admirar. Pasó un avión atravesando la barrera del sonido, eso sí, dodecafónicamente, estoy segura, como pasan muchos sobre esta casa que mira a Barajas. Los niños jugaban en el suelo con una fila de coches. Les siguen gustando los coches a los niños de ahora. Es un juguete que se repite. Jugaban a «los atascos» como consecuentes ciudadanos de Madrid. Yo les veía envueltos en el fantasma de la música astral y mi subconsciente me decía que debía seguir en la brecha aguantando desarmonías, precisamente por ellos, por nuestros hijos, por el deseado diálogo entre generaciones. Es posible -si Dios no lo remedia- que ellos escuchen esa extraña música con naturalidad dentro de diez o quince años. Hay que avanzar o retroceder, o girar si es preciso, para estar a su lado.

Por ahora -es bonito y lo cuento-, José Antonio, tres años, un crío observador y listo, a muchas leguas del repelente niño Vicente, levantó un momento sus ojos de los coches, casi se le enderezaron las orejas como a un cachorro de pastor alemán, nos miró y dijo:

-¿Se ha estropeado la música?...

Era una buena pregunta. Seguramente llena de atavismos, de sinfonías aprendidas antes de ser, de cielos orquestados como la Novena de Beethoven por lo menos. Le contestamos afirmativamente. Tal vez hicimos mal. Escogimos el camino más fácil para él y también el más hermoso.

Para nosotros, está aún lejos la crisis generacional. El diálogo es cálido y armonioso. Vivimos los años fáciles. Ellos y nosotros pensamos lo mismo. Se había estropeado la música." (Angelina Lamela, Diario YA, 23 de abril 1972)

no se había desatado. Hasta diciembre no sería asesinado Carrero Blanco, imposibilitando la continuidad del franquismo. La cultura en nuestro país era mucho más moderna de lo que puede parecer 25 años después. Ese mismo año se celebraron los míticos Encuentros de Pamplona en los que la vanguardia internacional más agitada se dio cita masivamente. Ni uno solo de los músicos que acudieron allí hubiera aceptado la etiqueta de dodecafónico. Cage practicaba el azar puro en esos años, Steve Reich formulaba los principios de la música repetitiva, Jerry Hiller presentaba las primeras músicas hechas con ordenador, Luis de Pablo -organizador- ofrecía una instalación a base de música electrónica en vivo junto con unos muñecos de Alexanco. En las artes plásticas la generación del arte conceptual había arrinconado la simple idea de pintar un cuadro y Vaquero Turcios sólo podía decirle algo a algún despistado que pasara media hora mirando su mural del Aeropuerto de Barajas esperando un vuelo. En poesía, citar a Machado o Gerardo Diego equivalía a citar a Dante o a Lope de Vega, lo de entonces era poesía fonética, letrismo, el *aba-aba* y el *ia-ia* se toleraba mal incluso en las canciones de Serrat... En la vida cotidiana había que ser como mínimo trotskista simplemente para poder ligar. Se iba a ver a Antonioni y a Pasolini si una quería ser alguien en los cafés; se asistía a funciones de teatro independiente...

Pero, de pronto, una mamá aperturista, en el rincón de su confortable y cultivado hogar, escucha una música que define como dodecafónica (la descripción parece ser, más bien, la de una música electroacústica, pero ella se empeña en llamarla así), y con el rabillo del ojo mira a sus hijos; dice escucharla para ellos y, de pronto, encuentra la más sublime de las armonías, la de descubrir que ella y su espabilado retoño piensan igual: *la música se ha estropeado*. No obstante ella es culta, lee, se expresa, mira cuadros abstractos por más que prefiera a Velázquez y llega al sumo sacrificio de escuchar música manifiestamente *desamorada* solamente por la eventualidad de que a su prole pueda llegar a gustarle *eso* algún día. Por ello, cuando el nene profiere la frase genial se hace la paz en su espíritu y siente la necesidad de comunicar su razón: ella y su hijo caminan al unísono, el mundo es armónico. No importa que haya llamado música dodecafónica a cualquier otra cosa, ni que haya pasado por la vida sin haber llegado a saber qué era eso. En esos años, sólo se pensaba en la dodecafonía para denigrarla en la cátedra de composición del Conservatorio de la capital de un país parecido a éste.

Los años bañan todo de nostalgia. Una ya no es lo

que era, ha perdido combatividad. Ya no le escupiría a la cara, más bien me siento inclinada a interrogarme sobre el agri dulce sabor del paso del tiempo: ¿Qué habrá sido de Angelina después de 25 años? ¿Y de José Antonio, su hijo, rondando la treintena? ¿Qué música habrá escuchado todos estos años, rock duro, heavy metal? ¿Habrá incurrido en la sublime traición de hacerse compositor? ¿O, más bien, se habrá convertido en astronauta? ¿Cómo verían ambos el mundo que nos rodea? Vaquero Turcios ha sido desalo-

jado del Teatro Real como un okupa, y no lo es del Aeropuerto por miedo de que pongan algo peor. Machado y Gerardo Diego siguen gustando a gente que hace mucho dejó de considerarse aperturista y los abonados del viernes de la ONE empiezan a asimilar a Schoenberg, con lo que nos privan del enorme recurso de ofrecerlos al mundo como nuestra contribución a la biodiversidad y conservación de las especies. Una abrazaría hoy a Angelina con la misma nostalgia con la que ella habrá visto marchar a sus hijos de casa,

porque el ecumenismo bien entendido empieza por una misma. El dodecafonismo se ha convertido en un término que sólo sirve para proponer un juego a los lectores de esta páfida revista, y por el resultado parece que el anatema de Angelina y su hijo José Antonio sigue en pie. Lo único que una puede aún proclamar en su rabia otoñal es que si la música se ha estropeado no es a causa de ordenar doce notas diferentes sin repetición, hay mucho cómplice en esta avería. He dicho. ■

Sopranica Cantatrice

Confesiones de una *donna* que quiere llegar a *prima*

Piccola revista del atribulado mundo del canto

PROPÓSITOS RECOGIDOS POR ELENA MONTAÑA

Homenaje a la ES.SU.CA.MA.

Hace unos días me puse a rebuscar en unos cajones que no suelo abrir y empezaron a aparecer recuerdos de lo más variopintos. Los más impactantes fueron aquellos que me trajeron a la memoria esa cosa, ¡digo!, esa casa, donde *aprendí tanto... aprendí muchas cosas, menos el canto.*

Fue tan honda la impresión que de pronto me di cuenta que venía, que se acercaba cada vez más, que estaba recibiendo su visita... la de la musa. La inspiración me poseyó y de mis labios brotaron versos de sincero homenaje y agradecimiento. Tan orgullosa me siento de ellos que me gustaría que alguien les pusiera música. Me encantaría una versión para voz sola y con acompañamiento muy piano.

Oda a la ESSUCAMA*

Escuela de canto...

escuela de llanto.

Escuela de Kanto,

de hanto, de janto, de ñanto y de xanto.

De manto.

De santo.

¿Escuela de tanto?

¡Escuela de espanto!

(* ESSUCAMA: Escuela Superior de Canto de Madrid)

Después de superar el trance mi mente empezó a vagar por el pretérito y a pasar revista a tantos años... ¿perdidos, podridos?, ¡qué va hombre, es una broma!

Recordé aquellos maravillosos métodos pedagógicos:

Cómo tosía en las clases, en un desesperado intento de mi maestra de hacerme alcanzar tesituras imposibles y con qué cariño me decía: «anda, guapa, ve al baño a beber un poquito de agua y continuamos». O cuando me preguntó un día si «estaba femenina». Yo creí que lo decía porque me había puesto faldas, no sabía qué contestar. Realmente me sentía igual de femenina que siempre, incluso experimenté una cierta suspicacia, a ver si se había creído que la única femenina era ella. Pero nada, no entendí ni papa. Resulta que se refería a si tenía la regla. Aquella clase se consumió con dicha adivinanza.

Otra lección inolvidable fue cuando me preguntó: «¿te viene la sensación?». Yo primero enrojecí hasta las orejas, ¿me estaría tirando los tejos? Imposible, se trataba de

algo que no terminaba de captar. Ya que, claro que me venían sensaciones: la de estar perdiendo el tiempo, la de ridículo total, la de dolor de garganta y muchas otras que prefiero obviar. Por lo visto me tenía que venir la sensación de la voz bien impostada. De ahí saqué la conclusión definitiva de que aprender a colocar la voz es como dejarse poseer... por el espíritu santo. Es algo muy raro que no sabría explicar mejor.

Algo que me molestaba profundamente era que durante las vocalizaciones mi maestra se permitiera quitarme pelusillas y motitas del jersey, aquella costumbre convertía las clases en el «más difícil todavía». Con qué ganas le habría soltado un «quita bicho». Pero dejemos a un lado bagatelas y recordemos lo mejor.

Nunca podré olvidar el increíble espíritu de trabajo y la dedicación a los alumnos que allí se respiraba. Cómo había que buscar a la profesora o profesor en la cafetería, cuando no en el servicio en amigable plática, si no en secretaría o en el salón de actos, daba igual. Cómo cualquier disculpa valía para acortar la lección correspondiente. Cómo se nos pretendía convencer de que con menos de catorce años de estudios era impensable adquirir una formación. Por cierto, se me cruza una pregunta que nunca conseguí responderme: ¿por qué todos los tenores y la mayoría de los barítonos soltaban estrepitoso agudo cuando entraban en el servicio? Yo cada vez que lo escuchaba pensaba: «a otro que le ha saltado el cepo», pero eso eran imaginaciones mías, no os creáis.

Si me hubieran dejado ponerle nombre en aquellos años la habría llamado Escuela de superior desencanto.

Pero eso era antes. Ahora me cuentan que todo es diferente. De entrada la van a superiorizar todavía más y piensan llamarla Escuela Superior Descanso. ■

Correspondencia (Indicar sección en el interior)

NUEVA DIRECCIÓN

doce notas
Plaza de las Salesas, 2
28004 Madrid

Pequeños anuncios

Se buscan claves, monocordios, pianos, arpas, guitarras y todo tipo de instrumentos musicales antiguos españoles. Valuaciones, peritajes y asesoramientos.
Telf. y fax (949) 39 14 91.

El *Aula de canto profesional* de **Estudio2** invita a compositores a realizar obras para voz que serán grabadas por Radio Clásica el próximo otoño. Condiciones: 1) Obras para estudiantes de canto. 2) acompañamiento instrumental máximo un instrumento (piano, guitarra, flauta, percusión, etc.). 3) Tesituras de soprano, mezzo-soprano o tenor dramático. Para información: **telf. (91) 320 48 86.**

Copista de partituras por ordenador. Programa Finale, todos los niveles. **Ariane Richard.** Telf.: (91)886 92 27.

Se vende futón 1,40 cms. de ancho. A estrenar. Soporte color caoba, funda siena. Precio a convenir.
Telf.: (91) 531 34 81
(Dejar mensaje en el contestador).

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.

Crucigrama

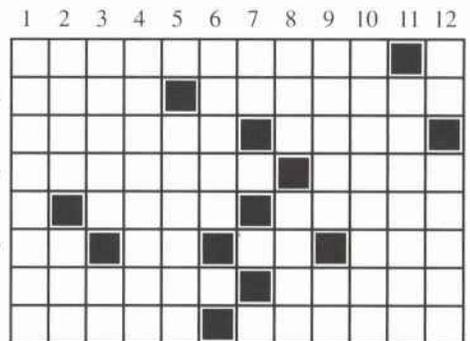
ANGELES J. PERONA

HORIZONTALES

1. Aquél o aquélla que se abstiene de placeres musicales (y otros). La 2. Tenemos doce como ésa. Beethoven, Brückner y Mahler llegaron a ella (plural). 3. Una de las tres que me enamoraban en Jaén. Se abre (al revés). 4. Monasterio. Nombre de fémina. 5. Letra que produce frulato en la lengua. ¿... qué tal? (al revés) 6. Posesivo (al revés). Gran nota. Ni _ ni fa. Si ha llegado hasta aquí es que _ Doce Notas. 7. Las tres _ . Chica capaz de hacerse percusión, trombón y contrabajo juntas. 8. La morena de mi _ . Instrumentos cordófonos.

VERTICALES

1. Antes del tiempo fuerte. 2. _ de Fígaro. Vete. 3. Acierta. 3, 14, 16. 4. Dice que va a sacar matrícula en violín, música de cámara y armonía. 5. Letra que sale mucho últimamente en la casilla cinco. Vigésima parte de un gramo. 6. _ a la alegría.. Letra con dos patas. 7. ¡Vaya nota! ¡Vaya letra! Ni mi ni sol. . ¡Vaya línea que nos ha salido! 8. 16% para Hacienda. Ascienda. 9. Lisa y brillante como el parche de un timbal. Ciudad de Mesopotamia. 10. Dos cañas no siempre hacen un buen instrumento. 11. Pero no ahogue. 12. Periódico deportivo. Azares.



Revoltigrama

CELIA MONTOLÍO

g t a r a n e a p m
r i s i c o o f n r
i a c u r s m o t n
m a n t e n i d o
a l u t r n a

CLAVE: A veces, debería ser la última: " _ _ _ _ _ "

Soluciones al anterior

REVOLTIGRAMA.- Clave: "Reforma".
Dulzaina, acordes, flauta, órgano, martinete.

musicora

Salon International de la Musique Classique et du Jazz

24-28 avril 1997

à la Villetette



tous les jours de 10h à 19h30

avec le concours de Radio France



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



SECESSION 62, rue de Miromesnil. 75008 Paris. Tél. (33) 01 49 53 27 20. Fax (33) 01 49 53 27 04



Doce Notas se distribuye gratuitamente en los siguientes puntos

Conservatorios de Madrid capital

Real Conservatorio Superior de Música. C/ Doctor Mata, 2.
Conservatorio Profesional Amaniel. C/ Amaniel, 2.
Conservatorio Profesional «Ángel Arias». C/ Baleares, 18.
Conservatorio Profesional de Arturo Soria. C/ Arturo Soria, 140.
Conservatorio Profesional "Joaquín Turina". 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.
Andana. C/ Arturo Soria, 338.
Estudio 2. C/ Duque de Osuna, 8.
Intermezzo. C/ Méndez Álvaro, 2.
Katarina Gurska. C/ Genil, 13.
Maese Pedro. C/ Sagasta, 31.
Música Creativa. C/ Palma, 35.
Musicvox. C/ Esparteros, 11.
Nuevas Músicas. C/ Corregidor Diego de Valderrábano, 59.
Santa Cecilia. C/ Vivero, 4.
Soto Mesa. C/ San Felipe Neri, 4.

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 Profesional. MAJADAHONDA Plaza de Colón, s/n.
Escuela Música. LAS ROZAS Principado de Asturias, 28.
Escuela Música. ALCOBENDAS Ruperto Chapí, 22.
Conservatorio Profesional. ALCALÁ DE HENARES C/ Alalpardo, s/n (4ª planta). Edif. CEL.
Conservatorio Profesional. EL ESCORIAL» C/ Floridablanca, 3.
Conservatorio Elemental. MÓSTOLES Parque Cuartel Huete.

Tiendas

Call & Play. Mar del Japón, 15 dup. 28033 Madrid.
Casa del piano. Puebla, 4. 28004 Madrid.
Evelio Domínguez. C/ Elfo, 102. 28027 Madrid.
Guitarrería Santos. Aduana, 23. 28013 Madrid.
Hazen. Carretera de La Coruña, Km. 17.200. 28230 LAS ROZAS.
Ignacio M. Rozas. Mayor, 66. 28013 Madrid.
José Ramírez. C/ de la Paz, 8. 28012 Madrid.
Juan Álvarez Gil. San Pedro, 7. 28014 Madrid.
Manuel Contreras. C/ Mayor, 80. 28013 Madrid.
Mundimúsica. Espejo, 4. 28013 Madrid.
Pedro de Miguel. Amor de Dios, 13. 28014 Madrid.
Piano Tech's. Marqués de Toca, 2. 28012 Madrid.
Polimúsica. Caracas, 6. 28010 Madrid.
Suero de Quiñones. s/n. Madrid.
Rincón Musical. Plaza de las Salesas, 3. 28004 Madrid.
Unión Musical. Carrera de San Jerónimo, 26. 28014. Arenal, 18. 28013. Hermosilla, 75 (Adagio). 28001. C. Comercial "La Vaguarda". 28980 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, sólo contempla el envío por suscripción. Números atrasados: 500 pesetas. Pedidos a: DOCE NOTAS. Plaza de las Salesas, 2. 28004 Madrid.

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Deseo suscribirme a DOCE NOTAS por 5 números al precio de 2.000 pesetas, Madrid y provincia; 2.500, resto de España; 3.000 pesetas, Europa.

Nombre Apellidos

Dirección Nº

PoblaciónC.P.Provincia.....

FORMA DE PAGO:

- Domiciliación bancaria
- Talón bancario

DOMICILIACIÓN BANCARIA:

Banco.....
Sucursal

Domicilio

Nº de cuenta

Curso Internacional de Música
Fundación "la Caixa" - Cabildo Insular de Tenerife

La Voz y los Instrumentos históricos y modernos

Del 1 al 12 de septiembre de 1997
Santa Cruz de Tenerife

El Curso está abierto a:
Intérpretes de instrumento histórico
y moderno
Cantantes
Grupos de cámara

El Curso incluye:
Clases magistrales
Música de cámara
Talleres instrumentales
Conferencias y coloquios
Conciertos de alumnos y profesores

PROFESORADO

Marie-Claude Vallin, *soprano (del 4 al 12 de septiembre)*
Nico van der Meel, *tenor*

Pedro Memelsdorff, *flauta de pico*
Konrad Hünteler, *flauta travesera**
Paul Dombrecht, *oboe**
Eric Hoepfich, *clarinete**
Josep Borràs, *fagot**
Stefan Blonk, *trompa**

Corrado Bolsi, *violín**
Barry Sargent, *violín**
Karlheinz Steeb, *viola**
Roel Dieltiens, *violoncelo**

Rinaldo Alessandrini, *clavicémbalo e interpretación vocal barroca (del 4 al 12 de septiembre)*
Neal Peres da Costa, *piano y fortepiano*
Rumiko Harada, *co-repetidora*
José Miguel Moreno, *vihuela, laúd y guitarra**

Carles Riera, *coordinador artístico*

* Instrumento histórico y moderno.

Inscripciones hasta el 15 de julio de 1997

Información:

Servicio de Información de la Fundación "la Caixa"
Passeig de Sant Joan, 108 - 08037 Barcelona
De lunes a viernes de 10 h. a 14 h., y de 16 h. a 20 h.
Tel. 93-458 89 07
Fax: 93-459 06 62

Cabildo Insular de Tenerife
Plaza de España, 1
38003 - Santa Cruz de Tenerife
Tels. 922-60 58 57 y 922-60 58 99
Fax: 922-60 57 79



Fundación "la Caixa"
CAJA DE AHORROS Y PENSIONES DE BARCELONA

HAZ

M U S I C A

ZEN

M A D R I D



STEINWAY & SONS

"EL PIANO DE LOS PIANISTAS"

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

YAMAHA

HOSSESCHRUEDERS

W. HOFFMANN

BLÜTHNER

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