

revista de música
doce
notas

Revista de información musical. Publicación bimestral. Febrero-marzo 1998

Educación

Respuesta a una
respuesta

Enseñanzas
integradas

Instrumentos

Guía del violinista

Entrevistas

Ramón Pinto Coma

Denis Hall

Mujeres en la composición

Entrevistas,
artículos,
bibliografía y
discografía

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

10

500 pesetas



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

PLAZA DE SAN MARTIN, 1
28013 MADRID

BARQUILLO, 17 CV A AGUSTO
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

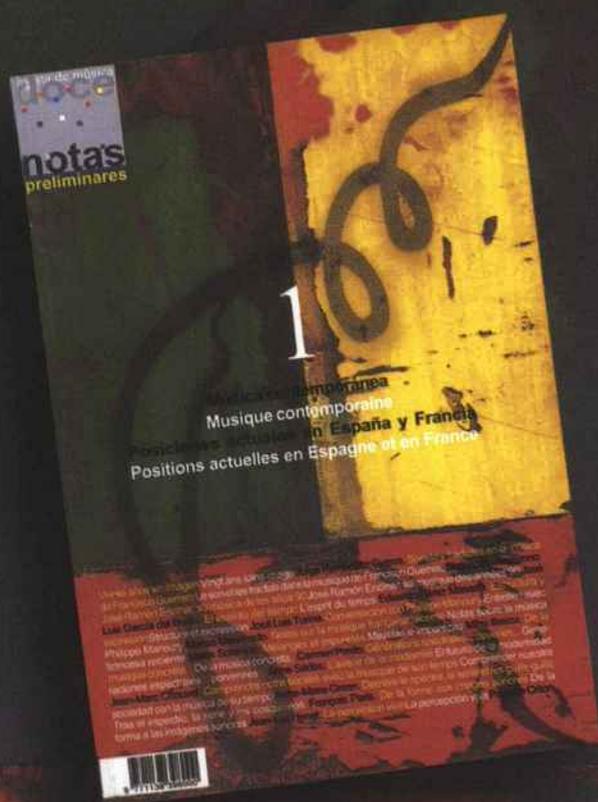
PLAZA DE ARAGON, 4
50004 ZARAGOZA



CAJA DE MADRID

1

doce notas preliminares



**Panorama de la
creación musical
actual en España
y Francia**

**Primer número
monográfico
de doce notas**

Veinte años sin imagen Vingt ans sans image Jorge Fernández Guerra. **Sonido y fractales en la música de Francisco Guerrero** Le son et les fractals dans la musique de Francisco Guerrero. Stefano Russomanno. **José Ramón Encinar, su música de los años 90** José Ramón Encinar, sa musique des années 90. José Luis García del Busto. **El espíritu del tiempo** L'esprit du temps. Eduardo Pérez Masada. **Estructura y expresión** Structure et expression. José Luis Turina. **Conversación con Philippe Manoury** Entretien avec Philippe Manoury. Marisa Manchado. **Notes sur la musique française récente** Notas sobre la música francesa reciente. Makis Solomos. **Mélanges et impuretés** Mezclas e impurezas. Mihai Iliescu. **De la musique concrète...** De la música concreta... Carmen Pardo. **Générationns spectrales... devenirs...** Generaciones espectrales... porvenires... Anne Sédas. **L'avenir de la modernité** El futuro de la modernidad. Jean-Marc Chouvel. **Comprendre notre société avec la musique de son temps** Comprender nuestra sociedad con la música de su tiempo. Anne-Marie Guéhen. **Derrière le spectre, la série et les guilis-guilis** Tras el espectro, la serie y los cosquilleos. François Paris. **De la forme aux images sonores** De la forma a las imágenes sonoras. Jean-Luc Hervé. **La perception vive** La percepción viva. Pascale Criton.

Precio: 1.500 pesetas; suscriptores de doce notas: 1.000 pesetas

doce notas s.c.
Plaza de las Salesas, 2 28004 Madrid.
Teléfono y Fax (91) 308 00 49

Distribuye: Celeste Ediciones, S.A.
Fernando VI, 8, 1º centro 28004 Madrid
Teléfono (91) 310 05 99 Fax (91) 310 04 59
E-mail: celeste@fedecali.es



PIANO, PIANO...
SI VA LONTANO.

*D*espacio, despacio... se llega más lejos. Sin prisas. Con todo el tiempo necesario para escuchar y entender lo que más te conviene. Lo que más se ajusta a tu técnica y presupuesto. Lo que más te gusta. Nuestro tiempo está a tu disposición, para aconsejarte mejor. Llámanos o ven a visitarnos y comprobarás cómo despacio llegaremos más lejos.


polimúsica
Pianos y electrónica musical

C/ Caracas, 6. 28010 MADRID. Tel.: 319 48 57 - Fax: 308 09 45

Sumario

Nº 10, 10 de febrero - 5 de abril 1998



Marina Núñez

Educación

- 6-7 Respuesta a una respuesta. *Elisa M^a Roche.*
- 8-11 ¿Cuántas son dos y dos? A propósito de las enseñanzas integradas. *José Luis Turina.*
- 12-13 Entrevista con Dennis Hall. *Sagrario Barrio y Elena Montaña.*

Instrumentos

- 14-19 Entrevista con Ramón Pinto Coma. *Jorge Fernández Guerra.*

dossier

- 22 Mujeres en la composición.
- 22-25 La música tiene nombre de mujer. *Carmen Cecilia Piñero Gil.*
- 25-27 La música indómita de una compositora del siglo XII. *Josemi Lorenzo Arribas.*
- 28-29 Elisabeth Jacquet de la Guerre: la más grande entre grandes. *Jorge Fernández Guerra.*
- 30 Material mínimo: Eliane Radigue. *Tom Johnson.*
- 31-34 Compositoras españolas actuales. La cara oculta de la luna. *Vanessa Montfort.*

(Guía del violín. Páginas 35-36 y 45-46)

- 37-38 La discoteca de las mujeres. *Juan Manuel Viana Olloqui.*

42-49 Publicaciones.

50-57 Discos. *Jorge Fernández Guerra.*

58-60 Mordentes. *Juan María Solare.*

61-64 Actualidad.

65-71 Agenda de conciertos.

72 Cursos y concursos

73-74 Cajón desastre.

75-76 Boletín de suscripción y distribución de Doce Notas.

78 Cartas de los lectores y pequeños anuncios.

Editorial

Con el presente número 10, cumplimos dos años de existencia, un período de tiempo que se nos ha ido como en un suspiro. En estos dos años Doce Notas se ha afirmado como una publicación rigurosamente independiente cuyo fin era el de proporcionar una herramienta de reflexión y una tribuna libre al mundo de la educación musical. Al estudiante y al profesional le hemos querido hacer llegar no tanto materiales especializados (hay ya otras publicaciones para ello), sino información musical que cubriera todos los campos, ello ha hecho a nuestra revista suficientemente atractiva para aficionados musicales en general. La respuesta del sector y el acelerado número de peticiones de revistas que recibimos confirman lo acertado de nuestra intuición: el mundo de la educación musical en España pasa por una transformación de tal calibre que un medio informativo no puede más que ayudar a vertebrar. Las modalidades de producción y financiación de Doce Notas son de una simplicidad pasmosa, la revista se financia exclusivamente con la publicidad y se distribuye gratuitamente en la red de centros de educación musical previamente concertados (en la medida de las posibilidades de su tirada), así como en los establecimientos de nuestros colaboradores publicitarios que así lo desean.

Nuevas fórmulas

Este esquema sencillo liga la aventura de Doce Notas a la fortaleza del sector y a sus necesidades de expansión. A juzgar por el número elevado de peticiones que recibimos, la revista sufre una crisis de éxito que nos obliga a realizar malabarismos para distribuir equitativamente nuestra tirada. Afortunadamente, nuestros colaboradores publicitarios están comprendiendo la formidable acogida de Doce Notas y su apoyo está resultando digno de todo elogio y gratitud, no sólo de nuestra parte sino de la de esos lectores que encuentran gratuitamente una revista que merece ampliamente su venta. No obstante, la necesaria expansión a que nos obliga la acelerada demanda de la publicación nos lleva a buscar nuevas fórmulas. Doce Notas sigue teniendo la misma distribución gratuita en las redes citadas, al tiempo que aumenta su tirada y un diez por ciento de la misma se destinará a la venta. Ello nos permitirá darla a conocer a numerosos aficionados que hasta ahora no tenían acceso a ella.

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:* Doce Notas S.C. *Director:* Jorge Fernández Guerra.

Dirección artística: Gloria Collado. *Suscripciones:* Marta García.

Colaboran en este número: Sagrario Barrio, Lucas Bolado, Tom Johnson, Ligia, Josemi Lorenzo

Arribas, Elena Montaña, Vanessa Montfort, Celia Montolío, Loli de Oliva, C. Cecilia Piñero Gil,

Elisa M^a Roche, Ana Serrano, Juan María Solare, José Luis Turina, Juan Manuel Viana Olloqui.

Imprime: A. G. Luis Pérez. S.A. C/ Algorta, 33. 28019. *Preimpresión:* Textoláser.

Depósito legal: M - 5.649 - 1996. ISSN 1136-6273.

Ilustración de portada: Marina Núñez. "Sin título (La locura)" (1997). Detalle.

ELISA M^a ROCHE

Respuesta a una respuesta

La respuesta a un artículo publicado en nuestro número anterior de Elisa M^a. Roche, quien fue consejera técnica de la Subdirección de Enseñanzas Artísticas durante siete años (en el período trascendental de la puesta en marcha de la LOGSE), nos permite indagar en los trasfondos de un cese que, se diga lo que se diga, ha creado un impás en la aplicación de la nueva ley educativa. Desde nuestra airada toma de posición ante aquel hecho, que tuvo mucho más de un ajuste de cuentas que de un relevo normal, hemos esperado más de un año para empezar a conocer opiniones y valoraciones de un cambio traumático que aún nos afecta. Sea, pues, bienvenida esta primera declaración de la antigua consejera sobre unos sucesos que recondujeron la política educativa musical al lugar que ha ocupado históricamente en nuestro país, el del desorden, la confusión y las tinieblas. (D.N.)

La publicación, en el último número de *Doce Notas* de un escrito de puntualización a ciertas informaciones, relativas a los cambios en la subdirección de enseñanzas artísticas, en el que, con la firma del Sr. Rodríguez Cruzado, se me alude personalmente -y como miembro del equipo técnico que cesó hace algo más de un año-, con afirmaciones que no se ajustan a la verdad, me obliga a la presente respuesta, con la que pretendo matizar lo que, de forma pública, se ha difundido a través de la revista.

1. Agradezco al Sr. Rodríguez Cruzado el que haya tenido la gentileza de asociar mi cese como consejera técnica al del propio Presidente del Gobierno anterior, quien, como todos sabemos, debía su alta magistratura al resultado de unas elecciones democráticas. No así mi modesto puesto de funcionaria, obtenido tras concurso público de méritos (convocado en el Boletín Oficial del Estado y resuelto, asimismo, por los cauces establecidos para la provisión de plazas en la Administración Pública), del que fui cesada por la Señora Ministra de Educación y Cultura, Doña Esperanza Aguirre, y no, como afirma su comunicante, por el Director General de Centros Educativos. Confusión que comprendo, dado lo insólito del caso: el que una ministra se molestara en cesar a una mera consejera técnica, como si no tuviera bastante con descabezar secretarios de Estado, directores y subdirectores generales. En efecto, si la propia señora ministra fue mal informada, y entendió que mi nombramiento de consejera técnica era *político*- los cargos de libre designación se adjudican y remueven según la confianza de los políticos de turno-, y obró en conse-

uencia, cómo no entender el que un profesor, ajeno a las normas administrativas, sea incapaz de distinguir entre puesto obtenido por concurso de méritos y puesto político. Piense el Sr. Rodríguez Cruzado lo que significaría el cese de todos los funcionarios con nivel 28 en cada ocasión en que se produce cambio de gobierno. En algunos de los llamados países de *nues-*

“Ni el puesto que desempeñé durante casi siete años tenía nada de político, ni yo accedí a él por razones que no fueran exclusivamente técnicas.”

tro entorno sólo cesan los ministros.

Ni el puesto que desempeñé durante casi siete años tenía nada de político, ni yo accedí a él por razones que no fueran exclusivamente técnicas. Ignoro las que llevaron a la Señora Ministra a *ordenar* mi cese personalmente (así consta en el documento administrativo por el que se hizo efectivo, lo que íntimamente me honra), puesto que no se me comunicaron -al menos oficialmente-. Desde luego, en ningún caso, porque se me dijera ni por mis directos superiores ni por autoridad alguna del Ministerio que estuvieran en desacuerdo con la labor técnica desarrollada.

Comprendo, asimismo, que el Sr. Rodríguez Cruzado efectúe esa afirmación tan rotunda porque, probablemente, él entienda que esa es la forma en que debe proceder la Administración: cesar a funcionarios para *colocar* a otros, al parecer, más afines políticamente.

En cuanto al cese del “curtido equipo” -que evidentemente lo era, aunque sólo fuera por el tiempo de estancia en la subdirección-, debo precisar que, en disconformidad con la actuación de la Señora Ministra en mi destitución, solicitaron por escrito el relevo, a la mayor brevedad posible, de sus responsabilidades administrativas como asesores técnicos docentes.

2. No pongo en duda que el equipo que nos sustituyó haya elaborado normas durante su paso por la subdirección general, pero el Sr. Rodríguez Cruzado, nuevamente, en su afán reivindicativo de la gran labor desarrollada por la consejera *dimisionaria*, confunde lo llevado a cabo por unos y por otros.

Es el caso, por ejemplo, del Real Decreto que establece las equivalencias de los títulos de Arte Dramático anteriores a la LOGSE, publicado el pasado mes de junio *tal y como lo dejamos preparado*, sin que se conozcan las razones que paralizaron durante ocho meses esta Norma ya que, en el momento de los ceses del subdirector general y mío propio, se había remitido para su aprobación al Consejo de Ministros, una vez informado favorablemente por el Consejo de Estado. La única gestión que debe atribuirse a mi sucesora y equipo, en este caso, es la de su envío al BOE, con el retraso anteriormente mencionado.

3. Más rocambolesco resulta el asunto de los avatares del Real Decreto de enseñanzas mínimas del grado medio de danza. Y el Sr. Rodríguez Cruzado, sin duda sorprendido en su buena fe, vuelve a faltar a la verdad en la atribución de su autoría.

Dicho Real Decreto, una vez acordado

con los profesionales, inició su tramitación reglamentaria en febrero de 1996. Tras ser aprobado por la Conferencia Sectorial de Educación, y con el dictamen favorable del Consejo Escolar del Estado, fue remitido al Consejo de Estado. La señora ministra de Educación y Cultura —sin duda asesorada sobre lo mal que se hacía todo con el equipo anterior, y, quizás, como ensayo para lo que más tarde sería la tramitación del ya tristemente famoso Decreto de Humanidades— decidió retirarlo del Alto Organismo y encargar (a través de la consejería técnica) la elaboración de uno nuevo, que fue el que provocó las protestas del sector la primavera pasada. Sólo a la vista del escándalo montado se dio marcha atrás, se retiró la nueva redacción y se publicó, en su integridad, el texto que el equipo anterior habíamos remitido, en su día, al Consejo de Estado.

En resumen: se perdió tiempo (casi un año), dinero (el que se abonó a los autores del Decreto rechazado) e imagen. Si el grado medio de danza inició el curso 1996-97 sin el currículo aprobado, y publicado, no fue por inoperancia del subdirector general, Javier García Velasco y de la consejería técnica, quienes habían elaborado e iniciado la tramitación de las normas preceptivas con la suficiente antelación, sino exclusivamente de la Sra. Ministra y de su nuevo equipo de asesores, únicos responsables de la paralización de dicha norma, que, al final, vio la luz en el BOE en el pasado mes de julio.

Y en una curiosa coincidencia, feliz para mí y para el "curtido equipo", el 23 de diciembre, coincidiendo casi con la aparición del escrito que firma el Sr. Rodríguez Cruzado en Doce Notas, se ha publicado en el BOE la orden de currículo del grado medio de danza para el "territorio MEC". Ni qué decir tiene que, igualmente en su integridad, se trata del texto que en su día dejamos preparado para su aprobación y publicación.

4. La compatibilidad entre la docencia y la actividad artística no es algo nuevo: ha existido siempre. Ningún profesor de conservatorio ha visto obstaculizada su carrera artística por el ejercicio de la docencia, supuesto para el que existen autorizaciones, que se obtienen sin mayor dificultad. Otra cosa es que se pudieran compatibilizar/acumular *dos o más* puestos y salarios públicos, al margen de lo establecido por la Ley de Incompatibilidades de 1984 —en la que confío que el Sr. Rodríguez

Cruzado no haya visto también mi directo influjo personal—. Y los artistas-profesores o los profesores-artistas no son en este caso una excepción. Salvo, claro está, que el Sr. Rodríguez Cruzado estime que los profesores de música tienen especial condición para *trabajar* con jornadas de la época victoriana.

Es cierto, sin embargo, que en la Ley de Medidas Fiscales, Administrativas y de Orden Social de 1996 se introdujo una modificación a la Norma General de Incompatibilidades, por la que se admitía la simultaneidad de dos puestos públicos, previa declaración y autorización del MAP, con compatibilidad real (de momento no se nos conoce la ubicuidad a los profesionales de la música) y con reducción de horario, y *de salarios*. (Según lo previsto en la ley que afecta a todos los servidores públicos). En todo caso, y salvo que con posterioridad se haya rectificado, *sólo* para catedráticos y profesores con destino en conservatorios superiores y profesionales, lo que no deja de ser igualmente llamativo, por la discriminación que se establece dentro del mismo cuerpo de pro-

y aprobada en la llamada Ley de Acompañamiento del pasado año. Dudo mucho de que entre nuestros colegas con puestos *artísticos* en orquestas se estime conveniente el solicitar una compatibilidad que conlleva una considerable reducción de haberes en ambos puestos.

4. Agradezco las amables frases del Sr. Rodríguez Cruzado sobre si he sido o no víctima del contubernio de unos u otros. Él debe conocerlo bien puesto que destacados miembros de la APEM, junto con la consejera dimitida, participaron en *académicas* manifestaciones en las que, con *ingeniosas* letanías, se me solicitaba *musicalmente* que me fuera. No obstante, y para su información, debo señalarle que, a pesar de que han transcurrido más de catorce meses desde mi cese, tiempo en el que he mantenido un respetuoso silencio sobre actuaciones, cuando menos, poco elegantes de los nuevos responsables del PP- a alguno de los cuales me he dirigido privadamente en solicitud de rectificación de calumnias-, no sólo no he obtenido respuesta sino que se me continúa atribuyendo todo tipo de responsabilidades en

“El Presidente de la APEM ve las cosas desde su alta posición y nosotros tuvimos que verlas desde la modestia de servidores del bien común. Lo que él denomina negligencia y falta de criterio, podría con facilidad aplicarse a quienes, sin recabar la información suficiente, se lanzan a la palestra con generalidades que carecen de valor por sí mismas y que, en el mejor de los casos, sólo descalifican a quien las proclama.”

fesores, dejando al margen de esta compatibilidad a los que prestan sus servicios en conservatorios elementales. Hecho que no deja de suscitar perplejidad habida cuenta que la autora de la propuesta —según el Sr. Rodríguez Cruzado— pertenece al Cuerpo de Profesores. Norma que, por lo que conozco, no ha servido, hasta el momento, para que se haya producido alguna incorporación de relieve a puestos docentes —siempre los peor remunerados— de eximios catedráticos o profesores excedentes, sino que ha producido el efecto contrario: el abandono del puesto docente de algunos profesores que *disfrutaban* de la compatibilidad *de hecho* por no haberse sometido a las normas reguladoras de la misma. Quizás, si el Sr. Rodríguez Cruzado estudia con detenimiento la Ley 53/84 (BOE de 4 de enero de 1985), comprenda realmente la importancia de la modificación propuesta

hechos en los que ni yo, ni el anterior equipo técnico de la subdirección de enseñanzas artísticas hemos tenido nada que ver. A este respecto, puedo pasarle —si lo desea— copia de los escritos que he enviado a una relevante diputada del Partido Popular y al propio Presidente del Congreso de los Diputados, o de los que he leído en el Claustro del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, del que formo parte.

A estas alturas de mi contestación, estimo que extenderse sobre otras afirmaciones del Sr. R. Cruzado —que es muy libre de expresar y que, naturalmente, no comparto—, sería tan largo como ocioso. Por si quedaran dudas de su desconocimiento de cuestiones administrativas, nos atribuye competencias inexistentes, como la convocatoria de oposiciones, que no se encontraban entre nuestras atribuciones. Si él considera que aumentar las plazas de docentes —aun que en un primer

estadio, y hasta la redistribución de profesores que sería necesario abordar, lo hayan sido en calidad de interinos-, o el aumentar el tiempo de dedicación a los alumnos ha significado pérdida de calidad de la enseñanza, pues qué le vamos a hacer. Lástima que *nunca*, mientras estuvimos en la subdirección, recibiéramos de él -y de tantos otros- la menor aportación positiva a la reforma de las enseñanzas musicales.

Para finalizar, y con el mejor espíritu constructivo, quiero comunicar al Sr. Rodríguez Cruzado que ni a mí, ni al resto del equipo que trabajamos en la consejería se nos ocurriría calificar su trabajo docente y profesional como lo ha hecho él: frí-

volamente y sin la suficiente información. Pedimos, al menos, que se nos reconozca el mismo *altruismo*, idéntica *dedicación diaria a nuestro trabajo*, y similares *deseos de mejorar y cambiar las cosas*, que los que él pregona de sí, de la Asociación que preside.

Lo que, probablemente, ocurre es que el Presidente de la APEM ve las cosas desde su alta posición y nosotros tuvimos que verlas desde la modestia de servidores del bien común. Lo que él denomina negligencia y falta de criterio, podría con facilidad aplicarse a quienes, sin recabar la información suficiente, se lanzan a la palestra con generalidades que care-

cen de valor por sí mismas y que, en el mejor de los casos, sólo descalifican a quien las proclama.

Estaremos encantados, si el Sr. Rodríguez Cruzado lo estima de su agrado, en contrastar *su* criterio con el nuestro. Porque lo tenemos. Lo que ocurre es que es muy probable que sea *diferente*. El *nuestro* está plasmado en el BOE. Que nos diga, en concreto, qué le parece bien -si hay algo-, y qué mal. Lo demás, son músicas que *no* nos parecen, precisamente, celestiales. ■

(Elisa M^a Roche, es Catedrática de Pedagogía Musical del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.)

¿Cuántas son dos y dos? A propósito de las enseñanzas integradas

JOSÉ LUIS TURINA

El artículo titulado "Padres de alumnos. El grito en el cielo", publicado en el número anterior de Doce Notas, en el que se expone el parecer de la actual directiva de la Federación Estatal de Padres de Alumnos de Conservatorios de Música "Joaquín Turina" acerca de determinados aspectos del estado actual de las enseñanzas musicales, hace aconsejable una rápida matización de algunas de las opiniones vertidas en el mismo, por cuanto su exposición pudiera ser causa de malas interpretaciones que, lejos de contribuir a clarificar la situación actual, acabarían de enrarecerla aún más de lo que está.

Son varios los puntos de discrepancia con el contenido del citado artículo, y a todos ellos será bueno volver próximamente; pero, con el fin de no aburrir al lector, así como de concentrar mis energías y las suyas, sólo me referiré en esta ocasión al aspecto que, a mi juicio, se encuentra más confusamente expuesto, y cuya trascendencia y actualidad hacen precisa una rápida clarificación, por cuestionar nada menos que la viabilidad de la plena implantación del grado medio (recordemos que durante el presente año académico se ha implantado su tercer curso, y que los tres restantes lo serán du-

rante los cursos 1998-99, 1999-2000 y 2000-2001, respectivamente).

Hay un aspecto de las enseñanzas musicales que, en el caso de los cursos del grado medio que quedan por implantar, preocupa extraordinariamente a todos los sectores de la comunidad educativa: profesores, alumnos y, con éstos, sus padres, observan con inquietud cómo el avance progresivo en los estudios musicales exige del alumno una dedicación cada vez mayor a los mismos, lo que, lógicamente, se traduce en la necesidad de más horas diarias de presencia física en el conservatorio y de trabajo individual en casa. Pero lo que en el grado superior debe ser considerado absolutamente normal (se supone que la dedicación a los estudios musicales es absoluta), en el caso del grado medio puede verse totalmente lastrado si, como parece deseable, el alumno cursa dicho tramo formativo en las edades que se consideran idóneas para ello -que no son otras que las que a su vez habrán de permitir el ingreso en los estudios superiores en torno a los 18 años de edad (como ocurre en cualquier carrera universitaria, con las que nuestros estudios, como se recordará, están plenamente equiparados desde la entrada en vigor de la LOGSE)-, dado que, como es lógico, las citadas eda-

des idóneas no son otras que las que obligan al aprendiz de músico a simultanear los estudios correspondientes a la enseñanza general (en concreto, los cuatro cursos de la Educación Secundaria Obligatoria y los dos del Bachillerato) con los de la enseñanza especializada de la música (así como de la danza, a la que es aplicable en su integridad todo cuanto se ha dicho y queda aún por decir).

La lectura pormenorizada del cuadro publicado en la página 8 del número anterior de Doce Notas es, sencillamente, escalofriante. De darse credibilidad a lo que en ella se contiene, los alumnos que cursen simultáneamente el 2º ciclo de grado medio y de ESO (entre 15 y 16 años de edad) deben dedicar a ambos estudios un total de 94 horas y media a la semana (lo que supone un promedio de 13 horas diarias ¡incluyendo sábados y domingos!), mientras que para los que cursen a partir del año 1999-2000 el 3º ciclo de música y el Bachillerato el total es de 112 horas (igual a 16 horas diarias. Si dedican -¿qué menos?- 8 a dormir, ¿cuándo comen, escuchan otra música distinta de la que estudian, o -lo que no es menos importante- van al cine, leen o, sencillamente, se divierten nuestros alumnos?).

El sobresalto inicial obliga a una lectu-

ra reposada de los sumandos: porque, no cabe duda, tiene que haber un error. Y éste se hace evidente al ir comprobando una cierta "tendenciosidad" oculta tras las cifras, sin otro objetivo aparente que el de inflar, cual pavo navideño, las tablas horarias del recuadro en cuestión. Para obtener esas macrocifras, la directiva de la Federación de Padres de Alumnos no ha dudado en "castigar" a sus hijos de 2º ciclo, obligándoles a estudiar durante una hora diaria (incluidos sábados y domingos, si se quiere que cuadren las cuentas) el repertorio de la clase de Orquesta, y otra hora diaria al de la de Música de Cámara (lo que presupondría tal grado de complejidad técnica en la programación didáctica de dichas asignaturas, que el carácter formativo que las enseñanzas de conjunto deben tener en este tramo de los estudios desaparecería por completo), así como a dedicar 45 minutos diarios a las enseñanzas de Armonía y Piano Complementario.

De forma similar, los alumnos de tercer ciclo deben dedicar el mismo tiempo diario a la Orquesta y la Música de Cámara, más 45 minutos diarios a la Historia de la Música, otros 45 minutos diarios a la asignatura optativa, 1 hora diaria al Análisis y -ya en un auténtico delirio- 1 h. y 45 minutos diarios a la asignatura "Fundamentos de composición", que, sin que se sepa por qué, ha sido degradada por la Federación de Padres de Alumnos (¿qué diría Joaquín Turina, si levantara la cabeza?) al rango de "complementaria" con el que aparece denominada (¿una traición del subconsciente?). A estas alturas del examen del recuadro, el sobresalto inicial se ha transformado en profunda indignación. ¿A quién se pretende engañar?

Juro por lo más sagrado que durante toda mi vida discente jamás dediqué a mi formación de compositor las horas diarias que a juicio de la directiva de la Federación de Padres de Alumnos se precisan, y mucho menos en las enseñanzas equivalentes a las de los citados cursos del nuevo grado medio. Y puedo asegurar que, desde mi actividad docente de profesor de Armonía y, en un futuro muy próximo, de Análisis y de Fundamentos de Composición del nuevo plan de estudios, jamás he aconsejado ni aconsejaré a ningún alumno que dedique al estudio el tiempo diario propugnado en ese recuadro: con muchísimo menos sobra, y tan fundamental para el alumno es el estudio organizado,

LA MAYOR ORGANIZACIÓN AL SERVICIO DE LA MÚSICA

Pianos verticales y de cola
Pianos digitales
Órganos electrónicos
Órganos litúrgicos
Instrumentos profesionales de
Partituras
Instrumentos electrónicos para
Informática musical

}

viento
cuerda
percusión

}

profesionales
particulares

y todo los complementos

Taller de reparación instrumentos de metal y madera



Unión Musical

CARRERA DE SAN JERÓNIMO, 26
28014 MADRID TEL. (91) 429 38 77

C/ ARENAL, 18
28013 MADRID TEL. (91) 522 62 60



C/ HERMOSILLA, 75
28001 MADRID TEL. (91) 435 89 89

C. COMERCIAL "LA VAGUADA"
28980 MADRID TEL. (91) 730 48 82

dosificado y ausente de neurosis, como la asistencia, periódica y frecuente, a conciertos y audiciones de buena música, lo que, siendo tan formativo o más que aquél, no aparece citado ni por casualidad.

Pero, con todo, las cuentas claras no acaban aquí. En un rápido resumen, se hace necesario recordar que la LOGSE establece en su art. 17 la Educación Secundaria Obligatoria y el Bachillerato, disponiendo para éste último (art. 27.3) un mínimo de cuatro modalidades (Artes, Ciencias de la Naturaleza y de la Salud, Huma-

nidades y Ciencias Sociales, y Tecnología), y otorgando al Gobierno la potestad de establecer nuevas modalidades, de acuerdo con las Comunidades Autónomas (art. 27.7). Asimismo, y dentro ya del capítulo dedicado a las enseñanzas artísticas, se establece en el art. 41.2 que los alumnos que hayan terminado el tercer ciclo del grado medio de música o de danza obtendrán el título de Bachiller, si superan las materias comunes del bachillerato.

En consonancia con lo anterior, la disposición adicional tercera, 3, del Real De-

CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA

C/. ARTURO SORIA, 140 - 28043 MADRID

CURSO 19 97 - 19 98

APELLIDOS [Handwritten]

NOMBRE [Handwritten] FECHA NACIMIENTO 31-05-81

DOMICILIO [Handwritten] N.º [Handwritten]

LOCALIDAD [Handwritten] C.P. [Handwritten] TFNO. [Handwritten]

ASIGNATURA ARMONÍA Y MELODÍA ACOMPAÑADA CURSO 3º

PROFESOR JOSÉ LUIS TURINA PROFESOR CURSO ANTERIOR JOSÉ LUIS TURINA

OTRAS ASIGNATURAS EN LAS QUE SE MATRICULA EL PRESENTE CURSO:

ASIGNATURA VIOLÍN CURSO 7º PROFESOR JOSÉ CARLOS MARTÍN

ASIGNATURA Hª MÚSICA CURSO 7º PROFESOR VÍCTOR PUEGO

ASIGNATURA Hª ARTE CURSO 2º PROFESOR FRANISCO

ASIGNATURA ESTÉTICA CURSO 2º PROFESOR FRANISCO

FORMAS MUSICALES DE CÁMARA CURSO 4º PROFESOR MIGUEL GRANDE

ESTUDIOS MUSICALES REALIZADOS _____

ESTUDIOS NO MUSICALES REALIZADOS Hasta 4º BACH. LOGSE

CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA

C/. ARTURO SORIA, 140 - 28043 MADRID

CURSO 1997 - 1998

APELLIDOS [Handwritten]

NOMBRE [Handwritten] FECHA NACIMIENTO 09-02-82

DOMICILIO [Handwritten] N.º [Handwritten]

LOCALIDAD [Handwritten] C.P. [Handwritten] TFNO. [Handwritten]

ASIGNATURA 3ª ARMONÍA Y MELODÍA CURSO 3ª

PROFESOR JOSÉ LUIS TURINA PROFESOR CURSO ANTERIOR [Handwritten]

OTRAS ASIGNATURAS EN LAS QUE SE MATRICULA EL PRESENTE CURSO:

ASIGNATURA PIANO CURSO 7ª PROFESOR M.ª Ina Vilalba

ASIGNATURA Hª CÁMARA CURSO 1ª PROFESOR _____

ASIGNATURA ACOMPAÑAMIENTO CURSO 2ª PROFESOR CAMILO WILLIAT

ASIGNATURA Hª MÚSICA CURSO 2ª PROFESOR VÍCTOR PUEGO

ASIGNATURA ESTÉTICA CURSO 2ª PROFESOR VÍCTOR PUEGO

ASIGNATURA Hª ARTE CURSO 1ª PROFESOR FRANISCO

ASIGNATURA FORMAS MUSICALES DE CÁMARA CURSO 1ª PROFESOR MIGUEL GRANDE

ESTUDIOS MUSICALES REALIZADOS _____

ESTUDIOS NO MUSICALES REALIZADOS Hasta 4º BACH. LOGSE

creto 756/1992, de 26 de junio, por el que se establecen los aspectos básicos del currículo de los grados elemental y medio de las enseñanzas de música, dispone que el Bachillerato específico a que se refiere la LOGSE en su art. 41.2, citado en el párrafo anterior, recibirá la denominación de Bachillerato en Música, y se considerará integrado por las asignaturas de tercer ciclo del grado medio en la especialidad correspondiente y, además, únicamente las materias comunes del Bachillerato. Dichas enseñanzas podrán cursarse simultáneamente (disposición adicional tercera, 4), pudiendo asimismo realizarse las citadas materias comunes de Bachillerato con posterioridad a la su-

peración del tercer ciclo del grado medio de música.

Y como quiera que la elaboración y aprobación del Real Decreto citado en el párrafo anterior correspondió al Gobierno de la nación, y que dicha norma fue acordada en su día con las Comunidades Autónomas, no hay razón para pensar que el Bachillerato de Música a que el mismo se refiere sea distinto, jurídicamente hablando, que las modalidades mínimas de Bachillerato establecidas en el art. 27.3 de la LOGSE. En ese sentido, el citado Real Decreto aprobó no sólo las enseñanzas mínimas de los grados elemental y medio de Música, sino también una nueva modalidad de Bachillerato, la de Música, tal y

como se preveía en la Ley.

Por lo tanto, cabe preguntarse por el sentido de la segunda parte del cuadro horario de la Federación de APAs (la que se refiere al Bachillerato), dado que, no sólo no se advierte en ningún momento al lector de la existencia legal de la nueva modalidad de Bachillerato en Música, sino que, muy al contrario, se la silencia sibilinaamente, al dar por supuesto en el cálculo que los alumnos de tercer ciclo de grado medio deben cumplir en su integridad con el tiempo lectivo completo (29 h. semanales en 1ª, y 30 en 2ª) de cualquiera de las modalidades del Bachillerato general.

En el recuadro que se adjuntan (una muestra variada de diferentes especialidades instrumentales) puede comprobarse la distorsión de cifras propuesta por la Federación de APAs, ya que, como puede verse, el total lectivo de las materias comunes (únicas que deben cursarse, según el citado Real Decreto, para la obtención del título de Bachiller en Música) asciende a 12 horas semanales en primer curso y 10 en segundo. Si se consigue que las poco más de dos horas de promedio diario que resultan sean concentradas por los Institutos en una franja horaria que las haga operativas (por el momento, la creación de centros integrados entra más en el terreno de la ficción que en el de la realidad inmediata), y dando por buenos los cálculos sobre desplazamientos barajados por la directiva de la Federación y aplicando a dicho tiempo lectivo la parte proporcional de las 17,30 h./semana calculadas para "Estudio y trabajo", resulta que las 50 horas semanales dedicadas al Instituto quedan reducidas -sin exagerar- a 21, tirando por alto. Ajústense ahora los cálculos horarios reales (lectivos y de trabajo en casa) que, de acuerdo con lo antedicho, deben aplicarse a un alumno de tercer ciclo de música, y se comprobará que éste dispone de tiempo más que suficiente para realizar con holgura ambas enseñanzas de forma simultánea. Mucho mejor, pese a quien pese, que cualquier alumno del plan de 1966 que se haya encontrado o se encuentre en la actualidad en la misma situación.

Sin ser tan espectaculares, las cifras horarias sobre la ESO experimentarán un notable descenso si se consigue de una vez por todas que el Gobierno aborde la elaboración de las enseñanzas integradas de régimen general y de régimen especial de

HORAS LECTIVAS POR ESPECIALIDADES

Horas lectivas semanales	Piano		Arpa, cuerda, viento-madera, viento-metal y percusión		Acordeón, clave, flauta de pico, guitarra, cuerda pulsa- da del Renacimiento y Barro- co, instrumentos de púa, ór- gano y viola de gamba	
1º Bachillerato	12 (comunes)		12 (comunes)		12 (comunes)	
5º Grado Medio de música (3er ciclo)	8,30 (*) (**)		9 (**)		7 (*) (**)	
Total	20,30		21		19	
2º Bachillerato	10 (comunes)		10 (comunes)		10 (comunes)	
6º Grado medio de música (3er ciclo)	8,30 (*) (**)		9 (**)		7 (*) (**)	
Total	18,30		19		17	
Promedio diario	1º Bachill. 2,25	2º Bachill. 2	1º Bac. 2,25	2º Bac. 2	1º Bac. 2,25	2º Bac. 2
horas lectivas	5º Música 1,40	6º Música 1,40	5º Mús. 1,50	6º Mús. 1,50	5º Mús. 1,20	6º Mús. 1,20
	Total 4,05	Total 3,40	Total 4,15	Total 3,50	Total 3,45	Total 3,20
Total horas	1º Bachill. 360	5º Música 255	1º Bac. 360	5º Mús. 270	1º Bac. 360	5º Mús. 210
lectivas anuales	2º Bachill. 300	6º Música 255	2º Bac. 300	6º Mús. 270	2º Bac. 300	6º Mús. 210
Total	Bachill. 660	Música 510	Bac. 660	Mús. 540	Bac. 660	Mús. 420
Total ciclo	1.170		1.200		1.080	

(*) No se incluyen los dos cursos de Coro (1,30 h. semanales), que pueden ser cursados en cualquier ciclo del grado medio.

(**) Se han computado las 2,30 h. de la Opción a) (Análisis y Asignaturas optativas). Los alumnos que cursen la opción b) (Fundamentos de Composición) tendrán 0,30 h. más a la semana.

música (y de danza), en lo que a dicho tramo formativo se refiere. En todo caso, las 25 horas semanales de presencia física en el centro podrían reducirse entre 4 y 6 horas, según curso, como resultado de una adaptación curricular por la que los alumnos de los ciclos 1º y 2º de grado medio de Música no tendrían que cursar la asignatura de Música, como es obvio, ni las asignaturas optativas, pudiendo dedicarse el tiempo resultante de dichas supresiones a las asignaturas específicas del currículo de música. Y como en el caso del Bachillerato arriba comentado, una vez aprobada dicha norma, la simultaneidad de ambas enseñanzas sería mucho más ventajosa para los alumnos de grado medio LOGSE que como lo viene siendo para los del mismo grado del plan de 1966.

Un caso extremo -y que como tal debe ser valorado- de cuanto se viene diciendo lo ilustra la reproducción de las fichas correspondientes a dos alumnos que estudian conmigo el 3er. curso de armonía durante el presente año (los datos personales han sido, por supuesto, eliminados, pero la veracidad de los datos académicos ha sido debidamente comprobada por esta publicación) y, simultáneamente, 2º de Bachillerato (ficha nº 1) y 4º de ESO

(ficha nº 2). El primero tiene 16 años, y la segunda (se trata de una alumna) 15; entran, por tanto, dentro de la edad considerada idónea para los estudios que están realizando, lo que les permitirá ingresar en el grado superior alrededor de los 18 años. De acuerdo con los tiempos lectivos establecidos por la Dirección General de Centros Educativos para las asignaturas del plan de estudios de 1966, se requiere su presencia física en el Conservatorio no menos de 12 y 16 horas semanales respectivamente.

Ambos casos no son frecuentes (el promedio horario semanal de los alumnos de estas edades oscila entre las 6 y las 7 horas), pero lo grave es que la desestructuración académica del plan de 1966 lo hace posible. Si a las 12 y 16 horas respectivas citadas sumamos las 30 y 25 de 2º de Bachillerato y de 4º de ESO, que deben ser cumplidas en su integridad -ambos alumnos pertenecen, como se ha dicho, al plan de 1966, por lo que no pueden beneficiarse de las ventajas que, en este sentido, van a tener los alumnos de la nueva ordenación-, el resultado es, en su caso, considerablemente superior al esgrimido por la directiva de la Federación para poner en tela de juicio la viabili-

dad del nuevo plan de enseñanzas musicales, cuya organización en cursos cerrados hace que semejante despropósito académico sea, sencillamente, imposible.

A la vista de todo lo anterior, no estaría de más que los responsables de la información aparecida en el anterior número de Doce Notas dejaran clara ante la opinión pública la bondad de sus intenciones, porque de lo contrario, la manipulación tan evidente de cifras objetivas obligaría a pensar que lo que se persigue puede ser cualquier cosa, menos lo que debe ser. La enseñanza de la música en nuestro país arrastra desde hace décadas una situación lamentable, que nos ha convertido en el hazmerreír de una Europa a la que ahora debemos integrarnos en todos los sentidos, ése incluido.

Y aunque quepa siempre la duda, el balance de conclusiones no es precisamente favorable para la directiva de la Federación Estatal de Padres de Alumnos. Si la intención era buena, malo, porque ello implicaría su desconocimiento, profundo e imperdonable, de aspectos fundamentales de la nueva situación académica; y si lo que se pretendía era confundir a una opinión pública tan desinformada como ingenua, entonces... sobran comentarios. ■

Dennis Hall, vuelve a Madrid para impartir, el próximo mes de marzo, un nuevo curso de canto en el centro de estudios musicales "Maese Pedro".

“Los tenores son como de otro planeta”



Dennis Hall es un maestro de canto excepcional, de esos que viven de, por y para el canto; absolutamente apasionado por desentrañar y transmitir los secretos del mismo. Son muchas sus cualidades pero destaca de entre ellas su personalidad de gran comunicador. Por su estudio de la ciudad de Berna pasan cantantes profesionales de todas las nacionalidades: Felicity Palmer, Rafaella Ravecca, Armand Arapian, Lubiska Rybaska, Nikolas Christou, Glenys Linos, Carey Persson y un largo etcétera. Su pasión por la enseñanza del canto le ha llevado a diversas ciudades de Europa y América. En Madrid tenemos el privilegio de escucharle en las clases magistrales que viene impartiendo desde 1993. Este año tendrá lugar una nueva edición, en el mes de marzo, en el centro de estudios musicales "Maese Pedro".

P.- Es usted galés. Se ha formado en la escuela clásica del *bel canto* italiano, concretamente en Roma, durante doce años y, desde hace más de veinte, ha fijado su residencia en la ciudad helvética de Berna. ¿Se considera un pionero de la ciudadanía europea o más bien un apátrida?

R.- Desde luego me siento europeo.

P.- ¿A qué edad y dónde comienza sus estudios musicales?

R.- A los ocho años recibí mis primeras lecciones de canto y comencé a cantar como *niño soprano*. Al poco tiempo, gracias a una beca, entré a formar

parte de la escolanía de la catedral de Chester. Allí realicé estudios de música durante ocho años. No sólo cantábamos todo el repertorio coral, desde Palestrina hasta Britten, sino que simultáneamente aprendíamos armonía, historia de la música, teoría musical y un instrumento, en mi caso el piano. Se ensayaba a diario y a menudo cantábamos en los oficios hasta tres veces al día.

P.- ¿Qué personas contribuyeron a su formación como cantante?

R.- A los dieciocho años realicé el servicio militar en Escocia. Yo era muy aficionado al teatro y participé en una fun-

ción de estudiantes donde canté una pieza. Entre el público se encontraba el director del Carnegie Institut. Este hombre, muy reconocido allí, me animó sinceramente a hacer carrera con el canto, de tal manera que al terminar el servicio militar me quedé en dicho instituto estudiando. Al cabo de un año debutaba en el St. Andrew University, cantando *El Mesías*, de Haendel. Más adelante, gracias al mecenazgo de la "Peter Moores Foundation", entidad que ayudó a gran cantidad de cantantes ingleses, partí para Roma con una beca.

P.- ¿Como se explica que un cantante británico, con una es-

cuela propia de tan fuerte tradición, acuda a beber a las fuentes de la escuela latina, tan diferente?

R.- Se explica porque yo antes que británico me considero galés. En mi región se habla el galés y esta lengua es de sonoridad mucho más abierta y latina que el inglés. Tenemos una gran tradición de canto. Numerosos cantantes de fama internacional proceden de Gales.

P.- ¿Comparte usted la opinión de que la *escuela clásica italiana* de canto se perdió en Europa como consecuencia de la segunda guerra mundial, que obligó a tantos profesionales a abandonar el continente?

R.- Sin duda. Gran cantidad de maestros de canto continuaron su labor en América. Por eso hoy en día existe muy buena escuela de canto allí. Como contrapartida, en Italia se ha perdido enormemente. No digo que no existan maestros sino que son pocos.

P.- ¿Se considera Ud. un eslabón entre los últimos grandes maestros de la *escuela clásica italiana* y las jóvenes generaciones?

R.- Desde luego. Yo tuve la suerte de estudiar con grandes maestros que procedían directamente de dicha escuela: Tito Schipa, Toti dal Monte, Gianna Perezini y en América estudié con Norman Kelly, alumno de Rosa Ponselle.

P.- ¿Qué fue lo que le atrajo de esta escuela?

R.- Yo fui siempre un apasionado admirador de los grandes cantantes de esta escuela como Ponselle, Caruso, Pertile, etc..

P.- Usted enseña la escuela italiana clásica del *bel canto* ba-

sándose en los maestros García y Lampeti ¿En qué confluyen ambos y en qué se diferencian?
 R.- Lampeti fue alumno de García, con lo cual en esencia enseñan lo mismo. Cada uno tiene un tratado de canto importante, si bien el de García fue escrito por su hijo, también cantante. Quizás hay un concepto que me gusta mucho, en el cual Lampeti insiste especialmente, que es en el de *carezzare la voce*.

P.- ¿Cuándo y por qué decidió Ud. dedicarse a la enseñanza del canto?

R.- La enseñanza me ha gustado siempre y a lo largo de mi vida lo he hecho en diversos periodos. Pero fue una diabetes lo que me obligó a retirarme de los escenarios y a replantearme mi vida como cantante. Desde entonces enseñar a cantar se ha convertido en una de las actividades más importantes de mi vida.

P.- Por su estudio privado de la ciudad de Berna pasan cantantes del "circuito internacional", que cantan por todos los teatros de Europa. ¿Es más fácil enseñar a un profesional o a un novel?

R.- Sin duda lo segundo, una voz virgen. Cuando una persona ha trabajado cinco o seis años de manera, a mi entender, equivocada, el trabajo a realizar requiere de una gran paciencia por parte de ambos, maestro y alumno. La experiencia me demuestra que nunca tienen paciencia suficiente. Yo ya no me siento con fuerzas para trabajar con ese tipo de alumnos. Por eso prefiero principiantes o alumnos que desean perfeccionar su técnica.
 P.- ¿Qué necesita un alumno que desea estudiar canto?

R.- Desde luego para estudiar canto lo primero que hay que tener es voz. La técnica del canto es algo que se aprende. Pero para entrar en el mundo profesional se requiere una voz de cierta calidad. Las voces

más difíciles son las de tenor. Los tenores son como de otro planeta. Claro que todo tiene su explicación. Un tenor está siempre en primer plano, jugándose a cada momento, igual que las sopranos ligeras. Su canto tiene que ser perfecto pues un pequeño fallo puede acarrear un gran fracaso. Ello exige una vida extremadamente disciplinada. Es realmente difícil.

P.- ¿Qué considera Ud. una voz bien *impostada*?

R.- Una voz con todos los sonidos resonando en el lugar adecuado y que corre con facilidad.

P.- ¿Cuales son, a su entender, los errores más extendidos entre los cantantes?

R.- Principalmente, cantar repertorio equivocado. Iniciarse con un repertorio demasiado difícil. La voz es como un buen vino o un buen coñac, necesita tiempo para madurar. Si uno equivoca su repertorio, fuerza la voz y pierde limpieza, brillo y belleza.

P.- ¿Cual es la misión del maestro de canto?

R.- La de guiar al alumno y disciplinarlo, sin sofocarlo nunca. El maestro debe ser amable pero exigente.

P.- A veces se tiene la impresión de que los cantantes establecen con sus maestros una relación de dependencia eterna. ¿No debería llegar el momento en el que el cantante ya maduro adquiriera autonomía total?

R.- Sin duda. La técnica proporciona a quien la adquiere la capacidad de expresarse. Es un aprendizaje lento y largo, pero con un principio y un final concreto. Todo maestro debería pretender que sus alumnos llegaran a una total autosuficiencia, ya que sólo a partir de ese momento comienza el arte del canto.

P.- ¿Qué criterios sigue Ud. en el proceso de *colocación de una voz*?

R.- En primer lugar el *fiato* es, sin duda, la cosa principal. Después la colocación de los sonidos. Y por último aprender a ligar las vocales que es lo que proporciona el *legato* a toda la voz.

P.- ¿Cuál es la razón de su pasión por la técnica vocal?

R.- En cierto modo ya le he contestado antes, porque sólo así puede uno expresarse. Si conseguimos un instrumento que pueda hacerlo todo, la capacidad de comunicación de un artista se convierte en ilimitada. No olvidemos que en última instancia estamos hablando del arte del canto.

P.- Usted es un gran amante de nuestro país: del sol y de sus voces. Por ello desde 1993 tenemos el placer de escucharle en las clases magistrales que ha venido impartiendo con regularidad en Madrid. ¿Tendre-

mos pronto una nueva edición de dichas clases?

R.- Ya que me da Ud. la oportunidad de hacer publicidad, se la acepto gustoso. Sí. Está prevista la cuarta edición del 23 al 28 de Marzo de 1998.

P.- ¿Las voces tienen peculiaridades según los países de los que proceden?

R.- Claro que sí. Y ello es debido al idioma de cada país. Podemos hablar de una voz italiana, una voz francesa, alemana etc.

P.- ¿Cómo definiría una voz española?

R.- De las voces españolas destacaría su masculinidad. Es un color específico de las voces, tanto en las de hombre como en las de mujer.

Entrevista realizada por
**SAGRARIO BARRIO Y
 ELENA MONTAÑA**

Glosario

BEL CANTO: Término italiano que indica una manera de cantar surgida en el siglo XVIII y que adquiere su máxima expresión en el siglo pasado con autores como Donizzetti, Bellini, Verdi o Rossini. Según este último, un cantante de *bel canto* requería tres condiciones: una bella voz natural por todo el registro, un cuidado entrenamiento que le permitiera sin esfuerzo alguno abordar el repertorio de mayor dificultad técnica, incluyendo todo tipo de agilidades y una maestría de estilo que no podía ser enseñada, sino sólo ser asimilada a base de escuchar a los máximos exponentes italianos.
CAREZZARE LA VOCE: acariciar la voz, en italiano.
COLOCACIÓN DE LA VOZ: impostación.

ESCUELA CLÁSICA ITALIANA: enseñanza del *bel canto*, que ha llegado hasta nuestros días básicamente gracias a los tratados de dos grandes cantantes: el español Manuel García y el italiano Francesco Lamperti.

FIATO: Aire en italiano. La técnica de canto enseña a controlar la expulsión del aire durante la emisión de los sonidos.

IMPOSTACIÓN: Españolización del término italiano *impostare* o *mettere in posto*, o sea, poner en el lugar adecuado. Capacidad, que se adquiere mediante el entrenamiento vocal, de llevar sistemáticamente el sonido al lugar donde más armónicos produce.

LEGATO: Ligado en italiano. Manera de emitir los sonidos de forma continua, sin brusquedad, pasando de uno a otro con la mayor suavidad posible.

LIGAR LAS VOCALES: Para obtener el *legato*, primero hay que aprender a ligar las vocales.

NIÑO SOPRANO: Niño cantor con tesitura de soprano. Los niños tiene la voz blanca, es decir, con una tesitura similar a la femenina, hasta que mudan la voz. Pueden cantar en las tesituras de soprano, mezzo-soprano y contralto.

Ramón Pinto Coma, Presidente de la Asociación Española de Luthiers y miembro
Entrevista de la Asociación Internacional de Luthiers.

“Entre los luthiers que conozco, no hay ninguno capaz de hacer un acto contra su honradez profesional”



Ramón Pinto Coma. © Loli de Oliva

Ramón Pinto Coma es una de las personalidades españolas más destacadas en el ámbito de la luthería. A ello habría que añadir una serie de valores personales menos cuantificables en cargo alguno, pero no menos importantes: sensatez, seriedad, honestidad y profesionalidad, todo ello forjado en una larga vida de dedicación a la construcción, restauración, reparación y venta de instrumentos desde la Casa Parramón de Barcelona, un establecimiento que acaba de celebrar su primer centenario el pasado año. La larga entrevista que Pinto Coma nos ha concedido era una necesidad que Doce Notas había sentido como continuación del dossier dedicado al fraude de instrumentos. Las palabras de Pinto Coma puntualizan, acentúan y prolongan las consecuencias del problema, pero también añaden serenidad y lo circunscriben a un problema mayor: el de la falta de cultura, lo que no siempre significa desconocimiento puro y simple sino, a menudo, falta de vertebración de conocimientos atrincherados en su rincón particular.

P.- ¿Sobre qué tema le gustaría incidir a propósito del fraude de instrumentos?

R.- Quisiera comenzar con algo que no fue tratado en su artículo: los seguros de los instrumentos. Es un problema muy grave, como peritos de una compañía de seguros nos encontramos en casos concretos, incluso de orquestas, con que tienen asegurado el instrumento por un valor superior. En el momento en que se accidenta, la compañía de seguros lo primero que hace es peritar, primero los daños y luego el valor del instrumento, si el seguro está hecho sobre tres millones de pesetas y vale trescientas mil, la compañía no le

pagará los tres millones de pesetas, pagará las trescientas mil, y si la reparación le costaba ciento cincuenta mil pesetas le pagará un diez por ciento de lo que cueste, la sobrevaloración de los instrumentos no es un buen sistema.

P.- ¿A qué se debe esta sobrevaloración?

R.- A que un músico da mucho valor a su sonido o porque era de su abuelo y hace doscientos años que lo tiene en casa y le suena bien. Ahora no se acepta ningún seguro que no venga precedido de un peritaje. Nosotros hacemos peritajes y cuando pasamos un seguro en la compañía saben que ese instrumento vale realmente lo

que estamos diciendo. De no ser así, la compañía puede aceptar el seguro, pero en el momento del siniestro vuelve a realizar un peritaje y es cuando se producen los grandes disgustos. Se ha dado el caso de alguien que vino a asegurar un violonchelo comprado a un particular, por el que pagó seiscientos mil pesetas, lo valoramos en doscientas cincuenta mil porque estaba en muy malas condiciones, roto, no tenía marca, sólo tenía una etiqueta apócrifa y, bueno, el disgusto se lo puede imaginar y el seguro no se hizo. En ese caso, el consejo que damos es que el instrumento se asegure por el valor real, no por el que ha pagado. Hoy por hoy, las compañías de seguros antes de aceptar una póliza piden un certificado en el caso de violines, o factura en caso de otros instrumentos.

P.- ¿Desde qué precio aconseja que se asegure un instrumento?

R.- El mínimo que nos aconseja la compañía es de cien a doscientas mil pesetas para arriba. Por debajo de esa cifra no es rentable hacer un seguro.

P.- ¿Y cual es el precio de una póliza?

R.- En nuestra compañía, entre cero y cuatrocientas cincuenta mil pesetas de valor para cobertura española hay un mínimo estipulado de unas siete a diez mil pesetas. Eso cubre reparaciones, daños por accidente, daños ocasionados en cualquier lugar del territorio español, sea en casa, en el conservatorio, en el lugar de concierto, en la calle, en el vehículo portador, coche, tren, autobús lo que sea. También cubre el robo, pero no cubre el hurto o desaparición injustificada.

P.- ¿Se considera que la actividad del estudiante es de mayor riesgo que la del profesional?

R.- Sí, porque por olvido, por la actividad de los conservatorios, por dejarlo en un rincón

y olvidarse de él, etc., hay mayor riesgo, esto es evidente.

P.- ¿Y la póliza es más cara?

R.- Quizás sí, pero no hay una diferencia notable.

P.- ¿Cual es el porcentaje de alumnos de conservatorio que se aseguran el instrumento?

R.- Yo creo que asegura muchísimo más un buen aficionado a la música o un estudiante que muchos profesionales. Incluso a nivel de cuidado del instrumento, un aficionado cuida bastante más la calidad y estado de conservación que muchos profesionales.

P.- ¿Y por qué?

R.- Bueno, un profesional digamos que va a ganarse la vida, va a trabajar, no va a disfrutar tanto.

P.- Precisamente, cualquier posibilidad de que el instrumento resulte averiado resulta más dramática.

R.- Sí, exacto. Pero la realidad es muy distinta. Además, las propias orquestas son las que hacen los seguros a los músicos.

P.- Otro problema que puede derivarse de esto es que, normalmente, en los instrumentos de cuerda las reparaciones suelen durar mucho. Para un profesional ¿hay algún tipo de solución?

R.- No hay ninguna compañía de seguros que establezca una póliza en la que se especifique una cesión de un instrumento mientras dure la reparación, esto tiene que ser una entente entre el luthier que haga la reparación y el profesional.

P.- Sin embargo, ese es uno de los problemas más graves a los que se enfrenta el que sufre una avería, casi más que pagarlo.

R.- Bueno, nosotros a nuestros clientes de confianza podemos prestarle un instrumento, pero eso no quiere decir que la mayoría de las tiendas o luthiers lo hagan, esto no tiene nada que ver con el seguro.

P.- ¿Existe la posibilidad de un

alquiler en el tiempo de la reparación?

R.- Con nosotros sí se hace. Incluso, en períodos de prueba y alquiler se hace un seguro mientras dure el período en el que el instrumento está fuera de nuestro alcance.

P.- Volviendo al problema del fraude ¿Como puede orientarse un estudiante, que normalmente está más desatendido que el profesional?

R.- Tendría que aconsejarse, antes de efectuar la inversión, tener confianza en el luthier, a pesar de que muchas veces los profesores dicen no vayas a tal sitio a enseñar el violín porque te dirán que no vale y ponen en guardia a los padres diciendo: - como lo he vendido yo, dirán que no vale-, esta es una táctica que muchos profesores utilizan. El profesor siempre actúa en una posición de fuerza. Mi consejo sería, no compre al profesor antes de asegurarse de que lo que está pagando es lo que vale realmente, para eso estamos los luthiers, que se asegoren siempre.

P.- ¿Cómo se puede ayudar a que el alto porcentaje de profesores honrados aisle a ese otro grupo un poco menos honrado?

R.- COMÚSICA propuso en una ocasión una carta dirigida a las Asociaciones de Padres de Alumnos de los conservatorios. En aquel momento yo puse sobre el tapete la posibilidad de que esta carta se dirigiera al profesorado pidiéndole que nos ayudaran a mantener la seriedad comercial. Creo que si llegásemos a concienciar a los profesores, tanto los que obran mal como los que obran bien, del fraude que se está produciendo, entre ellos se hablaría del asunto y se conseguiría una mejora en el comportamiento. Hay que dirigirse a los profesores que no tienen nada que ver con estos fraudes, que es un altísimo porcentaje, para que nos ayuden.



R. Pinto Coma en el taller de la Casa Parramón. © Loli de Oliva

P.- ¿Y por qué cree que existe esa especie de atracción por la picaresca y de pensar que todo lo que venga a través del comercio legal si se puede evitar mejor en este sector?

R.- Yo diría que es en todos los ramos, nosotros nos dolemos del nuestro porque lo conocemos a fondo, pero tengo entendido que en todos los negocios o diferentes gremios ocurren cosas similares. La picaresca en nuestro país se da siempre.

P.- Pero todo el mundo sabe que el que compra una corbata a una persona que pone una manta en el suelo...

R.- ...está haciendo un fraude. P.- No sólo hace un fraude, sino que si luego el producto es infame ya sabe a lo que se

atiene, y cuando tiene que comprar un buen producto sabe también a donde ir y va. Sin embargo, da la sensación de que en música el comercio todavía no termina de proporcionar esa imagen de servicio necesario.

R.- Yo diría que es debido al alto precio que se puede conseguir por una pieza. En una corbata no tiene la mayor relevancia porque valdrá mil pesetas, en cambio en un instrumento son cientos de miles de pesetas lo que está en juego, aquí sí hay dinero a ganar y esa es la golosina: ganar dinero extra haciendo contrabando de instrumentos, porque el auténtico contrabando de instrumentos existe, esta clarísimo que existe, la gente gana dinero ha-

Instrumentos

ciendo contrabando, si no fuera así no se haría.

P.- ¿Cuánto debe gastarse un alumno, en función del grado de sus estudios, en un instrumento de cuerda?.

R.- Ustedes hablan en su revista de diferentes cambios que el alumno tiene que hacer, hablan incluso de un padre que ha tenido que cambiar tres veces de instrumento. Esto es un error garrafal en todos los sentidos. Yo diría que hasta un tercer curso, cualquier instrumento medianamente aceptable vale, a partir de un cuarto curso es necesario cambiarlo. En esta segunda compra hay que procurar que el instrumento adquirido sea prácticamente definitivo para todos sus estudios.

P.- ¿Y si ese estudiante termina siendo profesional?

R.- Que se lo gane y lo compre él. Eso está claro.

P.- ¿Cree que un estudiante debe de adquirir un instrumento de artesanía o de serie?

R.- Cuando se empieza un cuarto curso puede y quizá debe comprar un instrumento de artesanía porque le dará una calidad sonora y unas prestaciones que uno de fabrica es imposible que le dé. Esto puede oscilar entre diferentes precios, un instrumento de artesanía no necesariamente tiene que valer millones de pesetas, hoy en día hay instrumentos artesanos por unos precios asequibles y que dan un buen rendimiento.

P.- ¿Se refiere a instrumentos de cuerda?

R.- Sí, claro. Hablo mucho de cuerda, quizá porque es mi especialidad, es mi deformación. En los instrumentos de metal, con la llegada de la Unión Europea, nos hemos encontrado con algún caso de alumnos o padres que hacen un viaje y adquieren el instrumento en un país vecino. Hay facilidad y se puede hacer, pero no deja de ser un fraude a la hacienda pública, porque el IVA no se

paga haciendo la compra en el país de origen, pero hay que declararlo en la frontera para pagar el IVA que no se ha pagado, si no es un fraude a la administración.

P.- Usted es presidente de la Asociación de Luthiers ¿Cuál es la problemática del sector en nuestro país?.

R.- El problema mayor es la competencia desleal, tenemos una ventaja sobre estas ventas desleales porque un luthier establecido siempre dará una garantía de recompra o cambio del instrumento, el problema no es grave si se puede parar esta sangría de instrumentos que vienen, sobre todo, de países del Este. Concretamente, los países del Este han pasado por una fase de falta de dinero y los propios músicos venden los instrumentos al precio que pueden y muchas veces venden instrumentos de poco valor por necesidad. Pero, si la música sigue por el camino actual, no lo veo como un problema insalvable. La carrera de música esta en auge, hay estudiantes de cuerda, en estos momentos están llenos los conservatorios.

P.- ¿Pero el sector es suficientemente para responder a esa demanda?

R.- Si, y más que hubiera. No hay problemas en ese sentido porque hay restauraciones, hay ventas, hay posibilidad de seguir facilitando instrumentos a cualquier estudiante.

P.- ¿Qué posibilidades tiene un muchacho de aprender la profesión de luthier en España?

R.- Hay dos escuelas actualmente, una en Málaga fundada por el INEM y mantenida por D. José Ángel Chacón, un maestro luthier que estuvo en Italia ejerciendo el oficio y tiene vocación de maestro. El ayuntamiento de Málaga ha mantenido abierta la escuela mediante una subvención y sigue funcionando. La Junta de Andalucía, viendo el éxito de

la escuela de Málaga, ha creado otra en un pueblo de Sevilla, también regida por Chacón. P.- ¿Que instrumentos se aprenden a hacer?

R.- Guitarras, laudes, laudes barrocos, violines, violonchelos, en fin, todo lo que es instrumento de cuerda. Esto es muy bueno porque hay muchas provincias españolas en las que no existe luthier todavía, en Salamanca no hay luthier, en Zaragoza hay dos tiendas pero hay un solo luthier, en Pamplona lo hay en cambio en Vitoria no, tienen que desplazarse o mandar los instrumentos a donde sea. Creo que estas escuelas van a suministrar luthiers para que España sea autosuficiente.

P.- ¿Y está representada toda la gama, no sólo instrumentos sino arcos?.

R.- No, todavía no. Se están haciendo instrumentos de cuerda pero faltan los arcos, así como una disciplina muy importante que no se enseña aún en España: las restauraciones. No es lo mismo una reparación que una restauración, es mucho más difícil, reparar es pegar algo que se ha despegado, poner una clavija o un puente, pero restaurar requeriría una escuela especializada como existen en Italia, Francia, Inglaterra u Holanda.

P.- ¿Esta escuela de restauración no cree que debería estar ligada, por ejemplo, a un museo de la música?

R.- Exacto, ha dado usted en el clavo, eso es lo que tendría que ser. El museo de música tendría que tener un taller de restauración y hacer cursillos. En Barcelona tenemos museo de la música, pero en Madrid no, ni en ningún otro lugar de España. El Museo de la música de Barcelona actualmente se encuentra en precario porque va a cambiar de lugar, se instalará en el nuevo conservatorio que se esta construyendo, tendrá tres mil metros cuadrados

y quizá en aquel momento se planteen dar lecciones. Se dan cursos de organología, pero más bien destinados a personas que quieren aprender a hacer algún instrumento, sea un tambor, una flauta, un flautín o cualquier instrumento más bien popular, pero no dan lecciones para aprender a hacer un violín o una guitarra.

P.- ¿Qué se podría hacer para mentalizar a nuestras autoridades de que se cree el museo de la música en Madrid y que se potencie el de Barcelona?

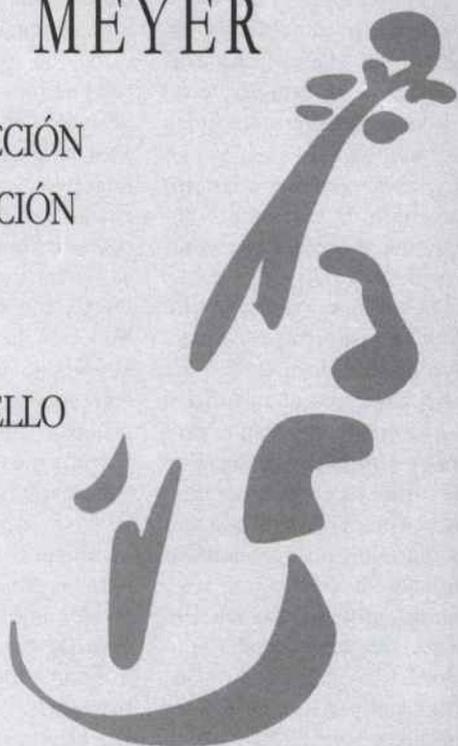
R.- Me gustaría mucho que ustedes emprendieran una campaña en este sentido, es muy triste la situación actual. Por mi trayectoria profesional he viajado mucho por toda Europa y siempre visito los museos de música. En España tenemos solamente el de Barcelona y es pequeño, Madrid no tiene absolutamente nada, tiene unos Stradivarius en el Palacio Real, y muchas veces te trasladas y no puedes verlos porque aquel día está cerrado o porque esas salas no se enseñan.

P.- Estamos intentando mantener una campaña en favor de un museo de la música en Madrid, pero aparentemente nuestra revista no es suficiente para influir en las autoridades ¿En su opinión qué argumentos pueden ser útiles?

R.- Hay colecciones particulares de instrumentos y se podría concienciar a sus propietarios. Conozco coleccionistas de guitarras que tienen piezas importantísimas. Si el gobierno español o alguna entidad organizara una exposición temporal de instrumentos mediante colecciones cedidas, esto daría un valor a lo que tenemos en España y que sería una lástima que se perdiera. En la exposición "Las Edades del Hombre", que se celebró en la Catedral de León, había colecciones de órganos o algún instrumento de cuerda de diver-

BARBARA MEYER

CONSTRUCCIÓN
RESTAURACIÓN
VIOLÍN
VIOLA
VIOLONCELLO
MODERNO Y
BARROCO



C/EMBAJADORES, 35 L.2 28012 MADRID TEL./FAX: +34(9)1 468 20 94

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





R. Pinto Coma. © Loli de Oliva

tos monasterios. Estos instrumentos, cuando se termina la exposición vuelven al monasterio, algún día las monjitas dirán que necesitan arreglar el tejado, se venderán y se acabó. Habría que juntar estas piezas y formar un museo. Ese es el peligro que tenemos en España, porque la música siempre ha sido la cenicienta de las artes. Se ha dado poca importancia a la música.

P.- Volviendo al tema de los alumnos, en el caso de los instrumentos de cuerda. ¿Cómo puede orientarse un alumno si se le ofrece un instrumento antiguo?

R.- Tendrían que tener confianza en los luthiers, antes de comprarlo que acudan a un luthier, que le enseñen el instrumento y le expliquen lo que les cobran por él. El luthier no va a deshacer la venta, no va en contra del profesor, pero tiene honradez y una deontología que le permite dar la opinión exacta del valor del instrumento. Yo siempre aconsejaría que antes de comprar se acuda a una certificación o a un asesoramiento.

P.- Me va a permitir que haga de abogado del diablo. Si el

alumno puede llegar a pensar que algunos profesores y vendedores pueden tener mala fe, ¿no cree que puede también pensar lo mismo de algunos luthiers?.

R.- Está en su derecho de pensarlo, pero me atrevería a decir que entre los luthiers que conozco, que forman parte de la Asociación Española, no hay ninguno que sea capaz de hacer un acto en contra de su honradez profesional. Puedo responder de los luthiers que forman parte de la asociación, además nuestra profesión se desacreditaría rápidamente en caso de que se demostrara un fraude de este tipo.

P.- Al margen del fraude, que es el caso límite, pienso que lo que también asusta a un alumno o a un padre poco habituado a los laberintos del sector es que no se le tome en serio o que piense que su problema es pequeño.

R.- En este sentido le doy la razón, porque los padres o el alumno no admiten de entrada que han sido engañados, se escudan en que aquel instrumento que han comprado al profesor está en muy buenas condiciones y que suena muy

bien, no admiten el engaño y son reacios a acudir a un luthier. Necesitamos una educación en este sentido, tanto para los profesores como para los alumnos.

P.- ¿Piensa que podría hacerse algún tipo de encuentros entre luthiers, profesores, alumnos, padres, etc.?

R.- Sobre si se puede, le diré que soy pesimista, pero si se debe, le diré que sí. Se debería hacer, pero creo que es difícil porque entre los propios profesores la mínima cantidad de ellos que viven de los engaños son los primeros en recomendar que no se acuda al luthier.

P.- Sin embargo, hay un alto porcentaje de profesores honrados...

R.- Es cierto y sería fácil tener entrevistas con ellos, pero en nuestro propio ramo de la luthería existe un desconocimiento grandioso de su misma historia, los propios profesionales no saben absolutamente nada, ni siquiera de la historia de su propio violín. Es una materia que los conservatorios no tocan. Puedo comentarle un caso concreto: nosotros, La Casa Parramón, estamos celebrando el centenario de nuestra fundación y hemos organizado un concierto con instrumentos históricos y con los solistas de la Orquesta Ciudad de Barcelona en el salón del ayuntamiento de Barcelona. El concierto se realizó con un cuarteto de instrumentos históricos de 1700 y los propios profesores de la orquesta preguntaban de qué época eran esos instrumentos. Es tristísimo.

P.- ¿Cómo afronta el sector de la luthería española la competencia leal, no la desleal, con los países europeos a los que nos vamos a unir en moneda, libre circulación de mercancía, etc.?

R.- No creo que haya de representar un daño muy grande el que nos pongamos a nivel europeo, cada uno tiene su pro-

pia clientela y sus propios precios. Estamos oscilando entre cero y un millón de pesetas y en el extranjero lo hacen desde un millón en adelante, de cero a un millón es un mercado que nosotros podemos servir en España. Seguro que habrá competencia, la competencia es buena.

P.- El año pasado vimos en Musicora, la feria de París, que el nivel de asistencia de constructores españoles era muy pequeño ¿Por qué esa desconfianza a mostrarse en una feria tan próxima?

R.- No es desconfianza, es que no tenemos luthiers para acudir a una feria.

P.- ¿Y cómo liga esa afirmación con la anterior de que la luthería española está sana y robusta?

R.- Está sana y robusta para vender y reparar pero no para fabricar. ¿Cuántos constructores tenemos hoy de prestigio en España? Que yo recuerde, tres. Los demás, los cuarenta restantes, son reparadores, restauradores o vendedores, pero no constructores. Un buen reparador de instrumentos ¿qué expondrá en una feria?, ¿un instrumento reparado? Es absurdo. Estamos en inferioridad de condiciones, pero esto está cambiando porque tenemos una invasión pacífica de luthiers extranjeros que se están estableciendo en España.

P.- ¿A qué es debido?

R.- A que no hay constructores y encuentran mucho terreno libre. Desde 1700, y hasta mediado el siglo XIX, tuvimos luthiers de prestigio mundial cuyas piezas forman parte de las colecciones que nos quedan. Cuando en Mirecourt, en Francia, empezaron a construir instrumentos en serie hundieron el mercado interior porque ofrecían unos precios imposibles de competir en los mercados españoles. Hasta mediado el siglo XX no ha empeza-

do a resurgir la construcción. P.- ¿Cómo se puede acercar el mundo del luthier al de la educación y al profesional?

R.- El luthier tendría que ponerse al alcance de la enseñanza. Se tendrían que hacer conferencias, exposiciones, simposiums y que el luthier hablara y explicara la problemática de lo que es la construcción y la reparación. Los pequeños cursos de organología que organiza el Museo de música de Barcelona, que duran un día para cada sección, son insuficientes. Pero, ni siquiera esto se encuentra en Madrid, Sevilla, Pamplona o Valencia. Mire, he escrito un libro sobre la historia de los luthiers españoles publicado en 1986, pues le diré que muchos músicos que tienen su propio instrumento retratado en ese libro no se han preocupado de verlo, ni mucho menos de comprarlo. Está faltando una auténtica educación en este sentido. Si la LOGSE se planteara el tema, como en los países más adelantados, tendría que poner un apartado de organología, o sea, construcción de instrumentos.

P.- Parte de esas funciones debería asumirse en ese famoso museo de instrumentos que no termina de llegar. Como el tema está suficientemente subrayado, podríamos hablar de otras fórmulas: la organización de charlas, conferencias, coloquios...

R.- ...o, también, la edición de algún libro didáctico que explicara la historia de los instrumentos. Hay muchos libros y enciclopedias, pero no llegan a manos de los estudiantes.

P.- ¿Pueden hacer algo por esto las revistas especializadas?

R.- Las revistas de musicología que se publican en España son buenas. Yo tengo un artículo previsto sobre los luthiers de los siglos XVI al XVIII; pero es poco y no llega al gran público ni al profesor, es sólo para los investigadores. El mundo

de la investigación en España está bien, se publican obras y hay muy buenos investigadores; en Madrid, por ejemplo, Cristina Bordas es excelente, una gran profesional de este campo. Esto se tendría que poner en manos de los conservatorios. Díganme ¿qué conservatorio de España tiene una biblioteca musical al alcance de los alumnos?. Creo que ustedes podrían hacer hincapié en que la LOGSE se oriente en ese sentido: lo difícil que es hacer un clarinete, las maderas que se emplean..., es triste que venga un alumno y diga, se me ha caído el palito que hay dentro del violín; -pero ¿tu eres alumno de violín y no sabes que lo que hay dentro se llama alma y no palito?-. P.- ¿Piensa que unas conferencias educativas podrían ayudar a algunos alumnos a evitar averías fáciles?

R.- Sí, sí, en efecto. Precisamente, hemos editado un folleto dedicado a los alumnos para que sepan el nombre de cada una de las piezas del violín* y lo regalamos cuando vendemos uno, lo hacemos para paliar esta falta de cultura.

P.- Según su diagnóstico, en nuestro país hay buen nivel en una serie de aspectos aislados (investigadores, algunas publicaciones, un sector del profesorado, alumnado, luthiers...); pero falta que todos estos sectores rompan su aislamiento...

R.- Eso es, que participen entre sí. Esa es la cuestión. ¿Por qué un luthier no puede entrar en un conservatorio a explicar cómo se hace una restauración?, ¿por qué un reparador de saxofones no puede explicar que las zapatillas tienen que ajustar y conocer cómo se hace, cómo se prueba? Tendría que ser así. El conocimiento de los instrumentos se tendría que extender a los conservatorios.

P.- ¿Podríamos terminar con el siguiente resumen: una parte de los graves problemas de

7º CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO JULIÁN GAYARRE



PRESIDENTE: JOSÉ CARRERAS
Director Artístico: Piero Rattalino

13-20 SEPTIEMBRE 1998
PAMPLONA

Fecha límite de inscripción: 30 junio 1998
Límite de edad: 32 (mujeres), 35 (Hombres)
Premios por un importe total de 7.000.000 pesetas

El Concurso Gayarre es miembro de
Federación Mundial de Concursos Internacionales de Música

Información: CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO JULIÁN GAYARRE
SANTO DOMINGO, 8-3º 31001 PAMPLONA (ESPAÑA)
TEL. (948) 426072 & 426500 FAX. (948) 223906
E-mail. iaranazz@cfnavarra.es • Http://www.cfnavarra.es/cultura

Nafarroako Gobernua
Hezkuntza eta Kultura
Departamentua



Gobierno de Navarra
Departamento de
Educación y Cultura

fraude son una manifestación de un problema más general de profundización cultural?

R.- Exacto. Ahora COMÚSICA ha comenzado a denunciar el problema de las fotocopias que hacen los propios profesores, compran una partitura, la dan a todos los alumnos y la fotocopian, esto es también un fraude grave. Todo es un problema de falta de cultura y donde falta, las personas que tienen un poco de picaresca influyen fácilmente. Con mayor cultura musical, en todos los sentidos, se paliaría en parte este desconocimiento. ¿Cómo pueden vender a una persona, por ejemplo, un violín del siglo XVIII por cinco millones de pesetas? La persona que entendiera un poco diría, esto no es del siglo XVIII.

P.- Y faltan esas bibliotecas donde el alumno pueda ver, realmente, cómo era ese violín

del siglo XVIII...

R.- Hay muchos libros publicados. El Gran libro del violín, la Enciclopedia Salvat de la música..., le podría decir cantidades, pero tendría que haber bibliotecas musicales en cada conservatorio.

P.- O al menos una por ciudad. En el centro de París, por ejemplo, hay una biblioteca central de todos los conservatorios municipales, y al lado de la biblioteca de partituras está la mediateca y discoteca con préstamos.

R.- ¿Y por qué no hacen ustedes una cosa así en el centro de Madrid?

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

* La Casa Parramón nos ha cedido la publicación de su "Guía del violinista", que ofrecemos al estudiante en cuadernillo extraíble (páginas 35 y 36 y, su anverso, páginas 45 y 46). Para encuadernarlo cortar la doble página en sentido horizontal.



Correidor Diego de Valderrábanos, 59

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

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

Tfno. 430 81 67

Novedades

Opera tres



PARTITURAS

José Manuel Fernández

. *Quinteto con guitarra, op. 15*

Ope-064

Leo Brouwer

. *Sones cubanos, para piano, violín,
violoncello y orquesta*

Ope-065

CD

Carmen M^a Ros y Miguel García Ferrer
(dúo de guitarras)

. *Isaac Albéniz*

CD 1026-ope Suite española. Cantos de España

**Apdo. de Correos 18077
28080 Madrid**

Tel. +34 (9)1 680 15 05

Fax +34 (9)1 680 76 26

PEDIDOSA:

CONSTRUCTOR
DE
GUITARRAS

Evelio Domínguez

Tres cubano
Guitarras
clásicas
y flamencas

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

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

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

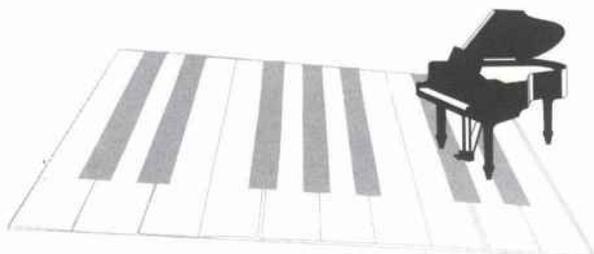
Manuel Contreras II

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*

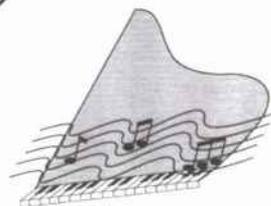
C/ Puebla, 4
28004 Madrid

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

Mujeres en la composición

La evolución de las costumbres y hábitos que, afortunadamente, parece haberse acelerado, convierte en algo irreal el hecho de que la mujer haya permanecido apartada de la actividad compositiva. Sin embargo, la historia de la música (y no sólo ella, por supuesto) sigue siendo un estigma permanente. Durante mil años de historia musical más o menos registrada (de antes no vamos a hablar) la presencia de la mujer en la actividad musical a nivel de creación ha sido residual, por decirlo fina aunque crudamente. En unos momentos, podía deberse al rol que la religión le había asignado, en otros, a su papel en la estructura familiar, en otros, en fin, la burguesía la reservaba como guardiana del hogar... Regímenes, cultu-

ras, clases sociales y revoluciones se han sucedido manteniendo, no obstante, la misma constante. Y, sin embargo..., la mujer no permaneció fuera de la actividad musical; su intervención como intérprete ha sido irregular a lo largo del milenio, pero firme y destacadísima. Con ello quedaba fuera de duda la más mínima hipótesis de una inadaptación de la mujer a los talentos necesarios para la práctica de la música, una hipótesis que hoy suena como un insulto pero que se ha utilizado con desagradable frecuencia.

La razón por la cual la mujer ha sido marginada de la práctica de la composición se incluye en un apartado más amplio de discriminaciones cuyo análisis nos des-

La música tiene

CARMEN CECILIA PIÑERO GIL

... Una mujer con verdadero talento puede ser compositora. Puede casarse, tener hijos y dar conciertos por todo el mundo. Sólo es necesaria una cosa esencial, tener un «motor» en su interior. Sin eso, que permite hacer determinados trabajos en diez minutos cuando otros necesitan más de una hora para hacer lo mismo, no tiene la menor posibilidad.

Grazyna Bacewicz (1909-1969). Compositora polaca.¹

Desde hace algunos años se está trabajando seriamente en distintos ámbitos del conocimiento sobre el tema de la mujer como ser creador. La problemática que encierra este fenómeno a lo largo de la Historia y especialmente en la actualidad, ha abierto un amplio campo de investigación que ha sido y es abordada desde distintas perspectivas (crítica feminista, marxista, etc.). En este sentido es latente la necesidad de reconstruir el pasado². Cuando abordamos la empresa de recomponer la presencia de la mujer creadora en la Historia, y específicamente en la Historia del arte, nos encontramos con múltiples dificultades, no en vano se está buceando en una parte de la Historia nunca contada, malintencionadamente nunca contada. Sí, hasta no hace mucho han sido los hombres lo que han escrito la Historia. Víctimas de una misoginia secular, las mujeres han sido eliminadas dolosamente o simplemente olvidadas “en beneficio de una historia de hombres, escrita por y para hombres”³. El musicólogo que se introduce en el mundo de la creación artística de las mujeres se topa con gran número de obstáculos ya que la ausencia en ocasiones de datos

y obras, la casi imposibilidad de clarificar la autoría de las mismas (por la utilización de seudónimos, la ocultación del sexo del artista, entre otros factores), y en general el anonimato en el que trabajaban muchas mujeres⁴ hacen que se presente un arduo pero no menos apasionante panorama.

En el campo musical a raíz de una serie de congresos internacionales -como los de Nueva York (1980), Los Ángeles (1982), México y París (ambos de 1984)-, se ha producido un imparable impulso en la investigación sobre compositoras ya que es a partir de entonces cuando las propias mujeres comienzan a contar su historia y a tomar las riendas de su futuro⁵. Parece evidente que este impulso está íntimamente ligado a los movimientos feministas que en los últimos años han llevado a cabo una verdadera revolución dentro del mundo académico secularmente dominado por los hombres. El feminismo al tomar como eje la importancia de la experiencia femenina⁶, obliga a transformar la visión que hemos tenido hasta ahora del conocimiento. Teniendo en cuenta que el arte puede contribuir a perpetuar o ayudar a transformar un “orden” social injusto, es absolutamente deseable que tanto



Clara Schumann-Wieck

el discurso científico como el arte no sigan legitimando y reproduciendo una realidad injusta que se dice querer transformar⁷. En este sentido la recuperación que de la historia de las compositoras se ha llevado a cabo a partir de los años 80 por parte de investigadoras como Susan McClary, Julie Anne Sadie, Eva Rieger, Judith Tick, Hazel Carby o Catherine Clément, no se ha circunscrito exclusivamente a la identificación y examen de las composiciones y trabajos de las mismas, sino que ha profundizado en el papel del género y sus prejuicios en el lenguaje musical, instituciones y composiciones, dando nuevas interpretaciones de la vida musical y acrecentando las cuestiones de estético

borda. Sea como fuere, mujeres compositoras las ha habido y el último siglo ha contemplado una incorporación (todo lo frágil que se quiera) en este campo. Se podría decir, incluso, que las últimas décadas han normalizado, relativamente, esta anomalía histórica. Si admitimos como resuelta esta anomalía en el campo de la composición podríamos considerar el fenómeno desde dos puntos de vista. El primero, el positivo, sería decir que al fin la mujer ha regularizado su situación en la práctica musical. El segundo, el negativo, nos llevaría a preguntarnos si no será la composición la que ha perdido su rango histórico. Por más ácida y triste que sea esta segunda conclusión, no queda más remedio que pensar en

ella si consideramos que ninguna mujer ha alcanzado todavía el rango de directora de orquesta, por no hablar de anécdotas como la de que orquestas como la Filarmónica de Viena se niegue aún a admitir mujeres. ¿Dónde se ejerce el poder simbólico actualmente? En el podio del director, y ahí la situación de la mujer sigue igual que en esos últimos mil años de los que hablábamos. ¿Será que la actividad musical sigue almacenando todos los resabios y porquerías del peor fetichismo que la cultura occidental ha sido capaz de activar? A todos nosotros nos corresponde responder, por nuestra parte ofrecemos este dossier dedicado a las mujeres en la composición para mostrar que la resistencia ha existido siempre.

nombre de mujer

ca sexual, sexualidad, y relación entre racismo y sexismo⁸. Se trata, en fin, de solucionar un complicado rompecabezas del que nos faltan muchas piezas puesto que no debemos olvidar que la Historia del arte que se nos ha dado por parte de los hombres ha tendido a catalogar las obras artísticas producidas por mujeres como de inferior calidad respecto a las realizadas por los hombres⁹. Por otra parte, las oposiciones tradicionalmente aceptadas de hombre/mujer, cultura/naturaleza, pensamiento/intuición se han aplicado también al estudio de la Historia del arte¹⁰ en detrimento, por supuesto, de todo aquello cercano al mundo de la mujer. La musicóloga Meri Franco-Lao, desde una postura declaradamente radical, no puede ser más clara al respecto: *“la mujer ha sido excluida de la filogénesis de la música. Al haberse convertido la música en un arte misógino, la mujer no se siente expresada en él: si hace música, lo hace siguiendo los modelos dominantes, no en cuanto a mujer. Le ha sido arrebatada una gran parte de la música, la suya. Al menos una mitad de la música, la que enlaza quizás con los albores de la especie. Otra música, la de signo masculino, le ha declarado una guerra implacable porque no entra en sus esquemas”*¹¹. Partiendo de esta afirmación la labor de reconstrucción de la Historia de la composición de las mujeres no se puede realizar bajo los prismas que tradicionalmente las han excluido de la Historia de la Música. Se impone una verdade-

ra revolución metodológica en la investigación. La musicología de tinte feminista tiene ante sí un claro desafío estético que, según Marcia J. Citron, consiste en el estudio de las características de la música que tienden a inhibir los posicionamientos teóricos y metodológicos de las mujeres¹².

Enlazando con lo anterior, una de las mayores críticas que recibe la musicología feminista a la hora de abordar el estudio de las compositoras y sus obras, es el propio objeto de investigación ya que, argumentan los detractores, una metodología seria y rigurosa exige la observación aséptica de la obra artística. Es cierto que cuando se trata de establecer un campo de investigación y se acota el mismo atendiendo al género, surgen algunas puntuales problemáticas (como el tema de la posible diferencia expresiva entre hombre y mujer; el análisis de una obra artística teniendo o no en cuenta las circunstancias personales de su creador; la revisión de los códigos comunicativos y de la misma Historia desde un punto de vista femenino; etc.). Sin embargo, aún desde posiciones no estrictamente feministas se acepta que el separar la vida del creador de su obra pertenece a una concepción burguesa dominante que concibe dos esferas separadas: lo público y lo privado, el trabajo o esfera pública y la vida personal o privada. La obra artística, al ser producto del trabajo, pertenecería fundamentalmente a la esfera pública. Atendiendo al rol social que ha venido desempeñando normalmente la mujer, es



Alma Mahler-Werfel

preciso recordar que la necesidad de repartir el tiempo entre la dedicación al arte y las responsabilidades domésticas y familiares han determinado el que tengamos un menor número de obras artísticas realizadas por mujeres. Al estar secularmente las mujeres consagradas a la esfera privada, doméstica, se hallan más cercanas al mundo de los sentimientos, de las emociones, del cuerpo, de la generación de la vida: es ésta la razón por la que se propone para el estudio de la producción artística femenina una unidad entre vida y obra¹³. Es más, el obviar esta unidad entre vida y obra en la creadora, convertirla en un ser asexuado, neutro, es caer

Mujeres en la composición

en la trampa de la igualdad, que significa siempre la anulación de la experiencia de las mujeres en beneficio de la de los hombres: “no hablar de la maternidad de una artista o de sus vínculos amorosos y familiares es destruir una parte de su vida que fue importante para ella y le ofreció material para su obra”¹⁴. No olvidemos que la mujer no ha sido ni es un ser neutro a la hora de ser discriminada. Así lo demuestran afirmaciones como la tantas veces repetida “para una mujer no está mal”; las de Pierre-Auguste Renoir cuando comentaba que “la mujer artista es sencillamente ridícula”¹⁵; las de Virginia Woolf cuando escribía que “el peso, el ritmo, el compás de la mente del hombre son demasiado distintos al ritmo de los de una mujer como para que ésta pueda sacar de ellos nada de provecho”¹⁶; o las del psicólogo Carl E. Seashore que en 1940 publicaba un artículo en el que trataba el tema de las mujeres compositoras y en que sostenía que a pesar de que la mujer y el hombre sean iguales en talento, inteligencia y formación compositiva, la razón de que las mujeres normalmente no compongan está en que poseen una naturaleza pasiva¹⁷.

Cuando analizamos las creadoras del pasado debemos tener en cuenta el estado de subyugación en el que se encontraban por el hecho de ser mujeres, y mientras se sigan manteniendo relaciones de dominación por género será necesario admitir el concepto de un arte femenino¹⁸ de forma que tanto el enfoque como el método de trabajo impliquen en primer lugar un posicionamiento “curativo”. En este sentido algunas estudiosas del arte de mujeres, como Eli Bartra, consideran que el feminismo, al partir de la opresión que sufre un grupo subalterno y construir una visión del mundo, desarrolla una metodología y una teoría tendentes a una praxis transformadora de toda relación de poder opresiva y explotadora¹⁹. El feminismo pues se presenta como una ideología revolucionaria y liberadora no sólo para las mujeres.

Desde posiciones no estrictamente feministas parece lógico admitir que la creación artística expresa lo que los productores son individual y socialmente de forma que el creador en la génesis y ejecución creativas está basándose en su propia visión del mundo, visión que está condicionada, entre otros, por el rol que juega en la sociedad por razón del sexo. Históricamente encontramos que las mujeres compositoras fueron normalmente las hijas, hermanas, esposas -o amantes-, y alumnas de compositores famo-

sos. El mundo de la enseñanza y el de la interpretación no les estaban normalmente vedados²⁰, salvo el campo de la dirección orquestal. Respecto a la creación musical, las mujeres siempre han hecho música pero han estado sometidas a limitaciones y obligaciones, y se las ha animado a que la composición en ellas fuera un adorno, a que fueran aficionadas, en ningún caso a que fueran profesionales y por tanto pudieran rivalizar con los compositores. Es interesante y estremecedor recordar las palabras de Annarita Buttafuoco cuando dice que “se quería impedir que las mujeres se culturizaran completamente, dejando en su educación lagunas fundamentales, para evitar la posibilidad de un trastocamiento de los mecanismos lógicos, una vez que la mujer hubiese llegado a su conocimiento. La mujer, dejada al margen de la creación cultural, al entrar en ella, podría aportar el caos, romper las lógicas pirámides de la cultura, subvertir el sentido del conocimiento”²¹.

La historia de las compositoras que poco a poco vamos desempolvando contiene un gran número de mujeres que desde la Antigüedad han ido sorteando obstáculos en pos de dar rienda suelta a sus necesidades creativas. Entre ellas recordemos a Safo (s. VII A.C.); Kassia (810-?); Santa Hildegard Von Bingen (1098-1179); las trovadoras Beatriz de Día (1140?-?) y Garsenda, Condesa de Provenza (s. XIII); Francesca Caccini (1585-1638); Barbara Strozzi (1619-1664?); Isabella Leonarda (1620-1704); Elisabeth Jacquet de la Guerre (1665-1729); Maria Teresa Agnesi (1720-1795); Mariana Martínez (1744-1812); María Teresa Von Paradies (1759-1824); María Agata Szymanowska (1789-1831); Clara Wieck, más conocida con el apellido de su esposo Roberto Schumann, (1819-1896); Fanny Mendelssohn (1805-1847); Teresa Carreño (1853-1917); Cécile Chaminade (1857-1944); Ethel Smith (1858-1944) sufragista militante y autora de la *Marcha de las Mujeres*; Alma Shindler, más conocida con el apellido de su esposo Gustav Mahler (1879-1964); Lili Boulanger (1893-1918); Nadia Boulanger (1887-1979) o Germaine Tailleferre (1892-1983).

Los movimientos sufragistas, las reivindicaciones feministas en general han marcado un siglo, el nuestro, en el que encontramos a muchas compositoras desarrollando una intensa e interesante labor creativa. Entre las nacidas ya en nuestra centuria, hay que recordar a Grazyna Bacewicz (1909-

1969); Ursula Mamlok (1928); Alicia Urreta (1930-1986); Sofiya Asgatovna Gubaidulina (1931); Marta Ptaszynska (1943); Tania León (1943); Younghi Pagh-Paan (1945) o Kaija Saariaho (1952) entre otras.

Respecto a España apuntar que no son pocas las mujeres que tanto en el pasado como en la actualidad destacan en el panorama compositivo. Entre ellas hay que mencionar a Emiliana de Zubeldía (1888-1987); María Teresa Pellegrí (1907); María Teresa Prieto (1910-1982); Matilde Salvador (1918); Ana Bofill Leví (1944); María Escribano (1954); María Luisa Manchado (1956); Zulema de la Cruz (1958), Consuelo Díez (1958); Sofía Martínez (1965) o Pilar Jurado (1968).

Mucho se ha avanzado en pos de la igualdad entre los sexos. Sin embargo, en no pocas ocasiones la igualdad jurídica no va acompañada de la igualdad real. Son muchos siglos de discriminación, de rabiosa misoginia... La nuestra sigue siendo una sociedad dominada fundamentalmente por el varón. La llamada “acción” o “discriminación positiva”, el fomentar una política activa de apoyo a un grupo tradicionalmente discriminado, como instrumento para alcanzar una relativa igualdad real, se presenta en cualquier caso como un mecanismo válido para aplicar esa “primera cura” a una realidad endémicamente injusta en lo que a las mujeres se refiere. Existe, sin embargo, el peligro de que la música de las compositoras se escuche exclusivamente en círculos cerrados, en “guetos exóticos” que, a la postre, sean contraproducentes para una difusión amplia, dirigida a lograr que escuchar la música de mujeres sea algo normal y no anecdótico. Es pues necesario que se impulse desde los poderes públicos la difusión, en los foros musicales habituales, de la obra creativa de las compositoras tanto del pasado como del presente. Por otro lado, se impone revisar y completar la Historia de la Música: tenemos que rescatar esa otra Historia, la que nunca nos fue contada, la de las mujeres que enseñaron, interpretaron y compusieron música sin morir en el intento. ■

1.- Citado en Adkins Chiti, Patricia. *Las mujeres en la música*. Madrid. Alianza Música. Alianza Editorial. 1995. Pág.192.

2.- Recordemos la frase de Fina Birulés al respecto: “quizás no tenga nada de contradictorio afirmar que las mujeres, en cierto sentido, debemos entrar en el futuro retrocediendo”. Citado en Porqueres, Bea: *Reconstruir una tradición. Las artistas en*

el mundo occidental. Madrid. Editado por Horas y Horas. 1994. Pág. 79.

3.- Bessières, Yves y Niedowiecki, Patricia: "La mujer y la música". *Mujeres de Europa*. Suplemento nº 22. Octubre de 1985. Comisión de las Comunidades Europeas. Dirección General de Información, Comunicación y Cultura. Servicio de Información de las Mujeres. Pág. 4.

4.- Porqueres, op. cit. pág. 89.

5.- Bessières, op. cit. pág. 3.

6.- Gove, Walter y Langland, Elizabeth (compiladores): *La actuación femenina en el mundo académico*. Buenos Aires. Editorial Fraternal. 1986. Pág. 17.

7.- Bartra, Eli: *Mujer, ideología y arte. Ideología política en Frida Kahlo y Diego Rivera*. Barcelona. LaSal, edicions de les dones. 1987. Pág. 74.

8.- Cook, Susan C., Tsou, Judy (edit) y MacClary, Susan (foreword): *Cecilia Reclaimed. Feminist*

Perspectives on Gender an Music. Urbana and Chicago. University of Illinois Press. 1994. Pág. 5.

9.- Chadwick, Whitney en su estudio *Mujer, arte y sociedad*. Citado en "El reto de la pintura" en "Mujer y Pintura". Dossier en *Revista 8 de Marzo*. Nº 27. 1997. Dirección General de la Mujer. Consejería de Sanidad y Servicios Sociales. Comunidad de Madrid. Pág. 2 del dossier.

10.- "El reto de la pintura", op. cit. pág. 2 del dossier.

11.- Franco-Lao, Meri: *Música bruja. La mujer en la música*. Barcelona. ICARIA Editorial. 1980. Pág. 85.

12.- Citron, Marcia J.: "Feminist Approaches to Musicology". En Cook, op. cit. pág. 16.

13.- Bartra, op. cit. pág. 56.

14.- Porqueres, op. cit. págs. 105-106.

15.- Porqueres, op. cit. pág. 49.

16.- Spacks, Patricia M.: *La imaginación femenina*. Bogotá. Coedición de Editorial Debate y Editorial Pluma. 1980. Pág. 18.

17.- Seashoie, Carl (ed.): "Why no great women composers". En Neuls-Bates, carol. *Women in music: An anthology of Source Readings from Middle Ages to the Present*. New York. Harper an Row. 1982. Pág. 295.

18.- Bartra, op. cit. pág. 11.

19.- Bartra, op. cit. pág. 17.

20.- Recordemos en este sentido la prohibición paulina: "las mujeres en la iglesia deben callar". Tal prohibición tuvo en ocasiones consecuencias pintorescas: Giacomo Casanova relata en sus *Memorias* el caso de una mujer que se hizo pasar por un castrado para poder cantar en los Estados pontificios. Citado en Heriot, Agnus: *The Castrati in Opera*. Nueva York. Da Capo Press. 1975. Pág. 182.

21.- Citado en Franco-Lao, op. cit. pág. 86. Cita de Buttafuoco, Annarita: "L'inculturazione femminile: note sul Medioevo". *Donna-Woman-Femme*. Enero-marzo de 1976.

La música indómita de una compositora del siglo XII

JOSEMI LORENZO ARRIBAS

“ Por eso vosotros y todos los preladados tenéis que andaros con muchísimo cuidado antes de cerrar con vuestro mandato la boca de alguien de la Iglesia que cante a Dios”. Todavía así, a sus ochenta años de edad, espetaba la enérgica *Hildegarda de Bingen*, abadesa benedictina del monasterio renano de Rupertsberg, al clero de Maguncia, sus superiores jerárquicos, que amenazaban con excomulgarla a ella y a su comunidad de monjas por desobediencia, como así fue. No sólo se rebelaba contra la medida sino que hacía recaer sobre ellos la responsabilidad de la decisión de impedir que la plegaria se elevara en forma de canto hacia Dios en su monasterio. Un importante uso político (oportunisto, quizá, para otros) de la música litúrgica, empleada en autodefensa.

Esto ocurría en 1178, un año antes de su muerte, lo que significa que hoy nos hallamos en plena conmemoración del IX Centenario del nacimiento de esta *mujer sabia* (1098-1179). Mujer sabia porque escribió, además de música, de la que daremos cuenta en este artículo, tres libros de visiones que exponen toda una cosmogonía y una teología, un lapidario (libro sobre las propiedades y características de las diferentes piedras y minerales), un bestiario (*idem* sobre animales),

un herbario, tratados de medicina y ginecología, decenas de cartas con los más importantes personajes de la época, etc... Fue un personaje que logró crear en torno a su monasterio todo un tejido de referencias propias, emanadas de su proteica personalidad. Podemos decir que el monasterio fue un espacio relativamente liberado de patriarcado, lo cual no es decir poco en el siglo XII. El mejor ejemplo, la música que en él se interpretó. Si en la vida monástica la organización del tiempo y del espacio supone una traducción de las necesidades litúrgicas, cuyo fin es favorecer la oración, el canto ocupa gran parte de la misma, y en torno a él gira la existencia de las vidas consagradas (ver "La música en los monasterios femeninos medievales", *Doce notas* nº 6). Consciente de ello, Hildegarda compuso un *corpus* espectacular de música litúrgica, destinada a sus compañeras de comunidad quienes, interpretándolo, se comunicaban con Dios. Pero a la vez, esta posibilidad implicaba una libertad de actuación sorprendente. Sus composiciones musicales se recogen en dos obras: *Symphonia armoniae celestium revelationum* ("Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestes") y en el drama paralitúrgico *Ordo virtutum* ("Relación de las virtudes"), que recogen casi un centenar de composicio-



nes: himnos, antifonas, responsorios, secuencias... En cierto modo implicaba romper con la reglada liturgia católica, con la uniformidad del canto gregoriano, con los textos y sus músicas aceptados previamente como válidos por la cúpula eclesial... En cierto modo solamente, pero eso nos basta, porque la biografía de esta monja benedictina está jalonada de enfrentamientos con las jerarquías de la Iglesia, doblemente jerarquías en cuanto superior-

Mujeres en la composición

res de grado y varones, por lo que algo que pudiera pasar como una acción aislada cobra sentido al imbricarlo en el tejido desobediente que la benedictina conformó entre su vida, la de sus monjas y el mundo exterior.

La creación *ex novo* de un programa musical y textual es un hecho que no debe pasarnos desapercibidos. De alabar a Dios con palabras y músicas *neutras* en el mejor de los casos, es decir, de varones, se pasaba a una relación con la divinidad a través de palabras y músicas femeninas. Lo cual quiere decir que Hildegarda reconoce a las mujeres una capacidad de mediación que la Iglesia, desde la patrística, había venido negándoles. Por otro lado, el origen de la sabiduría musical de Hildegarda nos es desconocido. Un testimonio contemporáneo a ella dice que "cantaba y no había aprendido nunca de nadie la notación musical". ¿Adquiriría la técnica musical por revelación, o fue una fórmula de modestia de aquélla que se consideraba a sí misma una *paupercula feminea forma*? Si a esto le sumamos la invención de una *lingua ignota* indescifrable nos faculta para avanzar una hipótesis: ante la imposibilidad de dar estatuto de originalidad a su experiencia personal, la benedictina recurre a lenguajes abstractos para expresar la indecibilidad. Y la música no fue sino un modo adicional de manifestar un deseo excelso de comunicación, con Dios y con sus monjas. Aseverando esta hipótesis, destacamos la presencia en los códices que nos han legado su música de algún signo musical desconocido que la semiología medieval todavía no ha podido descifrar.

¿Por qué su música no es una música más?

El repertorio hildegardiano es contemporáneo de la reforma del canto litúrgico que emprendieron los cistercienses, bajo los auspicios del entusiasta Bernardo de Claraval. El canto, al igual que las artes plásticas, se había barroquizado en demasía, respondiendo a un refinamiento estético acorde con las mayores posibilidades técnicas de los artistas. En la música ocurrió algo similar. Mientras los monjes blancos propugnaban un retorno a la austeridad inicial y condenaban todo tipo de excesos, simultáneamente Hildegarda componía su obra con toda la exuberancia de que era capaz, a pesar de que conocía las propuestas cistercienses. Su música se caracteriza por los constantes movimientos melódicos por salto, incluso algunos extraños a la estética contemporánea,

como los saltos de 5ª descendente; realización de octavas descendentes completas por grados conjuntos; extrema amplitud del ámbito vocal, llegando a emplear distancias de 13ª; uso indistinto en la misma pieza del si bemol y natural; indisimulada querencia por las tésituras agudas (no en



vano sólo cantaban su música voces femeninas); constantes floreos y apoyaturas embelleciendo la línea melódica base; utilización del figuralismo para crear determinados efectos; pero, sobre todo, un aspecto definitorio de su estética musical es la tendencia al uso de un pequeño número de esquemas melódicos que emplea como células motívicas que desarrolla a través de múltiples variaciones en la pieza. La técnica no puede menos que recordarnos a las propuestas *minimales* que tanta fortuna hicieron hace algunas décadas.

El resultado es, en primer lugar, sor-

prendentemente contemporáneo y envolvente. La música de Hildegarda de Bingen crea una atmósfera muy reconocible, lo cual destaca en una época donde la anonimidad se enseorea de tantas composiciones musicales. Su concepción de la música de las oraciones coincide, pues, al pie de la letra, pero estrictamente a la inversa, con los principios de estética musical que san Bernardo enunció en sus opúsculos *Tractatus de canto seu correctione Antiphonarii* y *Tractatus cantandi Graduale*. La *humilitas* (humildad), a pesar de ser una de las protagonistas de su drama semilitúrgico musicado *Ordo Virtutum* ("Relación de virtudes"), no era compatible con la abadesa que, por otro lado, fue una persona sumamente elitista. Esta monja, de sensibilidad e imaginación desbordante, no podía quedar apresada por la férula de una reglamentación estricta, como tampoco le impidió su vocación claustral viajar varias veces por toda Centroeuropa predicando (!?), es decir, rompiendo el rol que la Iglesia había previsto para las mujeres de vida consagrada.

La abadesa se resarce de tantos siglos de silencio

Con motivo de la efemérides de su nacimiento que, como dijimos, se cumple este año de 1998 se ha producido un auténtico *boom* discográfico. Si hasta los principios de los años ochenta era casi imposible disponer de una grabación fonográfica a ella dedicada, ahora el caprichoso e interesado mercado discográfico ha multiplicado su oferta. Así, el grupo alemán *Sequentia* completará la integral de sus obras, de la que nos ha ofrecido cinco entregas desde 1982. Ya lejano el brillante trabajo de *Gothic Voices* (1984), destacamos los numerosos títulos aparecidos en 1997, interpretados por algunos de los conjuntos más prestigiosos de interpretación medieval: el citado *Sequentia*, el grupo australiano *Symphonie*, *Vox Animae* las norteamericanas *Anonymus 4*, el francés *Ensemble Organum*,... Estos dos últimos conjuntos, señeros en cuanto a interpretación medieval se refiere, han escogido el mismo repertorio para sus grabaciones: el Oficio de Santa Úrsula. Evidentemente algo pasa o, mejor, algo ha pasado cuando una música como ésta ha pasado tan desapercibida hasta no hace tanto. Contrasta la ausencia de grabaciones con la abundan-

Mujeres en la composición

cia de literatura científica que la abadesa ha inspirado, especialmente en Alemania, su tierra.

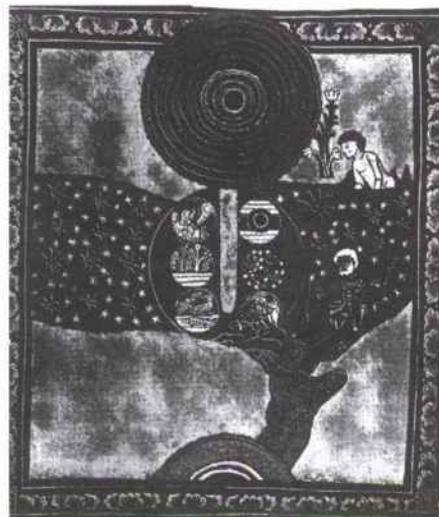
También la música de Hildegarda ha sido estudiada desde diferentes puntos de vista, disponiendo hoy desde las investigaciones musicológicas más tradicionales a otros estudios donde ponen en relación su manera de componer con los principios numéricos de la arquitectura gótica, basándose en las teorías medievales sobre la proporción y el número áureo, es decir, presuponiendo planteamientos matemáticos previos al proceso compositivo, procedimiento que en la música medieval no era infrecuente. Pero en la tendencia que más destaca la obra musical de la benedictina es en la reciente y pujante línea que conocemos como *musicología feminista*. Esta interpretación ha destacado el gran porcentaje de piezas que nuestra compositora dedicó a otras dos mujeres: la virgen María y santa Úrsula, significativas mediaciones femeninas en el universo de Rupertsberg. Abundando en este sentido, la hermenéutica musicológica feminista afirma una afinidad fundamental entre la devoción espiritual femenina y la sexualidad femenina en los textos y músicas de la benedictina renana, oponiéndose a la tesis del prestigioso latinista P. Dronke que ve en dichos poemas un concepto asexuado del amor. Para la crítica feminista, la abadesa concebía la música *encarnada*, es decir, corporeizada, intención que trata de plasmar mediante los recursos musicales y formales que explicábamos más arriba. Es decir, mediante ellos transmite una concepción sexuada de la realidad, traducción que en este caso nos llega a través del soporte musical.

Junto a Hildegarda hemos conservado la autoría de otra pieza femenina de finales del siglo XII. Se trata de una *chanson* de la *trobairitz* Beatriz, condesa de Dia. Habrá que esperar algunos siglos hasta tener constancia documental de nueva música compuesta por mujeres. En España, concretamente, será otra monja, Gracia Baptista, la que recoja en el siglo XVI el testigo de la tradición de mujeres compositoras con un pequeño himno para órgano. Parece ser que la llegada de la polifonía privó a las mujeres de la música por la ausencia de los conocimientos técnicos requeridos y la prohibición de aprenderlos en las capillas catedralicias. La Hildegarda música, que compuso exclusivamente monodía, según esta teoría no



hubiera podido existir después del siglo XII, una vez que los experimentos polifónicos de la escuela de Nôtre-Dame fructifican y se imponen. Pero no hagamos más futuribles. Lo que hoy se constata es que las mujeres han compuesto antes de Elisabeth Jacquet de la Guerre, o antes de Francesca Caccini. Y también antes de Hildegarda. Otra cosa es que desconozcamos tales creaciones, que se escondan bajo el cómodo rótulo de la anonimidad o que los musicólogos las consideren de un interés irrelevante. ¿Por qué nuestra benedictina, con cerca de un centenar de composiciones musicales conservadas no aparece en ningún manual de historia de la música?, ¿es que no tiene un sitio junto a sus contemporáneos Perotinus, Leoninus, Marcabré, Bernard de Ventadorn, Guiraut de Borneilh o el Códice Calixtino?

Hildegarda entronca con una tradición



de creación musical femenina que hunde sus raíces en lo mítico, quizá el mejor terreno para fundar una *genealogía*. Las musas, sus vecinas las sirenas, la medieval y musicada Sibila..., enlazan con la abadesa benedictina, que como un islote resistente, ha aguantado la embestida de los siglos y de la musicología patriarcal para relucir esplendente y reivindicada a los novecientos años de su nacimiento. Además de estas mujeres cuyos nombres y peripecias poco a poco vamos conociendo, la plástica medieval nos descubre muchas mujeres en diferentes actitudes musicales: cantando, danzando, tañendo... También a ellas les puede beneficiar el hecho de que una *congénera* haya obtenido, al fin, reconocimiento. Porque lo que parece indudable después de conocer su obra es que con Hildegarda vino al mundo una personalidad que, para bien y para mal, los siglos producen muy cadenciadamente. Como la clerecía de Maguncia, que rectificó a tiempo y levantó la pena de interdicto que pesaba sobre Hildegarda (y, por extensión, sobre sus compañeras de comunidad que se solidarizaron con la suerte de su abadesa) pocos días antes de morir, quienes todavía no conozcan sus composiciones tienen ocasión de enmendarlo y dar la bienvenida a la sorpresa de una música contemporánea compuesta hace ochocientos años. ■

BIBLIOGRAFÍA

- Dronke, Peter (1995). "Hildegarda de Bingen", en *Las escritoras de la Edad Media*. Barcelona, Crítica.
- Fumagallibeonio-Brocchieri, Mariateresa (1991). "Hildegarda la profetisa", en *La mujer medieval*, Bertini, Ferruccio (ed.), Madrid, Alianza editorial.
- Lorenzo, Josemi (1996). *Hildegarda de Bingen (1098-1179)*, Madrid, Ediciones del Orto.
- Lorenzo, Josemi (1998). *Una relación disonante. Las mujeres y la música en la Edad Media hispana, ss. IV-XVI*, Alcalá de Henares, Ayto. de Alcalá de Henares.
- Para un información minuciosa y técnica sobre bibliografía y discografía sobre mujeres y música medieval, ver nuestro trabajo, a punto de salir editado: Lorenzo, Josemi, *Metodología, problemas y bibliografía para el estudio de las mujeres y la música en la Edad Media peninsular*, Madrid, Cuadernos de Investigación Medieval.

Ilustraciones: Miniaturas de finales del siglo XIII que representan las visiones místicas de Hildegarda de Bingen relatadas en el "Códice de Scivias".

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

Elisabeth Jacquet de la Guerre:

Pocas han sido las ocasiones en las que una compositora alcanzó una reputación incontestable en su época. Por ello es doblemente doloroso que, cuando algo así se haya producido, sea la propia historia de la música la que entierre bajo un manto de silencio a esa compositora. Sin duda, la discriminación se esconde en numerosos repliegues del inconsciente occidental.

Elisabeth Jacquet de la Guerre ha sido una de las escasísimas compositoras valoradas y apreciadas por sus contemporáneos como una de las mejores creadoras musicales, abstracción hecha de su sexo. Fue la primera mujer que compuso una ópera en Francia y sus cantatas de tema religioso fueron consideradas como el arranque de tal género. Su participación en la definición del concierto instrumental francés brilló a la misma altura que la de François Couperin, tres años más joven y ligado a ella por parentesco. Su propio marido, Marin de la Guerre, uno de los más importantes clavecinistas de la época de Luis XIV, alababa sin restricciones el talento creador de su mujer de la que fue ardiente defensor hasta su fallecimiento. Pese a ello ¿Quién conoce hoy su nombre fuera del reducido círculo de especialistas en Barroco francés?

Sólo existe un atenuante a tal operación de discriminación retrospectiva, análogo olvidado cae sobre la mayor parte de los grandes nombres que rodearon la larga vida de Luis XIV, el Rey Sol, uno de los monarcas europeos con mayor afición a la música que -dicen-, él mismo practicaba con solvencia. Una corte tan musical como esta produjo una gran cantidad de talentos a su alrededor, por más que tuvieran que atenerse a los gustos absolutistas del rey. Sea por esto o por ese prejuicio, convertido en veredicto, según el cual el Barroco musical sólo pasó por Italia y Alemania, el hecho es que esas dos o tres generaciones de genios de la música francesa, entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, permanecen en la bruma de un repertorio que vive cada vez más del fetiche o de la popularidad de una película.

Precisamente una película (*Tout les matins du monde*) sacó del anonimato a Marin Marais, el más grande gambista de su época; de Lully se conocen sus peripecias político musicales, pero muy poco su música; François Couperin, uno de los genios más puros de su siglo, es, quizá, el único reconocido de esas generaciones francesas, pero lo es en mucho menor medida que sus pares, Bach, Scarlatti o Haendel. Fuera de estos nombres ¿quién conoce o recuerda a Campra, Brossard, Clérambault, Chambonnières, Louis Couperin, tío de François, o incluso Charpentier (el autor de la música de Eurovisión, como diría un idiota)?

Con toda esta constelación de músicos formidables se codeó Elisabeth Jacquet de la Guerre y, como indica un medallón que la compositora se hizo imprimir, *a los grandes músicos disputó el premio*. Queda al arbitrio y a la responsabilidad del aficionado actual recuperar la reputación de una de las más grandes compositoras de la historia o, bien, esperar que se haga de ella una película, cosa difícil dada la discreción, normalidad y ausencia de anécdotas de su vida.

Una entre los grandes

No me corresponde, en los límites de este escrito, determinar si la situación de la mujer en el Barroco fue mejor o peor que en el Romanticismo. A vista de pájaro, parece que los criterios gremiales o sectoriales primaban sobre otro tipo de discriminación. En todo caso, fenómenos de la importancia de Barbara Strozzi, en Italia, o Elisabeth Jacquet, en Francia no volvieron a repetirse; cierto es que se trataba de mujeres extraordinarias rodeadas de familias de músicos y próximas a cortes privilegiadas. Pero no menos extraordinarias eran mujeres como Clara Schumann o Fanny Mendelssohn, ni vivieron menos rodeadas de familias musicales y, sin embargo, sus aspiraciones compositivas no tuvieron apenas posibilidades de florecer.

Elisabeth Jacquet nació en 1665. La fecha de su nacimiento ha sido objeto de controversias, pero la partida de bautismo, re-

cientemente encontrada, indica el 17 de marzo de ese año y es inverosímil que su nacimiento se produjera muchos días antes, dadas las costumbres de la época. Su padre, Claude Jacquet, era organista de la iglesia de Saint-Louis, así como un excelente pedagogo. Elisabeth fue la tercera de cuatro hermanos, todos dedicados a la música, y pronto destacó como la más dotada. A los cinco años fue presentada al rey que la animó "a cultivar el talento maravilloso que le había dado la naturaleza". A los diez años, Madame de Montespan, favorita del rey, la llevó a Versalles donde permaneció hasta los diecinueve años. De allí salió para casarse con Marin de la Guerre, uno de los clavecinistas que protagonizarían, junto a Couperin y otros organistas y clavecinistas del rey, el enfrentamiento para librarse del vínculo con la Menestralía, donde eran equiparados con acróbatas y saltimbanquis.

Elisabeth unió el apellido de su marido, de la Guerre, al propio, Jacquet, algo poco usual en Francia y que, probablemente, pretendía subrayar el orgullo de unir dos apellidos correspondientes a otras tantas dinastías célebres de músicos.

Sus primeras obras nacieron tanto por su vinculación con la corte como por su labor de profesora de clavecín. En este terreno destaca un *Libro de Obras para Clavecín*, impreso en 1687 (a los 22 años de edad). Ese mismo año, fallece Lully y, con él, desaparece su monopolio en el teatro lírico. Cuatro años más tarde, en 1691, El Mercurio Galante publica una *galanterie*, dedicada a Mademoiselle de la Guerre, en la que la *sombra* de Lully desparrama una impresionante serie de elogios a la que ya era considerada como la primera música del mundo en los ámbitos de la corte de Versalles. Tres años más tarde, 1694, se produce el estreno de su ópera *Céphale et Procris*. El preestreno en la corte había sido precedido de los mejores augurios. Pero su salida al público no confirmó, esta vez, las previsiones y pasó sin pena ni gloria. El fracaso debió de escocer a la artista que, hasta entonces, había gozado de las máximas atenciones. Sea como

la más grande entre grandes

fuere, Elisabeth Jacquet de la Guerre tardaría trece años en volver a dar obras al público.

Una mujer sola

En ese lapso de tiempo, Elisabeth iba a vivir una serie de tragedias personales. Al finalizar el siglo, el matrimonio pierde a su único hijo, de diez años, que ya había sorprendido por su talento musical precoz. En 1702, fallece su padre, el organista y maestro. Dos años más tarde, 1704, es su propio marido, Marin de la Guerre quien desaparece. Todos ellos, padre, marido e hijo, músicos como ella.

Resulta sorprendente la capacidad de recuperación de esta mujer que rehace su vida en soledad y comienza, lentamente pero con firmeza, a ofrecer a la publicación sus mejores obras. Su entereza la lleva a organizar su patrimonio; Elisabeth llega, incluso, a invertir en acciones, que entonces comenzaban a adquirir popularidad. Da clases y sigue dedicándose a lo que le queda de familia.

En 1707, vuelve con un libro de *Obras para clavecín que se pueden tocar con el violín*. Era su contribución a los conciertos de estilo italiano que algunas capillas de iniciados (entre ellos Couperin) comenzaban a admirar y a intentar sintetizar con el espíritu francés. Pero, sus obras más significativas van a ser las *Cantatas espirituales*, género que ella inicia. En el campo musical, estas cantatas continuaban la tradición de la cantata a la francesa, pero su contenido de origen bíblico era una contribución personal que pronto pasó a ser continuada por otros. Estas cantatas recibieron una acogida muy favorable. Así el *Journal des Trévoux* dirá: "Los nombres de Mademoiselle de la Guerre, que ha hecho la música, y de Mr. De la Mothe Houdart, autor de los versos, nos dispensan de un elogio inútil que no añadiría nada a la estima que el público les ha dedicado. Diremos solamente que hemos encontrado en la música bellezas nuevas y que los versos responden a la grandeza del tema..."

De todos los compositores que se dedi-



Medallón de E. Jacquet de la Guerre, la única imagen que se conserva de la compositora. Reproducción del libro de C. Cessac, ed. Actes Sud.

caron a este género, la colección de doce cantatas de Jacquet de la Guerre es la más numerosa e importante, pese a encontrar nombres como los de Brossard o Clérambault. Con posterioridad, Jacquet de la Guerre haría, también, cantatas sobre temas profanos e incluso una incursión por el teatro de feria, antecedente en París de la ópera cómica. Pero, parece que su temperamento se encontró más a gusto en la solemnidad de las cantatas sobre grandes temas bíblicos.

Una viuda discreta

A partir de esa segunda década del siglo XVIII, la vida de Elisabeth entra en una fase

de discreción tal que apenas se puede seguir su rastro más que por actas notariales, traslados o inventarios tras la muerte que se produce en 1729. No era nada anormal. Couperin, que vive no muy lejos de Elisabeth en el París de esos años, apenas deja trazas tampoco de su discreta vida. Parece un rasgo característico de los músicos de Luis XIV. Su largo reinado había creado una cierta sensación de fatiga y a su desaparición (1715) el clima cambió rápidamente, los músicos más significativos de su reinado debieron sentirse desfasados y Elisabeth fue una de ellas. Incluso, su fidelidad al Rey Sol le llevó a no intentar acercamientos al futuro Regente, Philippe de Orleans, que también tenía una excelente capilla de músicos.

Cerrado el episodio de su vida, queda su obra, magnífica, inspirada y llena de sorpresas. Es cierto que el siglo XVIII no era aficionado a conservar la perennidad de sus grandes artistas y que la recuperación de los grandes nombres del Barroco durante el siglo XIX fue, ante todo, una operación alemana. El siglo XX ha visto varios intentos de acercar hasta el repertorio ese vasto continente, ninguno de ellos ha logrado incluir el nombre de Elisabeth ni de ninguna mujer compositora hasta que, recientemente, la crítica feminista ha rebuscado en sus orígenes particulares hasta dar con esta grande de la música. Esperemos que los prejuicios de la vida discográfica y concertística no sean lo suficientemente amplios como para ahogar la voz que maravilló a todo un reino. ■

BIBLIOGRAFÍA

- Cessac, Catherine. *Elisabeth Jacquet de la Guerre*. Ed. Actes Sud. París 1995.
Adkins Chiti, Patricia. *Las mujeres en la música*. Ed. Alianza Editorial. Colección Alianza música. Madrid, 1995.
Beaussant, Philippe. *François Couperin*. Ed. Alianza Editorial. Colección Alianza música. Madrid, 1996.

TOM JOHNSON

Material mínimo: Eliane Radigue

(Artículo publicado en *The Village Voice*, New York, el 29 de marzo de 1973.

Cortesía del autor)*

Traducción: Celia Montolio.

La música de Eliane Radigue tiene algo muy especial, pero después de haber estado pensando una semana en qué pueda ser, aún no lo he encontrado. ¿Es la intimidad? ¿Sentir que la música le habla sólo a uno, al margen de cuántos oyentes más pueda haber en la sala? ¿Se trata de la absoluta eficacia con que logra tanto con tan poco? ¿Del enorme cuidado y devoción que han tenido que aplicarse para lograr algo tan sensible con sonidos electrónicos que la mayoría de los compositores considerarían grises y rígidos? ¿Es el hecho de que Radigue mantenga su ma-

Eliane Radigue. © Moreau, 1991



terial mínimo durante 80 minutos sin repetirse nunca ni volverse aburrida, aun sin abandonar nunca el área restringida en la que trabaja?

Psi 847, la pieza que presentó en la sala Kitchen los días 19 y 20 de marzo (New York, 1973), fue creada en un sintetizador de arpa. Se construye a partir de una cantidad de temas o motivos, pero no son motivos en el sentido habitual. Uno de ellos es simplemente un tono bajo y borroso que dura mucho tiempo, sin apenas cambiar. Otro es un tono muy alto, tan alto que es difícil saber exactamente qué tono es, así que suena de modo distinto, dependiendo de lo que ocurra a la vez. Hay uno que cambia de color cada cierto tiempo. Otro es un tono claro de registro medio que a menudo se desvanece, a veces dominando a los demás motivos y otras sosteniéndose al fondo. Después hay otros motivos más elaborados. Hay un tono que tiembla bastante. Hay una melodía descendente de cinco notas. Hay un tono que suena aproximadamente cada cinco minutos, semejante a un timbre de grandes almacenes amortiguado.

La textura nunca es muy densa. Con frecuencia, sólo hay tres o cuatro motivos a la vez. Pero siempre hay mucho para escuchar, ya que los motivos entran y salen siguiendo muchas combinaciones e interactúan de muchas maneras. El punto focal se desplaza a menudo de un motivo a otro, dando a veces la impresión de que la música cambia de clave. Cuando un motivo cambia de color, puede empezar a mezclarse con algún otro motivo que antes sonaba ajeno. Cuando entra un nuevo motivo, puede que todo lo demás empiece a sonar bastante distinto.

Quizás el aspecto más interesante de *Psi 847* sea que parece que sus motivos proceden de lugares diferentes. Todos fueron producidos por los mismos altavoces. Pero algunos de los sonidos parecen rezumar de la pared lateral, y otros parecen emanar de puntos concretos cercanos al techo. Me dicen que, de hecho, esto es cierto respecto a cualquier tipo de música, y que las propiedades acústicas de una sala siempre afectarán a los diversos tonos de distintas maneras.

Pero uno sólo se vuelve sensible a este fenómeno en piezas como ésta, donde los tonos se mantienen durante mucho tiempo.

Para mí, esta pieza representa la altura de la sensibilidad musical, pero quizás debería moderar esta afirmación admitiendo que es una opinión minoritaria. La mayoría de las personas ni se habrían inmutado ante los modestos sonidos y no habrían sentido interés por las pequeñas cosas que les ocurren. Me han dicho que los productos de supermercado cuyos paquetes carecen de rojo suelen pasarse por alto, y la música de Eliane Radigue probablemente se pase por alto por razones similares.

Sin duda, hay que valorar la fuerza y la brillantez, pero a menudo me conmueven más la simplicidad y la sutileza. Quizás estoy bajo la influencia de Morton Feldman, cuando hace algunos años comentó irónicamente que, ya que ésta es la Era del *Jet*, todo el mundo piensa que deberíamos tener música *Jet* par acompañarla. Las cosas se han calmado un poco desde la locura de los multi-media a finales de los años 60, pero mucha de la música que hoy se escribe sigue enfocada hacia la velocidad, el ruido, el virtuosismo y el *input* máximo. La música de Eliane Radigue es la antítesis de todo esto. ■

* Tom Johnson, compositor y crítico musical durante muchos años en el periódico *The Village Voice*, de Nueva York antes de instalarse en París, nos ha cedido este comentario sobre la compositora francesa Eliane Radigue que, pese a datar de hace veinticinco años, conserva toda su capacidad de sorpresa y emoción ante una figura de la creación musical poco o nada conocida entre nosotros.

Compositoras españolas actuales la cara oculta de la luna

Dicen los compositores españoles que buscan un lugar en nuestra sociedad, que se sienten discriminados dentro de las estructuras culturales españolas, pero... ¿qué me dirían los ciudadanos en una encuesta sobre nuestras compositoras?. Todos sabemos la respuesta, y eso que... "haberlas, haylas".

Ya en los umbrales del s. XXI, las compositoras españolas nos reclaman ese puesto en la sociedad con el que sus antecesoras sólo pudieron soñar. En "la cara oculta de la luna" concibieron sus obras Clara Schumann o Cécile Chaminade, que ahora son Consuelo, Pilar, Marisa y Zulema: mujeres, músicos y compositoras, cuatro nombres femeninos que toman el relevo a tantos otros que fueron anónimos.

Amigas, compañeras y profesionales, con temperamentos tan fuertes como dispares, me transmitieron desde su perspectiva lo que supone para ellas el mundo de la composición, asociándolo a su vida, a su género, a sus principios y a su obra, que ya empieza a vislumbrar la misma luz que la de sus colegas. Una obra común en cuatro movimientos.

Marisa Machado: "luchar contra los molinos de viento". Très librement

Marisa Manchado se autodefine como compositora ante todo. Desarrolló su formación musical como pianista entre España, Italia y Francia. Esta inconformista nata, empieza a componer cuando se sorprende a sí misma adaptando musicalmente una obra de Machado cuando apenas tenía los 19. A partir de ese momento estrena su Ópera en París, capital de la música para esta autora, allí desarrolla su faceta de compositora hasta que las circunstancias la traen de vuelta a España donde actualmente colabora con la Sala Pradillo en su programa de música contemporánea.

Me recibe en su acogedor estudio abuhardillado y comienza a hablar distraídamente, mientras pelea con su ordenador tratando de insertar en él uno de sus trabajos...

R.- Mira, este es un oficio vocacional que surge de la necesidad...

P.- ¿Esa necesidad tiene alguna particularidad en el mundo femenino?

R.- La mujer es una subclase, y eso influye. Lo primero de lo que me enteré al nacer fue que era mujer. Todo influye en la música y el género es una circunstancia más.

P.- ¿Esa circunstancia puede llegar a ser un obstáculo?

R.- Por supuesto. La censura a las compositoras en la Historia ha sido brutal, así como con los intérpretes se ha sido más benévolo. Yo, como estudiante no me he sentido discriminada pero el cerco se hace muy fuerte después, cuando tratas de hacerte un nombre.

P.- ¿Se puede vivir de la composición en España?

R.- Es como rozar una quimera. Digamos que aquí, entre el hombre y la mujer, la miseria se iguala, pero dentro de esa miseria...no hay una sola mujer que sea destacada y es injusto.



Marisa Manchado © Pilar Eclija

P.- ¿Cual es el Paraíso para un compositor?

R.- París, sin duda, aunque allí

me junto con otro inconveniente: allí soy española, mujer y compositora, en ese orden. Ser

Mujeres en la composición

compositor español en París es durísimo, hay hacia nosotros una gran falta de credibilidad, aunque esto último es un rasgo típicamente parisino.

P.- ¿Cuándo sientes que se te está discriminando?

R.- En este país el agravio contra la creación musical es constante.

Hay una frase de Luis de Pablo que ilustra muy bien esta cuestión: "Ser compositor en España, es como ser torero en Finlandia". En concreto como mujer, creo que estamos doblemente presionadas y exigidas. Parece que tienes que demostrar continuamente que tienes oficio, cuando hay muchos compositores mediocres que están muy bien colocaditos.

P.- Me comentabas antes que te ha deprimido la vuelta de París, ¿Qué te has encontrado al volver?

R.- Me he encontrado muchísima ignorancia musical. Se necesita mucha lucha y yo ya estoy cansada.

P.- Y sin embargo sigues luchando porque estáis a punto de crear la Asociación Madrileña de Compositores. Dicen que "la unión hace la fuerza"...(se

le ilumina la cara súbitamente)
R.- ¡Ah! Me han encantado las reuniones. Hay un gran ambiente de solidaridad con mis compañeros. Creo, además, que es la única salida, conseguir que se nos dé el lugar que nos corresponde en la sociedad, porque ahora no existimos. Es así de triste.

P.- ¿Buscas la fama?

R.- No, el reconocimiento. Que se sepa lo que es ser compositor.

P.- ¿Buscas compartir, entonces?

P.- Sí, para mí el arte es emoción compartida. Estoy saturada de que nos reunamos aquí los cinco artistas de siempre porque nosotros nos lo guisamos y nos lo comemos. Yo quiero que la música llegue a todo tipo de gente y eso es lo que intento colaborando con la Sala Pradillo.

(Empezamos a hablar de Adorno y de sus reflexiones sobre la "Industria Cultural", su sueño supone una revolución desde las estructuras: "otro tipo de escuelas, de televisión y de sociedad...")

P.- ¿Qué es para ti una artista?

R.- Por asociación libre psicoanalítica, una artista es una

"arista". Ahora en serio, las sensibilidades entre el y la artista son iguales.

P.- ¿Cómo te queda el Teatro Real?

R.- Según salgo de mi casa, a la derecha, ¡muy a la derecha! (se ríe a carcajadas). Y bueno...creo que tiene cinco ascensores, no sé muy bien para qué. (me mira irónica).

P.- Serán para subir y bajar rápidamente.

R.- (reímos las dos) Eso, eso...y las puertas están siempre abiertas...hacia fuera. Pero vamos, mejor no hablar. No hay un lugar para la ópera contemporánea, no se dónde la van a poner, como no sea en uno de los cinco ascensores para que baje rápidamente y sin mucho escándalo...Eso sí, cualquier cosa menos escándalo.

P.- ¿Hacia dónde camina ahora tu obra?

R.- Hacia dónde voy, no lo sé. Estoy muy en crisis con las nuevas tecnologías. Ahora preparo una tesis sobre ello. El problema de la electroacústica es que le das a cuatro botones y te crees que has descubierto el Mediterráneo. Puede ser engañosa, se necesita haber escuchado mucha música.

P.- ¿Qué le dirías a los jóvenes compositores que empiezan ahora?

R.- Que conozca el mundo y, sobre todo, que busque dentro de sí y lo contraste con el exterior, y si verdaderamente no roza su propia voz, si no roza la belleza, si no busca una quimera, una utopía... que se cuestione si efectivamente es el oficio de componer el que desea.

P.- ¿y tú has pensado en irte de nuevo?

R.- Yo ahora me veo en un callejón sin salida. Prefiero irme a componer fuera que quedarme aquí luchando contra los molinos de viento. En realidad "El Quijote" no podría haberlo escrito más que un español.

P.- Entonces Marisa, ¿cuál crees que es, hoy por hoy, el sueño de una compositora en nuestro país?

R.- Pues que cuando digas que eres compositora, no te pregunten que "eso que es". Parece Arnieches pero en España esto pasa todavía. Y para mí, concretamente, es que logremos un lugar en la sociedad que no tenemos ni los hombres ni las mujeres que nos dedicamos a la composición musical.

Zulema de la Cruz: "dicen que mi música no parece escrita por una mujer". Andante con brío e deciso



Zulema de la Cruz se siente compositora desde que era una cría. Desarrolla su carrera como

intérprete de piano y a los quince años empieza a componer dando lugar a una vasta produc-

ción, sobre todo en el campo de la electroacústica. Asegura que la parte intelectual e intuitiva de la composición le hace mucha falta y que su estancia en los EEUU le dio "mucho aire" a su trayectoria como compositora. Cuando le pregunto sobre las diferencias entre el hombre y la mujer compositora, me responde mientras enciende un cigarrillo:

R.- Sinceramente, después de muchos años de casi meditación... (se ríe), te diría que no encuentro ninguna. Yo me he sentido integrada desde el principio, aunque sí es cierto que a mi música la han tachado de no parecer escrita por una mujer, y sigo sin entenderlo.

P.- ¿Puede haber elementos feme-

linos en la creación musical?

R.- Puede ser que los haya, pero se pueden dar tanto en una obra escrita por un hombre como en la escrita por una mujer. Mi música, por ejemplo, es muy intensa, con muchos componentes rítmicos y tiene momentos de un clímax muy grande, puede ser que eso lo asocien con elementos masculinos pero yo sigo sin creérmelo.

P.- ¿Cómo ves el panorama de la composición en España?

R.- Desde dentro no se ve, pero cuando vienes después de un largo tiempo te das cuenta de que en los últimos diez años se ha hecho mucho. Hay un número de compositores enorme en esta última generación que está funcionando de maravilla.

Mujeres en la composición

P.- ¿En las clases hay tantos hombres como mujeres?

R.- No, aunque ya hay un 30% de mujeres por lo menos.

P.- Dime un lugar para la música.

R.- Cualquier lugar donde se necesite.

P.- ¿Qué te mueve a componer?

R.- Es una necesidad vital, un impulso irresistible.

P.- ¿Cuál es tu máxima aspiración?

R.- Poder seguir creando, buscando y encontrando. Me da igual hacia donde.

P.- ¿Qué suponen para ti tus alumnos?

R.- Una parte muy importante de mi vida, aparte de la creación, lo que más me interesa es la transmisión y procuro que ellos

amen la música y se diviertan creando.

P.- ¿Qué es lo primero que le dices a un alumno cuando llega a tu clase?

R.- Dos cosas: Que es muy duro y que posiblemente va a estar siempre viviendo de una actividad paralela. Si es lo que de verdad le gusta, le animo a que siga adelante con toda su alma.

P.- ¿Qué tratas de lograr a través de la composición?

R.- Yo creo que trato de transmitir algo que llevo dentro, me expreso mucho con mi trabajo y acaba dándome miedo porque se me puede conocer a través de mi obra.

P.- ¿Cuales son tus futuros proyectos?

R.- Bueno, yo he tenido una época en que me he dedicado mucho a la música electroacústica pero ahora tengo una época en que estoy desarrollando mucha música instrumental. Ahora tengo un encargo para la Semana Santa de Cuenca y una obra de orquesta para la Comunidad de Madrid en mayo, también para la Orquesta Nacional, en fin, tengo una racha totalmente instrumental.

P.- ¿Qué es lo que tanto te fascina de la electroacústica?

R.- Creo que para el hombre, llegar a crear el sonido era casi un sueño. Con los ordenadores ese es un sueño que se realiza. En ese sentido, es el instrumento del

s. XX. Es verdad que siempre hay que estar investigando y pierdes mucho tiempo recogiendo todo lo nuevo que viene.

P.- Tú que eres profesora, ¿qué cambiarías de la educación musical en España?

R.- ¡Uf! Cambiaría muchas cosas. La educación musical en España está en un momento de absoluta pasividad. Tendríamos que llegar al punto donde nos planteamos llegar hace muchos años. La electroacústica y la composición con medios audiovisuales son cosas que deberían de existir en todos los conservatorios, es una carrera que debe de abrirse aún. En algún momento deberíamos de despegar.

Consuelo Díez: “no creo que haya rasgos femeninos en la composición”. Adagio sostenuto e preciso



Consuelo Díez. © Raúl Montessano

Consuelo Díez es una de las escasas mujeres que ostentan un puesto de poder en el panorama musical español. Es, actualmente, la Directora del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y asegura sentirse feliz, no sólo trabajando por su música sino por la de los demás, para ello cuenta “con seriedad ante todo y mucha constancia”. Cursó las titulaciones superiores de Piano, Composición y Acompañamiento, además de la licenciatura de Historia del Arte. Amplió sus estudios en E.E.U.U. en música electrónica y por ordenador

y ha conseguido numerosos premios y becas, tanto en música sinfónica como contemporánea.

Quando le pregunto qué supone ser compositora en España me dice:

R.- Lo mismo que ser compositor. Esta respuesta no habría sido la misma hace quince o veinte años, pero ahora es una realidad. P.- ¿En qué cree que puede influir la femineidad en la composición?

R.- En una mayor riqueza de aproximaciones al hecho compositivo. Por lo demás, no creo que haya rasgos femeninos en la composición.

P.- ¿Se planteó alguna vez que podría tener obstáculos por ser mujer en el camino que había escogido?

R.- Al principio sí, de hecho viví algunos detalles al respecto, pero al poco tiempo pensé que si encontraba obstáculos los sortearía, y no me preocupé más de ese asunto. Ahora lo recuerdo como anécdotas irrelevantes porque el tiempo me ha dado la razón.

P.- ¿Dónde tiene puesta la vista actualmente en el terreno compositivo?

R.- Bueno, ahora estoy trabajando en una obra para grupo de cámara y cinta y tengo un montón de proyectos a la espera de poder llevarlos a cabo. Siempre

“Es el número lo que cambiará la historia de la música en el futuro. Ya no se podrá silenciar nuestra presencia en ella.”

tengo en mente muchos más planes de los que realmente el tiempo me permite.

P.- Supongo que, al tener la

particularidad de ser una de las poquísimas mujeres que han alcanzado un puesto como el suyo, muchas la considerarán una abanderada de todas aquellas autoras que no pueden hacerse escuchar. ¿Cómo se siente con respecto a eso?

R.- No sé si tanto como abanderada, pero procuro apoyar a las que se quieren integrar y me siento orgullosa de que seamos cada vez más. Es el número lo que cambiará la historia de la música en el futuro. Ya no se podrá silenciar nuestra presencia en ella.

P.- Usted que ha dirigido un conservatorio, ¿Qué cree que no deben de olvidar las nuevas generaciones?

R.- Creo que no deben olvidar que cualquier granito de arena que vayan aportando, cualquier concierto con sus obras, por humilde que sea, es a la postre, muy valioso e importante porque en cualquier sitio puede estar la oportunidad que se ansía.

P.-¿Y si tuviera que pedir un deseo?

R.- Pediría el poder disponer de todo el tiempo para componer todo lo que quiero. Y de

Mujeres en la composición

cara al futuro lejano, que la historia reconozca mi trabajo.

P.- Dígame lo primero que le sugieran las siguientes palabras: ¿Subvenciones?

R.- Ayuda a cambio de mu-

cho tiempo invertido.

P.- ¿Educación musical?

R.- Estancada en los primeros años del s. XX en cuanto a repertorio. Sin solución aún cuando una distribución lógica del

tiempo escolar permitiera que los niños estudiaran música sin hacer horas extras.

P.- ¿Talento?

R.- Algo necesario en cualquier actividad artística.

P.- ¿La mujer profesional?

R.- Un logro. La mayor revolución del s. XX.

P.- Consuelo, ¿cuál es el peor pecado de un compositor?

R.- Quizás la soberbia.

Pilar Jurado: "el vacío histórico a las mujeres compositoras es una realidad".

Vivace con molto sentimento



Pilar Jurado

Pilar Jurado es una de las más jóvenes y polifacéticas promesas del panorama musical español. Profesora, cantante y compositora, Pilar es el primer premio de composición de la S.G.A.E. de 1997, reconocimiento que sólo pasa a engrosar su denso curriculum. Con un catálogo de más de treinta obras a sus espaldas que han sido estrenadas en España, Inglaterra, Holanda y E.E.U.U., representará a España en las Jornadas Mundiales de la Música de 1998 en Manchester (Inglaterra), y actualmente interpreta a Barbarina de *Las Bodas de Fígaro* en el Teatro Real.

P.- ¿Cuál es el secreto del éxito?

R.- ¡Eso me gustaría a mi saber! Supongo que de haber alguno sería la perseverancia en el trabajo y no perder la necesidad de aprender cada día. Si hay algo imperdonable en el ser humano es cuando cree que lo sabe todo.

P.- Te lo pregunto porque supongo que muchas jóvenes estudiantes de composición tendrán los ojos puestos en ti y seguro que te pedirán algún que otro consejo.

R.- Es que creo que no existen las fórmulas mágicas, sólo sirve el entusiasmo y una buena preparación. En cualquier caso, pienso que no soy la más indicada para dar consejos, eso corresponde a quienes poseen la sabiduría que concede la experiencia de los años vividos.

P.- A tu juicio, ¿qué supone ser compositora en España?

R.- Pues sobre todo vocación, ya seas hombre o mujer, porque son muy pocos los afortunados que pueden vivir exclusivamente de su labor creadora.

P.- ¿Cuándo sientes que posees esa vocación?

R.- La creación, en cualquiera de sus vertientes, es un hecho que nace con la persona. En mi caso, cuando tenía seis años, escribía cuentos y los ilustraba con mis propios dibujos. Pos-

"Compongo, canto y enseño..., no sé cómo definirlo, posiblemente lo más sencillo es decir que vivo totalmente dedicada a la música."

teriormente me atrajo la poesía y cuando me sentí capaz de expresarme con la música, intuí que ésta sería la forma más directa de conectar mi mundo interior con los demás.

P.- ¿Crees entonces en el compositor nato?

R.- Creo en esa "necesidad" interna que te obliga a colocarte delante de un papel, en ocasiones de forma impulsiva, pero también en el trabajo, la audi-

ción y el análisis de las obras de "los grandes".

P.- ¿Qué finalidad persigues con tus obras?

R.- Nunca me planteo eso. Para mí, la música es un medio para transmitir emociones y escribo aquello que tengo la necesidad de comunicar, sirviéndome de todos los elementos que me permitan hacerlo. En ocasiones, esto implica buscar nuevas sonoridades o efectos instrumentales que debo experimentar con los intérpretes.

P.- ¿Cómo te definirías como profesional?

R.- Compongo, canto y enseño..., no sé como definirlo, posiblemente lo más sencillo es decir que vivo totalmente dedicada a la música.

P.- ¿Qué particularidades tiene una obra compuesta por una mujer?

R.- La composición, como actividad creadora, es ante todo una labor ligada íntimamente al individuo, se puede hablar de las diferencias entre tal y cual compositor pero resulta prácticamente imposible definir, a nivel creativo, las diferencias entre hombres y mujeres como colectividad. Si es verdad que siempre, a lo largo de la historia, se ha asociado la sensibilidad con la femineidad, si esto es cierto y presuponiendo que tanto hombres como mujeres tenemos una parte femenina, quizás parta de ella la actividad creadora.

P.- ¿Cómo se siente la discriminación histórica que han sufrido las mujeres en la música desde el siglo XX?, ¿da miedo?

R.- El vacío histórico a las compositoras es una realidad, pero actualmente yo no me he encon-

trado ningún obstáculo ni he sentido la discriminación, si es que existe.

P.- ¿Hacia dónde caminas ahora?

R.- El camino se hace al andar. Tengo algunos estrenos próximos en París y Sevilla. También existen proyectos con importantes intérpretes españoles.

P.- ¿Te has planteado alguna vez dejar de componer?

R.- ¡Nunca!. La composición musical para mi es una necesidad vital.

P.- ¿Cómo influyen tus dos vertientes profesionales (cantante y compositora) la una en la otra?

R.- En mi caso ambas facetas se complementan y se enriquecen. El único obstáculo que encuentro es el tiempo; me encantaría disfrutar de 48 horas pero estoy convencida de que se me acabarían quedando cortas.

P.- ¿Cuál es actualmente tu máxima aspiración?

R.- Que mi música llegue a las personas y que consiga conmoverlas. Estoy sumamente agradecida por poder vivir dedicada a la música, que es mi gran pasión.

Cuatro compositoras españolas, cuatro fases lunares, cuatro movimientos para una importante obra generacional común. El anonimato es ya un recurso anticuado y nuestras compositoras están dispuestas a romper maldiciones. Componer como necesidad, pasión por la música y la búsqueda de un espacio propio dentro de la cultura de nuestro país, son los cimientos sobre los que los nuevos compositores y compositoras seguirán edificando la Historia de la Música. ■

guía del violinista



Taller de la Casa Parramón en 1910

Los instrumentos de arco pueden considerarse como los reyes de los instrumentos musicales, y por esta razón podría creerse

que éstos objetos tan valiosos y sublimes disfrutan en general de un mayor cuidado por parte de sus poseedores. Desgracia-

damente no es así, y puede fácilmente observarse el poco cariño y atenciones que reciben de algunos artistas y estudiantes, lo cual no impide que se les exija una eficiencia constante y una continua puesta a punto olvidando por completo cuán sensibles son, llegando en ocasiones a manos del luthier en un estado lamentable de suciedad, descoladuras, puentes y almas en mal estado, etc., que suponen unos trabajos suplementarios que podrían ahorrarse en el caso de haber sido cuidados como se merecen.

Creemos que es verdaderamente necesario divulgar para conocimiento de profesionales y aficionados al violín, viola, violonchelo o contrabajo, el trato que deben prestar a éstos bellos instrumentos de cuerda.

Tal vez algunas indicaciones te parecerán fuera de lugar, pero el experto sabe muy bien que, precisamente, lo más sencillo y lo más natural es lo que más se descuida por creerse cosas de poca importancia y es muchas veces lo que conlleva más dificultades a la hora de poner orden a estos descuidos.

Para la perfecta comprensión de lo que vamos a indicar es necesario que el músico sepa perfectamente de qué se compone su

mónica como hemos ya comentado, y ha de estar perfectamente ajustado sobre la misma con el fin de transmitir enteramente la sonoridad a la caja.

El CORDAL es el tirador de las cuerdas, fabricado en madera de ébano va colocado detrás del puente y sujeto mediante una CUERDA DE CORDAL al BOTÓN, pieza redonda incrustada en el centro del aro por la parte inferior del violín, dicha cuerda de cordal se apoya también sobre una pequeña pieza de ébano encolada sobre el extremo inferior de la tapa denominada CEJILLA CORDAL.

Las CUERDAS en número de cuatro tiene una longitud de vibración desde la cejilla hasta el puente de 32,5 cm., pudiendo llegar hasta 33 cm. en algunos ejemplares de violines. Las notas de afinación son: la 1ª MI, la 2ª LA, la 3ª RE y la 4ª SOL, pudiendo ser de metal, de tripa pura o de tripa entorchada de aluminio y plata.

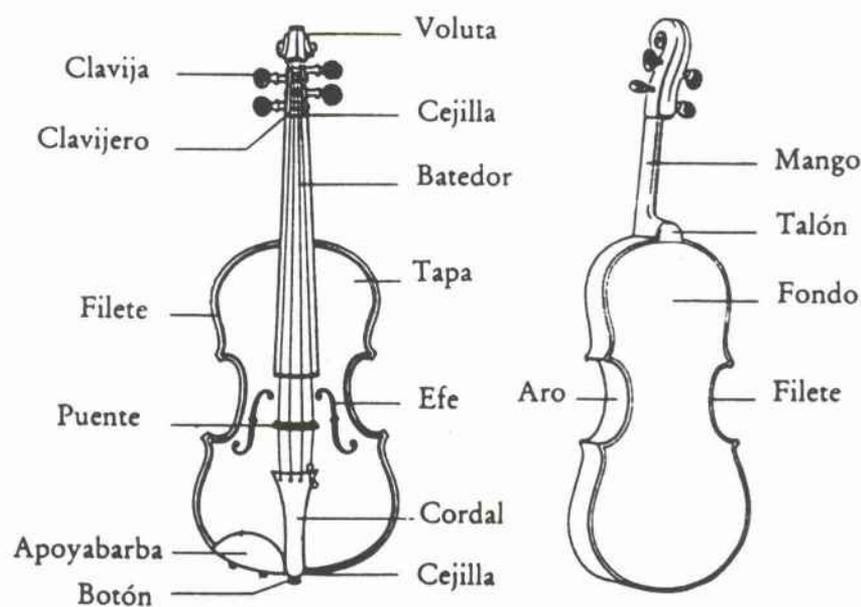
El APOYABARBAS es un accesorio que va sujeto en el aro inferior del violín sobre la tapa con el fin de que el violinista pueda sujetar el instrumento bajo el mentón y así tocar con más facilidad.

Lo que se exige a cualquier instrumen-

tista se exige también al violinista: la afinación perfecta, empezaremos pues con el modo de afinar y la función que debe desarrollar cada clavija en particular y, sobre todo, el estado en que deben conservarse.

La clavija que más se usa es normal-

mente la de la cuerda LA o 2ª, ya que esta cuerda acostumbra a ser la más sensible a los cambios de temperatura y humedad a causa de su longitud y grosor, no ocurre lo mismo con la cuerda 1ª o MI porque generalmente va provista de un tensor o afina-



¿Conoces tu instrumento?

instrumento y las atenciones que merecen cada una de sus partes.

El violín se compone de varias piezas con su nombre propio cada una de ellas, las cuales vamos a describir: empezaremos por la CABEZA, formada por una voluta en forma de espiral terminada por un botón ligeramente más salido que ésta.

Sigue la parte denominada CLAVIJERO que como su nombre indica sirve para recibir las CLAVIJAS para poder tensar las cuerdas, tomando el nombre de morteza los puntos de apoyo en las paredes del clavijero.

El MANGO hecho de madera de arce al igual que la cabeza consta del mango propiamente dicho y del BATEDOR, pieza de ébano de 27 cm. de largo que es por donde discurren las cuerdas para apoyar los dedos en cuya parte superior tiene una pequeña pieza denominada CEJILLA más alta que el batedor, la cual sirve de guía de las cuerdas para mantenerlas ligeramente más

altas con el fin de que el violinista pueda hacer claramente las notas. Este mango va adherido a la caja armónica por su parte más ancha denominada talón.

La CAJA ARMÓNICA es el cuerpo del instrumento, y está formada por la TAPA hecha de madera de pino abeto más o menos abovedada en su parte central para poder resistir la presión de las cuerdas sobre el PUENTE que se apoya sobre ésta. Esta tapa tiene unas aberturas en forma de EFES cuyo diseño ha permanecido inalterable salvo pocas variantes de tipo personal pues se ha comprobado que su forma es la que mejor sonoridad da al violín, el nombre le viene dado por su forma de efe minúscula que tienen las citadas aberturas.

El FONDO es de madera de arce abovedado al igual que la tapa, el cual va unido a ésta por medio de los AROS hechos de la misma calidad de madera de arce y son los que dan forma al instrumento. Los aros para poder ser fijados a la tapa y al fondo

van reforzados interiormente por unas pequeñas tiras de madera de pino abeto de un centímetro aproximadamente llamadas CONTRA AROS, los cuales se insertan unos 2 mm. dentro de los TAQUILLOS que forman las cuatro puntas y los extremos superior e inferior de la caja. Tanto la tapa como el fondo van contratorneados por el FILETEADO que sirve de adorno y da el efecto de consolidación del borde.

Los FILETES son de tres piezas, dos de ébano finas y una blanca de sicomoro en el centro, terminan en ángulo agudo en las puntas para dar más esbeltez al acabado.

Por el interior de la tapa armónica corre un trozo de madera encolada en su parte izquierda mirando por delante llamado BARRA ARMÓNICA construida también de pino abeto cuya función es la de dar robustez de sonido a las notas bajas, 3ª y 4ª, y por el otro lado se sitúa en sentido vertical entre tapa y fondo un pequeño cilindro también de madera de abeto denominado ALMA, el cual da sonoridad a los agudos, las cuerdas 1ª y 2ª, transmitiendo al mismo tiempo la vibración al fondo.

El PUENTE, de madera de arce sirve de apoyatura a las cuerdas sobre la tapa ar-

tor situado en el cordal que ejerce la función de clavija a la hora de ajustar perfectamente el tono.

- Las clavijas están construidas de madera de ébano o de palisandro cuando se trata de instrumentos de calidad, aunque pueden usarse maderas más o menos duras tintadas en negro, las cuales en un principio parecen desarrollar satisfactoriamente su cometido, pero al ser de una madera blanda se desajustan rápidamente dejando de cumplir su función, por ello es necesario que el instrumento vaya guarnecido siempre con los mejores materiales disponibles.

Deben estar muy bien ajustadas en la cabeza del violín, siendo su asiento en las paredes de la misma de forma cónica, es decir, más ancha desde la pala hacia dentro, terminando mucho más finas que al inicio del árbol, pero sin pasarse, ya que si son demasiado cónicas tienden a salirse de su lugar, lo que implica necesariamente que el violín va a desafinarse siempre. Un buen luthier conoce perfectamente cual es el grado de conicidad que hay que dar a las clavijas, pues existen herramientas adecuadas para ello que dejan los agujeros

del asiento perfectamente redondos y con una inclinación simétrica que ajustará con absoluta seguridad.

Es un error pretender arreglarse uno mismo estos problemas de afinación, más grave cuando no se tienen nociones de luthería, ya que los remedios caseros de poner tiza o jabón seco no tienen utilidad alguna y la tiza principalmente al actuar como abrasivo todavía estropea más el asiento en la cabeza siendo el resultado totalmente negativo al fin que se pretende. De nada sirve el engrase o el poner pastas especiales o la tiza que hemos mencionado si las clavijas no están bien ajustadas, pues nunca se sostendrán por mucho que queramos, no hay más remedio que acudir a tu luthier para que si es posible las ajuste de nuevo o ponga otro juego de no ser posible el arreglo. Pero no esperes mucho tiempo con ellas en mal estado ya que el deterioro de la cabeza progresa muy rápidamente y vas a sufrir mucho por no poder mantener la afinación de tu instrumento, con el agravante de que será necesario tapar los agujeros y abrir unos nuevos más finos para contener el nuevo juego de clavijas.

Otra de las cosas que se descuida es el hacer revisar periódicamente el estado del batedor. Cuando está muy usado se forman en él unas ranuras producidas por el roce de las cuerdas al vibrar encima, así como unas escabrosidades al apoyar los dedos; de esta forma, las cuerdas no pueden vibrar libremente y producen un sonido que podríamos calificar como "roto", o sea, que hace un cerdeo, lo que produce muy mal efecto al oído; al luthier le es muy fácil restaurar debidamente este defecto o daño, pues se cepilla con una cuchilla adecuada y se le da nuevamente la curva que precisa, quedando finalmente en perfectas condiciones de uso para otra larga temporada. De haberse efectuado ya en otras ocasiones esta restauración será necesario cambiar la pieza de ébano entera, pues no se puede dejar el mango del violín más delgado que las medidas establecidas, es muy incómodo para la sustentación y ejecución y corre el gran peligro de que la madera que forma el mango en sí se doble a causa de la tensión de las cuerdas. Déjate aconsejar por tu luthier, él sabe perfectamente las medidas de ancho y grueso y te indicará si es necesario el mencionado

JUAN MANUEL VIANA OLLOQUI

La discoteca de las mujeres

Esta no pretende ser una relación exhaustiva de todas las grabaciones, pasadas y presentes, dedicadas a mujeres compositoras. El antólogo ha huido voluntariamente de programas colectivos, centrándose -con sólo tres excepciones- en discos monográficos. El criterio selectivo es estrictamente personal y, por lo tanto, absolutamente discutible. He tratado de destacar, entre los cada vez más numerosos registros con obras de "autoras", aquellos que en mi opinión reúnen un interés más que notable ya sea por la calidad de las obras, las cualidades de la interpretación o la bondad técnica del registro, con independencia de su disponibilidad o no -como es el caso lamentable de Lutyens, Saariaho o Tailleferre, entre otras- en el mercado español. Naturalmente, a esta nómina deben añadirse los discos criticados en la sección correspondiente.

Hildegard von Bingen

(1098-1179)

A feather on the breath of God

Kirkby/Gothic Voices

HYPERION CDA66194

Canticles of Ecstasy

Sequentia

DHM 05472 77320 2

Voices of the Blood

Sequentia

DHM 05472 77346 2

O Jerusalem

Sequentia

DHM 05472 77353 2

Laudes de Sainte Ursule

Ensemble Organum/Pères

HARMONIA MUNDI

HMC 901626

Lili Boulanger (1893-1918)

Au fond de l'abîme, Psaume

24, Psaume 129, Vieille Prière

Bouddhique, Pie Jesu, 3 pièces

pour violon et piano

Dominguez/Sénéchal/O.

Lamoureux/Markevich/

Menuhin/Curzon

EMI CDM 7 64281 2

Clairières dans le ciel, Les

Sirènes, Renouveau, Hymne au

Soleil, Pour les funérailles d'un

soldat, Soir sur la plaine

Hill/Ball/The New London

Chamber Choir/Wood

HYPERION CDA66726

Nadia Boulanger

(1887-1979)

Lux Aeterna, Pièces pour

violoncelle et piano, Le

Cocteau, Vers la vie nouvelle

(+Lili Boulanger: Obras)

Robert/Reinhardt/Charlier/

Pidoux/Naoumoff

NAXOS "Patrimoine" 8.550982

Doreen Carwithen

Concierto para piano y cuer-

das, Oberturas: ODTAA y

Bishop Rock, Suffolk Suite

Shelley/O.S. de Londres/

Hickox

CHANDOS CHAN 9524

Cécile Chaminade

(1857-1944)

Tríos con piano nº 1 y 2,

Pastorale Infantine, Sérénade

espagnole, etc.

Tzigane Piano Trio

ASV DCA 965

Música para piano (volúmenes

1, 2 y 3)

Peter Jacobs

HYPERION

CDA66584, CDA66706

y CDA66846

Gloria Coates (n.1938)

Sinfonías nº 1, 4 y 7

Stuttgarter Philharmoniker/

Hauschild/Schmöhe/O.S.R.

Bávara/Howarth

CPO 999 392-2

Ruth Crawford Seeger

(1901-1953)

Music for small orchestra, 3

Chants, Study in mixed accents,

3 Songs, String Quartet, 2

Ricercare, Andante, Rissolto

Rossolto, Suite

Shelton/de Leeuw/New London

Chamber Choir/Wood/Schön-

berg Ensemble/Knussen

DG 449 925-2

Louise Farrenc (1804-1875)

Quintetos con piano Op. 30 y 31

Eickhorst/Linos Ensemble

CPO 999 194-2



Sofia Gubaidulina (n. 1931)

Offertorium, Hommage à T.S.

Eliot

Kremer/O.S. de Boston/Dutoit/

Whittlesey/van Keulen/

Zimmermann/Geringas

DG 427 336-2

Concordanza, Meditation,

Sieben Worte

Georgian/Moser/Deutsche

Kammerphilharmonie

BERLIN CLASSICS

00 11132BC

Y: la fiesta está en pleno apo-

geo, 10 Preludios para violon-

chelo

Geringas/O.S. Radio Finlandesa

/Saraste/Tonkha

COLLEGNO

WWE 1CD 31881

Silenzio, De Profundis, Et

Exspecto, In Erwartung

Draugsvoll/Balk Moller/

Brendstrup/Raschèr

saxophone Quartet/Kroumata

Percussion Ensemble

BIS CD-710

Cuartetos de cuerda nº 1 a 3,

Trío de cuerda

Cuarteto Danés

CPO 999 064-2

Strobe - DDD - 8.550984

Patrimoine

Augusta Holmès

Andromède

Primo symphonique

Irlande

Primo symphonique

Ouverture pour une Comédie

Primo symphonique

La Nuit et l'Amour

Primo symphonique

Pologne

Primo symphonique

SWF

Orchestre Philharmonique de Rhénanie-Palatinat

Direction Samuel Friedmann, Patrick Davin

Augusta Holmès

(1847-1903)

Andromède, Irlande,

Ouverture pour une comédie,

La nuit et l'amour, Pologne

O.F. de Renania-Palatinado/

Friedmann/Davin

NAXOS "Patrimoine"

8.550984

Adriana Hölszky (n. 1953)

Música de cámara

Cuartetos de cuerda Nomos y

Pellegrini/Schenck/

Slagwerkgroep Den Haag

CPO 999 112-2

5 obras vocales

Ensemble Exvoco/Coros

Schönberg y de la ORF, etc.

CPO 999 290-2

Elisabeth Jacquet de la

Guerre (1665-1729)

Sonates à un et deux violons

avec viole ou violoncelle

obligés

Ensemble Variations

ACCORD 205 782

Marie Jaëll (1846-1925)

Obras para piano

Alexandre Sorel

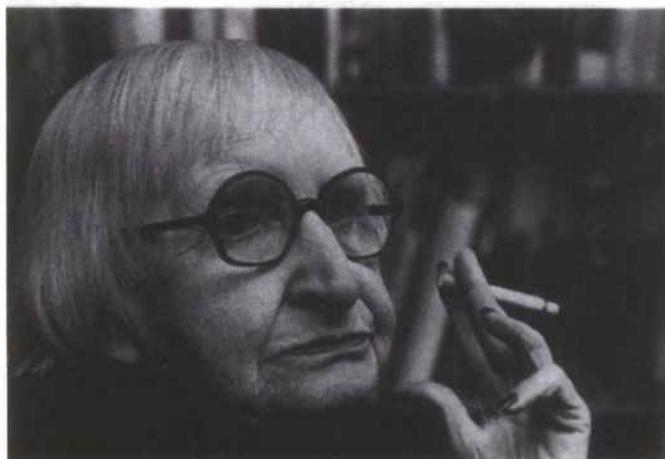
SOLSTICE SOCD 156

Mujeres en la composición

ELISABETH LUTYENS
(1906 - 1983)

NMC

Jane's Minstrels



Elisabeth Lutyens

(1906-1983)

Chamber Concerto nº 1, The Valley of Hatsu-Se, 6 Tempi, Lament of Isis on the death of Osiris, Triolet I, Requiescat, Triolet II

Manning/Jane's Minstrels/Montgomery
NMC D011



Elisabeth Maconchy

(1907-1994)

Cuartetos de cuerda nº 1 a 4
Cuarteto Hanson
UNICORN DKP (CD) 9080
Cuartetos de cuerda nº 5 a 8
Cuarteto Bingham
UNICORN DKP (CD) 9081
Cuartetos de cuerda nº 9 a 13
Cuarteto Mistry
UNICORN DKP (CD) 9082

Alma Mahler-Werfel

(1879-1964)

5 Lieder (+Korngold y Mahler: Lieder)
Kirchschlager/Deutsch
SONY SK 68344
Lieder completos (+Zemlinsky: Lieder Op. 7)
Ziesak/Vermillion/Elsner/ Garben
CPO 999 455-2

Fanny Mendelssohn-Hensel

(1805-1847)

Obras para piano (volúmenes 1 y 2)
Liana Serbescu
CPO 999 013-2 y 999 015-2
Obras para piano
Béatrice Rausch
BIS CD-885
23 Lieder
Lippitz/Heller
CPO 999 011-2
17 Coros "Gartenlieder"
Leonarda Ensemble Köln/
Blankenburg
CPO 999 012-2

Kaija Saariaho (n. 1952)

Du Christal, ...A la Fumée, Nympha
Alanko/Karttunen/Cuarteto Kronos/O.F. de Los Angeles/
Salonen
ONDINE ODE 804-2

Verblendungen, Jardin secret I, Laconisme de l'aile, ...Sah den vögeln, Noanoa
O.S.R. Finlandia/Salonen
BIS CD-307
Lonh, Près, Noanoa, Six jardins japonais
Upshaw/Kartunen/Hoitenga/
Jodelet
ONDINE ODE 906-2

Clara Schumann-Wieck

(1819-1896)

Obras para piano
Konstanze Eickhorst
CPO 999 132-2
Lieder completos
Fontana/Eickhorst
CPO 999 127-2

Ethel Smyth (1858-1944)

Concierto para violín y trompa, Serenata
Langdon/Watkins/O.F. de la BBC/de la Martínez
CHANDOS CHAN 9449
Cuarteto de cuerda en mi menor, Quinteto de cuerda Op. 1
Cuarteto de Mannheim/
Griesheimer
CPO 999352-2
Obras completas para piano
Liana Serbescu
CPO 999 327-2 (2 CDs)

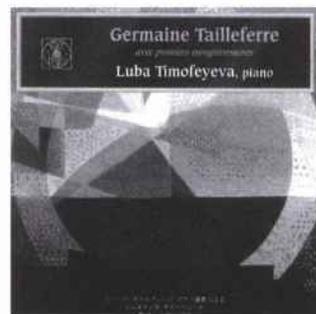
Barbara Strozzi

(c. 1619-1661)

Sacri Musicali Affetti
Concerto Soave/
Maria Cristina Kiehr
L'EMPREINTE DIGITALE
ED 13048
Arie e Cantate
Poulenard/Müller/Buckley
ADDA 581 173

Germaine Tailleferre

(1892-1983)



Obras para piano

Luba Timofeyeva
VOICE OF LYRICS
VOL C 331

Obras para 2 pianos y piano a 4 manos
Duo Clinton-Narboni
ÉLAN 82 278



Galina Ustvol'skaya (n. 1919)

Gran dúo para violonchelo y piano, Dúo para violín y piano
Oleg Malov/Solistas de San Petersburgo
MEGADISC MDC 7863
Trío para violín, clarinete y piano, Sonata para violín y piano, Octeto
Oleg Malov/Solistas de San Petersburgo
MEGADISC MDC 7865
Composiciones I "Dona Nobis Pacem", II "Dies Irae" y III "Benedictum qui venit"
Schönberg Ensemble/Reinbert de Leeuw
PHILIPS 442 532-2
Las 6 Sonatas para piano
Oleg Malov
MEGADISC MDC 7876

Pauline Viardot-García

(1821-1910)

18 Canciones
Ott/Keller
CPO 999 044-2

Grace Williams (1906-1977)

Ballads, Fairest of Stars, Sinfonía nº 2
O.S. BBC de Gales/Handley/
O.S. de Londres/Groves
LYRITA SRCD 327

Febrero

- ◆ **Lunes 2, 19.30 horas**
Ciclo: **Conciertos en el Museo SINAULYA TRÍO**
MARIO CLAVELL, flauta
CARLOS SECO, viola
EUGENIO TOBALINA, guitarra
Obras de Lazkano, Núñez, Pérez Maseda, Takemitsu, del Puerto y Brouwer

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Auditorio.

- ◆ **Lunes 9, 19.30 horas**
Ciclo: **Conciertos en el Museo LUUR-METALLS**
CARLOS BENETÓ, trompeta
JUANJO SERNA, trompeta
MANUEL PÉREZ, trompa
INDALECIO BONET, trombón
VICENTE LÓPEZ, tuba
Obras de Lutoslawski, Zbinden, Egea, Jurado, Beltrán y Crespo

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Auditorio.

- ◆ **Lunes 16, 19.30 horas**
Ciclo: **Conciertos en el Museo LORENZO ALVIGGI, guitarra**
Obras de Brouwer, Castillo, Rodrigo, Sáinz de la Maza, J. Turina y Falla

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Auditorio.

- ◆ **Lunes 23, 19.30 horas**
Ciclo: **Conciertos en el Museo ELENA GRAGERA, voz**
DAVID MILLÁN, flauta
ITZIAR ATUTXA, violoncello
CARMEN ROSA CAPOTE, piano
Obras de Rodrigo, Emmanuel, Roussel, Ravel y Rincón

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Auditorio.

- ◆ **Miércoles 25, 19.30 horas**
ENSEMBLE TRIOLOG
Obras de Henze

Auditorio Nacional de Música Sala de Cámara
(En colaboración con el Instituto Goethe)

- ◆ **PARÍS**
Jueves 12 de Febrero, 19.00 horas
ENSEMBLE MUSIQUES CROISÉES
Colegio de España
Ciudad Universitaria

- ◆ **ALCAÑIZ (Teruel)**
Viernes 20 de Febrero
TRÍO MOMPOU

- ◆ **VALLADOLID**
Viernes 20 de Febrero
DUO ÁLVAREZ-LEIVINSON
Universidad de Valladolid.
Auditorio

Marzo

- ◆ **Lunes 2, 19.30 horas**
Ciclo: **Conciertos en el Museo CAYETANO CASTAÑO, oboe**
FRANCISCO LUIS SANTIAGO, piano
LIEM-CDMC, electrónica
Obras de Llanas, de la Cruz, Yun, Palacios y Carter.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Auditorio.

- ◆ **Lunes 9, 19.30 horas**
Ciclo: **Conciertos en el Museo MANUEL MIJÁN, saxofones**
SEBASTIAN MARINÉ, piano
Obras de Legido, Rueda, Villalobos, Alís, Lauba y Mariné

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Auditorio.

- ◆ **Lunes 16, 19.30 horas**
Ciclo: **Conciertos en el Museo "1898, una idea de España"**
MARÍA ARAGÓN, mezzosoprano
FERNANDO TURINA, piano
Obras de Falla, del Campo, Gómez, Esplá y Vives

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Auditorio.

- ◆ **Miércoles 25, 19.30 horas**
GRUPO ENIGMA - ORQUESTA DE CÁMARA DEL AUDITORIO DE ZARAGOZA
Director: Juan José Olives
Obras de Peris, Scelsi, González Arroyo y Takemitsu

Auditorio Nacional de Música Sala de Cámara

- ◆ **Lunes 30, 19.30 horas**
Ciclo: **Conciertos en el Museo TRÍO ARPEGGIO**
ANTONIO ARIAS, flauta
EMILIO NAVIDAD, viola
ÁNGELES DOMÍNGUEZ, arpa
Obras de Debussy, Iturralde, Llacer "Regoli", Moreno Buendía y Fernández Alvez.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Auditorio.

Otros lugares

- ◆ **BILBAO**
Lunes 23 de Febrero
ENSEMBLE KURAI

- ◆ **FRANKFURT AM MAIN**
Viernes 27 de Febrero
BERLÍN
Sábado 28 de Febrero
DUO CONTRASTE
AVELINA VIDAL, guitarra
ESTEBAN ALGORA, acordeón
Buchladen "Land in Sicht" (Frankfurt)
Theaterforum Kreuzberg (Berlín)



cdmc

Centro para la Difusión de la Música Contemporánea



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

INFORMACION

Tel.: 468 23 10 • 468 29 31

Fax: 530 83 21

- ◆ **SALAMANCA**
Martes 17 de Marzo, 20.30 h.
GRUPO CÍRCULO
Teatro Caja Duero
Plaza de Sta. Teresa

- ◆ **SEGOVIA**
Martes 31 de Marzo
V JORNADAS DE MÚSICA DEL SIGLO XX
PILAR LÓPEZ-CARRASCO, piano

- ◆ **LONDRES**
Miércoles 1 de abril
PERSPECTIVES ENSEMBLE
Director: Francisco Lara
Instituto Cervantes. Auditorio.
(En colaboración con el Instituto Cervantes de Londres).



Más de 20.000 referencias editoriales
Departamento especializado en Pedagogía Musical
Pianos, instrumentos de viento, cuerda, percusión

Conoce nuestro sistema PRUEBA ANTES DE COMPRAR:
Alquiler de instrumentos de estudio con opción a compra
Ven con el carnet de estudiante y tendrás un trato preferencial

Junto a los dos centros de la Música en Madrid



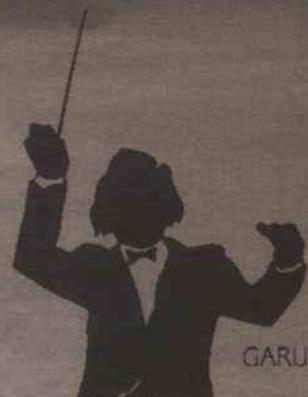
Calle Espejo, 4 28013 Madrid
(junto al Teatro Real)
Tel. (91) 548 17 94 / 50 / 51 Fax (91) 548 17 53
E-mail: jagarijo@lander.es
<http://www.mundimusic-garijo.com>
Calle Suero de Quiñones, 22 28002 Madrid
(junto al Auditorio Nacional de Música)
Tel. (91) 519 19 23



Garijo

Mundimúsica

Desde 1924

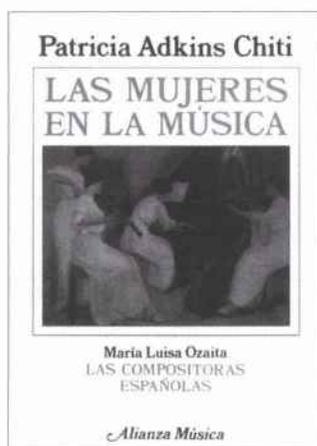


GARUO

Mundimúsica S.L.
INSTRUMENTOS MUSICALES

Mujeres en los libros musicales

El *feminismo*, entendido como un movimiento social y político que hace de las mujeres protagonistas y privilegia su punto de vista, ha ido calando en los diferentes campos del saber. La Musicología, cómo no, ha sido uno de los campos más reacios a dejarse permear por dichos planteamientos, deudora de unos planteamientos metodológicamente decimonónicos y atrincherada tras la puerta de un gabinete de erudito que comienza a parecer sectario. Poco a poco van apareciendo referencias editoriales que comienzan a resituarse a las mujeres en la historia de la música y a abandonar un enfoque monopolizadamente patriarcal a la hora de acercarnos a estos temas. En España, con una década de retraso en lo que a publicaciones se refiere, ya es posible encontrar algún ejemplar pionero tanto de una historia de la música de las mujeres tradicional (no polémica), como de una historia de la música de las mujeres feminista. Cuanto más se ensanche el abanico de tendencias más probabilidades tendremos todas/os de formar nuestra opinión con más elementos de juicio de los que hasta ahora disponíamos.



Las mujeres en la música
Patricia Adkins Chiti
Alianza Editorial.
Colección ALIANZA MÚSICA
Madrid, 1995.

Cuatrocientas páginas dedicadas en este clásico a las mujeres y la música. La edición española añade, además, un breve epílogo titulado *Las compositoras españolas* a cargo de la clavicinista M^a Luisa Ozaita. El libro pretende reseñar las contribuciones musicales de las mujeres desde los primeros testimonios escritos (Mesopotamia y Egipto) hasta la actualidad. La mayor aportación de esta obra es presentar en un trabajo conjunto toda la secuencia histórica que abarca la historia de la música, paso previo para comenzar a visibilizar a las mujeres en este campo. Pero se nos antoja insuficiente. Por loables que sean, cuando no se dispone de otros medios, estos estudios de *historia contributiva* no bastan para indicar causas, problemas y porqués

de tal ausencia femenina en los manuales de historia de la música. *Mujeres en la música* se estructura a modo de diccionario de autoras. Se echan de menos introducciones analíticas en cada capítulo así como la presencia de mujeres no compositoras, para dotar de sentido al título. La carencia de referencias bibliográficas feministas es sorprendente. No sólo falta el clásico y pionero estudio de Sophie Drinker *Women in Music* (1948), tampoco se cita a la más reputada musicóloga feminista, Susan McClary. Con todo, es meritoria la reunión de este catálogo de compositoras, pero más como libro de consulta que como referencia de lectura placentera.

Josemi Lorenzo



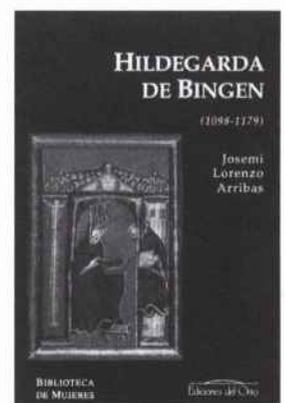
Las mujeres y la música: género y poder
Marisa Manchado (coord.).
horas y HORAS
Colección CUADERNOS
INACABADOS
Madrid, 1998.

Si recientemente la *Librería de Mujeres* de Madrid ha dedicado un título de esta colección a

Las trovadoras ahora se centra definitivamente en la música con esta nueva entrega. Probablemente, se trata de la primera vez que se edita un libro en España sobre este tema. La obra la componen una serie de artículos de diferentes especialistas en cuestiones de género y música: Joaquina Labajo, Pilar Ramos, Josemi Lorenzo, Cecilia Piñero, Ana Vega, Ángeles Sancho, Teresa Cascudo..., y Marisa Manchado, coordinadora del volumen. En el único artículo que ya había sido publicado antes, la flautista norteamericana Ellen Watterman realiza un sugerente análisis musicológico de una obra contemporánea para flauta sola, *Cassandra*. En este libro han colaborado musicólogas, etnomusicólogas, periodistas, historiadoras de la música, medievalistas, intérpretes y compositoras: un amplio abanico de saberes que abarcan la música desde el siglo XVI a la actualidad en Europa y las dos Américas. Si observamos las referencias bibliográficas aportadas descubriremos muchos títulos (alguno de ellos presente en varios artículos) desusados en los libros de musicología o de historia de la música. Gracias a estas referencias a la teoría feminista se distingue esta obra de otras. Aquí hay análisis, teoría y reflexiones muy recientes y desconocidas.

Josemi Lorenzo

(La Fundación Autor va a presentar este libro en el Salón Falla de la SGAE, C/ Fernando VI, 4, el próximo mes de marzo, con un concierto y un debate).



Hildegarda de Bingen (1098-1179)
Josemi Lorenzo Arribas
Ediciones del Orto.
Colección BIBLIOTECA DE MUJERES
Madrid, 1996.

Un accesible librito, primero de esta colección, tanto por formato como por precio, sobre la enorme figura de la abadesa alemana Hildegarda. Viene a este espacio por la inclusión de unas páginas (cinco, concretamente) dedicadas a la faceta musical de la benedictina, de la que por este mismo autor tenemos noticia en el presente número de *Doce notas*. La abundante bibliografía sobre esta monja del siglo XII suele obviar precisamente el apartado musical de su creación, a pesar de la importancia que para la historia de la música tiene. Está escrito en términos inteligibles para el gran público e incluye una selección de textos de la magna obra escrita por Hildegarda, así como una breve reseña crítica de los discos disponibles en el mercado discográfico español. **J.F.G.**

CICLOS MUSICALES COMUNIDAD DE MADRID

Orquesta Sinfónica de Madrid

1998

Auditorio Nacional de Música. Sala Sinfónica

29 DE ENERO • 19:30 HORAS

DIRECTOR: CRISTOBAL HALFFTER

I

RITIRATA NOTTURNA DI MADRID

L. Boccherini (1743-1805) - Luciano Berio (1925)

NO QUEDA MAS QUE EL SILENCIO

Cristobal Halffter (1930)

Concierto n.º 2 para violonchelo y orquesta dedicado a Federico García Lorca

Solista: Boris Pergamenschikow (violonchelo)

II

SINFONÍA n.º 3 EN MI BEMOL MAYOR

Op. 55 "HEROICA"

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

27 DE FEBRERO • 22:30 HORAS

DIRECTOR: PETER MAAG

I

LAS HÉBRIDAS (la gruta de Fingal).

OBERTURA Op. 26

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847)

II

SINFONÍA n.º 2 EN SI MAYOR Op. 52

"LOBGESANG" (Canto de alabanza)

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847)

Solistas: Isabel Monar (soprano), Ana Rodrigo (soprano), tenor a determinar

ORFEÓN DONOSTIARRA

Director: J.A. Sainz Alfaro

18 DE MARZO • 22:30 HORAS

DIRECTOR: MIGUEL ÁNGEL GÓMEZ MARTÍNEZ

I

CORIOLANO (Obertura) Op. 62

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

CONCIERTO n.º 2 EN MI MENOR Op. 30

PARA VIOLONCHELO Y ORQUESTA

Victor Herbert (1859-1924)

Solista: Paul Friedhof (violonchelo)

II

SINFONÍA n.º 7 EN LA MAYOR Op. 92

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

16 DE ABRIL • 22:30 HORAS

DIRECTOR: ODON ALONSO

I

LAS INDIAS GALANTES (suite)

Jean Philippe Rameau (1683-1764)

CONCIERTO-FANTASÍA PARA PIANO Y ORQUESTA

Claude Debussy (1862-1918)

Solista: Daniel Kharatian

II

EIN HELDENLEBEN Op. 40

(Una vida de héroe)

Richard Strauss (1864-1949)

21 DE MAYO • 19:30 HORAS

DIRECTOR: ERNEST MARTINEZ IZQUIERDO

I

LIBRO DE LEJANÍA (1980)

Antonio Ruiz Pipó (1934-1997)

CONCIERTO n.º 1 EN DO MENOR

PARA PIANO Op. 35

Dimitri Shostakovich (1906-1975)

Solista: Rosa Torres Pardo (piano)

II

FUEGOS ARTIFICIALES

EL PÁJARO DE FUEGO

Igor Stravinsky (1882-1971)

20 DE JUNIO • 19:30 HORAS

DIRECTOR: JOSÉ DE EUSEBIO

I

MERLIN (Ópera en tres actos), primera

parte de la trilogía lírica basada en "La

muerte del Rey Arturo", de Sir Thomas

Malory, libreto de Francis Money Coultts

Isaac Albéniz (1860-1909)

Solistas: Inma Egido, María José Montiel, Enrique Baquerizo, etc.

CORO NACIONAL

Director: Rainer Steubing-Negenborn

ADQUISICIÓN DE LAS LOCALIDADES

- Del 15 al 27 de enero, ambos inclusive
- Entradas sueltas: Desde el 28 de enero
- Taquillas del Auditorio Nacional, C/ Príncipe de Vergara, 146
- Lunes 17:00 a 19:00 horas
- De martes a viernes 10:00 a 17:00 horas
- Sábados 11:00 a 13:00 horas

- Taquillas de la red de Teatros Nacionales: Comedia, María Guerrero, Olimpia y Zarzuela

VENTA DE ENTRADAS CAJA MADRID 902 488 488

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

Abono todo el ciclo		Entradas sueltas	
Zona A: 12.000 ptas.	Zona A: 2.500 ptas.	Zona B: 9.000 ptas.	Zona B: 2.000 ptas.
Zona B: 9.000 ptas.	Zona C: 6.000 ptas.	Zona C: 1.500 ptas.	Zona D: 1.000 ptas.

Comunidad de Madrid

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Centro de Estudios y Actividades Culturales



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música





Tecnopatías del Músico
Luis Orozco Delclós y Joaquim Solé Escobar.
Ed. Aritza (Barcelona 1996).
Distribución. Ed. Boileau.
(C/ Provença, 287.
08037 Barcelona.
Tel. (93) 215 53 34)

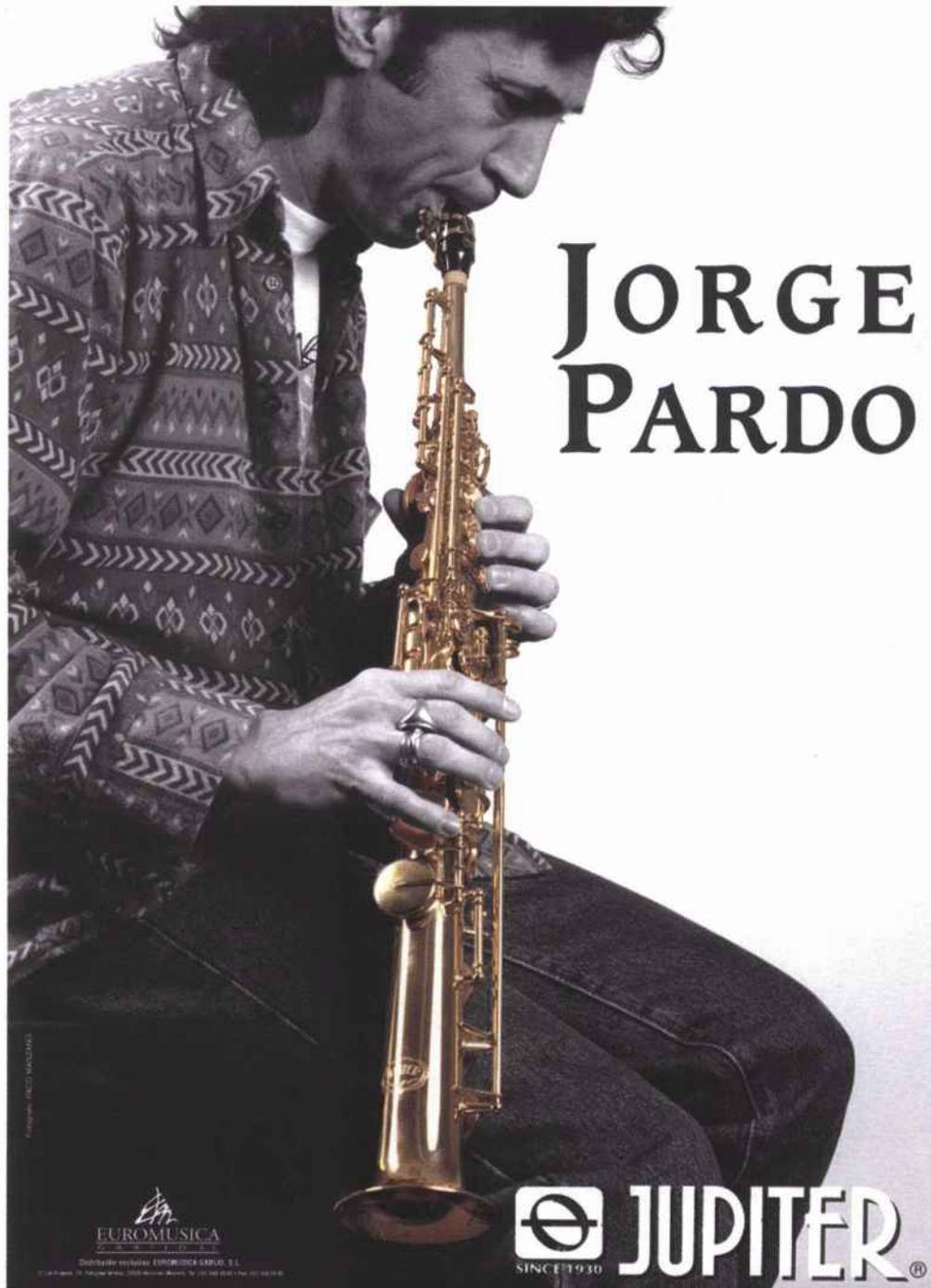
Desde hace tiempo esperábamos una publicación como esta en castellano. La medicina de la música es una asignatura pendiente en nuestro país. Un equipo de quince doctores, dirigidos por Luis Orozco Delclós, médico, y Joaquim Solé Escobar, músico, desgranar una serie tan amplia de materias que forzosamente el contenido del libro se convierte en una gran introducción a la problemática general de la medicina de la música y la danza. Véase sino el siguiente resumen de su sumario: *Psicobiología clínica* (Actitudes del músico frente a la enfermedad. Ansiedad ante la actuación. Miedo escénico. Trac. Trastornos psicósomáticos y "stress". Trastornos del estado de ánimo: la depresión. Drogodependencias). *Foniatría* (Mecanismos de la fonación. Cualidades requeridas para el canto. Clasificación de la voz. Conocimiento y cuidado de la respiración. Educación de la voz. Conservación de la voz. Cómo se pierde la voz. Higiene de la voz). *Estomatología-Odontología* (La embocadura. Alteraciones de la boca en general). *Otología* (Cómo funciona el oído humano). *Oftalmología* (El ojo, órgano de visión. Alteración de la capacidad visual). *Neurología* (El cerebro del

músico. La adquisición del sentido musical. Distonías. "Rampas" de los instrumentos. Hiperhidrosis. Exceso de sudoración. La música como desencadenante de crisis epilépticas. La musicoterapia). *Traumatología* (Síndrome de sobrecarga muscular. Tendinitis. Roturas tendinosas y ligamentosas. Patología del hombro. Patología del codo. Epitrocleitis. Inestabilidad articular. Artrosis, artritis. Traumatismos. Síndromes de atrapamiento nervioso). *Neuro-ortopedia* (Dolor cervical. Braquialgia. Dolor lumbar). *Dermatología* (Manifestaciones cutáneas secundarias a factores mecánicos. Lesiones secundarias a reacciones irritativas o

alérgicas al contacto de materiales de los instrumentos musicales). *Medicina interna* (Enfermedades de origen no profesional que dificultan la interpretación musical. El trabajo musical como causa de enfermedad o como factor agravante de enfermedades preexistentes. Actitud terapéutica). *Docencia musical* (El aprendizaje de la música). *Patología de la danza* (Cadera. Factores condicionantes del *en Déhors*. Implicaciones del fallo de la función de la cadera en el *en Déhors*. Rodilla. El pie. La columna).

Resulta evidente que un temario tan abundante comprimido en un libro de 252 páginas aspira, en lo esencial, a introducir la proble-

mática de la medicina en las inquietudes del músico y bailarín. En ese sentido, el libro cumple a la perfección los objetivos que se ha marcado. Espléndidamente ilustrado con fotos y dibujos, el libro no renuncia, además, a la miscelánea que proporciona informaciones útiles y simpáticas sobre personalidades de la historia de la música, incluyendo personajes actuales de la música popular. Para el músico y el bailarín, este libro resultará un compendio de problemas médicos ligados al ejercicio y riesgos de la profesión con variedad de consejos de cara a prevenir y familiarizarse con los accidentes característicos del oficio. **J.F.G.**



dad sino que va a perder completamente la sonoridad.

Descripción del arco

Un arco se compone de la VARA, construida en madera de pambuco si es de buena calidad, o de maderas exóticas duras, cuya parte superior más ancha en forma de martillo se denomina CABEZA, denominándose PUÑO el otro extremo donde apoyará la mano el violinista.

En esta parte del puño se acopla la NUEZ, construida en madera de ébano aunque puede también ser construida de carey o de marfil.

La nuez sirve para sujetar las CERDAS, va provista de un tornillo y una hembrilla por su interior para que sirva de corredera o tensor de éstas, cuyo tornillo se actúa por medio de un BOTÓN de metal o de plata.

El arco tiene la cabeza suplementada en su parte baja donde se coloca la cerda por una PLACA DE MARFIL, cuya misión es la de dar consistencia al pequeño tornillo que sujeta las cerdas además de reforzar la punta de la cabeza.

La ENCERDADURA es una mecha de crin

de caballo, de la cola concretamente, de una longitud de unos 73 cm. la cual se utiliza no en bruto tal como se obtiene, sino convenientemente lavada, blanqueada y desengrasada. Cuando es nueva, el pelo que la compone tiene unos granos o resaltes que ayudan a la adherencia de la resina.

El arco precisa de los mismos cuidados que el instrumento, es un objeto frágil y de suma importancia para el violinista; de él depende el mejor sonido que podremos arrancar al violín, por lo que se deberá tomar en consideración los siguientes puntos.

Después de usarlo destensémoslo inmediatamente, es un error muy extendido el pensar que puesto que vamos a usarlo más tarde dejarlo con la cerda tensada, esto provoca que vaya perdiendo paulatinamente la curva y por ende su fuerza, quedando casi inutilizado al cabo de cierto tiempo. No descuides esta sencilla operación.

La mayoría de las veces con el tiempo la encerdadura se alarga, debido a la humedad ambiental, a la propia tensión o al haberse aflojado la ligadura que la sujeta dentro de la nuez. Llegado este caso es del todo imprescindible acudir al luthier para que

arregle el exceso de largo, pues al no poder tensarlo suficientemente muchos violinistas aprietan desmesuradamente el tornillo y sólo consiguen estropearlo sin haber podido dar la tensión deseada al encerdado. Evita pues el tener que pagar un suplemento por haber arruinado innecesariamente la tuerca.

La cerda con el tiempo pierde su adherencia a la resina y sobre las cuerdas, es el momento de proceder al cambio, mírala a contraluz y verás que se presenta brillante ya que cuando es nueva debe aparecer mate; cambiando la cerda con periodicidad suficiente se mejora mucho el rendimiento sonoro del violín y el dominio del arco.

Quita de cuando en cuando la resina que se deposita sobre la vara, evitarás que se produzca una costra difícil de quitar y dirá mucho en favor del instrumentista.

No nos cansaremos de recomendar la limpieza; debe siempre después de su uso quitarse la resina y manchas de sudor de las manos en la parte donde se ha sujetado el instrumento y el arco, es tan importante el que aparezca limpio y cuidado como el que esté debidamente ajustado y puesto a punto.

cambio. No ahorres tu dinero en este caso, pues el mango si se ha doblado es bastante difícil devolverle su primitivo estado. Tampoco permitas que te pongan un nuevo diapasón que no sea de auténtico ébano, las demás maderas tintadas son de poca densidad y resistencia al roce o a la torsión.

Después de esta operación de cepillado del batedor, será necesario reajustar el puente a la altura correcta, bajándolo si es preciso unos milímetros o colocando uno de nuevo si es el caso de que se ha tenido que cambiar la pieza.

El puente es también una de las partes esenciales del violín y ha de estar perfectamente ajustado sobre la tapa armónica, trabajo que sólo un luthier cualificado podrá hacer. Es del todo imposible comprar un puente en un establecimiento comercial y colocarlo sobre el violín con la pretensión de que nos va a resultar correcto; ten en cuenta que de él depende la perfecta sonoridad y rendimiento del instrumento. Un puente mal ajustado, con los pies demasiado gruesos o demasiado finos o con la altura incorrecta no va a producir un buen sonido. Cada instrumento tiene su particular forma de bóveda, más o menos redon-

deada, por lo que será necesario ajustar los pies sobre ella antes de proceder a recortar su altura o grosor, extremo de mucha importancia para conseguir el mejor sonido. Un violinista no podrá nunca por su propia cuenta solucionar la debida manufactura de un puente por lo que es recomendable acudir siempre al luthier para que haga este trabajo.

También la calidad de la madera con la que se fabricó el puente es de suma importancia para la sonoridad; deberá ser de arce, de fibra compacta y uniforme, y muy seca. Naturalmente que existen otras calidades y precios, pero no se podrá exigir el máximo rendimiento al utilizar elementos de poco valor.

En cuanto a su colocación debe corresponder exactamente entre el centro de las efes, marcado por las dos pequeñas hendiduras centrales de éstas, y bien en línea con referencia al batedor, cuidando siempre después de haber cambiado o afinado alguna cuerda, la perfecta perpendicularidad del mismo sobre la tapa. Cada vez que afines repasa que el puente quede totalmente en ángulo recto, así evitarás que se te doble y tener que cambiarlo, un puente

doblado sobre sí mismo produce muy mal efecto y dice muy poco en favor del violinista.

Otra pieza importante para la sonoridad es el alma, consistente en un pequeño cilindro de madera de pino abeto situado dentro del violín, bien perpendicular y unos milímetros por debajo de la pata derecha del puente, cuya misión es la de reforzar el sonido de las cuerdas 1ª y 2ª, estableciendo además el contacto vibratorio al fondo. Tu luthier conoce perfectamente el punto exacto de su colocación, es inútil que por medios empíricos pretendas conseguir mejorar su situación. El profano debe evitar manosear el alma, a lo cual muchísimos violinistas tienen gran afición, y lo que consiguen es destrozar las efes y marcar desmesuradamente el punto de asentamiento; se necesita una buena experiencia y habilidad para situarla en el punto adecuado ya que depende siempre de la naturaleza del instrumento y de la forma de la bóveda, por consiguiente sólo conseguirás una pérdida de tiempo y el tener que acudir finalmente al maestro luthier para que te solucione el problema.

Cuando debas proceder al cambio de



Guía del violinista. © Casa Parramón, Carrer del Carme, 8, pral. 08001Barcelona.
Revista Doce Notas nº 10, febrero 1998. Edita: Doce Notas S.C., Plaza de Las Salesas, 2 28004 Madrid

las cuerdas es aconsejable el hacerlo de una en una, para evitar el desplazamiento del alma al aligerar la presión sobre la tapa o al no encontrar el lugar justo de la colocación del puente.

Las cuerdas deben ponerse dentro del agujero practicado en las clavijas entrando en él únicamente la parte entorchada de seda, nunca pongas directamente la parte entorchada de metal, ya que corres el riesgo de romperla enseguida, antes de llegar al tono, o a romper el hilo de esta parte quedando la cuerda sorda e inutilizada.

Si debes encordar un violín que no tiene ninguna cuerda comienza por la 3ª, para seguir con la 2ª, la 4ª y finalmente la 1ª. Con ello se consigue que al poner las dos cuerdas centrales el puente podrá colocarse en su emplazamiento, pues la tensión ejercida desde el cordal hacia un costado no desviará su asentamiento como ocurriría si empezaras por la 4ª o 1ª, afina luego paulatinamente cada una de ellas, sin llegar inmediatamente a tono, sino de forma ordenada y sin dar tirones excesivos. Coloca antes un trozo de tela o papel debajo del cordal encima de la tapa, para evitar que los tensores la rayen.

La limpieza

Tenemos necesidad de hacer hincapié en este importantísimo punto; conviene limpiar el instrumento inmediatamente después de haber tocado, quitando el polvo de la resina que se deposita sobre la tapa y las cuerdas debido a la frotación del arco sobre las mismas, con un trapo fino o gamuza, sin emplear alcohol pues podrías arruinar fácilmente el barniz. Existen en el mercado productos especiales para la limpieza y en última instancia acude a tu luthier quien incluso procederá a limpiarlo por dentro, pues muchas veces se descuida y se acumula el polvo en su interior formando unas bolas de suciedad que corren por dentro de la caja. Es de muy mal efecto el ver a un profesional o a un estudiante tocando con un violín provisto de una gruesa capa de porquería que va siendo cada vez más difícil de quitar, no sólo desacredita al profesional músico sino al resto de compañeros que forman la orquesta.

La madera de la caja del violín es muy sensible a la humedad y cambios de temperatura, lo que conlleva muchas veces a que se desencolen los aros o las puntas, produciendo un sonido áspero y perdiendo

calidad e intensidad, es necesario acudir inmediatamente al luthier quien con su profesionalidad sabrá encontrar el punto descolado y procederá a su arreglo.

Debemos recomendar muy particularmente no dejarse engañar por los infinitos aficionados e intrusos que en el arte de la luthería abundan más que en cualquier otro oficio, pues corres el riesgo de que te dejen el instrumento peor de lo que estaba; la inexperiencia es un grave hándicap a la hora de solucionar un problema, sólo permite que efectúe el trabajo o las revisiones el luthier de tu confianza, quien sabrá conseguir las oportunas correcciones de sonido con profesionalidad y con una labor garantizada por los años de experiencia.

No podemos dejar de insistir en este importantísimo punto, ya que la mayoría de las veces los pseudo-luthiers emprenden unas operaciones innecesarias, como por ejemplo, abrir el instrumento y cambiar la barra armónica, que podría evitarse de saber arreglar el mal sin efectuar esta extrema operación. Tampoco permitas que procedan a rebarnizar tu violín, práctica muy extendida entre los aficionados, le van a estropear no sólo su integri-

LA FLAUTA

Su historia, su estudio



Joaquín Valverde Durán

Comentarios de Joaquín Gericó y Francisco Javier López

La Flauta

Su historia, su estudio

Joaquín Valverde Durán

(Comentarios de Joaquín Gericó y Francisco Javier López)

Distribuye: Mundimúsica S.L.

Joaquín Valverde Durán es nada menos que *Valverde*, ese nombre adosado al de Chueca y del que los aficionados actuales

(excepto incondicionales) apenas saben gran cosa. Pues bien, ese *heterónimo* de Chueca tuvo una vida independiente de la que le ha dado esa popularidad de segundón y además de hacer muchas zarzuelas (con Chueca, con otros, incluido su hijo Quinito, y a solo), desarrolló una carrera como director orquestal y flautista. Esta última actividad le llevó a protagonizar un episodio que resume perfectamente el mundo de trampas y chanchullos que reinaba en su época. En 1882 se presentó a una oposición a la cátedra de flauta del Conservatorio de Madrid (entonces Escuela Nacional de Música) y tanpreciado puesto le fue escamoteado, según su propia opinión, tras una serie de irregularidades perfectamente planificadas para concederle la plaza al favorito de algún poderoso: González Val (que fue catedrático en Madrid durante muchos años y el primero en aplicar aquí una enseñanza a partir de la

flauta con el sistema Boehm). La viva sensación de injusticia que sintió Valverde le llevó a publicar cuatro años después lo que era su memoria para aquella desafortunada oposición junto a un rosario de quejas.

El interés de esta publicación es grande porque ilustra sobre el estado de la flauta en las últimas décadas del siglo pasado, especialmente, el tránsito definitivo al sistema Boehm, los planes de estudio de la carrera y la situación de la técnica del instrumento. El interés del opúsculo que escribió Valverde no le priva de errores y apreciaciones técnicas algo burdas, cuando no de mistificaciones literarias. Ahí es donde cobra importancia el trabajo de presentación y aclaración de conceptos de sus prologuistas, los catedráticos de flauta Joaquín Gericó (de Madrid) y Francisco Javier López (de Sevilla). Con la puesta a punto de esta edición, Gericó y López sitúan el trabajo de Valverde en

sus coordenadas justas y lo enmarcan en la problemática de su época. El resultado es un libro tan insólito como digno de la mayor atención. En él se nos habla de la técnica de un instrumento en un momento dado de la historia española, de sus planes de estudios y de su literatura, y a través de todo ello de logros e insuficiencias, de decepciones y esperanzas en un momento dado. Un momento que hubiera resultado clave para entroncar con un sistema de enseñanza que en Europa se encontraba en plena madurez. Un país que se equivoca tanto, como es el nuestro, necesita recuperar estos ejemplos para poder construir alternativas a sus vacíos a partir de sus numerosos tropezones. ¡Bravo a los prologuistas y a los editores de esta obra! Valverde, que anda en cartel estos días, junto a su querido Chueca, con *La Gran Vía*, también tiene cosas que decimos en el mundo de la educación. J.F.G.



Mundimúsica S.L.
INSTRUMENTOS MUSICALES

Amplio catálogo de títulos, todos los estilos, géneros e instrumentos
Sección especializada en importaciones, búsqueda y gestión editorial
Atención personalizada, envíos contrarrembolso a toda España

Departamento Editorial

Más de 100.000 referencias editoriales
nacionales e internacionales

Garijo

Mundimúsica

Desde 1924

E-mail: jagarijo@lander.es
<http://www.mundimusica-garijo.com>

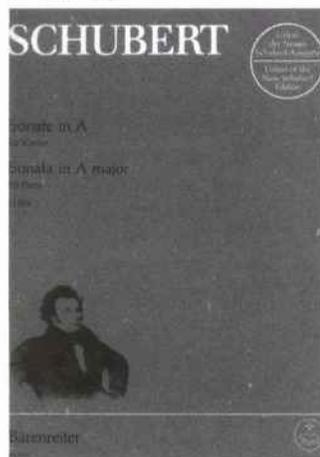
Calle Suero de Quiñones, 22 28002 Madrid
 (junto al Auditorio Nacional de Música)
 Tel. (91) 519 19 23



Calle Espejo, 4 28013 Madrid
 (junto al Teatro Real)
 Tel. (91) 548 17 94 / 50 / 51 Fax (91) 548 17 53

Partituras

Piano



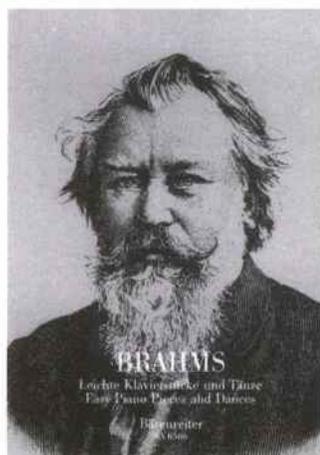
Franz Schubert

Sonata en La mayor, para piano D. 959

Edición Urtext de la New Schubert Edition.

Ed. Bärenreiter (BA 5633)

Edición Urtext de una de las tres últimas sonatas para piano de Schubert con inclusión de los borradores manuscritos que se encuentran en propiedad privada. Las diferencias entre borrador y versión definitiva llegan a ser muy significativas en el último movimiento, pero son dignas de estudio a lo largo de toda la Sonata. Se encuentran hasta dos versiones diferentes de la exposición del primer movimiento en borrador y, las diferencias -a veces ligeras, pero siempre significativas- ilustran sobre el quehacer schubertiano.



Brahms

Piezas para piano y danzas fáciles

Ed. Bärenreiter (BA 6566)

Colección de 26 piezas fáciles de Brahms. El grueso más importante es el que está formado por 16 vales, opus 39, simplificados por el propio Brahms. La colección fue compuesta en 1865, originalmente a cuatro manos, con destino a la numerosa demanda de piezas de salón. Las otras diez piezas van desde versiones fáciles de obras fragmentos de obras, como el opus 5 y el opus 118, hasta piezas de danza, cánones o lieder en reducción para piano.

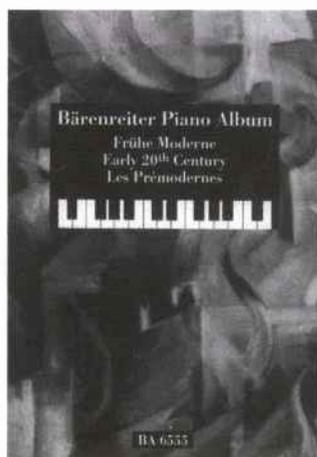


Los Premodernos Álbum de Piano

Colección de piezas de Liszt a Zimmermann

Ed. Bärenreiter (BA 6555)

Serie de obras pianísticas de nivel fácil a media dificultad. 36 autores desde el último romanticismo hasta autores del siglo XX ofrecen una visión de la obra corta para piano especialmente estimulante para el alumno, siempre falto de repertorio moderno. Esta parte, menos habitual y más interesante, pues, para el estudiante, ofrece ejemplos de compositores como Stravinsky, Hindemith, Hartmann o Britten. Un suplemento añade información útil sobre muchas de las obras (en alemán, inglés y francés).



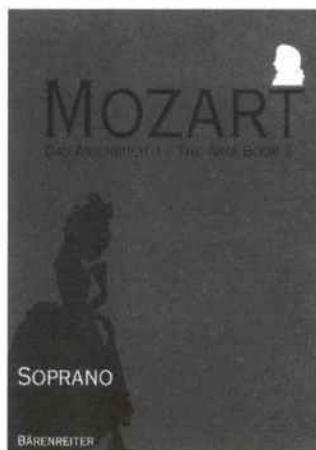
Eduardo Pérez Maseda

Tres Movimientos para piano (Sonata I)

Ed. Alpuerto, S.A.

La Editorial Alpuerto, en colaboración con la Fundación Hazen Hosseschrueders, saca al mercado una obra pianística de uno de nuestros compositores más destacados de las últimas generaciones, Pérez Maseda (1953). Estos Tres Movimientos para piano, merecieron el Premio de Composición Isaac Albéniz de la Generalitat de Cataluña en 1984. Se trata de obra ideal para cursos superiores a los que ayudará a familiarizarse con novedades de la notación pianística.

Canto



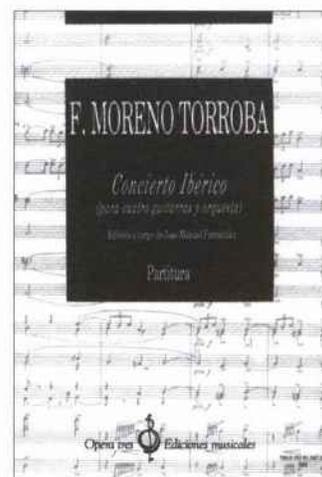
Mozart

Libro de arias n.º 1, para soprano

Ed. Bärenreiter (BA 5371)

Colección de arias para soprano de las primeras óperas de Mozart que permite una familiaridad progresiva con su estilo. Las tesituras están elegidas en registros controlados, pocas veces evoluciona por encima del La. Pero cuenta con algunos ejemplos de vocalizaciones de compleja factura. El libro proporciona una separata con indicaciones de estilo y problemas de adornos. Un segundo tomo ofrece una colección de 15 de las arias más conocidas del maestro salzburgoés.

Guitarra



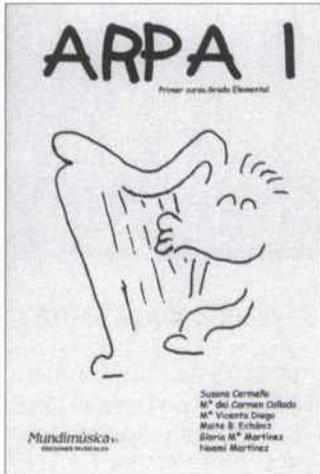
F. Moreno Torroba

Concierto Ibérico (para cuatro guitarras y orquesta)

Edición a cargo de J. Manuel Fernández Ed. Ópera Tres

Partitura orquestal en versión crítica de José Manuel Fernández del Concierto Ibérico, para cuatro guitarras y orquesta, de Federico Moreno Torroba. Notable esfuerzo el realizado por esta casa de edición española para ofrecer al público la partitura completa de este clásico del concierto guitarrístico. En otro tomo se presenta la reducción a piano de la parte orquestal.

Arpa

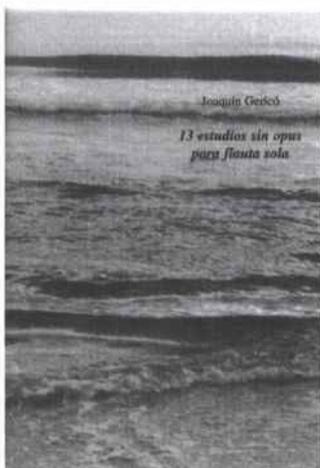


Arpa I

Primer curso. Grado Elemental
 Susana Cermeño, M^a del Carmen Collado,
 M^a Vicenta Diego, Maite
 B. Echániz, Gloria M^a Martínez,
 Noemi Martínez
 Ed. Mundimúsica S.L.

Sorprendente libro de arpa para la iniciación. Realizado con entusiasmo para hacer más grata la entrada del joven en la música a través del instrumento. Seis autoras, todas antiguas alumnas de M^a Rosa Calvo Manzano de cuyo entusiasmo se declaran deudoras, han realizado un bello álbum apto para captar la curiosidad del alumno infantil.

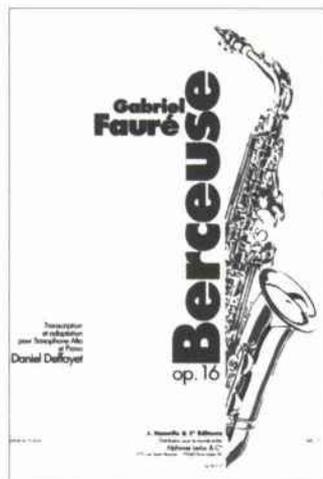
Flauta



Joaquín Gericó
 13 estudios sin opus para flauta
 sola
 Ed. Mundimúsica S.L.

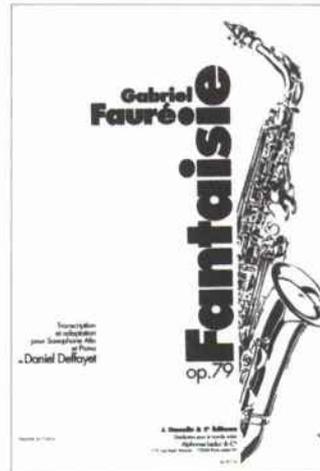
Colección de estudios de flauta a cargo de quien es catedrático del Conservatorio Superior de Música de Madrid. Se trata de una serie con dificultades para ser abordadas en niveles medio altos y, en algunos casos, para jóvenes profesionales deseosos de tener en dedos algunas de las dificultades a las que se enfrenta el flautista actual. Interesante apéndice de modos de ataque relacionados con estéticas contemporáneas.

Saxofón



Gabriel Fauré
Berceuse, Op. 16.
Fantasia, Op. 79.
 (Transcripción para saxo alto y
 piano de Daniel Deffayet)
 Ed. Alphonse Leduc.

Serie de transcripciones de obras de Fauré para saxofón alto y piano de quien fue profesor del Conservatorio Superior de París hasta 1988. Con esta iniciativa, algunos grandes maestros y casas editoriales se plantean paliar la tradicional escasez de repertorio para el saxofón en el terreno de la música clásica, especialmente un repertorio lírico que ayude a definir un sonido homogéneo.



Bizet, Gluck, Puccini, Verdi
Arias favoritas de óperas.
 Para saxofón alto, soprano o tenor
 y clarinete en si b y piano.
 Para flauta y oboe y piano.
 (Arreglo de Armando Ghidoni)
 Ed. Alphonse Leduc.

En la misma línea que las anteriores, esta colección propone arreglos de arias de Carmen, Orfeo ed Euridice, Tosca, Rigoletto y La Traviata. En esta ocasión, el campo de instrumentos es más amplio, pudiéndose interpretar en tres clases de saxofones y clarinete en un cuaderno y para flauta u oboe en otro cuaderno. Brinda, para ello, partes diferentes para cada transporte.



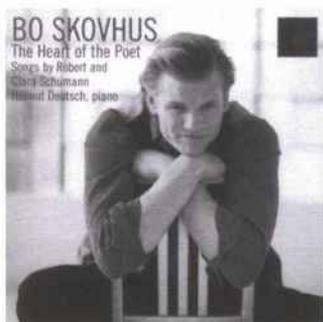
Percusión



25 partituras progresivas para batería.
Con acompañamiento de un CD.
Jacky Bourbasquet, Claude Gastaldin, Jo Hammer, Loïc Pontieux. Música: Philippe Khoury
 Ed. Alphonse Leduc.

La batería tiene en este tomo una interesante propuesta: 25 estudios que cubren desde el principiante hasta en el grado medio. Todo ello, con profusas explicaciones sobre convención de escritura y, sobre todo, con el atractivo de un disco compacto incluido que contiene cinco estudios tocados en estilos diferentes, así como versiones lentas y rápidas.

Mujeres en el disco

Sección coordinada por
JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

CORAZÓN DE CLARA

SONY

Clara Schumann: *Lieder*.
Robert Schumann:
Liederkreis, Op. 24;
Dichterliebe, Op. 48.
Bo Skovhus, barítono. Helmut
Deutsch, piano.

LA COMPOSITORA QUE
LLEGÓ DEL FRÍO

SONY

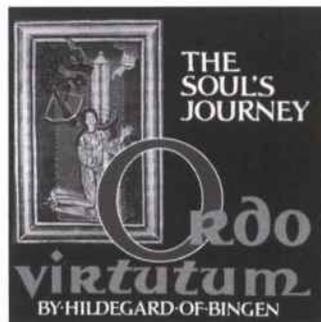
Sofia Gubaidulina:
*Chaconne; Sonata; Musical
Toys; Introitus: Concierto para
Piano y Orquesta de Cámara*.
Andreas Haefliger, piano. Radio-
Philharmonie Hannover des NDR.
Bernhard Klee, director.



ANTOLOGÍA DE MUJERES

VENTILADOR EDITIONS

Pauline Viardot-Garcia:
Vieille Chanson; Berceuse;
Bohémienne. Lili Boulanger:
*Deux Morceaux pour Violon
et Piano*. Fanny Hensel-
Mendelssohn: *Adagio*.
Grazyna Bacewicz:
Humoreska. Clara Schu-
mann-Wieck: *Drei
Romanzen Op. 22*. Germaine
Tailleferre: *Adagietto*. Dora
Péjacévic: *Romanze Op. 22*.
Élegie Op. 34. Maria
Theresia von Paradis:
Sicilienne. Barbara Heller:
Lalai.
Artemis. Rodica Monica Harda,
violin. Carmen Martínez, piano.



HILDEGARDA LA SANTA

ETCETERA (Dist. ANTAR)
Hildegard von Bingen: *Ordo
Virtutum* (selección)
Vox Animae. Michael Fields y
Evelyn Tubb, directores.

La producción compositiva de Clara Schumann-Wieck se encuentra auténticamente encajonada entre un montón de mitos. Para empezar, su matrimonio con Robert Schumann ha sido aireado como la historia de amor por excelencia del romanticismo alemán. Posteriormente, convertida en viuda eterna (Clara sobrevivió a Robert cuarenta años), se convirtió en albacea del tronco más robusto de la música alemana, la línea que va desde Schumann a Brahms. Su relación con este último también forma parte de la leyenda. Queda, además, su extraordinaria reputación como pianista, una de las mejores de su tiempo. Era, además, madre, etc.

Su disponibilidad para la creación en medio de tales tareas es aún objeto de discusión, Robert no parece haberla tiranizado -en este ámbito- en la misma medida que lo hizo Mahler con Alma. En todo caso, las posibilidades de acercarse a su obra deben aprovecharse al máximo, su talento musical, su técnica y su situación privilegiada en la historia de la música la convierten en una figura de excepción. Los *lieder* incluidos en este disco ofrecen una pequeña muestra de un talento para la composición nada desdeñable.

Sofía Gubaidulina, nacida en Tatarstan en 1931, constituye uno de los nombres que sonaron con mayor fuerza cuando los primeros años de la venerable perestroika permitieron dar a conocer a toda una o varias generaciones de artistas de la extinta Unión Soviética. Se pudo constatar entonces que los tiempos del drama de Shostakovich habían quedado lejos y que compositores dados a conocer a partir de los años sesenta habían conseguido un grado de modernización sino tan extenso como en Europa occidental sí, al menos, tan profundo de concepto.

La música de Gubaidulina brinda un aroma de intensísima poesía, las formas no se encuentran dislocadas, como pudiera ser el caso de sus colegas occidentales del mismo período, pero la gramática, incluso la retórica, tienen una densidad típicamente actuales, con un cierto regusto hierático característico de su influencia rusa. El presente disco está marcado por obras pianísticas, a solo y en concierto. Cuatro obras de épocas muy distintas que muestran un itinerario ejemplar de una de las compositoras más reconocidas hoy.

Disco de mujeres grabado por mujeres. Rara avis de grabación casi militante que no encontraría fácil acomodo en sellos grandes. El dúo formado por Harda y Martínez, de nombre inequívocamente feminista, Artemis, ofrece una antología de mujeres compositoras. Nada menos que nueve desfilan por esta grabación, desde Maria Theresia von Paradis, la más antigua (1759-1824), hasta Barbara Heller, la más actual y la única viva de esta colección (1936). Los nombres más populares son Clara Schumann y Fanny Mendelssohn, sin olvidar a las francesas Lili Boulanger, la primera mujer en haber ganado el Premio de Roma y prematuramente fallecida a los 24 años, y Germaine Tailleferre, miembro del Grupo de los Seis. Disco de referencia en un tema como el elegido en nuestra revista: mujeres compositoras.

Es un hecho. Hildegard (1098-1179) se ha convertido en un fenómeno, sus discos se encuentran, a veces, por docenas en los estantes de las grandes tiendas. En ello coinciden varios fenómenos, su período (el siglo XII) es, probablemente, el más antiguo al que podemos tener acceso con fuentes fiables; a favor del gregoriano puro tiene el hecho de ofrecer un rostro en lugar del riguroso anonimato que caracteriza a la música medieval; es, además, una mujer cuya larga trayectoria se encuentra llena de acontecimientos de rara intensidad histórica (ver artículo en nuestro dossier: *Mujeres en la composición*). Añádase a eso que este año se cumple su aniversario, los 900 años de su nacimiento.

Hildegard compuso un Kyrie, 7 secuencias, 35 antífonas, 19 responsos y 7 himnos, todo ello con destino a la comunidad de la que fue abadesa, Rupertsberg. Es, también, autora de una obra casi mágica, *Ordo Virtutum*, considerada su obra maestra. Se trata de una especie de drama religioso que pone en escena a las virtudes en un peregrinaje en el que no falta el encuentro con el diablo. Todo esto está planteado musicalmente con una plasticidad llena de vigor y de modernidad. La presente grabación ofrece una importante selección de esta magna obra.



ELISABETH LA GRANDE

ARION

Elisabeth Jacquet de la

Guerre: *Cantates Françaises sur des sujets tirez de l'écriture (1^o livre et 2^o livre). Sonate n^o 4. Les Pièces de clavecin qui peuvent se jouer sur le violon.*

Sophie Boulín, Isabelle Poulenard, sopranos. Michel Verschaeve, barítono. Bernardette Charbonnier, Catherine Giardelli, violones. Brigitte Haudebourg, clavecín. Françoise Bloch, viola de gamba. Guy Robert, tiorba. Claire Giardelli, violonchelo barroco. Georges Guillard, órgano y clavecín.

Las cantatas sobre temas extraídos de las Sagradas Escrituras constituyen el repertorio privilegiado de esta inmensa compositora apreciada sin restricciones en una corte francesa en la que la máxima profesionalidad y el genio no estaban ausentes. En este doble disco encontramos una selección de sus obras más representativas. La cantata a la francesa era un género para una o pocas voces acompañadas por escasos instrumentos. Con este material tan exiguo hacía falta una gran inventiva para sostener toda una narración. Únase a ello el buen gusto, imprescindible para sobresalir en el contexto de la música francesa barroca y podrá evaluarse el mérito de estas obras que cobraron valor de referencia para sus contemporáneos. Elisabeth Jacquet de la Guerre (ver nuestro dossier) marcó época en este repertorio y, también, en las primeras sonatas, al estilo italiano, que se asomaron tímidamente a los mentideros parisinos en los últimos años del reinado del rey que admiró a Elisabeth, Luis XIV.



EL CREPÚSCULO DE VERSALLES

ERASMUS (Dist. ANTAR)

Louis Nicolas Clérambault:

Le Soleil Vainqueur des Nuages; Léandre et Héro.

Jean-Baptiste Stuck "Battistin": *Héraclite et Démocrite.*

D'Anna Fortunato, mezzosoprano.

John Ostendorf, bajo-barítono. Brewer Chamber Orchestra. Edward Brewer, clavecín. Rudolph Palmer, director.

La primera mitad del siglo XVIII es el ocaso del período Barroco; sin embargo es el mejor conocido y, para muchos, casi todo el Barroco. Grandes nombres como Bach, Haendel, Scarlatti, Vivaldi, Telemann o Couperin (todos contemporáneos) han dibujado el paisaje. En Francia, por el contrario, fue el largo reinado de Luis XIV el que diseñó el apogeo del Barroco y éste falleció en 1715, esto es lo que produce esa sensación de contrapicé del Barroco francés.

Los dos nombres que se dan cita en esta grabación entran de lleno en ese segundo período post Luis XIV y, consecuentemente, mas desdibujado. Louis-Nicolas Clérambault nació en 1676 y falleció en 1749. Su período creador alcanzó la madurez con Luis XV al que le dedicó la cantata *Le Soleil Vainqueur des Nuages* para el restablecimiento de una enfermedad. Battistin (1680-1755) era de origen alemán y su verdadero nombre era Stuck, su apodo nos habla claramente del gusto italianizante que el viejo rey combatió pero que se impuso, en alianza con el sacrosanto estilo francés, cuando el Rey Sol fue sucedido.



OTRO ORFEO, POR FAVOR

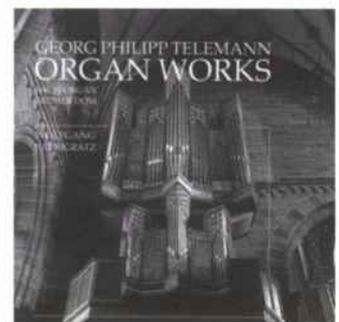
HARMONIA MUNDI

G. Ph. Telemann: *Orpheus.*

Dorothea Röschmann, soprano. Roman Trekel, barítono. Ruth Ziesak, soprano. Maria Cristina Kiehr, soprano. Werner Gura, tenor. Hanno Müller-Brachmann, barítono-bajo. Axel Köhler, contratenor. Rias-Kammerchor. Akademie für alte musik Berlin. René Jacobs, director.

En la primera mitad del siglo XVIII Telemann era el máximo representante de la ópera en Alemania ¿Cómo es que apenas conocemos ninguna? Cosas de la vida y de las mitologías artificiales de ese repertorio que creemos tan serio y objetivo. *Orpheus* es un proyecto muy reciente. Recuperada hace apenas veinte años, su primera recreación moderna tuvo lugar en 1990. Poco después, la Opera Nacional de Berlín encarga una nueva versión a René Jacobs, Peter Huth y Jakob Peters-Messer. Se trataba de restituir la integridad de la obra con ligeros añadidos de otras obras de Telemann. Esa versión se estrenó en Berlín en 1994 y es la que ahora nos llega en esta flamante grabación que tiene todo el aura de un estreno discográfico.

Orpheus fue estrenada en 1726 y retoma el viejo mito que no ha dejado de fascinar a los compositores, el del poder de la música que puede vencer a la muerte. En esta versión, Telemann introduce un personaje, el verdadero protagonista que es Orasia, reina de Tracia, y que mata a Euridice y al propio Orfeo por celos hacia éste. Una nueva variante más dramática y dura que el viejo mito pastoral que dio origen a la ópera.



TELEMANN AL ÓRGANO

MDG (Dist. ANTAR)

G. Ph. Telemann: *Concerto (transcripción de J.S. Bach BWV 985). Pasacaille. Cuatro Preludios Corales. Fantasía en Re mayor. Sonata para dos manuales y pedal. Dos Preludios Corales. Concierto para la iglesia (transcripción de J.G. Walther).*

Wolfgang Baumgratz, órgano.

La obra organista de Telemann yace sepultada en la montaña de su enorme producción; es, además, mucho menos abundante que la de Bach debido a que su actividad de iglesia fue menor una vez que su reputación mundana alcanzó proporciones europeas. De todos modos, no deberíamos menospreciarla, algo que no hizo ni el propio Bach que transcribió su Concerto actualmente incluido en su catálogo y que es la primera obra con la que se abre esta interesante grabación.

La muestra de obras organísticas que se escuchan en este disco nos da la medida de su autor en los géneros más importantes practicados a comienzos del siglo XVIII en el servicio religioso protestante, especialmente los preludios extraídos de los corales, de los que Baumgratz nos brinda seis ejemplos, el pasacalle, la fantasía, los conciertos y la sonata. Un repertorio de la más alta dignidad y del que Telemann sale más que airoso. No es ajeno al interés de esta grabación el organista Wolfgang Baumgratz que interpreta este repertorio en el órgano de la catedral de Bremen debido a la factura de la marca holandesa van Vulpen, especializada en copias barrocas fieles y restauraciones.



BAILES Y LOCURAS

DIVOX (Dist. ANTAR)
Balli, Capricci e Stravaganze:
 Obras de **Merula, Frescobaldi, Marini, Farina, Vitali e Uccellini.**
 Sonatori de la Gioiosa Marca.

Dicen los intérpretes de esta grabación que el siglo XVII fue el siglo de la guerra y de la música. En efecto, una locura parece ser consustancial a la otra, amor, alegría y muerte crean una buena figura. Es, también, el siglo de la danza y todo ello tiene su lógica. Este disco pretende recrear esa atmósfera de excesos por la vía de brindarnos un puñado de música italiana caracterizada por el espíritu festivo o, como el propio título indica, bailes, caprichos y extravagancias. Obras, de todos modos, no exentas de momentos graves y melancólicos.

Se dan cita en este disco autores muy conocidos, como Girolamo Frescobaldi, hasta otros mucho menos frecuentados en el repertorio, como Mario Uccellini, Carlo Farina, Tarquinio Merula, Giovanni Vitali o Biagio Marini. Una de las obras más curiosas del disco es el *Capriccio Stravagante* de Farina (quizá la obra que ha centrado el espíritu de la grabación); obra compuesta para la corte de Dresde, donde ejercía el italiano en las primeras décadas del siglo. Estamos ante un retablo sonoro cuyo decorado es el de la agitación de la Guerra de Treinta Años: aventuras, picaresca y realismo se dan cita en una serie de episodios por los que desfilan gatos, perros y gallinas junto a toda clase de instrumentos que parecen retratar el estado de ánimo de la soldadesca.



UN CLÁSICO OCULTO

MDG (Dist. ANTAR)
Antonio Casimir Cartellieri:
Gioas, Re di Giuda.
 Katharina Kammerloher, mezzosoprano. Gesa Hoppe, soprano. Ingeborg Herzog, soprano. Thomas Quasthoff, barítono. Hugo Mallet, tenor. Jörg Hempel, barítono. Bachchor Gütersloh. Detmolder Kammerorchester. Gernot Schmalfuss, director.

Supongamos que el amado lector no sabe nada de Cartellieri (era mi caso), adquiere el disco, lo pone sin leer nada de la carpétilla y, de pronto, la obertura de este oratorio le hará decir: ¡Cielos, es Mozart!, quizá un poquito peor, pero... Luego empieza el oratorio propiamente dicho y dirá: ¡Bueno, ya no es Mozart, pero no está mal! Pero ¿Quién es? Llega la hora de mirar la carpeta (o el diccionario de la música) y descubre que Cartellieri nació en 1772, dos años después de Beethoven, que a finales del siglo ya estaba en Viena y estudiaba con Albrechtsberger y Salieri, los dos fueron maestros de Beethoven, que en 1796 era contratado como maestro de capilla del Conde Lobkowitz y que fallecía prematuramente en 1807. Tenía 35 años, los mismos que alcanzó a vivir Mozart, aunque éste había muerto dieciséis años antes.

Estamos, pues, ante un clásico, algo tardío, pero que maneja análogos recursos estilísticos a los mejores vieneses de la época que, como Cartellieri, no habían nacido tampoco en Viena. Buenas referencias para intentar conocerlo y este oratorio que cuenta las innumerables desgracias sufridas por el pueblo judío es una excelente ocasión de conseguirlo.



MOZART EN SU FORTEPIANO

SONY
W. A. Mozart: «Los años de Viena 1782-1789», *Sonatas, Fantasías y Rondós.*
 Jos van Immerseel, fortepiano.

Este álbum doble es una grabación excepcional ya que nos hace revivir no sólo las obras de Mozart para el teclado en un momento dado de su vida, sino que lo hace, además, en un instrumento que nos muestra las obras en su clima original. El fortepiano utilizado por Jos van Immerseel ha sido construido por Christopher Clarke a partir de un original de Walter, el constructor que creó los modelos más perfeccionados en esas dos últimas décadas del siglo XVIII. Clarke realizó esta copia en 1988 con destino a la interpretación de la integral de los conciertos para piano de Mozart de la temporada 1990/91 (el año del bicentenario de su muerte), junto con la orquesta «Anima Eterna».

Con este instrumento, las piezas mozartianas compuestas en esos años de desbordante madurez recuperan esa tensión especial que, indudablemente, debió motivar al compositor para realizar una obra tan amplia y variada en el ámbito del teclado. La capacidad dinámica del fortepiano de Walter es muy grande, pero con un punto de aridez y resistencia, los movimientos arpegiados suenan como relámpagos, el canto es más áspero que con un aterciopelado piano moderno. Con esta sonoridad, la gramática mozartiana alcanza una virilidad y potencia que muchos le han negado. Es un Mozart robusto y sano el que reaparece en su teclado original.



Y POR FIN LA GRANDE

SONY
F. Schubert: *Sinfonía en Do mayor «La Grande».*
 Anima Eterna Symphony Orchestra.
 Jos van Immerseel, director.

Acabado el bicentenario del nacimiento de Schubert, nos llega el más digno colofón: la última sinfonía de la serie integral que ha grabado la orquesta Anima Eterna, dirigida por el prodigioso Jos van Immerseel (también lo tenemos al fortepiano interpretando a Mozart en estas mismas páginas). Para los que hayan olvidado lo dicho cuando comentamos las otras sinfonías schubertianas de este increíble grupo, repetimos. La orquesta flamenca Anima Eterna es, hoy por hoy, uno de los colectivos más rigurosos y novedosos de los que aplican criterios de interpretación originales. El diario de a bordo de cada grabación, perfectamente registrado en la carpétilla del disco (no está traducido al castellano, advertimos) es exhaustivo y modélico; su reflexión sobre la obra y los criterios de interpretación es lo máximo que conocemos hoy día. Por ejemplo, el capítulo dedicado al estudio del movimiento del arco en esta obra, recuperando los criterios de Spohr, es una golosina.

La *Sinfonía en Do mayor, «La Grande»*, es un majestuoso friso musical que ha desconcertado tanto por su extensión (casi una hora), como por su profundidad abstracta. De hecho, es la cabeza de puente que llega hasta Bruckner sin ningún apoyo intermedio. Disco, en suma, absolutamente imprescindible de los que debemos agradecer a los centenarios.



EL ÚLTIMO ALIENTO DEL GIGANTE

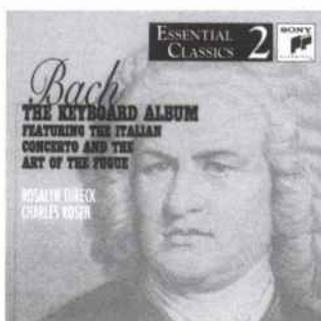
ARCHIV (D.G.)

G. F. Haendel: *Ariodante*.

Denis Sedov. Anne Sofie von Otter. Lynne Dawson. Richard Croft. Ewa Podles. Verónica Cangemi. Luc Coadou. Les Musiciens du Louvre. Marc Minkowski, director.

La batalla sostenida por Haendel en favor de la ópera italiana (que entonces era sinónimo de internacional) alcanzó una inflexión definitiva, en su contra, con el estreno de *Ariodante*, una ópera basada en un pentágono amoroso: Lurcanio ama a Dalinda que ama a Polinesso que ama a Ginevra que ama a Ariodante. Esta rueda maldita se rompe porque el más malo, Polinesso, decide utilizar a Dalinda en contra de Ginevra. El plan hace daño, pero finalmente fracasa y dos parejas naturales se establecen. Los impares son siempre malos para el amor.

Las óperas de Haendel contienen una música excepcional (y esta quizá más), pero sus convenciones teatrales pesan como losas. ¿Cómo hacer hoy día mínimamente verosímil una historia en la que el malo, Polinesso es una contralito y el bueno, Ariodante, una soprano (un castrado en la época de Haendel)? La respuesta es simple, no intentarlo siquiera y disfrutar de la música. *Ariodante* se estrenó en el Covent Garden de Londres en 1735 y significó el último golpe en su contra asestado por sus rivales mantenidos por el Príncipe de Gales y que contaban nada menos que con Farinelli. Tras esto, Haendel volvió al oratorio y recuperó su crédito. La ópera lo hace ahora con todos los honores.



RECUERDOS DE BACH AL PIANO

SONY

J. S. Bach: *Diversas obras para teclado. Concierto Italiano; El Arte de la Fuga.* Rosalyn Tureck, piano. Charles Rosen, piano.

Todo joven que se aproxima al mundo de la música a través del teclado se inicia en Bach tal y como lo hace este disco, con una serie de obras, desde los primeros hasta los últimos cursos, con la cálida sonoridad del piano. Pero, en los últimos años, la interpretación de la música antigua ha cambiado esos colores y el brillo árido y la veracidad del clavecín ha sustituido al terciopelo del piano moderno. Antes de esa ola, Rosalyn Tureck era una de las grandes especialistas del Cantor de Leipzig, ahora es un recuerdo. Este disco nos la recupera y nos trae, también, aromas del conservatorio a quienes lo dejamos atrás. Tocar a Bach al piano, en el mundo del concierto, ha dejado de ser un debate; sin embargo ¡Qué bien suena! ¿O es nuestra memoria la que nos lo ennoblece de tal manera? Este disco hay que ir a comprarlo sin tardanza. Máxime teniendo en cuenta que consta de un segundo con *El Arte de la Fuga* tocado por Charles Rosen, otra luminaria del pasado que muchos recordamos, también, como intérprete de Webern o teórico de la sonata. No quisiera decirle a nadie lo que es *El Arte de la Fuga*, me siento un poco tonto. Pero si algún lector de DN todavía no la ha descubierto que se precipite, no sólo es necesario para saber lo que es la música, es fundamental para saber lo que es la vida.



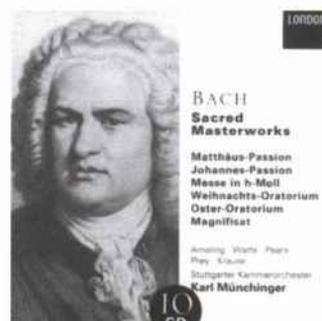
SONATAS EN FAMILIA

PHILIPS

W. F. Bach: Sonata en Do menor para viola y clavecín. **J. S. Bach:** *Sonatas n.º 1 en Sol, BWV 1027; n.º 2 en Re, BWV 1028. Sonata n.º 3 en Sol menor, BWV 1029, para viola de gamba y clavecín.* **C. Ph. E. Bach:** *Sonata en Sol menor para viola de gamba y clavecín, Wq. 88.* Nobuko Imai, viola. Roland Pöntinen, clavecín.

Esta grabación es más interesante que lo que sugiere la lamentable portada. Se encuentran aquí las tres sonatas para viola de gamba y clave de Bach junto a sendas de sus dos hijos principales de la primera hornada: el mayor Wilhelm Friedemann y el que realizó una mejor carrera, Carl Philipp Emanuel. La de Wilhelm Friedemann es la única escrita originalmente para viola, instrumento que, por lo que parece, estimaba mucho. Las otras cuatro fueron escritas para viola de gamba. Nobuko Imai, no obstante, las toca todas en una viola. Es una posibilidad como otra cualquiera, y más tratándose de Bach que, seguramente, las transcribió de algún otro instrumento.

Las tres de Bach son viejas conocidas y los gambistas las han hecho suyas casi con la misma pasión que los chelistas hicieron lo propio con las sonatas escritas para su instrumento. Las dos de los hijos son menos habituales y presentan un notable interés. La de Wilhelm Friedemann, poco frecuentada, merece la escucha atenta por su clima estilístico y su apropiación de las cualidades de la viola.



LA GRAN MÚSICA RELIGIOSA

DECCA

J. S. Bach: *Pasión según San Mateo. Pasión según San Juan. Misa en si menor. Oratorio de Navidad. Oratorio de Pascua. Magnificat.* Ameling. Watts. Pears. Prey. Krause. Stuttgarter Kammerorchester. Karl Münchinger, director.

La Semana Santa se aproxima y, según todos los indicios, te va a pillar sin las pasiones de Bach compradas. Si te pasó lo mismo en Navidad, aún tienes tiempo de hacer algo. DECCA London acaba de poner en el mercado un álbum popular con las dos pasiones, la *Misa en si menor*, el *Oratorio de Navidad* y algunas propinas. Todo ello en diez discos que caben dentro de un modesto estuche que servirá para que los amigos no te llamen pretencioso.

La versión está llena de nombres históricos y, aunque las grabaciones datan de los años 1964 a 1974, varios están muertos desde hace tiempo, empezando por su director, el histórico bachofilo Karl Münchinger (1915-1990) que encandilaba con su Bach desde la postguerra, o el célebre tenor británico Peter Pears (1910-1986), compañero de Britten. Es decir, estamos ante versiones anteriores a la revolución de los instrumentos originales, pero realizadas con la pasión de toda una generación que veneró a Bach y que marcó toda una época. Como la moda torna rápido y los instrumentos originales ya se usan hasta para tocar a Mahler, estas versiones comienzan a interesar otra vez. Es pues el momento de comprar ya que, de momento, se trata de series económicas.



SOFTWARE PARA PIANO

SONY

F. Chopin: *Mazurkas completas. Polonesas.*
Alexander Brailowsky, piano.

Señala Jackson Braider, autor de los comentarios de la carpeta de este disco, una idea enormemente sugestiva: la mazurka, y otras formas de origen popular habrían jugado un papel parecido a los programas informáticos de hoy día. Es decir, como resultado de la revolución industrial la capacidad de fabricar pianos había aumentado enormemente, pero faltaba el qué hacer con ellos, un aumento de la producción industrial no podía pararse en la minucia de que habría muchos más pianos que músicos, así pues, era necesario ofrecer literatura musical para que esos pianos se tocasen. El resultado parece haber sido un crecimiento impresionante de este tipo de piezas, docenas de miles cada año en la década de 1840, según Braider.

En este sentido, las mazurkas de Chopin constituyen una especie de quintaesencia de ese florecimiento, perfectas de forma, llenas de expresión en el mejor sentido del romanticismo burgués, perfectamente aptas para el saloncito y no especialmente difíciles (aunque Chopin nunca es fácil). Esto explica la popularidad que de la que gozó Chopin en este repertorio, una popularidad que coexistía sin problemas con su reputación musical al más alto nivel de reconocimiento. Esta producción de Chopin tiene, además, el mérito de haber sobrevivido a la desaparición del saloncito y permanecer fresco en plena época del piano digital.



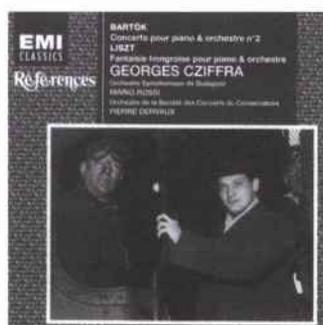
CINCUENTA MÁS UNO IGUAL A VEINTICINCO

SONY

Scarlatti, Mozart, Schubert, Schumann, Chopin, Liszt, Rachmaninov, Bartók, Berg, Tippett, Beethoven, Brahms
Murray Perahia, piano. Acompañado por miembros de English Chamber Orchestra; Peter Pears, tenor; miembros del Cuarteto Amadeus; Chamber Orchestra of Europe; Israel Philharmonic Orchestra dirigida por Zubin Mehta.

Empezar a tocar el piano a los tres años y no mostrarse en público hasta los veinticinco en toda una señal de clase y personalidad. Este es el pasaporte artístico de Murray Perahia, neoyorquino nacido hace cincuenta años y un poco más (1947) y que celebra sus veinticinco años y pico de actividad. Este pequeño desfase de que el disco nos llegue a inicios de 1998 le quita redondez al aniversario, pero nada a la calidad de este disco cuádruple con el que conmemora su vida artística este pianista y director de cara de indio y dedos diabólicos.

Por estos cuatro CDs, circulan sus autores favoritos, así como su dedicación a la música de cámara y sus elegantes prestaciones acompañadas de una orquesta para brindar su Mozart o su Chopin, mención especial, merece la inclusión en este retrato de un ejercicio de modestia: su función como acompañante de la voz, en este caso junto al gran Sir Peter Pears, el tenor y compañero sentimental y artístico de Britten. Ambos, Perahia y Pears, nos brindan los *Lieder Op. 40* de Schumann, aunque Britten tampoco hubiera estado mal.



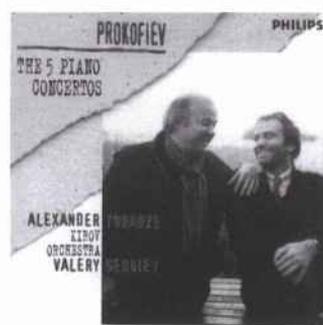
CZIFFRA, EL RETORNO DEL JEDI

EMI

B. Bartók: *Concierto para piano y orquesta n.º 2.*
F. Liszt: *Fantasia húngara para piano y orquesta.*
Georges Cziffra, piano. Orchestre Symphonique de Budapest. Director, Mario Rossi. Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire. Director, Pierre Dervaux.

Georges Cziffra falleció hace apenas cuatro años (1921-1994), pero su recuerdo se confunde con las imágenes de los años cincuenta y sesenta, imágenes de ese muchachote atlético y apuesto, capaz de salir de las cárceles húngaras y, después, del país sin despeinarse. Rebelde a su manera, diferente por vocación, Cziffra era un futurista del piano; futurista en todos los sentidos, alguien con visión de futuro y un artista con un carácter emparentado con la revolución maquinista, un adorador de la velocidad y la potencia. Como pianista estaba siempre recordando al niño que fue y que tocaba en el circo para acompañar a funambulistas y otros héroes de la gravedad.

EMI saca ahora un disco testimonio con dos obras grabadas en esos turbios y densos años cincuenta, el *Segundo Concierto* de Bartók, grabado en vivo el 22 de octubre de 1956 en Budapest, y la *Fantasia húngara* de Liszt, grabado en la Sala Wagram de París (por cierto, en esa sala Alain Delon organizaba matches de boxeo), entre enero y febrero de 1957, cuando ya había hecho de Francia su nuevo país. El ambiente es formidable, aunque la música se escuche como por un tubo.



PROKOFIEV A TRAVÉS DE CINCO CONCIERTOS

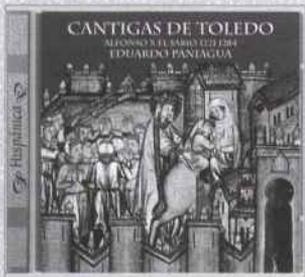
PHILIPS

S. Prokofiev: *Los Cinco Conciertos para piano y orquesta, n.º 1, Op. 10; n.º 2, Op. 16; n.º 3, Op. 26; n.º 4, Op. 53; n.º 5, Op. 55.*
Alexander Toradze, piano.
Kirov Orchestra.
Valery Gergiev, director.

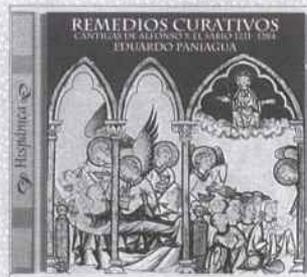
Es curiosa la persistencia de ciertas cifras en la producción de los compositores y, sobre todo, que esas cifras coincidan con el corpus beethoveniano. Es el caso de las nueve sinfonías y de los conciertos para piano. Prokofiev, al modo de Beethoven, compuso también cinco. La trayectoria recorrida en estos cinco conciertos pianísticos, como es lógico, describe un arco en el que el autor parece haber registrado una parte muy importante de su personalidad. Desde ese *Primero* duramente criticado; el *Segundo*, relacionado con el drama personal del suicidio de su mejor amigo, el pianista Schmitgov y la tétrica peripecia de que el manuscrito fuera quemado para calentarse en los duros avatares revolucionarios, mientras que Prokofiev se encontraba ausente, así como la posterior reconstrucción de memoria; o el *Cuarto*, escrito para la mano izquierda a petición de Paul Wittgenstein (como tantos otros) y después rechazado.

En fin, todo este friso vital ha sido reconstruido por Alexander Toradze al piano y Valery Gergiev dirigiendo la orquesta del Kirov. En el proyecto se siente la pasión por la aventura artística que transpira calor y musicalidad desde la frialdad del láser.

La música en la España de las tres culturas



SK 62264



SK 62263



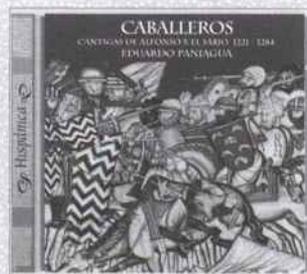
S2K 62859 - 2CD



S2K 62284 - 2CD



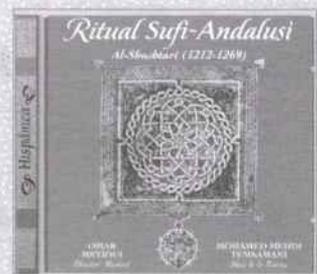
SK 62265



SK 63018



SK 62262



SK 62999



SK 63007



SK 62820



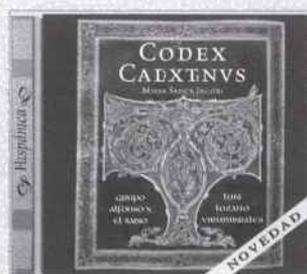
SK 60074



SK 60076



SK 60077



SK 60075



SK 60080

UNA SERIE QUE RECOGE LAS OBRAS MAESTRAS DE LA MÚSICA MEDIEVAL ESPAÑOLA

EN UNA EDICIÓN DE LUJO QUE INCLUYE LOS TEXTOS ORIGINALES Y SU TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL



LA CARA OCULTA DE RACHMANINOV

DEUTSCHE GRAMMOPHON
S. Rachmaninov: *Aleko.*

El caballero avaro.

Francesca da Rimini.

Sergei Leiferkus. Ilya Levinsky.

Anatolij Kotscherga. Maria

Guleguina. Anne Sofie von Otter.

Sergei Larin. Vladimir Chernov. Ian

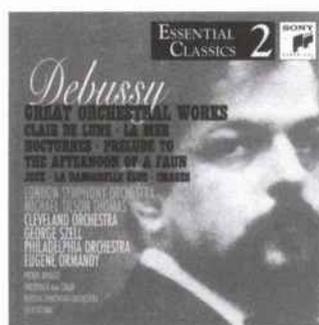
Caley. Gothenburg Opera Chorus.

Gothenburg Symphony Orchestra.

Neeme Järvi, director.

No es exagerado afirmar que Rachmaninov es un desconocido, asfixiado por la popularidad de un par de conciertos para piano. Sus tres óperas cortas son, en todo caso, una rareza. Encontrarlas en una grabación discográfica constituye tanto una sorpresa como la constatación de que el mundo discográfico no es sólo un saco de ambiciones y de bastardos productos trestenóricos, también se encuentra esa libertad que brilla por su ausencia en las relamidas temporadas líricas de los grandes teatros.

Las tres óperas cortas de Rachmaninov arrastran problemas de libreto y de una cierta tirantez dramática, pero la música es de una enorme riqueza y no justifica, en absoluto, su marginación. Su escucha discográfica es realmente sorprendente ya que aquí no influyen tanto esos problemas de dramaturgia. *Aleko*, la primera de ellas, gozó de una cierta popularidad a causa de que Chaliapín añadió a su repertorio un aria. Las otras dos, *El caballero avaro* y *Francesca da Rimini*, aún siendo más maduras y de mayor originalidad musical, han dormido un sueño mucho mayor. Bienvenidas todas a la vida discográfica.



LAS FORMAS DE LO IMAGINARIO

SONY

C. Debussy: *La Mer. Prélude*

à l'Après-midi d'un faune.

Jeux. Nocturnos. Clair de

lune. Images pour orchestre.

La damoiselle élue. Petite

Suite

Cleveland Orchestra. London

Symphony Orchestra.

Philharmonia Orchestra.

Philadelphia Orchestra. Boston

Symphony Orchestra. Tanglewood

Festival Chorus. Frederica von

Stade, mezzosoprano. Susanne

Mentzer. Directores: George Szell,

Michael Tilson Thomas, Eugene

Ormandy, Pierre Boulez, Seiji

Ozawa.

Imaginemos que alguno de nuestros lectores no tiene las obras orquestales de Debussy, no debería ocurrir una cosa así, desde luego, pero son cosas que pasan. Pues aquí tiene la solución a tal aberración. ¿Dónde va a encontrar un plantel de directores y orquestas como las que se dan cita en este doble disco de Sony (serie económica, además)?

Hablemos de Debussy. Con él la orquesta se convierte en una fragua de la que emana una forma libre pero contenida a la vez. El secreto no es el del orquestador, es el del que piensa en una sustancia nueva que impone su lógica a todos los ámbitos del hecho sonoro. Por ello, su música ofrece en todo momento una sensación de juventud que se libera de las convenciones de su época, esa época de pintores impresionistas y poetas simbolistas a los que se asocia la figura de este gigante de la imaginación. En fin, se puede vivir sin Debussy, pero se trata de un asco de vida. Tú mismo.



LA GUITARRA DE ALBÉNIZ

ÓPERA TRES

I. Albéniz: *Cantos de España*

(Preludio, Oriental, Bajo la

palmera, Córdoba, Castilla).

Suite española (Granada,

Cádiz, Cataluña, Sevilla,

Cuba, Aragón).

Carmen María Ros, Miguel García

Ferrer, guitarras.

Se ha dicho muchas veces que el mágico piano de gran parte de las obras de Albéniz era una guitarra transfigurada. Los guitarristas no sólo lo han dicho sino que se han aplicado a la labor de probarlo y, con frecuencia, muchas obras suyas han alcanzado cuerpo y popularidad a la guitarra en tanta o mayor medida que en el teclado para el que nacieron. La presente grabación, debida al dúo de guitarras formado por Carmen María Ros y Miguel García Ferrer, vuelve a este clásico del alma española para ofrecer once piezas de dos de sus series, los *Cantos de España* y la *Suite española*, todo ello con guitarras de Manuel Contreras, lo que consta en los agradecimientos de los intérpretes. Bonito gesto éste de recordar al luthier y poco habitual tratándose de la guitarra.

La cariñosa y cuidada interpretación de este repertorio que se encuentra en la memoria de todo aficionado hispano brinda un disco de singular interés. Completa el atractivo de esta grabación las notas de Jacinto Torres que, a la hora de deshacer la madeja del siempre complejo trasiego de las obras albenizianas, recurre a sus propias investigaciones y publica material inédito ajeno al corpus biográfico actual; con ello convierte a esta grabación en obligada.



EL CUARTETO COMO ELEVACIÓN

SONY

B. Bartók: *Los seis Cuartetos*

de cuerda.

Juilliard String Quartet.

El género del cuarteto de cuerda es la fórmula soberana de la música de cámara. Tras la impresionante serie de Beethoven, pocos fueron los compositores que se atrevieron a ir tan lejos. Talentos tan fuera de toda sospecha como Brahms, Debussy o Ravel se limitaron a alguna intervención puntual. Los miembros de la Escuela de Viena se aplicaron más a la tarea; pero correspondió a Béla Bartók la labor de sobrepasar el legado beethoveniano. El suyo es el único ciclo que constituye una entidad que resume la vida creativa de su autor, desde sus primeras intenciones hasta la madurez sin restricciones. En ellos, como en un diario de a bordo, su autor plasmó lo mejor de sus inquietudes a medida que se iban configurando en su espíritu: desde la sublimación del folklore hasta la obsesión formal que concedía una plaza de honor a las formas geométricas, los desarrollos en espejo, las secciones áureas y las simetrías. Se encuentran, también, los procedimientos más sofisticados del tratamiento de los instrumentos de cuerda, las sonoridades vivas y variadas que han provocado que uno de los modos de pizzicato lleve su nombre. Pero, si el oyente prefiere pensar sólo en expresividad, aquí la tiene a raudales para contarle la mejor película de la conciencia humana desarrollada en la primera mitad de este siglo del que aún disponemos unos meses para llamar nuestro.



UN BALLET ACUÁTICO

DEUTSCHE GRAMMOPHON
H. W. Henze: *Undine*.
 London Sinfonietta. Peter Donohoe,
 piano. Oliver Knussen, director.

Hace cuarenta años, un joven compositor que deseaba mantener distancias con la vanguardia, recibía el encargo de crear una música para ballet. El encargo era de Frederick Ashton, uno de los grandes coreógrafos del Royal Ballet. Para Henze, el encargo le dejaba en tierra de nadie. Ashton quería un ballet romántico sobre el tema de la ondina y sus amores con un hombre de tierra; Henze, que era el más ecléctico de los jóvenes vanguardistas, tampoco podía retroceder hasta el siglo XIX. La entente se resolvió con una música de fuerza extraordinaria, más ligada al pathos stravinskiano que a modelos romantizantes.

El estreno se realizó con un papel tallado a la medida de la gran Margot Fonteyn. A unos les gustó más y a otros menos. Pasaron los años y la música cayó en el olvido. No por que la música lo mereciera, al contrario, los años le han sentado muy bien, liberada de las suspicacias que el debate vanguardista pudiera acarrearla. La razón, como indica el director de esta recuperación discográfica, Oliver Knussen, puede encontrarse en el destino difícil que le suele esperar a toda música de ballet, incluida la mejor y la más clásica, incluido Chaikovsky: demasiado larga para recordarla en su integridad; muy ligada, a veces, a la peripecia escénica, etc. Sólo Stravinsky parece haberse salvado de ello, pero los suyos no eran tan largos.

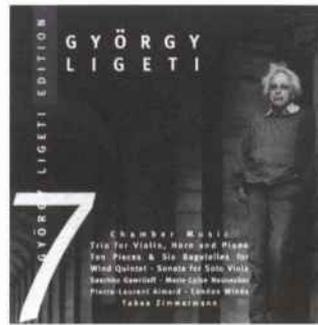
TAKEMITSU,
LA CUARTA VÍA

PHILIPS
T. Takemitsu: *Ceremonial*.
Family Tree. My Way of Life.
Requiem pour orchestre à
cordes. Air.

Seira Ozawa, recitadora.
 Dwayne Croft, barítono. Tokyo
 Opera Singers. Aurèle Nicolet,
 flauta. Saito Kinen Orchestra.
 Seiji Ozawa, director.

Hace cerca de dos años (1996) Takemitsu cometió la única grosería de su vida: morir. Durante los 66 años anteriores, este caballero japonés había transitado por la vida derramando exquisiteces. El más conocido de los compositores de su país había sabido verter las delicadas sustancias de su cultura en moldes de la vanguardia de occidente. Su obra más reciente (las obras de este disco son) tiene, frecuentemente, tintes cinematográficos y texturas veladamente tonales; no obstante, una extrañeza venida de lo más hondo de sus tradiciones le proporciona calidades nuevas. El sentido del tiempo, casi siempre lento y pausado y una especie de elasticidad atmosférica hacen de su música un espacio de reflexión, al modo de los ritmos conceptuales del jardín japonés.

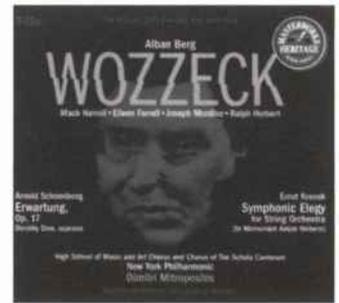
Takemitsu llegó al gran público a través de la banda sonora de la película *Ram*, de Kurosawa, donde, lejos de hacer un trabajo de oficio, consiguió plasmar su propio universo. Las obras de esta grabación nos muestran un retrato de su gusto por la pasta orquestal a la vez que nos ofrecen dos de las escasas obras con intervención vocal de su autor: *Family Tree*, con recitadora, y *My Way of Life*, con un barítono como solista.

LA EDICIÓN LIGETI PASA EL
ECUADOR

SONY
G. Ligeti: (volumen 7: *Música de cámara. Trío para violín, trompa y piano; 10 Piezas para quinteto de viento; 6 Bagatelas para quinteto de viento; Sonata para viola sola.*
 S. Gawriloff, violín.
 M.-L. Neunecker, trompa.
 P.-L. Aimard, piano.
 London Winds.
 Tabea Zimmermann, viola.

Malas noticias para los agoreros y los que pudieran desear secretamente que la edición completa de Ligeti, que está sacando Sony, naufragara en el camino (¿la competencia, quizá?). El proyecto acaba de pasar el ecuador con este séptimo disco, recordemos que la serie constará de trece.

Esta entrega está dedicada a la música de cámara, pequeña cámara, en realidad, el *Trío de violín, trompa y piano* de 1982, dos series de piezas para quinteto de viento, una de 1968 y otra de 1953, y la *Sonata para viola sola* de 1991-94. Obras, pues, de épocas muy diferentes que recorren casi toda la vida creadora del húngaro. El disco contiene comentarios del propio compositor que considera como principal rasgo común entre todas estas obras la sinceridad. Es divertido, también, su relato del estreno de la más antigua, en el Budapest del 56: "La sexta pieza contenía muchas segundas menores que revelaban 'un cosmopolitismo enemigo del pueblo'". Disco de escucha casi sensual, este séptimo de la serie Ligeti es obligatorio para tener la colección completa y perfecto para oírlo en noches de calma.



MEMORIA DE WOZZECK

SONY
A. Berg: *Wozzeck*.
A. Schoenberg. *Erwartung*.
E. Krenek: *Elegía sinfónica*.
 Mack Harrell, Eileen Farrell,
 Joseph Mordino, Ralph Herbert.
 Dorothy Dow, soprano.
 New York Philharmonic.
 Dimitri Mitropoulos, director.

Todo es histórico en esta grabación. Se trata de un registro de 1951 realizado en el Carnegie Hall de Nueva York por Mitropoulos y conservado como una de las joyas de la colección Masterwork de CBS. Sony, heredero de este legado, nos brinda una grabación de la primera ópera de Berg que reproduce el disco original hasta en el envoltorio de los venerables discos de 78 revoluciones. Para completar el doble CD se incluyen versiones del monodrama de Schoenberg, *Erwartung* y la *Sinfonía elegiaca*, de Krenek, escrita a la memoria de Webern el mismo año de su muerte.

Wozzeck es, probablemente, el drama contemporáneo por excelencia, aunque la obra original de Büchner date de comienzos del siglo XIX. La historia del pobre soldado Woyzeck (*Wozzeck* es una errata que se coló en la ópera y que ha quedado para siempre distinguiendo la ópera de la obra teatral) es el ejemplo más puro de deshumanización y de ausencia de sentido de una peripecia vital. La música, aún no dodecafónica, contiene el canto recitado puesto a punto por Schoenberg, y una estructura de formas musicales ensambladas. El resultado es un drama de una intensidad que ha asegurado el éxito de la obra desde el primer momento.

JUAN MARÍA SOLARE

Cuarteto *helikopter* de Stockhausen



Karlheinz Stockhausen.
© Stefan Muller

Abordo de cuatro helicópteros, el cuarteto Arditti estrenó en Amsterdam una obra del compositor alemán.

Cierta noche de 1992, Karlheinz Stockhausen soñó con cuatro helicópteros en vuelo, con sendos músicos a bordo: *"Yo estaba encima de los helicópteros, en el aire. No puedo recordar si yo tenía cuerpo, pero vi a los cuatro intérpretes en los helicópteros. Los vi tocar y los oí."* Al despertar, anotó el sueño inmediatamente e hizo algunos bocetos, pero no contó a nadie el hecho y conservó *"todas estas cosas en su corazón"*.

Cuando el violinista inglés Irvine Arditti le sugirió por enésima vez que escribiera algo para su cuarteto de cuerdas (especializado en música de la más absoluta vanguardia), Stockhausen reaccionó como otras tantas veces: *"Jamás mientras viva"*. Porque para él -hasta ese momento- el cuarteto de cuerdas era un género vetusto, característico del siglo XVIII. Pero luego recordó aquel sueño. *"¿Aceptarían tocar en un helicóptero? - En el lugar que usted quiera"*.

Así que a principios de julio de 1995, durante el Festival de Holanda, los cuatro músicos (Irvine Arditti y Graeme Phillip Jennings, violines, Garth Knox, viola, y Rohan de Saram, violonchelo) trepa-

ron a sus respectivos helicópteros Alouette III, de fabricación francesa, pilotados por los "Grasshoppers" ("langostas", cierta unidad de la Real Fuerza Aérea Holandesa especializada en vuelo acrobático) y se remontaron a 2.000 pies (610 metros). Cada uno empezó a tocar, sin ser oído ni visto por los demás del cuarteto. Sólo una "click-track" (es como la grabación de un metrónomo) garantizaba la coordinación de las cuatro partes.

El público en la "Westergasfabrik" (una antigua fábrica reconvertida en auditorio), vivió un espectáculo hasta la fecha desconocido: veía a los músicos por televisión, en cuatro monitores situados como un cuarteto de cuerdas; un micrófono de contacto en el puente de cada instrumento tomaba su sonido, un segundo micrófono registraba lo que el ejecutante decía, recitaba o cantaba, y un tercer micrófono en el exterior de la cabina transmitía el ruido del rotor. *"Es una idea increíble, asombrosa. Nadie más hubiera podido imaginar algo así. Va más allá de cualquier concepto de lo que conocemos como arte"* según Arditti. *"Cuando se comprende la conexión entre los sonidos de los helicópteros y la música, resulta una obra muy interesante."* También los pilotos tienen aquí un papel melódico, variando la velocidad de la máquina (y en consecuencia la altura de su sonido).

Siguiendo la partitura (escrita con cuatro colores), después de veinticinco minutos las máquinas aterrizaron, los músicos y los pilotos se presentaron y se desarrolló un intercambio de preguntas y respuestas con el público, como en una conferencia de prensa. Y esto cada dos horas, tres veces seguidas.

"Stockhausen siempre se interesó por la distribución del sonido en el espacio. Desde "Gruppen" para tres orquestas, de los años 60, donde el movimiento del sonido es decisivo. Pero creo que es la primera vez que músicos en vivo se trasladan por el espacio" comentó Arditti, entusiasta de Stockhausen desde su adolescencia.

El impacto visual es enorme, aunque si fuera lo único que sustenta la obra, *Helikopter* no pasaría de ser una payasada u otro alarde de megalomanía (cosa esperable de Stockhausen). No obstante, un principio estético fundamental de esta pieza es que el rotor produce un sonido ritmado que varía en timbre y *tempo* según la velocidad de giro. Ergo, tal



Graeme Phillip Jennings. © Stefan Müller

sonido es controlable. Y entre este mundo sonoro y el musical, Stockhausen halló un elemento común: el trémolo.

Esto le dio suficiente impulso para llenar la partitura con todas las variantes imaginables del mismo material básico: trémolos glissando cuyas notas inicial y final, sus velocidades, duraciones e intensidades surgen de la que él llama "superfórmula" del ciclo de siete óperas *Licht* (luz), heptalogía sobre los días de la semana que compone desde 1977. *Helikopter* será integrada a *Mittwoch aus Licht* (Miércoles de luz), en proceso de composición. (En ella se oirán literalmente músicas desde otros espacios: algunos cantantes estarán ubicados en un lugar distinto del ámbito de audición, incluso en otra ciudad.)

Dado que la cabina de los helicópteros es de vi-

drio, las cámaras de televisión que registraban el estreno captaban también el puerto de Amsterdam, la ciudad y ocasionalmente a los otros helicópteros. Para Arditti fue "una experiencia maravillosa, aunque distraente, porque uno quiere mirar todo el tiempo por la ventanilla y no la partitura".

En realidad, fue el Festival de Salzburgo el que había comisionado la obra a Stockhausen, pero debió anular su estreno en julio del año pasado por "razones técnicas": hubo quejas de protectores del medio ambiente, por la contaminación del aire. "Lástima. Tocar una obra así en el corazón de un festival de música clásica tan prestigioso como ése hubiera sido lo último", lamentó Arditti. "Pero gracias a Dios por los holandeses, que son gente lo suficientemente abierta y deseaban emprender este proyecto". ■



Irvine Arditti. © Stefan Müller

El pañuelito blanco de Puccini

Entre las coincidencias notables que pocos "detectives de melodías" han desenterrado, está la enorme similitud entre el comienzo del tango/canción *El pañuelito blanco*, de Juan de Dios Filiberto, y una frase melódica exactamente igual, semiescondida en medio de una ópera de Giacomo Puccini, *La Fanciulla del West* (permítanme traducirla, en este contexto, como *La pibeta del oeste*).

En tal ópera, ambientada en California durante la Fiebre del Oro (1849-50), el giro melódico en cuestión aparece una sola vez y con una función secundaria, aunque no por eso pasa inadvertido: es un tutti de las cuerdas en fortissimo crescendo, "tenuto y en relieve". Se lo encuentra hacia los dos tercios del segundo acto, en el aria del tenor (Dick Johnson / Ramírez) que empieza *Or son sei mesi che mio padre morì*, concretamente -en la partitura- en el compás anterior al 54 de ensayo. Cumple la función formal de un elemento separador, irónicamente entre las frases *La herencia paterna* y *una banda de asaltantes*.

Lo llamativo es que en dos géneros musicales que aparentemente tienen poco en común haya podido aflorar a la superficie un resultado melódico idéntico. Aunque, es cierto, el tango y la ópera, aún usando recursos técnicos tan contrapuestos, manipulan un mismo abanico de miserias revolviéndose en las vísceras del ser humano. Es pertinente saber que, en su época, Filiberto fue acusado por algunos puristas de haber traicionado el "origen pendenciero del tango" y de haber

profanado, con su vena melódica italiana, un género musical que debía quedar intrínsecamente rudo.

Juan de Dios Filiberto (1885-1964) -violinista, director y compositor argentino- fundó y dirigió su "orquesta porteña", a la que agregó instrumentos no habituales en el tango de su momento. En sus canciones -la más conocida es probablemente *Caminito*, de 1924- elude el *staccato* permanente (característico del tango de la "guardia vieja", entre 1895 y 1917) y la melancolía amarga del género. El mismo Filiberto explica el sentido de su obra cuando, aludiendo a Borges pero sin nombrarlo, dice: "Un conocido escritor atacaba al tango desde todos los ángulos posibles, mostrándolo llorón, pendenciero e inmoral. Esto causó en mí una dolorosa y viva indignación, decidiéndome entonces a demostrar a todos los que pensaban como él que el tango era distinto."

Quién fue el primero en escribir este giro melódico es, en principio, una cuestión irrelevante: parece imposible siquiera que el uno haya sabido del otro. Pero cotejemos fechas. *La Fanciulla del West* fue estrenada en 1910 en Nueva York. Filiberto registró *El pañuelito blanco* en la Sociedad de Autores (SADAIC, el equivalente argentino de la SGAE) en 1920 (aunque posiblemente lo haya compuesto bastante antes).

De demostrarse que Filiberto tuvo contacto -intenso, esporádico o inadvertido- con la ópera, las consecuencias para comprender la gestación de sus tangos serían profundas. ■

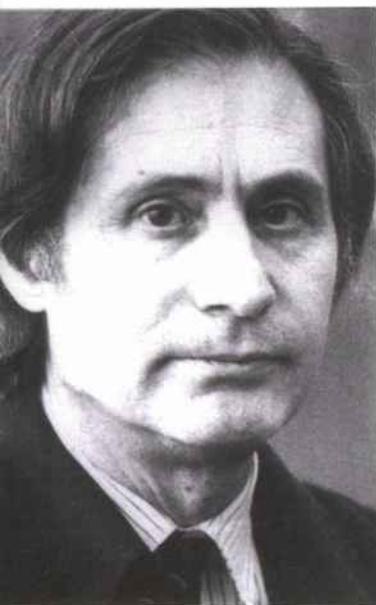
A Juan Carlos Roqué Alsina



© Ligia

Estridentes silbidos en Hamburgo

Polémica laboral (gremial) en la Ópera Estatal de Hamburgo: el coro reclama remuneración adicional por silbar en escena.



Alfred Schnittke

Situación inicial

Estamos a 22 de julio de 1995. Se estrena "*Historia von D. Johann Fausten*", de Alfred Schnittke, en la Ópera Estatal de Hamburgo. Es el tercer acto. Hanna Schwartz, en el papel de *Mephistophila*, apenas acaba de cantar la primera estrofa de un irresistible tango, cuando treinta señores vestidos de frac - miembros del coro del Teatro- aparecen por la izquierda del escenario y lo atraviesan bamboleándose. Pero en lugar de hacer relucir el oro de sus gargantas, fruncen petulantes sus bocas y *silban* el estribillo del tango. Esta llamativa aparición -que estimula la hilaridad del público- se extiende durante ocho compases y medio: 16,5 segundos de arte silbado, o -en números relativos- el 0,1 % de la duración de la parte del coro en toda esta ópera.

La demanda

Transcurren cuatro meses (20/10/95). Ante el "Tribunal Escénico de Coros de Ópera" ("Bühnenschiedsgericht für Opernhöre"), con sede en Colonia, se presenta una demanda de los treinta miembros masculinos del coro (desde Alexander hasta Zell), en la que reclaman de la Ópera Estatal de Hamburgo una bonificación especial por la suma total de 8.123,76 DM (688.000 ptas. aproximadamente), unos 270 marcos (22.870 ptas.) por barba. Motivo de la demanda son aquellos ocho compases y medio de silbido artístico en el "*Fausto*" de Schnittke, que -según criterio de los demandantes- les daba derecho a una remuneración extra. ¿Por qué? Según los abogados: "no se trata de un servicio de canto ni de coro hablado, sino de una actividad musical ajena a la especialidad de los demandantes, a la cual no están obligados según el contrato vigente, en el que su actividad artística está asentada como *grupo vocal*. Los demandantes han realizado tareas extra-tarifarias, que requieren un honorario adicional."

Petición de recusar la demanda

Peter Ruzicka, *Intendant* (director general) de la Ópera de Hamburgo -y a la vez jurista diplomado- tomó la cuestión en sus manos y presentó (el 29/11/1995) al "Tribunal Escénico de Coros de Ópera" un pedido de denegación de la demanda: "Puede sostenerse -desde el punto de vista de la fisiología de la voz- que el silbido es generado mediante la acción de una corriente de aire orientada, y por la resonancia de las áreas bucales y de los labios. La emanación sonora oral-vocal se halla por lo tanto

tan estrechamente relacionada con el cuadro de funciones contractuales de los demandantes (canto y habla corales), que con justicia puede considerarse dentro del marco de funciones artísticas específicas."

El proceso. 1ª instancia

El 29 de febrero de 1996, la Ópera de Hamburgo fue sentenciada por el "Tribunal Escénico de Coros de Ópera" a abonar a cada uno de los demandantes un sexto del honorario de un día por cada representación, en calidad de bonificación especial. Esto equivalía a la mitad de lo requerido por los demandantes. Una decisión salomónica que no satisfizo a Peter Ruzicka, quien fue a la revisión.

Apelación

Así que el caso fue derivado al "Tribunal Superior Escénico". Y en el pedido de apelación (5/8/1996) aparecen nuevas deducciones referentes al silbido artístico: "La capacidad de generar sonidos mediante una corriente de aire dirigida a los labios en tensión muscular, y modularlos mediante los movimientos correspondientes de la sección central de la lengua, es simplemente algo dado a cualquier persona, sin que se requiera una cualificación especializada. (...) Silbar es una manera absolutamente simple de generar ruidos primitivos. En este sentido, silbar es comparable a golpear una mesa de madera con las manos, a chasquear los dedos o incluso a caminar ruidosamente. (...) Silbar -aun en el escenario- sigue siendo algo banal."

El proceso. 2ª instancia

Ya estamos a 26 de noviembre de 1996. Año y medio tras el estreno, la demanda del coro contra la Ópera de Hamburgo entra en la fase decisiva. Luego de negociaciones verbales, se anuncia el siguiente fallo arbitral: "La demanda se recusa. Los costos del juicio serán asumidos por los demandantes." Y como fundamentación: "Los demandantes poseen incuestionablemente la formación especializada requerida para comprender las notas indicadas en la partitura y -según el compás y el ritmo- transformarlas correctamente en silbidos. Según declaración propia, no carecen de las condiciones corporales ni de la destreza necesaria. Pueden, según lo dispuso la dirección musical, 'silbar estridentemente' sin esfuerzo adicional. La orden correspondiente del empleador se halla por lo tanto en el marco del derecho de la dirección." ■

El relato y los documentos de este proceso judicial -acaso como venganza pública- fueron publicados en «*Auftakt*», el boletín de la Ópera de Hamburgo, temporada 1996/97, fascículo 10, páginas 52-54.

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

De tonadillas y amantes

La zarzuela mantiene el pulso

Tras la apertura de la temporada del Teatro de la Zarzuela con el programa Chueca, le llega el turno a dos sesiones cuyo interés sobrepasa la simple continuidad de una reapertura del teatro que, de por sí, ha merecido los mejores comentarios del ambiente musical madrileño.

El día 17 de febrero se pone en escena un programa compuesto por cuatro tonadillas escénicas, género que merece comentario aparte. La tonadilla fue un género lírico teatral cómico y corto que, usualmente, se incluía en los intermedios de los grandes y largos espectáculos líricos. Su popularidad en la segunda mitad del siglo XVIII fue enorme y sus principales protagonistas alcanzaban una fama comparable a las grandes estrellas del espectáculo de nuestros días. La gran heroína de la tonadilla de finales del siglo, La Caramba, llegó a ser retratada por Goya, impuso hasta un modo de vestir y un aderezo para el pelo con su nombre. Barbieri la retrató magníficamente, así como el ambiente general de la tonadilla con su furibundos admiradores, dispuestos siempre a reventar las tonadillas de la competencia, en su zarzuela *Chorizos y Polacos*. El programa consta de cuatro tonadillas: *La cantada vida y muerte del general Malbrú* (1785), de Jacinto Valledor;

Garrido enfermo y su testamento (1785), de Pablo Esteve; *Lección de música y bolero* (1803), de Blas de Laserna y *El majo y la italiana fingida* (1778), también de Blas de Laserna. La recuperación de la tonadilla escénica ha sido, desde siempre, una reivindicación. Se necesita cierto tino para escarbar en los centenares de ellas, pero tiene mucho que decirnos sobre nuestra historia; además es corta y cómica.

Ese tino es el que, indudablemente, caracteriza a Emilio Sagi, director artístico del Teatro de la Zarzuela. No sólo ha propuesto un programa tan inteligente como renovador; además se ha comprometido con él asumiendo la puesta en escena de estos juguetes cómico líricos. Para completar la operación, Sagi ha rodeado el proyecto de un equipo entusiasta. En primera línea el joven director musical Pedro Halffter-Caro, el último representante de una dinastía sobradamente conocida. En segundo lugar, los intérpretes, todos ellos salidos de una convocatoria realizada ex-profeso para esta serie de representaciones. Halffter nos comentaba el entusiasmo de este grupo de jóvenes que no sólo encaran un primer trabajo lírico, tienen además que encarnar a personajes de acentuada comicidad y carisma teatral, como por ejemplo, la citada Caramba y el popular Garrido (ellos son los personajes principales de *Garrido enfermo y su testamento* y *El majo y la italiana fingida*). Aunque todos los intérpretes son poco o nada conocidos, destaca un apellido como el de Cecilia Lavilla Berganza (¿adivinen de quién es hija?), junto a ella otros nombres que, probablemente, serán muy sonoros dentro de algún tiempo: Carmen Iglesias, Manuel de Diego, Javier Alonso, Soledad Gavilán, Carlos Durán, Esteban Parranquero, Julio Morales, Rosa Gutiérrez, Mar Abascal, Andrés del Pino y Esther Garralón. En el apartado técnico se cuenta con la escenografía de Víctor Naranjo y la coreografía de Nuria Castejón.

El segundo programa que comentábamos



José Ramón Encinar. © Gloria Collado, 1997.

es la llegada a Madrid de un montaje que ha contado con una importante operación artística: la ópera en tres actos *Los amantes de Teruel*, de Tomás Bretón, que sube a escena el próximo 27 de marzo. En este caso, el equipo artístico es de gran solvencia, inusual, diríamos, tratándose de la recuperación de una rareza lírica, como lo son todos los esfuerzos operísticos acometidos en España durante el siglo XIX. Esta importante operación ha contado con una coproducción a la altura de la circunstancia, Avilés, Gijón, Festivales de Aragón, Jerez, San Sebastián, Cantabria, Segovia, Salamanca, Valladolid, Valencia, Palma de Mallorca, Málaga, La Coruña, Vigo y Madrid. El plantel de cantantes es de alto nivel: Inmaculada Egido, Raquel Pierotti, Francisco Vas, Carlos Marín, Pedro Farrés, Enrique Viana y Rodrigo Esteves. La dirección musical corresponde al maestro José Ramón Encinar y la escénica a Francisco López.

En los dos programas, las versiones musicales corresponden a las ediciones críticas realizadas por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales. ■



Pedro Halffter.

ANA SERRANO

Hasta siempre, Shinichi Suzuki

En la prensa del día 27 de enero apareció la breve noticia del fallecimiento, a los 99 años de edad, de Shinichi Suzuki. Se nos informaba de que era el creador de un método revolucionario de enseñanza musical, basado en la idea de que el talento de los alumnos era innato y podía potenciarse con la práctica instrumental desde la más tierna edad; que había muerto en la ciudad japonesa de Matsumoto a causa de un fallo cardíaco; que en la actualidad había 300.000 niños en 40 países que aprendían música por su método; que era hijo de un fabricante de violines de Nagoya (Japón central) y que empezó a estudiar violín a los 17 años, aunque su carrera era la del comercio. También se nos decía que en 1921 marchó a Alemania para perfeccionar la técnica del violín, y que fue en 1946 cuando creó su célebre método de educación musical; que mantenía que las personas tienen todas casi la misma capacidad para aprender música desde que nacen, y que esta facultad podía ser potenciada con una adecuada educación desde la infancia; que enseñaba a tocar a los niños con pequeños instrumentos y de oído, cultivando la memoria y con la ayuda de grabaciones, y



que la lectura de notas no comenzaba hasta que el joven contaba con un elemental dominio del instrumento.

Comprendo el laconismo de la noticia, dado que, ni vendía cientos de miles de "copias" de discos, ni cantaba en campos de fútbol. Pero dado que esos 300.000 niños de 40 países que hacen música por el método Suzuki, sus padres, muchos más niños, hoy hombres, que son músicos gracias a él, y cientos de profesores que imparten sus en-

señanzas siguiendo su guía nos hemos quedado huérfanos y desolados, querría ampliar desde aquí la noticia, toda ella cierta, pero incompleta, con unas breves líneas, dada la premura de la edición de la revista, con el compromiso de una mayor información en un próximo número.

Shinichi Suzuki creó el método de enseñanza musical que lleva su nombre, basado en que todos nacemos con el mismo talento para la música, como decía la noticia. Pero lo que no se nos decía era lo verdaderamente peculiar y revolucionario de Suzuki. Había observado y mantenía que el único aprendizaje gratificante que recibe el ser humano era el de su propia lengua, que llegaba a dominar con total corrección sin necesidad de saber leerla y escribirla, ni de conocer su gramática. ¿Cómo? Por medio del estímulo y del amor. Y pensó que, si cuando un bebé balbucea sonidos guturales y toda la familia grita alborozada: "¡Ha dicho papá!", el bebé se esfuerza por conseguir más reacciones similares y llega a hablar, lo mismo podía ocurrir si de ese modo se le enseñaba música, también un idioma.

El método se basa en tres premisas fundamentales: el afán de imitación infantil, el estímulo y, sobre todo, el amor. Hay cientos de miles de músicos que le deben serlo a Suzuki; hay cientos de miles de personas que son más sensibles, mejores por ser músicos, por haber sido tratados bien en la infancia y por haber tenido una relación hermosa y especial con sus padres, pieza fundamental del método.

Este verano en París, al cumplir cien años, miles de niños de todo el mundo se iban a reunir para darle un gran concierto de homenaje: todos juntos, desde el pañal al acné, tocando lo mismo, como en un inmenso "gracias". Ya no podrá ser. Ya no podrá volver a ser candidato al Premio Nobel de la Paz.

Desde la infinita desolación de su pérdida, quiero decir aquí que no fue sólo un método lo que el señor Suzuki creó: fue una auténtica filosofía vital que nos ha hecho mejores a los que hemos tenido la suerte de practicarlo. Gracias, Shinichi Suzuki. ■

Actualidad de la Orquesta de la Comunidad de Madrid

La más joven de las orquestas madrileñas comienza a adquirir el primer bello de la madurez. Las temporadas de conciertos se suceden curtiendo a una agrupación sinfónica que cada vez asume programas más ambiciosos. El próximo día 17 de febrero, el joven director barcelonés Ernest Martínez Izquierdo la somete a una sesión en la que se escuchará a Stravinsky, Britten y la última sinfonía de Mozart. El 3 de marzo cierra el ciclo de su programación invernal bajo el mando de su titular, Miguel Groba, que propone dos obras de Beethoven y las *Cantigas do Mar* de Rogelio Groba, obra que precisará del Coro de la misma institución. Al margen de este final de serie, la Orquesta de la Comunidad es

actualidad por sus prestaciones en el foso del Teatro de la Zarzuela desde esta misma temporada. Estas nuevas responsabilidades obligan a la orquesta a una ampliación de efectivos y a un trabajo regular que puede ser determinante de cara a una consolidación definitiva del colectivo. Aunque el contrato que la liga al Teatro de la Zarzuela sea temporal, como lo es el que une a la Sinfónica de Madrid con el Real, Tomás Marco, director del INAEM, apostaba por una relación larga en la presentación de la temporada de la Zarzuela y recordaba que los inicios de la fructífera colaboración entre los *sinfónicos* y el Teatro de la Zarzuela, hace diecisiete años, ofrecían muchas analogías con esta nueva asociación. ■ J.F.G.

Zarzuela ¹⁹⁹⁸ 97/98

(EXCEPTO LUNES Y MARTES), A LAS 20:00 HORAS.
DOMINGOS A LAS 18:00 HORAS.

EL CHALECO BLANCO

PROGRAMA DOBLE

EPISODIO CÓMICO-LÍRICO EN UN ACTO

MÚSICA DE FEDERICO CHUECA

LIBRO DE MIGUEL RAMOS CARRIÓN

NUEVA PRODUCCIÓN

DIRECCIÓN MUSICAL: MIGUEL ROA/LUIS REMARTÍNEZ

DIRECCIÓN ESCÉNICA: ADOLFO MARSILLACH

ESCENOGRAFÍA Y FIGURINES: JULIO GALÁN

LA GRAN VÍA

ZARZUELA EN UN ACTO

MÚSICA DE FEDERICO CHUECA Y JOAQUÍN VALVERDE

LIBRO DE FELIPE PÉREZ Y GONZÁLEZ

PRODUCCIÓN DEL TEATRO DE LA ZARZUELA (1984)

DIRECCIÓN MUSICAL: MIGUEL ROA/LUIS REMARTÍNEZ

DIRECCIÓN ESCÉNICA: ADOLFO MARSILLACH

ESCENOGRAFÍA Y FIGURINES: CARLOS CYTRYNOWSKI

A LAS 20:00 H.

(DOMINGO 29 DE MARZO A LAS 18:00 HORAS)

LOS AMANTES DE TERUEL

ÓPERA EN TRES ACTOS

MÚSICA DE TOMÁS BRETÓN.

NUEVA PRODUCCIÓN

DIRECCIÓN MUSICAL: JOSÉ RAMÓN ENCINAR

DIRECCIÓN ESCÉNICA: FRANCISCO LÓPEZ

ESCENOGRAFÍA Y FIGURINES: JESÚS RUIZ

(EXCEPTO 5, 6, 11, 12, 18, 19, 26 Y 27 DE MAYO), A LAS 20:00 HORAS.
DOMINGOS A LAS 18:00 HORAS.

EL BARBERILLO DE LAVAPIÉS

ZARZUELA EN TRES ACTOS

MÚSICA DE FRANCISCO ASENJO BARBIERI

LIBRO DE LUIS MARIANO DE LARRA

NUEVA PRODUCCIÓN

DIRECCIÓN MUSICAL: MIGUEL ROA

DIRECCIÓN ESCÉNICA: CALIXTO BIEITO

ESCENOGRAFÍA: MÓNICA QUINTANA

FIGURINES: MERCÉ PALOMA

(EXCEPTO LUNES Y MARTES), A LAS 20:00 HORAS.
DOMINGOS A LAS 18:00 HORAS.

DOÑA FRANCISQUITA

COMEDIA LÍRICA EN TRES ACTOS

MÚSICA DE AMADEO VIVES

LIBRO DE FEDERICO ROMERO

Y GUILLERMO FERNÁNDEZ-SHAW.

NUEVA PRODUCCIÓN

COPRODUCCIÓN DEL TEATRO DE LA ZARZUELA
Y EL TEATRO COLÓN DE BUENOS AIRES (1996)

DIRECCIÓN MUSICAL:

ANTONI ROS MARBA/MIGUEL ORTEGA

DIRECCIÓN ESCÉNICA: EMILIO SAGI

ESCENOGRAFÍA: EZIO FRIGERIO

FIGURINES: FRANCA SQUARCIAPINO

18:00 H.

17

24

FEBRERO

3

MARZO

5

12

19

26

MAYO

30

JUNIO

7

14

21

28

JULIO

20:00 H.

10

FEBRERO

Tonadilla Escénica ¹⁹⁹⁸

HORARIO SEGÚN LAS FECHAS.

La cantada vida y muerte
del general Malbrú (1785)

DE JACINTO VALLEDOR

Garrido enfermo y su testamento (1785)

DE PABLO ESTEVE

Lección de música y bolero (1803)

DE BLAS DE LASERNA

El majo y la italiana fingida (1778)

DE BLAS DE LASERNA

DIRECCIÓN MUSICAL: PEDRO HALFFTER-CARO

Recital

IV Ciclo de Lied

En Coproducción con la
Fundación Caja de Madrid

RECITAL I

JOSE VAN DAM, BARÍTONO

MACIEJ PIKULSKI, PIANO

RECITAL II

RUTH ZISEAK, SOPRANO

HELMUT DEUTSCH, PIANO

RECITAL III

MARÍA BAYO, SOPRANO

TATIANA KRIUKOVA, PIANO

RECITAL IV

OLAF BAER, BARÍTONO

HELMUT DEUTSCH, PIANO

RECITAL V

VESSELINA KASAROVA, MEZZOSOPRANO

FRIEDRICH HAIDER, PIANO

RECITAL VI

BARBARA HENDRICKS, SOPRANO

STEFAN SCHEJA, PIANO

28

MARZO

20:00 H.

Concierto ¹⁹⁹⁸

PETITE MESSE SOLENNELLE

GIACCHINO ROSSINI

CORO DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

DIRECCIÓN MUSICAL:

JOSÉ ANTONIO SAINZ ALFARO

Concierto

Recital

Zarzuela

Ópera

Tonadilla
Escénica

23
ENERO
AL
8
MARZO

27 2
29 4
31 ABRIL
MARZO

30
ABRIL
AL
31
MAYO

23
JUNIO
AL
2
AGOSTO

Órgano y canto coral en el Auditorio

Se ha dicho desde siempre y con razón que la salud musical de una comunidad se mide por el interés y por la asistencia a sus conciertos de cámara. Después de todo, el gran espec-

didio órgano de Grenzing con el que cuenta el Auditorio Nacional tiene pocas ocasiones de brillar con todas sus galas. Por otra parte, no son pocos los que se acostumbran a verlo al fondo de la escena poco menos que como un adorno. Y sin embargo es un gran instrumento realizado por un magnífico constructor.

El séptimo ciclo de órgano cuenta con cuatro conciertos de los cuales a la salida de este número quedarán aún tres. El día 18 de febrero toca el organista Anselmo Serna un programa alemán desde Kuhnau hasta Bach. El día 11 de marzo le toca el turno a Josez Sluys con un programa más diverso en el que no faltará el nombre obligado de Bach. Por último, el 8 de abril concluye el ciclo con el organista suizo Lionel Rogg, nombre importante que hará escuchar una obra suya junto a luminarias como Louis Viermé, Bach y Messiaen, concierto de obligada asistencia para amantes del órgano, aunque no se debe faltar a ninguno, que tampoco son tantos.

Actualidad de la polifonía

El pasado día 3 actuó en el Auditorio de Madrid el célebre coro de cámara sueco Eric Ericson Chamber Choir. Este grupo que constituye una auténtica embajada cultural



Eric Ericson, director.

táculo de las orquestas sinfónicas tiene asegurada la expectación a poco que se hagan las cosas bien, lo que no siempre es evidente en los conciertos de pequeña formación.

Dentro del ciclo de Cámara y Polifonía de la Orquesta y Coro Nacionales de España que acaba de comenzar en el mes de enero, hay un apartado en el que toda insistencia será poca, el ciclo de órgano. El esplén-



Lionel Rogg. © Jean Mohr

de su país, cantó el día 4 en La Coruña, el 5 en Bilbao, el 6 en Avilés y el 8 en Jerez. Eric Ericson, un joven de ochenta años, llegó a nuestro país estando reciente aún la concesión del Premio Polar, considerado un auténtico Nóbel de la música y remunerado con 20 millones de pesetas. Esta institución sueca ha mostrado las calidades de esa pasión por el canto coral de su país que los ha llevado a las más altas aventuras artísticas, así como a su director, Eric Ericson, que colabora regularmente con Muti o Harnoncourt. Por una vez, la noticia ha estado en un coro. Que se repita. ■ J.F.G.

Poesía y música contemporánea

Nuevo ciclo de conferencias con audiciones en el Museo Thyssen

Martes, 10 de febrero: 19,30 horas

Cocteau - Satie.

Conferencia: J. Manuel Bonet y J. Ángel Vela del Campo.

Audición: **Satie**, *Piezas para piano*. Marta Zabaleta, piano.

Martes, 17 de febrero: 19,30 horas

Trakl - Berg

Conferencia: Jaime Siles y Tomás Marco.

Audición: **Berg**, *Piezas para clarinete y piano op. 5. Sonata para piano op. 1*. Salvador Salvador, clarinete; Ángel Gago, piano.

Martes, 24 de febrero: 19,30 horas

Maiakowsky - Shostakovich

Conferencia: Luis G. Montero y J.L. Pérez de Arteaga.

Audición: **Shostakovich**, *Cuarteto para*

cuerdas nº 8. S. de la Riva, violín; R. Baneerge, violín; A. M^a Alonso, viola; P. Borego, violonchelo.

Martes, 3 de marzo: 19,30 horas

Perse - Scelsi

Conferencia: Alejandro Duque y Alfredo Aracil.

Audición: **Scelsi**, *"Ockanagon" para arpa, contrabajo y tam-tam*. Susana Cermaño, arpa; Fernando Pobleto, contrabajo; Conchi San Gregorio, percusión.

Martes, 10 de marzo: 19,30 horas

Lorca - Maderna

Conferencia: Antonio Colinas y Luis de Pablo. Audición: **Maderna**, *"Aulodia per Lothar" para oboe y guitarra. "Y después", para guitarra*. Rafael Cuéllar, oboe; Pablo Sáinz

Villegas, guitarra.

Miércoles, 18 de marzo: 19,30 horas

Paz - Carter

Conferencia: Luis Alberto de Cuenca y Jacobo Durán-Loriga.

Audición: **Carter**, *Tres piezas para timbales*. Dionisio Villalba, percusión.

Martes, 24 de marzo: 19,30 horas

Kavafis - Sciarrino

Conferencia: Luis Antonio de Villena y Mauricio Sotelo.

Audición: **Sciarrino**, *Obras para flauta sola*. Marco A. Pérez Prado, flauta.

Martes, 31 de marzo: 19,30 horas

Hierro - Guerrero

Conferencia: José Hierro y José Luis Téllez. Audición: **Guerrero**, *"Rigel" para cinta*.

Febrero

Del 9 al 15

Lunes, 9: 19,30 h.
Luur-Metalls.
PROGRAMA: Obras de: W. Lutoslawski, Zbinden, Egea, P. Beltrán y Crespo.
Museo Reina Sofía.

Lunes, 9: 19,30 h.
María Aragón, mezzosoprano. Fernando Turina, piano.
PROGRAMA: Obras de C. Guastavino, X. Montsalvatge, Chueca y Valverde, S. Iradier, G. Bizet.
Auditorio Conde Duque.

Lunes, 9: 20 h.
M^{ra} Carmen S. Guzmán, piano.
PROGRAMA: Obras de: W. A. Mozart, F. Mendelssohn, J. S. Bach, F. Liszt y B. Bartok.
Aranjuez, Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Martes, 10: 19,30 h.
Gustav Leonhardt, órgano.
PROGRAMA: Sweelinck: *Pavana Hispánica*. P. Bruna: *Tiento de falsas (5)*, *Batalla (15)*, *Tiento sobre la Letanía (6)*. Van Der Kerkhoven: *Fantasia en Do menor*. Froberger: *Toccata d'Elevatione*. Fischer: *Chacona en Fa Mayor*. Blow: *Three Voluntaires*. J. S. Bach: "Jesu meine Zuversicht", BWV 728; *Fantasia en la menor*, BWV 922; "Allein Gott in der Höh Ehr", BWV 717. Böhm: "Christ lag in Todesbanden".
Auditorio Nacional, Sala Sinfónica.

Martes, 10: 19,30 h.
Cuarteto Vía Nova.
PROGRAMA: G. Fauré: *Cuarteto*, Op. 121. L. van Beethoven: *Cuarteto n.º 3*, Op. 52. F. Schubert: *Cuarteto en re menor*, D. 810, "La muerte y la doncella".
Auditorio Nacional, Sala de Cámara.

Martes, 10, jueves, 12 y sábado 14: 19,30 h.
Brenno Ambrosini, piano. Marta Abraham, violín.
Aula de Cultura Eloy Gonzalo, Caja de Madrid.

Miércoles, 11: 19,30 h.
Quinteto Scarlatti de Casa de la Moneda.
PROGRAMA: R. Schumann: *Quinteto para piano y cuerda en*

Mi bemol mayor, Op. 44. J. Brahms: *Cuarteto para piano y cuerda n.º 2 en la mayor*, Op. 26.

Auditorio Nacional, Sala de Cámara.

Miércoles, 11 a sábado, 14: 20 h. Domingo, 15: 18 h.

PROGRAMA: *El chaleco blanco*. Música de F. Chueca. Libro de Ramos Carrión. *La Gran Vía*. Música de F. Chueca y J. Valverde. Libro de F. Pérez y González.

Dirección musical: Miguel Roa / Luis Remartínez. Dirección escénica: Adolfo Marsillach.
Teatro de la Zarzuela.

Jueves, 12: 19,30 h.
Tzimon Barto, piano.

PROGRAMA: J. Haydn: *Sonata en mi menor*, Hob. XVI-34. F. Schubert: *Tres momentos musicales*, Op. 94, D. 780. F. Liszt: *Grandes estudios de Paganini*. F. Chopin: *Nocturno en re menor*, Op. 27.1. *Sonata en si menor*, Op. 58. T. Picker: *Old and lost rivers*.

Auditorio Nacional, Sala de Cámara.

Jueves, 12: 19,30 h. Viernes, 13: 20 h.

Orquesta Sinfónica de la RTVE. Coro de la RTVE.

Helmuth Rilling, director.
PROGRAMA: F. J. Haydn: *Missa in angustiis "Nelson"*. W. A. Mozart: *Requiem*.
Teatro Monumental.

Jueves, 12: 20 h.
Coral polifónica Alcalaina. Gabriel Alarcón, director.
Alcalá de Henares, Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Viernes, 13: 20 h.
Jaime Aragall, tenor. Amparo G. Gruells, piano.
Teatro Real.

Viernes, 13: 19,30 h.
Proyecto Gerhard. Antoni Ros-Marbà, director. Soraya Chaves, soprano.
PROGRAMA: R. Gerhard: *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. S. Revueltas: *Homenaje a Federico García Lorca*. L. Nono: *España en el Corazón y su Sangre ya viene cantando...*. G. Crumb: *Ancient Voices of Children*.

Auditorio Nacional, Sala de Cámara.

Viernes, 13: 22,30 h.

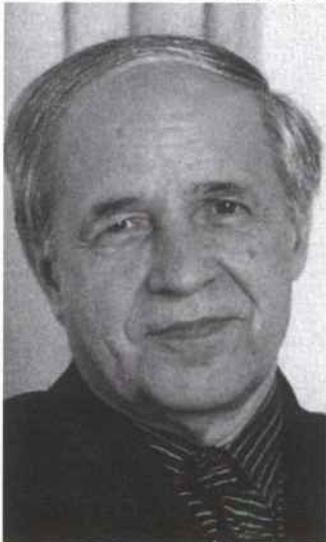
I Fiamminghi. Rudolf Werthen, director. Sophie Daneman, soprano. Zandra McMaster, contralto.
PROGRAMA: L. Boccherini: *La ritirata notturna di Madrid*. G. Pergolesi: *Stabat Mater*. G. F. Haendel: *Concierto Grosso n.º 5*. G. Donizetti: *Paráfrasis del Christus*.
Auditorio Nacional, Sala Sinfónica.

Sábado, 14: 20 h.

Orquesta Sinfónica de Madrid. Coro de Valencia. Escolanía de N.º 5 del Recuerdo. Vladimir Jurovski, director musical. Jeremy Sutcliffe, director de escena. Intérpretes: Jane Eaglen, Vladimir Galutsin, Charlotte Margiono, Eldar Aliiev, Santiago S. Gericó, José Julián Frontal, Alasdair Elliott, José Ruiz.
PROGRAMA: *Turandot*. Música: G. Puccini. Libreto: G. Adami y R. Simoni.
Teatro Real.

Domingo, 15: 20 h.
Manuel Esteban y Marian Rodrigo, guitarras.
Alcalá de Henares, Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Pierre Boulez



Del 16 al 22

Lunes, 16: 19,30 h.
Lorenzo Alviggi, guitarra.
PROGRAMA: Obras de: L. Brouwer, M. Castillo, J. Rodrigo, R. Sáinz de la Maza, J. Turina y M. de Falla.
Museo Reina Sofía.

Lunes, 16: 19,30 h.
Guillermo González, piano.
PROGRAMA: Obras de E. Chabrier, I. Albéniz, C. Debussy, E. Halffter, O. Esplá.
Auditorio Conde Duque.

Lunes, 16: 20,30 h.
Simeón Galduf, trombón.
Teatro Pradillo.

Martes, 17: 19,30 h.
Orquesta de Cadaqués. Sir Neville Marriner, director. Mariejke Blankestijn, violín.
PROGRAMA: G. Rossini: *La Scala di Seta*. W. A. Mozart: *Concierto para violín n.º 4, en re mayor*, K. 218. L. de Pablo: "Rostro". F. Mendelssohn: *Sinfonía n.º 4, en la mayor*, Op. 90, "Italiana".
Auditorio Nacional, Sala Sinfónica.

Martes, 17: 19,30 h.
Orquesta de la Comunidad de Madrid. Ernest Martínez Izquierdo, director. Gerard Garrigosa, tenor. Salvador Navarro, trompa.
PROGRAMA: I. Stravinsky: *Dumbarton Oaks*. B. Britten: *Serenata para tenor, trompa y orquesta de cuerda*. W. A. Mozart: *Sinfonía n.º 41 "Júpiter" en do mayor*.
Auditorio Nacional, Sala de Cámara.

Martes, 17, viernes, 20: 20 h.
Turandot (ver semana del 9 al 15 de febrero).
Teatro Real.

Martes, 17: 20 h.
PROGRAMA: J. Valledor: *La cantada vida y muerte del general Malbrú*. P. Esteve: *Garrido enfermo y su testamento*. B. de Laserna: *Lección de música y bolero. El majo y la italiana fingida*.
Dirección musical: Pedro Halffter. Dirección de escena: Emilio Sagi.
Teatro de la Zarzuela.

Agenda de conciertos

Febrero

Miércoles, 18: 19,30 h.

Anselmo Serna, órgano.

PROGRAMA: J. Krieger: *Toccatá*. J. Nicolaus Hanff: *Ach Gott, vom himmel sieh darein*. N. Bruhns: *Preludio y Fuga en mi menor*. J. Caspar Volgler: *Schmücke dich, o liebe Seele*. J. Kuhnau: *Toccatá*. G. August Homilius: *Schmücke dich, o liebe Seele*. J. S. Bach: *Preludio y Fuga en sol menor BWV 553*. F. Mendelssohn: *Preludio y Fuga en re menor*. J. Rheinberge: *Introducción y Passacaglia*. Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Miércoles, 18: 19,30 h.

Cuarteto Borodin.

Solistas de los virtuosos de Moscú.

PROGRAMA: D. Shostakovich: *Cuarteto nº 7 en fa sostenido menor, Op. 108*; *Cuarteto nº 8 en do menor, Op. 110*; *Cuarteto nº 9 en mi bemol mayor, Op. 117*; *Dos piezas para Octeto, Op. 11*. Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

Miércoles, 18 a sábado, 21: 20 h. Domingo, 22: 18 h.

El chaleco blanco. La Gran Vía. (Ver semana del 9 al 15 de febrero).

Teatro de la Zarzuela.

Miércoles, 18: 20 h.

Laura G. Starmes, piano.

PROGRAMA: Obras de: J. S. Bach, J. F. Haydn, F. Chopin y A. Ginastera. Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Jueves, 19: 19,30 h.

Cuarteto Borodin.

PROGRAMA: D. Shostakovich: *Cuarteto nº 10 en la bemol mayor, Op. 118*; *Cuarteto nº 11 en fa menor, Op. 122*; *Cuarteto nº 12 en re bemol mayor, Op. 133*. Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

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

Orquesta Sinfónica de la RTVE. Sergiu Comissiona, director. Eldar Nebolsin, piano.

PROGRAMA: C. Halffter: *Pinturas negras*. S. Rachmaninov: *Rapsodia sobre un tema de Paganini*. L. van Beethoven: *Sinfonía nº 7*. Teatro Monumental.

Jueves, 19: 22,30 h.

London Philharmonic Orchestra. Gennady Rozhdestvensky, director.

Natalie Klein, violonchelo.

PROGRAMA: J. Brahms: *Variaciones sobre un tema de Haydn, Op. 56*. E. Elgar: *Concierto para violonchelo, Op. 58*. J. Sibelius: *Sinfonía nº 5, op. 82*.

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Viernes, 20: 19,30 h.

Denis Lossev, piano.

PROGRAMA: J. S. Bach: *Aria variada en estilo italiano en la menor, BWV 989*. L. van Beethoven: *Sonata nº 28 en la mayor, Op. 101*. S. Rachmaninov: *Seis momentos musicales, Op. 16*. M. Ravel: *Gaspard de la nuit*.

Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

Sábado, 21: 19,30 h.

Orquesta de Valencia.

Yuri Temirkanov, director.

Jonathan Gilad, piano.

PROGRAMA: J. L. Turina: *Fantasia sobre una fantasia de Alonso de Mudarra*. R. Schumann: *Concierto para piano*. M. Mussorgsky / M. Ravel: *Cuadros de una exposición*.

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Sábado, 21: 20 h.

Alfredo Kraus, tenor.

Orquesta Sinfónica de Madrid.

Rolf Reuter, director.

Teatro Real.

Sábado, 21: 19,30 h.

Cuarteto Borodin.

PROGRAMA: D. Shostakovich: *Cuarteto nº 13 en si bemol menor, Op. 138*; *Cuarteto nº 14 en fa sostenido mayor, Op. 142*; *Cuarteto nº 15 en mi bemol menor, Op. 144*. Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

Sábado, 21. 19,30 h.

Assumpta Coma y Monserrat Santacana.

PROGRAMA: Concierto de piano a cuatro manos.

Aula de Cultura Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

Sábado, 21. 20 h.

Coral y Rondalla de San Isidro.

Inocente López, director.

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

Domingo, 22: 12 h.

Orquesta de Pulso y Púa "La Sol-Mi".

Epifanio Cruz, director.

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

Domingo, 22: 20 h.

M^a Carmen Sánchez-Guzman y Carlos Espada, trompa y piano.

PROGRAMA: Susato, Mozart, Strauss y Dukas.

Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

DIRECTORES

Alarcón, Gabriel. (12, feb. A. de Henares)

Atanassov, Koitcho. (2, abril. Aud. Nac.)

Bamert, Matthias. (25, feb. Aud. Nac.)

Boulez, Pierre. (17, 18, marzo. Aud. Nac.)

Chailly, Riccardo. (30, 31, marzo. Aud. Nac.)

Comissiona, Sergiu. (19, 20, 26, 27, marzo. T. Monumental)

Cruz, Epifanio. (22, feb. A. de Henares)

Díaz, Luis. (20, marzo. A. de Henares)

Encinar, José Ramón. (27, 29, 31, marzo., 2, 4, abril. T. de la Zarzuela)

Frühbeck de Burgos, Rafael. (20, 21, 22, 27, 28, 29, marzo., 3, 4, 5, abril. Aud. Nac.)

García Navarro. (19, 22, 25, 27, 28, 31, marzo. T. Real)

Gómez Martínez, Miguel A. (18, marzo. Aud. Nac.)

Groba, Miguel. (3, marzo. Aud. Nac.)

Haitink, Bernard. (24, marzo. Aud. Nac.)

Halffter-Caro, Pedro. (17, 24, feb., 3, marzo. T. de la Zarzuela), (12, marzo. R. A. de BBAA de S. Fernando)

Jurowski, Vladimir. (14, 17, 20, 23, 26, feb. T. Real)

López Cobos, Jesús. (5, 6, marzo. T. Monumental)

López, Inocente. (21, feb. A. de Henares)

Maag, Peter. (27, feb. Aud. Nac.)

Mariás, Álvaro. (19, marzo. Aud. Nac.)

Marriner, Neville. (17, feb. Aud. Nac.)

Martínez Izquierdo, Ernest. (17, feb. Aud. Nac.)

Olives, Juan José. (25, marzo. Aud. Nac.)

Padilla, Mercedes. (3, 5, 17, marzo. A. de C. Eloy Gonzalo)

Remartínez, Luis. (11, 12, 13, 14,

15, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 28, feb., 1, 4, 5, 6, 7, 8, marzo. T. de la Zarzuela)

Reuter, Rolf. (21, feb. T. Real)

Rilling, Helmuth. (12, 13, feb. T. Monumental)

Roa, Miguel. (11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 28, feb., 1, 4, 5, 6, 7, 8, marzo. T. de la Zarzuela)

Ros-Marbà, Antoni. (13, feb. Aud. Nac.)

Rozhdestvensky, Gennady. (19, feb. Aud. Nac.)

Sainz Alfaro, José A. (28, marzo. T. de la Zarzuela)

Sanderling, Kurt. (13, 14, 15, marzo. Aud. Nac.)

Shallon, David. (12, 13, marz. T. Monumental)

Soustrot, Mark. (10, marzo. Aud. Nac.)

Temirkanov, Yuri. (21, feb. Aud. Nac.)

Werthen, Rudolf. (13, feb. Aud. Nac.)

Febrero-marzo

Del 23 al 1

Lunes, 23: 19,30 h.
Elena Gragera, voz. David Millán, flauta. Itziar Atutxa, violoncello. Carmen Rosa Capote, piano.
PROGRAMA: Rodrigo, M. Emmanuel, Roussel, Ravel, Rincón.
Museo Reina Sofía.

Lunes, 23: 19,30 h.
The Chamber Music Company.
PROGRAMA: J. McCabe: *Johnny has Gone for a sordier*; *Hush-a-ba*; *Birdie*; *croon*; *John Peel*. A. Romero: *Fantasia sobre la ópera "Lucrezia Borgia"*. L. Janacek:

Rikadla. B. Britten: *On This Island*. G. Finzi: *5 Bagatelas*, Op. 23. G. Jacob: *Las cuatro estaciones*.
Auditorio Conde Duque.

Lunes, 23, jueves, 26: 20 h.
Turandot (ver semana del 9 al 15 de febrero).
Teatro Real.

Lunes, 23. 20 h.
Anna Basaldúa, piano.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Martes, 24: 18 h.
Tonadilla escénica (ver semana del 16 al 22 de febrero).
Teatro de la Zarzuela.

Martes, 24: 20 h.
Cuarteto de Plectro Assai.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Martes, 24: 19,30 h.
The Swingle Singers.
PROGRAMA. Obras de Mozart, V. Williams, O. Gibbons, Monteverdi, Henri VIII, Trad. Schu-

bert, Brahms, Dvorak, Corghi, Bach, Lerner/Loewe, Lennon/McCartney, Chaikovsky.
Auditorio Nacional. Sala Cámara.

Miércoles, 25: 19,30 h.
London Mozart Players.
Matthias Bamert, director.
PROGRAMA: Mozart: *Divertimento*, KV. 136. Takemitsu: *Requiem para cuerda*. Haydn: *Sinfonía nº 60, en do mayor*, "El Distráido". Mendelssohn: *Sinfonía nº 3*, "Escocesa".
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

INTÉRPRETES (SOLISTAS, GRUPOS Y ORQUESTAS)

Alvigi, Lorenzo, guitarra. (16, feb. R. Sofía)
Ambrosini / Abraham, piano y violín. (10, 12, 14, feb. A. de C. Eloy Gonzalo)
Aragall / Gruells, tenor y piano. (13, feb. T. Real)
Aragón / Turina, mezzo y piano. (9, feb. A. C. Duque), (16, marzo. R. Sofía)
Barto, Tzimon, piano. (12, feb. Aud. Nac.)
Basaldúa, Anna, piano. (23, feb. A. de Henares)
Bayo / Kriukova, soprano y piano. (23, marzo. T. de la Zarzuela)
Bitetti, Ernesto, guitarra. (12, marzo. Aud. Nac.)
Castaño / Santiago, oboe y piano. (2, marzo. R. Sofía)
Claret / Lluna / Gruithyzen, chelo, clarinete, piano. (21, marzo. Aud. Nac.)
Coma / Santacana, pianos. (21, feb. A. de C. Eloy Gonzalo)
Coral polifónica Alcalafina. (12, feb. A. de Henares)
Coral Polifónica Complutense. (20, marzo. A. de Henares)
Coral Polifónica de la AAA de la GC de Valdemora. (7, marzo. Aranjuez)
Coral y Rondalla de Paracuellos. (8, marzo. A. de Henares)
Coral y Rondalla de San Isidro. (21, feb. A. de Henares)
Coro de Cámara Cardenal Cisneros. (13, marzo. A. de Henares)
Coro de la Hermandad del Rocío de Alcalá. (12, marzo. A. de Henares)
Coro de la RTVE. (12, 13, feb., 19, 20, 26, 27, marzo. T. Monumental)
Coro de Valencia. (19, 22, 25, 28, 31, marzo. T. Real)
Escolanía de N^o S^a del Recuerdo. (14, 17, feb. T. Real)
Coro del Teatro de la Zarzuela. (28, marzo. T. de la Zarzuela)
Coro Nacional de España. (26, feb. Aud. Nac.)

Coro Ortodoxo Búlgaro. San Juan de Rila. (2, abril. Aud. Nac.)
Cracovia Sinfonietta. (3, marzo. Aud. Nac.)
Cuarteto Borodin. (18, 19, 21, feb. Aud. Nac.)
Cuarteto de flautas de pico "El Jubilate". (4, marzo. A. de Henares)
Cuarteto de Plectro Assai. (24, feb. A. de Henares)
Cuarteto Melos. (10, marzo. Aud. Nac.)
Cuarteto Via Nova. (10, feb. Aud. Nac.)
Chamber Music Company. (23, feb. A. C. Duque)
Dichter, Misha, piano. (17, marzo. Aud. Nac.)
Duo Pablo Sarasate. (16, marzo. A. de Henares)
Ensemble Triolog. (25, feb. Aud. Nac.)
Espada / Guzman, trompa y piano. (22, feb. Aranjuez)
Esteban / Rodrigo, guitarras. (15, feb. A. de Henares)
Galduf, Simeón, trombón. (16, feb. T. Pradillo)
García / Saiz, flauta y guitarra. (27, feb. Aranjuez)
González, Guillermo, piano. (16, feb. A. Conde Duque)
González, Paloma, piano. (15, marzo. Aranjuez)
Gragera / Millán / Atutxa / Capote, voz, flauta, chelo, piano. (23, feb. R. Sofía)
Grupo D'Amas. (14, marzo. Aranjuez)
Grupo de Cámara "Viginti Palma". (23, marzo. A. de Henares)
Grupo Enigma. (25, marzo. Aud. Nac.)
Grupo Lírico Alcalaino. (25, marzo. A. de Henares)
Grupo Zarabanda. (19, marzo. Aud. Nac.)
Gutman, Natalia, violonchelo. (27, 28, feb. Aud. Nac.)
Guzmán, M^a Carmen S., piano. (9, feb. Aranjuez)
Hernández, Nieves, piano. (18,

marzo. A. de Henares)
I Fiamminghi. (13, feb. Aud. Nac.)
Kinnara, danza y percusión. (2, marzo. T. Pradillo)
Kraus, Alfredo, tenor. (21, feb. T. Real)
La Folia. (7, 21, marzo. F. March)
Leonhardt, Gustav, órgano. (10, feb. Aud. Nac.)
London Mozart Players. (25, feb. Aud. Nac.)
London Philharmonic Orchestra. (19, feb. Aud. Nac.)
London Symphony Orchestra. (17, 18, 30, 31, marzo. Aud. Nac.)
Lossev, Denis, piano. (20, feb. Aud. Nac.)
Lubotsky / Ambrosini, violín y piano. (16, 23, marzo. A. C. Duque)
Luur-Metalls. (9, feb. R. Sofía)
Manera, Carmen, piano. (3, marzo. Aranjuez)
Miján / Mariné, saxofones y piano. (9, marzo. R. Sofía)
Mutter / Orkis, violín y piano. (12, marzo. Aud. Nac.)
Orchester Der Beethovenhalle Bonn. (10, marzo. Aud. Nac.)
Orchestra of the Royal Opera House. (24, marzo. Aud. Nac.)
Orfeón Donostiarra. (27, feb. Aud. Nac.)
Orquesta de Cadaqués. (17, feb. Aud. Nac.)
Orquesta de Cámara del Auditorio de Zaragoza. (25, marzo. Aud. Nac.)
Orquesta de Cámara Villa de Madrid. (3, marzo. A. de C. Eloy Gonzalo)
Orquesta de la Comunidad de Madrid. (17, feb. Aud. Nac.)
Orquesta de Plectro Tablatura. (27, marzo. A. de Henares)
Orquesta de Pulso y Púa "La-Sol-Mi". (22, feb. A. de Henares)
Orquesta de Valencia. (21, feb. Aud. Nac.)
Orquesta Nacional de España. (27, 28, 29, marzo. Aud. Nac.)

Orquesta Sinfónica de la RTVE. (12, 13, 19, 20, 26, feb., 5, 6, 12, 13, 19, 20, 26, 27, marzo. T. Monumental)
Orquesta Sinfónica de Madrid. (14, 17, 21, 27, feb., 19, 22, 25, 27, 28, 31, marzo. T. Real), (18, marzo. Aud. Nac.)
Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. (3, marzo. Aud. Nac.)
Orquesta y Coro Nacionales de España. (13, 14, 15, 20, 21, 22, marzo., 3, 4, 5, abril. Aud. Nac.)
Proyecto Gerhard. (13, feb. Aud. Nac.), (12, marzo. R. A. de BBAA de S. Fernando)
Quinteto Pablo Sorozábal. (27, feb. A. de C. Eloy Gonzalo)
Quinteto Scarlatti de Casa de la Moneda. (11, feb. Aud. Nac.)
Raimondi / Beckman, bajo y piano. (6, marzo. T. Real)
Ruiz, Sergio, piano. (11, marzo. A. de Henares)
Serna, Anselmo, órgano. (18, feb. Aud. Nac.)
Sirera / Mateos, tenor y piano. (7, marzo. A. de C. Eloy Gonzalo)
Sluys, Jozef, órgano. (11, marzo. Aud. Nac.)
Sokolov, Grigory, piano. (31, marzo. Aud. Nac.)
Solistas de los virtuosos de Moscú. (18, feb. Aud. Nac.)
Soria, Antonio, piano. (10, 12, 14, marzo. A. de C. Eloy Gonzalo)
Starmes, Laura G., piano. (18, feb. Aranjuez)
Swingle Singers. (24, feb. Aud. Nac.)
Trío Arpeggio. (30, marzo. R. Sofía)
Viana / Burgueras, tenor y piano. (28, marzo. Aranjuez)
Voces masculinas del Coro de Cámara del Palau de la Música Catalana. (2, abril. Aud. Nac.)
Ziesak / Deutsch, soprano y piano. (4, marzo. T. de la Zarzuela)

Agenda de conciertos

Febrero-marzo

Del 2 al 8

Miércoles, 25: 19,30 h.
Ensemble Triolog.
PROGRAMA: Obras de Henze.
Auditorio Nacional. Sala Cámara.

Miércoles, 25 a sábado, 28: 20 h.
Domingo, 1: 18 h.
El chaleco blanco. La Gran Vía (ver semana del 9 al 15 de febrero).
Teatro de la Zarzuela.

Jueves, 26: 19,30 h.
Coro Nacional de España.
PROGRAMA: *Música de la corte de Felipe II*.
Auditorio Nacional. Sala Cámara.

Jueves, 26: 19,30 h. Viernes, 27: 20 h.
Orquesta Sinfónica de la RTVE.
Sergiu Comissiona, director.
Brigitte Engerer, piano.
PROGRAMA: Greco: *Pastel*. Strauss: *Burleske*. Gorecki: *Sinfonía nº 3*.
Teatro Monumental.

Viernes, 27: 19,30 h.
Natalia Gutman, violonchelo.
PROGRAMA: J. S. Bach: *Suites nº 3, BWV 1009; nº 2, BWV 1008; nº 6, BWV 1010*.
Auditorio Nacional. Sala Cámara.

Viernes, 27: 22,30 h.
Orquesta Sinfónica de Madrid.
Orfeón Donostiarra.
Peter Maag, director.
Isabel Monar y Ana Rodrigo, sopranos.
PROGRAMA: Mendelssohn: *Las Hébridas (la gruta de Fingal)*, *Oberatura Op. 26*. *Sinfonía nº 2, Op. 52*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Viernes, 27: 19,30 h.
Quinteto Pablo Sorozábal.
Aula de Cultura Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

Viernes, 27: 20 h.
Alfredo García, flauta. Jesús Saiz, guitarra.
PROGRAMA: J. de Carlos, J. de Torres. Rodríguez Ibert y Granados.
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Sábado, 28: 19,30 h.
Natalia Gutman, violonchelo.
PROGRAMA: J. S. Bach: *Suites nº 3, BWV 1007; nº 2, BWV 1011; nº 4, BWV 1012*.
Auditorio Nacional. Sala Cámara.

Lunes, 2: 19,30 h.
Cayetano Castaño, oboe. Francisco Luis Santiago, piano. LIEM-CDMC, electroacústica.
PROGRAMA: Obras de A. Llanas. Z. de la Cruz, Yun, F. Palacios, E. Carter.
Museo Reina Sofía.

Lunes, 2: 20,30 h.
Kinnara, danza y percusión.
Teatro Pradillo.

Martes, 3: 19,30 h.
Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid.
Miguel Groba, director.
Josep María Colom, piano.
PROGRAMA: L. van Beethoven: *Mar en calma y viaje feliz, Op. 112*. *Concierto para piano y orquesta nº 1 en do mayor*. R. Groba: *Cantigas do Mar "in modo aulico"*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Martes, 3: 19,30 h.
Cracovia Sinfonietta.
PROGRAMA: B. Britten: *Sinfonía simple, Op. 4*. W. Lutoslawski: *Música Fúnebre "A la memoria de Bela Bartok"*. P. I. Chaikovsky: *Serenata*.
Auditorio Nacional. Sala Cámara.

Martes, 3, jueves, 5: 19,30 h.
Orquesta de Cámara Villa de Madrid.
Mercedes Padilla, directora.
PROGRAMA. Ciclo: "Del Barroco al Romanticismo".
Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

Martes, 3: 18 h.
Tonadilla escénica (ver semana del 16 al 22 de febrero).
Teatro de la Zarzuela.

Martes, 3: 20 h.
Carmen Manera, piano.
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Miércoles, 4 a sábado, 7: 20 h.
Domingo, 8: 18 h.
El chaleco blanco. La Gran Vía (ver semana del 9 al 15 de febrero).
Teatro de la Zarzuela.

Miércoles, 4: 20 h.
Cuarteto de flautas de pico "El Jubilate".
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Miércoles, 4: 20 h.
Ruth Ziesak, soprano. Helmut Deutsch, piano.
Teatro de la Zarzuela.

Jueves, 5: 19,30 h. Viernes, 6: 20 h.
Orquesta Sinfónica de la RTVE. Jesús López Cobos, director. Vadim Repin, violín.
PROGRAMA: J. Brahms: *Concierto para violín y orquesta, D. Shostakovich: Sinfonía nº 5*.
Teatro Monumental.

Viernes, 6: 20 h.
Ruggero Raimondi, bajo. Ann Beckman, piano.
Teatro Real.

Sábado, 7: 12 h.
Pedro Bonet, flauta de pico.
PROGRAMA: Obras de anónimo. Van Eyck. Bach. Heberle, Linde.
Fundación J. March.

Sábado, 7: 19,30 h.
Manuel Sirera, tenor. Manuel Mateos, piano.
Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

Sábado, 7: 20 h.
Coral Polifónica de la AAA de la GC de Valdemoro.
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Domingo, 8: 20 h.
Coral y Rondalla de Paracuellos.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.



Del 9 al 15

Lunes, 9: 19,30 h.
Manuel Miján, saxofones. Sebastián Mariné, piano.
PROGRAMA: Legido, Rueda, Villalobos, Alís, Lauba, Mariné.
Museo Reina Sofía.

Martes, 10: 19,30 h.
Cuarteto Melos.
PROGRAMA: F. J. Haydn: *Cuarteto, Op. 76/1*. P. Hindemith: *Cuarteto nº 4, Op. 32*. L. van Beethoven: *Cuarteto nº 14, Op. 131*.
Auditorio Nacional. Sala Cámara.

Martes, 10, jueves, 12 y sábado, 14: 19,30 h.
Antonio Soria, piano.
Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

Martes, 10: 22,30 h.
Orchester Der Beethovenhalle Bonn. Mark Soustrot, director.
Charlotte Margiono, soprano.
PROGRAMA: R. Schumann: *Oberatura Manfred*. R. Strauss: *Cuatro últimos Lieder*. L. van Beethoven: *Sinfonía nº 5, Op. 67*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Miércoles, 11: 19,30 h.
Jozef Sluys, órgano.
PROGRAMA: P. Cornet: *Toccata del tercer tono*. A. V. Kerckhoven: *Fantasia en do*. G. Nivers: *Suite del 2º tono*. V. Rodríguez Monllor: *Toccata para clarines de batalla*. J. S. Bach: *Toccata en fa mayor BWV 540*. J. N. Lemmens: *Preludio en mi mayor*. A. de Boeck: *Allegretto en sol mayor*. J. Jongen: *Sonata heroica, Op. 94*. M. Dupré: *Variaciones sobre un villancico*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Miércoles, 11: 20 h.
Sergio Ruiz, piano
PROGRAMA: L. van Beethoven, J. Brahms y F. Chopin.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Jueves, 12: 19,30 h.
Ernesto Bitetti, guitarra.
PROGRAMA: H. Villalobos: *Preludio I. Estudio XI*. F. Moreno Torroba: *Sonatina*. A. García Abril: *Dos evocaciones*. I. Albéniz: *Sevilla*. M. Ponce: *Sonatina meridional*. R. Dyens: *Libra sonatina*. A. Piazzolla: *Tres piezas*.
Auditorio Nacional. Sala Cámara.

Marzo

Del 16 al 22

Jueves, 12: 19,30 h.
Proyecto Gerhard.
 Pedro Halffter, director.
 PROGRAMA: Berio / Maderna: *Divertimento*. K. Stockhausen: *Para el Dr. K. L. Nono: Canti per 13*. S. Sciarrino: *Da un Divertimento*. B. Maderna: *Serenata para 11 instrumentos*. Julliard *Serenade*.
 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Jueves, 12: 19,30 h.
 Anne Sophie Mutter, violín.
 Lambert Orkis, piano.
 PROGRAMA: L. van Beethoven: *Sonatas para violín y piano nº 6, 7 y 8*.
 Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Jueves, 12: 19,30 h. Viernes, 13: 20 h.
 Orquesta Sinfónica de la RTVE.
 David Shallon, director.
 Maarika Järvi, flauta.
 PROGRAMA: C. Reinecke: *Concierto para flauta y orquesta*. G. Mahler: *Sinfonía nº 1*.
 Teatro Monumental.

Jueves, 12: 20 h.
 Coro de la Hermandad del Rocío de Alcalá.
 Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Viernes, 13: 20 h.
 Coro de Cámara Cardenal Cisneros.
 Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Viernes, 13 y sábado, 14: 19,30 h. Domingo, 15: 11,30 h.
 Orquesta y Coro Nacionales de España.
 Kurt Sanderling, director.
 Pamela Coburn, soprano. Thomas Quasthoff, barítono.
 PROGRAMA: J. Brahms: *Un requiem alemán*.
 Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Sábado, 14: 20 h.
 Grupo D'Amas.
 Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Domingo, 15: 20 h.
 Paloma González, piano.
 Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Lunes, 16: 19,30 h.
 María Aragón, mezzosoprano. Fernando Turina, piano.
 PROGRAMA: M. de Falla. C. del Campo. J. Gómez. O. Esplá y A. Vives.
 Museo Reina Sofía.

Lunes, 16: 19,30 h.
 Mark Lubotsky, violín. Brenno Ambrosini, piano.
 PROGRAMA: A. Pärt: *Fratres*. W. Walton: *2 Piezas*. B. Britten: *Suite Op. 6*. J. Ireland: *Berceuse*. S. Prokofiev: *Sonata nº 2, Op 94*.
 Auditorio Conde Duque.

Lunes, 16: 20 h.
 Dúo Pablo Sarasate.
 PROGRAMA: Obras de: A. Vivaldi. L. Spohr y J. Haydn.
 Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Martes, 17: 19,30 h.
 London Symphony Orchestra.
 Pierre Boulez, director.
 Emanuel Ax, piano.
 PROGRAMA: B. Bartok: *Cuatro piezas para orquesta, Op. 12*. A. Schoenberg: *Concierto para piano, Op. 42*. E. Carter: *A Symphony of Three Orchestras*. C. Debussy: *El Mar*.
 Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Martes, 17: 19,30 h.
 Misha Dichter, piano.
 PROGRAMA: L. van Beethoven: *Polonesa; Rondo a capriccio, Op. 129; Sonata nº 32, Op. 111*. F. Chopin: *Cuatro mazurcas*. S. Prokofiev: *Sonata nº 7*.
 Auditorio Nacional. Sala Cámara.

Martes, 17: 19,30 h.
 Orquesta de Cámara Villa de Madrid.
 Mercedes Padilla, directora.

PROGRAMA. Ciclo: "Del Barroco al Romanticismo".
 Aula de Cultura de Eloy Gonzalo. Caja de Madrid.

Miércoles, 18: 19,30 h.
 London Symphony Orchestra.
 Pierre Boulez, director.
 Maxim Venguerov, violín.
 PROGRAMA: M. Ravel: *Valses nobles y sentimentales*. E. Carter: *Three Occasions for Orchestra*. I. Stravinsky: *Concierto para violín*. S. Prokofiev: *Suite escita, Op. 20*.
 Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Miércoles, 18: 20 h.
 Nieves Hernández, piano.
 PROGRAMA. Obras de: W. A. Mozart. J. Brahms y M. Ravel.
 Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Miércoles, 18: 22, 30 h.
 Orquesta Sinfónica de Madrid.
 Miguel A. G. Martínez, director.
 Paul Friedhof, violonchelo.
 PROGRAMA: L. van Beethoven: *Coriolano (Obertura)*. *Sinfonía nº 7, Op. 92*. V. Herbert: *Concierto nº 2, Op. 30*.
 Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Jueves, 19: 19,30 h.
 Grupo Zarabanda.
 Álvaro Marías, director.
 PROGRAMA: G. P. Telemann: *Suite en la menor; Concierto en do mayor*. A. Vivaldi: *Concierto en fa mayor*. G. Sammartini: *Concierto en fa mayor*.
 Auditorio Nacional. Sala Cámara.

Jueves, 19 y domingo, 22: 20 h.
 Orquesta Sinfónica de Madrid.
 Coro de Valencia.
 García Navarro, dir. musical. Nicolas Joel, dir. de escena. Intérpretes: A. Cupido, I. Salazar, J. Pons, E. Podles, M.

J. Moreno, F. Bou, C. López, J. Fiorenza.
 PROGRAMA. *Un Ballo in Maschera*.
 Música: G. Verdi. Libreto: A. Somma.
 Teatro Real.

Jueves, 19: 19,30 h. Viernes, 20: 20 h.
 Orquesta Sinfónica y Coro de la RTVE.
 Sergiu Comissiona, director.
 Baltasar Perelló, trombón.
 PROGRAMA: X. Montsalvatge: *Concierto espiritual*. H. Tomasi: *Concierto para trombón y orquesta*. A. Scriabin: *Poema del éxtasis*.
 Teatro Monumental.

Viernes, 20: 20 h.
 Coral Polifónica Complutense.
 Luis Díaz, director.
 Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Viernes, 20 y sábado, 21: 19,30 h. Domingo, 22: 11,30 h.
 Orquesta y Coro Nacionales de España.
 Rafael Frühbeck de Burgos, director.
 Teresa Berganza, mezzosoprano.
 PROGRAMA: G. Mahler: *Sinfonía nº 3*.
 Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Sábado, 21: 12 h.
 Grupo Barroco «La Folia».
 PROGRAMA: Obras de Corelli, Castello, Frescobaldi, Bach, Marais, Haendel.
 Fundación J. March.

Sábado, 21: 19,30 h.
 Lluís Claret, violonchelo. Joan E. Lluna, clarinete. Jan Gruithyzen, piano.
 PROGRAMA: J. Brahms: *Sonata para clarinete y piano Op. 120, nº 2; Sonata para violonchelo y piano nº 1; Op. 38; Trío para clarinete, violonchelo y piano, Op. 114*.
 Auditorio Nacional. Sala Cámara.

SALAS

Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid. C/ Libreros, 10, 12.
 Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid. C/ San Antonio, 26.
 Auditorio Conde Duque. C/ Conde Duque, 11. Tel. 588 58 24. Metro: San Bernardo.
 Auditorio Nacional. C/ Príncipe de Vergara, 146. Tel. 337 01 00. Metro: Cruz del Rayo.

Aula de Cultura Eloy Gonzalo. Caja de Madrid. C/ Eloy Gonzalo, 10. Metro: Quevedo.
 Fundación J. March. C/ Castelló, 77. Metro: Núñez de Balboa.
 Museo Centro de Arte Reina Sofía. C/ Santa Isabel, 52. Telf. 467 50 62. Metro: Atocha.
 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. C/ Alcalá, 13. Tel. 532 15 46. Metro: Sol y Sevilla

Teatro de la Zarzuela. C/ Jovellanos, 4. Metro: Banco de España. Tel. 524 54 00.
 Teatro Monumental. C/ Atocha, 65. Tel. 429 12 81. Metro: Antón Martín.
 Teatro Pradillo. C/ Pradillo, 12. Telf. 416 90 11. Metro: Concha Espina.
 Teatro Real. Plaza de Oriente, s/n. Tel. 516 06 00. Metro: Ópera.

Agenda de conciertos

Marzo-abril

Del 23 al 29

Lunes, 23: 19,30 h.
Mark Lubotsky, violín. Brenno Ambrosini, piano.
PROGRAMA: F. Delius: *Leyenda*. A. Schnittke: *Suite en estilo antiguo*. N. Roslavietz: *Poema lírico*. A. Bax: *Sonata nº 3*.
Auditorio Conde Duque.

Lunes, 23: 20 h.
Grupo de Cámara "Viginti Palma".
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Lunes, 23: 20 h.
María Bayo, soprano. Tatiana Kriukova, piano.
Teatro de la Zarzuela.

Martes, 24: 19,30 h.
Orchestra of the Royal Opera House.
Bernard Haitink, director.
PROGRAMA: Obras de R. Wagner, B. Britten y R. Strauss.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Miércoles, 25: 19,30 h.
Grupo Enigma.
Orquesta de Cámara del Auditorio de Zaragoza.
Juan José Olives, director.
PROGRAMA: Obras de: J. Peris, G. Scelsi, R. González Arroyo y T. Takemitsu.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

Miércoles, 25: 20 h.
Grupo Lírico Alcalaíno.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Miércoles, 25, sábado, 28: 20 h.
Un Ballo in Maschera (ver semana del 16 al 22 de marzo).
Teatro Real.

Jueves, 26: 19,30 h. Viernes, 27: 20 h.
Orquesta Sinfónica de la RTVE.
Coro de la RTVE.
Sergiu Comissiona, director.
PROGRAMA: J. S. Bach: *La Pasión según San Mateo*.
Teatro Monumental.

Viernes, 27; Domingo, 29: 20 h.
PROGRAMA: *Los amantes de Teruel*. Música y libro de T. Bretón.
Dirección musical: José Ramón Encinar. Dirección escénica:

Francisco López.
Teatro de la Zarzuela.

Viernes, 27: 20 h.
Orquesta de Plectro Tablatura.
Alcalá de Henares. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Viernes, 27: 20 h.
Orquesta Sinfónica de Madrid.
García Navarro, director.
Teatro Real.

Viernes, 27 y sábado, 28: 19,30 h. Domingo, 29: 11,30 h.
Orquesta Nacional de España.
Rafael Frühbeck de Burgos, director.
Victor Martín, violín.
PROGRAMA: C. Prieto: *Adagio de la Frühbeck Symphonie*. J. de Monasterio: *Concierto para violín y orquesta*. L. van Beethoven: *Sinfonía nº 5 en do menor, Op. 67*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Sábado, 28: 20 h.
Coro del Teatro de la Zarzuela.
José A. Sainz Alfaro, director.
PROGRAMA: G. Rossini: *Petite Messe Solennelle*.
Teatro de la Zarzuela.

Sábado, 28: 20 h.
Enrique Viana, tenor. Manuel Burgueras, piano.
Aranjuez. Aula de Cultura de Caja de Madrid.

Del 30 al 5

Lunes, 30: 19,30 h.
Trio Arpeggio.
PROGRAMA: Obras de: C. Debussy, P. Iturralde, E. Llacer "Regoli", M. Moreno Buendía y G. Fernández Alvez.
Museo Reina Sofía.

Lunes, 30: 19,30 h.
London Symphony Orchestra.
Riccardo Chailly, director.
PROGRAMA: G. Mahler: *Totenfeier*. R. Wagner: "Götterdämmerung". (Selección del Acto III).
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Martes, 31: 19,30 h.
Grigory Sokolov, piano.
PROGRAMA: J. Ph. Rameau: *Suite en sol*, de "Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin". L. van Beethoven: *Sonata nº 16 en sol mayor, Op. 31, nº 1*. J. Brahms: *Sonata en do mayor, Op. 1*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Martes, 31: 20 h.
Un Bullo in Maschera. (Ver semana del 16 al 22 de marzo).
Teatro Real.

Martes, 31; jueves, 2; sábado, 4: 20 h.
Los amantes de Teruel (ver semana del 23 al 29 de marzo).
Teatro de la Zarzuela.

Martes, 31: 22,30 h.
London Symphony Orchestra.
Riccardo Chailly, director.
PROGRAMA: A. Bruckner: *Sinfonía nº 8, en do menor, A. 117*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Jueves, 2: 19,30 h.
Coro Ortodoxo Búlgaro. San Juan de Rila.
Voces masculinas del Coro de Cámara del Palau de la Música Catalana.
Koïtcho Atanassov, director.
PROGRAMA: F. Liszt: *Misa de Requiem*.
Auditorio Nacional. Sala de Cámara.

Viernes, 3 y sábado, 4: 19,30 h. Domingo, 5: 11,30 h.
Orquesta y Coro Nacionales de España.
Rafael Frühbeck de Burgos, director.
Joanna Borowska, soprano. Barbara Hözl, mezzosoprano. Kurt Azesberger, tenor. Steve Davislim, tenor. Wolf Matthias Friedrich, bajo. Kaori Uemura, viola de gamba.
PROGRAMA: J. S. Bach: *Pasión según San Mateo*.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

SOLISTAS ACOMPAÑADOS

Ax, Emanuel, piano. (17, marzo. Aud. Nac.)
Azesberger, Kurt, tenor. (3, 4, 5, abril. Aud. Nac.)
Berganza, Teresa, mezzosoprano. (20, 21, 22, marzo. Aud. Nac.)
Blankestijn, Mariejke, violín. (17, feb. Aud. Nac.)
Borowska, Joanna, soprano. (3, 4, 5, abril. Aud. Nac.)
Chaves, Soraya, soprano. (13, feb. Aud. Nac.)
Clein, Natalie, violonchelo. (19, feb. Aud. Nac.)
Coburn, Pamela, soprano. (13, 14, 15, marzo. Aud. Nac.)
Colom, Josep María, piano. (3, marzo. Aud. Nac.)
Daneman, Sophie, soprano. (13, feb. Aud. Nac.)

Davislim, Steve, tenor. (3, 4, 5, abril. Aud. Nac.)
Engerer, Brigitte, piano. (26, 27, feb. T. Monumental)
Friedhof, Paul, violonchelo. (18, marzo. Aud. Nac.)
Garrigosa, Gerard, tenor. (17, feb. Aud. Nac.)
Gilad, Jonathan, piano. (21, feb. Aud. Nac.)
Hözl, Barbara, mezzosoprano. (3, 4, 5, abril. Aud. Nac.)
Järvi, Maarika, flauta. (12, 13, marzo. T. Monumental)
Kraus, Alfredo, tenor. (21, feb. T. Real)
Margiono, Charlotte, soprano. (10, marzo. Aud. Nac.)
Martín, Víctor, violín. (27, 28, 29, marzo. Aud. Nac.)
Matthias Friedrich, Wolf, bajo.

(3, 4, 5, abril. Aud. Nac.)
McMaster, Zandra, contralto. (13, feb. Aud. Nac.)
Monar, Isabel, soprano. (27, feb. Aud. Nac.)
Navarro, Salvador, trompa. (17, feb. Aud. Nac.)
Nebolsin, Eldar, piano. (19, 20, feb. T. Monumental)
Perelló, Baltasar, trombón. (19, 20, marzo. T. Monumental)
Quasthoff, Thomas, barítono. (13, 14, 15, marzo. Aud. Nac.)
Repin, Vadim, violín. (5, 6, marzo. T. Monumental)
Rodrigo, Ana, soprano. (27, feb. Aud. Nac.)
Uemura, Kaori, viola de gamba. (3, 4, 5, abril. Aud. Nac.)
Venguerov, Maxim, violín. (18, marzo. Aud. Nac.)

COMPOSITORES

- Albéniz, I.** (16, feb. A. Conde Duque), (12, marzo. Aud. Nac.)
Alís, R. (9, marzo. R. Sofía)
August Homilius, G. (18, feb. Aud. Nac.)
Bach, J. S. (9, feb. Aranjuez), (10, 18, 20, 24, 27, 28, feb., 11, marzo., 3, 4, 5, abril. Aud. Nac.), (18, feb. Aranjuez), (7, 21, marzo. F. March), (26, 27, marzo. T. Monumental)
Bartók, B. (9, feb. Aranjuez), (17, marzo. Aud. Nac.)
Bax, A. (23, marzo. A. C. Duque)
Beethoven, L. van, (10, 20, feb., 3, 10, 12, 17, 18, 27, 28, 29, 31, marzo. Aud. Nac.), (19, 20, feb. T. Monumental), (11, marzo. A. de Henares)
Berio / Maderna (12, marzo. R. A. de BBAA de S. Fernando)
Bizet, G. (9, feb. A. C. Duque)
Blow (10, feb. Aud. Nac.)
Boccherini, L. (13, feb. Aud. Nac.)
Boeck, A. de, (11, marzo. Aud. Nac.)
Böhm (10, feb. Aud. Nac.)
Brahms, J. (11, 19, 24, feb., 13, 14, 15, 21, 31, marzo. Aud. Nac.), (5, 6, marzo. T. Monumental), (11, 18, marzo. A. de Henares)
Bretón, T. (27, 29, 31, marzo., 2, 4, abril. T. de la Zarzuela)
Britten, B. (17, feb., 3, 16, 24, marzo. Aud. Nac.), (23, feb. A. C. Duque)
Brouwer, L. (16, feb. R. Sofía)
Bruckner, A. (31, marzo. Aud. Nac.)
Bruhns, N. (18, feb. Aud. Nac.)
Bruna, P. (10, feb. Aud. Nac.)
Campo, C. del, (16, marzo. R. Sofía)
Carlos, J. de, (27, feb. Aranjuez)
Carter, E. (2, marzo. R. Sofía), (17, 18, marzo. Aud. Nac.)
Caspar Volgger, J. (18, feb. Aud. Nac.)
Castello. (21, marzo. F. March)
Castillo, M. (16, feb. R. Sofía)
Chabrier, E. (16, feb. A. C. Duque)
Chaikovsky, P. I. (24, feb., 3, marzo. Aud. Nac.)
Chopin, F. (12, 18, feb., 17, marzo. Aranjuez), (11, marzo. A. de Henares)
Chueca / Valverde (9, feb. A. C. Duque), (11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 28, feb., 1, 4, 5, 6, 7, 8, marzo. T. de la Zarzuela)
Corelli, A. (21, marzo. F. March)
Corghi (24, feb. Aud. Nac.)
Cornet, P. (11, marzo. Aud. Nac.)
Crespo (9, feb. R. Sofía)
Crumb, G. (13, feb. Aud. Nac.)
Cruz, Z. de la, (2, marzo. R. Sofía)
Debussy, C. (16, feb. A. C. Duque), (17, marzo. Aud. Nac.), (30, marzo. R. Sofía)
Delius, F. (23, marzo. A. C. Duque)
Donizetti, G. (13, feb. Aud. Nac.)
Dukas, P. (22, feb. Aranjuez)
Dupré, M. (11, marzo. Aud. Nac.)
Dvorak, A. (24, feb. Aud. Nac.)
Dyens, R. (12, marzo. Aud. Nac.)
Egea (9, feb. R. Sofía)
Elgar, E. (19, feb. Aud. Nac.)
Emmanuel, M. (23, feb. R. Sofía)
Esplá, O. (16, feb. A. C. Duque), (16, marzo. R. Sofía)
Esteve, P. (17, 24, feb. 3, marzo. T. de la Zarzuela)
Falla, M. de, (16, feb., 16, marzo. R. Sofía)
Fauré, G. (10, feb. Aud. Nac.)
Fernández Alvez, G. (30, marzo. R. Sofía)
Finzi, G. (23, feb. A. C. Duque)
Fischer (10, feb. Aud. Nac.)
Frescobaldi, G. (21, marzo. F. March)
Froberger (10, feb. Aud. Nac.)
García Abril, A. (12, marzo. Aud. Nac.)
Gerhard, R. (13, feb. Aud. Nac.)
Gibbons, O. (24, feb. Aud. Nac.)
Ginastera, A. (18, feb. Aranjuez)
Gómez, J. (16, marzo. R. Sofía)
González Arroyo, R. (25, marzo. Aud. Nac.)
Gorecki, H. (26, 27, feb. T. Monumental)
Granados, E. (27, feb. Aranjuez)
Greco, J. L. (26, 27, feb. T. Monumental)
Groba, R. (3, marzo. Aud. Nac.)
Gustavino, C. (9, feb. A. C. Duque)
Haendel, G. F. (13, feb. Aud. Nac.), (21, marzo. F. March)
Halffter, C. (19, 20, feb. T. Monumental)
Halffter, E. (16, feb. A. C. Duque)
Haydn, J. (12, 25, feb., 10, marzo. Aud. Nac.), (18, feb. Aranjuez), (12, 13, feb. T. Monumental), (16, marzo. A. de Henares)
Heberle. (7, marzo. F. March)
Henri VIII (24, feb. Aud. Nac.)
Henze, H. W. (25, feb. Aud. Nac.)
Herbert, V. (18, marzo. Aud. Nac.)
Hindemith, P. (10, marzo. Aud. Nac.)
Ibert, J. (27, feb. Aranjuez)
Iradier, S. (9, feb. A. C. Duque)
Ireland, J. (16, marzo. Aud. Nac.)
Iturralde, P. (30, marzo. R. Sofía)
Janacek, L. (23, feb. A. C. Duque)
Jongen, J. (11, marzo. Aud. Nac.)
Jurado, P. (9, feb. R. Sofía)
Kerckhoven, A. V. (11, marzo. Aud. Nac.)
Krieger, J. (18, feb. Aud. Nac.)
Kuhnau, J. (18, feb. Aud. Nac.)
Laserna, B. de, (17, 24, feb. 3, marzo. T. de la Zarzuela)
Lauba (9, marzo. R. Sofía)
Legido, J. (9, marzo. R. Sofía)
Lemmens, J. N. (11, marzo. Aud. Nac.)
Lennon / McCartney (24, feb. Aud. Nac.)
Lerner / Loewe (24, feb. Aud. Nac.)
Linde. (7, marzo. F. March)
Lutoslawski, W. (9, feb. R. Sofía), (3, marzo. Aud. Nac.)
Liszt, F. (9, feb. Aranjuez), (12, feb. Aud. Nac.), (2, abril. Aud. Nac.)
Llacer "Regoli", E. (30, marzo. R. Sofía)
Llanas, A. (2, marzo. R. Sofía)
Lutoslawski, W. (9, feb. R. Sofía), (3, marzo. Aud. Nac.)
Maderna, B. (12, marzo. R. A. de BBAA de S. Fernando)
Mahler, G. (12, 13, marzo. T. Monumental), (20, 21, 22, 30, marzo. Aud. Nac.)
Marais, M. (21, marzo. F. March)
Mariné, S. (9, marzo. R. Sofía)
McCabe, J. (23, feb. A. C. Duque)
Mendelssohn, F. (9, feb. Aranjuez), (17, 18, 25, 27, feb. Aud. Nac.)
Monasterio, J. de (27, 28, 29, marzo. Aud. Nac.)
Monteverdi, C. (24, feb. Aud. Nac.)
Montsalvatge, X. (9, feb. A. C. Duque), (19, 20, marzo. T. Monumental)
Moreno Buendía, M. (30, marzo. R. Sofía)
Moreno Torroba, F. (12, marzo. Aud. Nac.)
Mozart, W. A. (9, feb. Aranjuez), (12, 13, feb. T. Monumental), (17, 22, 24, 25, feb. Aud. Nac.), (18, marzo. A. de Henares)
Mussorgsky / Ravel (21, feb. Aud. Nac.)
Nicolaus Hanff, J. (18, feb. Aud. Nac.)
Nivers, G. (11, marzo. Aud. Nac.)
Nono, L. (13, feb. Aud. Nac.), (12, marzo. R. A. de BBAA de S. Fernando)
Pablo, L. de, (17, feb. Aud. Nac.)
Palacios, F. (2, marzo. M. Reina Sofía)
Pärt, A. (16, marzo. Aud. Nac.)
Pergolesi, G. (13, feb. Aud. Nac.)
Peris, J. (25, marzo. Aud. Nac.)
Piazzolla, A. (12, marzo. Aud. Nac.)
Picker, T. (12, feb. Aud. Nac.)
Ponce, M. (12, marzo. Aud. Nac.)
Prieto, C. (27, 28, 29, marzo. Aud. Nac.)
Prokofiev, S. (16, 17, 18, marzo. Aud. Nac.)
Puccini, G. (14, 17, 20, 23, 26, feb. T. Real)
Rachmaninov, S. (19, 20, feb. T. Monumental), (20, feb. Aud. Nac.)
Rameau, J. Ph. (31, marzo. Aud. Nac.)
Ravel, M. (20, 23, feb. M. Reina Sofía), (18, marzo. Aud. Nac.), (18, marzo. A. de Henares)
Reinecke, C. (12, 13, marzo. T. Monumental)
Revueltas, S. (13, feb. Aud. Nac.)
Rheinberge, J. (18, feb. Aud. Nac.)
Rincón (23, feb. R. Sofía)
Rodrigo, J. (16, 23, feb. R. Sofía)
Rodríguez (27, feb. Aranjuez)
Rodríguez Monllor, V. (11, marzo. Aud. Nac.)
Romero, A. (23, feb. A. C. Duque)
Roslavietz, N. (23, marzo. A. C. Duque)
Rossini, G. (17, feb. Aud. Nac.), (28, marzo. T. de la Zarzuela)
Roussel, A. (23, feb. R. Sofía)
Rueda, J. (9, marzo. R. Sofía)
Sáinz de la Maza, R. (16, feb. R. Sofía)
Sammartini, G. (19, marzo. Aud. Nac.)
Scelsi, G. (25, marzo. Aud. Nac.)
Schnittke, A. (23, marzo. A. C. Duque)
Schoenberg, A. (17, marzo. Aud. Nac.)
Schubert, F. (10, 12, 24, feb. Aud. Nac.)
Schumann, R. (11, 21, feb., 10, marzo. Aud. Nac.)
Sciarrino, S. (12, marzo. R. A. de BBAA de S. Fernando)
Scriabin, A. (19, 20, marzo. T. Monumental)
Shostakovich, D. (18, 19, 21, feb. Aud. Nac.), (5, 6, marzo. T. Monumental)
Sibelius, J. (19, feb. Aud. Nac.)
Stockhausen, K. (12, marzo. R. A. de BBAA de S. Fernando)
Strauss, R. (22, feb. Aranjuez), (26, 27, feb. T. Monumental), (10, 24, marzo. Aud. Nac.)
Stravinsky, I. (17, feb., 18, marzo. Aud. Nac.)
Susato (22, feb. Aranjuez)
Sweelinck (10, feb. Aud. Nac.)
Takemitsu, T. (25, feb., 25, marzo. Aud. Nac.)
Telemann, G. P. (19, marzo. Aud. Nac.)
Tomasi, H. (19, 20, marzo. T. Monumental)
Torres, J. de (27, feb. Aranjuez)
Turina, J. (16, feb. R. Sofía)
Turina, J. L. (21, feb. Aud. Nac.)
Valledor, J. (17, 24, feb. 3, marzo. T. de la Zarzuela)
Van Der Kerkhoven (10, feb. Aud. Nac.)
Van Eyck. (7, marzo. F. March)
Verdi, G. (19, 22, 25, 28, 31, marzo. T. Real)
Villalobos, H. (9, marzo. R. Sofía), (12, marzo. Aud. Nac.)
Vivaldi, A. (16, marzo. A. de Henares), (19, marzo. Aud. Nac.)
Spohr, L. (16, marzo. A. de Henares)
Vives, A. (16, marzo. R. Sofía)
Wagner, R. (24, 30, marzo. Aud. Nac.)
Walton, W. (16, marzo. Aud. Nac.)
Williams, V. (24, feb. Aud. Nac.)
Yun (2, marzo. R. Sofía)
Zbinden (9, feb. R. Sofía)

Cursos y concursos

Cursos

**CURSO DE TÉCNICAS AR-
LU. TÉCNICAS PSICOPE-
DAGÓGICAS APLICADAS A
LA ENSEÑANZA MUSICAL**
HASTA JUNIO 1998

LUGAR: Soto Mesa. C/ San Felipe Neri, 4
profesores: *M^a Rosa Calvo Manzano, Antonio Calvo, doctores Mediero y Abril. Profesora Sánchez.*
CONDICIONES: Precio: 25.000 pesetas matrícula.
INFORMACIÓN: Soto Mesa, S. Felipe Neri, 4. 28013 MADRID.
Tel. (91) 547 85 83
Fax (91) 548 29 27
E-mail: sotomesa@arrakis.es

**CLASES MAGISTRALES DE
CANTO IV. "LA ESCUELA
CLÁSICA DE GARCÍA Y
LAMPERTI"**
DEL 23 AL 28 DE MARZO 1998

LUGAR: Maese Pedro. Covarrubias, 2.
profesor: *Dennis Hall.*
CONDICIONES: Precio: 33.000 pesetas. Oyentes: 10.000 pesetas. Visitantes: 3.000 pesetas día.
Inscripción: hasta el 16 de marzo.
INFORMACIÓN: Maese Pedro. Sagasta, 31. 28004. MADRID.
Tel. (91) 447 34 55
Fax (91) 447 53 83

**LAS OPOSICIONES DE MÚ-
SICA EN LA EDUCACIÓN
SECUNDARIA**
HASTA JUNIO 1998

Materias: *Sesiones monográficas orientadas al estudio sistemático de los temas específicos. A cargo de: José Luis Nieto.*
LUGAR: Salón de actos de Polimúsica. Caracas, 6
CONDICIONES: Precio: 45.000 pesetas el trimestre
INFORMACIÓN: Polimúsica. Caracas, 6. 28010 MADRID.
Tel. (91) 319 48 57
Fax (91) 308 09 45

**32 SONATAS DE BEETHO-
VEN. ANÁLISIS, ESTUDIO E
INTERPRETACIÓN**
HASTA JUNIO 1998

LUGAR: Salón de actos de Polimúsica. Caracas, 6
profesores: *Leonel Morales y Carlos Santos*
CONDICIONES: Precio: 25.000 pesetas por mes, al inicio de cada sesión.
INFORMACIÓN: Polimúsica. Caracas, 6. 28010 Madrid.
Tel. (91) 319 48 57.
Fax (91) 308 09 45.

**SEMINARIOS DE TÉCNICA
E INTERPRETACIÓN PIA-
NÍSTICA**
CURSO 1997-98

Profesores: Fernando Puchol, Ricardo Requejo y Ramón Coll
CONDICIONES: Clases individuales, previa cita.
INFORMACIÓN: Polimúsica. Caracas, 6. 28010 MADRID.
Tel. (91) 319 48 57
Fax (91) 308 09 45

Concursos

**GINEBRA XX PREMIO IN-
TERNACIONAL DE COMPO-
SICIÓN MUSICAL REINE
MARIE JOSÉ**
NOVIEMBRE 1998

Abierto a compositores de todas las nacionalidades sin límite de edad.
Tema: Obra concertante para dos instrumentos solistas mínimo (voces incluidas) con orquesta de cámara o sinfónica.
Plazo de entrega de obras: **hasta el 31 de mayo de 1998.**
Premio: 10.000 francos suizos.
INFORMACIÓN: Secrétariat du Prix International de composition musicale "Reine Marie José", Case postale 19, CH-1252 MEINIER. Ginebra, Suiza.

**MADRID IX CONCURSO
NACIONAL DE PIANO "IN-
FANTA CRISTINA"**
DEL 5 AL 10 DE MAYO DE 1998

Categorías infantil, juvenil y jóvenes concertistas.
Límite de edad: 13 años, 17 años y 21 años al 1 de enero de 1998.
Fecha límite de inscripción: **31 de marzo de 1998.**
Premios: 125.000 y 75.000 pesetas, infantil; 250.000 y 125.000, juvenil; 500.000 y 250.000 pesetas, jóvenes concertistas. Premio especial categorías infantil y juvenil: participación en el Festival Internacional Steinway (junio 1998) en representación de España con todos los gastos pagados, incluidos los de un acompañante. Los Premios serán retribuidos por la Fundación Loewe y la Fundación HAZEN-HOSSESCHRUEDERS.
LUGAR DE CELEBRACION: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Alcalá, 13 28014 MADRID
INFORMACIÓN: Fundación Loewe, Secretaría del Concurso Nacional "Infanta Cristina", Carrera de San Jerónimo, 15 28014 MADRID
Tel. (91) 360 61 00

**PAMPLONA VII CONCURSO
INTERNACIONAL DE CAN-
TO JULIÁN GAYARRE**
SEPTIEMBRE 1998

Límite de edad: 32 años (mujeres) y 35 años (hombres).
Plazo de inscripción: **hasta el 31 de julio de 1998.**
Premio: 5.000.000 de pesetas.
INFORMACIÓN: Concurso Internacional de canto "Julián Gayarre". Santo Domingo, 6 31001 PAMPLONA.
Tel. (948) 42 60 72
Fax (948) 22 39 06

**MADRID VIII PREMIO IN-
TERNACIONAL DE CANTO
ACISCLO FERNÁNDEZ**
A PARTIR DEL 20 DE ABRIL DE 1998

Abierto a cantantes de cualquier tipo de voz y nacionalidad. Nacidos después del 1 de enero de 1965.
Fecha límite de inscripción: **12 de marzo de 1998.**
Premios: 2.500.000 pesetas, 1.250.000 pesetas. Premio especial de 600.000 pesetas al mejor intérprete de obras de Jacinco Guerrero. Premio especial de 250.000 pesetas a la mejor interpretación de música española. Premio especial de 250.000 pesetas al mejor pianista acompañante. Inscripción: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero. Gran Vía, 78. 28013. MADRID.
Tel. (91) 547 66 18
Fax (91) 548 34 93

**VALENCIA XI CONCURSO
INTERNACIONAL DE PIANO
JOSÉ ITURBI**
SEPTIEMBRE 1998

Límite de edad: 31 años.
Plazo de inscripción: **hasta el 15 de junio de 1998.**
Premio: 5.000.000 de pesetas.
INFORMACIÓN: Concurso Internacional de piano "José Iturbi". Diputación de Valencia. Plaza de Manises, 4. 46003 VALENCIA.
Tel. (96) 388 27 74
Fax (96) 388 27 75

Información sobre concursos internacionales

La Federación Mundial de Concursos Internacionales de Música publica una guía de sus asociados que puede solicitar a:
Fédération Mondiale des Concours Internationaux de Musique.

104, rue de Carouge
CH-1205 Genève (Suisse).
Tel (41/22) 321 36 20
Fax (41/22) 781 14 18

Las andanzas de un nuevo Fígaro

LUCAS BOLADO

El crítico

Reflexionaba yo sobre lo banal de la vida, tranquilamente instalado en mi mullido sofá, cuando alguien llamó al timbre -¿quién vendrá a importunarme, en estos momentos de profunda agitación intelectual?- Me pregunté. Sopesé la posibilidad de no levantarme -seguramente sería algún correo comercial- Pero el timbre volvió a sonar; y esta vez sí, recorrí pesadamente el pasillo y abrí la puerta.

Era mi vecino el crítico musical que quería la plancha, se le había roto y tenía que ir a un concierto. Me preguntó si todavía quería ser músico, le dije que ya no.

-Vaya, realmente una gran vocación la tuya, yo quise ser torero, y aquí me ves de crítico...

-Bueno -le contesté- ser crítico no está mal, sobre todo si tienes conocimientos del tema que tratas.

-¿Conocimientos?- El hombre se echó a reír como un poseso, se golpeaba el pecho con una mano y con la otra se apoyaba en la pared. Me di cuenta de que estaba algo enajenado por el alcohol y que ahora empezaría la típica parrafada etílica. Me resigné.

-¿Conocimientos?, mira chaval si me invitás a una copa te explico lo que se necesita saber para ser crítico musical- Dijo mientras me apartaba de la puerta, enfilaba el camino a la cocina y abría la nevera. Se sirvió un vaso de vino y comenzó su perorata:

-Yo no tengo ni idea de música, en realidad mi especialidad son los toros; pero un día el crítico musical del periódico se jubiló y el director me dijo que a partir de ese momento yo me encargaría de la música, que los toros pertenecían a la España negra y que el periódico, vanguardia de la cultura, no podía permanecer impasible ante los ecos renovadores de la sociedad contemporánea. Yo le dije que todo eso me parecía muy bien pero que a pesar de

ello no tenía ni idea de música. -"No te preocupes que en España nadie sabe de música, nadie notará tu analfabetismo en la materia y además -¿quién te ha dicho que yo sé como se dirige un periódico? y, sin embargo, lo dirijo"- Como su propio comentario le hizo mucha gracia yo también me reí y desde ese momento me convertí en crítico musical.

Miré el reloj, para ver si se daba por aludido, pero a esas alturas ya estaba desenfrenado. Me conformé con ir retirando los objetos que podía tirar en alguno de sus poco hábiles movimientos y busqué la situación idónea en la silla para continuar escuchando:

-Hacer críticas musicales es lo más sencillo del mundo; yo llevo muchos años

h a -



© Celia Montolio

ciéndolas y siempre he hecho la misma y todavía nadie se ha quejado; el director siempre cumple con profesionalidad, es difícil que no sea así, ¿qué se puede esperar de un director sino eso? nadie puede decir lo contrario ni desmentirme. ¿La orquesta? con altibajos; es de suponer, tantos músicos, no todos van a tocar bien durante toda la obra; sería imposible, y ¿quién se atrevería a decir que la orquesta

fue uniforme? pueden decir que sonó fatal pero yo ya lo he dicho, si me dicen que sonó bien yo no he dicho lo contrario. Si tengo que hablar de la obra, con la frase "es de todos conocida", se soluciona, que no habrá nadie que, a riesgo de parecer lego en el asunto, diga que no la conoce. Si es ópera la representación será correcta y los cantantes habrán actuado en su línea. Si hay un solista tocará como nos tiene acostumbrados. En fin si al final el público aplaude mucho, será un éxito y si aplaude menos, no habrá tenido gran acogida. Todo esto lo recubres con la autoridad que da el ser crítico, lo agitas y te encontrarás con todas mis críticas.

Dicho esto, mi vecino se quedó dormido con la cabeza apoyada en la mesa de la cocina. Intenté despertarle pero fue inútil. Lo dejé ahí y me fui a mi

mullido sofá para continuar las reflexiones interrumpidas. Una vez acomodado, mi cabeza comenzó a dar vueltas a las palabras que acababa de escuchar; de repente, por mi cerebro, pasó una idea que poco a poco fue tomando cuerpo.

La tarde era fría, una fría tarde de invierno. Sentado contemplando el infinito, me pregunté: -¿Oye, y si quisiera ser crítico?- ■

Piccola revista del atribulado mundo del canto

Sopranica Cantatrice

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

PROPÓSITOS RECOGIDOS POR ELENA MONTAÑA



El ensayo continúa

No se ni por dónde empezar a contaros todo lo que sucede desde hace días en el teatro donde estamos ensayando una ópera que pronto estrenaremos. Es algo así como *tutti* al borde de un ataque de nervios.

Al director de escena, que es con quien nos toca trabajar ahora, no se le puede dirigir la palabra. La verdad, es comprensible. Son un montón de cosas las que hay que poner a punto: decorados, vestuario, luces, interpretación... y todas bajo su responsabilidad. El caso es que los cantantes estamos hechos un lío. Como ensayábamos en un local, los nuevos espacios nos despistan, las luces nos aturden y los cambios de vestuario y decorados nos tienen asustados. Los maquinistas se sienten igualmente desbordados, ya que los movimientos que han de hacer son realmente complicados y rápidos. Los de las luces otro tanto: intentan, prueban, fijan.

Ahora que estoy conociendo esto por dentro resulta que lo que se ve no es nada comparado con lo que no se ve. ¡Qué complicación y qué cantidad de gente trabajando para que salgamos ahí unos poquitos, disfrazados, a que nos escuchen cantar!

Tanta novedad me tiene atolondrada. Se me olvidan las cosas, como consecuencia me caen broncas a diario. Intento asimilar lo más aprisa posible toda esta nueva terminología, pues nada, cuando ya creo que empiezo a defenderme, nos sobresaltan anunciando que mañana vienen "los cañoneros" -¡por si no tuviéramos

bastante con la artillería pesada del director!-. Yo ya imaginándome lo más parecido a aguerridos bucaneros y resulta que son los muchachos que manejan los cañones, sí, pero de luz.

Lo que voy aprendiendo es que aquí sólo hay que mirar y callar y acostumbrarse a que a uno le resbale todo aquello que no le ataña directamente. Claro que, a veces no es posible.

El otro día estuvo muy conseguida la escena de la *prima-donna*. Resulta que además de mucha melena, abrigo de piel y lánguida caída de ojos, tiene que cantar el aria con la escena que le han marcado y la pobre no retiene. Lo que no retiene son las consignas escénicas del director. Como el susodicho está con los nervios a flor de piel, al enésimo fallo de ésta, no pudo contener su cólera. La buena de la soprano interrumpió y solicitó hablar con su representante. Yo no sé lo que se dijeron, sólo entendía: *cara mía...cara mía*.

El efecto de la conversación fue que ella se reincorporó al ensayo hecha un mar de lágrimas. Por lo cual yo deduje que él debió decirle algo así como: "no tengas cara, que me parten a mí la mía". Lo cierto es que había que ver a la soprano cantando a todo llorar y gesticulando con la nariz enrojecida, los ojos hinchados y sorbiéndose los mocos o limpiándose los con el dorso de la mano cuando el director no la veía. Fue un momento impactante. Todos enmudecimos impresionados. Los barítonos y el tenor la miraban apenados y conmovidos, pero a mi -tengo que reconocerlo- me estaba dando gusto. Después de todos los días que nos había dado plan-

tón, de esa altanería con que trataba a quien se cruzaba con ella, de tanta melindrez y, sobre todo, sabiendo lo que cobran esas señoras... ya era hora de que también ella compartiera el mundo de los mortales.

Respecto a mi actuación, sólo pido con fervor que no se me caiga la peluca ni me choque con algún objeto ruidoso. Aunque a lo segundo ya le he puesto mi remedio particular. Por más trucos que nos sugieren para ver en la oscuridad, yo cuando apagan los cañones no veo nada de nada, así que estiro los brazos y arranco por lo derecho hasta que rozo un muelle, entonces me oriento.

Bueno, termino el bocadillo y vuelvo al ataque, que el ensayo continúa. ■

CELIA MONTOLÍO

Revoltigrama

a f e i m s u s _____
n l o i o v _____
f e l b a _____
u c d r a e _____
m b o r t a _____

CLAVE

El astro musical tiene mal aspecto...
"_____"

Soluciones al número anterior

Clave: "relamido".
trompeta, clave, bemol, ruido, trompeta, trombón

DISTRIBUCIÓN DE doce notas

Conservatorios de Madrid capital

Conservatorio Profesional Amaniel. C/ Amaniel, 2.
Conservatorio Profesional "Angel Arias". C/ Baleares, 18.
Conservatorio Profesional de Arturo Soria. C/ Arturo Soria, 140.
Conservatorio Profesional "Joaquín Turina". C/ Ceuta, 14.
Conservatorio Profesional "Teresa Berganza". C/ Palmípedo, 3.
Conservatorio Profesional de Ferraz. C/ Ferraz, 62.
Escuela Superior de Canto. C/ San Bernardo, 44.

Centros privados Madrid capital

Allegro. C/ Villa de Marín, 7.
Andana. C/ Arturo Soria, 338.
Aula de Música. C/ Labrador, 17, bajo.
El Sur. C/ Victor de la Serna, 16, bajo.
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.
Neopercusión. C/ Tutor, 52.
Santa Cecilia. C/ Vivero, 4.
Soto Mesa. C/ San Felipe Neri, 4.

Centros musicales Madrid provincia

Centro de Música Eurídice. TRES CANTOS Avenida de Viñuelas, 29, 1ª B
Conservatorio Profesional. ALCALÁ DE HENARES. C/ Alalpardo, s/n (4ª planta). Edif. CEI.
Conservatorio Profesional. GETAFE. Avda. de las Ciudades, s/n.
Conservatorio Elemental. POZUELO. Ctra. de Húmera, 15.
Conservatorio Profesional. MAJADAHONDA. Plaza de Colón, s/n.
Conservatorio Elemental. MÓSTOLES. Parque Cuartel Huete.

Conservatorio Profesional. SAN LORENZO DE EL ESCORIAL C/ Floridablanca, 3.
Escuela de Música. ALCOBENDAS. Ruperto Chapí, 22.
Escuela de Música. ALCORCÓN. Carballino, s/n.
Escuela de Música. COLMENAR VIEJO. Plaza Isabel la Católica, 5.
Escuela Municipal de Música. LEGANÉS. C/ Hernán Cortés, s/n.
Escuela de Música. LAS ROZAS Principado de Asturias, 28.
Escuela de Música. FUENLABRADA. C/ Habana, 33.
Escuela Municipal de Música y Danza. CERCEDILLA. Plaza Mayor, 1.
Escuela Municipal de Música. GRIÑÓN. C/ Plantío, s/n.
Escuela Municipal de Música. PINTO. C/ Sagrada Familia, 3.
Escuela Municipal de Música. VELILLA DE SAN ANTONIO. C/ Paz Camacho, s/n.

Tiendas

Call & Play. Mar del Japón, 15 dup. 28033 Madrid.
Casa del piano. Puebla, 4. 28004 Madrid.
Manuel Contreras. C/ Mayor, 80. 28013 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. C/ Arrieta, 8 28013 MADRID
Ignacio M. Rozas. Mayor, 66. 28013 Madrid.
Juan Álvarez Gil. San Pedro, 7. 28014 Madrid.
Mundimúsica-Garijo. 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 Madrid. Arenal, 18. 28013Madrid.
Adagio. Hermosilla, 75 28001Madrid. 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.

Números atrasados: 500 pesetas.

Pedidos a: **doce notas**. Plaza de las Salesas, 2. 28004 Madrid.

No te arriesgues a quedarte sin ella

Suscríbete a

doce notas

actualidad

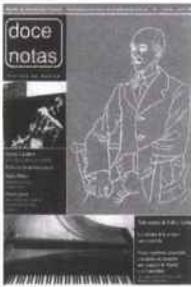
entrevistas

conciertos

discos

educación

instrumentos



Aniversarios Falla y Gerhard. Lorenc Caballero, director artístico de la JONDE./ Tomás Marco, reposición de Selene./ Dossier piano...



Enseñanza privada, la gran movida/Informática musical, el último instrumento;/ Hay esperanzas para la Música Contemporánea...



Verena Maschat/Alternativas pedagógicas. Nuevos centros, nuevas ideas/Las escuelas de música/Ei último tratado español de cifra para tecla...



Horror en el hipermercado o como construir un conflicto educativo/Para cambiar la pedagogía del violín/Claves del miedo escénico...



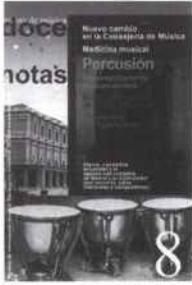
Entrevista con Mar Gutiérrez/ El grado superior de música/ Musée de la musique de Paris/ ¿Por qué no hay un museo de instrumentos en Madrid?...



Las escuelas de música. La niña bonita de la LOGSE/Guitarra. El nombre de España/ Polifonía medieval/Música en los monasterios femeninos medievales...



¿Que no te pille la LOGSE!/ El arpa/La aventura de construir arpas antiguas/Zayín de Francisco Guerrero/Un día con la Orquesta Nacional...



Nuevo cambio en la Consejería de Música/Medicina musical/Percusión/Reapertura del Teatro Real/Música de cámara de Franz Schubert...



Padres de alumnos, el grito en el cielo/La APEM responde/ Fraude e instrumentos. Un mercado negro de 1.500 millones de pesetas/Entrevista Jorge Pardo...



Música contemporánea. Posiciones actuales en España y Francia/Musique Contemporaine. Positions actuelles en Espagne et en France.

Boletín de suscripción

Boletín de suscripción anual a DOCE NOTAS, 5 números y un número de PRELIMINARES; España: 3.500 pesetas. Unión Europea: 4.500 pesetas (180 FF). Otros países: 5.500 pesetas. Números atrasados: Doce Notas, 500 pesetas y Preliminares, 1.500 pesetas. Solicitudes por correo (Plaza de las Salesas, 2 28004 Madrid) o fax ++34 (9)1 308 00 49.

Nombre y apellidos NIF.....
 Empresa o institución..... n^o.....
 Calle o plaza.....
 Código postal..... Población.....
 Provincia..... País.....
 Teléfono..... Fax.....
 Deseo suscribirme a partir del número..... por períodos automáticamente renovables de 5 números de DOCE NOTAS y 1 número de PRELIMINARES en la forma de pago siguiente:

Giro postal Cheque Domiciliación bancaria en Banco o Caja de Ahorros (relléneso boletín adjunto)

Sr. Director del Banco o Caja de Ahorros.....
 Domicilio agencia.....
 Población..... País.....
 Titular de la cuenta.....
 Entidad..... Oficina..... D.C..... n^o cuenta.....

Ruego atiendan hasta nuevo aviso, con cargo a mi cuenta, los recibos que en mi nombre le sean presentados para su cobro por DOCE NOTAS S.C.

Fecha:

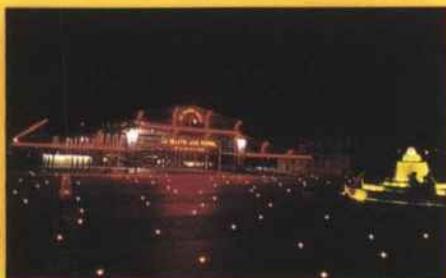
Firma:

musicora

The International Classical Music and Jazz Exhibition

3-7 April '98

La Villette. Paris



Grande Halle de la Villette © Kovalsky



Inaugural concert '97 © Kovalsky

With the support of Radio France  **MUSIQUE**

 **Télérama**



**Cité de la musique
Conservatoire de Paris
Parc de la Villette**



Be there! For love in Paris

Set in Paris, on the unique site of La Villette (right where the Grande Halle, the Cité de la Musique, Musée de la Musique and Conservatoire de Paris all come together) Musicora is celebrating the love of music and the love of all those who contribute to it. 5 Days of musical, friendly, passionate, professional meetings.

A privileged place for national and international exchanges, Musicora is the single most important gathering for classical music and jazz.

Be there! It's for everyone in Music

Filling 14,000m², 500 exhibitors from over 20 countries meet there to marry pleasure and business. Grouped by theme and activity, they give the venue a very musical geography: the "Pont des Artisans", an international meeting point for stringed-instrument makers; the "Terrasses de la Musique Ancienne", an exhibition and activities area for strings and wind instruments; the "Espace Jazz", "Village des Editeurs", etc.

Be there! No stringed-instrument maker can afford to miss it

The best stringed-instrument and bow makers from Europe, the USA, Canada, Russia etc. come and represent their art and organize daily instrument trials as well as concerts in the various halls available there. In '97, 500 exhibitors, including 110 stringed-instrument makers, and 37,000 visitors, including 15,000 professionals, participated in the festivities. 152 newspapers and magazines, 18 radio stations and 13 TV channels all covered the event.

Be there! from 3 - 7 April '98 at Musicora

In '98 for these Musicora highlights: the Brass Instrument Festival, the Creation of the European Conservatory Orchestra, the grand Soirée Jazz, the Seminar: Today's Music... plus all the programmes the exhibitors have in store.

Ask for a programme and come join in the festivities!

Reply Coupon. To be returned to: Seccesion. 62, rue de Miromesnil. 75008 Paris. Tel. 33 1 49 53 27 00. Fax 33 1 49 53 27 04

Company/Organization _____

Name of person to contact _____

Address _____

Business or activity _____

City _____

I am interested in receiving more information about Musicora '98.

Postcode _____

signature and date:

Country _____

Tel. _____

Fax _____

Cartas de los lectores

La Asociación de Alumnos del Conservatorio Profesional Joaquín Turina quiere hacerse eco de un hecho sucedido en enero de 1998.

El viernes día 9 de enero nos convocaron a una reunión muy urgente, este tipo de reuniones no son para contar nada agradable y, en efecto, la mala noticia se había extendido y ya corría por los pasillos: el Ministerio había cesado el día 7 de enero, a la profesora interina de Viola que había llegado al Centro este mismo curso. El revuelo que se armó fue tremendo ¿Qué razones tendría el Ministerio para cesar a esta profesora? Fundamentalmente una, muy sencilla, en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid había un Catedrático de Viola que (casualmente) no tenía alumnos suficientes como para completar su horario; ante esto se les ocurrió una genial idea y lo mandaron a un Conservatorio Profesional para que cumpliera su horario íntegro. ¡Buena idea! Hubiera sido una buena idea si lo hubieran previsto antes de empezar el curso, pero ¡en enero! Después de pasar la primera evaluación ¡Increíble!, pero cierto. A nosotros nos gustaría saber ¿Qué criterios se han seguido desde el Ministerio para ordenar tal barbaridad? ¿Quizá han sido los pedagógicos? ¿Quizá Santa OPTIMIZACIÓN DE RECURSOS ha tenido que ver con ello?

Loa alumnos del Joaquín Turina pensamos que:

El desafortunado cese de nuestra profesora interina de Viola es impropio, sobre todo teniendo en cuenta las alturas del curso en las que nos encontramos. Esto atenta gravemente contra los derechos de sus alumnos que, por cierto, todos son de LOGSE y un 90 % de ellos de grado elemental.

Si tanto defiende la LOGSE la continuidad del profesorado y la de la metodología ya aplicada ¿Por qué se hace esto?

¿Quién será el próximo interino al que cesarán a mitad de curso?

¿Qué pensaría el resto de los catedráticos (sobre todo los que no tienen completo su horario lectivo) si les ocurriera algo parecido? ¿Será frecuente que cada 3 meses los alumnos cambien de profesor o encontrar a un Catedrático dando clase a niños de 8 años?

¿Cómo no se han dado cuenta hasta enero de que a este Catedrático le faltan alumnos para cubrir el horario?

¿Quién es el/la responsable de tal desajuste? Quizá el Subdirector Territorial que firma la carta del cese o quizá la Coordinadora de área, la Inspección, o tal vez...

Proponemos como solución unas pruebas extraordinarias de admisión de alumnos en Grado Superior en la especialidad de viola.

DICEN QUE DICEN

Dicen que un Catedrático no tiene alumnos. Imposible saberlo antes (dicen). Quizá el Ministerio piensa que... "Más vale Interino en paro que Catedrático caro". El J. Turina está molesto ¿Quién devolverá a la Interina?... ¿Pretenden que los feliciten? Digamos: ¡Qué dicen! ¡Qué dicen!

Hasta el 17 de enero así estaban las cosas, a la espera de nuevos acontecimientos y soluciones. Os mantendremos informados.

(Asociación de Alumnos. Conservatorio Profesional de Música "Joaquín Turina". C/ Ceuta, 8).

Las cartas dirigidas a esta sección no deben exceder las 30 líneas mecanografiadas, deben estar firmadas y contener los datos del lector: domicilio, teléfono y número de DNI o pasaporte. Doce Notas se reserva el derecho de publicarlas, resumirlas y extractarlas. No se mantiene correspondencia sobre los originales ni sus autores. No se devolverán originales no solicitados ni se facilitará información postal o telefónica sobre ellos. Las cartas pueden ser dirigidas a nuestra redacción por correo o por fax.

Plaza de las Salesas, 2. 28004 Madrid.

Fax: (91) 308 00 49

Pequeños anuncios

Clases

MIGUEL ITUARTE, concertista de piano premiado internacionalmente, ofrece clases para alumnos de grado medio y superior en: POLIMÚSICA (Caracas, 6, 28010 Madrid).

Tel.: (91) 899 84 91

Ediciones

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

Compras

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

Compraría guitarras antiguas y otros instrumentos de cuerda pulsada española. Tel. (91) 350 29 49

Ventas

Vendo violín tasado en 350.000 pesetas italiano, perfecto estado. Tel. (91) 373 39 07

Vendo Karaoke, modelo IX-185 con dos micrófonos y 3 videos de regalo. Precio económico. Llamar a Esther a partir de las 15 h. Tel. (91) 439 36 43

Actuaciones

Tengo un grupo de música (Rock-urbano), nos gustaría tocar en algún local. Si quieres contratarnos llama al Tel. (91) 439 36 43

Pequeños anuncios

Compra, vende, promocionate.

Anuncios gratuitos en **doce notas**, hasta 25 palabras.

Fecha límite de admisión: 15 antes de la salida de cada número (Sólo particulares).

FE DE ERRATAS

En el artículo de nuestro colaborador Eduardo Pérez Maseda, **Lutoslawski, el constructor**, faltaba el párrafo de comienzo, lo que hacía poco comprensible el principio del artículo: "Indiferente es el término de expresión de carácter que Lutoslawski pide al solista en el comienzo de su *Concierto para violonchelo y orquesta*: de quince a veinte veces ha de atacar éste, en piano, la nota Re de la segunda cuerda al aire, mientras la orquesta aguarda expectante."

El artículo *Usted necesita una segunda opinión* apareció publicado en la revista STRINGS, no RINGS como se indicaba en la página 20.

El presidente de la Asociación de Profesionales de la Enseñanza Musical es José Manuel Rodríguez Cruzado, no José Antonio Rodríguez Cruzado, como se deslizó en nuestras páginas

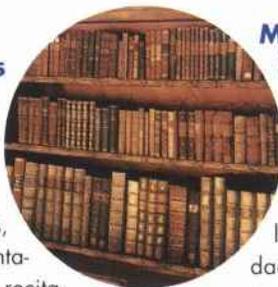


Bienes culturales, riquezas para compartir

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.

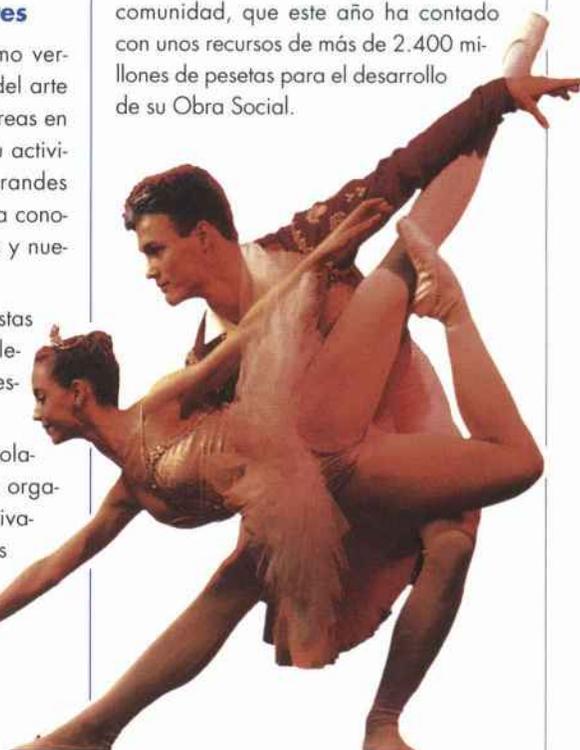
La programación itinerante de estas manifestaciones permite que lleguen a todos los lugares de nuestra comunidad.

Y se manifiesta también en la colaboración con ayuntamientos, la organización de ferias y fiestas, festivales folclóricos, semanas culturales y otros, que se enraízan 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.



Un espacio musical
sin precedentes se
ha abierto en
Madrid. Desde
1814, HAZEN invita a
recorrer la belleza
de la música a
través de los
instrumentos.



HAZEN

Ahora en la calle Arrieta nº 8 descubrirá
la esencia de la música. La armonía de
lo mejor y lo más rentable se unen a la
sabiduría de los profesionales que le
ayudarán a encontrar lo que necesite,
todo para el arte de hacer música.

Instrumentos, partituras, accesorios, regalos,
libros...

HAZEN, LA NUEVA TIENDA DE MÚSICA, DE SIEMPRE.

C/ Arrieta, 8 - 28013 Madrid - Tel. 559 45 54