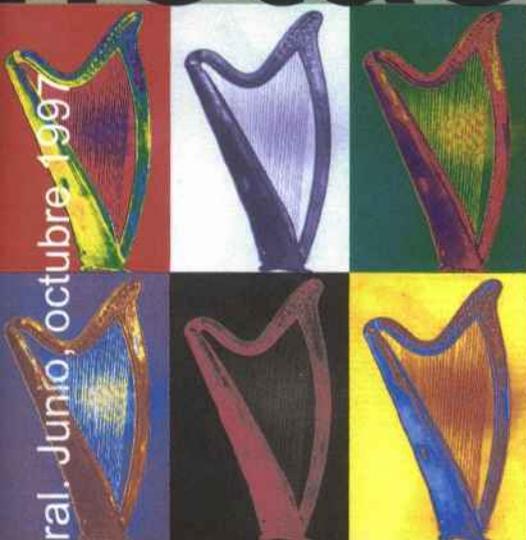


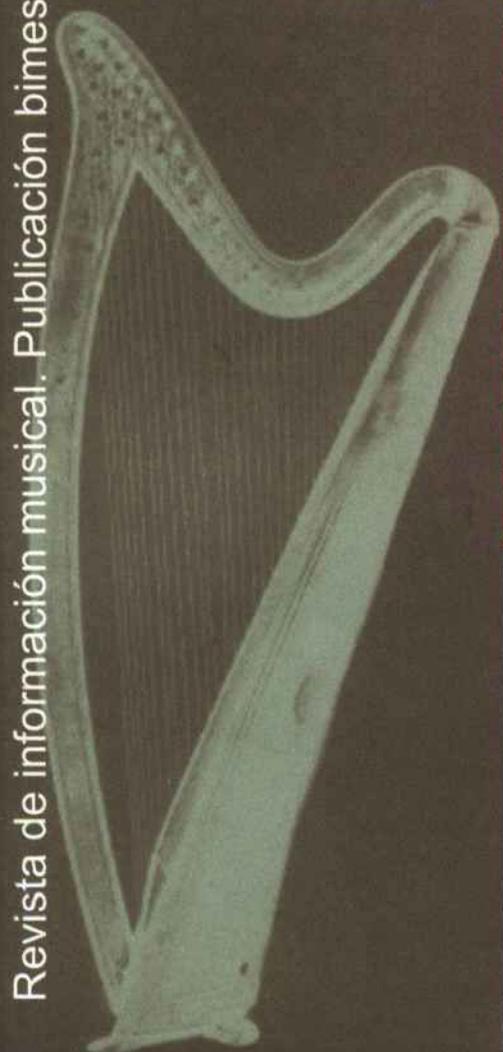
revista de música

doce

notas



Revista de información musical. Publicación bimestral. Junio, octubre 1997



¡Que no te pille la LOGSE!

El arpa

Entrevistas con L. González Sarmiento, Rubén del Río y Consuelo Díez

Zayín de Francisco Guerrero

La propiedad intelectual ¿dominio público?

Un día con la Orquesta Nacional

Discos, actualidad, conciertos, cursos y festivales de verano





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 7, 16 junio-12 octubre 1997



Arpa «Juan López de Toledo»

Educación

- 5 ¡Que no te pille la LOGSE!
M^a Luisa Santisteban/Luis Calderón.
- 7 Entrevista con Luciano G. Sarmiento.
Mónica Torre.
- 11 Los retos de la enseñanza profesional de la música.
Marisa Manchado.
- 12 Entrevista con Rubén del Río.
J. F. Guerra.

Instrumentos

- 14 El arpa: eco de los siglos.
- 16 La aventura de construir arpas antiguas.
Pedro Llopis/Juana M^a Delgado Bello.
- 18 Entrevista con M^a Rosa Calvo Manzano.
Vanessa Montfort.
- 24 La tablatura española para tecla y arpa.
Nuria Llopis.
- 29 El arpa en el siglo XX.
Susana Cermeño.
- 32 El arpa barroca española como obscuro objeto de deseo.
Ana Alberdi.

Opinión

- 34 Siete por siete.
Zayin de Francisco Guerrero. Stefano Russomanno.
- 36 La propiedad privada ¿Dominio público?
José Luis Turina.
- 39 La guitarra de luto.
Jorge Fernández Guerra.

- 42 Discos.
Jorge Fernández Guerra.
- 52 Mordentes.
Juan María Solare.
- 55 Entrevista con Consuelo Díez.
Jorge Fernández Guerra.
- 57 Un día con la Orquesta Nacional.
Vanessa Montfort
- 62 Agenda.
- 64 Festivales.
- 69 Cursos de verano.
- 73 Concursos.
- 74 Cajón desastre.
- 78 Distribución de Doce Notas.

Editorial

El curso termina y deja paso a los cursos de verano. Este fenómeno, nacido con la mejor intención, se proponía aligerar unas vacaciones que, para una actividad tan necesitada de ejercicio continuo como la música, resultaban muy largas. A ello se le añade el interés de conocer otros climas, nuevos compañeros y, quizás, otros profesores y metodologías. La idea ha resultado tan buena que se ha convertido en un fenómeno universal y sus mayores riesgos se derivan, precisamente, de su proliferación casi incontrolada. Hay cursos de verano espléndidos, tanto por su envergadura como por las prestaciones y el entorno que prestan al estudiante; algunos resultan muy razonables en términos económicos, sea porque cuentan con subvenciones locales o porque están amparados por instituciones o fundaciones de renombre. Otros asumen el riesgo de cobrar el precio de la educación si no íntegra sí, al menos, cercana a los costes reales de lo que vale un curso. Pero, en general, nadie se arriesga a organizar un curso de verano si no tiene algo que ofrecer o expectativas razonables de valorarlo. El interesado hará bien, pues, en leer la letra pequeña e informarse de aquellos que le llamen la atención. Subrayemos, por último, que en la proliferación de cursos se esconden ciertos malos hábitos de algunos profesores que, con la excusa de aconsejar a sus alumnos cada paso que deben dar, los orientan hacia cursos en los que, por unas razones o por otras, tienen intereses no siempre confesables.

Requiem por un juego

Nuestro clásico juego de *Penetración musical*, consistente en adivinar la serie dodecafónica formada por el orden de nuestras doce notas ha cumplido su segunda revista consecutiva sin ninguna respuesta, ni buena ni mala. Ha llegado, pues, el momento de pensar que someternos a la disciplina de encajar doce artículos o temas de nuestra revista para algo que no interesa a nadie constituye un lujo. Antes de despedir un juego tan ligado a nuestro propio nombre damos la serie que nadie ha querido o podido adivinar: *Moisés y Aaron*, de Schoenberg.

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: Ana Alberdi, Luis Calderón, Susana Cermeño, Juana M^a
Delgado Bello, Enrique Iglesias (ilustración), Ángeles Jiménez Perona, Tom Johnson,
Calidad del Lío, Nuria Llopis Arenys, Pedro Llopis Arenys, Marisa Manchado, Elena Monta-
ña, Vanessa Montfort, Celia Montolio, Stefano Russomanno, M^a Luisa Santisteban, Juan
María Solare, Mónica Torre, José Luis Turina. *Diseño y maquetación:* Mercedes Crespo.
Imprime: A. G. Luis Pérez. S.A. C/ Algorta, 33. 28019. Depósito legal: M - 5.649 - 1996.
ISSN 1136-6273. *Preimpresión:* Texto láser.
Dibujo de portada: Esther Ferrer.

polimúsica

Todavía se puede creer

Estos son tiempos de
prisas, crisis y desconfianza.

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

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

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

Pianos y electrónica musical

polimúsica

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

Todavía creemos

¡Que no te pille la LOGSE!

Transcurridos cinco años desde la entrada en vigor de la Ley de Ordenación General del Sistema Educativo, más conocida por *la LOGSE* en el ámbito de las enseñanzas musicales, todavía es frecuente escuchar el grito de guerra que encabeza este artículo.

Es habitual que profesores y responsables de la organización y aplicación de las normas derivadas de esta *Ley maldita* en los centros musicales tengan a gala chancear con esta ingeniosa frase, cual hallazgo metafísico, con el que proteger de las amenazas que se ciernen, por obra y magia de unas páginas del BOE, sobre las inocentes cabezas de los desgraciados estudiantes que han venido disfrutando de las *incalculables* ventajas de la situación anterior. Tiempos pasados siempre fueron mejores, acostumbran a adoptar como consigna aquéllos a quienes, evidentemente, siempre les fue mejor en el anquilosamiento de los años pretéritos.

Veamos pues, en ligeros apuntes, algunos de los horrores que se están acercando peligrosamente hacia los rezagados del llamado plan del 66, y para ello nada mejor que echar unas miraditas hacia lo que les espera si los dioses no les son propicios.

1. Cuidado, y que no te cojan las nuevas normas, porque si consigues tu título superior de instrumento habrás tenido la inmensa suerte de alcanzarlo sin haber tenido que sufrir durante años la insostenible actividad semanal de trabajo de orquesta, de utilidad tan dudosa para tu porvenir profesional que, por descontado, será el de glorioso solista.

2. Procura acabar cuanto antes porque, si no lo consigues, te verás obligado a aguantar clases individuales de una hora u hora y media semanales que tan difíciles de asimilar son para los pobres alumnos *vis à vis* con su profesor. Aprovecha ahora el escaso tiempo de dedicación que tienes en el fastuoso plan del 66.

3. Si tienes la inmensa suerte de termi-

nar el grado profesional antes de que te alcancen las garras de la LOGSE, obtendrás un magnífico título que te permitirá triunfar en cuantas audiciones hagas para entrar en una orquesta, como ha venido sucediendo en los últimos años en los que las nuevas orquestas españolas han contratado a *cientos* de profesionales formados en nuestros conservatorios, y eso incluso en abierta competencia con oriundos de aquellos países que implantaron su LOGSE hace no cinco años sino casi

"Tiempos pasados siempre fueron mejores, acostumbran a adoptar como consigna aquéllos a quienes, evidentemente, siempre les fue mejor en el anquilosamiento de los años pretéritos."

seis decenios. Este mismo título te capacitará -cosa milagrosa del sistema educativo español y única en Europa- para que a tus dieciocho o diecinueve añitos impartas en cualquier Conservatorio elemental, profesional o escuela privada, enseñanzas tan maravillosas como las que has recibido.

4. Consigue como sea acabar por el 66, lo que, hay que reconocerlo, no es del todo sencillo dado el intrincado camino que hay que seguir para conseguir agrupar todas las papeletas necesarias para la expedición de tu flamante título. Si lo consigues, te evitarás así entrar en el nuevo

sistema, más ordenado, que permite especializarse y licenciarse como intérprete, o como profesor, o como compositor, o teórico, o director de orquesta o coro, estudiando un conjunto de asignaturas diseñado para cada especialidad, y no como en el gran 66, en el que milagrosamente te titulas de casi todo y te formas para actividades muy diversas, añadiendo dos o tres asignaturas a las que conforman el título superior, por ejemplo, de instrumentista.

5. Presiona, si estás a punto de ingresar en el Superior, para que se retrase la LOGSE y puedas acogerte al plan antiguo. Podrás obtener -en sólo dos añitos de dedicación a un total de cuatro o cinco asignaturas- un flamante título equivalente a todos los efectos (por cierto, gracias a la LOGSE) al de licenciado. Ya titulado, tu carrera profesional será un auténtico paseo militar, como lo está siendo para todos los graduados formados en conservatorios españoles, a quienes se rifan las orquestas de España y del extranjero y que, por supuesto, no necesitan marcharse a estudiar por ahí para adquirir la formación necesaria para triunfar.

6. No permitas que la LOGSE amenazadora cercene tus múltiples oportunidades de matricularte una y otra vez en cada asignatura -mientras te dedicas a otros estudios o actividades, por si acaso-. El rigor de la nueva Ley presupone que una enseñanza de calidad para los futuros profesionales de la música -como para los ingenieros o médicos, por un suponer- exige una dedicación plena y absoluta, tal y como sucede en las países civilizados. El 66 se puede hacer, dónde va a parar, más, mucho más descansadamente y compaginarlo con estudios universitarios, o inclu-

so con trabajos en orquestas y/o conservatorios o academias y, además, de todos es sabido que la asistencia a clase de manera regular no suele ser vital para sacar los cursos.

7. Exige tu derecho a acabar por tu plan, aunque sea en el 2010. ¿Acaso la Constitución no garantiza los derechos adquiridos de todos los españoles? Aunque, en este caso, tu derecho le salga muy caro a los contribuyentes de este país (el coste de un puesto escolar en un Conservatorio estatal oscila entre 500.000 y 800.000 pesetas por año, con cargo al erario público). Al fin y al cabo, un título es un título, y si es del 66, más prestigioso aún.

Y si, a pesar de tus esfuerzos y el de tus abnegados profesores, la LOGSE te ha pillado, te verás sometido al régimen de terror que te vamos a detallar, sólo por encima para que no se te pongan los pelos como escarpías:

a) Comenzarás a estudiar un instrumento desde tu primer curso de estudios musicales. No podrás disfrutar de la maravillosa iniciación solfística *a pelo* que tanto motivaba a tus agraciados predecesores, que se beneficiaban de la reconfortante preparación de un año en solfeo y teoría de la música alejados de las perturbadoras sensaciones que puede provocar la práctica instrumental sin conocimientos previos de solfeo.

b) Te obligarán al suplicio de las clases colectivas y a hacer música de cámara desde un principio para que te enteres de que no eres el único y de que también la música se toca en grupos.

c) Tendrás a un profesor de instrumento para ti solo durante una hora semanal, un profesor que atenderá a un máximo de 18 alumnos semanales y que por ello te va a seguir muy de cerca en tu trabajo y tus progresos (a lo peor, hasta no te hacen falta clases particulares). No serás, entonces, uno de esos agraciados con diez o quince minutos semanales de clase, como les sucedía a los 40, 50 o incluso más de 100 alumnos semanales por profesor que había en los conservatorios antes de la implantación de la LOGSE.

d) No podrás tener de compañeros de clase a estudiantes de variadas edades - entre 8 y 75 años- tan deseosos como tú

"A partir del primer ciclo del grado medio de la LOGSE te verás sometido a trabajar en grupo, a escuchar a los demás, a integrarte sonora y expresivamente en una concepción artística compartida. Te verás obligado a una disciplina de trabajo que no tuvieron que sufrir ni un solo año los *elegidos* del 66."

de adentrarse en lo gratificante de la enseñanza musical. En cambio, te tocará sufrir a gente de tu edad, empobreciendo tu entorno vital al prescindir de las experiencias de universitarios, oficinistas y algunos jubilados de vocación tardía.

e) Perderás la oportunidad de conocer esos maravillosos colegios e institutos de enseñanza media, con los pianos dentro del armario, en los que se instalaban por las tardes las aulas de extensión de tu Conservatorio.

f) Te exigirán, si tocas un instrumento no polifónico, que te familiarices con el piano y que seas capaz de comprender y distinguir auditivamente la armonía, cuando seguro que preferirías seguir haciendo armonía sólo sobre el papel, sin escucharla, que es mucho más útil para tu formación.

g) Acéptalo, no podrás escaparte de la práctica orquestal. A partir del primer ciclo del grado medio de la LOGSE te verás sometido a trabajar en grupo, a escuchar a los demás, a integrarte sonora y expresivamente en una concepción artística compartida. Te verás obligado a una disciplina de trabajo que no tuvieron que sufrir ni un solo año los *elegidos* del 66.

h) Te volverás loco ante la cantidad de nuevas especialidades que la ponzoñosa LOGSE te ofrece y que nunca habían turbado la paz de nuestros conservatorios: desde la música antigua a la étnica, al jazz,

a la música electrónica... Antes no había que pensar tanto para decidirse: piano o guitarra en los elementales, algún otro instrumento más en los profesionales y ¡la locura!, todos los sinfónicos en el Superior.

i) Si te pilla la LOGSE, la vida se te complicará: no podrás simultanear matrículas de distintos grados en el mismo centro. Tampoco te permitirán que seas alumno oficial de dos conservatorios: uno, por ejemplo, en Barcelona, y otro, pongamos por caso, en Cuenca. La LOGSE es intransigente, pretende asemejarse -en lo musical- al resto del sistema educativo que no hace la vista gorda ante expedientes ubi-cuos, de éstos que están en todas partes, vamos.

j) Tampoco te será fácil eso de compaginar unas asignaturas como alumno oficial y otras como libre. El último reducto de occidente que lo permitía¹ ha caído bajo el hachazo de esta cruel norma legislativa. La LOGSE, al igual que hizo con el resto de las enseñanzas del sistema educativo, la ha abolido.

k) Además, te resultará imposible entender el descontento de los profesores que con anterioridad a la implantación de la LOGSE estaban relegados al Grupo B del funcionariado, como cualquier empleadillo de medio pelo. La LOGSE, sin atender a razones, ha impuesto que todos los profesores de música en centros públicos tengan la misma categoría que sus iguales, es decir: Grupo A. Tendrás que acostumbrarte a que tus profesores tengan -tienen- una categoría acorde con las funciones que les exigen que desarrollen. Se acabaron los tiempos de la lucha por la no discriminación que siempre ha resultado tan estimulante.

l) Como te decíamos antes, al aplicar la desconsiderada LOGSE ha disminuido el número de alumnos que cada profesor decía atender, número que en nada envidiaba al de pacientes en las consultas de la Seguridad Social. Esta drástica disminución ha acabado, como podéis imaginar, con las frustraciones que espoleaban las inquietudes pedagógicas del profesorado antes de la nueva Ley.

m) La LOGSE, además, te va a impedir que disfrutes de centros llamados supe-

riores y que, *avant la lettre*, eran polivalentes. ¿Te imaginas las maravillosas experiencias que se vivían *antes* en aquellos edificios que acogían a los de 1º de Solfeo y a los de 10º de Violín? Porque la autoritaria LOGSE ha creado auténticos conservatorios superiores, inéditos en nuestro país, y eso siempre es conflictivo. Se han perdido las posibilidades inmensas de la polivalencia.

n) La nueva normativa, asimismo, ha establecido por primera vez en nuestra historia lo que debe ser la enseñanza profesional y la no profesional de la música. Como apuntábamos en el apartado d), las personas de cualquier edad que quieran completar la afición musical no podrán ya acogerse -a cualquier edad y aptitud-

des- a las feroces condiciones de los conservatorios. Los pobrecillos tendrán que resignarse a recibir una enseñanza relajada y gratificante, con actividades creativas *a la carta* y sin verse sometidos a las estimulantes pruebas y exigencias de la enseñanza profesional de antaño. Tampoco podrán hacer la divertida cola en los aledaños del Conservatorio para conseguir una plaza que les permita disfrutar de 10 o 15 minutillos semanales de clase instrumental.

Definitivamente, hay que escapar de la LOGSE. No hay que intentar mejorarla en lo mucho que se podría mejorar, de lo que esperamos hablar en sucesivos trabajos.

De lo que se trata ahora es de parali-

zarla... como sea. Lo importante hoy es que no te pille, porque a los que os ha pillao, pillaos estáis. ■

¹ La filosofía de la enseñanza libre, respecto a las enseñanzas generales, cuando éstas -primaria y secundaria- no eran obligatorias, y como fórmula para facilitar la adquisición de la formación básica, y su correspondiente titulación, a personas que no tuvieron en su momento la ocasión de acceder a la igualdad de oportunidades que significa (al menos en teoría) la enseñanza obligatoria. La enseñanza libre de la música en el ámbito profesional es un sinsentido. Para el cultivo de las aficiones *complementarias*, la LOGSE prevé la vía de las Escuelas de Música. Por otra parte, no se conoce la enseñanza profesional de la música, por libre, en el resto de los llamados países de nuestro entorno.

Luciano González Sarmiento une la formación humanística, en el campo de la

Entrevista filosofía, y la pedagógica en el instituto que revolucionó la educación musical: el Orff-Institut del Mozarteum de Salzburgo.

"Un único objetivo irreversible y necesario: la educación"

En 1969, cuando los ecos del método Orff empezaban a escucharse en España, realizó y publicó la versión española de este método, además de una colección de música para niños de carácter experimental. Conoce los problemas que plantea la educación musical desde el punto de vista organizativo, administrativo o legislativo; fundó y dirigió durante cinco años el Instituto Psicopedagógico de las Artes (Madrid 1972-1977), fruto de cuya experiencia investigadora es su libro *Psicomotricidad profunda*. Actualmente es director pedagógico del Centro de Estudios Musicales y Artes Escénicas Juan Antxieta de Bilbao, donde está desarrollando una labor educativa desde el teatro, la danza y las artes plásticas, concebidas como un proyecto integrador que acercan al niño y al adulto al arte como una actividad cotidiana. Recordemos su faceta como intérprete con el Trío de Cámara de Múnich, la Agrupación SEK de Madrid y, desde 1982 hasta la actualidad, con el Trío Mompou. Si para la mayoría de los músicos la interpretación es una primera etapa en su carrera profesional, y sólo después de años de rodaje y reconocimiento se dedican a la enseñanza, en el caso de González Sarmiento podríamos hablar de lo contrario: primero ejerce el pedagogo y después el intérprete.

P. ¿Cuándo y por qué empieza su interés por la pedagogía musical, y cómo se convierte la experiencia adquirida como músico activo en un método pedagógico?

R. Desde joven me he sentido atraído por el mundo educativo como aventura de relación y comunicación, así como por los valores educativos del lenguaje musical en los que quizás convenga incidir una y otra vez; en la reflexión sobre las bondades educativas de cualquier tipo de actividad musical, ya que la música nos ofrece un riquísimo campo de actividad, tanto para adiestrarse como para educarse y, sobre todo, para disfrutar, lo que



así expuesto se convierte en fundamento y paradigma de cualquier objetivo educativo. Convertir la experiencia adquirida en método pedagógico o educativo es algo esencial, porque lo que un buen pedagogo o educador debe poner

en práctica no es precisamente lo que ya está escrito, sino lo que él mismo ha experimentado. jero fuese porque aquí no hubiera profesores de suficiente entidad. En nuestro país se dan hoy las condiciones, los medios y las exigencias de calidad que se dan en cualquier país. Pero no es ésta la cuestión; yo recomendaría a todos

conforme a esa categoría, es decir, sensible, inteligente, expresivo, creativo... ¿Por qué esta disgresión? Porque con frecuencia este sujeto a educar que denominamos alumno lo convertimos en un objeto a adiestrar. Al ser la música

compositor se realiza en su experiencia creativa para transmitirla posteriormente a los alumnos de forma didáctica. Establecer esta cuestión como problema es una mezquindad burocrática que contamina y reduce el proceso educativo a



Actividades en el Centro de Estudios Musicales y Artes Escénicas "Juan Antxieta" de Bilbao, del que es director pedagógico L. González Sarmiento.

ner en práctica no es precisamente lo que ya está escrito, sino lo que él mismo ha experimentado.

P. Usted salió de España para completar su formación pianística, concretamente a Múnich. ¿Cree que todavía es necesario salir al extranjero para formarse? ¿Podría hacerme una valoración del método pedagógico que recibió?

R. No salí de España debido exclusivamente a las carencias de entonces, sino por la necesidad de conocer, enriquecer mi experiencia y entrar en una dinámica de relación de mayor alcance que la que España me ofrecía. Mi estancia en Múnich y Salzburgo fue plenamente satisfactoria en el aspecto personal, en el cultural y en el ámbito profesional. Sobre la necesidad de salir hoy al extranjero para formarse, esta consideración en forma de pregunta encierra un mecanismo tramposo, como si cuando un estudiante se va al extran-

los jóvenes que ampliaran y refrendaran sus expectativas viajando a otros países para conocer otras lenguas y otras formas de pensar.

P. En toda acción educativa la importancia la acapara el alumno, el profesor puede ser el medio transmisor de conocimiento y el instrumento para su desarrollo.

R. La consideración está bien planteada porque centra el significado del sujeto y el objeto educativos; por tanto, poco se puede añadir, pero se puede incidir. Quizás convenga alguna precisión sobre estos dos sujetos llamados alumno y profesor, pero sin sacarla de su contexto, incluso etimológico, ya que el alumno es alumno en tanto que forma parte del proceso de alimentación, es decir, que el proceso educativo debe traducirse como un proceso nutritivo, en el sentido de alimentar las capacidades del ser humano que posteriormente le permitan vivir

ca un lenguaje de abstracción, se convierte fácilmente en lenguaje simbólico e imaginativo, por lo cual se nos presenta como un ámbito de aprendizaje maravilloso. Si lo reducimos a la mera adquisición de destrezas, este lenguaje se puede quedar en mero bagaje de estereotipos.

P. Algunos intérpretes consideran incompatible la educación musical con la interpretación activa. Para usted no es así. ¿Cómo se pueden paliar los problemas de la combinación de ambas actividades tales como las largas ausencias debido a giras, la propia concentración del profesor-intérprete para preparar su propio repertorio...?

R. La controversia es exclusivamente burocrática y no esencial. Un intérprete se alimenta de su propia experiencia interpretativa y ésta es la que va a transmitir a sus alumnos en el proceso de la educación musical. Lo mismo que un

un cúmulo de horas trabajadas y controladas.

P. Usted es muy polifacético. ¿Cree que todo buen músico debe abordar en algún momento varios campos dentro de la música e incluso dentro del arte en general? ¿Qué le parece la especialización de los intérpretes que les lleva, incluso, a interpretar durante toda su vida a un solo músico o una época determinada?

R. Todo ser humano tiene la posibilidad de enriquecer su personalidad a través de la experiencia y el conocimiento de cuantos campos artísticos o científicos estén a su alcance. En tal sentido, no sólo el músico será mejor músico cuanto más culto o cultivado sea, sino que el arquitecto será mejor arquitecto y el zapatero mejor zapatero. Esta obviedad también hace parecer como mezquino el discurso de la especialización que a veces ha llevado a nuestra sociedad a producir músicos apresados y

escondidos en sus destrezas y desvinculados de todo acontecer científico, cultural, artístico, etc. Pero éste es un problema que se gesta ya en los primeros balbuceos educativos.

P. ¿Cómo se debería paliar este problema desde los primeros balbuceos?

R. El objetivo no debería ser el logro o el desarrollo de las destrezas para el dominio de un lenguaje concreto (en este caso el lenguaje musical), sino que toda forma de lenguaje que incorporemos en la educación de los niños (lenguaje gráfico o pictórico, cinético y/o deportivo, formal y lógico...) debe servir para el desarrollo de sus propias capacidades, de tal manera que los lenguajes que algunos educadores desa-

rollan como actividades disciplinadas para adquirir hábitos de dominio deberían formar entre todos un único lenguaje que incidiera en el desarrollo global.

P. En la enseñanza musical diaria, ¿qué peso debe tener

"La música de cámara debería ser in-cuestionable en todo proceso de educación musical, ya desde los niveles más elementales, acostumbrando a los niños y a los jóvenes a practicar la música en grupo..."

la técnica específica del instrumento, el acercamiento a la época, estilo, autor de la obra a estudiar, la psicología que

se debe aplicar en cada caso, aquello que llamamos musicalidad, expresividad, sentimiento?

R. Ha mencionado todos los parámetros que deben tenerse en cuenta para comprender los significados de una obra mu-

nes estéticas de su época, etc., son objetivos que, si no se cumplieran desde una perspectiva educativa, ni el proceso educativo sería completo ni el alumno estaría en condiciones de abordar con plenitud aquello que describimos como interpretación, que no implica solamente la interpretación mecánica de unas notas escritas, sino la interpretación de una realidad histórica, estética, formal y original.

P. Y en este sentido, ¿qué grado de libertad se debe dejar al alumno?

R. Hay que estimularle y exhortarle para que haga uso permanente de su propia libertad, porque de esa libertad emanará su originalidad y su autonomía para vivir y crear.

P. Usted practica la música de



Corredor Diego de Valderrábanos, 59

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

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

Tfno. 430 81 67

Centro Autorizado de Enseñanza Musical de Grado Elemental y Medio

Santa Cecilia

C/VIVERO, 4
28040 MADRID
TEL. 535 37 95
(Detrás de la Cruz Roja, Av. Reina Victoria)

cámara, como pianista del Trío Mompou. ¿Qué importancia le concede dentro de la educación musical?

R. La música de cámara es un discurso de relación entre dos o más músicos y está sujeta no sólo a las características de relación técnica (afinación, cuadratura, etc.) entre los músicos, sino muy especialmente a las características típicas de la dinámica de un grupo. No hay que olvidar que el grupo no es precisamente la suma de sus componentes, sino un fenómeno dinámico de relación entre los mismos, con un objetivo común: dar vida no sólo a la obra, técnicamente expuesta, sino a su contenido expresivo que hará del grupo asimismo un grupo estimulante. La faceta educativa de la música de cámara debería ser incuestionable en todo proceso de educación musical, ya desde los niveles más elementales, acostumbrando a los niños y a los jóvenes a practicar la música en grupo, no sólo como un ejercicio para un posterior desarrollo de su profesionalidad en orquestas sinfónicas o en grupos de cámara, sino para aprovechar las bondades educativas que toda acción grupal contiene.

P. Las estadísticas reflejan que apenas el 10 % de los estudiantes que acaba una carrera musical logran conseguir trabajo. ¿El problema es el alumno, o la enseñanza?

R. No creo que el problema que plantean estas estadísticas deba referirse a la idiosincrasia del alumno o a las características de la enseñanza. Más bien me parece un problema social en el que aparece diáfana la inexorable ley del mercado. El mercado laboral en este sector está muy

diversificado: desde la enseñanza en sus diferentes niveles al desarrollo laboral en orquestas sinfónicas, de cámara o teatrales, al desarrollo libre de la carrera solista o camerística, al ámbito de la investigación y a muchos ámbitos paramusicales, como la radio, la televisión, las técnicas de grabación, etc. que ya forman parte de un mercado tipificado. Por tanto, no sé sobre qué parámetros se han desarrollado las estadísticas a las que se refiere.

P. ¿Falla algo, en nuestros conservatorios?

R. Los conservatorios, en definitiva, son los espacios donde se desarrolla la educación musical. Si esta educación está bien planificada, legislada y programada, si dispone de los medios adecuados, de personal y profesorado bien cualificados, los conservatorios deberían ser centros maravillosos donde los alumnos encuentren respuestas acordes con sus ilusiones, sus entusiasmos y sus perspectivas profesionales y personales. Desde un punto de vista general, creo que estamos viviendo momentos de transición, modificando leyes, planes y reglamentos para dar satisfacción a una demanda evidente: la de la educación musical y, en tal sentido, viviendo en una sociedad libre y democrática como la que vivimos, las soluciones a tantos problemas no deben proceder exclusivamente de los ámbitos oficiales, sino que deben atender a muchas propuestas de solución que se gestan en la iniciativa privada.

P. ¿Cuál debe ser la coexistencia entre enseñanza pública y privada?

R. Puesto que la enseñanza pública es una enseñanza de-

sarrollada con medios públicos y planificada desde los estamentos oficiales públicos, y la enseñanza privada es fruto de iniciativas que asumen desde sus propios recursos funciones que afectan a lo público, la coexistencia debe ser tan obligada como necesaria porque una y otra iniciativas deben poseer objetivos equivalentes: la enseñanza pública sostenida con medios públicos debería estar abierta a muchas posibilidades de enriquecimiento que proceden de la iniciativa privada y, consecuentemente, la enseñanza privada debería ver apoyados y estimulados sus recursos con medios públicos que garantizan no sólo su supervivencia lícita sino los mínimos grados de calidad exigibles.

P. ¿Qué piensa de la profusión de la «titulitis», sobre todo después de unos años (sesenta, setenta) en los que se proclamaba el autodidactismo artístico?

R. Los títulos forman parte de la regulación de toda formación. La sociedad está obligada a regular el mercado de trabajo y, por lo tanto, el manantial donde se nutren y desarrollan los futuros profesionales, pero no hay que olvidar que las profesiones artísticas poseen un alto grado de originalidad individual, cuya titulación no se alcanza con la consecución de un título, sino con la puesta en marcha de ilusiones y logros que la educación tradicional a veces no puede proporcionar.

P. Usted, junto con el Trío Mompou, interpreta mucha música contemporánea, que es la gran olvidada en nuestros centros de enseñanza. ¿Qué papel cree que tiene dentro de la enseñanza, por

qué no se enseña a los protagonistas de este siglo? ¿Es inadecuada para el aprendizaje musical?

R. Con la música contemporánea sucede igual que con todas las manifestaciones del arte actual; su incorporación a la cultura y a la educación se realiza con mucha lentitud por razones obvias: todo hecho nuevo e incluso todo logro en el marco de la creatividad necesita un tiempo adecuado para ser asimilado. Si la música de nuestro tiempo no se consume, como la música del siglo pasado, es porque aún no ha sido asimilada en todas sus dimensiones. El hecho de que alguien no incorpore a su contexto cultural la música de su tiempo es signo evidente de un anacronismo que muy bien podría ser superado si en las perspectivas educativas se contemplaran las creaciones y los hallazgos de nuestros artistas. Pero por desgracia no es así, ya que los educadores son reacios a incorporar en su quehacer educativo cotidiano las novedades más originales e interesantes de su tiempo. Desde el punto de vista interpretativo, el Trío Mompou ha producido y divulgado muchas obras de los compositores españoles y no españoles más actuales y en todo momento y en toda situación esta música es bien recibida por el público, siempre que el intérprete la ofrezca con la mayor honestidad y entusiasmo.

P. Si la música más actual es bien recibida cuando se dan las condiciones necesarias para su divulgación, una de esas condiciones sería la de formar a nuestros estudiantes en ella. Por lo tanto, ¿por qué son los educadores tan rea-

cios a incorporarla en su que-hacer diario? ¿No cree que esta incorporación se debería contemplar como obligatoria?

R. No todos los educadores son reacios a incorporar las dimensiones educativas en la música o el arte contemporáneo. Naturalmente que hay una mayoría de educadores reticentes, pero mi interpretación de esta realidad me lleva a pensar que estos educadores son también reticentes a incorporar el arte de su tiempo a su propia realidad

personal. Por lo tanto, mal podemos obligar a nadie que no sienta su tiempo como propio, para que se lo haga sentir a los demás. Es una cuestión que afecta a la actitud y que sería incongruente aplicarla como una obligatoriedad.

P. ¿Qué lugar deben ocupar las nuevas tecnologías en la educación musical? ¿Considera el software musical útil para el desarrollo educativo del futuro músico?

R. El lenguaje musical, como

todo lenguaje, es una realidad en transformación constante y, por lo tanto, la incorporación de nuevos hallazgos tecnológicos o científicos no debe contemplarse más que como enriquecimiento para mejor comprender el lenguaje. Las nuevas tecnologías no enriquecen precisamente el lenguaje, pero enriquecen al ser humano para la comprensión del mismo.

P. Le veo optimista en lo referente a la situación de la educación musical española con

un profesorado cualificado y un mercado de trabajo amplio. ¿Esto es así realmente?

R. Mi optimismo está enmarcado en una perspectiva de futuro, pienso que todos estamos trabajando con unos objetivos comunes. Quizás los caminos o los puntos de partida sean en muchos casos divergentes, pero soy optimista ante un futuro que nos hará converger hacia un único objetivo irreversible y necesario: la educación. ■

MÓNICA TORRE

Los retos de la enseñanza profesional de la Música

Seminario de Comisiones Obreras

MARISA MANCHADO

Organizado por el sindicato CCOO y coordinado por Víctor Pliego de Andrés, se celebró el Seminario de Formación del Profesorado *Los Retos de la Enseñanza Profesional de la Música* durante los días 23, 24 y 25 de abril, en la Escuela Superior de Canto de Madrid. El Seminario incluyó siete ponencias y tres mesas redondas que reunieron a protagonistas del sector venidos de toda España y que pasaron revista a las preocupaciones más acuciantes de la enseñanza musical. Las ponencias fueron *Música viva y conservatorios*, a cargo de Ramón Barce; *Música: aptitud y aprendizaje*, a cargo de Maravillas Corbalán; *Teoría del juego poético*, dictada por Isabel Escudero; *Música y lenguaje*, por Agustín García Calvo; *La educación artística en la España democrática*, de Lourdes Ortiz; *Las relaciones entre las escuelas de música y los conservatorios*, de Josep Ignaci Gómez, y *Música y Universidad*, a cargo de Enrique Téllez. Las tres mesas redondas versaron sobre *Los conservatorios y el mundo profesional*, *El derecho a la educación musical* y *Las reformas de las enseñanzas musicales*.

Aparte de valorar la iniciativa y evaluar muy positivamente sus resultados, lo más destacable de este seminario fue la casi unanimidad en incidir una vez más en la necesidad de preparar profesionales ca-

pacitados para la música de hoy, lo que equivaldría a incluir de manera sistemática la música de nuestro siglo XX en los programas académicos desde sus comienzos. La primera intervención en este sentido fue la ponencia inaugural de Ramón Barce, argumentada en torno a la música contemporánea y la mesa redonda que siguió ese mismo día: *Los conservatorios y el mundo profesional*, integrada por Carlos Javier Domínguez, Francisco Comesaña, Marisa Manchado, José Manuel Cruzado y José Luis Temes, y que continuó por el mismo camino de reivindicación de la música contemporánea como parte esencial para comprender la música del pasado, todo ello aderezado con un animado debate donde se insistió en el mismo tema, y en el que salió a relucir el otro tema estrella de estas sesiones: mientras los conservatorios superiores no se integren en la Universidad, las titulaciones y su integración en la vida cultural no estará normalizada.

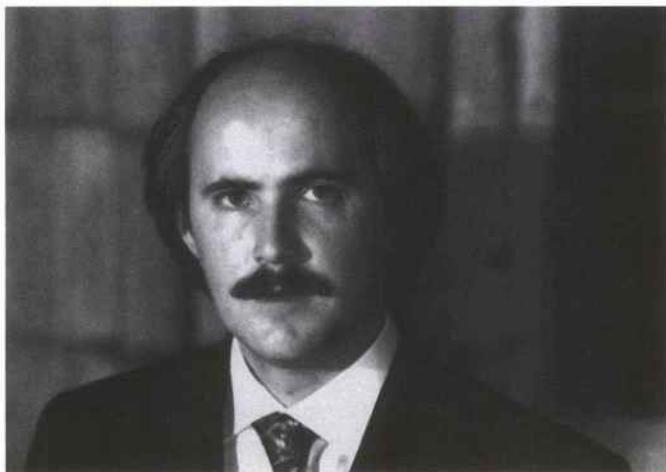
El segundo día de estas jornadas tuvo como protagonistas a las ponencias literarias: Isabel Escudero, Agustín García Calvo y Lourdes Ortiz. Esta última disertó apasionadamente sobre su breve paso por la dirección de la Escuela de Arte Dramático. La mesa redonda de la tarde, titulada *El derecho a la educación musical*, estuvo integrada por Ángel Botia, Íñigo

Etxenike, Juan Pagán y Mar Gutiérrez Barrenechea (Consejera Técnica de Música y Artes Escénicas del Ministerio de Educación y Cultura). También en esta sesión salieron a la luz los motivos recurrentes de estas jornadas: la música contemporánea y la universidad. Por último, el viernes 25, la ponencia de Enrique Téllez *Música y universidad*, venía a resumir con amplia información el tan manoseado tema de la integración de las escuelas superiores artísticas en la Universidad, que desembocó, finalmente, en la última mesa redonda *La reforma de las enseñanzas musicales*, integrada por Dolores Fernández Martín, Fernando Cabañas, Rafael Lafuente, Clara Criado y Antonio Blancas (Director de la Escuela Superior de Canto), que fue sustituido a última hora por su jefa de estudios Rosa Alonso. Conclusiones, clausura, fotos, comida y todo un éxito que podríamos resumir en las dos ideas ya citadas: integración de la música contemporánea desde los primeros pasos del aprendizaje musical para comprender mejor la música de nuestro pasado, e integración de los conservatorios superiores en la Universidad para su valoración y reconocimiento social y cultural con pleno derecho. Todo ello se podría resumir, más aún, en una única fórmula: integración. ■

Rubén del Río, director del Centro Autorizado Santa Cecilia.

Entrevista El centro ha dado vida a una orquesta de alumnos que ha alcanzado con facilidad un rango próximo a una profesional.

El rompecabezas de la privada



Pese al éxito de la experiencia, el director del centro ha preferido frenar los entusiasmos para que la orquesta se limite a su papel de ser un útil de ayuda a los alumnos en lugar de los riesgos de una profesionalización encubierta. Todo un éxito, en cualquier caso.

P. ¿Cuál es el origen del centro Santa Cecilia?

R. Nace en 1974 en un momento en que no había escuelas de música autorizadas en Madrid. El centro fue reconocido y tenía muchos alumnos de los primeros cursos. Más tarde se consiguió reconocimiento para el grado medio. En el año 1989 me hago cargo de su organización y dirección.

P. ¿Cómo han vivido la adaptación al plan LOGSE y a las necesidades que exigía a los centros privados?

R. Traumáticamente porque coincidieron varias cosas: en el año 89 hubo que hacer un desembolso enorme para la compra del centro. En el año 92, sale la normativa diciendo que todo centro que quiera ser autorizado, o mantener su autorización de grado medio, necesita un edificio

exclusivo o al menos un local con salida a la calle, con un número determinado de metros cuadrados, en fin, un montón de mínimos que eran difícilísimos de conseguir y, sobre todo, para este centro que acababa de hacer un gran desembolso. O respondíamos, y los antiguos alumnos podían seguir con nosotros y conseguir sus títulos, o nos quedábamos al margen, como algunos centros han hecho, y nos dedicábamos a dar clases a nivel amateur como escuela de música -que es a lo que el MEC nos quería obligar, de una manera o de otra, a todos los centros-. Bien es cierto que el Ministerio otorgó autorización del grado elemental a los que en ese momento tenían reconocimiento de los grados elemental y medio, siempre y cuando mantuviesen las mismas instalaciones,

seis profesores titulados, etc. Con ello ya teníamos autorizado el elemental de LOGSE, pero si queríamos aspirar al medio, que era lo que teníamos, había que buscar un edificio nuevo.

P. Tras estos años de rodaje, desde que la LOGSE está implantada, ¿cómo valora la experiencia?

R. Muy positiva. El profesorado de este centro es muy valioso a nivel profesional y humano, que es lo que mueve al alumnado. El boca a boca funciona. Da igual que se llame 3º de LOGSE o 2º de solfeo, lo que gusta de este centro es cómo funciona.

P. ¿Considera que aquellos centros que han reunido capacidad de espacio y de enseñanza han salido reforzados de la prueba?

R. Creo que sí. Otros centros que no han tomado la decisión de seguir siendo autorizados, a lo mejor dicen lo contrario: que las titulaciones no valen para nada, que si un alumno quiere estudiar música da igual una manera que otra. También creo que los centros se han reforzado según la seriedad de su trabajo. Este centro se destaca por un trabajo serio y exhaustivo. Es una apuesta de futuro, año tras año vas enseñando música con la mira de que se aprenda. Puede haber gente que diga: me interesa tener el papel y aprender menos música, pero viene otra, se empieza a reconocer que Santa Cecilia enseña música y lo del papel es se-

cundario.

P. ¿Cuál cree que debe de ser el rol que juegue la enseñanza privada profesional de la música?

R. De cara a conseguir profesionales debe tener la misma función que la pública. Pero a nivel de aplicación, encuentro diferencias e injusticias.

P. ¿Cuáles?

R. Se resumen en dos palabras: aquí vale dinero y en la pública no. En la pública pagamos los españoles y en la privada paga el bolsillo de cada uno. Para un alumno que sabe y es buen músico es fácil pasar las pruebas y entrar en la pública, mientras que otro, por distintos motivos, menos preparado, tiene que pasar casi obligatoriamente por la privada. En la enseñanza, sin distinguir pública o privada, deberían entrar las personas que quieren aprender.

P. ¿Qué tipo de ayudas debería recibir la enseñanza privada?

R. Si los recursos se repartiesen, en la privada podríamos rebajar el coste, que es bastante, con lo cual, los alumnos ya no tendrían la idea de que en la pública da igual que el profesor le dé clase aunque no le guste, mientras que en la privada pueda haber otro que le gusta mucho y no puede pagarle. Hay alumnos, generalmente a los que mejor se les da la música, que han hecho con nosotros cuatro o cinco años, han aprendido, tienen una valía profesional grande, hacen una prueba para el conservatorio y naturalmente los cogen, son alumnos fáciles y pueden

dar bastante prestigio a los centros y a los profesores. Si lo pueden conseguir gratis por qué va a estar pagando dinero. El riesgo es que se queden los menos buenos. De todos modos, hay muchas excepciones. Tenemos muchas personas a las que les gusta el centro, su profesorado, hacen toda su carrera aquí tengan dinero o no (hay de todo tipo) y se mantienen porque se encuentran a gusto, terminan sus carreras en el centro y suelen llegar a ser profesores aquí. Han captado la filosofía del centro y no les ha interesado la enseñanza gratuita a la que podían haber aspirado sin problemas.

P. Si en el ámbito de la enseñanza la competitividad se establece con la pública, en el terreno comercial la discriminación puede hacerse con otro tipo de comercio cuyo margen

económico puede ser enorme en relación a un negocio cuya base es cultural. ¿Le parece normal competir en precios y gasto con una zapatería o un todo a cien?

R. No es normal y estoy totalmente en desacuerdo. La enseñanza no debería de pagar impuestos como, por ejemplo, de locales. Tienes un local con unos metros cuadrados y Hacienda o el Ayuntamiento te da unos sablazos increíbles porque les da igual que des clases o que vendas hamburguesas. Que eres empresa, pues pagas esto, que no quieres, pues no seas empresa. No hay ningún otro matiz y como somos tan pocos no ejercemos presión. Si haces números, te das cuenta que tener abierta una empresa de enseñanza legalmente no interesa, a lo mejor lo que inte-



resa es tener un sitio en el que se dan clases de música particulares, los profesores son autónomos y no pasa nada. Lo que pasa es que una titulación es positiva a la hora de plantear los estudios. El alumno tiene que saber que un centro privado autorizado es igual que un conservatorio, y que el papel final le vale igual, va a poder aspirar a cualquier oposición en su momento o a un puesto de trabajo en tal sitio o en cualquier orquesta. El problema es que para tener todo en regla y cubrir gastos, ¿cuánto cobras? A un estudiante no le puedes pedir 70.000 pesetas al mes por un primero de LOGSE, eso es lo que puede estar valiendo un alumno en la pública, pero lo pagan los españoles.

P. Quisiera que habláramos de la orquesta Santa Cecilia.

R. En esta escuela siempre ha habido grupos. Aprovechando que el grado medio de la LOGSE obliga a tener una orquesta, hemos creado cuatro de distintos niveles y una con un nivel bastante alto formada por alumnos avanzados. Tienen unas ganas increíbles de hacer música, pueden pasarse horas ensayando. Estamos trabajando para que tenga un número aceptable de componentes y poder exportarla, incluso, fuera de España. Lo importante es tocar en conjunto y saber escuchar al de al lado. Inten-

tamos mantener el carácter *amateur* de los alumnos de la orquesta, que el caché sea mínimo pero suficiente para cubrir gastos. Tampoco queremos que sea cero, pero estamos evitando esos cachés que oscilan entre 200.000 o 250.000 pesetas. Si se da el caso, ese dinero puede servir para ayudar a los muchachos en sus estudios, pero huimos de la mala profesionalidad. Si una orquesta de bolos vale 250.000 pesetas, se puede pensar que la orquesta de alumnos de Santa Cecilia, que quizá va a tocar mejor porque tiene muchas ganas, con 150.000 pesetas y un bocadillo se van tan contentos. Si lo que intentan los *managers* de estos conciertos es conseguir las orquestas más baratas, o si ofrecen cubrir gastos y 150.000 pesetas, pero lo que están haciendo es no dar trabajo a una orquesta profesional que lo necesita, no entramos en esos cambalaches. Desde el momento en que nuestra orquesta se ha dado a conocer nos han llovido las ofertas, pero es una orquesta de alumnos que hace sus conciertos, tres o cuatro al mes, y conciertos de intercambio con otros centros, si podemos salir de Madrid será bonito, si salimos de España, estupendo. Pero exclusivamente en esa línea. ■

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA



Orquesta de alumnos del Centro Santa Cecilia

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

El arpa: eco de los siglos

El arpa es uno de los instrumentos más antiguos de los que se tiene noticia o rastro. En cierto sentido se podría decir que es un protoinstrumento ya que su base se encuentra escondida en muchos otros de cuerda pulsada: el címbalo parece un arpa tumbada, la línea que va desde los clavecines o clavichémbalos hasta el piano recuerda demasiado a un arpa cuyas cuerdas se atacan por medios mecánicos (Harpo Marx ya se encargaba de ponerlo de manifiesto). Familias enteras, desde los laúdes hasta el linaje de las guitarras, representan soluciones manejables del gran instrumento que constituye el arpa. Pulsar directamente con los dedos una gran hilera de cuerdas ofrece tantos colores que han salvado al viejo instrumento de cualquier posible desahucio.

Como concepto, el arpa es un instrumento simple; cada cuerda es una nota distinta. Esto hizo que durante siglos fuera exclusivamente diatónico. El barroco dio paso a arpas con una segunda fila de cuerdas que incluían las notas cromáticas, son las conocidas como arpas de dos órdenes. El arpa moderna nace de la imaginación del constructor Erard, que dotó al instrumento de siete pedales permitiendo elevar la afinación de cada nota (en todas sus octavas) en dos semitonos. A su vez, el mueble adquirió ese imponente aspecto que le caracteriza.

El arpa tiene fama de ser un instrumento caro y difícilmente manejable por sus grandes dimensiones. Como suele ocurrir en estos casos, la fama va más allá de la realidad, pero algo de ello hay. Durante muchos años, la única arpa concebible era la de concierto o de orquesta y, como es imaginable, se trataba de un instrumento caro (de uno a tres millones de

pesetas); de todos modos, pocos instrumentos de nivel profesional se escapan de esas cifras. El problema era que el estudiante tenía pocas opciones fuera de estos modelos, lo que le llevaba a trabajar con las arpas de los centros de enseñan-



El rey David rodeado por sus músicos, afinando el arpa, en un Salterio de 1170.

za, limitando sus horas de estudio. Actualmente, comienzan a abrirse paso fórmulas intermedias, arpas más pequeñas, incluso las llamadas célticas, que brindan un acercamiento menos drástico, en términos económicos, para esos primeros años en los que se puede fraguar una auténtica historia de amor entre el joven y su instrumento. Se dice que son pocos

los muchachos y muchachas que eligen espontáneamente el arpa pero que, si lo eligen, saben desde el principio que ése será el suyo para siempre. Quizás haya algo de exageración en esta suposición, pero ilustra muy bien ese espíritu que caracteriza a los arpistas: irreductibles en su vocación y orgullosos de su elección. -

Para los arpistas profesionales, las vías se abren progresivamente. Al repertorio tradicional de orquesta, basado en la literatura orquestal romántica e impresionista (literatura no exenta de prejuicios en el caso del arpa), y a los escasos conciertos solistas, se le ha añadido un vasto terreno poco explorado: el del arpa antigua, barroca, renacentista e incluso medieval. En estos ámbitos, el arpa tiene una dignidad inigualable y obliga a los arpistas a una práctica musicológica que eleva su rango y su nivel intelectual. Tampoco es desdeñable la participación del arpa en las aventuras modernas, aunque se eche en falta una mayor imaginación de constructores que, hasta el momento, se han limitado a amplificar el arpa incidiendo en el único problema que prácticamente no lo era, el del volumen. El dossier que presentamos a continuación quiere poner de manifiesto muchos de estos aspectos: la educación, la construcción de arpas históricas, los problemas musicológicos que esperan a quienes busquen hacia atrás, la reflexión sobre el arpa en nuestros días e incluso sus excesos cuando, desde fuera, nos quieren decir frívolamente quiénes hemos sido. Quede como final un ruego: el arpa es un instrumento fascinante, de notable protagonismo y posibilidades ilimitadas; los problemas de comienzo (precios, manejabilidad) no son tantos como parece... así pues, estudiad el arpa, no os arrepentiréis. ■

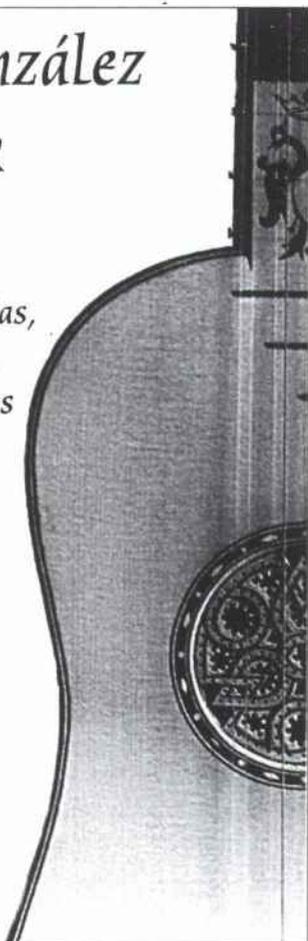
Carlos González

Luthier

Laúdes, Tiorbas, Vihuelas,
y Guitarras antiguas.
Instrumentos medievales

Gama de concierto
y estudio.

48 rue Barque
75015 París
Tel & Fax :
33-145664187



Calle de Fernán Núñez, 17 28016 Madrid. Teléfono (91) 350 29 49

Marcelino López Nieto

Luthier desde 1949

Guitarras
de concierto,
reproducciones de
guitarras históricas
y otros instrumentos
afines



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



JUANA M^o DELGADO Y PEDRO LLOPIS

La aventura de construir arpas antiguas

«Mayora minoribus consonant»*

Se cumple este año el decimoctavo del inicio de nuestras actividades en la construcción de arpas barrocas españolas de uno y dos órdenes, de la consiguiente e imprescindible investigación previa y de la labor de divulgación del conocimiento de la existencia de este instrumento, desaparecido a mediados del siglo XVIII. En dos palabras: de su recuperación.

*Lema del arpa, extraído del libro *La Educación del Príncipe*. Anónimo, 1363.

La idea de rescatar las arpas del Barroco Español del olvido en que se encontraban no era nueva y ya había sido acariciada por otros investigadores, sin que, por las razones que fueran, pudieran ir más allá de interesantes conclusiones teóricas.

Esta vez, la inquietud por la Música Antigua, de la entonces estudiante de arpa Nuria Llopis Areny, hoy Profesora de la Orquesta Nacional de España (O.N.E.), era lo que, en definitiva, había de darle forma. Ella sería la primera arpista de nuestros días en tañer este instrumento excepcional.

Tras obtener su título de arpa moderna y perfeccionar sus estudios con el Profesor Edward Witsembourg en el Conservatorio de La Haya, tuvo la capacidad de constituir un verdadero equipo multiprofesional, compuesto por ella misma, la musicóloga Cristina Bordas (bajo cuya responsabilidad recayó la labor de búsqueda de los instrumentos, investigación y recopilación de la información necesaria y de su estudio), y por quienes suscribimos, como ejecutores materiales de siete de los diferentes modelos conocidos, entre otros, de esta clase de instrumentos conservados hasta la fecha, en museos, conventos y colecciones particulares de nuestro país.

Pasados los primeros años en la investigación, estudio y ensayo, con los frutos iniciales de este trabajo, con la conjunción de especialidades así formada, aprovechó su oportunidad divulgativa en el I Simposio Internacional de Arpas Antiguas celebrado en octubre del año 1986 en la Schola Cantorum Basiliensis de Suiza, despertando un gran interés en todos los sentidos. Tanto la inesperada novedad como su calidad y rigor de presentación, desde las ópticas profesionales que le eran inherentes (interpretación, organología y construcción),

constituyeron un precedente desconocido hasta la fecha en este ámbito musical, que marcaba el reconocimiento de la reaparición del arpa de dos órdenes, de una forma metódica y organizada, lejos de la improvisación de la que tenemos fama los meridionales entre nosotros, ahora, conciudadanos del norte.

La búsqueda del arpa barroca española

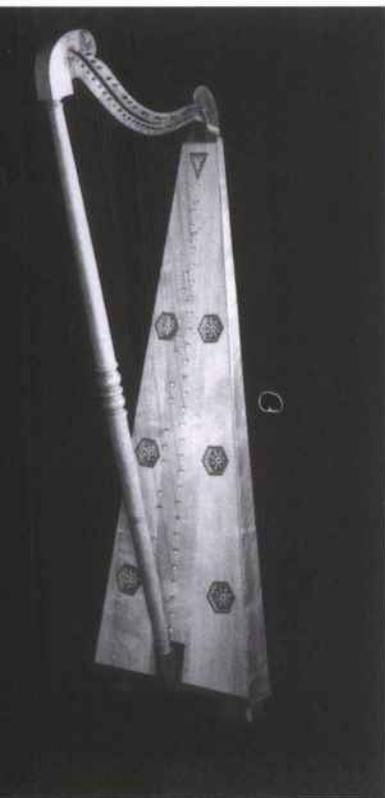
Es sin embargo necesario recordar que fue efectivamente Hans J. Zingel con *Harfe Und Harfenspiel*, Halle, 1932, quien inició en nuestro siglo las primeras investigaciones sobre las arpas del Barroco Español.

Le siguió Nicanor Zabaleta con el artículo *The harp in Spain from the XVI to XVIII century*, publicado en la revista *Harp News* de California en 1953, donde aparecían también unas fotografías obtenidas por él mismo de un ejemplar de estos instrumentos, el arpa de Juan López de Toledo, desaparecida durante la guerra civil y precisamente reencontrada, en su labor permanente de búsqueda, por Cristina Bordas en 1990, y que finalmente hemos podido reproducir hace poco.

Macario Kastner, afinado en Portugal, trabajó a lo largo de su vida en el repertorio musical de la Península Ibérica. Publicó, entre otras obras, *Sette Pezzi per la Arpa* (Edizioni Suvini Zerboni. Milano), piezas transcritas del repertorio arpístico musical portugués y español. A él se debe la denominación de estos instrumentos como: «Arpas Ibéricas».

Rafael Pérez Arroyo, mediante un artículo publicado en la Revista de la Sociedad Española de Musicología de Madrid, volumen 2, nº 1, 1979, puso a Nuria Llopis sobre la pista de los primeros instrumentos de esta clase, conservados en los Conventos de La Encarnación y de Santa Ana de Ávila.

Sobre planos del arpa de Domingo Pescador, que mi condición profesional de Arquitecto Técnico me permitió realizar, el constructor de arpas paraguayas de Tenerife Oswald Ramos terminó el primer intento funcional de arpa de «dos órdenes». Tanto



Reproducción de arpa. «Juan López de Toledo». Foto: Pedro Llopis

su interpretación libre de estos planos como la marcada influencia hispanoamericana de sus obras determinaron el resultado, como un primer paso de aproximación a lo que se pretendía, sin que ello supusiera ningún demérito en su obra por cuanto este instrumento constituyó el punto de partida para el aprendizaje de la utilización de los dos órdenes de cuerdas cruzadas, por parte de la arpista Nuria Llopis. Las construcciones que seguidamente acometimos, reconsiderando los resultados obtenidos en el primer ensayo, desde el punto de vista de sus cualidades estéticas y sonoras, en una evolución lógica por la praxis, fidelidad a los originales y profundización en el estudio de las técnicas constructivas antiguas, concluyen actualmente en instrumentos muy diferentes de aquel primero, catalogables, definitivamente, como las nuevas arpas del Barroco Español.

El maestro Nasarre

Es a partir del año 1980, con la aparición de la edición facsímil de «Escuela Música Según La Práctica Moderna» de Fray Pablo Nassarre, Zaragoza 1723, publicada bajo el patrocinio del C.S.I.C. y la Fundación Fernando el Católico de la Excma. Diputación de Zaragoza con prólogo del musicólogo canario Lohtar Siemens Hernández, cuando pudimos disponer de un ejemplar de este imprescindible tratado, que nuestras construcciones sufrieron un giro de noventa grados en el sentido de su orientación correcta, abriendo nuevas posibilidades en su ejecución, con la aplicación de las proporciones sonoras allí descritas, junto a otro sinfín de indicaciones que simplificaban el trabajo y mejoraban sensiblemente los resultados sonoros de los instrumentos así construidos. Hasta el punto de tener que admitir sin reservas que Fray Pablo Nassarre ha sido y sigue siendo, para nosotros, un verdadero maestro a distancia en el tiempo.

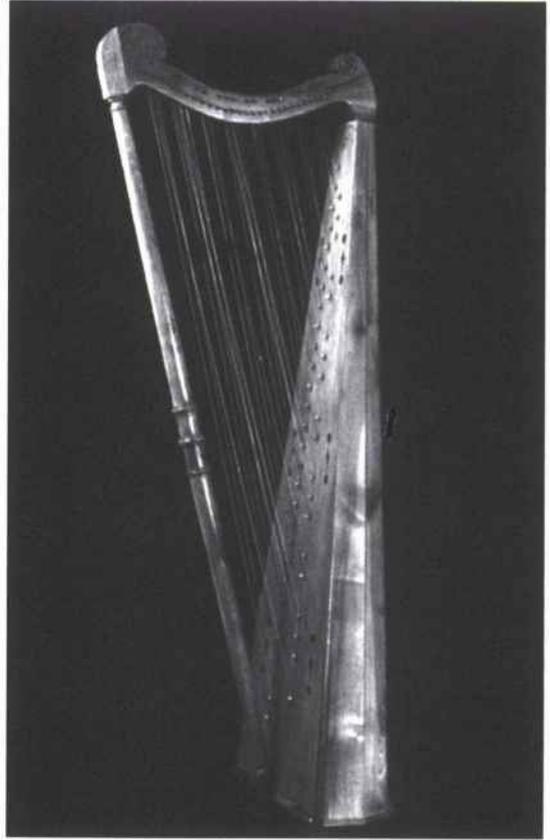
La ceguera con la que había nacido Fray Pablo no fue impedimento para que gozara de una inteligencia espacial, abstracta y matemática preclaras, introduciéndonos a través de su teoría en un mundo que va mucho más allá de la propia música.

Los tratados de Nassarre (cuatro libros) tienen pues, como se dice ahora, varias lecturas y no en el sentido de sus posibles interpretaciones, sino en el de sus contenidos. Todo lo «toca» Nassarre con su particular «sutileza», manifestando una mentalidad propia de la época que hoy no podemos compartir en muchos de sus aspectos. Las costumbres, creencias religiosas, mitología y astrología, con especial referencia a la numerología, que

no es allí una ciencia oculta sino una materia poco menos que exacta, compatible con su profundo sentido religioso, acompañan continuamente sus explicaciones. Las diferentes características mitológicas atribuidas desde la antigüedad a los astros y elementos justifican la conducta de materiales tales como la madera, el hierro o los lienzos que se asimilan a ellos y cuyas verdaderas cualidades cuantificaron con posterioridad los físicos modernos. Numerosas llamadas marginales aclaran la veracidad de su texto, basándose en lo que dicen los «antiguos», griegos principalmente. Desde el punto de vista social y porque «...las monjas suelen ser perezosas...», por ejemplo, no otorga el mismo tratamiento en la enseñanza del órgano al que «...aprende para su gusto y esparcimiento...» que para «...las niñas que están para profesar...» o «...para los invidentes...». Asimismo, copiarse los instrumentos entre los «artífices de ellos» está muy mal visto y, además, no contribuye a mejorarlos, sino todo lo contrario, principio este último que suscribimos. Creemos que Nassarre es, en definitiva, un fiel representante de lo que fueron las personas cultas de su tiempo, a caballo entre los renacentistas y los enciclopedistas.

La importancia de las proporciones

Sea como fuere, lo cierto es que sus cinco sistemas de proporciones, a saber, Multiplex, Superparticular, Superparciens, Multiplex-superparticular y Multiplex-superparciens se cumplen con todo rigor, al menos en sus subdivisiones «Dupla», «Dupla-Superbipartiens-tertius» y «Sexquialtera-tripla», sobre las que hasta la fecha hemos tenido ocasión de construir algunas arpas. Las ventajas que ofrece la aplicación de proporciones en la construcción de instrumentos -tema éste que fue objeto de nuestra aportación al Musikinstrumentenbau-Symposium in Milcha-



Arpa «Pere Elias»
Foto: Pedro Llopis



Reproducción de arpa.
«Domingo Pescador».
Foto: Pedro Llopis

eistein, Blakenburg 1992-, consisten básicamente en la posibilidad de obtener diferentes sonoridades en instrumentos de las mismas medidas, de modo que puedan ser diseñados con vistas a potenciar los tonos bajos, los agudos o una mezcla equilibrada o no de ellos, acorde con las necesidades de orquestación, de las partituras a interpretar y de la propia antropometría del intérprete. Todo ello constituye, sin duda, una auténtica revolución en los conceptos básicos de la luthería en general y de nuestra especialidad en particular.

Las proporciones son bidimensionales, mientras que los instrumentos son tridimensionales, lo que implica necesariamente la combinación de, al menos, dos proporciones de cualquiera de los sistemas para poder construir tridimensionalmente. De ahí que las composiciones posibles, entre tipos de proporciones, sean prácticamente infinitas.

Hemos estudiado las proporciones de la mayoría de las arpas barrocas que se conservan y tan sólo en tres casos hemos conseguido determinarlas con una aproximación verosímil, atribuyendo la proporción «Dupla» al arpa «Anónima Pequeña» que se conserva en el Museo del Pueblo Español de Madrid, «Dupla-Superbipartiens-Tertias», a las de «Pere Elias», Museo Municipal de Ávila y «Juan López de Toledo», Museo Nacional de Etnografía, también de Madrid, siendo estas dos proporciones recomendadas por Nassarre para las arpas las que, efectivamente, han dado mejores resultados sonoros.

La recuperación del arpa antigua

Con todo ello, podemos afirmar sin paliativos que se ha recuperado el arpa del renacimiento y barroco español. Aunque con la precariedad de lo incipiente, día a día crece paulatinamente su conocimiento, de modo que, dentro del marco de los Cursos Internacionales de Música Antigua de Daroca y bajo el patrocinio de la Excm. Diputación de Zaragoza, a través de su Fundación Pública «Fernando el Católico», puede accederse a las clases de arpa de dos órdenes.

La Musicología, elevada al rango de licenciatura cada vez en más universidades de nuestro país, estamos seguros contará con adeptos a nuestra materia y todas sus afines, hoy a cargo, como pionera que lo fue en ellas, de Cristina Bordas, autora de la mayoría de la información existente, disponible a través de sus múltiples publicaciones, en diferentes medios especializados, nacionales e internacionales.

La Escuela privada de Constructores de arpas del Renacimiento y Barroco Español de Tenerife, bajo nuestra dirección y actualmente en fase de

experimentación, pero en funcionamiento desde el mes de julio del pasado año 1996, nace con una clara vocación de afianzamiento y divulgación de estos instrumentos, en una línea de rigor constructivo que ha de caracterizarla.

Es nuestra intención que estas actuaciones repercutan en la consolidación del uso de las arpas del Renacimiento y Barroco Español o ibéricas, restituyéndolas al lugar que por derecho les corresponde y que nunca debieron perder.

Se comprende fácilmente que alcanzar esta compleja meta y luchar por su consolidación no hubiera sido posible con un solo esfuerzo personal. Tanto la investigación de la tablatura, las técnicas de ejecución, la labor de búsqueda de instrumentos, como el estudio organológico de los mismos y los conocimientos y medios necesarios para reconstruirlos requerían la concurrencia de un esfuerzo multidisciplinar riguroso y continuado. Y así debió de entenderlo también D. Nicanor Zabaleta, cuando habiéndole pedido que nos redactara una carta de presentación para uno de nuestros proyectos experimentales, con el fin de que fuera patrocinado por alguna entidad, escribió con inequívoco énfasis:

«Por fin, técnicos y musicólogos han comprendido la importancia que adquirió el arpa en España durante los siglos XVI al XVIII...» (Nicanor Zabaleta, carta abierta, «A quien corresponda», 4 de noviembre 1991)

El apoyo menos conocido que prestó el maestro a nuestros trabajos de recuperación de arpas de uno y dos órdenes debe sumarse a su contribución en este sentido, por cuanto no suele ser corriente este modo de proceder entre los grandes intérpretes modernos, cualquiera que sea su especialidad instrumental.

La colaboración esporádica y puntual de una infinidad de personas e incluso de algunas entidades públicas y privadas que se interesaron por esta iniciativa completó la multifuncionalidad necesaria y es hoy objeto de nuestro reconocimiento que quisiéramos poder expresar aquí, sin olvidar a ninguno. Del mismo modo, hacerlo también extensivo a quienes, por el contrario, en un intento de obstaculizar el fruto del esfuerzo, la constancia y la imaginación de tantos profesionales implicados, sólo han conseguido con ello hacer innecesariamente más meritoria su labor de recuperación del arpa del Renacimiento y Barroco Español de uno y dos órdenes. A todos por igual pedimos continúen en esta sintonía de actuación, porque de ellos serán también los éxitos que obtengamos y sólo nuestra la responsabilidad de los fracasos. ■

María Rosa Calvo Manzano es catedrática de arpa del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, presidenta y fundadora de la Asociación Arpista Ludovico.

"El ser humano está vivo mientras tiene ganas de aprender"

Esta arpista que navega entre la fama, la admiración y la crítica dice ser considerada por sus colegas como un "bicho raro", que nada a contracorriente con la idea de conseguir dotar al arpa de la expresividad y de la envergadura suficientes para que vuelva a ser uno de los grandes instrumentos solistas como lo fue en la antigüedad.

Bajo la consigna "Paz en el espíritu, armonía en el cuerpo", esta catedrática da forma a su filosofía didáctica que difunde mediante la Asociación Arpista Ludovico, de la que es presidenta y fundadora, que consiste en un conjunto de técnicas psicopedagógicas que parten de una investigación psicológica, pedagógica y técnico-instrumental encaminadas a paliar la dificultad del aprendizaje y la inseguridad ante el público.

P. ¿Cómo se consigue que confluyan todas las disciplinas en la enseñanza del arpa?

R. Tengo la teoría de que, si no haces comprender en la clase instrumental la importancia de la estética, la historia o el arte, todas esas asignaturas se convierten en «compartimentos estanco». Si el alumno no entiende la obra desde el punto de vista de la interrelación, se convierte en un obrero de notas. Por eso tenemos tantos arpistas mecánicos. Toda obra tiene una evolución y debemos tocar en función de eso. Por otra parte, ninguna corriente se ha producido de una manera aislada en la historia, el arpa tiene un contexto, todo está vertebrado por la Historia del Arte y esto se debe estudiar.

P. ¿De dónde parte su filoso-

fía? ¿Se la transmitieron sus maestros?

R. De mí misma. He cambiado muchas cosas, quizás por carencias que tuve en mi formación. Aunque mis maestros eran buenos, lo eran en asignaturas concretas, ninguno me hizo ver cómo todo confluía en el instrumento. Esta necesidad fue la que me llevó a interrelacionarlo todo. La forma para lograrlo ha sido profundizando en materias muy diferentes: he estudiado composición, contrapunto y fuga, armonía, arpa, piano, clavecín, órgano, incluso Filosofía y Letras en la Universidad.

Las técnicas ARLU

María Rosa Calvo Manzano ha luchado para lograr una mayor expresividad en el

arpa mediante subtécnicas que suponen mucho esfuerzo.

¿En qué consisten? ¿Qué es lo que ocurre dentro de su aula?

En primer lugar hacen una lectura a primera vista de la obra. Una vez realizado ese reconocimiento, comienza un intenso trabajo de mesa en el que se olvidan del instrumento: se determinan las frases y los temas, todo ello con el apoyo armónico ya que las cadencias determinan esos mismos periodos. Van adelantando el trabajo de dedos porque colocan digitaciones y respiraciones que musicalmente les facilitará el fraseo. De esta forma están ya memorizando porque fotografian en la mente la obra entera desde el punto de vista armónico y estructural. Más tarde trabajarán en profundidad la técnica pero no de una forma mecánica. A partir de ahí, comienzan a fijar en su memoria cada día media página. Esto supone que una obra de catorce páginas puede estar montada en 28 días. Entonces empiezan a hacer un estudio de investigación desde el punto de vista histórico: en las obras que tienen una historia reconocida, se investiga sobre ellas (el compositor, sus círculos, su época, etc.), y sobre la que no se conoce casi nada, les invi-



ta a inventar una historia: «Dar plasticidad a la interpretación te descubre una dimensión distinta de la obra». Completan su estudio con obras literarias de la época, exposiciones, etc.

P. Entonces, ¿su método consiste en un monumental «collage» que gira en torno a la obra estudiada?

R. Sí, cuando han formado ese «collage» es cuando les dejo que escuchen discos. Esto es con el fin de evitar los parecidos. El músico tiene que tener una personalidad propia, y ésta se crea a partir del análisis

sis. Yo no toco frente a ellos para que no repitan; si a todos los intérpretes les hubieran hecho eso, no tendrían sentido los conciertos porque todos nos sonarían iguales.

P. Saco la conclusión de que uno de sus objetivos principales es desentrañar esa personalidad musical del alumno.

R. Efectivamente, trabajamos muy duro, pero finalmente sacamos esa personalidad que algunos tienen dormida, pero que todo el mundo tiene.

P. Tiene fama de maestra durísima. ¿Qué le pide a un alumno?

R. Tengo un lema: «dadme alumnos con voluntad que el resto lo pongo yo». El que piensa que con acudir a una clase con un buen profesor está todo resuelto, se equivoca. A mí me han venido alumnos desahuciados por otros profesores y conmigo han ganado premios internacionales.

P. ¿Pero no prima entonces el talento?

R. Bueno, es que si además de voluntad tiene talento entonces es un genio y... ¿cuántos genios hay en la historia de la música? Se cuentan con los dedos. Todo en el alumno es educable, hasta la sensibilidad.

P. ¿De qué depende el colorido del arpa?

R. De muchas cosas. Al ser el «touché» tan directo, el colorido puede depender de cómo pulses, de cómo tengas la configuración de los dedos, de si tienes los pulpejos gruesos o delgados. Todo eso determina un color de sonido diferente.

P. ¿Por qué se piensa que el arpa no puede ser tan expresiva como cualquier otro instrumento?

R. Pienso que esa resignación colectiva parte de los mismos arpistas. A lo largo de mi vida

he investigado para hacer el arpa más expresiva. He elaborado lo que llamo subtécnicas auxiliares que ayudan enormemente a la expresión aunque también dificultan la técnica.

P. La historia recoge testimonios de la importancia del arpa; al parecer, la técnica de los instrumentistas tenía una gran dosis de improvisación.

"El miedo escénico es algo totalmente educable partiendo de un estudio de la psicología del alumno. Trato de convencer a mis alumnos de que en los pasos que dan desde el escenario hasta el instrumento, la mirada, la pose, etc., pueden ganarse al público. Es una forma de imprimir seguridad en uno mismo."

¿Su método no puede llegar a crear dificultades que también aborten una ejecución más libre?

R. No, porque mis alumnos, antes de buscar la técnica, buscan la expresividad. Buscamos a veces nueve o diez formas diferentes de colorear una cuerda. Mis alumnos son premiados fuera porque tienen la fórmula para ejecutar toda la expresión demandada por la partitura. A mí me han llegado a decir colegas míos que mi método era muy difícil y que no merecía la pena. Que era mejor correr. Esa es la resignación de la que antes hablábamos. Yo pienso que la música tiene un pulso interno y todo lo que sea sacarla de él es transformarla en algo frío y sin ningún sentido.

P. Tengo entendido que su fórmula para dominar ese pulso interno consiste en cantar.

R. Sí, porque al cantar estás

siguiendo una métrica interior. Como mucha gente se acelera por los nervios, si cantas estás reproduciendo, como con un metrónomo espiritual, todo lo que está pasando en los dedos.

P. ¿Y es partidaria del «metrónomo no espiritual»?

R. (se ríe) Yo tengo mucho cariño al metrónomo para poner las notas en tiempo pero ba-

jando raya a raya, de esa forma acabas tocando a 130 sin darte cuenta.

La deshumanización de la enseñanza

Me habla de la deshumanización del arte, de la falta de calor humano en la vida actual y de la necesidad de comunicarnos. Todo ello afecta, según ella, a la música y también a la enseñanza. Hablamos de arte y de religión como los alimentos del alma y me confiesa necesitar los dos, aunque contempla la música como una oración, casi como un sacerdote. Piensa que el sentimiento religioso le lleva a entregarse más a sus alumnos. Las primeras clases de cada curso las dedica a enseñar a estudiar: los dos pilares de mi enseñanza son la técnica y saber estudiar. «Mis alumnos han ido a concursos con la mitad de tiempo estudiado que otros

aspirantes y han ganado; y es que a veces una obra recién aprendida tiene una frescura maravillosa. Toda obra tiene un proceso de aprendizaje que, cuando es superado, lo único que se hace es amanerarla».

P. ¿Qué diferencia hay entre un profesor y un maestro? ¿Faltan maestros en el conservatorio superior?

R. Lo que falta es evolucionar las técnicas de estudio. Yo distingo entre los «repetidores», los profesores y los maestros. Los «repetidores» son aquellos que están deseando que un alumno tímido se vaya, en vez de considerarlo un reto y ayudarlo. Siempre dicen que repitas mucho y más deprisa. Luego están los profesores que tienen una filosofía de enseñanza que aplican. Por último están los maestros, que son los que investigan. Están siempre reciclando su enseñanza y la están sometiendo a un estudio crítico constante para ver qué pueden mejorar.

P. Un profesor puede hacer mucho daño a un alumno. ¿Eso le preocupa?

R. Muchísimo. Un maestro puede hacer un daño irreversible. Somos conscientes de que es el alumno quien te escoge porque te admira; si hieres su sensibilidad, puedes hacerle mucho daño. Por eso la psicología es tan importante en esta profesión. Aquí todos nos sometemos a un juicio crítico, yo la primera. Siempre trato de decirles que son maravillosos para que logren autoconfianza, pero trato también de que logren un equilibrio entre la humildad y el orgullo, para que sean conscientes de que les queda mucho por aprender. Por eso considero la soberbia pecaminosa, pero el orgullo es legítimo. Les inculco también

la costumbre de autoevaluarse, dejo que el final lo descubran ellos, de esa forma serán independientes muy pronto.

P. ¿Qué cree que le falta a la LOGSE?

R. Los conservatorios necesitan urgentemente dos gabinetes: uno de psicopedagogía y otro de traumatología. No nos hemos parado a pensar que el primer instrumento es el cuerpo y que a éste debemos adaptar los demás instrumentos. Yo defendiendo una medicina preventiva para músicos, hay cantidad de intérpretes que han tenido que dejar la música por males físicos que luego se han convertido en psíquicos. Mi lema es «Paz en el espíritu, armonía en el cuerpo». Yo trabajo con una psiquiatra y un traumatólogo.

Comencé estos estudios psicológicos con el doctor Vallejo Nájera en 1976.

P. ¿Y en qué consisten estos estudios?

R. En combatir eso en lo que yo no creo: el miedo escénico. Recomiendo que tengan al público como ese incentivo que no tienen tocando en casa. El que toca tiene que gozar y para gozar es necesario tener seguridad. Para lograr esto, comienzo mis clases siempre con unas respiraciones, sin ellas no se logra una buena relajación. Por otra parte, convierto cada clase en un pequeño concierto, no corrijo constantemente para que se desvinculen de mí cuanto antes. El miedo escénico es algo totalmente educable partiendo de un estudio de la psico-

logía del alumno. Trato de convencer a mis alumnos de que en los pasos que dan desde el escenario hasta el instrumento, la mirada, la pose, etc., pueden ganarse al público. Es una forma de imprimir seguridad en uno mismo. Por eso, al final les grabo para que se vean en vídeo y desarrollen la autocritica. Los resultados lo dicen todo: en este curso 1996-97 son ya diez los premios internacionales que llevamos.

P. Es curioso, porque su metodología me recuerda a la empleada en los gabinetes de imagen. ¿El saber cómo somos ante el público puede determinar nuestro éxito?

R. Claro que sí. Yo aplico mucho la psicología. Lo que te decía antes de cantar interior-

mente, en un concierto quita «brujas» de la cabeza porque, al tenerla ocupada, no estás tan pendiente del público. Además, todo lo que se hace en un escenario es en realidad teatro, y el teatro hay que escenificarlo.

P. Sus clases son, por lo que veo, casi personalizadas. ¿Está intentando recuperar algo de la didáctica de la antigüedad?

R. Pues sí. Como yo tengo la teoría de que hay que humanizar la enseñanza, en mi clase trato de volver la mirada atrás y crear una academia en el sentido más estricto de la palabra. por eso hablo mucho con mis alumnos, todo ese tiempo de reflexión es tiempo de terapia para lograr que sean personas robustas espiritualmente.

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

PROGRAMA DE GRABACIÓN MUSICAL

partituras, transcripciones, ejercicios para alumnos, partichelas, arreglos...



Berlioz es fruto de la experiencia de veinte años en el «grabado musical» y en los desarrollos informáticos más recientes. Programa muy gráfico, posee una poderosa herramienta de paginación. Los documentos se imprimen directamente sin necesidad de recurrir a otro programa gráfico.

Berlioz, programa en francés y **PRONTO EN ESPAÑOL**, le permitirá realizar verdaderas partituras, respetando todos los usos y tradiciones de la escritura musical.

Berlioz es usado en Francia por profesionales preocupados por la calidad:

- Radio France, Paris (servicio de copias musicales).
- Centre de Musique Baroque de Versailles.
- Centre d'Études de la Renaissance y Centre de Musique Ancienne de Tours.
- Édition Debussy y Édition Rameau (integrales en curso), antología de la Polifonía de los siglos XII y XIV. - (Ediciones l'Oiseau-Lyre).
- Ediciones tradicionales: partituras y enseñanza.
- Escuelas de música...

VERSIONES MACINTOSH Y PC (WINDOWS 3.1 Y 95)

Precio: 3.690 francos franceses (incluidos gastos de envío)

Información: s.a.r.l., Dominique MONTEL

4, place des Lavoisirs, F - 30350 LÉDIGNAN

Tel. (07-33-4) 66 83 46 53. Fax (07-33-4) 66 83 47 09.

Internet: www.Berlioz.tm.fr - email : DMontelaberlioz.tm.fr

Instrumentos



María Rosa Calvo Manzano con Vanessa Montfort en un momento de esta entrevista.

Una fórmula para la inmortalidad

Recuerda la época de la orquesta como una fase cerrada que no echa en falta aunque su actividad como solista supuso para ella un gran bagaje, y añade: «...un arpista tiene un repertorio muy limitado, por lo que, esponjarse del sinfonismo, del repertorio romántico que el arpa no tiene, era como descubrir una dimensión distinta. Esta etapa me permitió profundizar en mi instrumento, a través de las sonoridades de la orquesta.»

R. ¿No añora su vida en la orquesta?

R. No, porque fue una etapa que ya superé. Creo que lo más hermoso que he hecho ha sido investigar en la pedagogía. Creas una filosofía propia y ves que con ella estás creando a profesionales enormemente formados y que son felices. Quizás he llegado a tener esta clase después de mucha investigación, porque al principio era muy difícil trabajar conmigo. Yo he tenido fama de ser una profesora muy dura, pero no me importa porque aquellos tiempos han traído estas maravillas.

P. ¿Puede ser la enseñanza una fórmula para la inmortalidad?

R. Sí, por supuesto. Al enseñar estás transmitiendo tu filosofía. Si yo tuviera que buscar de mí misma una definición, sería «una maestra realizada». He cambiado el sistema de enseñanza, mis teorías aplicadas a la música son totalmente revolucionarias, tengo alumnos míos que están impartiendo clases con mi método por todo el mundo. La última, Beatriz Martín, acaba de ser nombrada profesora de arpa en la Universidad de Illinois (EEUU) con tan sólo 24 años.

P. ¿Y siente que se le está reconociendo su labor?

R. (Se ríe) Yo soy considerada un «bicho raro» y no entro en la cabeza de los que tienen otra mentalidad. Pero la maravilla y el resultado son estos chicos. Creo que terminarán dándome la razón porque lo que estoy haciendo es bueno.

P. Si tuviera que pedir un solo deseo, sería...

R. No tengo ninguno en especial. Soy una persona enormemente feliz. No tengo metas, tengo trampolines. No me gustaría nada que llegara un momento en el que pensara que ya tengo todas mis metas realizadas. ■

VANESSA MONTFORT



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

CONSTRUCTOR DE GUITARRAS
Evelio Domínguez

Tres cubano
Guitarras
clásicas
y flamencas

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

Novedades

Opera tres



PARTITURAS

Federico Moreno Torroba

· *Concierto Ibérico, para cuatro guitarras y orquesta.*

OPE-062: partitura

OPE-063: reducción piano

CD

Gerardo Arriaga, guitarra

· *Manuel M. Ponce,*

CD1024/25: Sonatas y suites para guitarra.

**Apdo. de Correos 18077
28080 Madrid**

Tel. 91-680 15 05

Fax 91-680 76 26

PEDIDOS A:

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

NURIA LLOPIS ARENY

La tablatura española para tecla y arpa

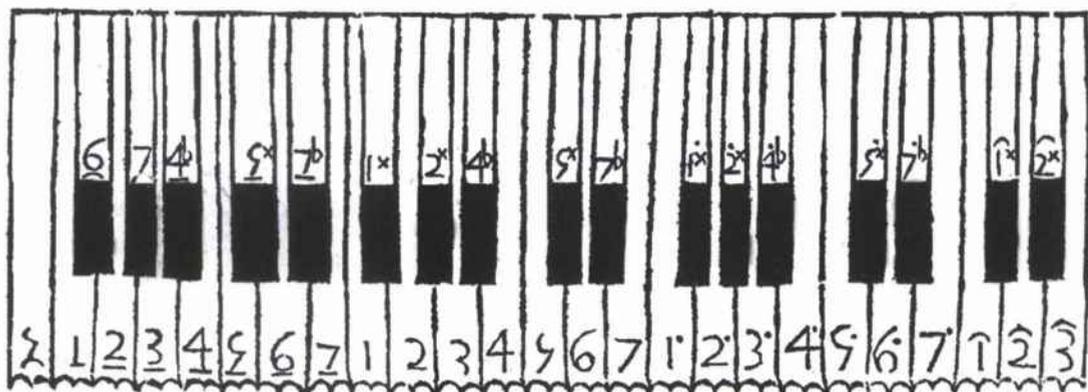
Cuando los músicos instrumentistas abordamos el repertorio musical español de los siglos XVI, XVII y XVIII, nos encontramos con que una gran parte está transcrito en notación musical actual, facilitándonos su acceso y haciendo posible su interpretación meramente instrumental. Parte de este repertorio está escrito en solfa que, aunque diferente del nuestro, nos es más cercano que la tablatura; pero existe un número importante de obras cuya grafía difiere mucho de la que usamos actualmente (véase, por ejemplo, el libro publicado por Luis Venegas de Henestrosa en 1557 titulado «Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela» o bien el de Hernando de Cabezón titulado «Obras de música para tecla, arpa y vihuela de Antonio de Cabezón. Recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón» publicado en 1578, y otros libros más publicados a lo largo de los siglos XVII y XVIII). Es lo que ellos llamaban cifra y nosotros tablatura.

Más adelante explicaré detalladamente cómo descifrar dicha cifra, pero quisiera destacar antes las enormes posibilidades interpretativas, fundamentalmente a nivel rítmico, que estas obras ofrecen, ya que en la mayoría de ellas el ritmo no está escrito. Sin desdeñar, por supuesto, el trabajo difícil y exhaustivo que los transcritores han hecho del amplio repertorio que abarca todos estos siglos, ellos han tenido que optar por transcribir

dichas obras poniéndoles un determinado ritmo, lo cual no siempre quiere decir que ésa sea la única manera de interpretar rítmicamente esta música.

Para que no quede ninguna duda sobre esta idea, les remitiré a los prólogos de todas las ediciones originales escritas en tablatura, en los cuales los autores nos dicen que cuando la cifra no tenga notación rítmica y los intérpretes no conozcan la pieza que van a estudiar se fijen bien en las distancias que separan una cifra de la siguiente y con ello obtendrán el fraseo rítmico. ¿No da esto pie a diferentes posibilidades interpretativas?

En la época que nos ha tocado vivir, marcada por las prisas y la acumulación de datos, los intérpretes nos encontramos en la duda de qué hacer. Por un lado se nos exige una perfección técnica procedente fundamentalmente de la enorme discografía que hay en el mercado, la cual implica un nivel interpretativo muy elevado; y por otro, nos encontramos con un extenso repertorio, cada vez mayor, dado que los musicólogos nos ofrecen una recuperación histórica progresivamente más amplia y cercana en el tiempo; por último, se nos pide que seamos más y más especializados. Por esto se comprende que no todo el mundo quiera ni pueda acercarse a las fuentes originales y hacer su propia versión del repertorio del que aquí hablamos. Ahora bien, tenemos que tomar conciencia de



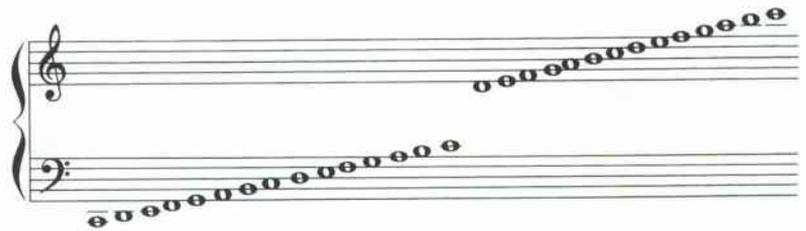
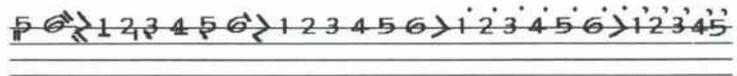
una realidad: si nos dedicamos a la interpretación histórica, debemos acudir irremediablemente a las fuentes originales aunque sólo sea para contrastar la transcripción con el original y optar por una versión matizada por nuestro criterio interpretativo. Esta idea ya la conciben muchos transcritores publicando en sus obras primero la edición original y luego su propia versión, lo cual es de agradecer ya que así nos evita tener que ir buscando en bibliotecas y archivos el material que queremos comparar.

Una vez aclarado por qué considero tan importante consultar, por lo menos, las ediciones facsímiles, creo que es el momento de explicar cómo acceder a ellas. Antes de empezar la explicación detallada de la tablatura parece necesario apuntar que ésta fue concebida para facilitar al músico, profesional o no, el acceso a un repertorio que fue pensado en solfa pero pasado a cifra para ayudar a los músicos en su interpretación. Partiendo de esta premisa, el estudio de la tablatura ha de resultar mucho más sencillo que el que todo músico ha hecho durante el aprendizaje del solfeo. Y lo es. Veamos:

La tablatura se escribe sobre una serie de líneas, a modo de pentagrama, pero diferenciándose de él porque mientras en éste son siempre cinco líneas con sus cuatro espacios correspondientes, en la tablatura el número de líneas depende del número de voces que haya en la pieza y en los espacios no se escriben cifras. Así nos lo dice Venegas en su libro antes citado: *Luego ha de entender que quantas reglas [líneas] huviere, de tantas voces es la obra, porque si ay dos reglas, es de dos voces, y si tres de tres, y si cuatro de quatro, y si cinco de cinco y que por la primera regla de arriba va el tiple, y por la segunda el contra alto, y por la tercera el tenor, y por la cuarta o mas baxa, va el contrabaxo: y si huviere mas otra voz, y fuere tiple, ponerse ha en otra regla cabe el otro tiple, y si contra alto junto al contra alto y así las otras voces.* Estas líneas van separadas por otras verticales que son las que dividen los compases.

Sobre estas líneas se escriben las cifras, es decir los números, que van del 1 al 7. El 1 corresponde a la nota fa, el 2 al sol, el 3 al la, el 4 al si, el 5 al do, el 6 al re y por último el 7 al mi. Todos estos números llevan un distintivo para saber en qué octava se deben tocar. Vemos entonces que las notas más agudas llevan en la parte superior derecha una pequeña coma, la octava siguiente lleva en sus cifras un punto en la parte superior derecha, la siguiente octava se identifica porque los números no llevan ningún tipo de distintivo, en la parte de los graves las cifras se reconocen porque llevan un pequeño guión

(rasguillo le llaman ellos) escrito al finalizar el número o bien debajo de él, y, por último, si hubiese notas más graves se identifican porque en vez de llevar un guión llevan dos. No obstante, Venegas pone un punto en la parte inferior derecha de la cifra y Ribayaz una coma debajo de la cifra para identificar estas notas.



Como ya he dicho, estas cifras van escritas sobre las líneas, por lo que deducimos que si nos encontramos una de ellas con sus correspondientes números quiere decir, obviamente, que es esa voz la que va cantando en ese momento.

En la notación musical por cifra la modalidad no estaba indicada. Lo único que nos apuntan al principio de la obra es, o bien una B, o bien un \natural y en muchas ocasiones nada. La indicación de la B quiere decir que todos los 4 (si) de la pieza se deberán tocar bemol a no ser que lleven en la parte derecha de la cifra una indicación de sostenido: \sharp , que quiere decir que el 4 es natural; consecuentemente cuando vemos escrito un becuadro al principio de la obra, quiere decir que los 4 (insisto = si) son naturales. Las indicaciones para las alteraciones accidentales vienen escritas en bemol o en sostenido y, en principio, sólo afecta a la cifra que lleve al lado la alteración (ver figura pág. anterior). Una excepción hallaremos en Venegas: él marca los sostenidos con un punto en el lado superior derecho de la cifra, lo que a veces se confunde con el puntillo (este es más pequeño) que se usa para situar la cifra en su octava correspondiente.

En cuanto a los compases, a lo largo de estos siglos en los libros de cifra nos encontramos con cuatro tipos distintos escritos de la siguiente manera:

(1) C , (2) C , (3) C 3 y (4) C 3 o sólo 3 también escrito así :



En el libro sobre Juan Blas de Castro de Luis Robledo, publicado por la Institución Fernando el Católico, que mereció el Premio Nacional de Musicología en el año 1987, el autor explica con mucha precisión y claridad la diferencia que existe entre

ellos. Hablando sobre el compás de compasillo, Luis Robledo insiste en la idea de que este compás no era cuaternario sino binario. La diferencia que existiría entre C y C estribaría fundamentalmente en el tempo, siendo normalmente el compasillo más «pausado» que el C . En cuanto a los compases ternarios, nos dice Hernando de Cabezón en su libro: *Ay dos maneras de proporción ternaria, una de tres semibreves al compás, y otra de tres mínimas...* Al primero le llamaban ternario de proporción mayor (3) y al segundo, ternario de proporción menor (4). Volviendo al texto de Luis Robledo, podemos leer en él: *Lorente, Ruíz de Ribayaz, Nasarre y Antonio de la Cruz Brocarte distinguen la proporción mayor ... de la proporción menor ..., fundamentalmente por el modo de llevar el compás.* En el de proporción mayor (3) la acentuación recaería sobre la primera y tercera parte, mientras que en el de proporción menor (4) la acentuación lo haría sobre la primera y segunda parte.

En 1702 Diego Huete publica el primer tomo de su libro titulado «Compendio numeroso de zifras armonicas, con theorica, y practica, para harpa de una orden, de dos ordenes, y de organo». Es éste un libro muy didáctico donde encontramos una tablatura bien editada, un prólogo muy interesante y un repertorio sugerente. En el capítulo IX dice así: *Para los que saben Música, se apuntan encima de los números, las notas de ella; y para que aya menos, conforme la que se pone primero, se ha de entender son las que se siguen, hasta que aya otra diferente, y donde faltaren, es por ser, como las que ya vãn apuntadas, ò por ser tan claro el ayre con que se han de tocar, que no es necesario esa advertencia.* Pero antes de reflexionar sobre este párrafo quisiera indicar otro tam-

bién muy interesante, escrito en el capítulo VIII, dice: *Para los que no saben solfa, se dà por advertencia, y Regla general, que executen los números, conforme las distancias con que estàn escritos...* Entramos ahora en la parte más interesante y más sugerente para los instrumentistas, es decir, en la notación rítmica. Como ya les he dicho antes, Huete publicó un libro muy claro y bastante preciso en su escritura, Hernando de Cabezón también es bastante explícito en lo que a notación rítmica se refiere, así como Martín y Coll, pero tanto Lucas Ruíz de Ribayaz («Luz y Norte Musical...» 1677) como Venegas de Henestrosa se olvidan de ello (?) o dan por hecho que todo el mundo conocía el ritmo que había que dar a las piezas por ellos recopiladas y nos encontramos con ausencia total de notación rítmica en sus publicaciones.

En el primer párrafo, Huete nos dice por un lado que para los que saben solfa el ritmo está escrito encima de los números y por otro que, si encontramos una parte de la pieza sin ritmo encima, quiere decir o bien que las siguientes notas tienen la misma duración que la que se puso al principio, o bien que es tan claro «el ayre» que no es necesario indicarlo. En el segundo texto nos explica que para los que «no saben solfa», pueden sacar el ritmo teniendo en cuenta las distancias que hay entre cifra y cifra. Esta última «advertencia» nos es de gran utilidad a la hora de intentar interpretar tanto la música de Ribayaz como la de Venegas, pero también nos ayuda con las otras publicaciones ya que nos encontramos con muchos casos en los que, si seguimos el consejo de Huete para «los que saben Música», rítmicamente la interpretación sería muy cuestionable.

Aunque ya he dicho antes que el ejemplo es muy

Voy a poner un ejemplo muy sencillo y bastante fácil de resolver para clarificar todo lo expuesto; se trata de una pequeña pieza titulada «Gaita», que está en la página 3 del tomo I.

Gaita

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'Gaita'. It consists of two staves. The upper staff contains a sequence of numbers: 4, 5, 6, 6, 5, 4, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 4, 5, 6, 6, 5, 4, 3, 4, 3, 2, 3, 2, 2, 1, 2. The lower staff contains rhythmic notation with stems and flags, corresponding to the numbers above. The notation is dense and appears to be a form of tablature or a shorthand for a specific instrument.

1ª versión: en la que se supone que Huete marca el ritmo en el segundo compás y considera que es suficiente no seguir escribiéndolo.

The image shows a printed musical score for the piece 'Gaita' in its first version. It is written in 3/2 time. The upper staff is in treble clef and contains a melody of quarter notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line of quarter notes. The piece consists of 12 measures.

(1ª versión)



(2ª versión)



(3ª versión)

sencillo, me ha parecido oportuno escribirlo aquí para demostrar que si en una pieza tan simple podemos encontrar esta variedad de interpretaciones, cuando abarquemos el repertorio de Venegas o el de Ribayaz las posibilidades son aún mayores porque, como ya he dicho antes, ellos no escriben apenas ningún ritmo en toda su música.

Sólo me queda por añadir en esta exposición sobre la tablatura de tecla y arpa pequeños detalles de grafía que podemos encontrar. Para los teclistas Hernando de Cabezón habla de ligaduras y de pausas advirtiéndome que cuando se encuentren con el signo de ligadura *han de tener el dedo quedo en la tecla* (es decir, mantener el sonido) $\text{~} \text{~}$ y cuando hubiese un signo de pausa ++ indica que a partir de ahí hasta que vuelva a encontrar nuevas cifras, callan las voces. La única indicación que explica Venegas es la de la pausa (silencio), marcándola con una p.

Para los arpistas, Ribayaz y sobre todo Huete, ponen bajo las cifras la digitación con la que se debe tocar la música, indicándola con una *p* para el dedo pulgar, una *y* para el índice y una *l* para el largo o medio, dato éste muy interesante en cuanto al fraseo se refiere. También nos explica Huete que debajo de la línea del bajo podemos encontrar una *O*, una *Q* o una *S*. Su función sería la de rellenar dicho bajo tocando sobre la *O* el intervalo de octava ascendente, sobre la *Q* el de quinta ascendente y sobre la *S* el de sexta ascendente. Si estas letras estuvieran marcadas con un punto en el lado derecho quiere decir que el intervalo es lleno tocando la quinta con la tercera, la sexta también con la tercera y la octava o bien con la tercera o bien con la quinta.

Los signos de repetición son muy parecidos a los que usamos actualmente. Dice Huete textualmente: *Cuando ay al principio entre las lineas dos rayas con cuatro puntos, significa, que desde donde*

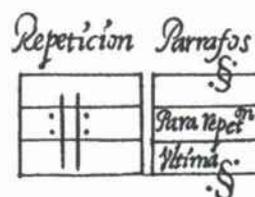
hubiere otra señal como ella, se vuelve a repetir al principio. También usa como señal de repetición dos *SS* superpuestas con dos puntillos. Los calderones que más se usaron son como los actuales pero sin punto dentro de ellos; se suelen poner al final de la pieza como señal de que ésta ha terminado aunque a veces también los encontramos en medio de la obra, separando una variación de otra.

Por último, sobre los ornamentos, que merecerían capítulo aparte ya que como todos sabemos son una inmensa fuente de posibilidades interpretativas, me limitaré a decir que cuando vienen indicados suele ser por medio de una pequeña cruz colocada encima de la cifra que hay que ornamentar, cruz que puede ir sola o con un punto o con dos para diferenciar qué tipo de ornamento se debe realizar (lo explica con bastante claridad Huete en el tomo I del «Compendio Numeroso...»).

Esperando que con esta breve introducción sobre la tablatura española para tecla y arpa de los siglos XVI al XVIII, los interesados, inquietos y curiosos puedan abordar, sin mucha dificultad, una edición original, vaya un último consejo: que se conozca muy bien a cuál nota corresponde cada cifra y que se practique un poco esta notación musical escribiéndola en el solfeo actual para familiarizarnos con ella. Venegas lo dice así: *Pues entendido lo arriba dicho en la declaracion de la cifra, con esto la sacara muy facilmente; y para que se saque verdadero, vaya apuntando el canto de organo, o lo que trasladare con la yzquierda, y con la mano derecha escribiendo; y ha se de sacar primero el tiple hasta el cabo, por la regla alta; y luego el contra alto por la regla que se sigue, y el tenor por la tercera, y el contrabaxo por la más baxa, y si mas voces huviere, sacarse han por otras reglas.* ■

2ª versión: imagínemos que en el primer compás no está escrito el ritmo porque no cabe al llevar sobre él el nombre de la pieza y lo escribe en el segundo compás, pero luego, al no marcar otro ritmo, se debería interpretar con la misma figuración que la última que él apunta, porque en el compás 9 vuelve a escribir la misma figuración que en el segundo compás.

3ª versión: he intentado interpretarlo como un músico de la época que no sabía "solfa". Me he guiado por los espacios que hay entre las cifras y el resultado no es nada incoherente ya que el ritmo se divide en dos tipos (con puntillo y sin él) y además coincide que cambia el ritmo a los tres compases, lo cual da un resultado sonoro muy interesante.



ALQUILER DE INSTRUMENTOS DE MÚSICA



CALL & PLAY

GUITARRAS • ARMÓNICAS
FLAUTAS • VIOLINES
AMPLIFICADORES
TODO EN ACCESORIOS
Y REPUESTOS



CALL & PLAY

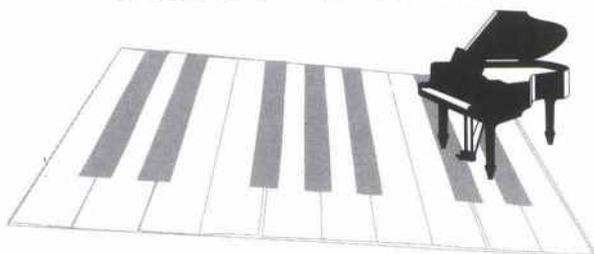
Mar del Japón 15 • 28033 Madrid • Tel. 381 58 15

Manuel Contreras II Luthier



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

Casa de Piano



- *Pianos nuevos y usados*
- *Yamaha - Kawai*
- *Marcas europeas*

- *Importación de pianos*
- *Servicio técnico*

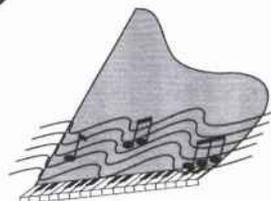
C/ Puebla, 4
28004 Madrid

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

SUSANA CERMEÑO

El arpa en el siglo XX

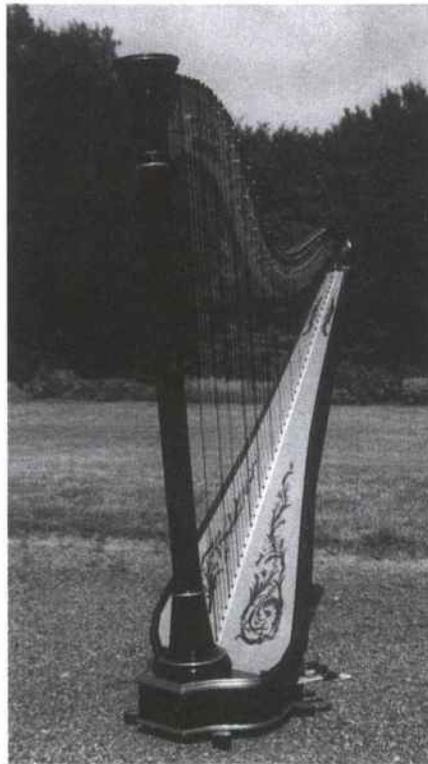
Me gusta y me interesa el arpa, y me gusta y me interesa la música del siglo XX, y más concretamente la que se ha dado en llamar (a falta, me imagino, de otro nombre mejor) música contemporánea.

Como Catedrática de arpa, he pensado siempre que mi deber es formar a los futuros profesionales, para lo cual creo que hay que saber dotarles de la adecuada formación, no sólo técnica y arpística, sino también musical y cultural, intentando que conozcan lo mejor posible no sólo su instrumento, sino también su evolución, su relación con la música y la relación de ésta con las demás facetas artísticas de cada época, incluido, por supuesto, el siglo XX, y esto último parece no ser evidente. Pienso que el arpista del siglo XXI, tiene que ser ante todo músico y hombre (o mujer) del siglo XXI.

¿Se puede ser músico del siglo XXI sin conocer y apreciar la música del siglo XX? La respuesta es obvia. No voy a entrar en discusiones acerca de si la música contemporánea es música «realmente» (como se cuestionan todavía algunas mentes ancladas en el pretérito), discusiones que se escapan del ámbito del presente artículo y que además, a estas alturas, parecen inverosímiles. Me centraré por tanto en el tema.

El primer problema que se me presenta a la hora de abordar la música del siglo XX para arpa cuando busco repertorio para los alumnos es ... ¡que no existe! Sí, hay algunos ejemplos: todos tenemos en mente, por citar los más conocidos, la *Secuencia II* de Berio o la *Sonata* de Hindemith. También podemos hablar de numerosos arpistas, algunos clave en la historia del instrumento, como Tournier, Grandjany, Salzedo, etc., que han escrito

obras para arpa. Ampliando un poco el concepto de Siglo XX, podemos incluso citar a Debussy y a Ravel, que escribieron sus *Danzas Sagrada y Profana* e *Introducción y Allegro* para arpa solista con grupo de Cámara acompañante. Poco más.



Arpa «Clio» de Camac, Francia.

¿El arpa en el siglo XX? Posiblemente, la pregunta debería ser: ¿Existe realmente un arpa del siglo XX? Quizás para contestarla hace falta repasar un poco la historia del instrumento, cuya organología y desarrollo han estado siempre ligados (como, por otra parte, los de todos los demás instrumentos) a la evolución y desarrollo de la música misma.

Así, la primera paradoja surge cuando

pensamos que el arpa que actualmente conocemos y enseñamos en los Conservatorios, a punto de terminarse el siglo XX, es un invento del siglo pasado, que a lo largo de estos últimos cien años, o más, ha sufrido escasísimas reformas y mejoras. El sistema de pedales de doble movimiento que Sebastián Erard inventó en 1811 parecía ser la respuesta definitiva al problema de los cromatismos y modulaciones, y desde entonces las pocas mejoras introducidas han sido siempre sólo en busca de una mejor calidad de sonido, eliminando los ruidos de los pedales, ampliando la caja armónica para obtener mayor volumen sonoro, etc. Mejoras todas ellas que parecen más dirigidas a satisfacer las lícitas expectativas de los arpistas en cuanto a perfeccionar al máximo la calidad sonora del instrumento, que a resolver las exigencias de los compositores y de la música de nuestros días.

Durante la Edad Media se puede decir que el arpa fue un instrumento largamente utilizado y apreciado. La vemos acompañando a los peregrinos en el Camino de Santiago, a hombros de juglares, en manos de trovadores y *minnesinger*... La Iglesia la ensalza y protege como instrumento «divino» que tocaba el propio Rey David y en general goza de favor en todos los ámbitos sociales. Durante el Renacimiento mantiene este estatus privilegiado, ya que es de los pocos instrumentos, junto con la tecla y la vihuela, capaz de hacer polifonía. Los tratados de la época escritos precisamente bajo el título de *Música para tecla, arpa y vihuela* se multiplican: Venegas de Henestrosa, Cabezón, etc.

Pero ya se sabe que el momento de mayor esplendor es siempre simultáneamente el del inicio de la decadencia: la música empieza a «semitonar» y el arpa no está preparada para ello. El famoso arpista de

la corte de los Reyes Católicos, Ludovico, al que hace referencia Mudarra en su «Fantasía que contrahaze al harpa a la manera de Ludovico», era famoso precisamente por la manera en que «...quando venía a clausular: poniendo el dedo debaxo de la cuerda, la semitonava...»¹. Esto nos confirma, sí, la habilidad del mencionado arpista, pero también nos revela el problema con el que se enfrenta, y nos hace pensar que, seguramente, otros arpistas no serían tan hábiles a la hora de resolverlo. Amén de que semitonar acortando la cuerda con el dedo no deja de ser una chapuza ingeniosa, apta para salir del paso, pero no para asegurar la adaptación del arpa a la música que se empezaba a hacer. Si Hernando de Cabezón podía decir en el prólogo a la edición de las obras de su padre, en 1578, que «...el instrumento del harpa es tan semejante a la tecla que todo lo que en ella se tañe, se tañerá en el harpa sin mucha dificultad...», es obvio que la música avanza inexorablemente hacia un cromatismo o unos procesos modulantes cada vez más complejos, ante los cuales el arpa renacentista no puede responder.

¿Desaparece entonces el instrumento? Evidentemente, no. Los arpistas se lanzan desesperadamente a la búsqueda de soluciones y surgen inventos de lo más variopinto, algunos ingeniosos y otros francamente estafalorios: arpas dobles (que ya mencionan Bermudo y Cabezón en España, y Vincenzo Galilei en Italia), con dos hileras de cuerdas, arpas triples, con tres hileras, arpas cromáticas, arpas de 72 cuerdas, etc. Pero la solución no se alcanza hasta los primeros años del siglo XIX, en que, como he dicho antes, y tras una larga serie de avatares, Sebastián Erard inventa el sistema de pedales de doble movimiento. Este sistema facilita, como era de esperar, las posibilidades modulatorias e incluso cromáticas del instrumento, y además hace posibles exóticas combinaciones y enharmonías que, junto con los glissandos y otros efectos, y junto, todo hay que decirlo, a la maravillosa sonoridad del instrumento, le hace un sitio en la orquesta del último romanticismo; sitio que mantiene por méritos propios durante todo el siglo XX.

Pero el sistema de pedales tampoco es la panacea: la música, afortunadamente, sigue evolucionando... ¿y el arpa...? En un siglo como éste, en el que las vanguardias y las corrientes estético-musicales se suceden a ritmo vertiginoso, seguimos con el arpa de 1811. En un momento en que la música evoluciona hacia



Arpa cromática Pleyel, siglo XIX

el microtonalismo, el arpa sigue haciendo cromatismos a duras penas.

El paralelismo histórico es interesante: ahora, igual que en el Renacimiento, se empiezan a poner de manifiesto las deficiencias del arpa para adaptarse a las nuevas músicas; igual que no se podía hacer música Barroca con un arpa Medieval, no se puede afrontar la música en los límites del siglo XXI con un arpa de principios del XIX. Y no es sólo cuestión de volumen o sonoridad, como creo que tampoco lo era entonces, sino de la naturaleza intrínseca de la música misma. Ahora, como entonces, es el momento de que los arpistas pongamos manos a la obra para que nuestro instrumento siga evolucionando.

Por eso, las últimas innovaciones propuestas por los constructores de arpas, siendo por supuesto loables por el esfuerzo realizado y sobre todo por el interés que demuestran hacia la evolución del instrumento, no son definitivas. Se limitan a colocar en la base de las cuerdas un mini-micrófono que amplía el sonido, o que incluso lo transforma y distorsiona mediante su conexión a sintetizadores y módulos de efectos. A mi entender, y reconociendo la importancia del paso dado, creo que, no obstante, no es ésta la dirección a seguir, porque ni el volumen ni el timbre son los problemas, sino los pedales, los dichosos pedales que «asustan» por su complejidad más aparente que real, a tantos compositores, y que además limitan las posibilidades de los intérpretes: con el actual sistema de pedales, tocar una sencilla serie dodecafónica a una cierta velocidad es puro virtuosismo, pero hacer música con cuartos de tono es directamente imposible.

En la era de la informática, cuando tantos pequeños y grandes problemas se están resolviendo gracias a la ayuda de los ordenadores, ¿no es lícito pensar que también para el arpa esté ahí la solución? ¿Un sistema informático que realice con rapidez y limpieza las alteraciones accidentales necesarias, incluidos los microtonos? Todo un reto para los constructores.

Lógicamente, este artículo no es más que una pequeña reflexión acerca de la situación del arpa, desde un determinado punto de vista, siendo consciente yo misma de que para un análisis exhaustivo habría que analizar otros muchos factores. Por ejemplo, hay que decir que a pesar del aparente tono pesimista, sé que el arpa está en pleno auge, con una demanda cada vez mayor en los conservatorios y un nivel de calidad interpretativa sobresaliente. Los arpistas estamos acostumbrados a luchar por nuestro instrumento, por eso quiero que este artículo acabe con un punto de esperanza, con un llamamiento a los compositores para que se acerquen al arpa. ■

¹ Juan Bermudo. «Declaración de instrumentos musicales», 1555.

LA
MAYOR
ORGANIZACIÓN
AL SERVICIO
DE LA MÚSICA

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

y todos sus complementos



Unión Musical
arandajo

- 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
internet: <http://www.vanaga.es/arpandes>

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



ANA ALBERDI

El arpa barroca española como obscuro objeto de deseo

No es norma de nuestra revista ejercer la crítica. Pero un repertorio tan fragilizado por la desatención como es el del arpa barroca española puede ser presa fácil de interpretaciones dudosas. Por ello hemos querido incluir, como parte de nuestro dossier instrumental dedicado al arpa, un comentario crítico sobre un reciente concierto centrado en este rico y maltratado aspecto de nuestro patrimonio como aviso a navegantes.

El concierto madrileño que ha iniciado el XI Festival Internacional de Primavera «Andrés Segovia» (10 de mayo) estuvo a cargo de Andrew Lawrence King & the Harp Consort, con Rodrigo del Pozo (tenor y guitarra), Steve Player (guitarra y danza), Lee Santana (tiorba y guitarra), Hille Perl (viola de gamba, lirón), Pedro Estevan (percusión) y A. L. King (arpa y dirección). Realizado en la sala de cámara del Auditorio Nacional, presentaba de salida ciertas curiosidades dignas de mérito: siendo un festival de guitarra, estaba dirigido por un arpista.

Al estar programada para el concierto música del siglo XVII, el arpa era de dos órdenes al estilo español de aquel siglo: una hilera de cuerdas para las notas diatónicas (equivalentes a las teclas blancas del piano) y una serie de cuerdas cruzadas para las alteraciones (teclas negras del piano).

El director y arpista del grupo, Andrew Lawrence King, es un reputado tañedor de arpa en los círculos europeos y americanos de música barroca.

El programa era variado y se desdobló entre el siglo XVI y XVII en la primera parte, ciñéndose en la segunda a la música de Ruiz de Ribayaz. Comenzaron con la *Corrente italiana* de Cabanilles en versión para los instrumentos antes citados.

Antes del concierto se había montado un pequeño tablado con cuatro módulos en el frente de la escena cuya función desconocíamos los espectadores. Pudimos descubrirla cuando tocaron la tercera pieza llamada *Gallarda la Gamba*, improvi-

sación sobre una pieza de Mudarra, pues al tiempo que escuchábamos la *Pavana* con su glosa de Cabezón hecha *Gallarda*, la bailaba uno de los guitarristas del grupo, Steve Player.



Andrew Lawrence King & the Harp Consort.

Seguíamos escuchando y viendo la «representación», pues así parecía que se nos quería ofrecer el concierto cuando llegamos a los *Canarios* coreografiados por Negri. En esta pieza el tablado adquiría su función pues los zapateados que allí se daban hacían dudar de la posibilidad de que hubieran podido ser ejecutados por los contemporáneos de Negri, dadas las características de sus calzados suaves y sin tacón como puede apreciarse en las ilustraciones de *Le gratie d'amore*. Nos aseguraron que los *Canarios* procedían de las islas Canarias, cosa que ya dice Negri pero que no está tan clara como para afirmarla tan tajantemente.

El concierto empezó a adquirir un carácter didáctico a partir de la segunda parte cuando A. L. King, «muy amable-

mente», empezó a explicar quien era Lucas Ruiz de Ribayaz, burgalés que vivió entre España y América en el siglo XVII y que compuso el tratado de arpa «Luz y Norte para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa». Fue algo así como si en un auditorio londinense un grupo barroco español o francés se hubiera puesto a relatar a los oyentes los pormenores de la vida de Henry Purcell en vivo y en directo.

Pero esta segunda parte fue más confusa todavía en su comienzo, pues se inició con unas *Gaitas*, tocadas ¡en una gaita! por Steve Player, que entró en la sala por la puerta de los oyentes, y a las que siguieron unos pasacalles. ¿Tiene sentido tocarlas en la gaita cuando la relación con este instrumento es que el bajo hace un bordón?

A continuación se interpretaron una serie de danzas: *Españoleta*, *Folia*, *Xácaras* y *Gallarda* en las que pudimos apreciar que la interpretación no era tan fidedigna como se sugería en los discursos didácticos, pues cuando llegaban los pasajes de mano izquierda de las *Xácaras* en el arpa, de ejecución más dificultosa, simplemente se habían esfumado, habían dejado de existir. En la *Españoleta* pudimos escuchar la modernidad de que Pedro Estevan percutiera con las manos la tabla armónica del arpa al tiempo que ésta hacía su tañido.

Después de estas danzas dejábamos el mundo de Ribayaz para tomar el de Juan de Arañés con una *Chacona* que había sido el motivo de la comunicación de la musicóloga americana Louise Stein en el último congreso de Ávila, en el que sos-

tuvo que esta pieza era un ejemplo de encargo de música erótica paralelo a los encargos de pinturas eróticas.

Pues así lo realizó dicha compañía que, más que un grupo musical, intentaba ser una compañía teatral «sui generis». El arpista nos leyó el texto de la *Chacona*, recitándolo antes de su canto por si acaso algún pasaje pudiera pasar desapercibido. Tras ello empezó la música, el tenor entonó su parte al tiempo que aparecía en escena, con paso dubitativo, el bailarín Steve Player con una máscara negra de nariz alargada y medio rostro, típica de la *commedia dell'arte*, y se ponía a escenificar el texto, simulando una masturbación con una escoba, cambiada más tarde por una guitarra como símbolo fálico, al mismo tiempo que bailaba la *Chacona*.

En la primera introducción al concierto, A. L. King había hablado de «los cuatro de empezar» como cuatro músicos que se ponían de espaldas al público al principio de las comedias, «según las noticias de un italiano que pasó por la corte de Madrid». Pues ellos hicieron los cuatro de acabar y así se dispusieron improvisando en las guitarras sobre las *Folías de Marais*, de espaldas al público. De estos cuatro se desgajó el bailarín que también tocaba la guitarra, para danzar la *Folía*.

Al finalizar el concierto hubo aplausos por parte del público y el grupo ofreció una propina. Aparte del relato que hemos hecho de este concierto iniciador del XI Festival «Andrés Segovia» de guitarra, en el programa de mano nos encontramos con algunos datos sorprendentes:

- Las improvisaciones se hacían «después de Mudarra», «después de Milán», quizás habían olvidado la expresión «a partir de» o «sobre»... ésto creaba una confusión temporal, en la que no sabías en qué tiempo situarte.

- Las falsas o disonancias, así llamadas en el XVII, aparecían en el programa como notas erróneas «que liberan al ejecutante de la rigidez propia de las reglas armónicas.»

- Se mezclan los aspectos interpretativos del arpa y la guitarra mencionando el rasgueado, pero en ningún momento el arpeado como era de rigor en el siglo del conde-duque.

- Con respecto a las danzas se establece

el repertorio de los maestros de danza del XVII, mencionando el minueto dentro del apartado de la danza cortesana francesa, minueto que empieza a introducir Sebastián Durón muy a finales del siglo. - Se habla del rítmico zapateado de los canarios cuando, como ya dijimos antes, no queda claro que así se bailaran, y los mezcla con el Bolero al que denomina danza folk sudamericana de la época, cuando el Bolero es una danza que se empieza a mencionar en el XVIII avanzado.

En otro orden de cosas tendríamos que considerar que el tañido del arpa de A. L. King tiene curiosidades bastante alejadas de lo que debió de ser la práctica arpista del XVII: cómo utiliza el glissando, cuando parece que en la época no se pasaba de acordes arpeados; cómo se menciona la digitación específica escrita por Ribayaz para no practicarla después, tocando con los cinco dedos de la mano en vez de los tres que se mencionan en los tratados de arpa de la época.



Ilustración de un ejercicio para alzar la pierna, donde aparece el calzado sin tacón para zapateado.



Las tentaciones de Zurbarán.

ca. Pues es curioso cómo Ribayaz, no anotando ninguna figuración rítmica, sí que anota bastantes digitaciones en sus piezas. Asimismo, apagaba las cuerdas siempre con el quinto dedo en vez de apagarlas con el dedo que acaba de tocar, como decía Jovernardi, arpista y teórico italiano que fue músico de cámara de Felipe IV. Hay que llegar a la mitad del XVIII para que Minguet mencione la importancia de cuatro dedos para tocar el arpa.

Por otra parte, el arpa de A. L. King es muy rara, es de dos órdenes, pero parece que ni King ni el constructor de su arpa se han molestado en pasearse por la península Ibérica para medir, estudiar y contemplar tantas arpas de dos órdenes como se pueden encontrar en Madrid y en Ávila sin ir más lejos. Así parece que su arpa está basada directamente en el conocido cuadro de Zurbarán *Las Tentaciones de San Jerónimo* que se encuentra en el Monasterio de Guadalupe. Una de las tentaciones del santo ermitaño es una doncella que toca el arpa. Pues bien, de allí directamente se ha sacado el modelo con el agravante de que ese arpa no es de dos órdenes sino de una.

No se entiende muy bien este espectáculo más allá de encontrarle una finalidad económica en la que primaría la venta de una imagen esperpéntica de la vida española que puede producir mucho morbo, al jugar con medias verdades que al no tener límites distorsionan el intento. ■

STEFANO RUSSOMANNO

Siete por siete. *Zayin* de Francisco Guerrero

El 8 de febrero se estrenó en el Teatro Central de Sevilla el ciclo íntegro *Zayin* de Francisco Guerrero. La importancia de este acontecimiento se vio subrayada por las cámaras de Canal +, que grabaron el concierto entero, incluida la entrevista entre el compositor y el crítico Vela del Campo. La ejecución corría a cargo del Cuarteto Arditti, desde hace años reconocido como punto de imprescindible referencia en el campo de la música contemporánea (el día anterior, y en el mismo escenario, había interpretado la integral de cuartetos de Xenakis). No se puede menos que permanecer asombrado ante la desenvoltura con que los cuatro músicos dominan partituras de semejante complejidad. El grupo inglés brindó una interpretación admirable, no sólo bajo el punto de vista técnico, sino también desde el punto de vista de la exploración analítica, como podemos testimoniar los pocos que tuvimos la suerte de asistir al ensayo.

Complejidad y matemáticas son las dos palabras más frecuentemente asociadas a la música de Francisco Guerrero, aunque hay que decir que la atención y el entusiasmo mostrados por el público demuestran que estos dos términos no son necesariamente sinónimos de frialdad o abstracción. Al contrario, el cálculo matemático es para Guerrero un medio para la estructuración formal, y no impide en absoluto el contacto directo, instintivo y casi físico con la materia sonora. Todo el proyecto de *Zayin* gira alrededor del número siete (*zayin* significa 'siete' en hebreo, precisamente): siete obras, la suma total de cuyas duraciones es de sesenta y un minutos ($6 + 1 = 7$). La composición abarca un período de tiempo muy amplio, desde 1983 hasta 1997, por lo que ha ido registrando los momentos clave de la evolución estilística del compositor. Así la primera obra está escrita con procedimientos de combinatoria, mientras que las demás están compuestas con técnicas fractales, desarrolladas por el compositor a partir de mediados de los ochenta. También la idea original de escribir siete tríos de cuerda dejó paso con el tiempo a una sucesión más variada: los *Zayin IV* y *VII* están escritos para cuarteto, mientras que el *Zayin VI* es para violín solo. En cualquier caso, la ejecución integral ha

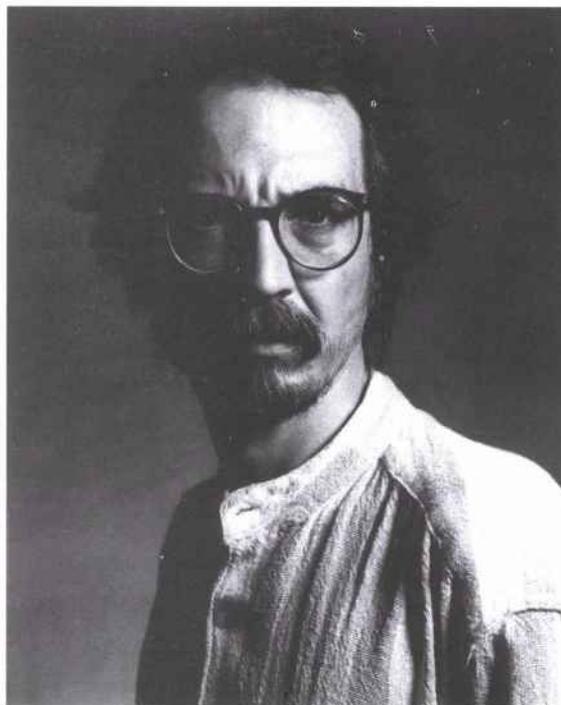
confirmado la extrema unidad del ciclo, así como su capacidad para mantener la tensión, sin lugar para los momentos de debilidad o aburrimiento.

En el microcosmos de *Zayin* se concentran los más puros valores del arte guerreriano. Desde hace ya años, el com-

común y una plasticidad continua, como se puede ver en otras obras suyas para grandes plantillas instrumentales (*Ariadna*, *Sahara*, *Oleada*, *Coma Berenices*). Simultáneamente, esta plantilla de tríos y cuartetos nos permite ver la dimensión más íntima del autor, donde a la extraordinaria fuerza de impacto típica de su estilo, se añade la búsqueda de secretos matices.

Un simple comentario como éste no puede dar la medida de la extrema variedad expresiva de cada una de las obras que integran *Zayin*. El comienzo de *Zayin I*, con los tres instrumentos superponiendo acordes de dobles notas fuertemente disonantes, establece una asonancia ideal con la lógica sonora del "rasgueado". No es ésta la única referencia que Guerrero conserva del folklore andaluz, que desde sus comienzos ha sido para él como una fuente subterránea de inspiración: otro ejemplo puede ser el uso sistemático de los microintervalos. Sin embargo, si se quiere hablar de andalucismo, hay que entenderlo como una afinidad espiritual, más que como analogía externa.

Zayin II se articula sobre la contraposición de dos motivos expresivos: por una parte el *perpetuo* creado por la repetición de notas, y por otra bloques más distendidos basados en el entrelazarse de ritmos irregulares. El origen



Francisco Guerrero. Foto: Ignacio Evangelista.

positor ha encontrado en los instrumentos de arco el vehículo ideal para transmitirle al sonido una tensión física poco

fractal se percibe claramente cuando las franjas rítmicas empiezan a estirarse, cada una según un modelo propio, como si se fundiesen juntas tres tiras de diferente tensión. *Zayin III* conjuga el lirismo de la parte inicial con los hormigueantes movimientos ascendentes de fusas de la segunda. Los movimientos febriles, aunque contenidos, del *Zayin III*, explotan con violencia en *Zayin IV*, en el que la materia sonora se agita como atraída por tormentosas espirales ascendentes. Al contrario, *Zayin V* está imbuido por la dulzura tímbrica de las sonoridades con sordina y *flautati*, que traducen en un inasible murmullo el movimiento de las partes instrumentales, regenerándolo cada vez en densidades mutables. En *Zayin VI*, Guerrero da completamente la vuelta a la imagen tradicional del violín: desde las tesituras agudas donde suele cantar la melodía, lo traslada al registro más grave, excavando en sus más oscuras y

matéricas profundidades.

El tono casi crepuscular de algunos pasajes de *Zayin VII* ofrece el adecuado contraste con su inmediato precedente. En el equilibrio de todo el ciclo el último *Zayin* significa casi una recapitulación: el sol grave del primer violín se enlaza con el VI, los rápidos *glisandi* ascendentes con el II, los largos trinos con el V, el veloz motivo ondulante hacia arriba y hacia abajo hace referencia, aunque en clave más atenuada, a las espirales sonoras del IV. En realidad, el concierto concluye con la ejecución de un *Zayin VII bis*, una simpática propina, de minuto y medio de duración, que el compositor escribió como regalo para el Cuarteto Arditti.

En fin: ¿Qué son los *Zayin*? No son una serie de retratos (aunque cada uno esté dedicado a una mujer), tampoco una serie de narraciones (aunque cada uno represente en su especificidad un proce-

so dinámico). Los *Zayin* son siete arquetipos sonoros, una música de fuerzas puras y tensiones que se relacionan entre sí, como sucede en la naturaleza. Construir mundos a partir de un número o de una ecuación, hacer respirar a la música la complejidad y la pulsación orgánica que se revela en la materia viviente; éstas son las intenciones de Guerrero. Para Guerrero la música existe sólo en la medida en que se ramifica en la totalidad de la realidad y establece relaciones cada vez más estrechas con cuanto la circunda. La referencia al número, la deliberada y casi provocadora ausencia de estructuras programáticas, no se resuelven en el ejercicio de un arte ascético, separado del mundo. Es más bien al contrario: desde el momento en que la música se pone al servicio de un mensaje cualquiera, renuncia *a priori* a un contacto total con la vida, que se da en una perpetua, inextricable y contradictoria mescolanza de elementos. ■

UNIDOS POR JUPITER

JOSÉ LUIS TURINA

La Propiedad Intelectual, ¿dominio público?



En un reciente artículo titulado *El himno nacional, propiedad privada*, publicado en EL PAIS del pasado 29 de abril, su autor, el conocido periodista Miguel Ángel Aguilar, denuncia la, a su juicio, escandalosa situación en que se encuentra el himno nacional español, tras haberse percatado de que dos personas, D. José Andrés Gómez y D^a María Benito Silva, percibieron entre 1990 y 1992 la nada despreciable cantidad de 15 millones de pesetas en concepto de derechos por la interpretación de dicho himno.

Sede de la Sociedad General de Autores y Editores en Madrid.

El fondo, más que el contenido, del citado artículo me llevó a redactar unas notas apresuradas que envié a dicho diario, con el ruego de que, dada su extensión, fueran publicadas asimismo en forma de artículo. Pero a los pocos días me comunicaron telefónicamente que su publicación era imposible, dado que era norma del periódico no entrar en ese tipo de polémicas por esa vía, y sugiriéndome que redactara una versión reducida del mismo para su publicación en la sección de «Cartas al Director», lo que tuvo lugar el pasado 11 de mayo.

La reducción del artículo inicial fue un auténtico ejercicio de resignación, por verme obligado a renunciar a muchas de las ideas iniciales, al adaptarlo a la forma de «carta» -ya se sabe, no más de 30 líneas-. Mientras la hacía, me juré a mí mismo desquitarme con un nuevo artículo que enriqueciera el original con las nuevas consideraciones a que su redacción me había llevado, y que por apre-

suramiento no fueron plasmadas en el mismo. Lo que sigue, desocupado lector, es el resultado de todo ello.

Los españoles no podemos presumir de tener un himno «de firma», como ocurre en otros países -el de Austria se atribuye a Haydn, nada menos-; el nuestro ni siquiera fue compuesto por un español, sino, al parecer, por un músico alemán, a fines del s. XVIII. Sin embargo, cuenta con una orquestación magnífica, realizada por el compositor Bartolomé Pérez Casas (Lorca, 1873-Madrid, 1956), que es la habitualmente interpretada por nuestras orquestas -cuando la ocasión así lo requiere- o, en su defecto, reproducida gracias a su grabación, tanto por radio o televisión, como en todas aquellas ocasiones solemnes en las que no hay una orquesta disponible.

D. José Andrés Gómez y D^a María Benito Silva no fueron sino fieles amigo y servidora doméstica, respectivamente, del maestro Pérez Casas. Tan fie-

les debieron ser a D. Bartolomé que éste, antes de morir, les legó la propiedad de los derechos que generase la orquestación que en su día realizara del himno nacional español.

La antigua Ley de la propiedad intelectual (de 1879), al igual que la actual (de 1985), reconocía a los autores de arreglos de obras musicales (entendiendo por tales, entre otras, las instrumentaciones y orquestaciones) como titulares de los derechos que la interpretación de dichos arreglos generase. En ese sentido, cabe recordar que la Ley anterior protege la propiedad intelectual durante toda la vida del autor y hasta 80 años después de su muerte (la actual rebaja esta cifra en 10 años), por lo que, ocurrida ésta, pasan a ser titulares de dicha propiedad los derechohabientes o herederos legítimos del autor. Transcurrida dicha fecha, la obra entra en lo que se llama «dominio público».

Hay que distinguir, por tanto, entre dos tipos de autor: el de la obra original, y el del arreglo o arreglos que, en su caso, se haga de aquélla. Y en cuanto a dichos arreglos, cabe diferenciar a su vez en otros dos tipos: el de obras que, bien por vivir su autor, bien por no haber transcurrido el periodo de tiempo desde su muerte establecido, no puede ser realizado sin el consentimiento expreso del autor o de sus legítimos herederos, y el de obras «de dominio público». El caso que nos ocupa se ubica en el segundo de ambos supuestos, ya que Pérez Casas se limitó a arreglar, transcribiéndola para orquesta, una obra de dominio público.

A este respecto, el himno nacional español, como cualquier composición musical o poética cuya existencia haya rebasado el tiempo legal de protección de la propiedad intelectual arriba indicado, es de dominio público en el sentido crematístico de la expresión: no pertenece a nadie. Ahora bien, a diferencia de lo que sucede con las obras de todo compositor cuya música, por haber finalizado la citada protección legal de su obra, puede ser manipulada por cualquiera, los himnos, tanto del Estado como de las diferentes Comunidades Autónomas, gozan de una integridad especial, imprescriptible, que viene conferida por el carácter oficial que supone la aprobación de su texto y de su música (la melodía y su armonización) por el Gobierno correspondiente, carácter cuya vigencia se inicia, como es habitual, con su publicación en el Boletín Oficial del Estado.

Ahora bien, un himno necesita una materialización que permita su presencia en todas aquellas ocasiones cuya solemnidad lo requiere, lo que justifica la existencia de diferentes arreglos: para bandas militares, bandas sinfónicas, conjuntos

orquestales más o menos nutridos... El himno, por tanto, puede y debe ser adaptado, siempre y cuando ninguno de los factores que gozan de la «oficialidad» a que se refiere el párrafo anterior sea modificado.

Uno de nuestro más insignes e internacionalmente reconocidos compositores, Cristóbal Halffter, me contó hace tiempo que, en cierta ocasión, recibió el encargo de realizar una orquestación del himno nacional, con el fin de que fuera interpretado en una acontecimiento importante. Conociendo su maestría como instrumentador, estoy seguro de que su trabajo debió de ser magnífico, y si, al parecer, no prosperó fue porque cometió la «trepelía» de sustituir en los últimos compases la armonización «oficial» por una modulación sorprendente (véase y tóquese el ejemplo que ilustra este artículo), lo que -alentado por un eminente crítico, ya desaparecido- estuvo a punto de suponerle un disgusto con la Justicia.

Esa adaptación necesita, a su vez, del trabajo, los conocimientos y la habilidad de un compositor, por cuanto la Instrumentación y la



Armonización de Cristóbal Halffter para los últimos compases del himno nacional. Observese la modulación a Mi bemol mayor que precede a la 6ª napolitana de Do mayor.

Orquestación son disciplinas -nada fáciles de adquirir, por cierto- anejas a la Composición: de ahí que su estudio esté vinculado únicamente a dicha especialidad en todos los planes de estudios de todos los conservatorios del mundo. Y está claro que el compositor al que se encarga la instrumentación tiene derecho tanto a percibir una retribución digna por ello, como a registrar su arreglo y percibir, en lo sucesivo, los derechos que le correspondan por la utilización que se haga del mismo; derechos que, quede claro, no son de autor del himno, sino de autor de dicho arreglo, y que, a su fallecimiento, podrán seguir percibiendo sus herederos durante el tiempo marcado por la Ley. Quede bien claro, por tanto, que corresponde a D. Bartolomé Pérez Casas, única y exclusivamente, la autoría de dicha orquestación, y a sus actuales herederos los derechos que la Ley señala sobre la misma.

En su artículo, Miguel Ángel Aguilar asegura que, tras haber descubierto lo que nunca estuvo

«La antigua Ley de la propiedad intelectual (de 1879), al igual que la actual (de 1985), reconocía a los autores de arreglos de obras musicales (entendiendo por tales, entre otras, las instrumentaciones y orquestaciones) como titulares de los derechos que la interpretación de dichos arreglos generase.»

«...me parece mucho más escandaloso que nadie discuta, al mismo nivel periodístico, la actitud de los «listillos» que no dudan en «adaptar», para deficientes mentales y ad majorem gloriam de sus cuentas corrientes, las páginas más célebres de la Historia de la Música...»

oculto, lo sacó a la luz pública a través de un trabajo por él dirigido para el informativo *Entre hoy y mañana*, emitido por Tele 5 en la madrugada del 12 de noviembre de 1993. Con ello, según cuenta, se inició el escándalo: la noticia dio origen a una pregunta parlamentaria formulada al Gobierno por el entonces diputado Diego López Garrido, a la que respondió el entonces Ministro de la Presidencia, Alfredo Pérez Rubalcaba, y en la que, como es natural, se confirmaban los hechos (¿qué otra cosa se podía hacer?).

Lo surrealista empieza a continuación: si hemos de dar crédito a Miguel Ángel Aguilar, el propio Gobierno socialista hizo de este asunto «cuestión de gabinete», encargando a la Real Academia de Bellas Artes que tomara cartas en el asunto (!?) y, según afirma, promoviera una nueva orquestación que, al parecer, se hizo, se ensayó... y nunca más se supo, como le ocurría al pobre Fernández del cuento una y otra vez. Sin duda, la orquestación de Pérez Casas era mejor que la nueva. O, tal vez, alguien decidió imponer sensatez y reparó en que la orquestación recién hecha ni supliría a la anterior -a la que, por otra parte, nada ni nadie obligaba a interpretar-, ni resolvería el problema, ya que, una vez registrada por su autor, comenzaría a generar nuevos derechos para él y sus herederos que, en este caso, prescribirían a finales del siglo XXI, en lugar de hacerlo en el año 2036, es decir, cuando se cumplan 80 años del fallecimiento de Pérez Casas (porque a nadie se le ocurre pensar que el compositor hizo su trabajo gratis, o que, de haberlo hecho, fuera a renunciar a los derechos que le correspondían). Si es verdad que el Gobierno anterior impulsó tal desatino, es de justicia aplaudir al Gobierno actual por su «indolencia» en este asunto, por más que ello le parezca reprochable al Sr. Aguilar.

Todo esto no es sino una anécdota más o menos cómica, de las muchas que animan las tertulias gracias a la labor tenaz de algunos periodistas. Pero, para mí, está teñida de un punto trágico, por cuanto viene a demostrar:

a) la falta, por parte del citado periodista, de documentación acerca de la normativa vigente sobre propiedad intelectual y derecho de autor, imperdonable en quien, se supone, ha de moverse continuamente entre *copyrights*;

b) la preocupante facilidad de nuestros políticos para adoptar decisiones motivadas por falsos escándalos, sin que ni siquiera éstos sean evidentes: ¿cuál es aquí el escándalo: que el himno nacional genere derechos de autor, o que éstos supongan una cantidad nada despreciable, y que

ésta sea cobrada por una empleada de hogar jubilada?;

c) la falta de rigor con que, en general, se valora el trabajo del compositor en nuestros días.

Personalmente, a mí me parece mucho más escandaloso que nadie discuta, al mismo nivel periodístico, la actitud de los «listillos» que no dudan en «adaptar», para deficientes mentales y *ad majorem gloriam* de sus cuentas corrientes, las páginas más célebres de la Historia de la Música, o la de los empresarios «finos» que las utilizan como elegante fondo musical del anuncio del coche del año o de una nueva marca de yogur. Claro que mi escándalo es puramente estético, por cuanto se centra en la integridad de la obra de arte (todo lo más, me lleva a reclamar respeto para ella), mientras que el que propone Miguel Ángel Aguilar entraría en el terreno de lo ético, pero vinculando para ello, un tanto demagógicamente, los valores simbólicos de la patria (ya se sabe: el himno, la bandera...) con el, al parecer, dudoso carácter de fondo de inversión que la propiedad intelectual, entendida ésta como capital que genera una renta, pueda revestir cuando arroja -rara avis- buenos dividendos (lo que le lleva a reclamar, implícitamente, que se adopten las medidas legales oportunas para poner fin a la percepción de ciertos derechos de autor).

¿Se imagina el lector un artículo en el que se pusiera en tela de juicio el derecho de los fabricantes de banderas rojigualdas a cobrar por su trabajo, con el fundamento de que sólo el amor a la Patria debe inspirar la producción de tan arraigado símbolo? Lo que el artículo de Miguel Ángel Aguilar viene a discutir, en el fondo, es la simple existencia de la propiedad intelectual y la legitimidad del derecho de autor...

Frente a esa opinión, cada vez más generalizada, no deja de ser sorprendente que cada vez haya más interesados por la composición entre nuestros estudiantes de música. El futuro de todos ellos, así como el de todos mis colegas y el mío propio, junto con el de los legítimos herederos de los que nos precedieron, es lo que me mueve a escribir estas líneas, con las que sólo aspiro a poner las cosas en su sitio y a pedir tanto que se respete el derecho a la propiedad intelectual, como que no se pongan en tela de juicio los beneficios que se derivan de su correcta utilización. De lo contrario, pronto habrá quien asegure que el compositor debe trabajar poco menos que de balde (eso sí, siempre por amor: unas veces al Arte, y otras a la Patria). Y, si no, al tiempo. ■

La guitarra de luto

El pasado 3 de mayo se nos iban dos nombres importantes del mundo de la guitarra: Narciso Yepes y Feliciano Bayón, guitarrista el uno, guitarrero el otro, pero ambos ligados ya a la historia de la guitarra española. Más popular el primero, como corresponde al ámbito de extensión de los artistas, pero igualmente decisivo el segundo en su aportación al instrumento, asegurando la continuidad de una de las guitarrerías históricas de la capital: la de Santos Hernández.

Narciso Yepes nació en Lorca el 14 de noviembre de 1927. Con una vocación precoz por la guitarra, Yepes comienza a estudiar música a los seis años y entra en el Conservatorio de Valencia en 1940. Con 19 años Argenta le hace venir a Madrid y un año más tarde le brinda su primer concierto público. En 1952 alcanza la popularidad por su intervención musical en la película *Juegos Prohibidos*, de René Clément. Tres años más tarde, en 1955, realiza la primera grabación del *Concierto de Aranjuez*. A partir de ahí su nombre suena como uno de los más serios postulantes a la sucesión de Andrés Segovia. Desde 1964 adopta una guitarra de diez cuerdas que populariza. En 1973 realiza la primera grabación integral de la obra para laúd de Bach en dos versiones, laúd y guitarra. Han compuesto obras para él compositores como Salvador Bacarisse, Leonardo Balada, Jean Françaix, Ernesto Halffter, Federico Moreno Torroba, Maurice Ohana, Federico Mompou, Xavier Montsalvatge o Tomás Marco. Académico de Bellas Artes de San Fernando, y autoridad mundial en su instrumento, Yepes se disponía a celebrar su 70 aniversario cuando esta muerte prematura (como lo son todas las muertes) se lo ha llevado a una gira infinita.

Feliciano Bayón nació en 1922. De formación autodidacta, respiró la fuerza de su inspiración del ejemplo de Santos Hernández con cuya sobrina contrajo matrimonio. En 1955, ocho años después del fallecimiento del fundador de la guitarrería, Feliciano Bayón se hizo cargo de ella hasta que su hijo Santos Bayón,



Feliciano Bayón

sobrino-nieto de Santos Hernández, le sustituyó. Sin embargo, su presencia continuaba siendo uno de los encantos de este taller. Lo conocí hace muy poco, preparando el dossier dedicado a la guitarra del número pasado de nuestra revista; me impresionaron enseguida la viveza de su memoria y un halo general de tranquilidad y madurez. Me llamó por teléfono al poco tiempo porque un guitarrista japonés que visitaba el taller se había sorprendido de que la portada del número 5 de nuestra revista publicara, en caracteres japoneses, una lista de fallecidos en el terremoto de Kobe. Le expliqué que se trataba de la colaboración de un artista plástico francés que vivía en Japón durante el trágico accidente; la pieza se titulaba *Los desaparecidos* y lejos estaba de imaginar que Feliciano se uniría a ellos



Narciso Yepes

antes de un siguiente encuentro. Todo invitaba a una nueva visita para paladear una de esas conversaciones cálidas que este hombre tranquilo regalaba desde la satisfacción del deber vital cumplido. En la feria de París, Musicora, coincidí con su hijo Santos, quien pese al éxito de su stand me decía a cada momento que deseaba volver a Madrid, al taller y a las tertulias-concierto que presidía Feliciano. Aunque nada hacía presagiar este desenlace, es posible que la intuición tenga razones que la razón desconoce. Hoy, hay un hueco en la calle Aduana que el hijo cubre profesionalmente, pero que nadie llena humanamente.

Descansen en paz dos nombres dorados de la guitarra española que el destino ha unido, ya para siempre, en una fecha: 3 de mayo de 1997. ■

13º FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA

ALICANTE, del 20 al 27 de SEPTIEMBRE, 1997

SÁBADO 20

20.00 horas • TEATRO PRINCIPAL

ANANDA DANSA Espectáculo de Música y Danza

FRANKESTEIN de Mary W. Shelley
Música: Pep Llopis

DOMINGO 21

12.00 horas • CASTILLO DE SANTA BÁRBARA

GRUPO ENTREQUATRE

JOSÉ MARÍA GARCÍA LABORDA	Sonata de Temple
LEONARDO SÁNCHEZ	Aquí Lejos y Hace Tiempo
RADAMÉS GNATALI	Cuarteto nº 1
MARISA MANCHADO	¿6x4? 24
SERGIO ASSAD	Uarekena
MARÍA ESCRIBANO	Voyage

19.30 horas • TEATRO PRINCIPAL

ORQUESTA CIUDAD DE GRANADA Director: Josep Pons

PILAR JURADO	Yggdrasil***
ALEJANDRO CIVIOTTI	Cuatro Impresiones para cuerda***
AGUSTÍN GONZÁLEZ ACILU	Adagio para orquesta de arcos
DARIO MAGGI	Metáfora de la resonancia**

LUNES 22

18.00 horas • IGLESIA DE SAN NICOLÁS DE BARI

CORO DE VALENCIA Director: Francisco Perales

JOSÉ EVANGELISTA	Cantus sacri
CÉSAR CANO	Panis et poena
RAFAEL MIRA	Sopa de letras
LUIS DE PABLO	Variaciones de León**

22.30 horas • TEATRO PRINCIPAL

ORQUESTA CIUDAD DE GRANADA Director: Josep Pons

TOMÁS GARRIDO	Caminus di palavras
JOSÉ GARCÍA ROMÁN	La Resurrección de Don Quijote
FLORES CHAVIANO	Marzo frágil de flores y ausencias***
HANS WERNER HENZE	Suite Katarine Blume**

MARTES 23

12.30 horas • AULA DE CULTURA DE LA CAJA DE AHORROS DEL MEDITERRÁNEO

PRODUCCIÓN RADIOFÓNICA (RNE Radio Clásica-CDMC)

KAYE MORTLEY Exilio***

19.30 horas • AUDITORIO DE LA CAJA DE AHORROS DEL MEDITERRÁNEO

ARCHAEUS ENSEMBLE Director: Liviu Dancaneanu

CARMEN VERDÚ	Adhara
JAIME BOTELLA	Rem in Aliam**
JOSÉ MIGUEL DEL VALLE	Eoia***
TARÉ DARIAS	Amba**
JAVIER SANTACREU	Collectio**
EDUARDO TEROL	Leden.

Solista: Eduardo Terol, clarinete

22.30 horas • AULA DE CULTURA DE LA CAJA DE AHORROS DEL MEDITERRÁNEO

ORQUESTA DE CÁMARA REINA SOFÍA

Director: José Ramón Encinar

JOSÉ RAMÓN ENCINAR	Intolerancia
CARLOS CRUZ DE CASTRO	Concierto para guitarra y cuerda**
ANTONIO GIACOMETTI	Zone di Confine**
JOSÉ RAMÓN ENCINAR	Fantasia***

MIÉRCOLES 24

12.30 horas • AULA DE CULTURA DE LA CAJA DE AHORROS DEL MEDITERRÁNEO

PRODUCCIONES RADIOFÓNICAS (RNE Radio Clásica-CDMC)

FRANCISCO FELIPE El camino (Peregrinación)***
RAFAEL LIÑÁN Juegos para la radio***

19.30 horas • AUDITORIO DE LA CAJA DE AHORROS DEL MEDITERRÁNEO

ARCHAEUS ENSEMBLE Director: Liviu Dancaneanu

COSTIN CAZABAN	Solve e coagula**
STEFAN NICOLESCU	Echos**
FRANK STEMPER	Primitive rituals for a modern society**
LIVIU DANCEANU	History I***
JUKKA TIENSUU	Tango lunare**
ULPIU VLAD	Legend of dreams**

22.30 horas • AULA DE CULTURA DE LA CAJA DE AHORROS DEL MEDITERRÁNEO

GRUPO CÍRCULO Director: José Luis Temes

ENRIQUE MACÍAS	Langsam
Solista: Dominique Deguines, fagot	
JOSÉ MANUEL LÓPEZ LÓPEZ	Jenseits... Diesselts
CARLOS SATUÉ	Concierto para Clavicembalo*
Solista: Gonzalo Manzanares, clave	
JUAN BRIZ	Saros 128
JUAN HIDALGO	Caurga
LUIS DE LOS COBOS	Nocturno
Solista: Eva Novotna, soprano	

JUEVES 25

18.00 horas • AUDITORIO DE LA CAJA DE AHORROS DEL MEDITERRÁNEO

HUMBERTO QUAGLIATA, piano

FEDERICO MOMPOU Música callada (Integral)

19.30 horas • TEATRO PRINCIPAL

ORQUESTA SINFÓNICA DE ALICANTE Director: Joan Iborra

JOAN ENRIC CANET Sinfonía Concertante*
Sollista: Juan Antonio Ramírez
RAFAEL RAMOS Kontra
AMANDO BLANQUER Iridiscencias Sinfónicas

En el 150 Aniversario del Teatro Principal

22.30 horas • TEATRO PRINCIPAL

ORQUESTA CIUDAD DE MÁLAGA Director: Odón Alonso

OSCAR ESPLÁ Don Quijote velando las armas
GABRIEL FERNÁNDEZ ÁLVEZ Glosa de Hesperia*
ORLANDO JACINTO GARCÍA Sombras iluminadas***
BÉLA BARTÓK Música para cuerda, percusión y celesta

En el 150 Aniversario del Teatro Principal

VIERNES 26

12.00 horas • SALA ARNICHES

ORQUESTA DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA

"ÓSCAR ESPLÁ" Director: Francesc Cabrelles

IGOR STRAVINSKY Suite nº 1
KARLHEINZ STOCKHAUSEN Tierkreis (12 melodías del Zodíaco)
ÓSCAR ESPLÁ Antaño
IGOR STRAVINSKY Suite nº 2
PAUL HINDEMITH Tutti Fäntchen
SAMUEL BARBER Adagio para cuerdas

19.30 horas • AUDITORIO DE LA CAJA DE AHORROS DEL MEDITERRÁNEO

LABORATORIO DE INFORMÁTICA Y ELECTRÓNICA MUSICAL (LIEM-CDMC)

JUAN CARLOS DUQUE Salónica*
EDUARDO PÉREZ MASEDA Formas naturales: dístico*
Sollista: José María Mañero, violoncello
ALEX MARTÍNEZ La Luna y el Agua***
JOSÉ MANUEL BERENGUER Karaoke*
Sollista: José Manuel Berenguer, electrónica

22.30 horas • TEATRO PRINCIPAL

ORQUESTA CIUDAD DE MÁLAGA Director: Pedro Halffter

FRANCO OPPO Concierto para piano y orquesta*
Sollista: Francisco Libeta, piano
CRISTÓBAL HALFFTER Odradek
KARL AMADEUS HARTMANN Sinfonía Trágica**

SÁBADO 27

12.30 horas • CASTILLO DE SANTA BÁRBARA

ÁNGEL LUIS CASTAÑO, acordeón

SOFÍA GUBAIDULINA De Profundis
JESÚS TORRES Itzal
CÉSAR CAMARERO Luz azul*
GONZALO DE OLAVIDE Vol*
CLAUDIO PRIETO Sonata 15 para acordeón*
GYORGY LIGETY Música Ricercata (I, III, IV, VII, VIII, IX, X)

19.00 horas • CUEVAS DE CANELOBRE (Busot, Alicante)

CONCHA JÉREZ-JOSÉ IGES

El diario de Jonás***

* Estreno absoluto
** Estreno en España
*** Estreno absoluto, encargo del CDMC

Este avance es susceptible de modificación

ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

Del 22 al 26 se celebrará un curso de composición dirigido por Orlando Jacinto García en el Salón de Actos del Centro 14

LUGARES DE LOS ACTOS

Teatro Principal
Plaza Ruperto Chapí, 6

Auditorio de la Caja de Ahorros del Mediterráneo
Óscar Esplá, 37

Aula de Cultura de la Caja de Ahorros del Mediterráneo
Avda. Doctor Gadea, 1

Iglesia de San Nicolás de Bari
Plaza del Abad Penalva, s/n

Castillo de Santa Bárbara

Sala Arniches
Avenida Agullera, 1

Centro 14, Centro Municipal de Recursos para la Juventud
Labradores, 14

INFORMACIÓN

En Alicante:
Area de Cultura del Excmo.
Ayuntamiento de Alicante
Tels.: (96) 514 92 14 y 514 92 34

En Madrid:
Centro para la Difusión de la Música Contemporánea
Centro de Arte Reina Sofía
Santa Isabel, 52. 28012 MADRID
Tels.: (34) 468 23 10 y 468 29 31
Fax: (34-1) 530 83 21

LOCALIDADES

Auditorio y Aula de Cultura de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, Castillo de Santa Bárbara, Iglesia de San Nicolás de Bari y Sala Arniches: entrada libre.

Teatro Principal: Un espectáculo 1.000 pesetas (entrada única).
Abono para los seis espectáculos: 5.000 pesetas.



AYUNTAMIENTO DE ALICANTE

Sociedad General de Autores



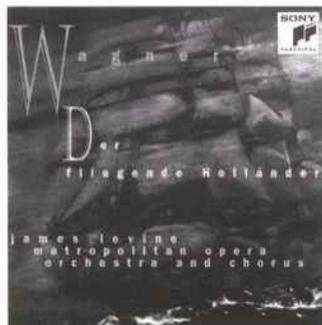
Centro para la Difusión de la Música Contemporánea

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

INAEM

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

Tres siglos de ópera



EL HOLANDES ERRANTE

SONY

Richard Wagner

James Morris, Deborah Voigt, Ben Heppner, Jan-Hendrik Rootering, Paul Groves, Birgitta Svendén. Metropolitan Opera Orchestra and Chorus. James Levine, director.

La leyenda del buque fantasma y el holandés errante, condenado a vagar por toda la eternidad hasta que una mujer le sea fiel hasta la muerte y rompa, así, la maldición, aparece en la trayectoria del joven Wagner a raíz de su huida de la ciudad rusa de Riga y su poco fructuosa estancia en París. Hasta entonces, el compositor alemán tentaba su camino sin más resultado que el de intuir una vía que lo alejase del estereotipo de la ópera deslavazada de su tiempo.

Con esta sugerente historia, Wagner va a ser él mismo por primera vez. Años después, el genio maduro encontrará costurones y posibilidades mal resueltas en esta primera obra maestra, pero hasta los últimos años de su vida pensará en volver a ella para perfeccionarla, prueba del afecto que sentía por este trabajo.

El holandés errante es, posiblemente, la mejor ópera romántica de su época y sufre del hecho de que su autor no dejó de progresar desde éste su primer grito artístico. La música articula como un todo ese aliento gótico que despertería, a mediados del siglo pasa-

do, los temores más profundos de una conciencia en transición; son los años de Frankenstein o de los cuentos de Poe. A su vez, el poeta Wagner encuentra el tono que le elevaría hasta las cimas de *Tristán, La Tetralogía, Tannhäuser* o *Los Maestros Cantores*.

La historia de esta ópera es simple, casi arquetípica: el holandés maldito pisa tierra cada siete años en busca de la mujer que asuma el sacrificio de su fidelidad y le libere del eterno ciclo; una mujer, Senta, conoce la historia y suspira por ser ella la elegida; un aspirante al amor de Senta, Erik, hace dudar al holandés que se marcha enfurecido, pero Senta le prueba su fidelidad arrojándose al mar, con lo que cumple su designio y libera al infortunado. Es una historia terrible de masculinidad en pleno tránsito hacia la crisis de identidad. *El Castillo de Barbazul*, de Bartok, cierra este ciclo que invita a la venganza del varón cumplida en *Lulu*, de Berg. Un retrato de un tránsito crítico de nuestra cultura reflejado prodigiosamente por la ópera hasta que el cine tomó el relevo para mostrar la banalidad y la hipertrofia del problema.

James Levine se da a fondo en esta entrega discográfica que constituye una de las versiones más apetitosas de los últimos años. Las voces sobrias y seguras de James Morris y Deborah Voight dan vida a la infortunada pareja con brillo, y los chicos del MET muestran las razones del prestigio de la ópera de Nueva York.



LA CARRERA DEL LIBERTINO

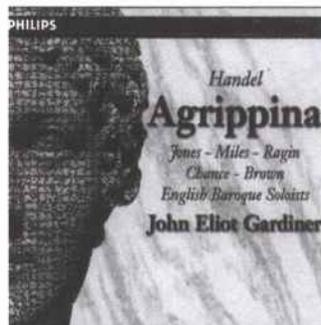
PHILIPS

Igor Stravinsky

Sylvia McNair, Anthony Rolfe-Johnson, Paul Plishka. Saito Kinen Orchestra. Seiji Ozawa, director.

Para Stravinsky el problema moral era de naturaleza muy diferente que para Wagner. El diablo era una realidad tangible y creía en él con la misma facticidad con la que otros creen en las sirenas (según contaba su asistente Robert Craft). En cuanto a aquellos que no son capaces de asegurar su entereza moral, no hay salvación posible.

En *La carrera del libertino*, Stravinsky plasma este principio casi didácticamente. El protagonista es incapaz de mantener la más mínima voluntad de sus actos y la mujer que lo quiere apenas tiene posibilidades de salvarlo. Tom, el débil, tiene su oportunidad gracias a la abnegación de Anne, pero, tras ganarle su alma a las cartas al diablo, Nick, éste le quita la razón. Es todo lo que Stravinsky concede en términos de salvación por el amor, una demencia pánfila para el resto de su vida. Con estos argumentos (que ya se encontraban en los mismos términos en *La historia del soldado*), Stravinsky creó su única ópera grande al final de su período neoclásico. Musicalmente, es el apogeo de las referencias estilísticas: Mozart, Rossini, Haendel, Purcell, etc. Durante muchos años, esta ópera, nacida a contracorriente, en plena efervescencia de las vanguardias de los años 50, estuvo en cuarentena. Hoy, afortunadamente, esas suspiencias han desaparecido y recorre el mundo con naturalidad. Por ello, muchos grandes intérpretes la cultivan. Sylvia McNair, por ejemplo, comenzó su reputación internacional con ella. Ésta es su esperada versión que nos llega en disco, ya que en directo no pudo ser.



AGRIPPINA

PHILIPS

G. F. Haendel

Alastair Miles, Della Jones, Derek Lee Ragin, Donna Brown, Michael Chance, George Mosley, Jonathan Kenny, Julian Clarkson, Anne Sofie von Otter. English Baroque Soloist. John Eliot Gardiner, director.

En un momento dado, todo el mundo sabía lo tremendo que era ser la madre de Nerón y la esposa olvidada del emperador Claudio, máxime si éste estaba enamorado de Poppea y ésta de Ottone a quien Claudio había prometido el trono, etc., etc.

A principios del siglo XVIII, otras intrigas venían a sazonar éstas más rancias de la antigua Roma. Especialmente las que enfrentaban a Venecia con el Papado. Vincenzo Grimani era cardenal y veneciano, sus diferencias con Roma eran notorias y un libreto de ópera era una buena manera de publicitarlas. Sobre este fondo, Haendel compuso la que sería su última ópera del período italiano, estrenada en la ciudad de los canales en 1710.

La música de esta *Agrippina* tiene numerosos préstamos de música anterior del propio Haendel, lo que en esos años era casi una garantía dado el ritmo veloz de producción. La presente versión del infatigable Gardiner llega, al fin, a los estantes, tras esperar algunos años desde su grabación, para solaz de los aficionados a la sublime música de Haendel.

Música antigua: la marcha hacia atrás

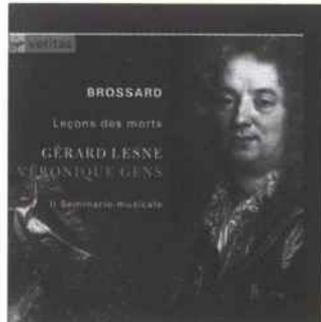


TODAS LAS MAÑANAS DE LA VIOLA DE GAMBA

VIRGIN (EMI)

Marin Marais: *Suite en do menor, Suite en sol menor, Suite en fa mayor (3º libro), Suite en la mayor (2º libro).*

Jerôme Hantaï y Alix Verzier, violas de gamba; Pierre Hantaï, clavecín.



LA OTRA FRANCIA DE LUIS XIV

VIRGIN (EMI)

Sébastien de Brossard: *Leçons des morts. Sonate en trio nº 1. Dialogus poenitentis animae cum Deo.*

Véronique Gens, soprano. Gérard Lesne, contratenor y dirección. Il Seminario Musicale.



DORADA VENECIA

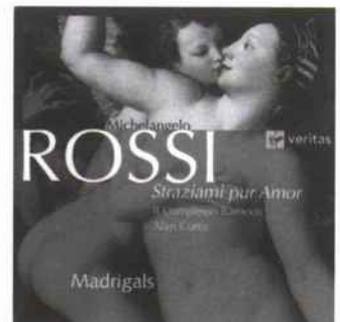
VIRGIN (EMI)

Antonio Lotti: *La vita caduca (madrigales).*

Il Complesso Barocco. Alan Curtis, director.

Antonio Lotti (1667-1740), fue uno de los más ilustres colegas de Vivaldi. Desarrolló su carrera, principalmente, en la catedral de San Marcos, donde llegó a ser maestro de capilla al final de su vida. El glorioso periodo musical que le tocó vivir debería movernos a una mayor curiosidad (era contemporáneo de Bach, Haendel, Scarlatti, Couperin, Vivaldi, etc.). Lotti dejó a su muerte una copiosa obra que cubrió todos los géneros: sagrada, profana, en torno a ochenta óperas, más de cincuenta cantatas de cámara, etc.

Los madrigales que se nos brindan en este disco imprescindible son productos tardíos del género. Uno de ellos, *In una siepe ombrosa*, fue objeto de disputa al ser acusado injustamente de plagio. Más tarde, esta misma obra fue escuchada por el emperador austríaco Leopoldo que quedó subyugado hasta el punto de decidirse por financiar la edición que, tras su muerte, fue editada por su hijo José y dedicada a la memoria del padre. Aunque el madrigal había vivido sus mejores horas en los siglos XVI y XVII, esta colección recupera los mejores alicios del género.



ESPLENDOR DEL MADRIGAL ROMANO

VIRGIN (EMI)

Michelangelo Rossi: *Straziami pur Amor (madrigales).*

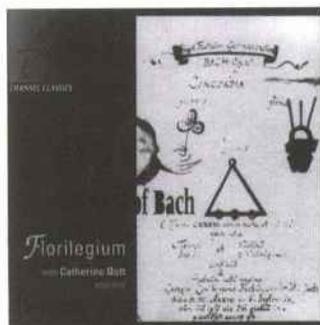
Il Complesso Barocco. Alan Curtis, director.

Rossi (1602-1656), aunque nacido en Génova, es uno de los grandes nombres del ambiente romano de principios del siglo XVII. Se trata de un período que ha empezado a calar en el aficionado a partir de la reputación de un Monteverdi, pero del que quedan masas enormes de repertorio por popularizar. En muchos casos, las dificultades vienen de la escasa conservación de partituras y materiales. Las colecciones más importantes de madrigales de Rossi se encuentran hoy en la biblioteca de la Universidad de Berkeley (California), sin indicaciones de fecha, además. Uno de los dos libros allí guardados es el que ofrece esta grabación realizada por el mismo equipo del disco de Lotti. Los madrigales de Rossi son, sin embargo, anteriores en casi un siglo y ya en esa época eran un producto tardío. El madrigal era un género de cámara vocal de enorme aceptación por la gran plasticidad de su expresión: textos de toda clase (profanos, amorosos, morales, alegóricos) componían su contenido y, además, en la época de éstos de Rossi competían con el nacimiento de la ópera.

Sucia época para la música ésta nuestra cuando se necesita una película para popularizarla. Pero como el fin justifica los medios, aprovechemos. El film francés *Todas las mañanas del mundo* puso de relieve varias cosas: las relaciones difíciles entre el viola de la corte de Luis XIV, Marin Marais, y su extraño maestro, el misterioso Sainte Colombe, así como un choque de pensamiento entre el ambiente de la corte del Rey Sol y el jansenismo puritano que profesaba una parte de la sociedad francesa de la época. Curiosamente, de esa película se han beneficiado todos más que el verdadero protagonista: Marin Marais (al fin y al cabo estaba protagonizado por los Depardieu, padre e hijo). Se han rescatado piezas de Sainte Colombe que son más que hipotéticas, y Jordi Savall, que grabó la banda sonora, se ha forrado. ¿Qué esperamos, pues, para conocer mejor a quien fue el más grande intérprete de viola de gamba de su época? Si se trata de grabaciones, aquí tenemos un disco de magnífica factura grabado por tres intérpretes excepcionales.

El barroco francés se articuló sobre la influencia omnipresente de Luis XIV, rey músico, capaz de interrumpir un consejo de ministros para tocar un rato la guitarra o de reservarse un papel en los espectáculos de Versalles. Pero las provincias también estaban vivas; el normando Brossard es buen ejemplo de ello: capellán y músico, ejerció en Estrasburgo desde 1687, las *Leçons* forman parte de ese período. Brossard militó en el campo de los proitalianos, como François Couperin, aunque éste con la discreción de un músico de la capilla y la corte del gran Luis. La obra de Brossard combina la sabiduría de un músico conocido en su época por su erudición con una sensualidad comedida pero intensa. Las *Leçons des Morts* forman parte de una colección de motetes ofrecidos al rey y caracterizados por una economía de medios ejemplar, dos voces y un continuo de tres instrumentos. Asombra la riqueza del matiz que sabe extraer de tan reducido conjunto en base a un fino tratamiento de los diferentes textos.

En el nombre de la música barroca



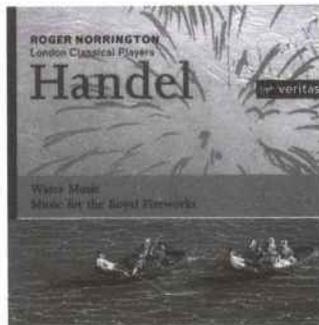
LOS NOMBRES DE BACH

CHANNEL CLASSICS
Georg Christoph Bach.
Johann Ernst Bach.
Wilhelm Friedemann Bach.
Johann Christian Bach.
Johann Bernhard Bach:
Obras diversas.
 Catherine Bott, soprano.
 Ensemble Florilegium.

Todo el mundo sabe que la dinastía de los Bach es una de las más destacadas de la historia musical. Pero parece que no basta con saberlo para que a la gente le dé curiosidad por escuchar algo de cualquier otro que no sea Johann Sebastian, excepción hecha de algo (pero no mucho) de Carl Philip Emanuel y Johann Christian.

La formidable dedicación de esta familia a la música no puede explicarse solamente como un caso espontáneo; orgullo, continuidad religiosa, autoestima y una práctica de matrimonios interfamiliares dieron pie en esta familia a una solidaridad que hacía que cualquier miembro recibiera formación musical de otro del clan si la circunstancia lo demandaba.

El disco de Florilegium se centra en cinco miembros de la familia: un tío de Johann Sebastian, Georg Christoph (1642-1697), dos de sus hijos, el mayor, Wilhelm Friedemann (1710-1784) y el menor, Johann Christian (1735-1782), así como dos miembros más alejados, Johann Bernhard (1676-1749) y Johann Ernst (1722-1777).



HAENDEL ACUÁTICO

VIRGIN (EMI)
George Frideric Haendel:
Water Music. Music for the Royal Fireworks.
 London Classical Players. Roger Norrington, director.

Las dos obras que integran este disco constituyen las obras fetiche del estilo «pompa y circunstancia». Y como los ingleses tienden a conservar hasta el agotamiento su hecho diferencial, las consecuencias de estas músicas reales aún resuenan. *Water Music*, o música acuática para el castizo, fue compuesta para una fiesta real celebrada sobre barcos en las aguas del Támesis.

Ocurría el hecho en 1717 y se dice que el rey, que navegaba en un barco próximo, quedó complacido hasta el punto de solicitar su repetición dos veces. La obra alcanzó popularidad, pese a que Haendel no la publicó, y pronto pasó a representarse en teatros londinenses.

La Música para los Reales Fuegos Artificiales fue compuesta en 1749, treinta y dos años posterior a su compañera. La razón de su composición es evidente desde el título mismo y se utilizó para celebrar la firma del tratado de Aix-la-Chapelle que puso fin a la guerra de secesión austriaca. La primitiva versión, con un efectivo de instrumentos «guerreros», mucho viento y metal, dio paso a una versión con instrumentos más próximos al ensemble orquestal; ésta es la versión ofrecida aquí.



TELEMANN DE CÁMARA

CHANNEL CLASSICS
Georg Philipp Telemann:
Música de cámara.
 Ensemble Florilegium.

La versatilidad del Ensemble Florilegium, del que ofrecemos tres grabaciones diferentes en esta misma página, parece no tener límites dentro del marco barroco que se han asignado. A grupo versátil compositor versátil; Florilegium y Telemann parecían invitados a entenderse. Telemann es un compositor barroco de excelente digestión, su música entra bien y su sincretismo extremo, dentro de la gama europea a la que podía acceder un hombre de su época, lo convierte en un compositor que gusta.

¿Por qué, entonces, no ha alcanzado la popularidad todo terreno de sus compañeros de columna? (por no salirnos de esta página). Puede que su fecundidad y su gigantesca producción operen en su contra: ¡demasiadas obras para recordar alguna! Pero algún día tendrá su película y entonces bueno será que nos pille con los discos comprados, sobre todo si son buenos. Éste de Florilegium se centra en la música de cámara para pequeño conjunto instrumental. Desde el *Cuarteto «parisiense» nº 6*, en *mi menor* hasta la *Sonata Corelliana en fa mayor*, un total de cinco obras que muestran con qué facilidad podía transitar del estilo italiano al francés sin despeinarse.



EL CHELO SEGÚN VIVALDI

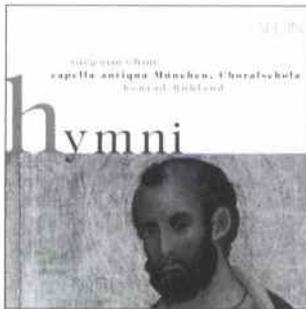
CHANNEL CLASSICS
Antonio Vivaldi: *Concierto para violonchelo y cuerdas.*
 Pieter Wispelwey, violonchelo.
 Ensemble Florilegium.

El caso Vivaldi podría ser el inverso al de Telemann: demasiado popular. Las ironías de la historia son constantes. Vivaldi siempre ha tenido detractores, incluso en su época. Se le ha acusado de compositor rutinario o mecánico, cuando no descuidado. Fue necesario constatar que Bach copió conciertos enteros de él para que el respeto se abriera paso. Pero el otro Vivaldi, el fogoso, prerromántico y soñador, sobre el que se asienta su fama a nivel de todos los públicos, puede ser otro malentendido.

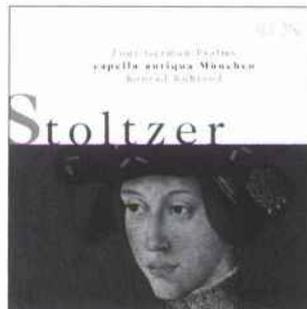
Reconstruir la imagen total del padre rojo (sobrenombre que recibía a causa del color de su pelo), implica una mayor dedicación a zonas enteras de su obra cuando menos oscurecidas, así como evaluar el conjunto.

En esa línea parecen moverse el grupo de intérpretes de esta grabación. Florilegium crece en esta ocasión para acompañar a un violonchelista excepcional de la nueva generación: Pieter Wispelwey. La sucesión de Bylisma se hacía esperar y Wispelwey la ha asumido con brillantez. Aquí toca el amplio surtido vivaldiano (violonchelo normal y piccolo), con auténtico sentido del estilo.

EL REGRESO DEFINITIVO
de una COLECCIÓN HISTÓRICA
con unos INTÉRPRETES LEGENDARIOS



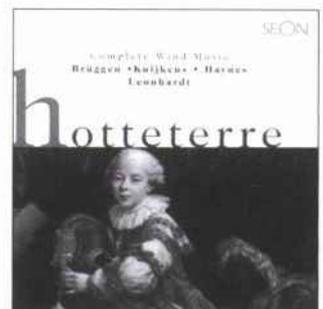
SBK 62939



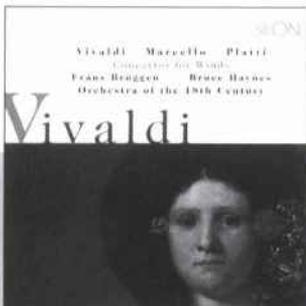
SBK 62940



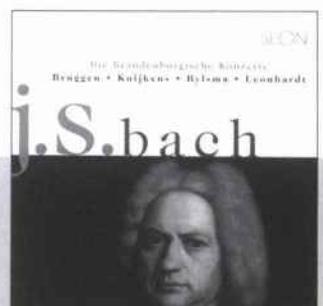
SBK 62941



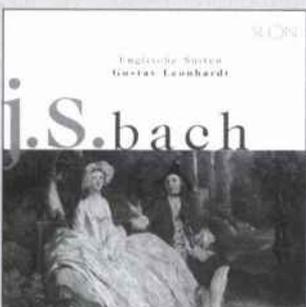
SB2K 62942



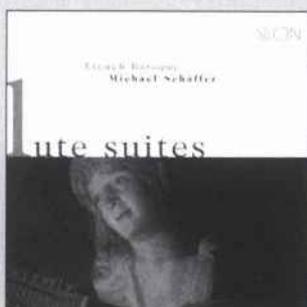
SBK 62945



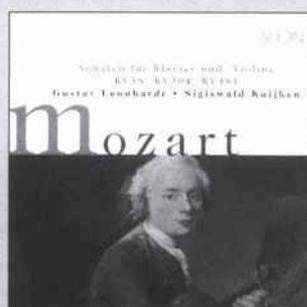
SB2K 62946



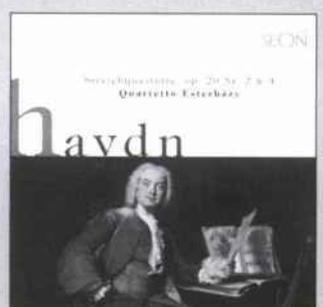
SB2K 62949



SBK 62952



SBK 62953



SBK 62954

Frans BRÜGGEN • Gustav LEONHARDT • Anner BYLSMA • Sigiswald KUIJKEN
Wieland KUIJKEN • Barthold KUIJKEN • Bob VAN ASPEREN • Lucy VAN DAEL • Jaap SCHRÖDER
Marjanne KWEKSILBER • Paul DOMBRECHT • Bruce HAYNES • Ab KOSTER • Konrad RUHLAND
Wouter MÖLLER • Robert KOHNEN • Michael SCHÄFFER



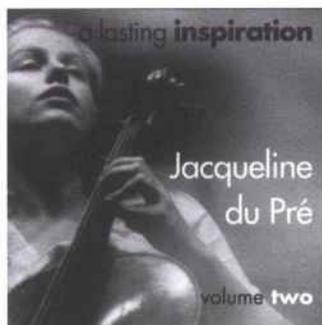
ORFEO ORIGINAL

ARCHIV

Claudio Monteverdi

Helmut Krebs, Fritz Wunderlich, Margot Guillaume. Coro Staatlichen Hochschule für Musik, Hamburg. Orquesta «Sommerliches Musiktage Hitzacker 1955». August Wenzinger, director.

Las peripecias de Orfeo apenas se diferencian de las pastorales de su época, pero la música nos muestra a un dramaturgo a la altura de Shakespeare, Mozart o Wagner. Está claro que una de las mejores obras del espíritu humano de los últimos cinco siglos hay que conocerla. Si, además, uno está metido en la música, ya sea como estudiante, profesional o simple aficionado, está fuera de dudas que hay que tenerla; la discusión se reduce a qué versión. Pues bien, ante una obra histórica, ¿por qué no una versión histórica? La que comentamos se remonta al año 1955, es decir, la prehistoria de la interpretación de la música antigua con instrumentos originales. La dirige August Wenzinger, violonchelista y gambista suizo nacido en 1905. Wenzinger trabajó con instrumentos de época antes de la guerra y animó varios grupos en Basilea. Desde 1954 al 58 dirigió la Capella Coloniensis, especializada en interpretaciones de música antigua. De ese período data esta grabación del Orfeo realizada con el Coro de la Academia de Música de Hamburgo y la Orquesta del Festival de Verano Hitzacker 1955. Cuarenta y dos años después, se busca con interés nombres de este grupo improvisado y se descubren algunos muy sonoros; por ejemplo, Gustav Leonhardt al clavecín.



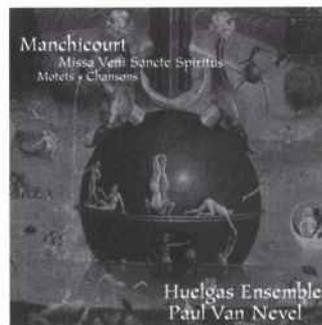
LA ÚLTIMA INSPIRACIÓN DE JACQUELINE

EMI

Boccherini, Dvorak, Haydn, Beethoven, Brahms, Franck: Obras para violonchelo y diversas formaciones. Jacqueline du Pré, violonchelo. English Chamber Orchestra; Chicago Symphony Orchestra; Pinchas Zukerman, violín. Daniel Barenboim, piano y dirección.

Si alguna vez hubiera que dar la razón a quien afirme que la vida es un asco sería, seguramente, al escuchar la siguiente historia. Había una vez una joven inglesa rubia, bella y excepcionalmente dotada para un instrumento: el violonchelo. Con dieciséis años comienza una carrera espectacular. Cuando tiene poco más de veinte años conoce a un apuesto y talentoso joven, se enamoran y se casan, lo que la lleva a convertirse al judaísmo, religión de su galán. Durante cinco años son felices y hacen la felicidad de los que los escuchan, siendo su marido pianista y director de orquesta de carrera tan espectacular como la de ella. Pero, cuando llega a los veintisiete años, la alcanza un mal terrible del que ningún mago ni bruja podrá librarla: esclerosis, lo peor para un instrumentista.

Quince años después fallece y Daniel Barenboim, su príncipe azul, la llora por todo el mundo hasta que las lágrimas se secan. Ella se llamaba Jacqueline du Pré, nació en 1945 y fue la novia del mundo musical clásico en la década de los 60. Sólo los discos pueden contarle a las nuevas generaciones su triste historia.



LA EDAD DE ORO DE LA POLIFONÍA FLAMENCA

SONY

Pierre de Manchicourt: Misa Veni Sancte Spiritus. Motetes. Canciones. Huelgas Ensemble. Paul Van Nevel, director.

Reconozco humildemente que para mí Manchicourt no era más que un nombre leído de pasada en alguna lista de compositores flamencos del período dorado de la polifonía.

Pierre de Manchicourt nació hacia 1510 en Béthune, en la zona francesa de Flandes. Ejerció en Tours y Arras y sus obras recorrieron Europa. Uno de sus libros, copiado en Bruselas en la corte de María de Austria, llegó a España en 1556 y se conserva actualmente en Montserrat. Es el mismo año en que Carlos V abdica en favor de Felipe II. Es sólo tres años después de su subida al trono, y tras la muerte de Payen, que Manchicourt es llamado a España. Un año después viaja a Flandes en busca de voces de muchachos y, en Mons, Margarita de Parma le hace legatario de bienes eclesiásticos. Poco después, un gran libro de coro con quince de sus obras ve la luz en la capilla de Felipe II, manuscrito igualmente conservado en Montserrat. Cuatro años después fallece en Madrid.

Huelgas Ensemble, grupo belga flamenco, cuyo nombre describe su vocación de atender a la música antigua española, nos ofrece una grabación excepcionalmente cuidada que, desde ahora, debe considerarse pieza obligatoria para que no se nos caiga la cara de vergüenza.



HASSE: UN SIGLO DE PRUSIA

ARCHIV

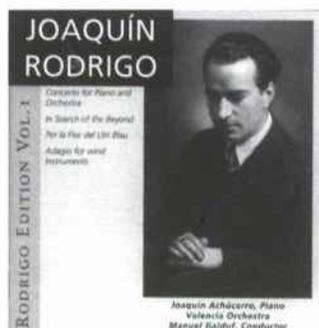
Johann Adolf Hasse:

Sinfonía en re mayor. Salve Regina en la mayor. Sinfonía op. 3, nº 5. Motete «Chori angelici laetantes». Fuga y Grave en sol menor. Salve Regina en mi bemol menor. Barbara Bonney, soprano. Bernarda Fink, mezzo. Musica Antiqua Köln. Reinhard Goebel, director.

Nacer cuando J. S. Bach tiene 14 años y fallecer sólo ocho antes de Mozart es toda una proeza de longevidad. Hasse fue, sin duda, el hombre del siglo en la Prusia alemana del XVIII. La influencia de Hasse fue tan apabullante en su siglo que son muchos los que piensan que la historia se ha vengado con un olvido tan grande como injustificado. Pero como el que hace la historia nunca es inocente, no faltan voces que acusan a la musicología alemana del siglo XIX de haber construido una historia centrada en el trinomio Bach, protestantismo y preponderancia de Prusia.

Hasse había colaborado con la corte católica de Dresde y su música sonó cuando se abrió la Kreuzkirche (ejemplo máximo de iglesia rococó de la que las bombas aliadas no dejaron más que una pirámide de ladrillos). Esta idea sugestiva la plantea el propio Goebel, director de Musica Antiqua Köln, que ha preparado esta sugestiva grabación con el cuidado que caracteriza a estos espléndidos especialistas. Rescatar a Hasse se revela, así, tan arduo pero tan necesario como la misma reconstrucción de Dresde.

Color y calor de España



RODRIGO INSTRUMENTAL

SONY

Joaquín Rodrigo: *Concierto para piano y orquesta. In search of the beyond. Per la flor del lliri blau. Adagio para instrumentos de viento*. Joaquín Achúcarro, piano. Orquesta de Valencia. Manuel Galduf, director.

Decir que la música de Joaquín Rodrigo está llena de imágenes puede parecer una broma de mal gusto. Sin embargo, es la sensación que impone ante sus obras, las instrumentales especialmente. Ciego desde la edad de tres años, Rodrigo ha sabido recrear un universo de cosas contadas y perfiladas hasta el más mínimo detalle. Con frecuencia, la elocuencia, cuando no la retórica, nos asaltan con la fuerza y la inmediatez de una música de película.

Este pie forzado de su expresividad natural puede tener detractores y fieles admiradores, pero una vez asumido nos conduce hasta una serie de atmósferas que raras veces entran en contradicción.

El primer volumen de la edición que presenta Sony con la complicidad de la Orquesta de Valencia y su titular, Manuel Galduf, nos sumerge de lleno en esa exuberancia narrativa de su música para conjuntos instrumentales amplios. El *Concierto para piano* se ilumina bajo los dedos de Achúcarro tanto como las otras tres obras lo hacen en los instrumentos de la orquesta de los paisanos del levantino Rodrigo.



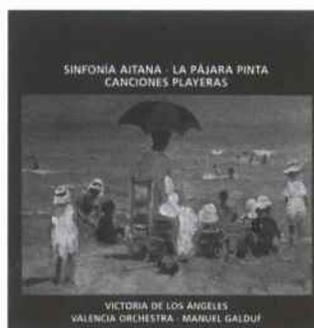
RODRIGO VOCAL

EMI

Joaquín Rodrigo: *Homenaje a Joaquín Turina. Cuatro madrigales amorosos. Cántico de la esposa. ¡Un home, San Antonio!* María Orán, soprano. Rafael Gómez Senosiain, piano.

Así como la música instrumental de Rodrigo despliega un imaginario de imágenes de proliferante variedad, la vocal parece cerrarse en sí misma en un ámbito de intimidad. Es el reino de la melodía concebida como un impulso que brota y cae. Rodrigo es uno de los autores españoles de este siglo que más ha utilizado la inspiración pura en ese mundo de formas reducidas que es la melodía. El resultado es sugestivo a veces, desigual las más. Su lectura de los grandes versos de la lírica hispánica adolece de cierta planitud; como si los vuelos de la imagen poética perdieran todas sus aristas para entrar en el molde de ese aliento que Rodrigo concibe frecuentemente como un arco.

El presente disco nos ofrece cuatro grandes grupos de textos: Machado, Vázquez, San Juan de la Cruz y Rosalía de Castro. Se trata de una grabación del año 1973 de la histórica firma Hispavox con María Orán, acompañada al piano por Rafael Senosiain. Es un buen inventario de ese Rodrigo de la canción que ha intentado transitar por un género al que, lamentablemente, se le percibe la ausencia del siglo XIX.



ESPLÁ Y LA LUZ

SONY

Oscar Esplá: *Sinfonía Aitana. La pájara pinta. Canciones playeras.* Victoria de los Angeles, soprano. Orquesta de Valencia. Manuel Galduf, director.

Dos de las tres obras incluidas en este disco de Esplá tienen como incitación la poesía de Rafael Alberti, y las dos son anteriores a la guerra española, cuando una corriente de aire juvenil hizo que artistas, músicos y poetas se aproximaran en sus afanes. *La pájara pinta*, por ejemplo, fue un proyecto que unió a Benjamín Palencia y Maruja Mallo (pintores), junto con Alberti y Esplá, movidos por el entusiasmo de obras para marionetas como *El retablo...* de Falla o una versión de *La historia del soldado*, de Stravinsky, que se realizó en la Residencia de Estudiantes en esos años. La suite orquestal que ahora queda de Esplá es sólo una consecuencia posterior de aquel impulso. Las *Canciones playeras* son, también, de aquel periodo dorado (1929), cuando Esplá tenía cosas mejores que hacer que defender la tonalidad frente a una conspiración mundial. Luego llegó lo que llegó y, entre otras cosas, *La Sinfonía Aitana*, subtitulada «A la música tonal, in memoriam». No obstante, Esplá es siempre un buen músico, de seguro oficio, y se escucha con agrado. Máxime en obras tan inspiradas como las *Canciones playeras*, estrella de este disco.



FUGAS Y FANDANGOS

LÉMAN CLASSICS

Manuel de Falla: *Primera danza española, de «La vida breve». Danza de la molinera, de «El sombrero de tres picos».*

Castelnuovo-Tedesco: *Las guitarras bien temperadas. Sonatina canónica. Fuga elegiaca.*

Enrique Granados: *Intermedio. El fandango del candil, de «Goyescas».*

Susanne Mebes y Joaquim Freire, guitarras.

Por ahí, por el mundo, deben de tener la convicción de que la música española transpira guitarra por los cuatro costados. Puede que haya un alma de guitarra en mucha de la música de Falla y en la de Granados (por ceñimos a los autores presentes en este disco), pero siempre habíamos creído que su mérito es el de haber sabido transmutarse en otra cosa, orquesta por ejemplo. Las transcripciones operan el camino contrario. La de la Primera danza española de *La vida breve* y la del Intermedio de *Goyescas* son de Emilio Pujol, el resto lo son de los dos guitarristas del disco. *Fugas y fandangos* es una curiosa asociación, pero señalemos que las primeras corresponden, sobre todo, al único autor no español de toda esta página. Mario Castelnuovo-Tedesco, hombre clave para el repertorio de guitarra y que suministra, también, abundante literatura para dos guitarras.

SEON: una leyenda discográfica a precios moderados

Verdadero festín discográfico el que anuncia Sony: la salida a la calle de la colección del sello SEON a precio de discos de esos que se graban en Rusia y se prensan en Filipinas (en torno a las 1.200 pesetas).

El sello SEON fue creado por el productor Wolf Erichson en 1972 (la palabra SEON es un anagrama de Studio Erichson), con el fin de atender las grabaciones de música antigua e instrumentos originales en las mejores condiciones. El impresionante legado dejado por Erichson es de 100 grabaciones que Sony se dispone a sacar en 60 discos compactos.

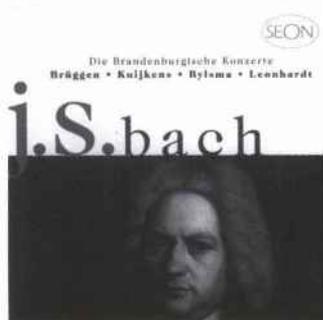
La magnitud de este trabajo se puede calibrar por los nombres presentes en esta serie: Frans Brüggen, a la flauta barroca y dirigiendo, Gustav Leonhardt, al clave y dirección, Jaap Schröder, los hermanos Kuijken, Anner Bylisma, al violonchelo, Michael Schäffer al laúd, o la Capella Antiqua München.

Como aperitivo de esta histórica serie se presentan diez compactos cuya relación es suficientemente explícita de su importancia y de su nivel. De histórica se puede considerar la grabación de los *Conciertos de Brandemburgo*, de J. S. Bach, con Gustav Leonhardt dirigiendo y tocando el clavecín; y por supuesto de las *Suites Inglesas*, de Bach, grabadas por el mismo intérprete; de la misma serie destaca la grabación de los conciertos *Apoteosis de Lully*, de Couperin, así como las sonatas *La Sultane*, *La Superbe* y *La Steinquerque*, todo ello dirigido por Robert Kohnen que, asi-

mismo, toca el clavecín y narra los diferentes episodios de esa curiosa y apologética obra que, bajo la excusa de cantar las alabanzas del gran tirano musical del rey Luis XIV, parece más un irónico ajuste de cuentas entre los estilos italiano y fran-

cés. Esta grabación, además, tiene el doble interés de ser escasa, ya que no abundan las versiones del gran organista de Saint Gervais; a valorar, también, los *Cuartetos*, *Op. 20 nº 2 y 4*, de Haydn, a cargo del Cuarteto Esterházy; obras para flauta del compositor francés Jacques Hotteterre (1674-1763), uno de los grandes de la flauta de su época, interpretadas por Frans Brüggen a la flauta barroca; canto gregoriano en versión de la Capella Antiqua München; suites barrocas francesas para laúd correspondientes a los siglos XVII y XVIII, la edad de oro del laúd francés, interpretadas por Michael Schäffer; las *Sonatas para violín y piano*, *K. 58*, *K. 304* y *K. 481*, de Mozart, en la interpretación de auténtico lujo de Gustav Leonhardt y Sigiswald Kuijken; una serie de conciertos para flauta y oboe de Vivaldi, Alessandro Marcello y Giovanni Platti a cargo de Frans Brüggen (flauta) y Bruce Haynes (oboe), acompañados por la Orchestra of the 18th Century; y completa esta primera entrega de diez discos una serie de *Salmos* y música litúrgica de Thomas Stoltzer (1480/85-1526?), compositor alemán escasamente conocido que sirvió al rey Luis II de Hungría. Los intérpretes son la Capella Antiqua München.

Si la combinación de la música y los intérpretes que protagonizan todas estas grabaciones forma parte ya de la leyenda de la interpretación de la música antigua, el precio convierte a esta colección en obligatoria para iniciarse en una discografía atractiva y de calidad.



RECUPERAR LA EDAD MEDIA

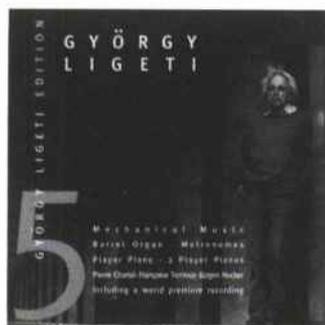
FONORUZ (ANTAR)
Las Piezas instrumentales del Chansonnier du Roi (h. 1.300)
Unos dulces sonos...
Grupo Cinco Siglos.

De entre las diversas posibilidades de acercarse a la música instrumental de la edad media, el Grupo Cinco Siglos ha elegido una vía que goza de gran aceptación, especialmente entre los músicos del sur de España: la de aprovechar ciertas tradiciones instrumentales de la música clásica andalusí, cuya memoria ha pervivido en los países del Magreb. Se trata de una línea de trabajo que tiene a su favor muchas cosas y pocas en su contra. De entre lo primero hay que saludar su eficacia



sonora, el enorme atractivo para la escucha y, desde luego, el hecho de operar una suerte de recuperación de tradiciones que fueron nuestras y que una historia injusta nos arrancó. En su contra sólo se puede citar que la música andalusí ya suena suficientemente bien sin estas experiencias. En todo caso, es una iniciativa siempre digna de encomio y que, además, el Grupo Cinco Siglos, de Córdoba, trabaja con notable perfección.

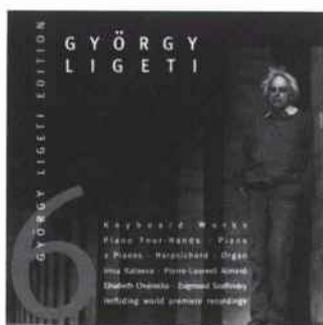
La aventura continúa



LIGETI: VOLUMEN 5 (MÚSICA MECÁNICA)

SONY

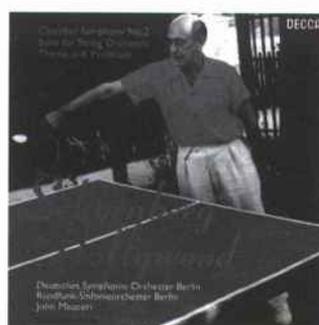
György Ligeti: *Continuum*. Hungarian Rock. Capriccio nº 1 y 2. Invention. Poème Symphonique. Musica ricercata. Estudios para piano: X, IX, XI, XIII, XIVa, VII. Pierre Charial. Françoise Terrioux. Jürgen Hockner.



LIGETI: VOLUMEN 6 (VISIONES DEL TECLADO)

SONY

György Ligeti: *Cinco Piezas para piano a cuatro manos*. Capriccio, nº 1 y 2. Invention. Tres Piezas para dos pianos. Passacaglia ungherese. Hungarian Rock. Continuum. Ricerare. Dos Estudios para órgano. *Volumina*. Irina Kataeva, Pierre-Laurent Aimard, pianos. Elisabeth Chojnacka, clave. Zsgmond Szathmáry, órgano.



¡ESTO ES HOLLYWOOD!

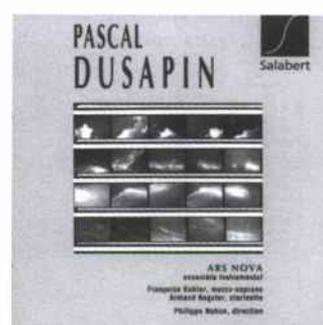
DECCA

Arnold Schoenberg: *Sinfonía de Cámara nº 2. Suite para Orquesta de Cuerda en sol. Tema y Variaciones, op. 43b*.

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin. Rondfunk-Sinfonieorchester Berlin. John Mauceri, director.

Europa había dejado de ser una fiesta, es cierto. Pero ¿qué podía hacer un chico como Schoenberg en un sitio como Hollywood? Primero, evitar que le frieran los chavalotes de Hitler; luego, sacar unos dólares para que su numerosa familia comiera; jugar al ping-pong o al tenis (lo adoraba) y, de postre, componer.

El famoso periodo americano de Schoenberg ha traído cola. La razón es que los retornos o *caídas* a la tonalidad son frecuentes. Como si el hecho de convertirse en un paria con más de sesenta años fuera un incidente menor, sus críticos han mirado con conmisericordia estos trabajos. Por su parte, las bandadas de reaccionarios que han hecho la fortuna de Rachmaninov no parecen muy convencidas por esta *tonalidad* demasiado rara. Las tres obras recogidas en este disco de escucha obligada ponen el dedo en la llaga y como han pasado más de cincuenta años todo suena a Schoenberg, al mejor y más puro, al que continúa irritando a los berzas que flotan viendo *Shine*. Tiene, además, un fragante aire *deccó* que le va muy bien a este disco de Decca.



VOCES DE AHORA MISMO

SALABERT (HARMONIA MUNDI)

Pascal Dusapin: *Comoedia. Fist. Aria. Hop. Aks. Coda. Attacca*.

Françoise Kubler, mezzosoprano. Armand Angster, clarinete. Ensemble Instrumental Ars Nova. Philippe Nahon, director.

A Ligeti siempre le han fascinado los fenómenos cinéticos: cruzamiento de pulsaciones rítmicas, saturación de mallas sonoras, etc. Ligeti habla de la importancia que tenía en las artes la teoría de la información en los años 60. La música repetitiva americana también transitaba por ideas parecidas, pero Ligeti no pensaba sólo en la perceptividad, él ama las paradojas y los equívocos de la escucha.

Otro fenómeno que le ha motivado especialmente son los aparatos mecánicos. De este cruce ha surgido una serie de obras, o transcripciones de otras, de enorme capacidad sugestiva. Esto es lo que refleja este quinto disco de la edición Sony de su obra completa. Obras para organillos mecánicos o para pianolas con un encanto próximo al de las ferias, pero con una sustancia musical muy ligetiana, a menudo flirteando con el rock o con música ligeras. Se incluye aquí su *Poema Sinfónico* para cien metrónomos, obra del año 63 que prueba que, incluso desde el azar, Ligeti siempre consigue crear un mundo personal.

De espíritu similar al anterior disco es este número 6 de la Edición Ligeti. Varias piezas son, incluso, las mismas. La diferencia entre uno y otro es que aquí se trata de intérpretes humanos los que se hacen cargo de la realización.

En todo caso, es el mundo del teclado el que domina: piano, clave y órgano. Resulta interesante constatar que el pensamiento musical de Ligeti crea soluciones diferentes en cada instrumento para similares problemas. *Continuum*, para clavecín, es una breve obra que consigue la proeza de generar una especie de malla a partir de un arpeggiado velocísimo. *Volumina*, para órgano, es otra de sus obras faro; aquí la sonoridad se organiza desde el volumen sonoro (como el propio título sugiere). El piano, por su parte, es deudor de los trabajos para pianola de Conlon Nancarrow, compositor americano poco conocido. En todos prima el trasvase entre lo mecánico y lo humano.

Pascal Dusapin (1955) es, hoy día, una de las voces más originales de la composición francesa. Originalidad que no consiste en el deseo negativo de reconstruir desde cero cualquier aproximación a lo musical. Es, más bien, un ecléctico. Pero un ecléctico que no renuncia a ninguna de las características de la invención y la investigación. Dentro de las dos tendencias que aglutinan (y a veces asfixian) la creación francesa actual, la herencia de Boulez y la corriente espectral. Dusapin hace figura de solitario sin, por otra parte, caer en blanduras o concesiones. Su eclecticismo significa que sin dejar de lado una textura musical comprometida con los lenguajes más modernos, puede vérselo confraternizar con la retórica o con las formas más dispares: la ópera, por ejemplo. Su producción abundante ha tocado la mayoría de la agrupaciones instrumentales; este disco producido por Salabert, su propia casa editorial que ha puesto a punto un sello discográfico contemporáneo estimable, nos muestra un retrato musical convincente de este compositor cuyo nombre conviene retener.

Del arpa al «ragtime»



EL ARPA EN CONCIERTO

DECCA

Haendel. Boieldieu. Mozart. Dittersdorf. Glière. Rodrigo.
Conciertos para arpa.
Marisa Robles y Osian Ellis, arpa.

Se ha hablado mucho de arpa en este número de Doce Notas. Justo es presentar, al menos, algunas grabaciones que acompañen a nuestro dossier. La presente es un doble CD que ofrece seis de los más afamados conciertos para arpa de la literatura musical. Cubre, además, periodos tan distintos como el que va desde Haendel hasta Rodrigo. En esos doscientos años, el instrumento ha sufrido modificaciones tan importantes que han resituado al instrumento, técnica y estéticamente.

El Concierto de Haendel se estrenó en 1736 y lo escribió para el arpista William Powell. Es ésta una de las características más comunes de los grandes conciertos de arpa, encargos o solicitudes de artistas a compositores, lo que, por otra parte, ha limitado su cantidad. Este Concierto haendeliano se caracteriza por su ligereza, de estilo y de instrumentación, con las flautas como único acompañante junto a las obligadas cuerdas.

El *Concierto para flauta y arpa*, de Mozart, parece haber emparejado para siempre esos dos timbres ingrátidos. Fue estrenado en París en 1778, y se dice que Mozart no entró en el espíritu de dos instrumentos que estimaba poco. Pero Mozart no era capaz de hacer algo mal ni queriendo, y esta obra es

una de las más populares del género.

Con Boieldieu aparece el genio constructor de Erard que definió el arpa moderna. Esta obra está escrita en 1800 para un modelo de horquilla que fue sustituida diez años más tarde por el definitivo de doble movimiento.

Los conciertos de Dittersdorf y Rodrigo, separados por casi doscientos años, tienen en común ser transcripciones; el primero de uno de clave y el de Rodrigo del célebrísimo Concierto de Aranjuez, versión realizada en 1973 a petición del gran Nicanor Zabaleta.

Glière fue un compositor soviético paradigma del academicismo y del realismo socialista de la época de Stalin. Aunque su figura sea antipática por haber acumulado honores cuando Prokofiev y Shostakovich navegaban en el piélago de la zozobra, su reputación actual se mantiene por la solidez de ese denostado academicismo que suministraba obras para todos los usos, ya sea conciertos para arpa, para trompa o para cualquier otro instrumento desheredado de la familia orquestal.



EL ARPA MILENARIA

SONY

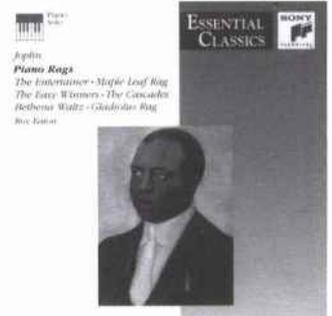
Alfonso X. Walter von der Vogelweide. Jacopo da Bologna. Leonel Power. Alonso de Mudarra. John Bull. John Dowland. T. O'Carolan. Javier Sáinz y anónimos

Javier Sáinz, arpa medieval.

Hay una convención muy fuerte según la cual la sonoridad del arpa nos habla desde la noche de los tiempos. El instrumento, en efecto, es uno de los más antiguos de los que se tiene constancia. Pero adentrarse en los estilos instrumentales anteriores al renacimiento es siempre una hipótesis; así pues, la pretensión arcaizante del arpa no deja de ser un tic moderno, apoyado, quizás, por más de una banda sonora cinematográfica de ambiente antiguo.

Viene todo esto a cuento de las auténticas dificultades que tiene delante quien verdaderamente se adentra en la reconstrucción de lo que pudo haber sido el arpa en la edad media. En el aspecto físico, se sabe que era de un orden, es decir, diatónica. De hecho, el diatonismo del instrumento lo ha definido y, a la postre, lastrado; por más que los diferentes modelos (como el arpa de dos órdenes barroca española, ver nuestro dossier) planteados para ampliar su registro hayan marcado periodos estilísticos de forma notable.

La grabación de Javier Sáinz dedicada al harpa medieval (lo escribe con h, a la antigua) afronta el riesgo con un instrumento de un orden reconstruido a partir del Harpa del Trinity College de Dublin (siglo XIV) de treinta cuerdas. Su sonoridad es más cálida, las cuerdas son de tripa y las dimensiones, así como las distancias entre cuerdas, son menores. Todo ello da como resultado un mayor relajo del intérprete y un sonido más envolvente. La música que propone Sáinz parte desde algunas Cantigas de Alfonso X y recorre la geografía de ese vasto periodo de tiempo: gregoriano, música trovadoresca y llega hasta páginas renacentistas (Dowland). La parte más dudosa (desde el punto de vista del rigor) se encuentra en las últimas piezas del propio Sáinz. Por supuesto, no desentonan, pero es duro componer actualmente música medieval.



EL CHOPIN DEL RAGTIME

SONY

Scott Joplin: Piano rags
Roy Eaton, piano.

La trayectoria musical de un pianista y compositor negro americano, nacido apenas cinco años después de abolida la esclavitud en Estados Unidos (1868), sería prácticamente un misterio de no mediar un milagroso encanto que ha hecho que sus piezas traspasen, no se sabe cómo, la barrera del odio, la indiferencia, la acumulación de nuevos estilos (entre ellos el jazz, nada menos) y la rapiña.

El ragtime puede deber su salvación al saqueo de aquellos que han utilizado sus deliciosos sonos para toda clase de usos, desde el fondo de una película hasta la venta de coches. Finalmente, muchos se terminaron preguntando sobre quién era el desconocido autor de ese *The Entertainer* que, desde las cadencias del río Mississippi hasta la estética del cine mudo, parece reflejar la inocencia de quien ha creído que, pese a las violencias ejercidas, el mundo no puede ser otra cosa que bueno.

Scott Joplin triunfa hoy como el creador de las colecciones más eficaces y fascinadoras de ragtime, ese ritmo que fascinó a Debussy y a Stravinsky. El presente disco del pianista Roy Eaton rinde justicia a un autor, a la vez que brinda una hora de música que muchos reconocerán diciéndose: ¿dónde he escuchado eso antes? Es, pues, la hora de darle un nombre de autor: Scott Joplin.

ProMúsica

Avance - Temporada 1997/1998

EL MUNDO SINFÓNICO III

Auditorio Nacional de Música • Sala sinfónica

- Octubre 29**
22:30 **Orquesta Sinfónica Yomiuri Nippon de Tokio**
Tadaaki Otaka, *director*
Kyoko Takezawa, *violín*
Takemitsu: "Twill by twilight"
Bruch: *Concierto nº 1 para violín y orquesta*
Strauss: *Ein Heldenleben, op. 40*
- Noviembre 8**
22:30 **Philharmonia Orchestra**
Esa-Pekka Salonen, *director*
Paul Crossley, *piano*
Ligeti: *Lontano, para orquesta*
Ravel: *Concierto para piano y orquesta en sol mayor*
Ligeti: *Apariciones, para orquesta*
Scriabin: *Poema del Éxtasis, op. 54*
- Noviembre 20**
22:30 **Orquesta, Coro y Solistas de la Ópera del Kirov**
Teatro Mariinski de San Petersburgo
Valery Gergiev, *director*
Mussorgsky: Boris Godunov
- Noviembre 27**
19:30 **Orquesta, Coro y Solistas de la Ópera del Kirov**
Teatro Mariinski de San Petersburgo
Xavier Güell, *director*
Mahler: *Sinfonía nº 2*
- Diciembre 15**
19:30 **Orchestre de Paris**
Wolfgang Sawallisch, *director*
Beethoven: *Obertura Leonora I*
Beethoven: *Obertura Las Criaturas de Prometeo*
Beethoven: *Sinfonía nº 8*
- Enero 22**
19:30 **Orchestra of the Age of Enlightenment**
Gustav Leonhardt, *director*
Mozart: *Obertura y música de Ballet de Idomeneo*
Mozart: *Concierto para dos violines, oboe, violonchelo y orquesta en re mayor*
Mozart: *Sinfonía nº 38 en re mayor "Praga"*
- Febrero 6**
22:30 **Orchestre National de France**
Charles Dutoit, *director*
Debussy: *Petite Suite*
Stravinsky: *Sinfonía en tres movimientos*
Berlioz: *Sinfonía Fantástica*
- Febrero 19**
22:30 **London Philharmonic Orchestra**
Gennady Rozhdestvensky, *director*
Natlie Clein, *violonchelo*
Brahms: *variaciones sobre un tema de Haydn*
Elgar: *Concierto para violonchelo y orquesta*
Sibelius: *Sinfonía nº 5*
- Marzo 10**
22:30 **Orchester der Beethovenhalle Bonn**
Mark Soustrot, *director*
Charlotte Margiono, *soprano*
Schumann: *Obertura Manfredo*
Strauss: *Cuatro últimas canciones*
Beethoven: *Sinfonía nº 5 en do menor, op. 67*
- Mayo 12**
22:30 **Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI**
Jeffrey Tate, *director*
Petrassi: *Ottavo concerto per orchestra*
Bruckner: *Sinfonía nº 9*

ASOCIACIÓN CULTURAL PROMÚSICA DE MADRID

C/ Capitán Haya, 22 • 7º D • 28020 Madrid - Telfno.: (91) 597 15 54 • Fax: (91) 556 98 87

JUAN MARÍA SOLARE

Bruckner y las mujeres

En más de un aspecto, la vida de Anton Bruckner (1824-1896) fue un ciclo de estudios sobre la infelicidad, pero la faceta que se lleva la palma es su atascada relación con el sexo femenino.

Poco provisto de gracia social, muy tímido, algo maniático (y bastante feo), intentó en numerosas ocasiones hallar una mujer que pudiera y quisiera transformarse en su compañera de toda la vida («una muchacha dulce y adecuada», según decía).

En su desesperación, la búsqueda casi siempre consistía en el encaprichamiento con alguna bella adolescente que apenas conocía; y además del hecho de que él resultaba muy mayor para ella, lograba desconcertar completamente a la pobre chica, pues su primer acercamiento serio consistía en una propuesta amable pero formal de matrimonio. Sin pasos previos. La perpleja respuesta solía ser, previsiblemente, «*Pero Herr Bruckner, justed es demasiado viejo!*» Cuanto más anciano se tornaba, más jóvenes eran las destinatarias de sus poco acertadas declaraciones.

Se conservan algunos nombres de estas «novias mentales»: se declaró a Marie Bartl en Oberammergau en 1880, a Marie Sammet en Bayreuth en 1882, a Marie Demar en Viena en 1885 (es interesante destacar que las tres se llamaban «Marie»). También quería casarse de inmediato con una mucama que conoció en el hotel Kaiserhof de Berlín, en 1891 (a la edad de 67 años). Y nuevamente en 1891 le dirigió a Minna Reischl, en Steyr, una propuesta oficial de matrimonio.

Esta peculiar actitud respecto a las mujeres le garantizaba que jamás tendría acceso a una relación auténtica e íntima, con las potenciales amenazas que ello implicaría a su escasa confianza en sí mismo.

Además, una persona tan pía y tan fervientemente católica como Bruckner no quería considerar siquiera mentalmente una relación sexual que no estuviese santificada por los lazos sacramentales del matrimonio.

Bruckner murió virgen a los 72 años. Sin duda, sufrió muchos desencantos amorosos, acumulando suficiente material para sublimar creativamente. ■

Bruckner, el maniático

«Bruckner dejó dispuesto que su propio cuerpo fuera embalsamado, lo cual despierta la sospecha de que la inseguridad de Bruckner se extendía hasta el infinito.»

Las manías pueden tener causas diversas. En el caso de Bruckner, acaso se relacionen con su carácter inseguro.

Empecemos con su numeromanía, la tendencia a contar objetos, tales como los arcos de una catedral, hasta que conocía la cantidad exacta. Podría explicarse esta tendencia como la compulsión por reducir la desasosegante multiplicidad (símbolo del agobiante infinito) a un orden manejable. Esta numeromanía tiene incluso consecuencias musicales: en los manuscritos de sus obras sinfónicas, los compases están numerados meticulosamente, en grupos de cuatro, ocho, etc. También se afirma que a veces la cantidad de compases de algún movimiento bruckneriano coincide intencionalmente - por ejemplo - con la cantidad de ventanas de determinado edificio de Linz o de Viena.

Otro aspecto de la inseguridad de Bruckner era su manía de acumular diplomas, reconocimientos institucionales y testimonios de autoridades musicales, una tendencia que mantuvo hasta los 40 años. Esto lo transforma un poco en la antítesis de Franz Liszt, absolutamente inmune a la crítica. A pesar de su maestría técnica, sin la confirmación oficial de una serie de expertos nunca se hubiera persuadido de la calidad de sus conocimientos. Esto acaso se relacione con que Bruckner, de origen social relativamente primitivo, estaba acostumbrado a no cuestionar jamás la obediencia a la autoridad del Estado y de la Iglesia católica.

Cierta vez se sintió obligado a pedir al Conservatorio de Viena un diploma que certificara su talento y lo habilitase como instructor de armonía y contrapunto en academias de música. La mesa examinado-

ra estaba integrada por varios músicos de alto nivel, incluso Sechter, su profesor. Bruckner aprobó con distinción. El clímax del examen fue la improvisación al órgano de una fuga sobre un tema que le dio el jurado. Después de que Bruckner terminó, Johann Herbeck (director de los conciertos de la *Gesellschaft der Musikfreunde* y profesor del Conservatorio de Viena) exclamó, espontáneamente: «Él tendría que habernos examinado a nosotros. Si yo supiera la décima parte de lo que él sabe, sería muy feliz».

Finalmente, encontramos la más extraña de sus obsesiones: su insistencia, en toda ocasión que fuera posible, de ver de cerca cadáveres; y cuanto más podridos (aterradores), mejor. Por ejemplo, el cuerpo muerto de Beethoven y de Schubert cuando fueron exhumados para enterrarlos en otro sitio; o los restos carbonizados de las muchas víctimas de un incendio en el *Ringtheater*; o el cadáver del Emperador Maximiliano, asesinado en México, que fue trasladado a Viena para su reposo definitivo. Por cierto, Bruckner dejó dispuesto que su propio cuerpo fuera



embalsamado, lo cual despierta la sospecha de que la inseguridad de Bruckner se extendía hasta el infinito. ■

J.M.S.

Monumento a Bruckner en el Parque Municipal de Viena. El busto, obra de Viktor Tilgner, data de 1891, fecha en que Bruckner fue nombrado doctor honoris causa por la Universidad de Viena.

Control de rendimiento en las orquestas

La consigna de reducción de gastos y aumento del rendimiento es crucial en el mundo de hoy, y no queda exceptuado el mundo musical. La empresa multinacional Mac Kinley (especialistas en administración) presentó un informe de cinco puntos tras asistir a un concierto de la Filarmónica de Colonia:

1. En ciertas secciones se repite demasiado. Las partituras deben ser, en consecuencia, modificadas radicalmente. No sirve a ningún objetivo eficiente que la trompa repita lo que acaban de enunciar los violines. Si se eliminan todos los pasajes superfluos, la duración del concierto -que ahora exige unas dos horas- puede reducirse aproximadamente a veinte minutos, de manera tal que también puede suprimirse el intermedio (descanso).

2. Los dieciséis primeros violines tocan todos lo mismo. Esto resulta en una innecesaria superposición de tareas. Dicho grupo debe ser reducido drásticamente. En caso que se desee una mayor intensidad del sonido, ésta puede alcanzarse mediante amplificación electrónica.

3. Tocar fusas insume un excesivo trabajo. Se

recomienda integrar cada una de estas notas a la semicorchea más próxima. Así se podría, además, dar empleo a estudiantes de música y a mano de obra menos calificada y más barata.

4. El trabajo está mal distribuido. Los cuatro oboístas y los tres trombones no tienen nada que hacer durante largos períodos de tiempo. Su número debe reducirse, y sus tareas repartirse de manera homogénea entre los demás miembros de la orquesta. Si, por cuestiones gremiales o contractuales, no fuera prudente desprenderse aún de ellos, los instrumentistas inactivos deberán asumir parte de las labores de sus colegas más exigidos, de manera tal que puedan evitarse las sobrecargas de trabajo.

5. El director no discute la pertinencia de estas recomendaciones, pero teme que la afluencia de público pueda disminuir. En este caso improbable, debiera ser posible cerrar completamente algunas secciones de la sala, con lo que se ahorran costos de luz, personal, etc. En el peor de los casos puede cerrársela por completo y ubicar a los asistentes en el café del teatro. ■

J.M.S.

¿Por qué sigue en pie la catedral de Colonia?

El Dom (la catedral) de Colonia, junto al Rin, es una de las construcciones más apabullantes de Alemania. Su primera piedra fue colocada bajo el signo de Leo, el 15 de agosto de 1248; y en su interior se conservan las supuestas reliquias de los Tres Reyes Ma-

gos, en un sarcófago también supuestamente de oro. Uno de los máximos interrogantes que se tejen alrededor de este edificio de estilo gótico es cómo pudo sobrevivir prácticamente intacto a los bombardeos de la ciudad durante la Segunda Guerra Mundial, y en particular por estar precisamente al lado de uno de los nodos ferroviarios más importantes de Europa, blanco elemental en cualquier ataque.

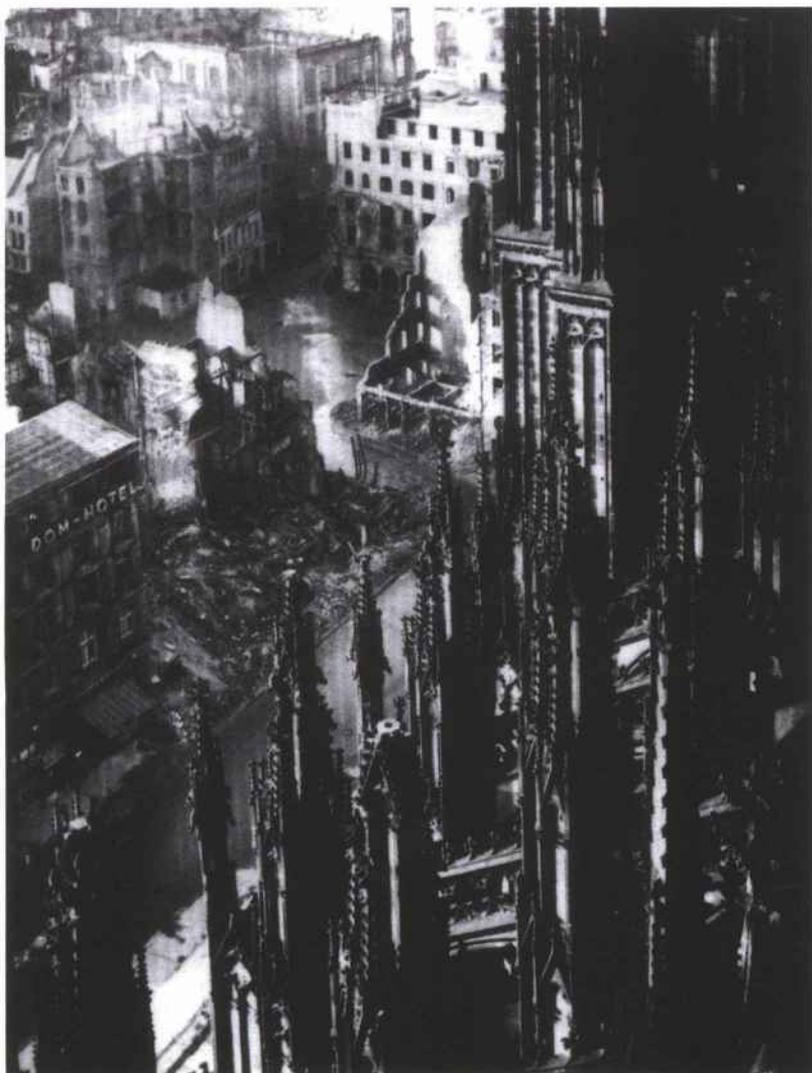
Circulan no menos de tres versiones que fingen explicar esta supervivencia. Acaso las tres sean falsas, pero qué más da.

La versión candorosa e inocente atribuye esta salvación al Hado (que no acepta razones), o directamente al designio divino, o a una magnífica ironía del destino que dejó al Dom como signo de la fuerza de la fe.

La segunda versión afirma que los aliados lo dejaron en pie adrede por razones culturales. Según los intelectuales que defienden esta hipótesis, existe en la UNESCO una lista más o menos secreta de (hasta ahora, en 1996) 506 «*monumentos históricos que hay que proteger especialmente*», patrimonio de la humanidad que ningún país puede bombardear, pues su aniquilación supondría una pérdida cultural irrecuperable, no ya para un país determinado, sino para la humanidad en su conjunto. Ésta es la explicación de los «maduros», aunque comienza a hacer agua cuando uno recuerda al Partenón griego, que dudosamente habría quedado fuera de tal lista y que fue pulverizado durante la Guerra. Además, el Dom sólo fue incorporado a la lista muy recientemente, el 6 de diciembre de 1996.

Y según la tercera versión (la paranoide), al Dom le fue perdonada la vida *ex profeso*, pero por causas mucho menos idealistas: si usted quiere seguir bombardeando una ciudad, lo mejor que puede hacer es dejar algún punto de referencia bien visible e identificable que permita la orientación de los aviones desde la distancia. Los 157 metros de altura del Dom satisfacen estas condiciones, siempre y cuando se lo deje entero. ■

J.M.S.



Colonia destruida y su catedral entera.

Consuelo Díez, directora del CDMC

Entrevista y flamante responsable del Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, hace una valoración de la edición de este año.

"Dar la oportunidad de que se conozcan nuestras orquestas de calidad"

La decimotercera edición del Festival de Alicante tendrá lugar entre los próximos días 20 y 27 de septiembre. Trece años de vida para un festival dedicado a la música contemporánea son muchos en un país en el que la media de edad para cualquier actividad dedicada a la música actual no suele alcanzar los diez años, y aun con suerte. Consuelo Díez, actual directora del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC), se ha hecho cargo de la dirección del Festival alicantino, que comienza a echar raíces en la soleada región levantina, siguiendo la línea de sus antecesores: Tomás Marco, que lo fundó, José Luis García del Busto y Jesús Villa Rojo. Continuidad, equilibrio, voluntad de permanencia, atención prioritaria a la creación e interpretación española, esperanzas de que tiempos mejores, presupuestariamente hablando, permitan ofrecer algún espectáculo consistente, tipo ópera, y desde luego una enorme ilusión definen las líneas de esta decimotercera edición del clásico alicantino que acaba de presentarse.

P. ¿Cuáles son las características de esta decimotercera edición del Festival de Alicante?

R. Tenemos una mayoría de orquestas e intérpretes españoles, es lo primero que me gustaría destacar. Hay unas producciones radiofónicas (una tradición de este festival) que se hacen en colaboración con Radio Clásica. El único grupo extranjero que viene es el rumano Archaeus Ensemble. Humberto Quagliata hará la integral de *La Música Callada* de Federico Mompou, conmemorando los diez años de su muerte; no es muy usual escucharla íntegra. Como parte de actividades locales que vamos incorporando al festival contamos con la Orquesta Sinfónica de Alicante, que es una orquesta joven, y con la Orquesta Sinfónica del Conservatorio de Alicante, que dirige uno de sus profesores.

Habrán un concierto con obras que se han realizado en nuestro Laboratorio de Informática y Electrónica con varios estrenos. Hay un concierto de acordeón solo a cargo de Ángel Luis Castaño, que es espectacular con este instrumento, y cerraremos con un espectáculo en las cuevas de Canelobre, a veinticinco kilómetros de Alicante, un espacio que consideramos idóneo para hacer determinado tipo de espectáculos que incluyan música electrónica, performances, etc. Tendremos transportes adecuados para que la gente que acuda al festival pueda llegar con facilidad, ése será el broche final.

P. ¿Le parece adecuada la proporción entre grupos grandes y pequeños?

R. Hay más orquestas que otros años. Eso nos alegra, porque para nosotros es difícil poder contar con muchas orquesta

debido a nuestro presupuesto. En nuestra actividad del resto del año, con el CDMC, no podemos hacer muchas actividades con orquestas sinfónicas porque el presupuesto no da para tanto. En el Festival de Alicante se hace un esfuerzo para darle brillantez. Es cierto que este año sólo hay dos grupos de cámara, es algo que nos ha venido dado, pero nos parece bien ya que en otras ocasiones casi no podemos programar orquestas. A mí me gusta que sean orquestas españolas, poder dar la oportunidad de que se conozcan nuestras orquestas con calidad. Como este festival tiene bastante fama internacionalmente, viene gente de fuera y es un foco que irradia información al resto de Europa. Esto me parece bueno para nuestras orquestas.

P. ¿Con cuántos estrenos cuenta esta edición?



Consuelo Díez

R. Estrenos hay muchos, prácticamente dos por concierto. Aquí subrayo algo que no he dicho antes: por primera vez vamos a dar un espectáculo de danza. Nos hemos arriesgado,



DEBULO: FERNANDO ZÓBEL

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

DISEÑO GRÁFICO: ESTUDIO 100

aunque es un presupuesto elevado en coproducción, porque se estrena aquí. Lo hace la compañía Ananda Dansa, que es un grupo valenciano. En los conciertos de la Orquesta Ciudad de Granada hay una obra encargo a Pilar Jurado y otra a Flores Chaviano y un estreno de Alejandro Civilotti. Las producciones radiofónicas también son estreno absoluto. El Archaeus Ensemble presenta dos programas en los que todas las obras son estrenos en España: uno de sus conciertos está dedicado a autores españoles de la Escuela de Alcoy y el otro a autores centroeuropeos. El Grupo Círculo estrenará la obra premiada este año en

esos compromisos. No sé si exactamente del equipo anterior porque no conozco bien la historia que tienen los proyectos, pero sí había cosas en cartera.

P. ¿Cómo le gustaría que fuera el Festival de Alicante?

R. Mi idea se acerca bastante al modelo actual. Yo he propiciado que hubiera un espectáculo de danza, porque una ópera, como ha habido otros años, no podíamos producirla nosotros solos este año por cuestiones presupuestarias. Vi la posibilidad de hacer espectáculos teatrales y me atraía que fuera la danza porque nunca se había hecho. El que haya muchas orquestas espa-

"Mi ideal de Festival sería tener mayor presupuesto para poder hacer, por ejemplo, una ópera, un espectáculo fuerte que en nuestra temporada no podemos plantear, y, por supuesto, para ampliar el número de encargos."

el Concurso Ciudad de Alcoy, que es de Carlos Satué. En el mismo concierto se rinde homenaje a Juan Hidalgo por sus 70 años y a Juan Briz, que ha fallecido recientemente.

P. ¿Cuántos encargos hay del Festival?

R. Hay once encargos del CDMC, contando obras de concierto y coproducciones con la radio.

P. Esta decimotercera edición del Festival de Alicante, ¿es lo que usted hubiera querido al cien por cien, o hay mucha herencia del equipo anterior?

R. Hay algo de herencia de años anteriores porque hay propuestas que quedan en cola y hay que responder a

ñolas es algo que también me gusta, así que se ha juntado un poco lo que me interesa con lo que me he ido encontrando. Se ha aunado mi tendencia a potenciar intérpretes, autores y grupos españoles con proyectos anteriores. Mi ideal de Festival sería tener mayor presupuesto para poder hacer, por ejemplo, una ópera, un espectáculo fuerte que en nuestra temporada no podemos plantear, y, por supuesto, para ampliar el número de encargos. Pero, en general, estoy bastante contenta con el diseño actual porque hay cosas magníficas y creo que va a salir un Festival muy completo. ■

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

Félix Castro, percusión, y Ramón Puchades, oboe, hacen de cicerones

Entrevista por nuestra primera agrupación sinfónica. Pertenecen a la Orquesta desde hace años y manifiestan que han alcanzado su máxima aspiración.

Un día con la Orquesta Nacional

Diez de la mañana. Café en los camerinos. El ensayo

En el Auditorio se respira una gran tranquilidad a primera hora de la mañana. El sol que se filtra por las grandes estancias provoca que empiecen a perfilarse las siluetas de los músicos con toda suerte de estuches. El pasillo de los camerinos está cuajado de fotografías de todos los grandes solistas que han ocupado estos codiciados camerinos donde han dejado su huella: su firma y su rostro contrastado. Un trombonista desfila ahora por esta pasarela de sonidos y me sonrío parsimonioso mientras continúa su marcha. El ambiente es acogedor, el vapor del café empieza a invadirlo todo y, poco a poco, se mezcla con el caótico afinar de la orquesta. De no se sabe dónde, aparecen los componentes que forman filas frente al director. El ensayo comienza...

Empiezo a hablar con los músicos que se han prestado amablemente a esta entrevista: Félix Castro (percusionista) y Ramón Puchades (oboísta). Ambos pertenecen a la orquesta desde hace varios años y manifiestan rotundamente que han alcanzado su máxima aspiración. No les interesa ser solistas; en el caso de Félix Castro, la percusión no le permite casi tener esa duda y Ramón Puchades dice que, aparte de ser una cuestión de talento, el músico so-

lista tiene muchas limitaciones en nuestro país. Les pregunto qué es lo máximo para ellos:

Ramón Puchades. En un país como éste, donde la música no es un artículo de primera necesidad, creemos que lo máximo es estar en la O.N.E.

P. ¿El trabajo en la orquesta es como lo imaginabais, o hay algún choque?

Félix Castro. Sí es como lo imaginaba, aunque hay un periodo de adaptación. Es difícil, al principio, mentalizarse de que tienes que lograr un promedio de entusiasmo.

Hablamos de las temidas oposiciones. Dicen que la disciplina es dura y que se exige el máximo nivel: estudios superiores, obras obligadas y otras de libre elección y repertorio. «Opositar a la O.N.E. es opositar al máximo nivel», pero existe en los criterios de elección un gran componente de subjetividad.

R. P. No se exige normalmente al más virtuoso sino al que se adapta mejor a lo que se está buscando. Por ejemplo, puede que se esté tratando de buscar una sonoridad que sea reconocida como característica de la O.N.E. en una de las familias instrumentales.

Félix Castro ha formado parte de algunos tribunales, así que le pido que me cuente algunas anécdotas:

F. C. Una vez se presentó un señor a las pruebas y le tuvieron incluso que dejar un ins-



trumento porque no lo traía. Después no conseguía afinarlo, se le caían los papeles y aunque venía con un curriculum de dieciséis hojas, a la hora de tocar fue nefasto. Nos hizo mucha gracia.

P. A los estudiantes les preocupa que no baste con el talento para entrar en este tipo de organismos, que haga falta algún tipo de recomendación. ¿Es eso cierto?

R. P. Normalmente entra el mejor aunque en un principio no lo sea, pero se puede juzgar que podría llegar a serlo. Mira, sería una tentación para cualquiera de los que estamos aquí. Cada uno sabe cómo ha llegado, lo que le han ayudado y lo que le ha costado. Evidentemente, si conoces a alguien tienes más probabilidades que si sólo cuentas con el talento, aquí como en todas

partes.

P. Vosotros que habéis tenido la oportunidad de trabajar con grandes directores, ¿podrías decirme con cuál habéis obtenido mejores resultados musicales o cuál os ha impactado más por su carisma? ¿Qué relación tenéis con el director?

F. C. La relación con el director no te da problemas, siempre que tú no se los des a él. La personalidad del director es la que te atrae para hacer algo especial. El entusiasmo es algo que pones tú cuando quieres y tiene mucho que ver con la persona que le está llevando el pulso a la orquesta. Cuando el director sabe lo que quiere, hay pocos músicos que no sean lo suficientemente sensibles como para no entregarse sin reservas.

P. Si tuvierais que decirme

sólo un nombre, ¿Cuál sería? F. C. Para mí, Sanderling y Celibidache. Es estar trabajando y aprendiendo. Las horas se pasan sin apenas notarlo. Trabajar con ellos ha sido una delicia.

R. P. Sanderling pertenece a la vieja escuela, sabe lo que busca y te lo contagia inmediatamente. Tiene esa aureola, no de divismo, pero sí de algo inalcanzable, tiene una madu-

sentido de colectividad, «no se hace ni se deja hacer», pero no le gusta la sensación de salir en la prensa de «niña llorona». Cuando les pregunto por el principal requisito para un futuro miembro de la O.N.E., contestan:

R. P. Humildad. Hay que aparcar la soberbia y el orgullo mal entendido porque en una orquesta podemos tocar solos muy bien pero si no afinamos

co heterogéneo con un sólo factor común: amor a la música. El concierto comienza. Después de unas horas de riguroso mutismo, sobre la sala sinfónica se precipitará una tormenta de aplausos...

P. Sales a saludar uno de esos días especiales y percibes el entusiasmo del público. Se ha dado esa conexión...¿Qué sientes?

R. P. Se puede llorar interna-

quieres lo mismo de tí. Tratas de abrir tu corazón, aunque no siempre te apetezca para hacer que el público lo sienta.

P. Mucha gente se pregunta si concebís la obra en su conjunto cuando estáis tocando.

R. P. No. Eso es lo único malo. Estás un poco rodeado y tienes que escuchar a los otros para ir juntos. Desde que empieza hasta que termina la obra, tienes que estar en tensión.

P. ¿Aún te emocionas cuando estás trabajando, o eso deja de ocurrir al cabo de los años?

R. P. Sí, nos seguimos emocionando. Por ejemplo, el domingo pasado, tocando *La Pasión según San Juan*. Yo soy más bien agnóstico, pero, si hubiera un Dios, lo vi en aquel momento. Fue una cosa muy bonita.

P. ¿Qué opinas de la gente que piensa que las orquestas son una especie de cementerio para músicos que no pudieron ser solistas?

R. P. Que es un tópico estúpido. Cada uno tiene que saber su lugar y esa decisión debe ser meditada. Las orquestas están ahí porque los compositores han hecho sus obras para esa formación y tanta importancia tiene el primer violín como el tercer oboe.

P. ¿Es la orquesta una meta en sí misma?

R. P. Sí, por supuesto que sí.

Cuando se apagan los focos
El concierto termina, el público se va, pero en los bajos del Auditorio, fuera ya de su indumentaria de trabajo, quedan las personas que componen la orquesta, con sus vidas, sus anhelos y preocupaciones. Cuando sus instrumentos duermen ya en los estuches, se confiesan. Les pregunto si sigue existiendo en su mundo la bohemia y me dicen que cada



rez musical que te hace tocar de otra manera. Tiene un magnetismo especial.

Pasamos a hablar de las líneas de trabajo en la orquesta. Los músicos manifiestan admiración por López Cobos y de Cecatto se dice que programaba bien. Tienen que contratar a un director o a un solista a cuatro años vista y dicen acusar los cambios políticos. Las promesas y proyectos no suelen traducirse en papeles sobre la mesa, lo que nos deja en mente una organización latente pero caótica. Para Ramón Puchades falta

juntos de nada nos sirve.

P. ¿Sientes que esta orquesta adolece de algo?

R. P. Sí, noto algo que a esta orquesta le falta. Nosotros no tenemos la tradición de otras orquestas centroeuropeas. Aquí todo emana del talento.

P. ¿Dejáis la partitura en el atril cuando os vais a casa?

R. P. Yo normalmente me llevo a Ravel.

Los músicos se visten de frac. El Concierto

El patio de butacas, los anfiteatros y galerías se pueblan en breves instantes. Un públi-

mente. Hay quien llora.

P. ¿Podéis conformaros con el protagonismo en grupo? ¿No os dan tentaciones de saltar del asiento para decir «yo he tocado»?

R. P. Sí, el director siempre se lleva la mayor parte de los aplausos y cuando te da la señal te conformas con levantar-te un poquito...(ambos reímos). Es necesario que el músico sea vanidoso y dé importancia a lo que hace. Se trata de dar lo mejor de tí. Sabes que cada persona que ese día está en el Auditorio está por motivos diferentes, pero todos

vez menos. Sobre todo sienten que su vida cotidiana se ve alterada por su horario de trabajo, el trabajar los fines de semana condiciona la vida familiar y las veladas nocturnas de los más jóvenes porque no apetece, según me dicen, llegar el domingo por la mañana «colocado». Esencialmente, sienten que lo único que diferencia su vida de la del resto de la gente es que trabajan en lo que les «apasiona». «Tiene que haber pasión además de profesión».

P. ¿A qué tienes que renunciar para realizar esto que te apasiona?

R. P. A nada en absoluto. No creo tener ninguna frustración. Disfruto tanto, que las cosas positivas siempre pueden con las negativas.

P. ¿Te ha enseñado algo la orquesta que hayas incorporado a tu vida?

R. P. Sí. Te enseña a ser más abierto y a comprender mejor las sociedades, aquéllas donde has viajado para tocar, y eso te curte como persona. También te enseña el hecho de trabajar en grupo. Para mí lo ha sido todo. He tenido la oportunidad de conocer mundo (Japón, Sudamérica, EEUU, etc.), y otras gentes, y de adquirir una posición social importante.

P. ¿Te has marcado alguna otra meta?

R. P. Sí las tengo, pero más a nivel personal que profesional. Hablamos sobre lo que les preocupa en cuanto a la orquesta y la relación con la empresa de los instrumentistas. Ellos son conscientes de la dificultad de competir con orquestas como la Filarmónica de Berlín, que cuenta con un presupuesto de cinco mil millones de pesetas. Técnicamente la orquesta no la sienten como

"Un investigador descubre algo importante y aunque no haga nada más en su vida, se consagra. Pero aquí haces un concierto maravilloso y a la semana siguiente, si lo haces mal, la gente ya no se acuerda de cómo tocaste *La Pasión según San Juan*."

suya, no hay una cabeza visible que determine su futuro, ni una coordinación en líneas generales. Las oposiciones se paralizan y hace mucho tiempo que no cuentan con un director titular. El último, Cecatto, dicen de él que tenía buenas ideas pero que no era «El Espíritu Santo». Comparativamente con otras orquestas no ven a la O.N.E. mal, pero ha tenido tiempos mejores, quieren que se potencie desde el Ministerio y son de la opinión de que si dependieran sus sueldos del nivel de productividad que alcanzaran, «otro gallo cantaría». Es evidente que también a nivel de orquesta existe una gran desconexión entre los artistas y las empresas que rigen el mundo del arte. La idea de un moderno mecenazgo no hace demasiado felices a los que pretenden crear, pero hay otras cuestiones que afectan a las orquestas como su relación con la crítica.

P. Se dice de la crítica madrileña que es poco condescendiente. ¿Es así?

R. P. Eso es como el Tendido Siete de Las Ventas. Aquí la crítica es aceptada siempre que sea objetiva y no corrosiva. Tienen que hablar de lo que haces, así que tratas de no tener complejos. Llega un momento en que la aceptas con serenidad.

P. ¿Es entonces el público lo que más os impone? ¿Qué se te

pasa por la cabeza cuando cometes un error con el Auditorio hasta los topes?

R. El corazón te late muy deprisa. Apuros los ha habido y muchos, y bueno... los «todopoderosos» directores te meten en muchos aprietos, te dan mal una entrada y ya no sabes por dónde salir. Pero el público no es lo que más te impone.

P. ¿Son tus compañeros?

R. P. Exacto. En esta profesión tenemos el sentido del ridículo bastante desarrollado. Una nota mal dada... como aquí se entera todo el mundo de todo, pasas mucha vergüenza.

P. Pero un error lo tiene cualquiera...

R. P. Sí, pero es que hay mucha vanidad. El buen músico tiene que ser vanidoso y algo egocéntrico. Tienes que estar muy convencido de que lo vas a hacer bien para transmitirlo al público.

P. ¿Cómo crees que os ve ese público que tenéis enfrente? ¿Es generoso?

R. P. Bueno, mira, en mi caso (bromea) sabes que tu reputación depende de una maldita caña que suele estar viva todavía y que, como las mujeres, es voluble. Siempre estás con esa tensión, por eso sueles acabar un poco mal de la cabeza... (Fija ahora sus ojos y, aunque sonriendo, cambia de expresión). Estoy bromeando, pero lo que sí es cierto es que tu sales con tu frac a tocar muy bien y la

gente, aparte de oírte, te ve. Y para que te vean como quieren, tienes que salir autoconvencido de que eres el mejor del mundo. P. ¿No os sentís comprendidos por el público?

R. P. Es que esta profesión es miserable... (ambos reímos) porque no vale para nada lo que has hecho el día anterior. Un investigador descubre algo importante y, aunque no haga nada más en su vida, se consagra. Pero aquí haces un concierto maravilloso y a la semana siguiente, si lo haces mal, la gente ya no se acuerda de cómo tocaste *La Pasión según San Juan*.

P. ¿No resulta agotador tener que ganarse día a día el favor del público?

R. P. No, si te apasiona.

P. ¿Cuáles son para ti los requisitos indispensables para un buen instrumentista?

R. P. Metodología en el estudio. Repetir junto al metrónomo las veces que haga falta. Contar con un maestro que te asesore bien y, sobre todo, ser honestos y vivir la música con entusiasmo, con pasión.

P. Me gustaría saber si esa pasión se transmite entre los compañeros después de un concierto de esos que quedan en la memoria. El Auditorio estalla en aplausos y...

R. P. Y te olvidas de todos los demás problemas. Somos un grupo heterogéneo, y es que la orquesta es como un zoológico: hay leones, tigres, loros, periquitos, de todo, pero en un momento determinado la puedes sentir como tuya propia; cuando sientes que tocas con un grupo de amigos y sale un concierto de auténtica locura. Se cierran los camerinos. El rumor de los últimos pasos se pierde sobre el mármol brillante. Se apagan los focos. ■

VANESSA MONTFORT

VERANO MUSICAL SEGOVIA



1 9 9 7

3 22.30 h. • **Catedral**

ARC GOSPEL CHOIR, DE HARLEM
Curtis Lundi, *director*
ESPIRITUALES NEGROS

4 20.00 h. • **Catedral**

José Enrique Ayarra, *organo*
Miguel Ángel Colmenero, *trompa*
Obras de D. Cherubini, F. Correa de Arauxo,
J.S. Bach, S. Durón, H. Eccles, J. Nebra y
Blasco. G.F. Haendel y E. Torres

22.30 h. • **Palacio Episcopal**
CAMERATA RENACENTISTA
DE CARACAS

Isabel Palacios, *directora*
MUSICA EN LAS CASAS Y HACIENDAS DE AMÉRICA
Obras de F. Guerrero, M. Flecha "el viejo"
y G. Fernández Portugal

5 22.30 h. • **Enlosado de la Catedral**

ORQUESTA Y CORO DE LA
COMUNIDAD DE MADRID
María José Martos, *soprano*
Emilio Sánchez, *tenor*
Santos Ariño, *baritono*
Alfonso Echeverría, *baritono*
Odón Alonso, *director*
HOMENAJE A PABLO SOROZÁBAL
P. Sorozábal: *Victoriana* y selecciones
de *Katiuska*, *La del manajo de*
rosas y *La tabernera del puerto*

6 22.30 h. • **Enlosado de la Catedral**

ORQUESTA SINFÓNICA
DE MADRID
Daniel Arredondo, *Trujamán*
José Ruiz, *Maese Pedro*
Enrique Baquerizo, *Don Quijote*
José Ramón Encinar, *director*
HOMENAJE A MIGUEL DE CERVANTES
G.Ph. Telemann: *Suite en sol mayor*
"Don Quijote"
M. Ravel: *Don Quichotte à Dulcinée*
J. Fernández Guerra: *Obra encargo para*
dulzaina y orquesta
(estreno)
M. de Falla: *El retablo de Maese Pedro*

10 22.30 h. • **Enlosado de la Catedral**

ORQUESTA SINFÓNICA
DE MADRID
Adolfo Garcés, *clarinete*
José Ramón Encinar, *director*
HOMENAJE A FRANZ SCHUBERT Y JOHANNES
BRAHMS, EN EL SIGLO XX
Schubert/Berio: *Rendering*
Brahms/Berio: *Sonata, opus 120 núm. 1*
Schubert/Webern: *Seis danzas alemanas*
Brahms/Schönberg: *Cuarteto, opus 25*

11 20.00 h. • **Monasterio de El Parral**

CAMERATA CORAL DE
SANTANDER
María del Mar Fernández Doval,
directora
LA POLIFONIA RELIGIOSA EN LAS CAPILLAS REALES
EN EL SIGLO XVII
Obras de S. Durón y A. Soler
FARSAS, LANZAS Y PENAS DE AMOR DIVINO
Y HUMANO (EL AMOR EN EL SIGLO DE ORO)
Obras de F. Losada, J.B. Cabanilles, D. Garçon,
C. Patiño y M. Romero
22.30 h. • **El Alcázar**
TRÍO ACCANTO
Esperanza Fernández, *cantaora*
RETRATO: MAURICIO SOTELO
M. Sotelo: *Argos - Epitafio - Su un oceano di*
scampanelli - Nadie

12 20.00 h. • **San Juan de los Caballeros**

GRUPO INSTRUMENTAL
CSOLFAUT
María del Mar Fernández Doval,
directora
MUSICA DE MINISTRLES EN LAS CAPILLAS
Y CATEDRALES ESPAÑOLAS
Obras de S. Aguilera de Heredia,
F. de la Torres, B. Ramos de Pareja,
A. de Cabezón, etc.

22.30 h. • **Enlosado de la Catedral**

ELS COMEDIANTS
ANTHOLÓGIA. PASEO POR COMEDIANTS

13 12.00 h. • **Catedral**

CAMERATA CORAL DE
SANTANDER
GRUPO MUSICAL CSOLFAUT
María del Mar Fernández Doval,
soprano
Miryam Vincent, *soprano*
Flavio Oliver, *contratenor*
Miguel Mediano, *tenor*
Alicia Lázaro, *transcripción y*
dirección
TESOROS DE LA CATEDRAL DE SEGOVIA
J. de Carrión: *Misa de la batalla del octavo*
tono
(Recuperación de la partitura conservada en el
archivo de la Catedral de Segovia, compuesta
hacia 1700)

20.00 h. • **Torreón de Lozoya**

GRUPO KOTO UTA FUMI,
DE JAPÓN
Rokudann no shirabe - Maboroshi no hashira
- Kikyōu gennsoukyōku - Chidori gennsou

22.30 h. • **Enlosado de la Catedral**

ORQUESTA SINFÓNICA DE RTVE
María José Montiel, *soprano*
Pedro Alcalde, *director*
CONCIERTO PASTORAL
J.C. Ariaga: *Los esclavos felices*
(Obertura Pastoral)
H. Berlioz: *Noches de verano* (Canciones 1 a 6)
L. van Beethoven: *Sinfonía núm. 6 "Pastoral"*

17 22.30 h. • **Palacio Episcopal**

Ainhoa Arteta, *soprano*
Alejandro Zabala, *piano*
LA VOZ DE AINHOA ARTETA
Obras de A. Scarlatti, A. Vivaldi, G. Rossini,
E. Wolf-Ferrari, E. Granados, X. Montsalvatge,
F. Obradors y J. Turina

18 22.30 h. • **La Granja**

CAPELLA DE MINISTRERS
Josep R. Gil-Tárrega, *director*
LA ZARZUELA DE LA GRANJA
V. Martín y Soler:
(Reposición de la obra estrenada en
el palacio de La Granja, en 1778)
El tutor burlado, o La madrileña

19 12.30 h. • **Alameda del Parral**

BANDA SINFÓNICA MUNICIPAL
DE MADRID
Enrique García Asensio, *director*
HOMENAJE A PABLO SOROZÁBAL
M. Asins Arbó: *Los madriles*
E. Chabrier: *España*
P. Sorozábal: *Selecciones de Los burladores*
(Selección) - *La tabernera del*
puerto (Selección) - *La del manajo*
de rosas (Fantasía)

22.30 h. • **La Granja**

ORQUESTA SINFÓNICA
DE CASTILLA LEÓN
Ernesto Bitetti, *guitarra*
Max Bragado Darman, *director*
HOMENAJE A NARCISO YEPES, EN LA MEMORIA
DE REGINO SAINZ DE LA MAZA Y ANDRÉS SEGOVIA
J. Rodrigo: *A la busca del más allá - Concierto de*
Aranjuez - Fantasía para un
gentilhombre - Per la flor del illiri blau

20 20.00 h. • **Los Zuloagas**

ORQUESTA SINFÓNICA DE
CASTILLA LEÓN
Fernando Arjenta, *presentación*
Miguel Bosé, *narrador*
Max Bragado Darman, *director*
CONCIERTO DE FAMILIA
Obras de G. Bizet, J. Strauss, G. Rossini y
J. Offenbach
S. Prokofiev: *Pedro y el lobo*

22.30 h. • **Alcázar**

Tatiana Davidova, *soprano*
Alejandro Zabala, *piano*
LA POESÍA DE RAFAEL ALBERTI EN LA MUSICA
ESPAÑOLA
Obras de E. Halffter, A. García Abril, X.
Montsalvatge, R. Halffter, E. Franco, G.
Gombau, A. García Abril, C. Halffter, O. Esplá.

24 22.30 h. • **Palacio Episcopal**

Jean-Pierre Rampal, *flauta*
Claudi Arimany, *flauta*
Denis Evesque, *piano*
JEAN PIERRE RAMPAL, 75 AÑOS
Obras de F.D. Kuhlau, F. Poulenc, A.F. Doppler,
T. Böhm, B. Martinu y L. Hugues.

25 20.00 h. • **Monasterio de El Parral**

GCC - GRUPO DE CANTO CORAL
Néstor Andrenacci, *director*
MUSICA DE LAS CATEDRALES DE AMÉRICA
Obras de la catedral de Oaxaca, México; del
Perú; de la catedral de la Concepción,
misiones jesuitas de Chiquitos, Bolivia; y de la
catedral de La Plata, Bolivia.

26 22.30 h. • **Alcázar**

ENSEMBLE HELIOS 18, DE VIENA
Jörg Waschinski, *soprano*
Marie-Louise Oschatz, *directora*
COMPOSITORES EN LAS CORTES DE ESPAÑA Y AUSTRIA
L. Boccherini: *Sinfonías*
G. Sarti: *Sinfonía en do mayor*
M. Martínez: *La tempesta* (Cantata)

27 22.30 h. • **Enlosado de la Catedral**

ORQUESTA SINFÓNICA DE RTVE
Mstislav Rostropovitch, *violonchelo*
Peter Maag, *director*
MSTISLAV ROSTROPOVITCH, 70 AÑOS
W.A. Mozart: *Sinfonía núm. 36 "Linz"*
A. Dvorák: *Concierto para violonchelo y*
orquesta, opus 104

31 22.30 h. • **Enlosado de la Catedral**

ORQUESTA FILARMÓNICA
DE TURINGIA
Christian Kabitz, *director*
CONCIERTO DE ANIVERSARIOS
F. Mendelssohn: *Sueño de una noche*
de verano
J. Brahms: *Obertura académica*
F. Schubert: *Sinfonía núm. 6*

A G O S T O

1 22.30 h. • **Palacio Episcopal**

PROYECTO GERHARD
Pablo Sainz Villegas, *guitarra*
Xavier Güell, *director*
R. Gerhard: *Fantasia para guitarra*
Géminis - Libra
B. Bartók: *Trio contrastes*
I. Stravinski: *Historia del soldado* (suite)

2 22.30 h. • **Enlosado de la Catedral**

ORQUESTA SINFÓNICA
DE GALICIA
ORFEÓN DONOSTIARRA
CORO UNIVERSITARIO DE LEÓN
Gwendolyn Bradley, *soprano*
Albert Dohmen, *baritono*
Victor Pablo Pérez, *director*
BRAHMS, 100 AÑOS
J. Brahms: *Un réquiem alemán*

3 12.00 h. • **Catedral**

CORO UNIVERSITARIO DE LEÓN
Samuel Rubio, *director*
MISA EN LA CATEDRAL

21.00 h. • **Enlosado de la Catedral**

ORQUESTA SINFÓNICA
DE GALICIA
ORFEÓN DONOSTIARRA
Victor Pablo Pérez, *director*
CLÁSICOS DEL SIGLO XXI
J. Guridi: *Diez melodías vascas*
P. Sorozábal: *Maita*
Olaizola: *Aurtxo Seaskan*
G. Verdi: *Il trovatore* (coro de gitanos) -
Nabucco (coro de esclavos)
Arreglos de Peter Hope sobre canciones
de Juan y Junior, Monte, Cano, Mancini,
Lenon y MacCartney: *Parera, Rodgers y*
Hammerstein, y Paul Simon.

4 20.30 h. • **Palacio Episcopal**

CORO DE CÁMARA DE LA
ACADEMIA FILARMÓNICA DE
ROMA
ORQUESTA DE CÁMARA GLI
AMICI DELLA ARMONIA
Anna Pia Sciolari, *piano*
Cristina Vinci, *soprano*
Mons. Pablo Colino, *director*
POLIFONIA SACRA Y PROFANA Y COROS SACROS
DE GRANDES OPERISTAS
Obras de G.P. Palestrina, L. Marengo, T.L. de
Victoria, J. del Encina, O. de Lasso, etc.

RESERVAS:

A partir del 5 de junio:

Por fax a la FUNDACIÓN DON JUAN DE BORBÓN,

en el número (921) 46 22 49.

Por teléfono, en los números

(921) 46 25 25, 46 14 16 ó 46 14 86

de 10,00 a 14,00 h.

Un 35% del aforo disponible quedará reservada
hasta la apertura de la taquilla del Festival. Durante
los dos primeros días de taquilla (15 y 16 de junio)
no se tramitarán nuevas reservas.

TAQUILLAS:

A partir del 15 de junio en Oficina del Patronato de Turismo,

Plaza del Azoguejo, 1; tel. (921) 46 25 25. (40001) Segovia,

en los siguientes horarios: del 15 de junio al 4 de agosto:

lunes a sábado de 10,00 a 13,30 h. y 17,00 a 19,00 h.

Domingos: de 10,00 a 14,00 h.

Del 15 de junio al 4 de agosto: en todos los centros

de *El Corte Inglés*. En cada recinto estarán disponibles,

si las hubiere, localidades para el mismo día,

una hora antes del espectáculo.

VENTA TELEFÓNICA:

Por teléfono, las entradas se podrán adquirir telefónicamente
del 15 de junio al 4 de agosto, a través del número 902 400 222,
según los siguientes horarios: de lunes a viernes
de 09,00 a 20,30 h., sábados y domingos: de 09,00 a 18,30 h.
El cliente podrá optar por la recogida de sus entradas
en cualquier centro de *El Corte Inglés* y en las taquillas
del Verano Musical o, en su caso optar por el envío a domicilio
con un coste adicional de 600 ptas. en un plazo máximo
de 48 horas.

TARJETAS DE CREDITO:

Las ventas por teléfono de *El Corte Inglés* se podrán abonar con
todas las tarjetas aceptadas, además de la de *El Corte Inglés*.

ABONOS:

20% de descuento (no acumulable a otras bonificaciones)
por la compra de Abonos Completos para
EL VERANO MUSICAL Y FESTIVAL JOVEN.

10% de descuento (no acumulable a otras bonificaciones)
por la compra de 5 Conciertos que incluyan:
sinfónica, cámara y teatro.

DESCUENTOS:

Jóvenes menores de 25 años:

50% de descuento en todos los espectáculos.

Mayores de 65 años:

50% de descuento en todos los espectáculos.

Minusválidos:

50% de descuento en todos los espectáculos.

Organiza:

FUNDACIÓN DON JUAN DE BORBÓN.

Con la participación de:

JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN, AYUNTAMIENTO DE SEGOVIA,
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEGOVIA, CAJA SEGOVIA.

Patrocina:

PATRONATO PROVINCIAL DE TURISMO,
UNIÓN FENOSA, *El Corte Inglés*

Colaboran:

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA, PATRONATO DEL
ALCÁZAR DE SEGOVIA, IBERIA, GRUPO LINER, M.R.W.,
PROSEGUR



festival

joven
de
música
clásica

1997

SEGOVIA

Del 6 al 30 de julio

- 6) **12.30 horas • Iglesia de San Martín**
ESCOLANÍA DE NIÑOS CANTORES DE SAINT SEVER (FRANCIA)
MISA CANTADA
- 7) **19.00 horas • Monasterio de El Parral**
CORO DISCANTUS
Montserrat de la Cruz, *directora*
Obras de autores del XVI al XX.
Incluye el estreno de M. de la Cruz: Estudio vocal núm. II
- 8) **21.00 horas • Catedral**
Silvia Márquez, *órgano*
Obras de G. Frescobaldi, A. de Sola, J.P. Sweelinck, D. Buxtehude y J.S. Bach
- 9) **21.00 horas • Torreón de Lozoya**
Germán Díaz, *guitarra, zanfona y voz*
Obras de T. Susato, Alfonso X "el sabio", J.B. de Boismortier, F. Boium e I. Pignol.
- 14) **21.00 horas • Patio del Marqués de Arco**
CUARTETO DE GUITARRAS ALCÁZAR
Anónimo: *Suite renacentista*
P. Arrugant: *Suite francesa*
P. van der Staak: *Suite contemporánea*
I. Cervantes: *Cuatro danzas cubanas*
F. Moreno Torroba: *Estampas*

- 15) **21.00 horas • Patio del Marqués de Arco**
CUARTETO DE FLAUTAS DE PICO EL JUBILATE
Obras de F. de la Torre, T.L. de Victoria, A. de Cabezón, G. Frescobaldi, etc
- 16) **21.00 horas • Albóndiga**
Katia Michel Corcoy, *piano*
J.S. Bach: *Partita núm. 1*
L. van Beethoven: *Sonata núm. 26 "Los adioses"*
F. Mendelssohn: *Rondó caprichoso*
E. Granados: *Valses poéticos - Allegro de concierto*
- 21) **20.00 horas • Albóndiga**
Amau Tomás, *violonchelo*
José Menor, *piano*
J.S. Bach: *Sonata núm. 2*
L. van Beethoven: *Sonata para violonchelo y piano núm. 4*
J. Brahms: *Sonata para violonchelo y piano núm. 2*
- 22.30 horas • Enlosado de la Catedral**
JOVEN ORQUESTA FILARMÓNICA DE ISRAEL
Gega Veladimir, *clarinete*
Zevc Dorman, *director*
F. Schubert: *Rosamunde (Obertura)*
C.M. Weber: *Concierto para clarinete, núm. 2, opus 74*
F. Schubert: *Sinfonía núm. 9*
- 22) **20.00 horas • Albóndiga**
Alicia Miranda y Beatriz González Díez, *piano*
W.A. Mozart: *Sonata*
F. Schubert: *Impromptu núm. 3 - Valses sentimentales*
A. Ginastera: *Danza de la moza donosa*
I. Albéniz: *Capricho catalán*
- 22.30 horas • La Granja**
ORQUESTA JOVEN DE ANDALUCÍA
Juan de Udaeta, *director*
MÚSICA ESPAÑOLA EN LA GRANJA
T. Bretón: *Escenas andaluzas*
R. Chapi: *Fantasia morisca*
Selección de preludios e intermedios de zarzuela
- 23) **20.00 horas • Albóndiga**
María Orejana, *piano*
F. Schubert: *Sonata La m. Op. 42*
J. Brahms: *3 Piezas Op. 76*
M. Moussorgsky: *Cuadros de una Exposición*
- 22.00 horas • Distintos recintos**
NOCHE LIBRE DE LA MÚSICA
ALUMNOS DE LOS CURSOS DE FLAUTA Y CUERDA CON LA JOVEN ORQUESTA DE ANDALUCÍA
- 25) **22.30 horas • Enlosado de la Catedral**
ORQUESTA JOVEN DE ANDALUCÍA
Juan de Udaeta, *director*
T. Bretón: *Los amantes de Teruel*
(Selección de la ópera en versión de concierto. Estreno)
P.I. Chaikovski: *Sinfonía núm. 4*
- 28) **22.30 horas • Alcázar**
PROFESORES DEL PRIMER CURSO INTERNACIONAL DE MÚSICA CIUDAD DE SEGOVIA
G. Rossini: *Sonata a quattro*
L. Boccherini: *Quinteto*
J. Brahms: *Sexteto de cuerda*
- 29) **22.30 horas • Alcázar**
ORQUESTA DE CÁMARA DEL PRIMER CURSO INTERNACIONAL DE MÚSICA CIUDAD DE SEGOVIA
J. Turina: *La oración del torero*
E. Grieg: *Suite Holberg*
J.S. Bach: *Concierto para violín y orquesta de cuerda, BWV 1042*
X. Montsalvatge: *Tres danzas concertantes*
- 30) **20.00 horas • Los Zuloaga**
ORQUESTA DE FLAUTAS DE MADRID
CONCIERTO DE FAMILIA: LA FLAUTA MÁGICA
- 22.30 horas • San Juan de los Caballeros**
ORQUESTA DE FLAUTAS DE MADRID CLÁSICA
Salvador Espasa, Eduardo Pausá, Istvan Matuz, Julián López, *flautas*
Salvador Espasa, *director*
J.S. Bach: *Suite núm. 2*
F. Schubert: *Ave María*
G. Fauré: *Pavana*
A. Vivaldi: *Concierto en re menor*

RESERVAS:

A partir del 5 de junio:

Por fax a la FUNDACIÓN DON JUAN DE BORBÓN, en el número (921) 46 22 49.

Por teléfono, en los números (921) 46 25 25, 46 14 16 ó 46 14 86 de 10,00 a 14,00 h.

Un 35% del aforo disponible quedará reservada hasta la apertura de la taquilla del Festival. Durante los dos primeros días de taquilla (15 y 16 de junio) no se tramitarán nuevas reservas.

TAQUILLAS:

A partir del 15 de junio en Oficina del Patronato de Turismo, Plaza del Azoguejo, 1; tel. (921) 46 25 25. (40001) Segovia, en los siguientes horarios:

Del 15 de junio al 4 de agosto: lunes a sábado de 10,00 a 13,30 h. y 17,00 a 19,00 h. Domingos: de 10,00 a 14,00 h.

Del 15 de junio al 4 de agosto: en todos los centros de *El Cine Joven*. En cada recinto estarán disponibles, si la hubiere, localidades para el mismo día, una hora antes del espectáculo.

VENTA TELEFONICA:

Por teléfono, las entradas se podrán adquirir telefónicamente del 15 de junio al 4 de agosto, a través del número 902 400 222, según los siguientes horarios: de lunes a viernes: de 09,00 a 20,30 h., sábados y domingos: de 09,00 a 18,30 h.

El cliente podrá optar por la recogida de sus entradas en cualquier centro de *El Cine Joven* y en las taquillas del Verano Musical o, en su caso optar por el envío a domicilio con un coste adicional de 600 ptas. en un plazo máximo de 48 horas.

TARJETAS DE CREDITO:

Las ventas por teléfono de *El Cine Joven* se podrán abonar con todas las tarjetas aceptadas, además de la de *El Cine Joven*.

ABONOS:

20% de descuento (no acumulable a otras bonificaciones) por la compra de Abonos Completos para EL VERANO MUSICAL Y FESTIVAL JOVEN. 10% de descuento (no acumulable a otras bonificaciones) por la compra de 5 Conciertos que incluyan: sinfónica, cámara y teatro.

DESCUENTOS:

Jóvenes menores de 25 años: 50% de descuento en todos los espectáculos.

Mayores de 65 años: 50% de descuento en todos los espectáculos.

Minusválidos: 50% de descuento en todos los espectáculos.

CURSOS

Primer Curso Internacional «CIUDAD DE SEGOVIA»

Profesorado y fechas

Violín: Vartan Manoogian y Manuel Guillén. 16-31 de julio

Viola: Do Minh Thuan. 21-31 de julio

Violonchelo: Marçal Cervera. 21-31 de julio

Contrabajo: Giuseppe Ettore. 22-30 de julio

La Fundación Don Juan de Borbón convoca cinco becas para este Curso.

VI Curso de Flauta Travesera «MANUEL GARIJO»

Profesorado y fechas: Salvador Espasa, Eduardo Pausá, Istvan Matuz

Segovia del 18 al 31 de julio de 1997

La Fundación Don Juan de Borbón convoca cinco becas para este Curso.

INFORMACION

Fundación Don Juan de Borbón.

Plaza Mayor, 11, 1º, 40001 Segovia

Tel.: (921) 46 14 00 - Fax: (921) 46 22 49

Organiza:

FUNDACIÓN DON JUAN DE BORBÓN

Con la participación de:

JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN

AYUNTAMIENTO DE SEGOVIA

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEGOVIA

CAJA SEGOVIA

Patrocina:



OBRA SOCIAL CAJA DE MADRID

Colaboran:

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA, PATRONATO DEL ALCÁZAR DE SEGOVIA, IBERIA, GRUPO LINER, M.R.W., PROSEGUR

Agenda de conciertos

Junio-julio

Del 16 al 22

Lunes, 16: 19 horas.

Eulalia Solé, piano.
PROGRAMA: Obras de K. Stockhausen; R. Barce y C. Cruz de Castro.
Museo Nacional Reina Sofía. Salón de Actos.

Lunes, 16: 20 horas.

Concierto a cargo del Dúo Ferrández-Rivera.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Jueves, 19: 19,30 horas.

The Academy of Ancient Music.
Paul Goodwin, director.
Lynne Dawson, Hans Peter Blochwitz, Herbert Lippert, Olaf Bär, Christopher Purvis.
PROGRAMA: W.A. Mozart: *Zaide*. Singspiel en dos actos, K. 344/366b (versión de concierto).
Festival Mozart.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Jueves, 19: 19,30 horas.

Concierto de piano por Ralf Nattkemper.
Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

Viernes, 20: 19,30 horas.

Coro de la Comunidad de Madrid.
Fernando Eldoro, director.
PROGRAMA: Lieder corales de Schubert, Brahms y Mendelssohn.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

Viernes, 20: 20 horas.

Concierto a cargo de Juventudes Musicales de Alcalá de Henares.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Viernes, 20; Domingo, 22: 20 horas.

Orquesta Sinfónica de Madrid.
Coro del Teatro de la Zarzuela.
Dirección musical: Jan Latham-Koenig. Dirección escénica: John Bury.
Hakan Hagegard, Iano Tamar, Pamela Coburn, Mario Luperi, Kurt Streit, Giovanni Furnaletto, Liliana Nichiteanu, Miquel Ramon.
PROGRAMA: W.A. Mozart: *Don Giovanni*. Libreto de Lorenzo da Ponte.
Festival Mozart.
Teatro de la Zarzuela.

Del 23 al 29

Lunes, 23: 20 horas.

Isidro Anaya, barítono. Manuela Herrera, piano.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Lunes, 23: 20 horas.

Recital de guitarra a cargo de Sasa Dejanovic.
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Martes, 24: 20 horas.

Don Giovanni, de Mozart. Teatro de la Zarzuela. (Ver semana del 16 al 22)

Martes, 24: 20 horas.

Isidro Anaya, barítono. Manuela Herrera, piano.
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Miércoles, 25: 20 horas.

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid.
Peter Magg, director.
Daniela Cettino, soprano. Teresa Novoa, soprano. Francesc Garrigosa, tenor. Felipe Bou, bajo.
PROGRAMA: W.A. Mozart: *Gran Misa en do menor*, K. 427.
Festival Mozart.
Iglesia de San Jerónimo el Real.

Miércoles, 25: 19,30 horas.

Concertus Novo.
José Miguel Rodilla, director.
PROGRAMA: Obras de J. Homs; S. Prokofiev; García Román y M. Seco.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

Jueves, 26: 21 horas.

Cuarteto Sine Nomine. Enrique de Santiago, viola.
PROGRAMA: F.J. Haydn: *Cuarteto en re mayor*, Op. 20, n.º 4. Hob.III:34.
W.A. Mozart: *Cuarteto n.º 22 en si bemol mayor*, K. 589. J. Brahms: *Quinteto para cuerdas en fa mayor*, Op. 88.
Festival Mozart.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

Sábado, 28: 21 horas.

Cuarteto Sine Nomine. Enrique de Santiago, viola.
PROGRAMA: F.J. Haydn: *Cuarteto en mi bemol*, Op. 20 n.º 1 Hob.III:31.
W.A. Mozart: *Cuarteto n.º 23 en fa mayor*, K. 590. J. Brahms: *Quinteto para cuerdas en sol mayor*, Op. 111.
Festival Mozart.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

DIRECTORES

Eldoro, Fernando. (20, junio. Auditorio Nacional)

Frühbeck de Burgos, Rafael. (3, julio. Auditorio Nacional)

Goodwin, Paul. (19, junio. Auditorio Nacional)

Latham-Koenig, Jan. (22, 24, 26, junio. Teatro de la Zarzuela)

Magg, Peter. (25, junio. Iglesia de San Jerónimo)

Rodilla, José Miguel. (25, junio. Auditorio Nacional)

Zacharias, Christian. (1, julio. Auditorio Nacional)

INTÉRPRETES (SOLISTAS, GRUPOS Y ORQUESTAS)

Academy of Ancient Music. (19, junio. Auditorio Nacional)

Anaya, Isidro. Barítono. **Herrera, Manuela.** Piano. (23, junio. Alcalá de Henares), (24, junio. Aranjuez)

Concertus Novo. (25, junio. Auditorio Nacional)

Coro de la Comunidad de Madrid. (20, junio. Auditorio Nacional)

Coro del Teatro de la Zarzuela. (22, 24, 26, junio. Teatro de la Zarzuela)

Cuarteto Sine Nomine. (26, 28, 30, junio. Auditorio Nacional)

Dejanovic, Sasa. Guitarra. (23, junio. Aranjuez)

Dúo Ferrández-Rivera. (16, junio. Alcalá de Henares)

Juventudes Musicales de Alcalá de Henares. (20, junio. Alcalá de Henares)

Nattkemper, Ralf. Piano. (19, junio. Aula Eloy Gonzalo)

Orfeón Donostiarra. (3, julio. Auditorio Nacional.)

Orquesta de Granada. (1, julio. Auditorio Nacional)

Orquesta Sinfónica de Madrid. (22, 24, 26, junio. Teatro de la Zarzuela)

Orquesta Sinfónica de Madrid. (3, julio. Auditorio Nacional)

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. (25, junio. Iglesia de San Jerónimo)

Solé, Eulalia. Piano. (16, junio. Museo Reina Sofía)

Junio-julio

Del 28 al 4

Lunes, 30: 21 horas.

Cuarteto Sine Nomine. Enrique de Santiago, viola.

PROGRAMA: F.J. Haydn: *Cuarteto en do mayor, Op. 20 n.º 2. Hpb. III:32*. W.A. Mozart: *Cuarteto n.º 21 en re mayor, K. 575*. J. Brahms: *Quinteto para clarinete en si menor, Op. 115*.

Festival Mozart.

Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

Lunes, 30: 19 horas.

Música Electroacústica Mixta.

Museo Nacional Reina Sofía. Salón de Actos.

Martes, 1: 21 horas.

Orquesta de Granada.

Christian Zacharias, director.

Marie-Luise Hinrichs y Christian Zacharias, piano.

PROGRAMA: F.J. Haydn: *Sinfonía n.º 67 en fa mayor, Hob. 1:67*. *Sinfonía n.º 45 en fa sostenido mayor "Los Adioses", Hob. 1:45*. W.A. Mozart: *Concierto para dos pianos en mi bemol mayor, K. 365*. *Concierto para dos pianos en fa mayor, K. 242*.

Festival Mozart.

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Martes, 1: 23 h. Miércoles, 2; Jueves, 3 y Viernes, 4: 19 horas.

1ª Música Electroacústica en Grandes Espacios.



Mozart

2ª Electroacústica Mixta.

3ª Electroacústica y Vídeo.

4ª Electroacústica en Vivo.

Museo Nacional Reina Sofía. Salón de Actos.

Jueves, 3: 19,30 horas.

Orquesta Sinfónica de Madrid.

Orfeón Donostiarra.

Rafael Frühbeck de Burgos, director.

PROGRAMA: R. Wagner: *Parsifal* (selección). *Los maestros cantores* (selección).

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

SALAS

Alcalá de Henares. Iglesia de los Jerónimos. C/ Moreto, 4. Aula de Cultura de Caja de Madrid. C/ Libreros, 10, 12.

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

Auditorio Nacional. C/ Príncipe de Vergara, 146. Telf. 337 01 00. Metro: Cruz del Rayo.

Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid. C/ Eloy Gonzalo, 10. Metro: Quevedo.

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.

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

COMPOSITORES

Barce, R. (16, junio. M. Reina Sofía)
Brahms, J. (20, 26, 28, 30, junio. Aud. Nac.)

Cruz de Castro, C. (16, junio. M. Reina Sofía)

García Román (25, junio. Aud. Nac.)

Haydn, F. J. (26, 28, 30, junio. 1, julio. Aud. Nac.)

Homs, J. (25, junio. Aud. Nac.)

Mendelssohn, F. (20, junio. Aud. Nac.)

Mozart, W. A. (19, 26, 28, 30, junio. 1, julio. Aud. Nac.), (22, 24, 26, junio. T de la Zarzuela), (25, junio. I. San Jerónimo)

Prokofiev, S. (25, junio. Aud. Nac.)

Schubert, F. (20, junio. Aud. Nac.)

Seco, M. (25, junio. Aud. Nac.)

Stockhausen, K. (16, junio. M. Reina Sofía)

Wagner, R. (3, julio. Aud. Nac.)

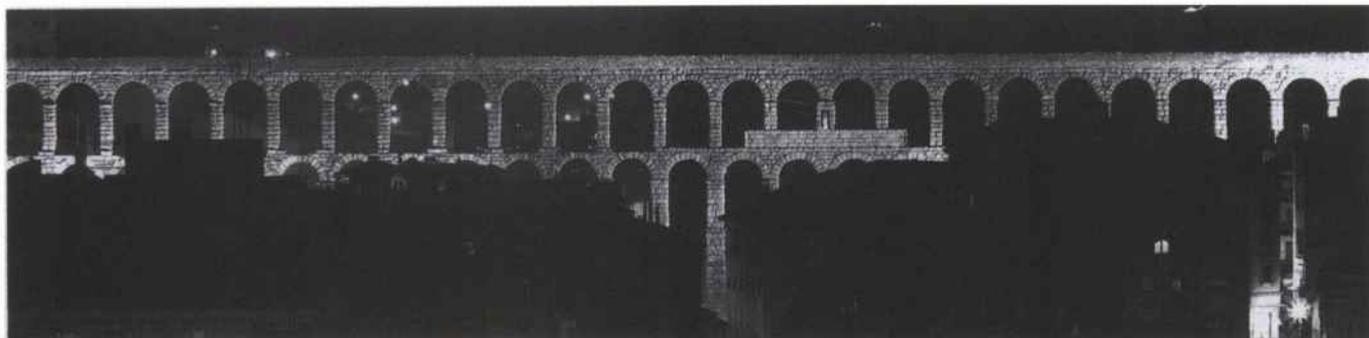
Fin de curso mozartiano

La temporada toca a su fin bajo el signo de Mozart. La segunda parte del festival dedicado a la figura del gran salzburgués domina este último tramo que conduce a la pausa estival. El aficionado haría bien en seguir esta actividad ya que va a ser el último año en que se realice. En efecto, sus infatigables organizadores, los colegas de la revista *Scherzo*, han anunciado que tiran la toalla. Tiempo habrá de llorar como amigos lo que no hemos sido capaces de defender como aficionados.

De momento, queda un puñado de buenas cosas, entre ellas un *Don Giovanni*, en el Teatro de la Zarzuela, montaje con el que cierra, también, sus puertas el coliseo de la calle de Jovellanos a la espera de una próxima temporada en la que la anunciada reapertura del Teatro Real como espacio operístico obligará, imaginamos, a repensar las funciones del teatro que ha servido como refugio operístico madrileño durante la interminable travesía por el desierto de la ópera en Madrid.

La prestigiosa **Academy of Ancient Music** ofrece, a su vez, una versión de concierto de *Zaide*, singspiel mozartiano poco conocido (el singspiel era una fórmula de teatro cantado y hablado cuyo más famoso ejemplo sería *La Flauta Mágica*). La música de cámara tiene, tres conciertos dedicados a los cuartetos de Mozart, Haydn y Brahms. **J.F.G.**

Festivales de Verano 97



SEGOVIA VERANO MUSICAL

3 DE JULIO AL 4 DE AGOSTO

Segovia convierte, un año más, su *Verano Musical* en la oferta más suculenta de las proximidades de Madrid. Juntando el *XXI Festival Internacional* y las *XXVIII Semanas de Cámara*, la ciudad del Acueducto organiza más treinta conciertos con un equilibrio modélico entre formaciones, estilos y períodos. En el capítulo internacional destaca la presencia de Rostropovich, que celebra sus 70 años al violonchelo, y el legendario flautista Jean-Pierre Rampal que celebra su 75 aniversario. Como formaciones orquestales se cuenta con la de la Comunidad de Madrid dirigida por Odón Alonso, la Sinfónica de Madrid a las órdenes de José Ramón Encinar, la de la RTVE, con Pedro Alcalde y Peter Maag, la Banda Sinfónica Municipal de Madrid y García Asensio, la Sinfónica de Castilla y León, regida por Max Bragado, la Filarmónica de Turingia conducida por Christian Kabitz, y la Sinfónica de Galicia, junto con el Orfeón Donostiarra, con dirección de Víctor Pablo Pérez.

En el apartado de música antigua, la Camerata Coral de Santander ofrece dos sesiones dedicadas a los tesoros de la Catedral de Segovia y a la Polifonía religiosa del siglo XVIII. Hay un interesante concierto de la Camerata

Renacentista de Caracas que mostrará la música en las Casas y Haciendas de América, y otro dedicado a las catedrales de América a cargo del Grupo de Canto Coral.

Hay emotivos homenajes a Narciso Yepes, recientemente desaparecido, a los citados Rostropovich (70 años) y Rampal (75), a los dos centenarios obligados, Brahms y Schubert, a Cervantes por su 450 aniversario de nacimiento y a Pablo Sorozábal. Hay sesiones dedicadas a la zarzuela, tanto antigua (Martín y Soler), como la más actual. El verano ofrece, también, estilos musicales diversos, como un programa dedicado a los espirituales negros y otro centrado en la música tradicional del Japón. La música actual también está presente en las vertientes de intérpretes y compositores. En la primera se cuenta con el novedoso y brillante Ensemble Gerhard bajo las órdenes de su director artístico, Xavier Güell, así como una sesión dedicada al joven compositor Mauricio Sotelo. Por su parte, el *Verano segoviano* ha encargado a Jorge Fernández Guerra un concierto para dulzaina y orquesta que, posiblemente, sea el primero realizado para la dulzaina castellana.

Las jornadas musicales se completan con el *Festival Joven* que

ofrece 18 conciertos más con presencias tan destacadas como la de la Orquesta Joven de Andalucía, dirigida por Juan de Udaeta, o la Orquesta de Flautas de Madrid que, a no dudarlo, brindará sus conciertos a Rampal, el gran decano de la flauta mundial.

INFORMACIÓN: Fundación Don Juan de Borbón, Plaza Mayor, 11, 1.º. 40001 Segovia.

Tel. (921) 46 14 00.

Fax (921) 46 22 49.

GRANADA 46º FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA Y DANZA

20 DE JUNIO AL 6 DE JULIO

El decano de los festivales españoles se dispone a abrir sus actividades bajo el subtítulo de Puntos de encuentro: influencias, cruces, contactos y coincidencias protagonizan la edición. Entre los invitados se cuenta con Hamburger Symphoniker, Huelgas Ensemble, los Percusionistas de Strasbourg, la Orquesta Ciudad de Granada, el Orfeón Donostiarra, la Real Cámara, Lluís Claret, Quarteto Cristofori, Dance Theatre of Harlem, la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, la Orquesta Sinfónica de la RTVE, la JONDE, Orpheus Quartet y la Orquesta Sinfónica Portuguesa. Como es tradicional, habrá numerosas sesiones de flamenco, conciertos con solistas y la Fiesta de la música con conciertos por toda Granada.

INFORMACIÓN Y TAQUILLAS: Corral del Carbón. Mariana Pineda, s/n. 18009 Granada.

Tel. (958) 22 18 44.

Fax. (958) 22 06 91.

PARÍS (FRANCIA) LA VILLETTE JAZZ FESTIVAL 1997

28 DE JUNIO AL 6 DE JULIO

El parque parisino de La Villette, que acoge al complejo musical más impresionante de Europa (Conservatorio, Museo de la música, Auditorio modular, más de cinco auditorios, un club de jazz, un Hall grandioso, praderas y grandes espacios), celebra este



año un festival de jazz que concentra 50 conciertos en diez escenarios, muchos de ellos gratuitos. Bajo el signo de Ornette Coleman, se esperan artistas como Eddy

Louiss & Fanfare, Steve Turre, Andy Emler Quintet, Dirty Dozen, Ornette Coleman «New Quartet», Vienna Art Orchestra, Michel Portal, Geri Allen Trio, Aldo Romero, Michel Petrucciani, Steve Coleman, Alfredo Rodríguez, Maria Schneider y muchos otros.

INFORMACIÓN: Parque de la Villete. 211, Avenue Jean Jaurès. 75019 Paris.

Tel. (07-331) 40 03 74 82.

BEAUNE (FRANCIA)

15º FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA BARROCA
4 DE JULIO AL 2 DE AGOSTO

El Festival de Beaune perpetúa la tradición musical de la corte de los Duques de Borgoña, una de las más fastuosas del siglo XV. En esta edición se incluye un ciclo de ópera con seis nuevas producciones: *La Pellegrina*, dos óperas de Haendel, *Ariondante*, y *Xerses*; *Antígona*, de Traetta, recreada en estreno mundial, *Les Éléments* de Liteses, ópera española al estilo italiano y *El rapto del Serrallo*, de Mozart, interpretado con instrumentos de época.

CÓRDOBA FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA GUITARRA

4 AL 18 DE JULIO

Este festival es uno de los más atractivos dedicados a este instrumento de los que se desarrollan en España. Sus ciclos concertísticos están estrechamente relacionados con el área formativa. Los artistas invitados a los seminarios, cursos y jornadas de estudio son los propios protagonistas. A retener nombres como Manuel Barrueco, Rafael Riqueni, Manolo Sanlúcar, Antonio Canales, Enrique de Melchor, Pepe Romero, Leo Brouwer o Rafael Merengue de Córdoba. Los dos ciclos son: el del Gran Teatro, todos los días a partir de las diez de la noche y el de los jardines Alcázar de los

Reyes Cristianos, *Noches a la luz de la guitarra*, en la madrugada.

INFORMACIÓN: Gran Teatro. Avenida Gran Capitán, 3. 14008 Córdoba.

Tel. (957) 48 02 37.

Fax (957) 48 74 94.

COIMBRA (PORTUGAL)

5º FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA
10 AL 18 DE JULIO

Portugal también celebra el centenario de Schubert y Brahms. El festival que se celebra en la histórica ciudad lusa tiene como principales atracciones a la Orquesta de Cámara de Aix-en-Provence, los Pequeños Cantores de Viena, el Trio Da Vinci y la Orquesta Gulbenkian dirigida por Max Rabinovitsj. En cuanto a recitales se cuenta con el barítono Jorge Vaz de Carvalho o los pianistas Vladimir Viardo, Artur Pizarro y Sequeira Costa. El festival se completa con Master Class, exposiciones, conferencias y concursos, todo ello a la sombra de su célebre universidad.

INFORMACIÓN: R. da Casquilha, 14 - 5º Esq. 1500 Lisboa. Portugal.

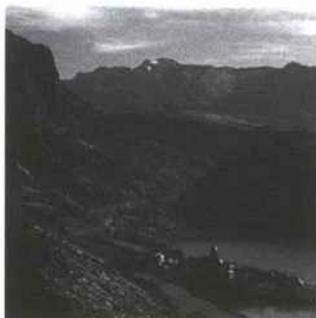
Tel. (07-351-1) 760 23 06.

Fax (07-351-1) 760 76 51.

PIRINEOS SUR 6º FESTIVAL INTERNACIONAL DE LAS CULTURAS

11 DE JULIO AL 2 DE AGOSTO

En el Valle de Tena, Huesca, tiene lugar este insólito festival en el que se dan cita músicos de los más diversos países y tradiciones. Este año se ofrecen 36 conciertos, más de 500 artistas de 26 países y 4 continentes y una visita esperada en torno a las 32.000 personas. Se cuenta con la presencia de Jimmiy Cliff (Jamaica), Cheikh-lo y Positive Black Soul (Senegal), la Orquesta Nacional de Barbes (Magreb-Francia), Matlubeh (Uzbekistan), El Meya (Argelia-Francia), E. Zezi (Italia), Boi Boombah (Brasil), Simentera (Cabo Verde), Maio Coope Com



Gumbezarte (Guinea-Bissau), General D & Os Karapinhas (Angola), Skank (Brasil), Amelia Muge (Mozambique), Misia (Portugal), Pawolka (Martinica), Santiago Jiménez (México), Anastasia (Macedonia), Vartina (Finlandia), Orquesta Andalusí de Tetuán (Marruecos), Enrique Morente



Festival de Radio France & Montpellier

(España) y otros muchos artistas que comparten sus sonos con actividades como exposiciones, talleres, cine o mercados del mundo.

INFORMACIÓN: Porches de Galicia, 4. 22002 Huesca.

Tel. (347) 422 66 79.

Fax. (347) 424 31 12.

COMMINGES (FRANCIA)

22º FESTIVAL
12 DE JULIO AL 30 DE AGOSTO

Primer Festival de la región de Midi-Pyrénées de renombre internacional. Participan: la Orquesta Nacional de Île-de-France, El Ensemble la Fenice, el Concerto Rococo, los coros Patriarcato de Rusia, el Antiphona y el Accentus. INFORMACIÓN: Bureau: 31260 Mazères-sur-Salat Francia

Tel.: (33 5) 61 98 45 35

Reservas: (33 5) 61 88 32 00

MONTPELLIER (FRANCIA) FESTIVAL RADIO FRANCE & MONTPELLIER

15 DE JULIO AL 3 DE AGOSTO

El festival más importante de la costa mediterránea francesa dedica este año gran atención a los dos centenarios de Schubert y Brahms, pero no se priva de comenzar y concluir con Bach (La Pasión según San Juan y la Misa en si menor). El capítulo de intérpretes se cubre con la Orquesta Filarmónica de Montpellier, English Concert, dirigido por Trevor Pinnock, la Orquesta de Stavanger, la Orquesta Filarmónica

de Radio France, la Orquesta Nacional de Francia y solistas como el joven prodigio americano del violín Corey Cerovsek o el barítono Thomas Quasthoff, que canta el *Viaje de Invierno*, de Schubert.

INFORMACIÓN:

Tel. (07-33-4) 67 02 02 01.

Fax (07-33-4) 67 61 66 82.

AUVERGNE (FRANCIA) 2º FESTIVAL BARROCO

25 DE JULIO AL 10 DE AGOSTO

El joven y coqueto festival barroco de la región del Auvergne puede ser una ocasión ideal para conocer una región francesa llena de arte románico, excelentes embutidos y aguas purísimas, como corresponde al macizo central del país vecino. Se trata de un festival selecto y modesto (ase-

Foto: Henri Robert Sipius

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

Temporada 97/98

ORQUESTA
Y CORO
NACIONALES
DE ESPAÑA

• VENTA LIBRE DE ABONOS

Desde el 3 de junio hasta el 4 de octubre (excepto agosto).

En el Auditorio Nacional (Príncipe de Vergara, 146. Madrid) y teatros dependientes del INAEM (Teatro de la Zarzuela, Teatro María Guerrero, Teatro de la Comedia y Sala Olímpica).

Horario de taquillas del Auditorio Nacional:
lunes de 17 a 19 horas
martes a viernes de 10 a 17 horas
sábados de 11 a 13 horas

Teléfono de información de abonos:

(91) 337 02 19
(de lunes a viernes de 10 a 14 horas)



Teléfono de información

(91) 337 01 40

Cómo llegar

Metro: Cruz del Rayo y Prosperidad
Autobús: 1, 9, 16, 29, 51, 52 y 73

Horario de taquillas

lunes de 17.00 a 19.00 horas
martes a viernes de 10.00 a 17.00 horas
sábados de 11.00 a 13.00 horas

• Todos los conciertos se celebran en la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional de Música (Príncipe de Vergara, 146. Madrid).

• Cada programa se interpreta tres veces: **viernes y sábados** a las 19,30 horas y **domingos** a las 11,30 horas (a excepción de *La Pasión según San Mateo*: viernes y sábado a las 19 horas, domingo a las 11 horas).

• Localidades de venta libre disponibles cuatro semanas antes de cada concierto.

Ciclo I

Concierto 1

7, 8 y 9 de noviembre

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

Antoni Ros Marbà, *director*

W. A. MOZART Sinfonía nº 33, en Si bemol, K 19

W. A. MOZART Gran Misa en Do menor, K 427

Concierto EXTRAORDINARIO (fuera de abono)

Con motivo del C Aniversario del Orfeón Donostiarra

15 de noviembre

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

ORFEÓN DONOSTIARRA

Michel Plasson, *director*

G. VERDI Requiem

Concierto 2

21, 22 y 23 de noviembre

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Alvaro Cassuto, *director*

Miguel Baselga, *piano*

E. HALFFTER Habanera

J. M. BRAGA SANTOS Concierto para piano y orquesta (Primera vez ONE)

H. BERLIOZ Sinfonía Fantástica, Op. 14

Concierto 4

12, 13 y 14 de diciembre

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Walter Weller, *director*

Barbara Moser, *piano*

F. SMETANA Sárka de "Ma Wlast" (Mi patria) (Primera vez ONE)

F. LISZT Concierto nº1 en Mi bemol mayor para piano y orquesta P.

TCHAIKOVSKY Sinfonía nº 5 en Mi menor, Op. 64

Concierto 7

23, 24 y 25 de enero

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

Enrique García Asensio, *director*

Miriam Fried, *violin*

Irina Dolienko, *mezzosoprano*

J. TORRE Presencias y memoria (Encargo OCNE)

M. BRUCH Concierto para violin y orquesta nº 1 en Sol menor, Op. 26

S. PROKOFIEV Alexander Newski

Concierto 9

6, 7 y 8 de febrero

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

G. Pelihvaniam, *director*

José A. Tomás, *clarinete*

Maria Orán, *soprano*

Albert Dohmen, *baritono*

L. DE PABLO Adagio (Primera vez ONE)

B. H. CRUSELL Concierto para clarinete y orquesta,

Op. 5 en Fa menor (Primera vez ONE)

G. FAURE Requiem

Concierto 11

27 y 28 de febrero y 1 de marzo

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Yuri Ahronovitch, *director*

Rudolf Buchbinder, *piano*

C. M. WEBER Oberón (obertura)

G. GERSHWIN Concierto en Fa para piano y orquesta

A. DVORAK Sinfonía nº 8 en Sol mayor, Op. 88

Concierto 12

6, 7 y 8 de marzo

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Kurt Sanderling, *director*

Antje Weithaas, *violin*

Michael Sanderling, *violoncello*

J. BRAHMS Doble concierto para violin, violoncello y orquesta en La menor, Op. 102

J. BRAHMS 4ª Sinfonía en Mi menor, Op. 98

Concierto 15

27, 28 y 29 de marzo

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Rafael Frühbeck de Burgos, *director*

Victor Martín, *violin*

C. PRIETO Adagio de la Frühbeck Symphonie (Estreno absoluto, versión

revisada)

J. DE MONASTERIO Concierto para violin y orquesta (Primera vez ONE)

L. V. BEETHOVEN Sinfonía nº 5 en Do menor, Op. 67

Concierto 17

17, 18 y 19 de abril

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Antoni Ros Marbà, *director*

Silvia Marcovici, *violin*

E. TOLDRA La filla del marxant (Scherzo)

P. TCHAIKOVSKY Concierto para violin y orquesta en Re mayor, Op. 35

B. BARTOK Concierto para orquesta

Concierto 20

22, 23 y 24 de mayo

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

Walter Weller, *director*

A. DVORAK Stabat Mater, Op. 58

Ciclo II

Concierto 3

28, 29 y 30 de noviembre

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Raymond Leppard, *director*

José Rosell, *trompa*

Salvador Navarro, *trompa*

J. HAYDN Sinfonía nº 83, en Sol menor "La Poulle" (Primera vez ONE)

J. HAYDN Concierto en Mi bemol para dos trompas y orquesta (Primera vez ONE)

L. V. BEETHOVEN Sinfonía nº 3 Heroica, en Mi bemol mayor, Op. 55

Concierto 5

19, 20, 21 de diciembre

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

Uwe Mund, *director*

H. BERLIOZ La infancia de Cristo

Concierto 6

16, 17 y 18 de enero

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Walter Weller, *director*

Frank Peter Zimmermann, *violin*

J. BRAHMS Obertura para un festival académico, Op. 80

A. BERG Concierto para violin y orquesta "A la

memoria de un ángel"

L. V. BEETHOVEN Sinfonía nº 7 en La mayor, Op. 92

Concierto 8

30 y 31 de enero y 1 de febrero

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Maximano Valdés, *director*

Christiane Oelze, *soprano*

S. REVUELTAS Sensemaya

A. GINASTERA Pampeanas nº 3 (Primera vez ONE)

G. MAHLER Sinfonía nº 4 en Sol mayor

Concierto 10

13, 14 y 15 de febrero

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

G. Pelihvaniam, *director*

Leonel Morales, *piano*

P. SOROZABAL Nocturno de Madrid (Primera vez ONE)

S. RACHMANINOV Concierto nº 3 para piano y orquesta en Re menor, Op. 30

I. STRAVINSKY Petrushka

Concierto 13

13, 14 y 15 de marzo

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

Kurt Sanderling, *director*

Pamela Coburn, *soprano*

Thomas Quasthoff, *baritono*

J. BRAHMS Un requiem alemán

Concierto 14

20, 21 y 22 de marzo

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

Rafael Frühbeck de Burgos, *director*

Teresa Berganza, *mezzosoprano*

G. MAHLER Sinfonía nº 3 en Re menor

Concierto 16

3, 4 y 5 de abril

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

Rafael Frühbeck de Burgos, *director*

J. S. BACH Pasión según San Mateo

Concierto 18

8, 9 y 10 de mayo

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Klaus Weise, *director*

Pamela Coburn, *soprano*

C. DEL CAMPO El infierno (Primera vez ONE)

R. STRAUSS Cuatro últimos lieder (Fruehling, September, Beim

Schalafengehen, Im abendroth)

R. STRAUSS Muerte y transfiguración, Op. 24

Concierto 19

15, 16 y 17 de mayo

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Antoni Wit, *director*

Jadwiga Rappé, *contralto*

J. L. TURINA El arpa y la sombra (Primera vez ONE)

G. MAHLER Kindertotenlieder

C. FRANK Sinfonía en Re menor

Temporada
97/98

OCNE
ORQUESTA
Y CORO
NACIONALES
DE ESPAÑA

guran que está realizado sin subvención) que cuenta con la participación de 11 músicos para ofrecer 22 conciertos. De ellos predominan los holandeses que se reparten cuatro de las cinco plazas de flautas de pico, el violín barroco es el español Miguel Simarro, por ejemplo. Con este sencillo efectivo han montado un programa dedicado a Bach y Haendel que será ofrecido en las iglesias románicas de la zona. Los organizadores dicen que el año pasado, su primero, recibieron la visita de 5.000 personas que disfrutaron tanto de los conciertos como de los ensayos.

INFORMACIÓN: Oficina de Turismo 63970 Aydat. (Francia).
Tel. / fax (07-33-4) 73 79 37 69

PRADES (FRANCIA)
46º FESTIVAL PABLO CASALS
26 DE JULIO AL 13 DE AGOSTO

El histórico festival creado por Casals festeja este año los dos



Festival de Prades 96

centenarios de Brahms (1833-1897) y Schubert (1797-1828) junto a obras de Rheinberger, Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Haydn, Bruch, Lachner. Un homenaje a Krzystof Penderecki (estreno de una obra para violonchelo). Entre los artistas presentes este año se encuentran Gérard Poulet y Gil Sharon, violín, Bruno Pasquier, viola, Philippe Muller, violonchelo, J.Ph. Collard, piano, M.Larrieu, flauta, D. Shifrin, clarinete, M. Bourgue, oboe, A. Wallez, fagot, Susan Roberts, soprano, los cuartetos Talich y

Kandinsky, el Trío Europa, el Cuarteto Athenaeum Enesco y el Coro del Festival de Prades.

INFORMACION: Festival Pablo Casals, 66502 Prades Francia.
Tel.: (33) 4 68 96 33 07. Fax.: (33) 4 68 96 50 95.

MARCIAC (FRANCIA)
JAZZ EN MARCIAC
7 AL 17 DE AGOSTO

A otro lado de los Pirineos, a pocos kilómetros de Toulouse, se encuentra la localidad de Marciac que celebra este año sus *20 años de amor por el jazz*. A lo largo de diez días van a desfilar artistas como Diana Krall con Manhattan Transfer, Arturo Sandoval con Tito Puente, Charlie Musselwhite con B.B. King, Riccardo Del Fra con Ray Charles and the Giants of Jazz, Joe Lovano, con Tom Harrell, Ahmad Jamal Trio con George Coleman, Guy Lafitte Quartet con Oscar Peterson, la Orchestre National de Jazz con Wynton Marsalis o Jacky

Terrason con Dee Dee Bridgewater.

INFORMACIÓN: Place de L'Hôtel de Ville. 32230 Marciac.
Tel. (07-33-5) 62 09 31 98.
Fax (07-33-5) 62 09 38 67.

Teatro Principal de Alicante, uno de los espacios del Festival.



Daniel Barenboim

MONTREUX-VEVEY (SUIZA)
52º FESTIVAL DE MÚSICA
29 DE AGOSTO AL 17 DE SEPTIEMBRE

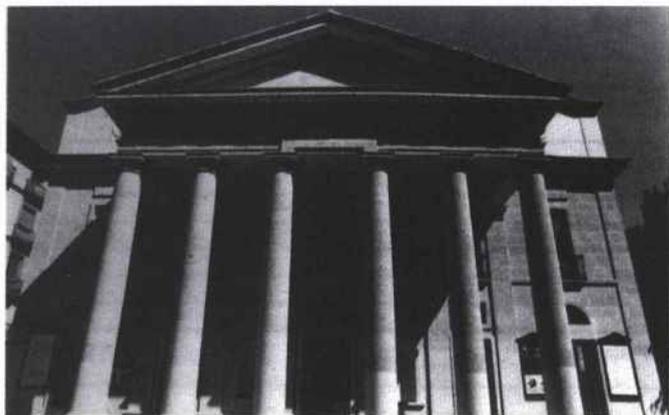
En la Suiza paradisíaca, el Festival de Montreux, con medio siglo largo a sus espaldas, acomete una nueva edición con nombres dorados. De entre ellos destacan Freiburger Barockorchester, la Orquesta de Cámara de Lausanne, dirigida por Jesús López Cobos, La Orquesta Phiharmonia, la Orquesta Filarmónica de Berlín, con Abbado, Huelgas Ensemble, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, con Ashkenazy, la Camerata Academica Salzburg, Il Giardino Armonico, la Orchestra of the Age of Enlightenment, Capriccio Stravagante, la Staatskapelle Berlin, con Barenboim, Marta Almajano, la Orquesta Nacional de Lyon, la Orquesta Filarmónica Suiza, The Academy of Ancient Music, Hopkinson Smith, el Ensemble Douce Memoire y Concerto Soave.

INFORMACIÓN: Oficina del Festival. 5, rue du Théâtre.
Tel. (07-41) 963 54 50.

ALICANTE 13º FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA
20 AL 27 DE SEPTIEMBRE

La música contemporánea ha echado buenas raíces en la ciudad alicantina. Para esta decimotercera edición se cuenta con una nutrida presencia orquestal española, como la Orquesta Ciudad de Granada, el Coro de Valencia, la Orquesta de Cámara Reina Sofía, la Orquesta Ciudad de Málaga, el Grupo Círculo, el Archaeus Ensemble, el Grupo Entrequatre. Como solistas destaca el acordeonista Ángel Luis Castaño, el pianista Humberto Quagliata, varias sesiones radiofónicas y, como novedad, una producción de danza a cargo de la compañía Ananda Dansa.

INFORMACIÓN: CDMC Museo Centro de Arte Reina Sofía. Santa Isabel, 52. 28012 Madrid.
Tel. (91) 468 23 10.



Cursos de verano 97

ALICANTE IV CURSO DE MÚSICA COCENTAINA 97 18 AL 25 DE JULIO

1

Materias y profesores: *Flauta, C. Arimany. Clarinete, J. V. Herrera y E. Bernábeu. Saxofón, I. Mira. Trompa, S. Navarro. Trompeta, R. Marqués. Trombón, B. Perelló. Tuba, M. Moreno. Percusión, E. Llopis. Conjunto instrumental, A. Martínez.*
Precio: 25.000 pesetas.
INFORMACIÓN: Secretaría Sociedad Ateneo Musical. Ausias March, 9. 03820 Cocentaina. Alicante. Tel. (96) 559 17 59. Fax (96) 559 30 67.



(BARCELONA Y PROVINCIA) BARCELONA CURSO DE INTERPRETACIÓN MUSICAL SISTEMA ABERASTURY 30 DE JUNIO AL 4 DE JULIO

2

Materias: *Pedagogía Musical: Sistema Aberastury; Interpretación, Violín, Viola, Violonchelo, Piano, Clarinete.*
INFORMACIÓN: Academia de Barcelona. Pl. De Rius i Taulet, 6. 08012 Barcelona. Tel. (93) 218 92 64.

SANT JULIÀ DE VILATORTA 13È CURS DE MÚSICA PER A INFANTS I

JOVES INTERPRETS

8 AL 20 DE JULIO

3

Materias y profesores: *Piano, M^a L. Reñaga. Violín y Viola, J. Albelda y Eva Santamargarita. Violonchelo, S. Reverdy. Viento-madera, C. Pertegaz.*
CONDICIONES: Niños (8 a 11 años) y jóvenes (12 a 16 años).
Precio: 80.000 pesetas, 2º hermano: 68.000 pesetas. Actividades de animación con monitores.
INFORMACIÓN: Secretaría. L'Escola de Música de Barcelona. Mallorca, 330. 08037 Barcelona. Tel. (93) 207 58 18.

VIC 16È CURS INTERNACIONAL DE MÚSICA

7 AL 20 DE JULIO

4

Materias y profesores: *Violín, G. Claret. Viola, C. Ifrim. Violonchelo, Ll. Claret. Piano, A. Attenelle. Música de cámara, J. Mora.*
CONDICIONES: Edad límite 30 años. Inscripción: 15.000 pesetas. Instrumento y Música de Cámara: 46.000 pesetas. Oyente: 15.000 pesetas. Alojamiento y Manutención: 47.000 pesetas. Solicitud de becas hasta el 10 de junio.
INFORMACIÓN: L'Escola de Música de Barcelona. Secretaría del 17è Curs. Mallorca, 330. 08037 Barcelona. Tel. (93) 207 58 18. Fax (93) 457 55 96.

BILBAO CURSOS DE BIOMÚSICA DEL C.I.M. VERANO (SIN ESPECIFICAR)

5

Materias: *Musicoterapia. Biomúsica 2, 3 y 4: Verano-Alegría. Otoño-Tristeza. Invierno-Miedo.*
INFORMACIÓN: Centro de Investigación Musicoterapéutica. Ribera, 8, int. 1º izda. 04005 Bilbao, Vizcaya. Tel. / fax (94) 416 28 23.

CÁCERES (PROVINCIA) PLASENCIA GUITARRA 2 AL 8 DE AGOSTO

6

Profesor: H. Geller.
CONDICIONES: Alumnos de grado medio y superior. Precio: 25.000 pesetas. Oyentes: 12.000 pesetas. Inscripción hasta el 10 de julio.
INFORMACIÓN: Tel. / fax (91) 858 47 63. Móvil 929 23 77 51.



CASTELLÓN (PROVINCIA) VILA-REAL III CURSO INTERNACIONAL DE INTERPRETACIÓN MUSICAL 2 AL 25 DE JULIO

7

Materias y profesores: *Violín, M. Guillén. Violonchelo, J. E. Bouché. Piano, B. Ambrosini. Guitarra, D. Ballesteros (del 2 al 13 de julio). Música de Cámara, L. Rego. Guitarra, J. G. Orozco (del 15 al 25 de julio). Técnicas de relajación y control del miedo escénico, J. G. Orozco (15 al 17 de julio).*
INFORMACIÓN: C. A. UNED. AP. de correos 201. Arrabal del Carmen, 82. 12540 Vila-Real, Castellón. Tel. (946) 52 33 61 / 52 31 61. Fax (964) 52 47 74.

CÓRDOBA FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA GUITARRA

4 AL 18 DE JULIO

8

Materias y profesores: *Seminarios: P. Peña / E. Fisk, A. Vega, M.*

Abella, A. Gilardino. IX Jornadas de Estudio: C. González, M. Christoforidis, A. y J. E. Ramírez, C. García-Matos. Cursos: P. Peña, E. Fisk, P. Serrano, L. Brouwer, J. L. Romanillos, M. Barrueco, I. Aguilar, A. Canales, M. Sanlúcar, P. Romero, E. de Melchor, B. del Rey, J. M. Gallardo, R. Merengue, S. de Hocés, R. Riqueni, J. Griffiths.
Precios: según curso elegido, de 15.000 a 65.000 pesetas.
INFORMACIÓN: F.P.M. Gran Teatro. Avda. Gran Capitán, 3. Córdoba. 14008. Tel. (957) 48 02 37. Fax. (957) 48 74 94.

GERONA (PROVINCIA) TORROELLA DE MONTGRÍ CURSOS INTERNACIONALES INTERPRETACIÓN MUSICAL

21 DE JULIO AL 2 DE AGOSTO

9

Materias y profesores: *Canto, Piano, J. Aragall, J. Achúcarro.*
INFORMACIÓN: Joventuts Musicals de Torroella de Montgrí. Ap. 70. 17257. Torroella de Montgrí. Gerona. Tel. / Fax (972) 76 06 05.

TORROELLA DE MONTGRÍ CURSOS INTERNACIONALES INTERPRETACIÓN MUSICAL

14 DE JULIO AL 23 DE AGOSTO

10

Materias y profesores: *Violín, Violonchelo, Guitarra, Clarinete, Flauta, Piano como instrumento de cámara, F. Ayo, R. Aldulescu, A. Pierri, J. E. Lluna, V. Prats, J. Gruithuyzen.*
INFORMACIÓN: Joventuts Musicals de Torroella de Montgrí. Ap. de correos 70. 17257. Torroella de Montgrí. Tel. (972) 76 06 05.

GRANADA CURSO INTERNACIONAL MANUEL DE FALLA 24 DE JULIO AL 9 DE AGOSTO

11

Materias y profesores: *Etnomusicología: India. Composición. Documentación: Electrónica musical. Interpretación: Dirección y Canto coral, Violín, Viola, Violonchelo, Cámara, Guitarra, Pedagogía musical.* T. Murail, H. Christophers, Orpheus Quartet, P. Romero.

INFORMACIÓN: Auditorio Manuel de Falla. Pº de los Mártires, s/n. 18009 Granada. Tel. (958) 21 04 29. Fax (958) 21 03 99.

LA CORUÑA CONGRESO PEDAGOGÍA DE IMAXE E SON

30 DE JUNIO AL 4 DE JULIO

12

Materias: *Pedagogía: talleres y ponencias.*

CONDICIONES: Profesionales de la Enseñanza. Inscripción hasta el 1 de junio.

INFORMACIÓN: Escola de Imaxe e Son, Someso, 6. 15008 La Coruña. Tel. (981) 13 64 77.

(MADRID Y COMUNIDAD)

ALCALÁ DE HENARES CURSO DE VERANO

30 DE JUNIO AL 4 DE JULIO

13

Materias y profesores: *Música audiovisual "Funciones narrativas de la música en el formato audiovisual".* J.A. Lleó, J.M. Martínez, E. Téllez, A. Guijarro, J. Nieto.

INFORMACIÓN: Cursos de Verano Universidad de Alcalá. San Diego, s/n. 28801. Alcalá de Henares, Madrid.

Tel. (91) 885 40 90.

Fax (91) 885 40 95.

EL ESCORIAL II CURSO DE CLARINETE

JULIÁN MENÉNDEZ

18 AL 27 DE JULIO

14

Profesores: J. Sanz, R. Barona, V. Llorens, A. Rodríguez Acuña.

ORGANIZA: Selmer, Primus, Ayuntamiento de El Escorial, Mundimúsica Garijo y Vandoren.

INFORMACIÓN: Mundimúsica Garijo.

Tel. (91) 548 17 50 / 51 / 94.

EL ESCORIAL I CURSO INTERNACIONAL EN TORNO AL SAXOFÓN, LAS IDEAS COMPOSITIVAS Y LA INFORMÁTICA MUSICAL

5 AL 14 DE SEPTIEMBRE

15

Materias y profesores: *Saxofón, Informática Musical, Composición y Armonía. Repertorio saxofonístico.* J.M. Londeix, Master Class. Saxofón, A. Gomis y M.B. Charrier. Informática Musical, E. Armenteros. Pianista acompañante, K. Morimoto. Compositores ponentes, J.L. de Delás, J.M. Londeix, M. Sotelo, C. Havel, F. Guerrero, A. Núñez.

CONDICIONES: Profesionales y estudiantes de grados medio y superior de saxofón, informática musical y estudiantes de composición y Armonía.

COLABORAN: Ibercaja, CMDC, Consejería de Educación Comunidad de Madrid, Mundimúsica, Euromúsica, Polimúsica, Jupiter, B & S, Selmer.

INFORMACIÓN: Mundimúsica Garijo.

Tel. (91) 548 17 50 / 51 / 94.

EL ESCORIAL CURSO DE DIRECCIÓN CORAL CRISTÓBAL DE MORALES

24 AL 31 DE AGOSTO

16

Materias y profesores: *Dirección de Coros.* J. Esteban del Pozo.

Inscripción hasta el 18 de junio.

INFORMACIÓN: Escuela Matisse. Lepanto, 9. 28280 El Escorial. Madrid.

Tel. (91) 890 17 87.

MADRID CURSO DE PIANO

30 DE JUNIO AL 5 DE JULIO

17

LUGAR: Academia Maese Pedro. Sagasta, 31.

Materias y profesores: *Chopin "Los 24 Estudios", "Las 4 Baladas".* J. Cruzado.

CONDICIONES: Precio: 30.000 pesetas. Oyentes: 15.000 pesetas.

INFORMACIÓN: Maese Pedro. Sagasta, 31. 28004 Madrid.

Tel. / fax (91) 447 53 83.

MADRID IV TALLER DE NUEVA CREACIÓN MUSICAL

23 AL 27 DE JUNIO

18

LUGAR: Colegio "Las Naciones". Alfonso, XIII, 90. 28016 Madrid.

Materias y profesores: *Curso para niños y adolescentes, de 4 a 14 años. Tanto para quienes desean profundizar y compartir sus experiencias musicales como para aquellos que se inician en la música: Violín, Viola, Canto, Movimiento, Coro, Orquesta y Construcción de instrumentos. Este año se trabajará en el montaje operístico del cuento "El violinista de Hamelin".*

CONDICIONES: Precio: 15.000 pesetas, hermanos, 13.000 pesetas, desayuno y material incluidos. Horario: de 10 a 14 horas, con un recreo de 30 minutos para el bocadillo.

INFORMACIÓN: Hasta el 20 de junio en ESTUDIO 2. Duque de Osuna, 8, int. 28015 Madrid.

Tel. (91) 320 48 86 / 366 28 44.

MADRID LA INFORMÁTICA: UNA VALIOSA HERRAMIENTA PARA LA EDUCACIÓN MUSICAL

2º QUINCENA DE JUNIO Y 1º DE JULIO

19

LUGAR: Colegio Valdeluz (Aula de Informática). Fermín Caballero, 53. 28034 Madrid.

Materias y profesores: *Informática general y musical.* A. Zamorano, Luis Miguel Cebrián. Coordinador: A. Díez.

CONDICIONES: Para profesores de Primaria-Secundaria y de Conservatorios. Cursos de 20 / 40 horas. Reconocidos por el MEC, equivalente a 4 créditos. Precio: 48.000 pesetas.

INFORMACIÓN: Polimúsica. Caracas, 6. 28010 Madrid.

Tel. (91) 319 48 57.

Fax (91) 308 09 45.

TORRELODONES CURSO DE MÚSICA MAESE PEDRO

9 AL 19 DE JULIO

20

Profesores: *Clarinete, S. Vidal.*

Flauta, E. Pausá. Saxofón, M. Miján. Violonchelo, Julia Urman. Violín, V. Correa. Viola, D. Quiggle. Piano y Música de cámara, G. Jackson y G. Manzanares. Guitarra, N. Daza. Canto, P. Jurado. Composición, F. Guerrero. Análisis musical, S. Russomanno. Arpa, S. Cermeño, Mª V. Diego, Mª C. Collado, G. Mª Martínez y N. Martínez.

INFORMACIÓN: Maese Pedro. Sagasta, 31. 28004 Madrid.

Tel. (91) 447 34 55.

Fax (91) 447 53 83.

VALLE DE LOS CAÍDOS SEMANA DE ESTUDIOS GREGORIANOS

25 AL 30 DE AGOSTO

21

Materias y profesores: *Canto Gregoriano.* D. Aguirre, J.C. Asensio, L. Sáenz de Buruaga, E. Helguera, J.P. Rubio, J.L. González, J. Berchmans.

CONDICIONES: Precio: 13.000 pesetas (matrícula y material)

INFORMACIÓN: Secretario de la Semana. Abadía Benedictina de Sta. Cruz, 28209 Valle de los Caídos, Madrid.

Tel. (91) 890 54 11.

MENORCA ACADEMIA INTERNACIONAL DE MÚSICA EN MENORCA

31 DE AGOSTO AL 7 DE SEPTIEMBRE

22

LUGAR: Ciutadella. Menorca. Baleares.

Materias y profesores: *Órgano, Dirección Coral.* M. Torrent, P. Kee, W. Hörlin, M. Barrera, J. Company.

Inscripciones hasta el 15 de julio.

INFORMACIÓN: Aula de Música/ICE, Edificio Sa Riera. Miquel dels Sants Oliver, 2. 07071. Palma de Mallorca. Baleares.

Tel. (971) 17 24 06.

Fax (971) 17 24 01.

PALMA DE MALLORCA CURSO INTERNACIONAL DE CANTO Y DIRECCIÓN CORAL

26 DE JULIO AL 3 DE AGOSTO

23

Materias y profesores: *D. Aldea, L. Climent, C. Mora, I. Furió, M. Pujol, M. Barrera, C. Hogset, M. Farina, J. Villa, Coro Juvenil Nacional de Noruega.*

Inscripción hasta el 30 de junio. INFORMACIÓN: Aula de Música/ICE. Edificio Sa Riera. Miquel dels Sanrs Oliver, 2. 07071 Palma de Mallorca. Baleares.

Tel. (971) 17 24 06.
Fax (971) 17 24 01.

PALMA DE MALLORCA SEMINARIO DE ÓPERA PARA CANTANTES Y PIANISTAS

5 AL 12 DE AGOSTO

24

Materias y profesores: *Ópera, Canto. K. Khan, S. Corbacho.*

CONDICIONES: Cantantes y pianistas. (Inscripción hasta el 30 de junio)

INFORMACIÓN: Aula de Música/ICE, Edificio Sa Riera. Miquel dels Sants Oliver, 2. 07071. Palma de Mallorca. Baleares.

Tel. (971) 17 24 06.
Fax (971) 17 24 01.

(SALAMANCA Y PROVINCIA)

BÉJAR CURSO DE MÚSICA ANTIGUA DE CASTILLA Y LEÓN

7 AL 13 DE JULIO

25

Materias y profesores: *Violín, E. Gatti y A. Sampedro. Viola, W. Ten Have. Violonchelo / Viola de gamba, R. Zipperling, I. Atutxa y V. Rico. Contrabajo / Violone, M. Urquhart. Clave, J. Ogg. Canto, M. Almajano. Oboe, P. Grazi. Fagot, J. Borrás. Cuerda Pulsada, J. C. de Mulder.*

CONDICIONES: Matrícula: 20.000 pesetas.

INFORMACIÓN: Luis Barrio. Palacio de Maldonado. Plaza de San Benito, s/n. 37008 Salamanca. Tel. (923) 29 44 80.

Fax (923) 26 30 46.

SALAMANCA CURSO DE INTERPRETACIÓN PARA ÓRGANO

1 AL 11 DE JULIO

26

Materias y profesores: *Órgano:*

Música española. G. Bovet.

INFORMACIÓN: Marisa Aubert, CH 1323 Romainmôtier, Suiza. Tel. (07 41) 453 17 18.

SAN SEBASTIÁN ENCUENTRO DE FLAUTA EN EUSKAL HERRIA

29 DE JULIO AL 8 DE AGOSTO

27

Materias y profesores: *Flauta. S. Milan, B. Agirre, M. Cocho, A. Sueskun.*

CONDICIONES: El alumnado tendrá derecho al curso, concurso y conciertos.

INFORMACIÓN: Asociación Vasca de Flautistas, Euskal Herria. 39. 20400 Ibarra, Guipuzcoa.

Tel. (943) 28 57 48 / 65 50 19.

SANTA CRUZ DE TENERIFE LA VOZ Y LOS INSTRUMENTOS HISTÓRICOS Y MODERNOS

1 AL 12 DE SEPTIEMBRE

28

Materias y profesores: *Clases magistrales. Música de cámara. Talleres instrumentales. Conferencias, coloquios, charlas-concierto y comentarios previos a los conciertos. Concursos de alumnos y profesores. Servicio de traducción. Canto, M.-C. Vallin (soprano) y N. van der Meel (tenor). Flauta de pico, P. Memelsdorff. Flauta travesera, K. Hünteler. Oboe, P. Dombrecht. Clarinete, E. Hoepflich. Fagot, J. Borrás. Trompa, S. Blonk. Violín, C. Bolsi y B. L. Sargent. Viola, K. Steeb. Violonchelo, R. Dieltiens. Clavicémbalo e interpretación barroca, R. Alessandrini. Piano y piano-forte, N. P. Da Costa. Coprepitadora, R. Harada. Vihuela, laúd y guitarra, J. M. Moreno. Coordinador artístico, C. Riera.*

CONDICIONES: Alumnos activos: 20.000 pesetas. Residentes en la Comunidad Canaria: 10.000 pesetas. Oyentes: 10.000 pesetas. Residentes en la C. Canaria: 5.000 pesetas. Alojamiento y Manutención: 28.000 pesetas. Posibilidad de ayudas: peninsulares 75 % descuento. Residentes En Canarias, excepto Tenerife, 30 % descuento. Documentación



Hopkinson Smith, a la izquierda, en el curso 1996 de instrumentos antiguos de la Fundación «La Caixa».

hasta el 15 de julio

INFORMACIÓN: Servicio de Música de la Fundación «La Caixa». Passeig de Sant Joan, 108. 08037 Barcelona. Tel. (93) 458 89 07. Fax (93) 459 06 62. Cabildo Insular de Tenerife. Plaza de España, 1. 38003 Sta. Cruz de Tenerife. Tel. (922) 60 58 57 / 60 58 99. Fax. (922) 60 57 79.

(SANTANDER Y PROVINCIA)

MONTE CORBÁN VII CURSO INTERNACIONAL MÚSICA Y DANZA EN LA EDUCACIÓN

20 DE JULIO AL 2 DE AGOSTO

29

LUGAR Seminario de Monte Corbán. Ctra. Santander a Liencres, km. 3,700. San Román de la Llanilla. Santander.

Materias y profesores: *J. Benet, D. Goodkin, B. Haselbach, S. López-Ibor, V. Maschat, F. Palacios, L. Riveiro, P. Vallejo.*

CONDICIONES: Para Profesores de Música de Enseñanza Primaria, Secundaria o Escuelas de Música.

INFORMACIÓN: E.U. de Magisterio. Avda. Los Castros, s/n. 39005 Santander. Tel. (942) 20 11 60. Centro de Estudios Musicales Isaac Albéniz. Hernán Cortés, 3. 39003 Santander.

Tel. (942) 31 12 66 / 31 14 51.

SANTANDER CURSOS DE VERANO

30

Materias: *Piano, Cuerda, Cámara, Canto.*

INFORMACIÓN: Escuela Supe-

rior de Música Reina Sofía. Mártires Oblatos, 25. 28224 Pozuelo de Alarcón. Madrid. Tel. (91) 351 10 60. Fax (91) 351 07 88.

SANTIAGO DE COMPOSTELA CURSO UNIVERSITARIO INTERNACIONAL DE MÚSICA

3 AL 23 DE AGOSTO

31

Materias y profesores: *Pedagogía musical: Canto, Guitarra, Cámara, Musicología, Órgano, Piano, Polifonía, Sinfonismo y música actual, Violín, Violonchelo. M. del Pozo, J.L. Rodrigo, M. Zumalave, J. López Calo, M. Torrent, A. Iglesias, M. Carra, P. Ortega, A. García Abril, O. Alonso, A. León, P. Corostola.* (Inscripción hasta 1 de mayo).

INFORMACIÓN: Música en Compostela. Secretaría Técnica, Edificio Hazen. Ctra. de la Coruña, Km. 17,200. 28230 Las Rozas, Madrid.

SEGOVIA I CURSO INTERNACIONAL DE MÚSICA «CIUDAD DE SEGOVIA»

16 AL 31 DE JULIO

32

LUGAR: Residencia Universitaria Emperador Teodosio de Segovia.

Materias y profesores: *Violín, V. Mannogian y M. Guillén. Viola, Do Minh Thuan. Violonchelo, M. Cervera. Contrabajo, Giuseppe Ettorre.*

INFORMACIÓN: Secretaría del Curso. Plaza Mayor, 11, 1º. 40001 Segovia.

Tel. (921) 46 14 00 / 46 22 35.
Fax (921) 46 22 49.

SEGOVIA VI CURSO DE FLAUTA TRAVESERA Y VIOLONCHELO «MANUEL GARIJO»

18 AL 31 DE JULIO

33

Materias: *Clases individuales y en grupo. Las orquestas de cámara y gran orquesta de flautas realizan conciertos y audiciones en la sede, colegio Claret, y en las salas de la ciudad.*

CONDICIONES: Dirigido a alumnos de cualquier nivel de flauta travesera y violonchelo, y a profesionales que deseen ampliar su formación.

ORGANIZA: Orquesta de Flautas de Madrid. Patrocina Fundación Don Juan de Borbón y Mundimúsica Garijo.

INFORMACIÓN: Mundimúsica Garijo.

Tel. (91) 548 17 50 / 51 / 94.

(TARRAGONA Y PROVINCIA)

MONTBLANC CURSO DE INTERPRETACIÓN

1 AL 6 DE SEPTIEMBRE

34

Materias y profesores: *Órgano: Interpretación. J. M. Mas i Bonet.*

INFORMACIÓN: Curs d'Interpretació. Ap. de correos 531.

43200 Reus, Tarragona.

Tel. (977) 77 37 99.

TARRAGONA SEMANA DE CANTO DE TARRAGONA '97

28 DE JULIO AL 3 DE SEPTIEMBRE

35

Materias: *Canto.*

INFORMACIÓN: Nuria Francino. Carrer August, 5 1º-3º. Tarragona.

Tel. (97) 723 76 68.

(TERUEL, PROVINCIA)

VALDERROBRES CURSO DE DANZA MEDIEVAL Y RENACIMIENTO

11 AL 15 DE JULIO

36

Materias: *Danza histórica.*

Inscripciones hasta el 31 de mayo.

INFORMACIÓN: Carlos Blanco. Pignatelli, 55, 4ª izda. 50004 Zaragoza.

Tel. (976) 43 92 28.

(TOLEDO, PROVINCIA)

QUINTANAR DE LA ORDEN IV CURSO NACIONAL DE MÚSICA QUINTANAR DE LA ORDEN

16 AL 25 DE JULIO

37

Materias y profesores: *Violín, V. Ambroa. Viola, C. Pozas. Violonchelo, J. Pozas. Flauta, M. A. Angulo. Clarinete, E. Pérez. Oboe, M. Angulo. Fagot, E. Abargues. Saxofón, V. Toldos. Trompa, R. Epelde. Clave, T. Millán. Piano, A. Riera y J. C. Garbayo.*

CONDICIONES: Alumnos activos: 30.000 pesetas. Oyente: 10.000 pesetas. Música de cámara: 17.000 pesetas. Alojamiento y pensión completa: 27.000 pesetas.

INFORMACIÓN: Escuela Comarcal de Música. Glorieta de la Cultura, 1. 45800 Quintanar de la Orden. Toledo. Tel. (91) 467 59 58

(925) 18 13 47.

Fax. (925) 18 07 54.

(VALENCIA, PROVINCIA)

SAGUNTO VIII CURSO INTERNACIONAL DE MÚSICA "CIUDAD DE SAGUNTO"

4 AL 12 DE JULIO

38

Materias y profesores: *Pedagogía Musical-Dalcroce, I.E. Rodrigues. Violín, J. Palomares. Piano, M. Monreal. Oboe, J. Fuster. Trombón, J. Mauger. Saxofón, M. Llopis. Trompeta, P. Thibaud y L. Vidal. Clarinete, J. Cervero. Repertorio, R. Loras y J. Navarro.*

CONDICIONES: Alumnos activos y oyentes. 23.000 y 11.500 pesetas respectivamente. Inscripción hasta el 1 de julio.

INFORMACIÓN: Sociedad Musical "Lira Saguntina". Plaza Cronista Chabret, 6. 46500 Sagunto.



Tel. (96) 266 20 16.

TORRENT CURSO INTERNACIONAL MARIANO PUIG

39

Profesores: *Flauta, A. Arias-Gago. Oboe, S. Tudela. Clarinete, V. Peñarrocha y J. Tomás. Fagot, V. Merenciano. Saxofón, P. Iturralde. Trompa, F. Burguera. Trompeta y Fliscorno, J. Ortí y L. Vidal. Trombón y Bombardino, E. Ferrando. Tuba, M. Navarro. Percusión, E. Llacer «Regoli». Piano, A. Serrano. Violín, V. Martín. Violonchelo, S. Escrig.*

ORGANIZA: Unió Musical de Torrent, en colaboración con Caja Rural de Torrent y Mundimúsica Garijo.

INFORMACIÓN: Unió Musical de Torrent. Tel. (92) 155 73 23 / 155 13 54.

Mundimúsica Garijo.

Tel. (91) 548 17 50 / 51 / 94.

(ZARAGOZA, PROVINCIA)

DAROCA CURSO INTERNACIONAL DE MÚSICA ANTIGUA

1 AL 15 DE AGOSTO

40

Profesores: *Arpa, Nuria Llopis.*

Inscripciones hasta el 15 de mayo.

INFORMACIÓN: Institución Fernando el Católico. Música Antigua. Plaza de España, 2.

500071 Zaragoza. Tel. (976) 28 88 78. Fax (976) 28 88 69.

VERUELA III CURSO INTERNACIONAL DE COMPOSICIÓN MUSICAL

24 AL 30 DE AGOSTO

41

LUGAR: Monasterio de Veruela. Materias y profesores: *Presentación y análisis de obras de los alumnos. Y. Sadai. S. Adler. L. Schidlowsky. F. Panisello. Plural Ensemble.*

Admisión hasta el 22 de junio. Máximo 14 alumnos.

INFORMACIÓN: Diputación Provincial de Zaragoza. S. de Cultura. Pza. de España, 2. 50071 Zaragoza.

Tel. (976) 28 88 80.

Fax (976) 28 88 83.

CURSOS POR INSTRUMENTOS

Análisis musical, 20
Arpa, 20, 40
Bombardino, 39
Canto coral, 11
Canto gregoriano, 21
Canto, 9, 20, 23, 28, 30, 31, 35
Clarinete, 1, 2, 10, 14, 20, 28, 37, 38, 39
Clave, 25, 37
Clavicémbalo, 28
Composición, 11, 20, 41
Conjunto instrumental, 1
Contrabajo, 25, 32
Creación musical, 18
Cuerda pulsada, 25
Cuerda, 30
Danza, 29, 36
Dirección coral, 16, 22, 23
Dirección, 11
Documentación, 11
Electrónica musical, 11
Etnomusicología, 11
Fagot, 25, 28, 37, 39
Flauta 1, 10, 20, 27, 28, 33, 39
Flauta de pico, 28
Fliscorno, 39
Guitarra, 6, 7, 8, 10, 11, 20, 28, 31
Informática musical, 15, 19
Interpretación barroca, 28
Laúd, 28
Música audiovisual, 13
Música de cámara, 4, 7, 11, 20, 28, 30, 31
Música en la educación, 29
Musicología, 31
Musicoterapia, 5
Oboe, 25, 28, 37, 38, 39
Ópera para cantantes y pianistas, 24
Órgano, 22, 26, 31, 34
Pedagogía musical, 2, 11, 12, 31, 38
Percusión, 1, 39
Piano, 2, 3, 4, 9, 10, 17, 20, 28, 30, 31, 37, 38, 39
Pianoforte, 28
Polifonía, 31
Relajación y Miedo escénico, 7
Repertorio, 38
Saxofón, 1, 15, 20, 37, 38, 39
Sinfonismo y música actual, 31
Trombón, 1, 38, 39
Trompa, 1, 28, 37, 39
Trompeta, 1, 38, 39
Tuba, 1, 39
Viento-madera, 3
Vihuela, 28
Viola de gamba, 25
Viola, 2, 3, 4, 11, 20, 25, 28, 32, 37
Violín, 2, 3, 4, 7, 10, 11, 20, 25, 28, 31, 32, 37, 38, 39
Violonchelo, 2, 3, 4, 7, 10, 11, 20, 25, 28, 31, 32, 33, 37, 39
Violone, 25

Concursos

ALESSANDRIA (ITALIA) XXX CONCURSO INTERNACIONAL DE GUITARRA CLÁSICA «MICHELE PITTALUGA» PREMIO CITTÀ DI ALESSANDRIA 22 AL 26 DE SEPTIEMBRE

Guitarra clásica; solista y solista con orquesta. Concurso anual. Edad: para nacidos desde el 1 de enero de 1967 en adelante. Premios: 1º premio, 10.000.000 de liras y organización de los conciertos; 2º premio, 5.000.000 de liras; 3º premio, 2.500.000 liras. Premio especial 30ª edición: una guitarra de concierto del luthier Grimaldi di Ovada (AL). Fecha límite de inscripción: 15 de septiembre de 1997. A los inscritos se les comunicará la composición del jurado.

ALESSANDRIA (ITALIA) I CONCURSO INTERNACIONAL DE COMPOSICIÓN PARA GUITARRA CLÁSICA «MICHELE PITTALUGA» PREMIO CITTÀ DI ALESSANDRIA 22 AL 26 DE SEPTIEMBRE

Guitarra clásica solista tradicional a seis cuerdas. Fecha límite de presentación de la obra: 15 de julio. Premios: 3.000.000 de liras al primer clasificado; 1.000.000 de liras al segundo y al tercero. Sin límite de edad. Duración de las obras: entre 9 y 15 minutos. INFORMACIÓN: Comitato Permanente Promotore del Concorso Internazionale di Chitarra Classica « Michele Pittaluga ». Piazza Garibaldi 16 - I - 15100 Alessandria (Italia). Tel.: (39/131) 251207. Fax.: (39/131) 235507. e-mail: pittalug@email.alessandria.alpcom.it

BARCELONA XXXV CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO FRANCISCO VIÑAS NOVIEMBRE

Límite de edad: mujeres, 32 años; hombres, 35 años. Fecha límite de inscripción: octubre de 1997. Premios: además de 8.500.000 ptas., premios extraordinarios, debut en una ópera, contratos, bolsas de estudios. INFORMACIÓN: Secretaría del Concurso Internacional de Canto « Francisco Viñas », Bruc, 125. 08037 Barcelona, España. Tel.: (93) 215 42 27 / 457 86 46.

BENICASIM XXXI CONCURSO INTERNACIONAL DE GUITARRA FRANCISCO TÁRREGA 28 AGOSTO AL 5 DE SEPTIEMBRE

Límite de edad: 32 años. Fecha límite de inscripción: 18 de agosto de 1997. Premios: 1º premio, 1.350.000 ptas., CD, conciertos; 2º premio, 800.000 ptas.; premio especial a la mejor interpretación de Francisco Tárrega: 400.000 ptas. Bolsa de estudios para el mejor intérprete residente en la Comunidad de Valencia: 135.000 ptas. Seleccionados: 50.000 ptas. Finalistas: 100.000 ptas. INFORMACIÓN: Presidente de la Comisión Organizadora del 31 Certamen Internacional de Guitarra « Francisco Tárrega », Ayuntamiento de Benicasim, Médico Segarra, 4, 12560 Benicasim (Castellón), España. Tel.: (964) 30 09 62, 30 38 51. Fax.: (964) 30 34 32.

BOLZANO (ITALIA) 49 CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO FERRUCCIO BUSONI 21 AGOSTO AL 6 DE SEPTIEMBRE

Pruebas eliminatorias: Del 21 al 26 de agosto. Pruebas semifinales y finales: Del 27 de agosto al 5 de septiembre. Concierto de los premiados: 6 de septiembre. Límite de edad: 16 a 32 años (a

31 de mayo de 1997). Fecha límite de inscripción: 31 de mayo de 1997. Premios: « Premio Busoni » de 15.000.000 de liras, así como contrato para 60 conciertos con orquesta y para dos recitales; 2º premio, 9.000.000 de liras; 3º premio, 7.000.000 de liras; 4º premio, 6.000.000 de liras; 5º premio, 5.000.000 de liras; 6º premio, 4.000.000 de liras; diplomas y certificados. INFORMACIÓN: Secretaría del Concurso, Conservatorio « C. Monteverdi », Piazza Domenicani 19, I-39100 Bolzano. Tel.: (39/471) 97 35 79 / 97 65 68. Fax: (39/471) 97 35 79.

OPORTO CONCURSO INTERNACIONAL DE MUSICA DE LA CIUDAD DE OPORTO DEL 1 AL 12 DE OCTUBRE

Modalidad: Piano. Límite de edad: 17 a 34 años. Número límite de inscripciones: 90. Fecha límite de inscripción: 31 de agosto. Premios: 1º premio, 1.500.000 escudos; 2º premio, 500.000 escudos; 3º premio, 350.000 escudos; 4º premio, 150.000 escudos; premios especiales, conciertos y recitales. INFORMACIÓN: Concurso Internacional de Música de la Ciudad de Oporto. Rua Azevedo Continho, 195. P-4100 Porto, Portugal. Tel.: (351/2) 609 50 99 / 609 57 89. Fax.: (351/2) 600 43 07.

TARRAGONA Vº PREMIO INTERNACIONAL DE COMPOSICION MUSICAL « CIUDAD DE TARRAGONA »

Abierto a compositores de todas las nacionalidades. Sin límite de edad. Obra inédita para orquesta sinfónica. Fecha límite de presentación: del 1 de febrero al 15 de noviembre. Reunión del Jurado Internacional: diciembre de 1997. Premios: 1º premio: 1.000.000 de

ptas. ofrecido por Hoechst Ibérica, S.A.; 2º premio, 500.000 ptas. La obra ganadora será interpretada en estreno mundial al año siguiente en Tarragona por la Orquesta Sinfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya. INFORMACIÓN: Ayuntamiento de Tarragona. Plaça de la Font, 1. 43003 Tarragona, España. Tel.: (977) 29 61 22. Fax.: (977) 29 61 18.

TOULOUSE 42 CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO DE LA CIUDAD DE TOULOUSE 15 AL 20 DE SEPTIEMBRE

Límite de edad: 18 a 33 años. Fecha límite de inscripción: 11 de agosto. Premio: 160.000 francos franceses. INFORMACIÓN: Secrétariat du Concours, Théâtre du Capitole, 31000 Toulouse, Francia. Tel.: (33) 5 61 11 31 31. Fax.: (33) 5 61 22 24 34.

DOS HERMANAS CONCURSO INTERNACIONAL DE CLARINETE CIUDAD DE DOS HERMANAS 29 SEPTIEMBRE AL 5 OCTUBRE

Límite de edad: 30 años. INFORMACIÓN: Concurso Internacional de Clarinete Ciudad de Dos Hermanas. Ayuntamiento de Dos Hermanas. Plaza de la Constitución, 1. 41700 Dos Hermanas, Sevilla, España. Tel.: (95) 47 27 001 / 47 29 011. Fax.: (95) 56 66 645.

ARLES CONCURSO INTERNACIONAL DE MÚSICA DE CÁMARA CON ARPA DEL 24 AL 27 DE OCTUBRE

Límite de edad: 30 años. Modalidad: arpa y música de cámara. INFORMACIÓN: OPERA, 35, rue du Docteur Fanton, 13200 Arles, Francia. Tel.: (33) 4 90 93 37 07. Fax.: (33) 4 90 93 41 62.

Piccola revista del atribulado mundo del canto

Sopranica Cantatrice

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

PROPÓSITOS RECOGIDOS POR ELENA MONTAÑA



Un papelito

Lo conseguí! ¡Por fin! ¡Me han dado un papel para cantar en una ópera! Resulta que el novio de una amiga mía era el encargado de hacer la selección de cantantes, así que ha sido: mensaje en el contestador y aceptación inmediata. Ni siquiera he tenido que hacer prueba. ¡Ya era hora! En realidad se trata de un papel pequeño, de ésos que te pasas toda la ópera en escena y sólo cantas un par de frases. Eso sí, las dos frases las canto solita y bien fuerte. No como mi amiga, que escogió su papel porque era más largo y luego resulta que, además de hacer de criada, a veces le toca cantar con el coro.

Los ensayos son de lo más interesantes. Aprendo un montón. Para empezar, aprendo italiano, porque yo lo que sabía era pronunciarlo. Aquí es todo el tiempo habla y habla, pues el director es de no sé dónde, pero nos habla en italiano. El tenor, Renato, italiano de pura cepa, igual que Mario, el barítono. La *primadonna* no la cuento, porque ni se nos acerca.

La ópera es de un italiano famoso de ésos que hay tantos; es que, como todos acaban en «i», me hago un lío. El título tampoco lo recuerdo, pero no importa porque es lo de siempre: la soprano que no sabe con quién quedarse, si con el tenor o con el barítono. Ahora, eso sí, con mucho dramatismo y profundo sentimiento. Hay escenas en las que me dan hasta ganas de

llorar, sobre todo ahora que me soltado con el italiano y lo entiendo.

Los ensayos los imaginaba más difíciles. Me asusté un poco el primer día, pues me habían dado la partitura unos días antes y al llegar pretendían que la cantase ya con el pianista. Me dio una risa... Menos mal que el pianista al momento captó la situación: empezó a tocar mi voz en el piano y a la sexta yo ya me la sabía. Si sólo son dos frases. Una vez digo: «Oh, Dio, mi cerca la morte!» y la otra: «Lui, lui, il traditore!»

Con el maestro, ningún problema. Al principio me costó un poco, pero ahora me he aprendido la musiquilla del tenor, que va justo antes que yo, y no fallo una.

Lo peor es con el director de escena, porque nunca le gusta cómo lo hago. Como os acabo de decir, en mi primera intervención digo: «Odio muy cerca la muerte». Yo pienso lo que siempre me enseñaron: hay que cantar con el corazón y expresar, expresar sentimientos profundos. Me concentro y me lanzo. Pues nada, el pesado de la escena que así no es, que tengo que sentir lo que digo. ¿De qué manera querrá que lo sienta? Menos mal que yo ya... ni caso. Yo sé que lo estoy diciendo con toda mi alma y me basta.

Desde luego, los directores de escena son un tanto estrafalarios. Con lo sencillo que es todo lo que ocurre, si se trata de un culebrón a lo fino. Pues ellos siempre le

buscan tres pies al gato y nos mandan representar gestos y actitudes que no comprendo. Por ejemplo: en mi segunda intervención, me dirijo al tenor gritando lo que os dije antes: «¡Luis, Luis, el traductor!» Y el tenor, en vez de darse por aludido, sale corriendo como alma que lleva el diablo. El director de escena me regañaba mucho, porque se me escapaba la «s». Es que en italiano se dice sólo *Lui*. La verdad, es complicado. Yo aún no sé para qué necesitan al traductor ni por qué se creen que el tenor lo es, pero da igual, yo soy una profesional y repito tantas veces como sea necesario. Menos mal que a los demás también les gritan un montón.

Sin embargo, el *maestro* es otra cosa. Se le ve con estilo y una educación refinada. Aunque deduzco que las debe de matar callando, y veréis por qué. El otro día estaba Renato cantando su aria. El hombre cala un poco en el agudo, pero vamos... lo normal. Pues bien, el *maestro*, que le había hecho repetir el pasaje unas ocho veces, le dijo muy suavemente: «Renatino, vi prego». Y el tenor salió furibundo de la escena. Vamos, que decirle que le pega... Me parece el colmo. A mí me dice algo así el *maestro* y le denuncio a «protección del cantor».

Desde entonces, me cae mucho mejor Renato, creo que es por solidaridad y porque me enseña italiano. Me divierto con él, pues no tiene ni idea de español, pero

se hace entender de maravilla. Cuando más hablamos es en la escena en que nos colocan al fondo del todo y de espaldas. Debemos darnos la vuelta y acudir en ayuda de la *primadona* en cuanto ella dé su agudo, pero ella no canta nunca su parte, para no estropearse la voz; simplemente, «marca», y lo hace tan piano que desde nuestro sitio no se le oye, y nunca damos la vuelta a tiempo, y el de escena a gritarnos a todos. Al pianista, que es un bendito de Dios y le cae todo el trabajo, se le ocurrió cantarlo él para no perder más tiempo. Entonces la soprano dijo que se sentía indispuesta y tuvimos que ensayar sin ella. Pero el de escena nos hizo repetir tantas veces que el pobre pianista se quedó afónico. Al día siguiente, la soprano, que seguía indispuesta, y el pianista, afónico. Pero el buen hombre se trajo de casa una campanilla para hacerla sonar durante el agudo de la *primadona*. Así nosotros leamos, dábamos la vuelta a tiempo y en paz.

Lo que menos me gusta de toda la obra es el dúo de la soprano y el barítono. La verdad es que Mario canta muy bien, es todo un hombre, ¡menuda planta tiene! Y de pronto, cantando con ella, tiene que decir: «tu m'ami, tu m'ami», no sé, lo encuentro ridículo. Claro, que cuando pienso en lo que dice ella... hasta me sonroja escribirlo, pero ¡qué tontería, si lo dice será por algo! El caso es que ella canta a plena voz: «pene, pene, le pene». Yo deduzco que el barítono quiere advertirle que le puede oír su madre. El caso es que entre pene y tu mami termina la ópera y cae el telón.

¡Qué ganas tengo de que llegue el estreno! A ver si me entero del título y de quién es el autor, porque me imagino que, además de mi nombre, vendrá eso también en el programa. Digo yo. ■

Vigésimo segunda milla marina internacional

Cuentan las crónicas que se celebró una competición de remeros entre dos equipos formados por miembros de la administración pública de España y Japón. Se dio la salida y los remeros japoneses empezaron a distanciarse desde el primer momento, llegando a la meta con una hora de ventaja sobre el equipo español.

Los altos cargos de la Administración se reunieron para sacar conclusiones sobre el espectáculo tan bochornoso que se había dado, llegando a la siguiente conclusión:

«Se ha podido detectar que el equipo japonés estaba formado por un jefe y diez remeros, mientras que el nuestro lo formaban diez jefes y un remero, por lo que el próximo año se tomarán las medidas pertinentes para paliar esta situación».

Al año siguiente, de nuevo se dio la salida y nuevamente el equipo japonés ganó, sacándole esta vez dos horas y media de ventaja.

Los altos cargos de la Administración española se reúnen sacando la siguiente conclusión:

«Este año el equipo japonés se ha compuesto nuevamente por un jefe y diez remeros, mientras que nuestro equipo tras

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

CALIDAD DEL LÍO

eficaces medidas adoptadas por los responsables se ha compuesto por un jefe, nueve asesores y un remero, llegando a la conclusión de que: **EL REMERO ES UN INCOMPETENTE**».

Al año siguiente, y como no podía ser menos, el equipo japonés sacó una ventaja de cuatro horas sobre el equipo español.

Una vez más, reunidos los altos cargos y tras cuatro horas de evaluaciones llegaron a las siguientes conclusiones. A SABER:

«Este año el equipo japonés optó una vez más por una tripulación formada por un jefe y diez remeros; el nuestro, tras una Auditoría Externa y una Asesoría Adicional, se planteó una formación mucho más vanguardista y se compuso de UN JEFE, SIETE ASESORES con gratificaciones, UNO con productividad doble, UN SINDICALISTA liberado, y UN REMERO, al que se había castigado sin gratificaciones ni productividad por el fracaso de años anteriores.

Hemos acordado que el próximo año el remero sea de los que se encuentran en Comisión de Servicios, toda vez que a partir de la vigésimoquinta milla marina se viene observando cierta dejadez en el Remero, el cual tiene la plaza en propiedad, rozando el pasotismo en la línea de meta.» ■



**CABIMOS HABERTE PEDIDO
VENIA CON TU AMICA CHELO !!**

Pequeños anuncios

Se buscan claves, monocordios, pianos, arpas, guitarras y todo tipo de instrumentos musicales antiguos españoles. Valuaciones, peritajes y asesoramientos.

Tel. y fax (949) 39 14 91.

Vendo: Arco viola francés fin s. XIX, A. Deblay, Mirecourt; Violín Remnyi, l. 1948 Budapest; Violín Taller Thibouville-Lamy, Francia; violín fin S. XIX, Mirecourt.

Tel.: (957) 48 68 55

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

Copista de partituras. Programa *Finale 3.0*. Acabados y calidad de impresión excelentes. Presentación impecable.

Tel.: (91) 683 17 01

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).

Correspondencia (Indicar sección en el interior)

doce notas
Plaza de las Salesas, 2
28004 Madrid

Crucigrama

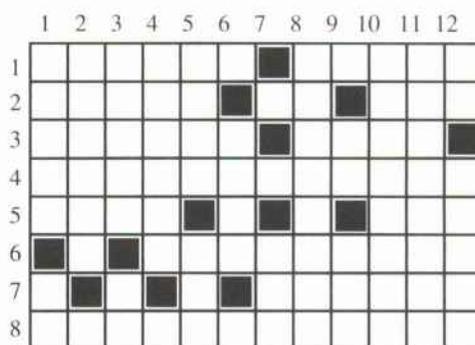
ÁNGELES J. PERONA

HORIZONTALES

1. Orador en latín. Síncopa de señora. 2. Dañar, ofender, hacer la puñeta. Nota, artículo y muchas cosas más... La vida por el ___. 3. Delante de ti (juntos, pero no revueltos). Maullar y, a veces, cantar. 4. Dícese de los que se ponen delante de la pantalla de Windows y abominan de los signos que representan a los programas. 5. Postura poco natural, excepto si se trata de los tres tenores. Ni con un canuto te sale. ¡_ la gracia! Arruga si te atreves. 6. _ chico es tonto. Al revés, penetrantes instrumentos de percusión; pero, al derecho, precioso nombre para una ciudad imaginaria de un país musical que nunca existirá. 7. Vocal de risa. Vocal que por mucho que gire siempre permanece igual a sí misma. Consonante de la risa de antes. El terror de los cantantes. 8. Especialidad musical que practica nuestra allegada y colaboradora Wen-Yu Ku (plural).

VERTICALES

1. Stravinsky decía que era un instrumento de percusión para hacer de rabiar a Rubinstein (al revés). Sonido de un instrumento musical que usan los árbitros (al revés). 2. Aquellos que usan mal la voz se quedan ___. Consonante sinuosa. 3. *Las bodas de Fígaro* tiene cuatro. Escuché. 4. ___ que estudiar más para llegar a ser persona de provecho. Do. 5. ___ gallo te cantaría. No lo es todo lo que reluce, pero algunas flautas sí. 6. _ que erre. Ico muy grande. Consonante con dos patas, simétrica, bien asentada en la vida y que los niños aprenden rápido. 7. Consonante licuéscente, larga, limpia y, a veces, lúgubre. La misma de antes para variar. ¡Vaya número! (al revés). 8. Discursos ardientes (al revés). 9. Mi. Nota positiva (al revés). Dícese de alguien que deja de estar en un lugar dado (al revés). 10. Golpe propinado con la parte posterior de un arma larga (al revés). 11. Repartir las tierras incultas para su cultivo (al revés) (consulta al diccionario recomendada). 12. Unidad silábica de grito de ánimo (al revés). ¡De veras que los tocas todos, incluido el tenor y el barítono? ¡Qué fuerte! ¿No?



Revoltigrama

CELIA MONTOLÍO

ianorma _ _ _ _ _
sroqteua _ _ _ _ _
huivlae _ _ _ _ _
tacenant _ _ _ _ _
tristeua _ _ _ _ _

CLAVE: Si a la pequeña musa maña le pones un acento, suena mucho: « _ _ _ _ _ »

Soluciones al número anterior

REVOLTIGRAMA.-
Clave: "prima donna".
Pentagrama, Friscornio,
Manuscrito, Dominante,
Natural.

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

Distribución

Doce Notas se distribuye gratuitamente en los siguientes puntos

Conservatorios de Madrid capital

Real Conservatorio Superior de Música. C/ Doctor Mata, 2.
Conservatorio Profesional Amanuel. C/ Amanuel, 2.
Conservatorio Profesional «Ángel Arias». C/ Baleares, 18.
Conservatorio Profesional de Arturo Soria. C/ Arturo Soria, 140.
Conservatorio Profesional de Tetuán. C/ Ceuta, 14.
Conservatorio Profesional «Teresa Berganza». C/ Palmípedo, 3.
Conservatorio Profesional de Ferraz. C/ Ferraz, 62.
Escuela Superior de Canto. C/ San Bernardo, 44.

Centros privados Madrid capital

Allegro. C/ Villa de Marín, 7.
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. CEI.
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.
Juan Álvarez Gil. San Pedro, 7. 28014 Madrid.
Manuel Contreras. C/ Mayor, 80. 28013 Madrid.
Mundimúsica. Espejo, 4. 28013 Madrid.
Piano Tech's. Marqués de Toca, 2. 28012 Madrid.
Polimúsica. Caracas, 6. 28010 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 Vaguada".
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

Población C.P. Provincia

FORMA DE PAGO:

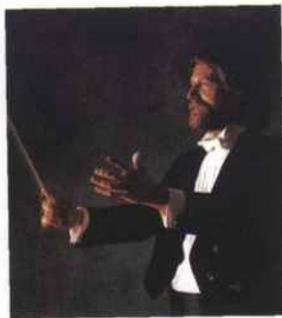
- Domiciliación bancaria
 Talón bancario

DOMICILIACIÓN BANCARIA:

Banco.....
Sucursal

Domicilio

Nº de cuenta



Bienes culturales, riquezas para compartir

La Obra Social de Ibercaja contribuye activamente a la difusión de la cultura de nuestra sociedad. A preservar y extender los valores, formas de pensamiento y de creación artística que conforman nuestro patrimonio histórico y cultural

Centros Culturales dinámicos y abiertos

Los Centros Culturales de Ibercaja desarrollan una incesante actividad. La organización de cursos, conferencias, exposiciones, muestras de cine, representaciones de teatro y danza, recitales poéticos y conciertos, entre otras actividades, son expresión de una dedicación consagrada al impulso de nuestra cultura.



Mecenazgo, itinerancias, fiestas populares

Ibercaja actúa como verdadera impulsora del arte y la cultura de las áreas en las que se inscribe su actividad. Organizando grandes muestras artísticas o dando a conocer al público nuevos creadores y nuevas técnicas.

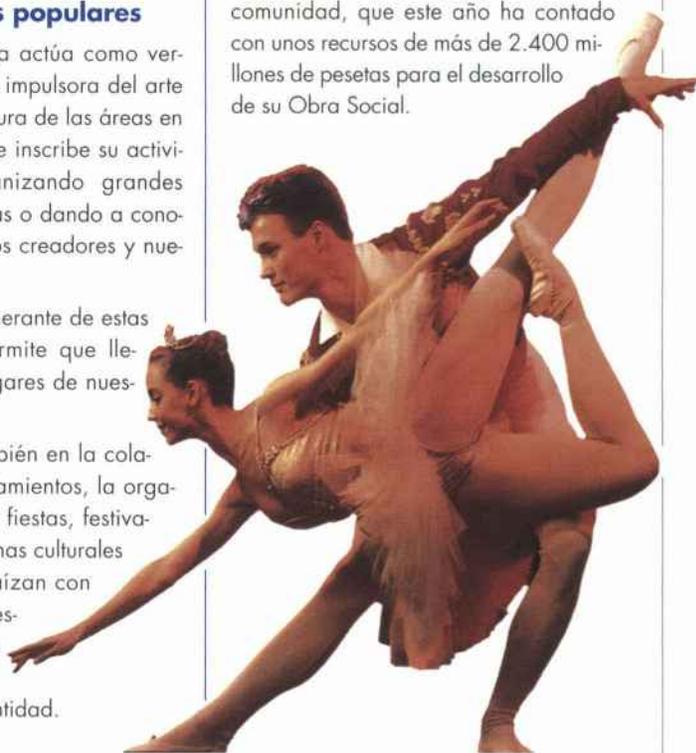
La programación itinerante de estas manifestaciones permite que lleguen a todos los lugares de nuestra comunidad.

Y se manifiesta también en la colaboración con ayuntamientos, la organización de ferias y fiestas, festivales folclóricos, semanas culturales y otros, que se enraizan con nuestro pasado, nuestras esencias regionales y nuestras genuinas señas de identidad.

Todas estas realizaciones son el reflejo del compromiso de Ibercaja con nuestra comunidad, que este año ha contado con unos recursos de más de 2.400 millones de pesetas para el desarrollo de su Obra Social.

La ciencia y el arte en todas sus manifestaciones

La labor cultural de Ibercaja se desenvuelve en todas las áreas. Ciencia y tecnología, humanidades y artes plásticas, cursos, congresos, seminarios y ciclos de conferencias, sociología, filosofía, literatura y ciencias políticas, música clásica y moderna, folclore y artesanía popular.



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.