

revista de música
doce
notas

Educación

Enseñar música:
un debate abierto

Instrumentos

El piano digital

Medicina y música

Revista de información musical. octubre - noviembre 1998

300 pesetas



Publicaciones, discos,
actualidad, agenda,
cursos y concursos

13



*El piano digital con sonido
y pulsación real*

Clavinova

*Generación de sonido AWM
con muestras múltiples estéreo*



*Teclado con efecto martillo
gracias a la utilización de
contrapesos auténticos*



*Pruebe la gama completa
YAMAHA Clavinova en:*



**AMPLIA EXPOSICIÓN
OFERTAS ESPECIALES**

MADRID (CENTRAL)
C/ CARLOS III, 1
TEL.: 91 541 30 09



YAMAHA

Clavinova

Sumario

Nº 13, 1 de octubre - 30 de noviembre 1998



Miguel Zavala

Editorial

Educación

- 5-8 Enseñanza de idiomas y de la música: un modelo en común. *Alicia Labrada Pérez*
- 9-10 Análisis de un fracaso. *Juan Krakenberger*
- 11-12 Música, sociedad, pedagogía. *Fidel García Álvarez*
- 13-15 Miedo escénico e insuficiencias educativas. *Wen-Yu Ku de Valthaire*

Medicina y música

- 16-17 Música, medicina y tiempo. *Patxi del Campo*
- 18-19 Entrevista con Enrique Escudero. *Javier Rico*

Instrumentos

- 21-26 Dossier piano digital. *Jorge Fernández Guerra*
Pianos digitales: la revolución discreta
Jaque al piano
Modelos y precios
- 28 Alerta en los Conservatorios. *Vanessa Montfort*
- 29-30 El requinto y el tres cubano. *Evelio Domínguez*
- 32-33 Entrevista con Angel Crespo, batería. *J.F.G.*
- 35-36 Mordentes. Glenn Miller contra los nazis. *Juan María Solare*
- 37-50 Libros, partituras, novedades.
- 51-59 Discos.
- 60-69 Actualidad.
- 72-79 Agenda de conciertos.
- 80-82 Cursos y concursos.
- 83-86 Cajón desastre.
Boletín de suscripción.
- 86 Distribución de Doce notas y Pequeños Anuncios.

Un curso más da comienzo, el tercero que vemos nacer desde que dio inicio la aventura de **Doce notas**, y con él se cumple una de nuestras mayores ilusiones: poder extender la tirada a toda España.

Esto era, para nosotros, una necesidad ya que el mapa educativo musical del país se transforma. Dejando aparte el hecho de que las Comunidades con plenas competencias educativas llevan tiempo desarrollando sus propios ritmos y planes de estudio, es posible encontrar numerosas analogías. Para empezar, la demanda. Cada vez es mayor el número de los que desean estudiar música. En segundo lugar, la rigidez de la oferta. Empieza a ser admitido que las escuelas de música son la verdadera respuesta a la demanda masiva. Los conservatorios medios (y las academias autorizadas) lidian con el problema de que los estudiantes luchan por compaginar el estudio musical con el general. El grado superior sigue siendo la franja más oscura y, a menudo, sórdida de todo el edificio. Pero, si el alumno ha sido bien formado en la base, no se encontrará tan fragilizado.

Recordamos este panorama porque los aires de cambio han removido lodos muy profundos y la descentralización, fruto del Estado de las Autonomías, es hoy más una esperanza que un problema en la educación musical. Las iniciativas de cada Autonomía están incentivando una emulación que faltaba antes. Pero, todo esto no nos puede hacer olvidar que el aprendizaje de las nuevas administraciones públicas (y de manera muy especial, las municipales) ofrece luces y sombras a partes iguales. Los Ayuntamientos son los que más pueden hacer por la formación musical de base y si en este terreno hemos encontrado (y propagado) iniciativas excepcionales, también abundan las negativas. Nos comienzan a llegar noticias de concejales que llegan a borrar de un plumazo equipos modélicos de profesorado. Estaremos atentos. En este terreno el Ayuntamiento de Madrid sigue dando el peor ejemplo con la cesión de sus pocas escuelas a una empresa con intereses en la gran distribución musical.

Doce notas no se responsabiliza de las opiniones de sus colaboradores ni se compromete a la publicación de originales no solicitados.

revista de música
doce
notas

Doce notas. Revista de Información Musical. Plaza de las Salesas, 2. 28004 Madrid.
Tel. 91 308 09 98 Tel/fax: 91 308 00 49. E-mail: docenotas@ecua.es. *Edita:* Doce Notas S.C.
Consejo de redacción: Ana Alberdi, Luis C. Gago, J. Fernández Guerra, Ana Serrano.
Director: Jorge Fernández Guerra. *Dirección artística:* Gloria Collado. *Suscripciones:* Marta García.
Colaboran en este número: Antonio Álvarez Cañibano, Lucas Bolado, Patxi del Campo, Evelio Domínguez, El Tío Croqueta, Manuel García Franco, Fidel García Álvarez, Enrique Iglesias Celada (ilustraciones), Juan Krakenberger, Wen-Yu Ku de Valthaire, Alicia Labrada Pérez, Cecilia Martín Hoyos, Elena Montaña, Vanessa Montfort, Lolí de Oliva, Javier Rico, Stefano Russomanno, Juan María Solare.
Imprime: A. G. Luis Pérez. S.A. C/ Algorta, 33. 28019. Depósito legal: M - 5.649 - 1996. ISSN 1136-6273.
Distribuye: Gama Grises. C/ Rodríguez San Pedro, 2. 28015 Madrid
Foto de portada: Miguel Zavala, "Miguel besando a su madre", 1997. Serie *Gente que se quiere*.



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.: 91 319 48 57 - Fax: 91 308 09 45

Prolongación Guevara, 10. 39001 SANTANDER Tel. y Fax: 942 22 71 62

Enseñar música

Un debate abierto

Más de trescientas mil personas estudian música en España. Para esa imponente cifra de alumnos, ilusiones y problemas se dan la mano hasta el punto de crear una intrincada red en la que esperanzas, decepciones y esfuerzos borran sus límites sin saber dónde empiezan unos y terminan otros. En todo caso, algo está claro: las metodologías antiguas (cuando se pueda hablar de metodologías) son impotentes para encarar una educación musical masiva, satisfactoria y digna de las ilusiones que despierta. Todo ello provoca una efervescencia de ideas, propuestas, reflexiones y constataciones de amargos fracasos que dan la medida de un cuerpo vivo, aunque frecuentemente dolorido. En el presente número queremos proponer un muestrario de opiniones diversas sobre un tema común: cómo estudiar música, cómo intentar hacerlo bien o cómo evitar hacerlo mal. No son más que la punta del iceberg de un malestar esperanzador (valga la paradoja): nuestro país sufre los dolores de parto de un nuevo modelo de educación musical, un modelo que se construye colectivamente y con pluralidad, si no divergencia, de voces. Hay que poner bien el oído, porque entre quejidos, rigideces, disfunciones heredadas y más de una propuesta llena de sensatez, se perfila el futuro de la posible sintonía musical de España para el siglo que entra.

Enseñanza de idiomas y música: un modelo en común

ALICIA LABRADA PÉREZ

(Licenciada en filología alemana.
Profesora "Suzuki" de violín)

Con este trabajo se intenta demostrar las similitudes y diferencias entre la metodología de la enseñanza de un idioma moderno (el alemán), y la de la enseñanza musical (concretamente la enseñanza del violín a niños de edades comprendidas entre tres y diez años). Cabe resaltar que muchos de los puntos que vamos a tocar son comunes a la enseñanza de cualquier instrumento, aunque haya otros que estén vinculados exclusivamente a la enseñanza del violín.

Tomamos como "nuestro modelo" el sistema de enseñanza del idioma moderno y su terminología para, a partir de él, determinar si se podría implantar un modelo más o menos estándar para el aprendizaje de "materias" concebidas como instrumento de comunicación.

El desarrollo de la ciencia y de sus disciplinas específicas, especialmente las ciencias de la educación, nos muestra que el vocablo "sistema", es utilizado cada vez con mayor frecuencia. Existen diversas teorías o posturas sobre este tema

pero consideramos que la definición de un sistema se fundamenta en la dependencia que entre sí guardan sus elementos conformantes, las interrelaciones entre ellos, y se diferencia por ello de "un simple agregado de componentes". Este es el caso de la enseñanza de formas de comunicación, de diferentes lenguajes.

Nuestro mar-

co de referencia, nuestro sistema, es la comunicación y en nuestro caso la enseñanza de un idioma moderno y la enseñanza de la música. Estamos ante un nuevo enfoque o marco conceptual, en el que se pueden unificar criterios y "modelos" y por lo tanto desarrollar leyes comunes

que permitan el estudio de hechos hasta ahora fragmentados por las viejas perspectivas pedagógicas, transfiriendo principios válidos de un área del co-



nocimiento a otro área cuya relación no se establece habitualmente.

Enseñanza y progresión de núcleos

El sistema de enseñanza de un idioma moderno debe seguir una progresión de núcleos:

Fonético - fonológico: En la enseñanza de una lengua es el plano acústico lo primero que se capta; esto tiene lugar a través del profesor que hace memorizar unos sonidos y estructuras, y exige su reproducción; todo esto se ejercita sin saber a qué grafos corresponden esos sonidos. Como decía el lingüista Robert Lado, se enseña antes a hablar y a reproducir correctamente la pronunciación o un acento local que a leer un idioma, independientemente de la edad del individuo. En la enseñanza de un instrumento musical (violín), también es muy importante el plano acústico porque el profesor interpreta una pieza en la cual se producen unos sonidos, sin saber el alumno donde se sitúan esas notas en el pentagrama; además de memorizar esos sonidos el alumno memoriza la estructura de la canción (ver apartado morfosintáctico). Los métodos modernos de enseñanza musical, dentro de los cuales destaca el método Suzuki, rompen una lanza en favor de la enseñanza de un instrumento, primero a nivel auditivo y más tarde se incorpora la lectura.

Morfosintáctico: El aspecto morfosintáctico marca la función de las palabras por medios analíticos y flexionales; aunque esto no sea de aplicación en música, de lo que sí se puede hablar en ambos casos es de la importancia de la construcción sintáctica: en la lengua es muy importante el orden de las palabras dentro de la oración que configura el marco predicativo y el tipo de estructura de la oración que en el caso del alemán es bimembre, es decir, un sintagma sujeto más un sintagma predicado. En el caso de la música nos encontramos con piezas en las cuales el orden de las notas y el orden de su duración es muy importante. Es importante también añadir la estructura que debe tener una pieza: piezas cortas normalmente de estructura A B A, es decir: tema, desarrollo y tema.

Lexicosemántico: En una lengua hay que aprender el léxico contextualizado y ordenado. Es muy bueno recurrir a asociaciones con la propia lengua; también es bueno hacer una selección de vocabulario, teniendo en cuenta un índice de fre-

cuencia de palabras básicas de carácter afectivo o de primera necesidad y enseñarlo por medio de recursos lingüísticos y extralingüísticos.

En el caso de la música podríamos relacionar el aprendizaje del vocabulario con el aprendizaje de las notas; para hacer una selección de las notas que se deben aprender hay que tener en cuenta la dificultad del instrumento; en el caso del violín, los niños aprenden primero el nombre de las notas que corresponden al sonido de dos de las cuatro cuerdas que existen en el violín: LA y MI (sin presionar con ningún dedo); a partir de ahí, según la dificultad de las piezas se van incorporando notas nuevas al vocabulario musical del alumno.

Después de que el profesor ha cantado e interpretado varias veces la pieza en cuestión y el alumno la ha repetido e incluso ha aprendido a tocarla, el profesor muestra dónde se colocan esas notas en el pentagrama. Estas notas en vez de pintarse de color negro como es habitual, tienen cada una un color determinado para reconocerlas: SOL, verde; RE, azul; LA, rojo; MI, amarillo; para el aprendizaje del resto de las notas cuya aparición está relacionada con las dificultades que se van presentando progresivamente, se utilizarán procedimientos basados en dibujos e imágenes, (este procedimiento se recomienda a alumnos de edades comprendidas entre los tres y los seis años).

Nuestro particular sistema lexicosemántico se completa dándole un título a la pieza que sea sugestivo y motivador para el alumno. Por ejemplo: "Chocolate, caramelo", "Tren rojo, tren verde" o "Pelota". Con esto completamos el aspecto lexicosemántico de la enseñanza en particular y la progresión de núcleos en general.

Las teorías de Lado y la enseñanza del idioma

Según el lingüista Robert Lado, las cuatro destrezas en el aprendizaje de una lengua son: primeramente oír y hablar, para posteriormente aprender a leer y escribir.

Oír: De la misma manera que en la comprensión auditiva de una lengua se identifican los contenidos fonéticos, se reconocen los sonidos, se identifica el léxico y las relaciones gramaticales, en la comprensión auditiva de una composición musical, el alumno identifica rápidamente la duración, la altura, el timbre y la intensidad de los sonidos.

Hablar: La expresión oral, que en el caso de una lengua es el hablar, debe iniciarse desde el primer momento por medio de diálogos cortos, con un tema interesante para llamar la atención del alumno. Hay que tratar de que el alumno tenga una entonación correcta y una pronunciación comprensible; la morfología y la sintaxis deben ser lo más simplificadas posible para la asimilación, memorización y reproducción. En el caso de la expresión oral de la música, que sería el hecho de tocar, existen muchas similitudes con la expresión oral de la lengua; el alumno debe empezar inmediatamente a tocar, a jugar con el violín, ya que el aprendizaje de este instrumento es tan árduo como el de un idioma y si el alumno no puede experimentar con él, puede llegar a rechazarlo. Como hemos dicho anteriormente las piezas deben tener un título llamativo y estar compuestas por un número muy corto de compases en medio de los cuales debe haber pausa para que se pueda respirar, lo equivalente a la entonación en el idioma, y proseguir con la siguiente frase de la canción; los primeros compases muestran el tema de la canción, el cual deja paso a un pequeño desarrollo para finalizar con la repetición del tema. Esta estructura es captada muy bien por el cerebro del alumno y ayuda a la mejor memorización de la pieza.

Leer: En cuanto a la expresión escrita tenemos que decir que si la retina reconoce los caracteres negros sobre blanco en un texto, también en la música es así, existen también las pausas y fijaciones cuya duración determina el nivel de lectura musical del niño; la velocidad depende de su grado de práctica y de sus conocimientos musicales (aunque aquí no interviene el conocimiento cultural del lector como ocurre en el aprendizaje de una lengua). Si en la lengua, leer es un proceso complicado y múltiple que conlleva reconocimiento de letras y palabras que ayudan a captar el significado de lo que leemos (semiótica), comparando la información nueva con la ya conocida, nos encontramos en la música con un proceso parecido. El alumno reconoce la forma de las notas y donde colocar sus dedos (semiótica musical) para poder llevarlo a la práctica.

Los mecanismos de lectura en el aprendizaje de una lengua son los siguientes: El texto debe contener bastantes elementos redundantes que potencien la comprensión y la retentiva; una partitura debe contener elementos repetitivos (repetición del ritmo,

de las notas y de la forma de esas notas). Oferta múltiple, es decir, no limitarse a presentar un texto escrito, sino ofrecer una imagen atractiva y motivadora que ayude a comprender el texto. En el caso de la música ya hemos hablado del color de las notas y de la forma que tendrá la partitura así como de los títulos sugerentes y otras formas de motivación. División gráfica clara: llevar título, negrita, cursiva; musicalmente hablando sólo se podría hablar de poner un título a la partitura.

Escribir: En la lengua la escritura tiene una función comunicativa propia (escribir una carta, manifestar una idea, etc.), además, entre otras cosas y desde el punto de vista del aprendizaje, sirve para reforzar lo que se ha aprendido oralmente. No se aprende a redactar espontáneamente ya que se exige una práctica sistemática.

En la enseñanza de la música a niños pequeños, no se contempla el apartado de la escritura. Cuando el niño se convierte en adulto y ha adquirido una serie de conocimientos necesarios para poder componer una partitura, sí que se contempla este apartado. En ese momento se puede hablar de la función comunicativa y de la práctica sistemática.

Factores que intervienen en el aprendizaje

Los principales factores a considerar en el aprendizaje de una lengua son los siguientes: edad, formación, capacidad, motivación, metas e interacción profesor-alumno.

Edad: En lo relativo a la edad cabría señalar que en el aprendizaje de una lengua es evidente que los adultos y adolescentes aprenden más deprisa que los niños, pero la competencia lingüística de un nativo sólo la puede lograr un niño; en el caso de la música estamos ante idénticas características. Aprende mucho más rápido un adulto o un niño de diez años que uno de cuatro o cinco, pero ese aprendizaje que ha tenido un niño de cuatro años no lo puede tener un adolescente; con el paso de los años nos encontramos con que, cuando un adulto ha conseguido tocar un instrumento, sufre un proceso de estancamiento que le impide seguir progresando porque su capacidad ha llegado al límite. Por el contrario un niño de cuatro años ha aprendido mucho más despacio pero a la edad de veinte años ha logrado superar con creces los conoci-

mientos y destrezas de un adulto.

Formación: En el aprendizaje de una segunda lengua es muy importante la formación cultural que tiene el alumno; el entorno familiar influye de gran manera así como tiene un gran valor el profesor que enseña. En el caso del aprendizaje de un instrumento todo ello también tiene una gran importancia. Todavía más en la enseñanza del violín a niños de entre cuatro y diez años; se podría decir, que sin la ayuda de los padres (padre o madre) no se puede impartir esta materia; el padre o

madre debe asistir a clase y aprender a tocar también el violín, para así poder estudiar con el niño en casa; debe conocer las canciones y repasarlas con el niño mientras se baña, van en el coche etc. Por supuesto es también muy importante si el entorno familiar es musical; se ha podido estudiar el desarrollo en el aprendizaje de dos niños: uno de ellos procede de un ambiente musical, el otro no, pudiéndose apreciar claras diferencias en la rapidez del aprendizaje. Es muy importante que el niño escuche música en casa y de vez en cuan-

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

mmjio

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

do acuda a algún concierto infantil.

En este apartado, se podría hacer un pequeño inciso que creo que también sería aplicable al aprendizaje de una lengua, pero que es muy importante a la hora de aprender un instrumento: la disciplina. Si un niño de cuatro años cuando está en casa no "estudia" violín diariamente cinco o diez minutos no progresará y casi se puede afirmar que no tiene ningún futuro con el instrumento; en teoría no supone ningún esfuerzo practicar los juegos que el profesor le ha mandado durante diez minutos y a medida que el alumno va creciendo va aumentando el periodo de estudio en casa, basado en la disciplina adquirida.

Capacidad: En principio, cualquier ser humano puede aprender un idioma, pero no todos ellos tienen la misma capacidad y en consecuencia variará el tipo de enseñanza y los resultados del aprendizaje desde alcanzar un completo dominio hasta un conocimiento elemental del idioma. En el caso de la música, "dicen" que si el alumno no tiene capacidad, o que no tiene oído, no tiene posibilidad alguna de aprender a tocar el violín ya que el niño no progresará y además puede llegar a constituir una frustración el no conseguir resultado alguno, pero ya es evidente que el talento no es innato y que el oído se educa e igual que una persona puede llegar a tener un completo dominio del instrumento, se puede llegar a tocar de una manera muy elemental, aunque sea sólo para disfrutar del instrumento y para que ayude a la formación global de un niño.

Motivación: Existen dos clases de motivación para el aprendizaje de una lengua: la llamada motivación externa y la motivación interna.

La motivación externa de una lengua está determinada por los factores o fenómenos que no están presentes en el aula; factor afectivo o factor social por los que el estudiante tiene una predisposición positiva o negativa hacia la lengua en cuestión; una de las motivaciones en un adulto puede ser la motivación de carácter profesional; si bien un niño que aprende una lengua puede no tener una motivación profesional, en el caso de la música un niño podrá en el futuro dedicarse profesionalmente a la música, cosa que un adulto, en condiciones normales, jamás podrá llegar a hacer. El marco familiar es otra motivación para que el niño quiera



aprender a tocar un instrumento ya que si un niño está rodeado de gente familiarizada con la música, lo más lógico es que quiera aprender a tocar; si el niño no tiene un ambiente musical, lo normal es que el niño aprenda a tocar porque le obliguen lo que no quiere decir que al niño no le guste.

La motivación interna se produce con los elementos del aula: El profesor tiene que ser inteligente, humano, con sentido del humor, preparación didáctica y saber lo que deben aprender los alumnos. Estos requisitos son válidos para las dos áreas.

Es muy importante la selección del texto, haciendo que la clase que se imparta se haga personal; en el caso de la música se trata de la selección de canciones. También es necesario destacar la variedad que constituye un factor importante dentro de la motivación: en las dos especialidades, cuando una actividad dura más de lo debido puede producir aburrimiento; en el área de la lengua impartir una clase de más de 45 minutos no es recomendable; en la enseñanza de la música no se debe alargar la clase más de 20 minutos ya que es muy difícil mantener la atención, la motivación y la resistencia física del niño.

Metas: En la enseñanza de la lengua es el dominio de ésta; en la enseñanza del violín es el dominio del instrumento.

Cada grupo de estudiantes tiene metas diferentes en el aprendizaje de una lengua; hay que tener en cuenta que las cuatro destrezas, es decir, oír, hablar, leer y

escribir, son muy importantes y que su importancia varía en cada centro. Un niño pequeño necesita la lengua hablada y la comprensión lingüística por medio de juegos y canciones; un niño de 10 años necesita además el lenguaje escrito; los adolescentes necesitan la lectura la cual está limitada a los estudios posteriores; un adulto tiene diferentes necesidades relacionadas en general con su profesión.

En el caso de la música nos encontramos generalmente con las mismas necesidades haciendo algunas salvedades; en un niño pequeño necesitamos que el niño toque por medio de canciones y juegos; un niño un poco más mayor haría uso de la escritura musical aprendiendo a colocar las notas en su sitio; un adolescente, por supuesto, utilizando todas las destrezas sin ninguna dificultad; un adulto, además de hacer uso de todas las destrezas, relaciona el proceso de aprendizaje con sus necesidades. Normalmente cuando un adulto quiere aprender a tocar un instrumento es porque simplemente quiere tener unos conocimientos básicos o porque de pequeño no tuvo la oportunidad de aprender y satisface ahora sus deseos.

Interacción profesor-alumno: En la enseñanza se establece una relación profesor-alumno de plena interacción; el profesor tiene que conseguir un ambiente de confianza que ayude a los alumnos a superar la inseguridad propia del desconocimiento del idioma. En el caso de la música, si el profesor no "conecta" con el niño, no hay manera de que el niño toque una sola nota, e incluso, de que ni siquiera aprenda a sostener el violín.

Hasta aquí hemos querido establecer el paralelismo entre dos formas de enseñanza separadas en el espacio, en el tiempo y en sus tratamientos pedagógicos. Si elevamos nuestro punto de mira intelectual, podemos considerar la enseñanza de una lengua o de un instrumento musical como la enseñanza de una forma de comunicación e incluir ambos procedimientos en un único sistema que nos invita a un pensamiento y a una actitud de carácter interdisciplinar y global. A este sistema le podemos aplicar las mismas técnicas, que ya eran conocidas fragmentadamente, para resolver problemas nuevos desde una perspectiva sistémica. ■

JUAN KRAKENBERGER

Análisis de un fracaso

Cita de un diario madrileño: “Algo falla enormemente cuando sólo el 0,6 % de los alumnos que ingresan en los conservatorios españoles acaban los estudios de grado superior, cuando el 90 % de los aspirantes a una plaza de profesor son suspendidos en las oposiciones y cuando el 99,4 % de los alumnos que no terminaron los estudios superiores después no son siquiera aficionados”.

Quienes hayan leído esto querrán saber las causas de semejante desastre. Quisiera comenzar afirmando que los alumnos españoles de música no son ni mejores ni peores que sus congéneres europeos. Eso sí, son algo diferentes; tienen posiblemente más talento y mayor potencial, pero menor inclinación a trabajar metódicamente, con sistema y disciplina. Pero son mucho más rápidos para asimilar ideas nuevas que, por ejemplo, los alemanes y saben improvisar muy bien. En base a mi propia experiencia, si son debidamente motivados funcionan tan bien o tal vez mejor que otros europeos de su edad.

El porcentaje promedio de éxito de los aparatos formativos europeos a partir de ciclo medio es del orden de 15%, variando según el sistema en vigor. En algunos estados se va directamente de la escuela de música al ciclo superior. En otros no. Pero de aquellos que siguen la carrera con el fin de convertirse en profesionales debidamente diplomados, el 15 %, aproximadamente, lo ha de lograr. Esto contrasta con el 0,6 % citado y deja a España particularmente mal parada. Tal vez interese al lector el porcentaje de éxito de un profesor independiente, como es mi caso. Pues bien, durante los veinte años que estuve dedicándome a formar violinistas o violistas mi porcentaje de éxito también fue del orden del 15 %, con más del 90% de alumnos de nacionalidad española.

Todo ello parece confirmar que el fallo se halla en las estructuras del aparato formativo. Esto es un tanto sorprendente porque España ha sabido recuperar atrasos de forma brillante en muchos campos de actividad, como la salud pública, las co-



“España ha sabido recuperar atrasos de forma brillante en muchos campos de actividad, como la salud pública, las comunicaciones, la informática, las estructuras empresariales y financieras, etc. ¿por qué la formación de músicos profesionales no ha seguido en esa misma línea?”

municaciones, la informática, las estructuras empresariales y financieras, etc. ¿por qué la formación de músicos profesionales no ha seguido en esa misma línea? Si ha habido algún progreso, éste se ha registrado más bien en provincias, gracias a algún grupo de profesores que han introducido metodología más moderna. El resto -la mayoría- sigue como hace cincuenta años, y la razón es evidente: el personal que trabaja en los conservatorios, en su mayoría víctimas de una formación defectuosa, prefiere apostar por el *status quo* porque un cambio podría dejar en evidencia enormes lagunas de orden pedagógi-

co, lo que haría peligrar sus puestos de trabajo. El lema parece ser: ¡Mejor malo conocido que bueno por conocer!

Se me dirá que todo esto es notorio y archisabido, y que ya es hora de señalar dónde se encuentra exactamente el fallo. Intentaré hacerlo de forma resumida sin pretender abarcar el amplio abanico de defectos que han llevado las cosas adonde están.

1. Un profesor que enseña Historia de la Música en un instituto tiene que tener un título universitario, cursar estudios de pedagogía y, naturalmente, dar pruebas de que domina la materia que ha de enseñar. En contraste, un profesor de un instrumento cualquiera, acreditando que lo ha estudiado, puede ser destinado a enseñar sin más requisitos. Alguien puede tocar aceptablemente un instrumento, pero ser incapaz de enseñarlo. En el proceso de selección de personal docente en vigor, esta incapacidad no se ha de detectar. Por ello existe la fundada sospecha de que tenemos demasiados profesores no aptos para su cometido.

2. Como corolario a lo que antecede, sólo hace falta ver con qué planes de estudio se trabaja. Si tuviéramos buenos pe-

dagos instrumentales, ya habrían manifestado una oposición a tales planes, desfasados e ineficaces. Pero no, todo sigue igual que hace cincuenta años, con apenas un puñado de excepciones que confirman la regla.

3. Señalemos cuales son los mayores defectos de los planes de estudio en vigor: a) Demasiado énfasis sobre la cantidad en detrimento de la calidad. Los alumnos deben acometer obras para las que no están técnicamente preparados y esto conduce inevitablemente a durezas y soluciones forzadas que no llevan a buen fin. La pedagogía moderna sabe como llevar hacia una buena destreza técnica y todos los años sale algo nuevo en la materia, igual que en medicina ¿Quién lee las publicaciones especializadas en inglés o alemán? Los médicos lo hacen, ¿por qué no los pedagogos instrumentales? b) Elevadísima carga de materias teóricas en los años en los que el alumno aún cursa estudios secundarios, cuando a esa edad todo el tiempo disponible debería ser dedicado al instrumento. Para la teoría hay tiempo hasta después de terminar el bachillerato. Pero el cuerpo no puede esperar y los ejercicios fisiológicos deben hacerse a la edad más temprana posible, cuando el cuerpo aún es flexible y permite adaptarse a las altas exigencias del dominio instrumental. c) Insuficiente atención a problemas fisiológicos y psicológicos, lo que va en detrimento de la flexibilidad corporal que permite facilidad en el manejo del instrumento. La gran mayoría del profesorado padece los defectos de una formación anquilosada. Las visitas al fisioterapeuta de profesores y alumnos están a la orden del día. Los neurólogos deben tratar tendinitis y otros males dolorosos. Sería interesante saber qué porcentaje de profesores y alumnos de música deben someterse a tratamiento médico ¿No sería mejor prevenir que curar? Pero claro, para ello se necesitan conocimientos que la gran mayoría del personal docente no tiene. d) El afán, casi enfermizo, por querer formar instrumentistas virtuosos, fenómenos y no simplemente músicos eficaces. Ese maximalismo lleva a un triste resultado: ni salen fenómenos ni músicos normales. La música de cámara queda relegada a segundo lugar. Esto es un craso error.

Debido a los planes de estudio defectuosos, el poder de los profesores ha llegado a extremos inaceptables en una so-

cialidad democrática. Está probado que resulta mucho más eficaz que profesor y alumno formen una especie de alianza en la que ambos se esfuercen en que el camino emprendido por ambos lleve a buen fin. Sería también deseable que los examinadores sean ajenos al centro de estudios

“Clases de música para todos ampliarían la base de la pirámide (y al mismo tiempo aumentarían los rendimientos en lenguaje y matemáticas, como ha quedado científicamente demostrado, a pesar de lo cual los políticos siguen ignorando esas realidades).”

para que salgan notas objetivas. El profesor es mal juez de su alumno: o le ha tomado afecto y le da notas demasiado buenas o le ha tomado ojeriza y le castiga injustamente. De los tribunales mejor no hablar. Es notorio que en ese área existe un compadreo inaceptable. Baste citar que en un Conservatorio Superior hubo que formar dos tribunales diferentes para un mismo instrumento ante el peligro de que los alumnos se convirtieran en víctimas de catedráticos enfrentados ¿Escandaloso? Por lo visto, nadie se ha molestado. Desde luego, así no se forman músicos seriamente. (Yo hago examinar a mis alumnos por los ingleses -ABRSM- y no conozco a los examinadores, ni ellos a mí. Hasta ahora los resultados han sido totalmente objetivos y justos. No puedo decir lo mismo de alumnos que se examinaron en conservatorios, sobre todo si fueron tan cándidos de no callar su relación conmigo.

5. Estoy a favor de exámenes por etapas, a la manera de los ingleses: ocho grados, más o menos equivalentes a los primeros ocho años del plan LOGSE, luego un examen avanzado (equivalente al 9º de LOGSE) y finalmente estudios superiores, muy intensivos, comparables con una carrera universitaria de cuatro años, que pueden ser tres o cinco según la valía del candidato. En España ha quedado demostrado que, en el ciclo medio, muchos profesores van aprobando cursos desde 5º a 7º, y cuando se llega a 8º se descubre que el alumno es incapaz de enfrentarse a las exigencias del mismo y abandona tras haber perdido siete años o más inútilmente.

No debe causar sorpresa el que luego no se convierta en aficionado, el trauma sufrido habrá sido demasiado grande.

6. Muchos instrumentos, por ejemplo, el violín, deben ser estudiados desde temprana edad y no recién cumplidos los ocho años. Solamente las escuelas de música, clases particulares, algunas organizadas por los colegios pueden hacer frente a esta necesidad. Conservatorios elementales ya no se estilan en la mayoría de los países. En España, la preselección de los que tienen más talento no es eficaz. Tampoco es posible pedirle a un niño de seis a ocho años que decida sobre su futura profesión. Y si esta decisión la toman los padres por cuenta de sus hijos, peor aún. La selección natural en clases de música impartidas en colegios y escuelas de música es la que funciona en Europa y no hay motivo alguno para dudar de que en España funcionara ¿Cuál sería, pues, el anhelado cuadro que pudiera sacarnos del presente atolladero?

Transformar la gran mayoría de los 200 conservatorios existentes en escuelas de música. El siguiente cálculo es elocuente: 200 conservatorios a un rendimiento del 0,6 % arrojan un factor de éxito de 1,2. Apenas 30 conservatorios, al 15 % de rendimiento arrojarán un factor de éxito de 4,5, a sea, casi cuatro veces más. Pero solamente 179 escuelas de música más no bastarán. Clases de música para todos ampliarían la base de la pirámide (y al mismo tiempo aumentarían los rendimientos en lenguaje y matemáticas, como ha quedado científicamente demostrado, a pesar de lo cual los políticos siguen ignorando esas realidades).

Sorprendentemente, todo eso no costaría más que el despilfarro evidente en estructuras que no sirven y en las que el *input* no se corresponde en absoluto con el *output*. Si a ello agregamos que con estructuras remozadas tendríamos dentro de un plazo medio por lo menos mil músicos más que actualmente trabajando en orquestas españolas, resulta difícil de comprender cómo aún se tienen dudas sobre lo que hay que hacer. Sólo motivos inconfesables podrían justificar la inercia paralizante que reina en esta materia. Y mientras tanto, España sigue pasando vergüenza cuando se menciona que el 80 % de los músicos de las orquestas nacionales son extranjeros porque 200 conservatorios no han sabido suministrar a la sociedad los músicos que ésta necesita. ■

FIDEL GARCÍA ÁLVAREZ

Música, sociedad, pedagogía

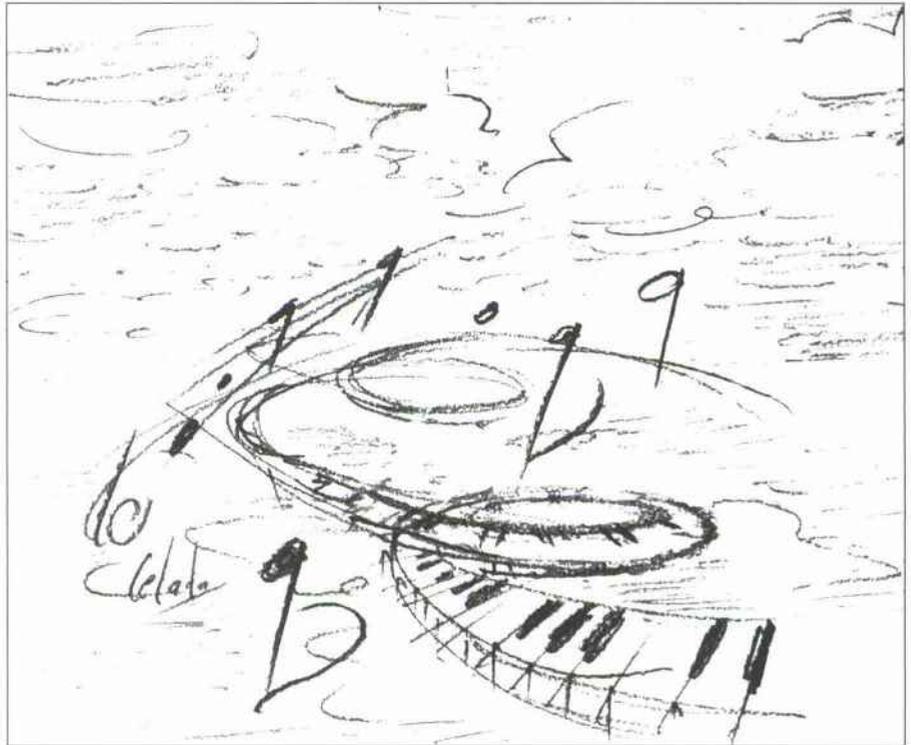
Los nuevos sistemas de enseñanza musical deben ayudarnos no sólo a formar buenos profesionales para el futuro sino también a defenderlos de los bombardeos comerciales a los que nos vemos sometidos constantemente, ya que algunos de los estilos musicales en uso parecen especialmente adaptados para crear sensaciones destructivas de la personalidad con el fin de promover el consumo incontrolado de determinados artículos y otros pensados para mejorar la producción en las empresas, para ofrecer más espectáculo en el cine, el teatro o el ocio en general, para corregir anomalías psíquicas o incluso físicas por algunas especialidades de la medicina, para fomentar la paz y la comunicación entre las personas o para todo lo contrario...

Por otra parte, la moderna tecnología aplicada a la composición, reproducción y grabación de sonidos e imágenes, o a la construcción de instrumentos musicales ponen la música y la danza a disposición de cualquier persona y en cualquier momento y lugar. El uso de estas artes es hoy indiscriminado y, como consecuencia, la sensibilidad y la capacidad crítica de las personas son diferentes a las de nuestros antepasados.

Pero la enseñanza no tiene razón de ser si no va inducida por la idea de ayudar a transmitir y comunicarse con el discípulo, de la manera más progresiva, lógica y natural posible, suscitando en éste el interés por aprender, pues esto cuenta mucho más que la capacidad propia de cada individuo.

La enseñanza es un derivado del amor. Al igual que aprender exige un esfuerzo de interiorizar el mundo real para modelizarlo por uno mismo. Enseñar es transmitir, hacer de cada momento un seminario de conocimiento e ideas en una relación que debe estar impregnada de una considerable dosis de respeto y amor, entendiendo esto en el contexto del amor por la enseñanza.

Recordando una de las más célebres y mejores novelas de Miguel de Unamuno



Amor y Pedagogía, en ella se plantea la circunstancia de que en vez de fracasar en el intento de crear genios para una sociedad de élites, lo sabio y convincente es introducir por los docentes y los padres del educando el concepto del amor, convenciendo al alumno de que el objetivo del aprendizaje consistente en ser útil a los semejantes, a su entorno, respetarlos y quererlos.

Con estas pautas de comportamiento civilizado, aprender será más fácil. Una mente sana, sin envidias, sin odio, sin rencor..., está mucho más preparada para aprender, valorar, investigar y finalmente transmitir.

Pero lo esencial de la enseñanza no es tanto transmitir los conocimientos como suscitar comportamientos, utilizando para ello métodos que permitan a los alumnos aprender por sí mismos.

La pedagogía, en su concepción más moderna, implica el conocimiento del estado de ánimo de los alumnos/as, la utilización de los mejores métodos de instruc-

ción, el saber dirigir una clase, la forma de suscitar la curiosidad de los discentes, el modo de mantener el interés del auditorio, la claridad y precisión en las explicaciones vocales, el propósito de evitar consideraciones repetitivas en la explicación y, naturalmente, una especie de cláusula de escape general: la capacidad de afrontar situaciones que no son inicialmente previsibles.

Y no es cierto que cuanto más se sabe mejor puede enseñarse y que todo se reduce a la mera cuestión de cómo transmitir el conocimiento. Quienes plantean aseveraciones tan rotundas ignoran, en su concepción más amplia, el significado de la pedagogía.

Un hecho frecuente es que entre profesores con conocimientos parecidos unos son muy buenos docentes y otros verdaderamente detestables. En consecuencia, un buen educador depende no sólo de una mayor aptitud para la enseñanza, tanto de niños como de adultos; además de esa facilidad natural, también

cuenta el conjunto de técnicas que pueden trabajarse para llegar a dominar la forma de educar.

Se trata, en definitiva, de abrir la educación a la vida, frente a las consideraciones hieráticas de la enseñanza tradicional.

Cubrir etapas

Las enseñanzas musicales no sólo deben estar dirigidas al adiestramiento instrumental, vocal, teórico o compositivo, sino también encaminadas a la formación humanística.

En el aprendizaje musical del instrumen-

grabadas por otros intérpretes. Será el comienzo de su propio estilo.

En la tercera etapa de **interpretación personal**, será el alumno/a el que intente transmitir su forma de expresar, siguiendo los consejos de su profesor/a que no intentará en ningún momento modelar el gusto de su discípulo/a, más bien se limitará a dar consejos en actitud abierta, pues esto nos permitirá evolucionar sin límite a lo largo de la historia futura, como lo ha venido haciendo en las épocas pasadas. Durante las tres etapas (de **copia**, de **asimilación** y de **interpretación personal**),

tra en un punto determinado y estudiarlo nota a nota y lentamente, añadiendo lo inmediato anterior y posterior de forma progresiva.

Los adelantados y profesionales estudiarán por partes la obra y donde se resiste un pasaje chequearán la digitación y aplicarán la más fácil.

Si el discente es muy joven habrá que concienciarle de la importancia de la práctica diaria, pues sólo así y con atención constante conseguirá superar las dificultades que se le vayan planteando. Pero estudiar no es ponerse a tocar sin más, hay que concentrarse en lo que se está haciendo, con especial atención a la calidad del sonido, digitación, timbres, articulaciones y musicalidad de la obra.

Cuando se vayan superando las dificultades y dominando la ejecución de la obra, podremos comenzar a memorizar, pero nunca antes de ser corregida por el profesor/a y estar plenamente seguros de lo que hacemos. Una vez memorizada la obra, será más fácil su interpretación, debido a que ya no tenemos que estar pendientes de la partitura, sólo del estilo y la musicalidad.

Para poder interpretar correctamente una obra, primero debemos analizarla. Hay que tener en cuenta la época y autor al que pertenece, la voz que canta y las que acompañan (en caso de instrumentos polifónicos), los cambios de tonalidad, dónde se produce la tensión y relajación musical, el clímax de la obra, un cambio de ritmo o de tempo, distintos tipos de cadencias y todo lo que pueda ser interesante para mejorar la interpretación.

Cuando los nervios afloran, bien por exámenes, bien por actuaciones públicas, debemos aprender determinados ejercicios de relajación y control muscular. Para ello podremos realizar alguna tabla de gimnasia lo más completa posible y sin llegar a cansarnos, en la que todos nuestros miembros intervengan girando, flexionando o estirando, a la vez que también conviene un ejercicio de respiración consistente en inspirar por la nariz lenta y profundamente hasta llenar nuestros pulmones, sujetar el aire durante unos segundos y expulsarlo con fuerza por la boca.

Sin ánimo de entrar en polémica con nadie, me gustaría que este artículo sirviera de base para abrir un debate en torno al consumo y cultura musical, así como a los conceptos sobre pedagogía relacionados con este arte. ■

“...será tan importante como imprescindible el realizar audiciones grabadas y comentadas en grupos reducidos en los que todos participen dando su opinión sobre los instrumentos que intervienen, época a la que pertenece la música escuchada, forma, estilo, criterios de interpretación que se han tenido en cuenta, ritmo predominante, compás, tonalidad, fraseo, cadencias, bibliografía del autor/a, etc.”

to tenemos tres etapas bien diferenciadas:

Etapas de **copia**, de **asimilación** y de **interpretación personal**.

En la primera etapa el alumno toma contacto con el instrumento, se familiariza con su colocación correcta, aprende diferentes formas de producción del sonido prototipo y sus distintas posibilidades tímbricas, así como el aprendizaje progresivo de una digitación racional y razonada. En esta fase de **copia**, el profesor introducirá ejercicios sencillos para trabajar las diferentes cuestiones técnicas, melodías lo más conocidas posibles para que el alumno/a asimile perfectamente la notación musical y pequeñas obras de diferentes épocas y estilos para aprender a interpretar, respetando los cánones formales, estructurales y estilísticos. En esta etapa el profesor/a deberá interpretar primero las obras para que el alumno/a posteriormente le imite.

En la segunda etapa, dedicada al perfeccionamiento de la técnica y **asimilación** personal de las diferentes formas de interpretar, el alumno/a trabajará estudios y obras de todas las épocas, estilos y el máximo de autores posibles, de manera razonada y progresiva; primero trabajará sus obras, con la lógica orientación del profesor/a y después las escuchará en manos de su maestro/a o en audiciones

será muy importante subir a un escenario el máximo número de veces para interpretar música en público y enfrentarse al miedo escénico que esto representa. Este miedo nunca se perderá, pero deberá ser controlado con la experiencia y técnicas adquiridas a tal fin.

Por otra parte, será tan importante como imprescindible el realizar audiciones grabadas y comentadas en grupos reducidos en los que todos participen dando su opinión sobre los instrumentos que intervienen, época a la que pertenece la música escuchada, forma, estilo, criterios de interpretación que se han tenido en cuenta, ritmo predominante, compás, tonalidad, fraseo, cadencias, bibliografía del autor/a, etc. y a ser posible con la partitura delante.

El discípulo/a tiene que aprender a estudiar, pues no pueden trabajarse las obras de cualquier manera y esperar resultados positivos. El mejor estudiante no es el que más tiempo le dedica, sino aquel que mejor estudia. Sirvan para este cometido los siguientes consejos:

El principiante debe repetir mucho los estudios y obras, hasta conseguir dominar sus diferentes dificultades.

Nunca se estudiará una obra entera sino por partes pequeñas.

Si un fragmento no sale, debemos tener en cuenta que la dificultad se encuen-

WEN-YU KU DE VALTHAIRE

(Redacción: Beatriz García-Castellano y M^a Eugenia Valcorba)

Miedo escénico e insuficiencias educativas

La enseñanza instrumental

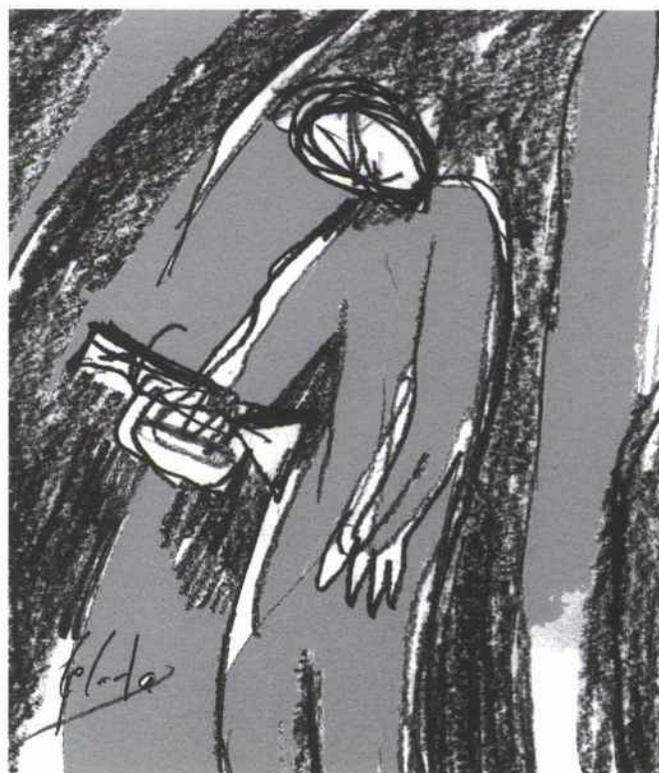
“La música debe ser un elemento globalizador por su forma en cuanto a la capacidad de crear sentimientos de unidad y en cuanto a la posibilidad que nos ofrece de poder desarrollar la sensibilidad y la creatividad” (A. Loroño)

Según este argumento, se supone que el aprendizaje instrumental se convertiría en un proceso estimulante y recreativo, globalizando al mismo tiempo experiencias y vivencias corporales. Sin embargo, la enseñanza tradicional de la música está basada en la competitividad más que en la creatividad, en una relación de premio y castigo entre alumno y profesor y, por último, en la obsesión por terminar un programa de estudios. *“Cuando el trabajo del instrumento se enfoca sólo en función de los exámenes y del juicio de los demás sin que se mantengan una alegría de tocar y un estado de bienestar ligados a la calidad del trabajo, el alumno deja de sentirse interesado y de desarrollarse”* (D. Hoppenot, *El violín interior*).

La ansiedad y el estrés causados por el miedo escénico en el músico vienen muchas veces como consecuencia de este tipo de sistema institucional. La enseñanza instrumental nunca se ha planteado en serio las causas del miedo escénico, ni revelado su existencia ni tan siquiera le ha prestado la más mínima atención, hecho que se utiliza para juzgar a un alumno al que no se le han dado elementos para superar el miedo escénico. Si descuida su entrenamiento psicomotriz, el músico adquiere un sentimiento confuso a la hora de interpretar y pierde toda coordinación y equilibrio. Este conflicto emocional le lleva a reprimir su propio lenguaje y a sumergirse en un mundo no comunicativo donde se desconecta totalmente de su cuerpo, mente, instrumento y entorno de la propia realidad. De esta forma, el músico pierde su expresión musical, espontaneidad y capacidad de transmitir la música.

El músico suele identificarse con su propio instrumento que es como una parte prolongada de su cuerpo que transforma en sonido su mundo interior. Tocar un instrumento implica la disposición de cuerpo y mente, es decir, mostrarse en su totalidad allí donde empieza su mundo. Una enseñanza instrumental integrada debe considerar tanto la sensibilidad en los elementos auditivos como la afectividad. De este modo, la crítica sensata pedagógica deberá dar cuenta del desarrollo de la personalidad total de su alumno.

Un método pedagógico incorrecto puede marcar posteriormente al alumno, hecho que se proyectará en el escenario. Veamos



el ejemplo siguiente: un compañero de conservatorio que durante la época de estudiante prometía ser una gran figura, pero que, a causa del mal trato recibido por su maestro, hoy en día no es capaz de tocar en un escenario ni tan siquiera en un examen de oposición. Esta pesadilla no sólo le ha frustrado como intérprete, sino que también le ha restado su fe en la vida. Como consecuencia, este “alumno sufriente” se ha convertido hoy día en un “profesor sádico”, tal como fue su maestro. Otro caso: un músico de un grupo de música de cámara que confesaba que su miedo en el escenario venía causado por su padre que nunca le valoró ni le premió durante su aprendizaje, esto le ha provocado una angustia que crece al tocar delante de los demás. Por ello, los aplausos del público muchas veces pueden tener un significado de premio o castigo; para él, esta respuesta simbolizaría el papel del padre.

La enseñanza instrumental suele impartirse en clases individuales. La falta de *comunicación* por parte del profesor, puede crear músicos incommunicativos, inseguros y depresivos. Algunos músicos, al recibir una enseñanza negativa, llegan a ser

agresivos e incluso tiránicos. Una enseñanza privada de amor y comunicación puede crear músicos dictatoriales y avariciosos, ávidos de poder y fama. Sólo una enseñanza musical basada en la igualdad de comunicación, comprensión y amor puede formar alumnos con fe y seguridad. Tener seguridad y fe significa contar con el mundo exterior.

Miedo y afectividad

A través de un cuestionario que realicé entre 1995 y 1996 pude sacar una conclusión evidente que sin embargo pocas veces se tiene en cuenta: los músicos que normalmente tienen el apoyo emotivo de los padres o de los profesores, tienen mucho menos miedo frente al escenario que los músicos sin apoyo afectivo. En el año 1993 hice una presentación de "La musicoterapia aplicada al músico" en el seminario de Taipei, Taiwan, organizado por la arpista suiza catedrático de la Universidad de Cultura China S.A. Claver, pude observar este punto y confirmar con Claver que sus mejores alumnos son los que tienen más apoyo afectivo de los padres. El gran violinista francés Patrice Fontanarosa decía: "Mi éxito se debe al enorme apoyo y amor que mi madre me ha expresado durante todo el período de aprendizaje".

El miedo se forma a lo largo de un proceso acumulativo de aprendizaje condicional en el que falta la creatividad, la imaginación y la comunicación. Cuando la emoción espontánea se reprime, lucha por salir y lo hace enmascarada, tan transformada que puede llegar a parecer una emoción desconoci-

da, la ansiedad suele ser un síntoma de esta deformación.

La enseñanza tradicional de instrumentos se basa en la teoría pedagógica conductista, se fija en la corrección del error. Por ejemplo, repeticiones en el ensayo sin explicaciones científicas ni razonamientos, causando aburrimiento y aborrecimiento; otro ejemplo, las imitaciones mecánicas en el aprendizaje, limitando la capacidad y la sensibilidad a los alumnos.

Adquirir conocimiento

Según el modo de representación del conocimiento de Jerome Bruner, psicólogo de la universidad de Harvard, cada individuo adquiere conocimiento a través de tres fases: *act out*, *icónica* y *simbólica*. Cualquier persona que aprende, lo hace a partir de la experiencia anterior, independientemente de la edad. El proceso de aprendizaje pasa por acción, icono y se transforma en símbolo.

Act out: Primera fase que consiste en mostrar un concepto a través de un acto. Este concepto al ser abstracto tiene una estructura que no se puede percibir por los sentidos, pero sí se puede conseguir a través de la observación de unos actos relacionados con este concepto. Si lo analizamos desde el punto de vista musical, en esta fase el alumno tiene que ser capaz de cantar, tocar, bailar y oír un concepto musical. Por ejemplo, cuando un alumno comprende el concepto de síncopa es porque antes lo ha oído y lo ha percibido como para poder bailarlo, entonces estaremos seguros de que ya está formado en su mente.

Iconica: Segunda fase que supone una interiorización de los conceptos adquiridos en experiencias anteriores a través de imágenes mentales o iconos. Si este proceso de enseñanza ha sido el adecuado, el alumno será capaz de crear un icono con las sensaciones que le produce la música, estas imágenes llegan a ser tan claras que será capaz de concretarlas en dibujos o palabras, o por el contrario, al ver un icono podrá interpretarlo en ritmo, expresiones y música. Este proceso es muy importante porque es donde se enlaza el concepto y el símbolo.

En esta fase se desarrollan todos los aspectos de su personalidad y se enriquece su arsenal de ideas; la fase en la que, según D. Hoppenot, debe formarse *la visión interior del poeta* en un violinista.

Simbólica: Tercera fase en la que el alumno tiene que ser capaz de interpretar un símbolo, es decir, algo que no tiene relación aparente con lo que representa. Puede, por tanto, leer una partitura y expresarla a través de sonidos o a través de la palabra; puede interpretar y analizar las partituras con todas sus indicaciones, explicar el significado de estos símbolos; si se equivoca se da cuenta y sabe rectificar, conoce la causa de su error y es capaz de explicarlo.

La necesidad de la fase de iconos fue intuida en el siglo XVIII por un sacerdote jesuita, L. B. Castel, que intentó dar significado a las notas a través de colores, para lo que creó un clavecín con las teclas coloreadas.

La sensibilidad ausente

Sin embargo, la realidad de la enseñanza es otra. Los profesores de instrumentos ignoran la segunda fase y suelen actuar de la siguiente manera: en las primeras clases, los profesores enseñan la colocación del instrumento, la mayoría de las veces ni siquiera prestan atención a la posición del cuerpo; en seguida empiezan a tocar y a leer partituras, corrigiendo el ritmo y la afinación. Es una pedagogía que parte de la fase de acción y,

Centro Autorizado de Enseñanza Musical de Grado Elemental y Medio

Santa Cecilia

C/VIVERO, 4
28040 MADRID
TEL. 91 535 37 95
(Detrás de la Cruz Roja,
Av. Reina Victoria)

CALLE DE ALMANSA
CALLE DE VIVERO
CALLE DE JUAN MONTALVO
AVENIDA DE REINA VICTORIA
MINISTERIO DE HACIENDA

saltándose la fase icónica, pasa directamente a la fase simbólica. La consecuencia de la negligencia a la hora de enseñar la relación entre sonidos reales y símbolos causa en los alumnos incapacidad para imaginar, vaciando totalmente el contenido de la partitura y los signos musicales, porque las notas de una partitura quedan sin significado para los alumnos. El gran error de la enseñanza tradicional es que le falta el desarrollo de la imaginación y la creatividad. El resultado de este tipo de interpretación suele ser mecánica y sin vida. Hay que ser consciente de que un entrenamiento repetitivo y mecánico puede matar la sensibilidad musical de los alumnos.

¿Qué ocurre en el cerebro cuando se está estudiando? ¿Qué está sintiendo mientras toca? ¿Cómo y cuándo se produce la percepción musical? Hay muchos músicos que se aburren en los ensayos porque mientras tocan su cerebro está vacío. Si el músico no es capaz de imaginar, es difícil conocer el contenido verdadero de la obra a través de "leer" la partitura únicamente. Las partituras no son pinturas, no es posible ver las huellas relativas al concepto del compositor entre los pentagramas o los compases si no es por medio de la imaginación sonora.

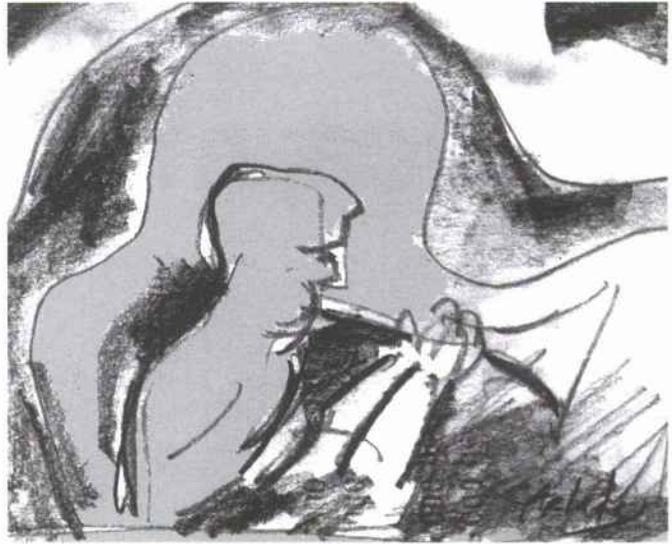
Según Lisk: la imagen conceptual activa el cerebro creando una imagen concreta de aquello que está oyendo, la sensación que la música suele producir es muy abstracta, sin embargo esta imagen ayuda a crear una sensación más concreta que conecta la totalidad y la parte. La fase icónica debe ser la parte más importante para desarrollar la capacidad musical en los alumnos.

En la enseñanza tradicional, no sólo faltaba la imaginación mental, la fase icónica, sino que también se ha tratado con deformación consciente o inconscientemente. Aparentemente parecía que los alumnos no creaban iconos, pero analizando más en profundidad a través del miedo escénico, se descubre que han sido interiorizados y relegados al inconsciente. Donde se sustitúan por escenas de la vida cotidiana, vivencias negativas, experiencias conflictivas, etc. No sólo interiorizan imágenes en relación con las sensaciones producidas por la música, además se asocian imágenes relacionadas con el entorno, los profesores, los compañeros, los padres y las relaciones sociales, etc.

La fatalidad del éxito

La meta de la enseñanza tradicional en los conservatorios, muchas veces es la búsqueda de un/a estrella perfecto/a para cubrir las necesidades de la estructura del mundo musical al que tiene que incorporarse. Como la perfección es el objetivo del trabajo para casi todos los músicos, los maestros no permiten la existencia de imperfecciones instrumentales o emocionales. El profesor muestra y el alumno imita (no solamente la técnica instrumental y la expresión musical, sino que incluso existe una imitación sonora, tímbrica). Esta imitación no consiste tan sólo en la ejecución reiterada de un concreto movimiento físico-técnico, sino la imitación de un sentimiento y una emoción, creando un mundo interior en el alumno desconocido y ajeno para él o incluso contrario, llegando así a frustrar la capacidad creativa y perdiendo el gesto espontáneo, incluso su propio ser. Muchas veces, los maestros están tan concentrados en la perfección musical que olvidan que detrás del instrumento hay un ser vivo que tiene sus propias experiencias, sus vivencias y sus sentimientos.

Preconizar la competición a cambio de conseguir la capacidad de aprendizaje en los alumnos, realizando una misión desig-



nada bajo la elección del "yo soy aquello", es una pedagogía muy destructiva. Estos músicos se forman inconscientemente con el "yo falseado", todos sus esfuerzos se centran en ganar la aceptación social para poder cumplir el deseo de la función musical. Este tipo de músicos suelen dudar de su capacidad y de su música cuando entran en el mundo profesional y sufren una despersonalización.

Sabemos que el criterio de la perfección es algo muy subjetivo, es muy distinto en el profesor, los críticos y el público e incluso en uno mismo. Sin embargo, la perfección siempre se ha considerado como una actitud positiva para la educación ¿Cuál es la medida de la "perfección"?

Para responder a esta pregunta me he basado en la teoría de Roger sobre la formación del "yo". Roger afirma que el proceso de formación del "yo" es el resultado de la suma de experiencias que tiene la persona consigo misma y con su entorno. Cuando el "yo real" corresponde al "yo ideal" es cuando el "yo" está realizado. Podemos volver a definir la medida precisa sobre la perfección y la relación con el miedo. Cuando el "yo real" no reconoce la realidad es cuando nos causa ansiedad. Si el "yo real" corresponde a lo que es cuando el "yo" está contento, la perfección tendrá sentido, no será ya una meta sino un camino de la vida misma. ■

Bibliografía

- Aitor Loroño y Patxi del Campo: *Biomúsica*, Ed. Integral 1987
 C.X. Chang: *Psicología Contemporánea*, Taipei, Ed. Dong-hua 1990
 Carlos D. Fregtmann: *El Tao de la música*, Ed. Estaciones 1985
 D.T. Suzuki y Erich Fromm: *Budismo Zen y psicoanálisis*, Taipei, Ed. Zhi-wen 1971
 Dominique Hoppenot: *Le violon intérieur*, Ed. Van de Velde 1988
 Gloria Steinem: *Revolution from within*, Taipei, Ed. Zheng-zhong 1992
 Lee Rui-Wei: *La pedagogía rítmica en los instrumentos*, Revista musical de la Sinfónica Nacional de Taiwan, sept. 1994
 Louise Montello: *Music Therapy: A holistic paradigm for the treatment and prevention of performance stress in the professional musician*, 1986
 Rolando O. Benzon: *Manual de musicoterapia*, Ed. Paidós, SAICF, 1981

Música, medicina y tiempo

En la Edad Media

La Edad Media vio cómo la Cristiandad emergía en el Mundo Occidental. Para las personas de la Edad Media, la Cristiandad se volvió una religión curativa, un medio de lograr un bien espiritual y físico. La música, la medicina, la educación y la religión estaban íntimamente interrelacionadas, como decía Boethius, que también escribió sobre la influencia moral de la música. Boethius sostuvo creencias similares a los antiguos griegos sobre la influencia de la música. Con el paso del tiempo, creyó que la música pudiera afectar al carácter de las personas, su conducta moral y ética (Meinecke, 1948). En uno de sus diversos trabajos, "Música Humana", Boethius explicó cómo la armonía podría ejemplificarse en el cuerpo humano y en el alma, y cómo la música con su orden inherente podría incitar efectos beneficiosos en la salud de una persona.

A lo largo de la Edad Media, la música era el sirviente de la Iglesia, y el poder curativo del dios griego Aesculapius se conservaba en la forma de San Damián y San Cosme. "Era en la Edad Media cuando la influencia de la música en la enfermedad se volvió manifiesta en una magnitud incomparable (Davison, 1899, pág. 1160). Existían los ejemplos de los himnos que se empleaban como remedio para el frío, y las composiciones musicales especiales creadas para los enfermos con nivel social alto. Por ejemplo, el "Himno al Nacimiento de San Juan Bautista", que se atribuyó a Petrus Diaconus, se creyó que era útil para aplacar el frío.

Durante este período, hubo una epidemia por toda Europa conocida como "el baile de St. Vitor", o "tarantismo". La música que se componía especialmente para este problema fue la única fórmula que se obtuvo para curarlo. El tarantismo "era un foco infeccioso y no se conocía ninguna otra medicina en ese momento que tuviera efecto en estos enfermos" (Podolsky, 1945, pág. 16). Esta epidemia dio lugar a la forma musical clásica que ahora se cono-

ce como la tarantela. En el futuro, también se aplicó para tratar a las víctimas de enfermedades conocidas actualmente como neurosis, depresión o melancolía.

En el Renacimiento

En el Renacimiento se produjo un estudio más intensivo sobre la anatomía humana y fisiológica; nació la ópera, y el principio de la regularización de las relaciones entre causa y efecto de los fenómenos. "La primera influencia de la música en la respiración, la presión de sangre, la actividad muscular y la digestión vinieron de este período" (Munro & Mount, 1978). Por consiguiente, y con el "retorno" de las antiguas teorías griegas de armonía, se concibieron música y medicina como una unidad.

Según Carpetyan (1948), "la enfermedad era meramente la ruptura temporal de un estado armonioso en el cuerpo". Se dio la teoría de los cuatro humores y sus cuatro temperamentos asociados (bajo, tenor, contralto y soprano) (Boxberger, 1962).

Gioseffo Zarlino, uno de los teóricos de música más reconocidos del período, creyó que un médico también debe ser un músico para que su música le permitiera prescribir la proporción adecuada de elementos musicales necesarios para restaurara la salud al enfermo. Zarlino también creyó que la música era la mejor habilidad que un médico podría tener para discernir las irregularidades entre el corazón de una persona y las proporciones del pulso (Pratt & Jones, 1987). Un reconocido cirujano del Renacimiento, Ambroise Pare, también creyó en el poder de la música para aliviar el dolor, así como para curar las mordeduras de araña y revelar los síntomas de gota y ciática.

El hombre del Renacimiento "incluyó la música entre los factores emocionales que favorecían la resistencia a enfermar, una resistencia que fue amenazada por las grandes epidemias del tiempo. "Como los griegos, los médicos del Renacimiento apreciaron los efectos de la música en el

estado de ánimo del individuo y su valor en medicina preventiva". Recomendaban que las personas se preservaran del enojo, los temores y aflicciones, y que aprendiesen a usar la música como un medio de medicina preventiva. Así la práctica artística de la música y la medicina se volvió más unificada, como ocurría con el hombre del Renacimiento que intentaba integrar todas las áreas del conocimiento. La conjugación que resultaba de estos dos elementos artísticos era típica del pensamiento renacentista, y de sus ideales de unidad y armonía.

En el barroco clásico

Durante el período clásico Barroco, los conceptos de R. Descartes empezaron a influir enormemente en las disciplinas de la medicina, la música y la filosofía. En particular, Descartes propuso que la mente y el cuerpo se estudiaban de forma separada. A partir de este concepto, Isaac Newton y Francis Bacon ayudaron a que el método científico moderno evolucionara. Cuando los médicos continuaron utilizando la música para los propósitos curativos, empezaron a justificar su uso con datos de este método científico. De acuerdo con un colega de Descartes, Marin Mersenne, la enfermedad era descrita como una disonancia que sólo podía ser corregida por consonancia musical.

Según el historiador musical Lang (1941), el pensamiento musical de este período se preocupaba por encima de todo en traducir en música el carácter, la disposición de la mente, las pasiones y las características de las reacciones mentales del hombre. "La doctrina de temperamentos y afectos", que ya había aparecido en la literatura filosófica antropológica del siglo XVI, se volvió el centro neurálgico de la música barroca.

La teoría de los cuatro humores y temperamentos llevó a pensar que las personas de un temperamento melancólico (deprimido y triste) prefieren armonía triste; las personas sanguíneas (alegres y apa-

sionadas), música de baile; las personas coléricas (enfadadas y encolerizadas), la armonía agitada; y las personas flemáticas (flojas y apáticas), la música vocal de las mujeres (Lang, 1941). Louis Roger, el autor de un tratado en vibraciones musicales, discutió en detalle cómo uno puede liberar de su cuerpo estos humores no deseados. Roger también teorizó que las vibraciones producidas por música podrían aclarar los vasos sanguíneos, revelar el dolor de gota e influir en las pasiones.

Entre los médicos que usaron la música en su práctica médica destaca Thomas Cogan. Él sugirió a los practicantes que usaran la música para el beneficio de sus pacientes. Richard Browne declaró que cantar era un medio eficaz para utilizar como medicina preventiva. Adicionalmente, Browne empleó música en el tratamiento de manía, hipocondría y melancolía, y atribuyó cualidades curativas específicas a instrumentos musicales particulares (Alvin, 1966). John Armstrong en "El arte de conservar la salud" declaró que la música podría aliviar pesar, expeler enfermedad y calmar dolor. Robert Burton dedicó una sección entera de su "Anatomía de melancolía" al uso de la música como un remedio para la enfermedad, la desesperación y la melancolía. Burton también declaró que la música afecta a las arterias y a la mente.

Música y medicina empezaron a acercarse más al modelo Cartesiano científico ("objetivamente" el mensurable), frente al aceptado en el período Clásico Barroco ("subjétivamente" el observable). Como consecuencia, comenzó una división entre la medicina y la música. Las nociones de "la música para la causa artística" y "la medicina para la causa científica" comenzaron a surgir (históricamente, este cambio corresponde al uso de la armonía como un ingrediente esencial en la música occidental).

En el período romántico

Durante el Período Romántico, los efectos de la música y su uso en medicina moderada se reconocían vinculadas estrechamente todavía, pero de forma más científica. Empezaron a aparecer de forma especializada informes científicos sobre el efecto de la música en algunos parámetros fisiológicos como la presión de la sangre, la proporción del pulso, la digestión y la respiración. También se notó la eficacia de la música para tratar las enfermedades

mentales y los desórdenes profesionales de los músicos. Todo ello vino acompañado de una comprensión creciente de la fisiología humana durante este período. Fritura (1986) sugiere que la condición conocida hoy como "síndrome de overuse" se reconoció y trató por primera vez hace más de cien años.

Médicos y músicos contribuyeron de igual manera al uso terapéutico de la música. Paralelamente al crecimiento del enfoque relacionado con el modelo Cartesiano de la época, varios médicos investigaron los efectos de la música en la conducta

"Berlioz, compositor y actor, estudió medicina con su padre. Después de oír la ópera de Salieri, *Les Danaïdes*, Berlioz optó por centrar sus energías en componer música. Reconoció el valor sanador inherente de la música y continuó defendiendo el poder de la música en revelar tensión y curar al enfermo.."

humana. Por ejemplo, E. Cazdor encontró que la música "suave" podría reducir una fiebre con éxito en aproximadamente dos grados, y que la colocación de un piano en un hospital tenía valor terapéutico (Davison, 1899). Beschinsky prescribió con éxito el tratamiento de un caso de insomnio en la niñez con el baile del vals de Chopin (Davison, 1899). Hector Chomat informó de que esa música era útil para tratar y prevenir varias enfermedades. Otros científicos dirigieron experimentos durante este período hacia los efectos de la música en sistemas fisiológicos humanos, tales como el corazón, las proporciones del pulso y la respiración. Por ejemplo, J. Dogiel concluyó que reducciones cardíacas y respiratorias, así como variaciones en la presión sanguínea, pueden estar causadas por elementos musicales de intensidad y tono.

Cabe destacar dos ensayos de particular importancia, escritos por estudiantes médicos de principios del siglo XIX. Edwin Atlee publicó un ensayo sobre "La influencia de la música en la cura de las enfermedades", y Samuel Mathews escribió una disertación titulada "Los efectos de

la música curando y paliando enfermedades". Ambos autores pusieron el énfasis en el efecto psicológico de la música, pero Mathews defendió también el principio de la relación de la música con el humor del paciente, y de qué forma el paciente evoluciona hacia un estado afectivo más apropiado si se cambiaba gradualmente la música a "movimiento" (Davis, 1987).

Otros médicos que consideraron la música como útil en el tratamiento de pacientes con enfermedades mentales eran Desbout y Pinel. Desbout describió una cura musical para un caso de histeria, y sugirió que la música fuera usada en tratamientos convulsivos y para enfermos hipocondríacos (Feder & Feder, 1981). Pinel trató a los pacientes con enfermedad mental bajo el principio de que "la música conduce a la salud, además de hacerlo hacia placeres estéticos y emocionales que son resultado de la participación en su producción" (Boxberger, 1962, pág. 165).

Entre los renombrados científicos de la música del período Romántico que ejercieron una gran influencia en el empleo de esta disciplina en medicina destacan Helmholtz, Theodor Billroth, y Hector Berlioz. Físico Helmholtz contribuyó enormemente al estudio científico de acústica musical. Su investigación puede ser considerada como el principio de la psicología musical, tal y como la conocemos hoy. Helmholtz inventó el oftalmoscopio. Era pianista, teórico de la música, y estaba profundamente interesado en los efectos fisiológicos de la música y el sonido. Billroth era médico, músico, "el padre de la cirugía gastrointestinal" y un crítico de la música. Contribuyó a las disciplinas de la música y la medicina publicando un libro sobre patología quirúrgica y otro sobre la influencia de la música del compositor Johannes Brahms. Berlioz, compositor y actor, estudió medicina con su padre. Después de oír la ópera de Salieri, *Les Danaïdes*, Berlioz optó por centrar sus energías en componer música. Reconoció el valor sanador inherente de la música y continuó defendiendo el poder de la música en revelar tensión y curar al enfermo.

Aunque la íntima alianza entre música y medicina observada en los períodos históricos anteriores parecía disolverse un poco durante esta época, la investigación científica y los casos clínicos continuaron manteniendo el eslabón necesario para que se produjera una continuación del uso de la música en medicina en el siglo XX. ■

Enrique Escudero de León, las manos mágicas de un médico seducido por la salud

Entrevista del músico.

“El noventa y nueve por ciento de los problemas producidos por el ejercicio de un instrumento se curan”

P.- ¿Cuál es su especialidad?

R.- Se llama rehabilitación y medicina física. Es una especialidad que en España lleva veinticinco años, aproximadamente. Empezó en Estados Unidos a raíz de la Segunda Guerra Mundial. En España, aunque sea independiente se hace a través de la vía MIR.

P.- ¿Cómo entró en contacto con músicos?

R.- A través de mi mujer que es músico y fue mi primer paciente. Una amiga suya me la presentó, estaba preparando una oposición y tenía el cuello, la espalda y los brazos muy mal y la traté. Luego entró en una orquesta a trabajar y me empezaron a venir compañeros suyos, se fue corriendo la voz y ahora ya vienen de todas partes de España, incluso del extranjero. Pero, a través de vía oral porque tampoco tengo interés especial en promocionarme y anunciarme. Me gusta, empecé con músicos como autodidacta y con curiosidad porque me di cuenta de que son unos problemas muy específicos.

P.- ¿Cuál es el instrumento de su mujer?

R.- El arpa.

P.- ¿Sabe cuántos músicos ha tratado?

R.- Tengo unas tres mil fichas de músicos.

P.- ¿Qué tipo de instrumentos cubren estos pacientes?

R.- Prácticamente todos. Cada instrumento tiene su patología particular. Hay problemas que son comunes a todos los músicos, pero hay otros específicos de cada instrumento; desde percusión hasta los vientos.



E. Escudero. © Loli de Oliva

Un país en el que nadie se toma en serio la más mínima infraestructura musical, al margen de los caminos trillados, si funciona es por milagro. Pero en España parece que tenemos abono con los milagros y uno de ellos lo es el que un extraordinario profesional de la medicina de rehabilitación se haya enamorado (en todos los sentidos) del tratamiento de las lesiones de los músicos. Tres mil de ellos conocen ya los resultados de su eficaz tratamiento. Si estuviéramos hablando de un país serio (o al menos de una ciudad seria, Madrid) ya se estaría pensando en dar continuidad a su privilegiada experiencia, si ese no es el caso podremos hablar de que dos o tres generaciones de músicos han tenido la suerte de coincidir con un médico cuya reputación se ha extendido como la pólvora por el venerable procedimiento del boca en boca. Para el futuro, habrá que esperar otro milagro.

P.- ¿Cree que un músico debe de preocuparse de buscar a un especialista en previsión de problemas futuros?

R.- Los que tienen que preocuparse de buscar un especialista son los conservatorios. Un músico sólo debe preocuparse cuando ve que su rendi-

miento no es todo lo que era antes, cuando ve que antes se encontraba bien y, de pronto, se encuentra peor, estudia cuatro horas y resulta que a las dos tienen problemas o a raíz de un sobreesfuerzo presenta una serie de sintomatologías de agotamiento muscular. El

problema es que a veces recurren a especialistas, les hacen una serie de pruebas que muchas veces son inútiles y además pueden ser un gasto tremendo. Pienso que la culpa la tienen los conservatorios, aparte de que hay que hacer una medicina preventiva.

P.- La vida profesional de un músico es competitiva. ¿Cree que los músicos tienen tendencia a ocultar problemas de salud o lesiones que, cogidas pronto, podrían ser fáciles de corregir?

R.- El músico tiene una especie de complejo que le lleva a creer que sus problemas son debidos a la técnica y por ello lo tiende a ocultar; es más, los que me vienen a ver es porque empiezan a contárselo entre ellos. Pienso que si hablaran más, hicieran grupos o se dieran charlas o algún tipo de terapia de grupos mejoraría el problema. Yo me he encontrado con dificultades para citar a músicos de forma que no se encontrasen, estudiar los horarios para que no coincidiesen entre sí.

P.- En términos generales ¿se pueden considerar curables la mayoría de las lesiones de los músicos?

R.- El noventa y nueve por ciento de los problemas producidos por el ejercicio de un instrumento se curan o mejoran lo suficiente como para que puedan seguir desarrollando su actividad. He escuchado verdaderas burradas, como decirle a un pobre músico que estaba en décimo de piano que lo que tiene que hacer es dedicarse a otra cosa. Esto se oye

frecuentemente, cuando más del noventa por ciento de los problemas derivados de la práctica musical se curan. Claro, si un músico tiene un accidente de coche y se rompe el brazo por cuatro partes (que también me han venido casos así), pues no se sabe.

P.- Por un lado, ha hecho énfasis en la prevención y en la comunicación para perderle el miedo al problema de la lesión. Pero también es verdad que hay muy pocos especialistas en este tema y muy pocos médicos con una mujer músico que les lleve a interesarse por el tema.

R.- Claro, muy pocos. La solución es que los médicos que conozcan el tema de la rehabilitación se casen con músicos (risas...) o, realmente, que se cree un grupo o una asociación de médicos interesados en la música. Hoy por hoy no existe, o si existe es de forma poco comunicada. No es lo mismo, por ejemplo, el problema de un músico que el de un bailarín y en la escuela de danza sí que hay médicos especialistas. Si habláramos de un país desarrollado habría médicos especialistas de cada instrumento porque cada uno tiene su propia patología. Dentro del viento, por ejemplo, no es lo mismo un flautista que toca con la cabeza ladeada y con los brazos hacia un lado que un oboe que tiene una posición mucho más relajada. No es lo mismo un pianista que toca con diez dedos que un violinista que con una mano coge el arco y tiene un movimiento diferente al de la otra mano y, por tanto, tiene unos problemas en un brazo y otros en el otro.

P.- Cuando hablaba de que los conservatorios tendrían que ser los que se preocupasen del tema ¿a qué se refiere exactamente?

R.- A que hubiese una asignatura sobre postura anatómica, técnicas posturales o correc-



E. Escudero. © Loli de Oliva

ción de anomalías, relacionado todo no sólo con la postura, que es importante, sino con el movimiento. El músico es un atleta, lo que pasa es que como no se desplaza la gente cree que no hace ningún esfuerzo, pero es alguien que está trabajando con sus músculos durante cuatro, cinco o seis horas diarias; mucho más que un futbolista, y aunque esté quieto sus músculos trabajan, se estiran, se encogen y necesitan un aporte de sustancias nutritivas.

P.- Aparte de los conservatorios ¿Cómo se puede propagar la necesidad de estos temas, sobre todo en el mundo del estudiante?

R.- No lo sé. Es bueno que se hable de ello en revistas especializadas, como esto que estáis haciendo vosotros que, realmente, sois pioneros en incluir una sección de medicina y música y es muy importante. P.- Eso es importante desde el ámbito de la comunicación. Pero los buenos especialistas en terapias tan específicas no se improvisan de la noche a la mañana.

R.- No. Se necesitan años y no hay escuelas. A mí una vez me dijeron que sí quería crear una escuela y me pareció que no tenía edad para eso. Es difícil, primero porque yo trabajo, so-

bre todo, con las manos y, claro, no es lo mismo que enseñar a manejar un aparatito. Todos los músicos han pasado por microondas, ultrasonidos, onda corta, etc., y eso sólo consiste en que alguien le dé a un interruptor. Pero ¿cómo se

enseña a tocar una alteración de una fibra de un músculo extensor del dedo pulgar? No lo sé. Yo he tocado muchas y sé distinguirlas, pero no sé como se puede enseñar eso.

P.- Pero, habrá muchas ramas de la medicina que sean así. Se transmiten porque hay una comunicación directa.

R.- Sí, es cierto. Pero, de verdad no sé cómo podría lograrse que hubiera una escuela de médicos especializados en música, al menos como yo opino que debe ser, porque cualquiera puede decir que sabe mucho de músicos pero luego los tratamientos que se aplican son estandarizados. El aparato más sofisticado que existe son las propias manos, por eso los músicos tocan con las manos. Todavía no se conseguido inventar nada que sustituya a las manos de un músico.

JAVIER RICO

TODO PARA LA GUITARRA
Ediciones musicales Soneto
 Partituras, Discos, Cuerdas, Guitarras
 fabricación propia, Reparaciones,
 Cursos Internacionales

CASA DE LA GUITARRA

CONCIERTOS DOMINICALES A LAS 12 HORAS

OCTUBRE
 día 11, Dúo Martínez Takagi (flauta y guitarra)
 día 18, Cuarteto "Azaroa"
 día 25, Sasa Dejanovic

NOVIEMBRE
 día 8, Marcos Vinicius
 día 15, José Luis Navas Cobos
 día 22, "Cameristas Alternativos" Quintetos Boccherini
 día 29, Jorge Molla Velázquez

CURSOS. ALUMNOS GRADO MEDIO Y SUPERIOR
 26 a 29 de octubre, Sasa Dejanovic
 9 al 14 de noviembre, Marcos Vinicius
 Horarios: 10,30 a 14 h. y de 17 a 20 h.

C/ Espejo 15 28013 MADRID Tel. y Fax 91 559 38 00

FRANCISCO GONZÁLEZ

MIEMBRO DE LA ASOCIACIÓN ESPAÑOLA
DE MAESTROS LUTHIERS

**CONSTRUCCIÓN
Y REPARACIÓN
DE ARCOS**

C/ DE LA BOLA, 2, BAJO-5
28013 MADRID
TEL. (+34) 91 548 43 29



CONSTRUCTOR
DE
GUITARRAS

Evelio Domínguez

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

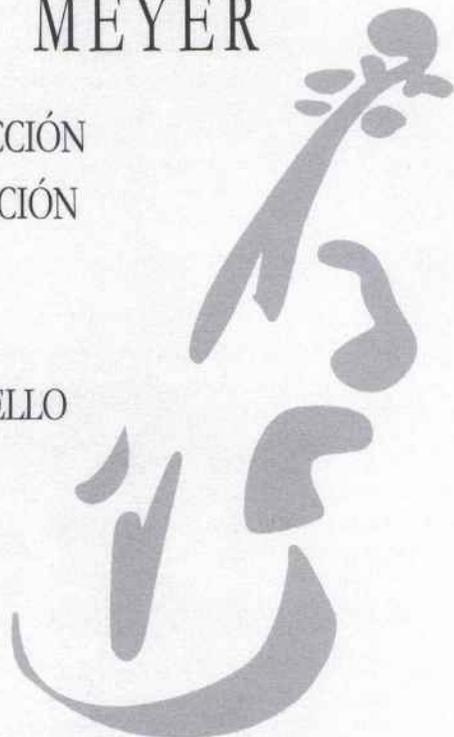
Tres cubano

**Guitarras
clásicas y flamencas**



**BARBARA
MEYER**

CONSTRUCCIÓN
RESTAURACIÓN
VIOLÍN
VIOLA
VIOLONCELLO
MODERNO Y
BARROCO



C/EMBAJADORES, 35 L.2 28012 MADRID TEL./FAX: +34 91 468 20 94



PEDRO LLOPIS ARENY
CONSTRUCTOR DE ARPAS BARROCAS ESPAÑOLAS
DE UNO Y DOS ÓRDENES

JUANA M^a DELGADO BELLO
MARQUETERÍA Y DECORACIÓN

EDICIONES FACSIMILES AUTORIZADAS
Y
"SERIE NASSARRIENSIS"
EDICIONES DE DISEÑO ANTROPOMÉTRICO Y
PROPORCIONES SONORAS

SÓLO POR ENCARGO

APARTADO 454 - 38080 SANTA CRUZ DE TENERIFE
ISLAS CANARIAS

TEL. 34 (9)22 217190 FAX 34 (9)22 604501

arpandes@iic.vanaga.es

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

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

Pianos digitales: la revolución discreta

El piano digital continúa siendo la gran sorpresa en términos de ventas. Los datos ofrecidos por las asociaciones de comerciantes son tozudos: el digital es el único que crece en ventas dentro del sector de pianos en detrimento del vertical de gama baja y media, los de cola, por su parte, se mantienen estables.

El análisis de todo esto es muy sencillo: un buen piano digital tiene un precio análogo a uno de pared de nivel bajo. Quién se haya formado con un piano vertical barato, con una estabilidad más que dudosa -generalmente fabricado en países de economía emergente o decadente-, y pagado fortunas cada vez que haya tenido que moverlo no creo que tenga mucho que lamentar de esta situación. Sin embargo, la polémica de los digitales acompaña la trayectoria de este instrumento híbrido ¿Cumple las funciones de un verdadero piano? ¿Es aconsejable estudiar una carrera sería con él? ¿Qué piensan los pianistas y los profesores? Y, sobre todo ¿Cuál es el trasfondo histórico que ha conducido a que estos casi pianos amenacen la supremacía del venerable piano de pared en el saloncito de muchos hogares?

La mayores mutaciones instrumentales de los últimos años ofrecen un perfil muy distinto al que nos tenía acostumbrada la memoria histórica. Durante siglos los instrumentos habían ido cambiando para brindar una mayor eficacia sonora, una mejor estabilidad y, eventualmente, una mayor potencia. Si dejamos al margen de nuestro análisis revoluciones que abarcan a familias completas -como la de la percusión-, la mutación mayor de nuestro siglo ha sido la de la introducción de la electrónica que capacitó a un buen grupo de instrumentos para acceder a la audición masiva gracias al aumento de volumen. La limitación de este cambio es que la audición masiva condicionó a estos instrumentos y los convirtió en soportes de unas músicas de mercado, segregándolos en un primer momento de la

secular evolución musical que tan ligada estaba a la evolución instrumental. Una mejor aceptación de las músicas de origen popular, así como la integración que la educación musical puede (y debe) realizar entre estilos diversos apunta ya hacia una reconciliación entre prácticas musicales antagónicas, reconciliación que constituye, quizá, el principal desafío del siglo que viene.

La clave de la evolución futura reposa en una concepción renovada de la educación musical, una educación capaz de incorporar géneros diversos, niveles de compromiso con los estudios musicales divergentes -desde el simple aficionado hasta el virtuoso profesional- y todo ello con una metodología lo suficientemente flexible como para encarar una demanda masiva. No deja de ser significativo que esto, que tanto está costando entender a las autoridades educativas, haya sido ampliamente intuido por la industria.

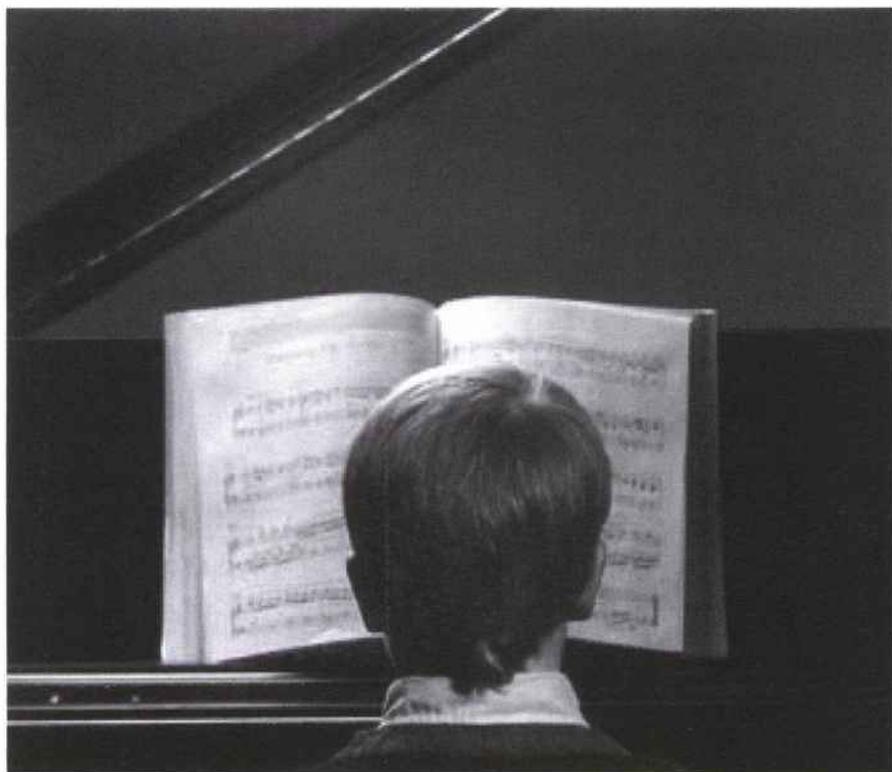
El viaje a lo de siempre

Los nuevos instrumentos de difusión masiva no son realmente nuevos, utilizan la tecnología más sofisticada para imitar a los de antes. Buscan adaptarse a condiciones de vida diferentes para hacer posible la memoria sonora de nuestros abuelos. Cuando la guitarra se electrificó, nació un nuevo sonido, un nuevo estilo y un nuevo mercado: cuando se agruparon unos cuantos tambores y unos platos, nació la batería con poética propia y un tipo determinado de instrumentista. Esto ha dejado de ser la norma en la evolución instrumental reciente. Ahora se busca hacer posible el acceso a la música (la de siempre incluso, la del salón burgués) a un público

masivo sea cual sea su situación. El piano digital se ha convertido en el paradigma de esta tendencia. Aunque ofrece numerosas opciones de sonidos, posibilidades de secuenciación y grabación y salida MIDI que le permiten jugar y adaptarse a ordenadores, cajas rítmicas, etc., su consagración se basa en que suple al piano y ofrece, sobre todo, ventajas de orden práctico con respecto a éste: es manejable en términos de peso y volumen, indesafinable y se puede tocar con auriculares sin molestar ni ser molestado. Los nuevos modelos incorporan cada vez más ventajas (entre las más espectaculares se podría valorar la de afinaciones diferentes a la tradicional temperada), pero las antes citadas cimientan el éxito del digital y constituyen la razón de que se haya convertido en el símbolo de nuestra época, cuanto más se acerca al piano convencional mayor es su éxito. Tanto es así que la digitalización imitativa se abre camino entre todos los demás instrumentos.

Todo esto no reduce el número ni el furor de sus detractores. Éstos se encuentran en muchos centros de enseñanza y mantienen que hacer una carrera de piano con un digital es una aberración. Si se habla de carrera en el sentido más trascendente, es evidente que tienen razón, pero aumenta el número de profesores y pianistas -incluso grandes- que asignan al digital el papel de un excelente auxiliar o segundo piano. En todo caso, mientras las opiniones se mantienen divididas, el piano digital continúa ganando batallas contra el que constituye su principal rival: el mal piano vertical. El bolsillo de los padres y los oídos de muchos vecinos, hace tiempo que se felicitan por ello. ■

Jaque al piano



Los pianos digitales tienen un precio de partida situado en torno a las 200.000 pesetas aproximadamente. En esa gama, el instrumento sólo es recomendable para principiantes cuyo objetivo no sea el de hacer del piano una carrera, o para aquellos que claramente lo utilicen como teclado auxiliar. Comprar un digital de gama baja con la idea de adquirir otro mejor más adelante es una bonita manera de perder dinero, ya que la reventa no es tan segura como lo es en el caso del piano clásico.

La cifra óptima para pensar en un digital se sitúa en torno a las 300.000 pesetas. En esta franja existen modelos excelentes que compiten muy bien con los pianos clásicos de pared; éstos tienen en dicho precio su arranque y, generalmente, se trata de pianos contruidos en países de mano de obra barata, con sonoridades

espesas y digitación más que dudosa. Un piano de pared que se desee guardar por mucho tiempo se sitúa en torno a las 500.000 pesetas. Esa diferencia es la que ha lanzado la venta de pianos digitales.

Además del precio, las ventajas del digital son las de poder estudiar con auriculares, en silencio, por tanto, para los demás; o su menor tamaño y peso que permite moverlo sin recurrir a costosos profesionales. Estos son, quizás, los primeros elementos en los que piensa una familia a la hora de plantearse una compra. Pero hay más ventajas, se podría citar la afinación inalterable y otras opciones que facilitan la tarea del estudio: la inclusión de un metrónomo, por ejemplo, la posibilidad de transportar, etc. Luego, si se quiere jugar con él, el digital tiene (según modelos) juegos de sonidos, posibilidad de grabación, salidas MIDI que

le permite conectarse a otros aparatos o al ordenador, demostraciones automáticas de canciones e incluso afinaciones no temperadas que harán las delicias de los que quieran tocar música antigua o, simplemente, experimentar. Aunque, dentro del ámbito de la electrónica se pueden hacer muchísimas cosas, las dos grandes marcas (Yamaha y Kawai) han apostado por que el piano digital tenga, sobre todo, prestaciones de piano.

En el capítulo de los inconvenientes, el principal es que la pulsación de las teclas siempre tendrá algo de artificial, pese a los avances logrados, y que la relación que el intérprete tiene con el sonido no puede alcanzar la misma compenetración que tiene con piano mecánico. El piano digital es, por supuesto, una simulación, algo que no hay que olvidar; pero es que sin estos inconvenientes, el piano clásico habría sencillamente desaparecido. Hoy por hoy, los dos instrumentos coexisten y aunque los digitales no dejan de ganar cuota de mercado, asoman ciertas tendencias en el mercado americano hacia una recuperación del piano clásico que, al menos como mueble, siempre tendrá mayor presencia.

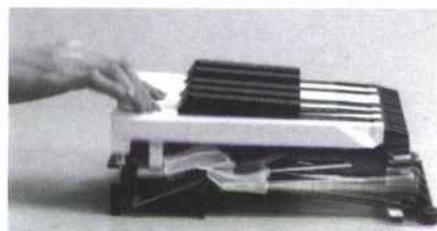
Los puntos clave del digital

Es bueno que el posible comprador sepa orientarse con las características de un digital, indicamos a continuación algunas de ellas.

Teclado: Las marcas líderes han trabajado seriamente este problema que es donde se juega el prestigio del instrumento. Yamaha, por ejemplo, compensa cada tecla con contrapesos y reequilibra el peso de cada tecla, mayor en los graves y menor en los agudos, como en los pianos acústicos. Kawai ha apostado por teclas reales de madera que golpean realmente una barra, aunque el sonido se produzca electrónicamente. La experiencia de ambas marcas en pianos clásicos de gran

calidad les permite encontrar soluciones cada vez más perfeccionadas.

Polifonía: indica la cantidad de sonidos que pueden producirse a la vez. Aunque sólo se puedan pulsar diez teclas de una vez (una por cada dedo), éstas deben permanecer resonando si a continuación tocamos otras, y mucho más si se usa el pedal que prolonga los sonidos. Un digital de gama media ofrece ya 32 voces que pueden sonar a la vez; la gama alta eleva esta polifonía hasta 64. No olvidemos que en un piano clásico todas



Teclado Yamaha de piano digital con contrapesos auténticos.

las teclas (88) podrían sonar a la vez.

Reverberación: A través de la reverberación, el instrumento imita la sonori-

dad de un piano en diferentes tipos de salas y espacios.

Voces: se trata de la cantidad de sonidos diferentes que suministra el instrumento. En general se ofrecen varios sonidos de piano y algunos otros con los que se puede jugar, pero no mucho más ya que resultan de dudoso gusto. Algunas marcas brindan un piano con mezcla de sintetizador, pero no es eso lo que ha contribuido al éxito de los digitales.

Amplificador: El piano suena a través de dos (o más) altavoces que se arman sobre la mayor cantidad posible de madera, dentro de los límites del diseño, para resonar con sensación de verosimilitud. Con 20 watios puede servir para una habitación normal; pero es importante saber que a mayor amplificación, mejor calidad tiene el sonido, aunque se use a bajo volumen. Sin contar con la posibilidad de usarlo en grandes salas o, incluso, en lugares públicos para los que 40 watios debe ser una potencia adecuada.

Otras prestaciones: Todo lo que el piano digital ofrezca como extra alegrará la vida del usuario, aunque no sea esencial. Cite-



Las teclas de madera en pianos digitales de Kawai.

mos, por ejemplo, el metrónomo, la grabadora digital que permite registrar un número determinado de sonidos, las salidas MIDI o las afinaciones no temperadas. Así como otras opciones a considerar: los pedales, la pantalla de control, el teclado partido (poder tocar con una parte del teclado un sonido y otro con la otra) etc.

Por último, no hay que olvidar que hay pianos digitales incluso de cola con precios que pueden subir largamente del millón de pesetas. Son instrumentos magníficos con prestaciones de capricho que el usuario debe saber bien por qué las desea. ■

Ven a dar la nota más alta en



Progreso Musical

CENTRO AUTORIZADO DE GRADO ELEMENTAL Y MEDIO

violín viola violoncello contrabajo conjunto coral
guitarra acordeón clarinete oboe fagot saxofón trompeta
tuba flauta de pico flauta travesera solfeo piano armonía
percusión canto

TITULACIONES OFICIALES. Grado elemental, medio o profesional. EXÁMENES EN EL MISMO CENTRO

- PREPARACIÓN PARA EXÁMENES DE MAGISTERIO
- CLASES PARA LA BANDA DE MÚSICA DEL CENTRO
- INICIACIÓN A PARTIR DE 3 AÑOS
- PROFESORES TITULADOS
- Precios económicos

matrícula
abierta curso
1998-99

Calle Tutor, 52 (junto a El Corte Inglés de Princesa)

teléfonos 549 50 36 549 15 02



BUSES: 1 • 21 • 44 • 74 • CIRCULAR • M5
METRO ARGÜELLES, SALIDA ALTAMIRANO



Yamaha CLP-810
Precio: 225.000 pesetas

Teclado: 88 teclas.
Polifonía: 32 voces máximo.
Voces: Gran piano más una variación.
Reverberación: Sala Hall.
Pedales: Dos.
Salidas: Auriculares, MIDI IN/OUT, pedal.
Amplificador: 2 x 20 vatios.
Dimensiones: Anchura: 137,9 cm. Profundidad: 44,7 cm. Altura: 82,3 cm. Peso: 45 Kg.
Acabado: Palisandro veteadado oscuro.
Tapa: No incluye.



Kawai PN70
Precio: 195.000 pesetas

Teclado: 88 teclas.
Polifonía: 24 voces máximo.
Voces: 3.
Efectos: Chorus.
Modo de reproducción: Normal, doble.
Metrónomo: Incluido.
Otras funciones: Transpositor, afinación.
Pedales: Dos.
Salidas: Auriculares, MIDI IN/OUT, LINE IN/OUT, pedal.
Amplificador: 2 x 20 vatios.
Dimensiones: Anchura: 137 cm. Profundidad: 45 cm. Altura: 79 cm. Peso: 39 Kg.

Teclado: 88 teclas.
Polifonía: 24 voces máximo.
Voces: 7.
Reverberación: 3 (Reverb, wide, chorus).
Efectos: Coro, sinfónico, trémolo, retardo.
Modo de reproducción: Normal, doble.
Metrónomo: Incluido.
Grabador: 3 canç, 2 pistas, 1.200 notas.
Otras funciones: Transpositor, afinación.
Pedales: Dos.
Salidas: Auriculares, MIDI IN/OUT, LINE IN/OUT, pedal.
Amplificador: 2 x 20 vatios.
Dimensiones: Anchura: 137 cm. Profundidad: 45 cm. Altura: 79 cm. Peso: 45 Kg.



Kawai PN90
Precio: 225.000 pesetas.

Teclado: 88 teclas.
Polifonía: 32 voces máximo.
Voces: 7 más una variación por voz.
Sensibilidad al tacto: Dura, media, suave, fija.



Yamaha CLP-840
Precio 299.000 pesetas

Reverberación: Sala Hall ½, escena.
Brillo: Deslizamiento de dulce a claro.
Efectos: Coro, sinfónico, trémolo, retardo.
Modo de reproducción: Normal, doble.
Metrónomo: Ritmo: 32-280, normal, 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/4.
Grabador: 2 pistas, 5.000 notas.
Pantalla: Cristal líquido.
Pedales: Tres.
Salidas: Auriculares; Aux Out, MIDI IN/OUT/THRU, Host, pedal.
Amplificador: 2 x 40 vatios.
Tapa: Deslizable.
Dimensiones: Anchura: 139,7 cm. Profundidad: 51,5 cm. Altura: 87 cm. Peso: 56 Kg.
Acabado: Palisandro veteadado oscuro.



Roland EP-95
Precio: 229.000 pesetas.

Teclado: 88 teclas.
Voces: 8.
Sonidos adicionales: (Selec. Vía MIDI): 241 + 8 baterías.
Efectos: Reverb, chorus.
Pedales: Dos.
Salidas: Auriculares.
Amplificador: 2 x 20 vatios.
Dimensiones: Anchura: 143,6 cm. Profundidad: 45,6 cm. Altura: 81,4 cm. Peso: 47,3 Kg.
Acabado: Palosanto Roland.



Roland HP-236
Precio: 299.000 pesetas

Teclado: 88 teclas.
Polifonía: 28 máximo.
Voces: 5.
Sonidos adicionales: (Selec. Vía MIDI): 241 + 8 baterías.
Efectos: Reverb, chorus.
Grabador: 1 pista.
Metrónomo: incluido.
Pedales: Dos.
Salidas: Auriculares.
Amplificador: 2 x 20 watos.
Dimensiones: Anchura: 149,3 cm. Profundidad: 51,8 cm. Altura: 86,7 cm. Peso: 71 Kg.
Acabado: Guayabo Roland.



Casio: Celviano AP-20F
Precio: 259.000 pesetas

Teclado: 88 teclas.
Polifonía: 32 máximo.
Voces: diez.
Tacto: Tres sensibilidades.
Rever: Habitación, escena, auditorios I y II.
Grabadora: 2 canc., 3.000 notas.
Pedales: Tres.
Dimensiones: Anchura: 138 cm. Profundidad: 55,2 cm. Altura: 81,9 cm. Peso: 53 Kg.

Teclado: 88 teclas.
Polifonía: 64 voces máximo.
Voces: 10 más una variación por voz.
Tacto: Duro, medio, suave, fijo.
Rever: Habitación, escena, auditorio.
Metrónomo: Ritmo: 32-280, normal, 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/4.
Otros efectos: Transpositor, afinación, variedad de temperamentos.
Grabados: 2 pistas, 10.000 notas.
Pantalla: LED.
Pedales: Tres.
Salidas: Auriculares, Aux Out, MIDI IN/OUT/TRHU, Host, pedal.
Amplificador: 2 x 40 watos.
Tapa: Deslizable.

Dimensiones: Anchura: 141,4 cm. Profundidad: 51,2. Altura: 88,7 cm. Peso: 56 Kg.
Acabado: Palisandro veteadado oscuro.



Yamaha CLP-860
Precio: 369.000 pesetas



Kawai CA550
Precio 389.000 pesetas

Teclado: 88 teclas.
Polifonía: 64 voces máximo.
Voces: 3 de piano. 11 de otros sonidos.
Tacto: Duro, medio, suave, fijo.
Rever: Habitación, escena, auditorio.
Metrónomo: Flexible.
Otros efectos: Transpositor, afinación, variedad de temperamentos.
Grabador: 5 canc., 2 pistas, 5.000 notas.
Pantalla: LCD, 16 x 2 caracteres.
Pedales: Tres.
Salidas: Auriculares, Aux Out, MIDI IN/OUT/TRHU, Host, pedal.
Amplificador: 2 x 30 watos.
Tapa: Deslizable.
Dimensiones: Anchura: 142 cm. Profundidad: 51 cm. Altura: 108 cm. Peso: 71 Kg.
Acabado: Palisandro simulado.



Kawai CA750
Precio: 440.000 pesetas

Teclado: 88 teclas.
Polifonía: 64 voces máximo.
Voces: 3 de piano, 6 de otros sonidos.
Tacto: Duro, medio, suave, fijo.
Rever: Habitación, escena, auditorio.
Metrónomo: Flexible.
Otros efectos: Transpositor, afinación, variedad de temperamentos.
Grabador: 5 canc., 2 pistas, 5.000 notas.
Pantalla: LCD, 16 x 2 caracteres.
Pedales: Tres.
Salidas: Auriculares, Aux Out, MIDI IN/OUT/THRU, Host, pedal.
Amplificador: 2 x 40 watos.
Tapa: Deslizable.
Dimensiones: Anchura: 139 cm. Profundidad: 50 cm. Altura: 86 cm. Peso: 63 Kg.
Acabado: Palisandro simulado.



Yamaha CLP-880
Precio: 549.000 pesetas

Teclado: 88 teclas.
Polifonía: 64 voces máximo.
Voces: 12 más una variación por voz.
Tacto / Rever / Metrónomo / Otros efectos / Grabador / Pantalla / Pedales / Salidas: Mismas características que el modelo CLP-860.
Amplificador: 2 x 60 watos.
Tapa: Plegable.
Dimensiones: Anchura: 142,7 cm. Profundidad: 50,6 cm. Altura: 96,9 cm.
Peso: 70 Kg.
Acabado: Palisandro veteadado oscuro.



Yamaha CVP-96
Precio: 669.000 pesetas.

Teclado: 88 teclas.
Polifonía: 64 máximo.
Voces: 2 de piano. 10 grupos de otros sonidos. 12 juegos de percusión. 133 voces clavinova.
Tacto: Duro, medio, suave, fijo.
Rever: 16 tipos.
Grabadora: rápida, de pista, secuencia de acordes, nombre de canción, edición de pista, edición inicial, karaoke con visualización de la letra en pantalla.
Pantalla: cristal líquido grande.
Pedales: Tres.
Amplificador: 2 x 60 watos.
Dimensiones: Anchura: 141,5 cm. Profundidad: 60,3 cm. Altura: 89 cm.
Peso: 66 Kg.
Acabado: Palo de rosa oscuro.

Teclado: 88 teclas.
Polifonía: 64 máximo.
Voces: 5 de piano. 11 de otros sonidos.
Tacto: Duro, medio, suave, fijo.
Rever: Habitación, escena, auditorio.
Metrónomo: Flexible.
Otros efectos: Transpositor, afinación, variedad de temperamentos.
Grabadora: 5 canc., 2 pistas, 5.000 notas.
Pantalla: LCD, 16 x 2 caracteres.
Pedales: Tres.
Amplificador: 2 x 40 watos.
Dimensiones: Anchura: 142 cm. Profundidad: 51 cm. Altura: 108 cm.
Peso: 68 Kg.
Acabado: Palisandro simulado.



Kawai CA950
Precio: 475.000 pesetas

Los teclados maestros

Un teclado maestro es el que puede controlar diferentes aparatos, a través de conexiones MIDI, incluyendo a otros teclados. En rigor, la mayor parte de los teclados pueden funcionar como maestros ya que toda la comunicación que se establece a través del protocolo MIDI es reversible. Esto es válido, también, para los pianos digitales; no obstante, en muchos de ellos configurarlos como maestros resulta más difícil y precisa de una gran dosis de habilidad. Por ello, cuando se habla de un teclado maestro nos estamos refiriendo a aparatos especialmente preparados para ejercer con comodidad todas las funciones de control. Lo que caracteriza a la nueva

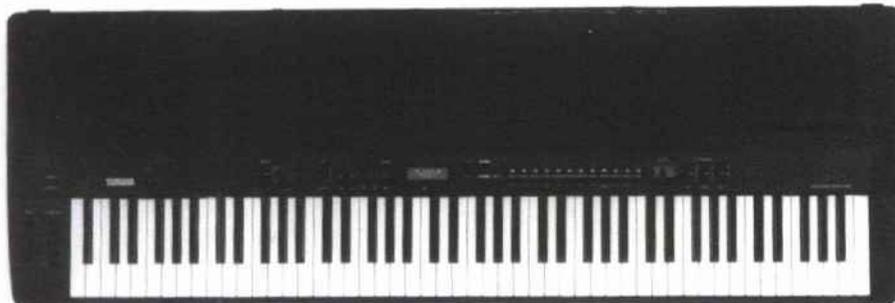
generación de teclados maestros que acaban de presentar las grandes marcas es que, además, han incorporado el teclado sensible al tacto, al modo de los digitales. Con ello se convierten en aparatos susceptibles de interesar a pianistas y teclistas; además, la propia sensibilidad del teclado se convierte en un elemento de control a añadir a los puramente elec-

trónicos. Estamos, pues, ante aparatos formidables, con un peso muy manejable (en torno a los 30 kilos sin soportes) y un precio muy competitivo que oscila en la franja que va de las 350.000 a las 400.000 pesetas. Una opción muy seria para pianistas con aficiones (o actividades profesionales) de manejo de aparatos electrónicos y a quienes la pulsación plana de los teclados electrónicos les resultaban decepcionantes; aparte de que modelos como el P-200, de Yamaha, o el MP 9000 de Kawai, incluyen sonidos de piano del mismo rango que los digitales. ■

Kawai MP9000

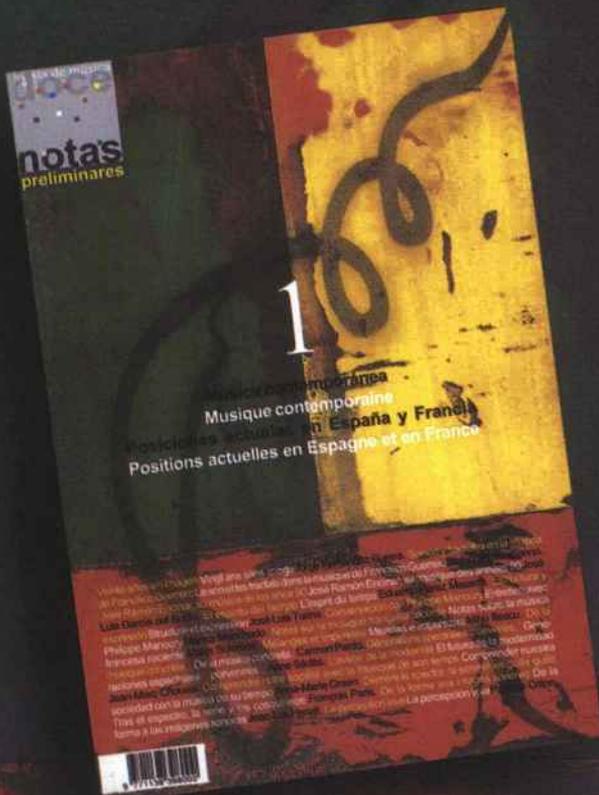


Yamaha P-200



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. Notas sobre la música francesa reciente / Notes sur la musique française récente / Makis Solomitos. Mélanges et impuretés / Mezclas e impurezas / Miha Iliescu. De la musique concrète... / De la música concreta... / Carmen Pardo. Generations spectrales... / devenirs... / Generaciones espectrales... / porvenires... / Anne Sédès. L'avenir de la modernité / El futuro de la modernidad / Jean-Marc Chouvel. Comprendre notre société avec la musique de son temps / Comprendre nuestra sociedad con la música de su tiempo / Anne-Marie Green. Derrière le spectre, la série et les guillis-guillis / 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

VANESSA MONTFORT

Alerta roja en los conservatorios

Con el comienzo del curso, COMÚSICA reincide en sus advertencias sobre la existencia de un mercado negro de la Música.

La Asociación Nacional de Empresas del sector de instrumentos musicales, COMÚSICA, ha vuelto a hacer hincapié en la problemática del mercado negro de la música con el fin de alertar a los alumnos en el comienzo del nuevo curso. Esta asociación, de cuyas reivindicaciones se hizo eco *Doce notas* hace unos meses, sigue registrando anomalías en los conservatorios españoles y recibiendo denuncias que inculpan a parte del profesorado, de ilegalidades como venta directa de instrumentos al alumno, cobro de comisiones y fraude.

En el equipo de *Doce notas* somos conscientes de los derechos del alumno como consumidor y por eso crece nuestra preocupación ahora que comienza el año académico. Sabemos que el mercado ilegal de la música supone en nuestro país un fraude anual de 1.500 millones de pesetas, cifra nada despreciable si la comparamos con otro tipo de contrabando, por lo que es necesario tratarlo como tal.

En esta ocasión, nuestra llamada de atención está dirigida al alumnado de todos los conservatorios nacionales; nos hemos puesto en contacto con COMÚSICA para seguir de cerca sus investigaciones y sus informes nos revelan más de lo mismo. Siguen llegando denuncias por parte de padres de alumnos y comerciantes que ven sensiblemente reducidas sus ventas por la competencia desleal que sufren por parte de las actividades fraudulentas de algunos profesores. El porcentaje se sitúa ya en un 10 por ciento de docentes que incurren habitualmente en éste tipo de prácticas y un 15 por ciento que lo hace ocasionalmente.

Describiré, una vez más, el patrón de actuación que se repite con más frecuencia: El profesor "recomienda" al alumno un instrumento de una marca o modelo concreto de cuya venta obtendrá una comisión. Dicho instrumento suele ser de una gama más elevada al nivel académico del alumno. Si éste decide actuar en contra de las recomendaciones, el profesor afirmará que el instrumento no es el adecuado, condicionando a éste factor el aprobado del alumno. Para luchar contra éste tipo de abusos es fun-



damental que el alumno tenga en cuenta que existen instrumentos musicales para, prácticamente, todos los niveles adquisitivos y al igual que no es necesario comprar un coche caro para aprender a conducir, no es necesario aprender a tocar con un instrumento profesional.

Si permitimos que continúen estos abusos, sólo las familias con un alto poder adquisitivo podría pagar los estudios a sus hijos, y esto sacude peligrosamente las estructuras democráticas sobre las que se sustenta la política de los conservatorios públicos donde, desgraciadamente, son todavía más frecuentes este tipo de actividades. Si queremos que aumente el interés por las enseñanzas musicales, el primer paso está en evitar que éstas tengan un carácter censitario.

Por eso, desde esta plataforma informativa y basándonos en datos recogidos en los informes de COMÚSICA,

queremos llamar la atención, en éstos días, de los estudiantes de acordeón; en el segmento de instrumentos de cuerda: de los violines, violas y cellos, y en el sector de viento: trompetas y saxofones principalmente, puesto que están siendo los más castigados tanto por la venta y cobro de comisiones, como por el fraude que afecta a las antigüedades. Los alumnos que vayan a adquirir un instrumento a través de intermediarios deberían acudir a un tasador profesional y tomar conciencia de la indefensión en la que se sitúan al no tener una garantía del vendedor.

COMÚSICA, tiene en este momento diversos procedimientos abiertos en diferentes puntos de España como Almansa o Las Palmas, donde el profesor de Música J.S.V., que realizaba un presunto tráfico ilegal de instrumentos, fue cesado de su cargo. Esta asociación ha encargado, asimismo, investigaciones a agencias de detectives privados que podrían convertirse en nuevos procedimientos judiciales en otras cinco capitales españolas.

Dada la dificultad a la hora de obtener documentación y pruebas concretas, desde *Doce notas* pedimos la colaboración de los conservatorios nacionales para erradicar este mercado que puede enturbiar la imagen del profesorado musical, aportando todo lo que esté a su alcance.

La enseñanza debe estar al alcance de todos y el alumno tiene unos derechos como consumidor. Esperamos desde esta redacción que nuestra pequeña aportación sirva, al menos, como punto de partida. ■

El requinto y el tres cubano

El guitarrero cubano Evelio Domínguez, instalado en Madrid desde hace varios años, nos habla en este escrito de los orígenes de su pasión por la construcción de instrumentos, pasión que se confunde con la que siente por dos instrumentos fundamentales de la música popular sudamericana del último medio siglo: el requinto y el tres.

El requinto ha marcado una pauta indiscutible en la música hispanoamericana. Salvo pocas excepciones, este instrumento ha sido el alma de los tríos e inclusive de algunos cuartetos, que han difundido la música popular en gran parte del planeta. Por poner sólo un ejemplo: ¿Qué hubiera sido del trío Los Panchos sin Alfredo Gil o sin los demás requintistas que le han sucedido hasta el presente?

Este pequeño instrumento, aunque gigante por sus resultados musicales, rivaliza con el sinsonte, pajarillo canoro de los países tropicales que, al llegar la alborada o languidecer la tarde, nos brinda un maravilloso espectáculo con su extraordinario canto. Y nunca mejor momento que éste para establecer un parangón entre el sinsonte y el requinto: Oigamos, por ejemplo, al trío Los Panchos en sus grabaciones donde los requintistas hacen gala de lo bello que puede sonar este instrumento y sobre todo si es en una de las grabaciones donde el que toca es el Guero Gil, creador del mismo. Las introducciones a los temas y los giros melódicos son de ensoñación, algo que en Japón o en países de habla inglesa ha causado admiración. Es sabido que desde que el maestro salió a la palestra emocionando a las multitudes con su invento, muchos han sido los que han seguido sus pasos, intentando alcanzar la misma virtuosidad y dulzura que él.

He dicho que el creador del requinto es Alfredo Gil, pero para ser riguroso en datos diré que hay una versión del musicólogo puertorriqueño Profesor Cordero donde asegura que fue inventado por Mauro Giuliani en el siglo XIX. Claro que el requinto o guitarra alta de Giuliani fue utilizado entonces para hacer música clásica que el propio inventor compuso. Fueron unas formas totalmente distintas de hacer música, si las comparamos con las que realizan los requintistas de hoy, y quede claro que no estoy devaluando la música de Giuliani, sólo intento poner a cada cual en el sitio que le corresponde.

El hecho de que haya existido un instrumento parecido hace tantos años, no le quita valor a la aportación que hizo Alfredo Gil con su invento. Yo estoy seguro de que él no conocía tal hecho y sólo pensó que podía crear un instrumento que hiciera respecto a las guitarras 1ª y 2ª lo que hace el violín respecto a la viola y el violonchelo. Puesto a desarrollar la idea, hizo el encargo al constructor de guitarras Vicente Tatay que le fabricó un requinto, siendo el primero de la edad moderna. Éste tenía las medidas idóneas para desarrollar la música que se pretendía hacer, longitud de cuerdas para lograr la altura deseada en la afinación por encima de la guitarra, el espacio adecuado entre trastes, la separación de cuerdas entre sí y respecto al diapasón; el ancho del mismo proporcional desde la pala hasta el puente, buscando más facilidad para ejecutar lo que ya hacía, poniéndole a una

guitarra normal la cajilla en el cuarto o quinto traste.

El instrumento en conjunto fue reducido respecto a la guitarra, por ende, el sonido se hizo más agudo y sus tonalidades más altas, así los trinos y las florituras que salen del mismo, cuando es tocado por un maestro, nos hacen vibrar por su belleza.

Precisamente debido a la labor desarrollada por los tríos de toda América y apoyándose en primer lugar en la dulzura del requinto, consiguió la música popular, y en particular el Bolero, tomar un esplendor excepcional a partir de los años cuarenta.

Lógicamente, no ha sido sólo el requinto el impulsor de los tríos de música popular, sino también ese estilo que nació con Los Panchos diferente a lo que se hacía hasta entonces.

El tiempo pasó y el trío tiene que alimentarse con nuevos valores, Alfredo Gil dio paso a otro requintista que fue seleccionado entre los mejores del momento. Este honor le corres-



Intermexxo

Centro de Estudios Musicales

- CLASES MAGISTRALES DE POSTGRADO - Especialmente indicadas para personas que hayan terminado o estén a punto de finalizar estudios de grado medio (nivel equivalente).
- CURSOS MAGISTRALES de VIOLÍN, VIOLONCELLO, OBOE, CANTO y MÚSICA DE CÁMARA.
- PREPARACIÓN para PRUEBAS de acceso a GRADO SUPERIOR o exámenes libres.
- PREPARACIÓN a CONCURSOS, CERTÁMENES, CONCIERTOS, etc.
- CURSOS MONOGRÁFICOS:
 - Acompañamiento, LANA GULDEDAVA
 - Sonatas de Mozart, NATIA ASTHA, JISHVILI
 - Sonatas de Beethoven, VUKAN MATICH
- Escuela pianística rusa, EUGENE NEBOLINSKI, TCHAIKOVSKI - RACHMANINOV, SHOSTAKOVICH - PROKOFIEV

Intermexxo «Virgen del Bosque»
(Colegio Virgen del Bosque)
Río Duero, 47 (Urb. El Bosque)
28670 Villaviciosa de Odón
Tel. 91 616 77 11

Intermexxo
Méndez Álvaro, 2
28045 Madrid
Tel. 91 527 84 67



Evelio Domínguez en la construcción de un tres cubano. Fotos: © doce notas



ponde a Gabriel Vargas. En otros tríos aparecen otros requintistas de gran valor. La fiebre del momento eran los tríos y algunos cuartetos por sus requintistas; así en el trío Los Embajadores aparece Guillermo Rodríguez; con Los Tres Reyes, Gilberto Puente; con el Trío Juan Albino, Ola Martínez; con Los Isleños, Gastón Guerrero; Benjamín Correa (Chamín) con

Los Delfines; Sergio Flores Martínez con Los Tecolines; Rafael de Jesús con Los Embajadores; Carlos Gali con Los Jaibos; Jorge Durán con Los Provincianos y Sixto Insuarty con el Trío Martino. Requintistas muy conocidos, también, son Jenri Vázquez, Rafael Charón, Miguel Alcaide, Salvador Regalado (Chava), José Luis Sánchez, del Trío Los Panchos actuales, Beny Baute, Roberto Llanos, Juan Marcos, Rafael Marín y no quiero terminar esta pequeña lista, sin antes mencionar a ese gran guitarrista integrante de Los Tres Sudamericanos que es Diony Velázquez porque como requintista tiene mucho que decir, basta escucharle en nuestro CD "Mírame a los ojos", recién presentado en Madrid y que canta Liliana Ramírez.

Yo diría, también, que este instrumento condicionó de alguna forma mi juventud ya que fui un apasionado admirador de los tríos que lo usaban. Al igual que el tres cubano, me hizo sentir la música de una manera distinta, tanto que mi vocación de luthier se la debo a estos dos pequeños gigantes. El primer instrumento que hice cuando sólo tenía 14 años fue un tres cubano que, dicho sea de pasada, fue un fracaso pues no afinaba; el segundo fue otro tres cubano y éste sí, logré que afinara; el tercero fue una guitarra española de la que me sentí, en aquel momento, medianamente satisfecho y el cuarto fue un requinto del que sí me sentí orgulloso. Del primer fracaso a este gran acierto pasaron seis años, los cuales pasé restaurando instrumentos para poder dominar la construcción de los mismos, pues yo no tuve maestro que me enseñara. La historia sería muy larga de contar si explicara cómo llegué a ser en poco tiempo Director Técnico asesor de las guitarras de exportación, en la fábrica de guitarras del estado cubano.

El requinto, que es el tema principal de este escrito, me ha dado muchas satisfacciones; por hacer este instrumento he conocido a grandes figuras de la música de tríos -por poner un solo ejemplo citaré a Los Panchos-. El tres también me ha llevado a cotas de gran altura, por él conocí, aparte de otros muchos, al más grande de los treseros que se conocen: Pancho Amat quien, además, es un excelente compositor y arreglista.

Dicho sea de paso, no es muy rentable construirlos, pero lo hago por nostalgia y amor. Valen mucho menos que una guitarra, hablando monetariamente, y cuesta el mismo trabajo hacerlos. ■

Una casa para la guitarra

Situado en un local que muchos músicos habrán visitado por haber sido la primera sede de un gran comercio musical, la calle Espejo 10, de Madrid, -muy próximo a la Plaza de Isabel II- acaba de abrir sus puertas un establecimiento íntegramente dedicado a la guitarra. En el origen del nuevo espacio se encuentran las Ediciones Musicales SONETO y al frente está un amante de todo lo que se relacione con el instrumento español por excelencia: Melchor Rodríguez, profesor de guitarra y responsable de la firma editorial.

La Casa de la Guitarra ofrece un fondo de ediciones -no sólo las de SONETO-, discos, guitarras (fabricación propia y reparaciones) y accesorios

dedicados al instrumento que le da nombre. Pero, como se trata de una iniciativa que busca promocionar todo lo que rodea a la guitarra, su actividad sobrepasa en mucho la del simple comercio. Allí se



organizan cursos y clases a cargo de destacados profesores nacionales e internacionales a los que se puede asistir a precios asequibles. Otra actividad de interés son los conciertos ofrecidos a jóvenes estudiantes que están acabando la carrera y pueden tener, así, la oportunidad de dar conciertos en público; la Casa cede el espacio y la recaudación revierte sobre el concertista en ciernes (la invitación voluntaria es de 500 pesetas). Todos estos conciertos son dominicales a las doce del mediodía.

ALQUILER DE INSTRUMENTOS DE MÚSICA



CALL & PLAY

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



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 ⁱPiano



- *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

Artesanos del Piano
-Desde 1890-



Taller propio

LOS MEJORES PIANOS DE OCASIÓN
YAMAHA - KAWAI
VERTICALES Y COLAS
-IMPORTADORES DIRECTOS-

- También pianos europeos
- Nuevos
- Restaurados
- Digitales

Alquileres con opción a compra
Afinaciones - Reparaciones - Compras
Cambios - Transportes

Plaza de la Salesas, 3 28004 MADRID
Tel. 91 319 59 14

Metro Alonso Martínez o Colón

Ángel Crespo, intérprete y apasionado del estudio de la batería, habla de las

Entrevista posibilidades que se abren al estudio de este instrumento.

“Hoy en día hay bastantes escuelas en las que la batería es parte de la oferta”

La batería es hija de la época. Nacida al calor del jazz, alcanzó popularidad con los grupos de música popular. Muchos han sido los que se aficionaron a este instrumento al ver la magnética imagen de un intérprete que constituía el 20 o 25 por ciento de las huestes de un grupo de rock y que era capaz de soportar él solo toda la base rítmica de una música que basaba su fuerza en ello. Muchos se aficionaron luego a la sofisticación del jazz y no pocos han convertido el estudio de este instrumento de posibilidades infinitas en el eje de su vida. Ángel Crespo, uno de ellos, une su pasión por la batería a una vocación por su estudio como hay pocos en Madrid. Recientemente ha decidido que también tenía cosas que decir en la enseñanza.

P.- ¿Desde cuándo da clases de batería?

R.- En la escuela en la que estoy ahora llevo tres o cuatro meses, pero realmente llevo más de dos años dando clases a nivel particular. Creo que siempre hay algo que enseñar y dar clases te ayuda a aclarar conceptos e ideas; puedes controlar bien una serie de cosas, pero si las tienes que enseñar a alguien tienes que encontrar el modo de que te comprenda y esto te obliga a una reestructuración mental que es interesante porque permite hacer más tuyas las cosas que creías saber.

P.- El mundo de la batería es un tanto especial dentro de la familia de la percusión ya que ésta cuando se estudia, bien sea por vía sinfónica o por otros estilos, provoca que un percusionista sea un todo terreno que toca muchísimas cosas diferentes. El batería, sin embargo, parece un intérprete centrado en un sólo instrumento.

R.- No estoy de acuerdo. Es cierto que, en general, la figura del batería es más estática y que en raras ocasiones los ves tocando algo de percusión menor, cajones, bongos, tumbadoras, etc. Y también es cierto que hay baterías que la han elegido como instrumento primordial, pero que tienen la carrera de percusión hecha y son



Ángel Crespo. © Loli de Oliva

capaces de tocar desde unos timbales sinfónicos hasta unas castañuelas. Lo que ocurre es que la batería te absorbe tanto que te pueden faltar horas en el día para trabajar con ella. Pero le sorprendería saber que hay baterías que tocan el bajo, la guitarra, el piano o instrumentos de percusión y que tienen una carrera hecha de otro instrumento y no lo sabes porque no lo están mostrando.

P.- ¿Piensa que la gente que se decide por la batería tiene ya claro también el estilo en el que quiere desarrollarse luego?

R.- No necesariamente. Quizá entran con una idea y les gusta un determinado tipo de música,

pero a medida que van aprendiendo y dándose cuenta de lo profundo y amplio que es esto ven cosas que desconocían y eso amplía su escala de valores y empiezan a sentirse cómodos y disfrutar más con estilos de música con la que se identifican menos, no tanto porque de repente entren con la idea de una música más simple y se encuentran con que les llama la atención cosas más complicadas, a veces, incluso, es al contrario. Yo aconsejaría a cualquiera que empezase a estudiar un instrumento que no entre con ideas muy preestablecidas porque eso te cierra puertas. Cuanto más ca-

pacitado estés para tocar cualquier tipo de música mejor, sin duda.

P.- ¿Cree que hay actualmente muchas opciones en nuestro país para quien quiera estudiar batería, o que la enseñanza responde a la demanda?

R.- Afortunadamente, hay más opciones que antes. Cuando yo empecé a estudiar la batería sólo estaba el conservatorio y allí era un instrumento de importancia relativamente menor en comparación con los considerados de orquesta sinfónica. Hoy en día hay bastantes escuelas en las que la batería es parte de la oferta. Hay profesores y hay músicos dando clases que tienen buen nivel. No sé hasta qué punto se cubre toda la demanda. Tal vez hagan falta muchas más escuelas y cuantas más mejor, eso aumenta la competitividad y el nivel, y darle al alumno la mayor calidad posible siempre es bueno, eso repercute en el nivel musical del país y demasiado bajo lo considero, en términos generales, como para no desear que crezca lo más posible.

P.- En el terreno práctico, un estudiante de batería precisa de un lugar apartado o insonorizado; imagino que nadie estudia batería en el salón de su casa...

R.- Ese es un problema añadido al de un instrumento que, por lo general, no es barato. Una batería de calidad mínima, con los platos, los hierros, etc., significa una buena cantidad de dinero. A ello se le añade que necesitas un local para estudiar fuera de tu casa, salvo que vivas en un chalet apartado, no tengas vecinos y en tu familia sean sordos o condescendientes contigo. En gene-

ral, necesitas un local acondicionado para poder estudiar cuantas más horas mejor, y como suelen ser sitios caros, estudiar te cuesta dinero.

P.- ¿Qué piensa de las baterías mudas?

R.- Son, hasta cierto punto, un sucedáneo que puede estar bien para casos de apuro y extrema urgencia. Pienso que una de las cosas más importantes en el instrumento es el sonido y cómo trabajar con él: afinación, cómo golpeas que hace que la respuesta sea de una manera u otra. Me parece muy importante lo antes que se pueda estudiar en una batería porque las baterías sordas o mudas pueden servir a nivel mecánico o de movilidad, pero en cuanto al sonido mejor olvidarse. Es muy importante, no sólo como sacar sonidos, sino como equilibrarlos.

P.- ¿Qué piensa de las baterías digitales?

R.- No me gustan mucho porque, la verdad, donde haya una buena batería acústica que suene bien, que se quite cualquier batería electrónica o digital. Puede ser un complemento, como lo son las cajas de ritmo, pero si pones una caja de ritmo con la idea de sustituir a una batería me parece nefasto, pero si la programas con la idea de añadir un color o compaginar y aderezar la labor de otros instrumentos me parece muy bien. Depende del uso que quieras hacer de ello, puedes querer mezclar con un sonido acústico el de una batería electrónica (porque son sonidos muy procesados o algo así). Pero si lo que pretendes es sustituir el sonido de una batería acústica me parece un poco tonto porque nunca suenan tan bien.

P.- Ha dicho antes que una batería es cara. De todos modos comparada con otros instrumentos de la familia de la percusión es, incluso, barata.

R.- Claro, porque unos timba-

les sinfónicos te cuestan más de un millón y un vibráfono cuesta, también, un disparate. Evidentemente, hay instrumentos más caros.

P.- Digo esto porque la mayoría de los baterías terminan, incluso empiezan, teniendo su propia batería. Mientras que en la percusión sinfónica (excepto la pequeña), casi estás abocado a estudiar en el centro que te los proporciona.

R.- Claro. Pero no sólo está el problema del costo de un instrumento. Evidentemente, unos timbales sinfónicos, una marimba o un vibráfono son instrumentos muy caros. Pero hay un problema adicional: una batería, si quiere tocar en un grupo, necesita su propio instrumento; ningún grupo en el que entres va a ponerte la batería. Sin embargo, si eres un percusionista sinfónico y entras a una orquesta, ésta tiene sus instrumentos. Imagine lo que sería entrar en una orquesta y tener que llevar tu propio juego de timbales.

P.- También hay que valorar el que se trate de un instrumento muy vendido...

R.- Y hay mucha competencia, muchas marcas. Hay fabricantes de baterías que no llegas a conocerlos, aunque marcas buenas no haya tantas. Pero, fabricantes de timbales sinfónicos sólo te podría decir tres. Aparte de que los grandes fabricantes de percusión sinfónica también hacen baterías.

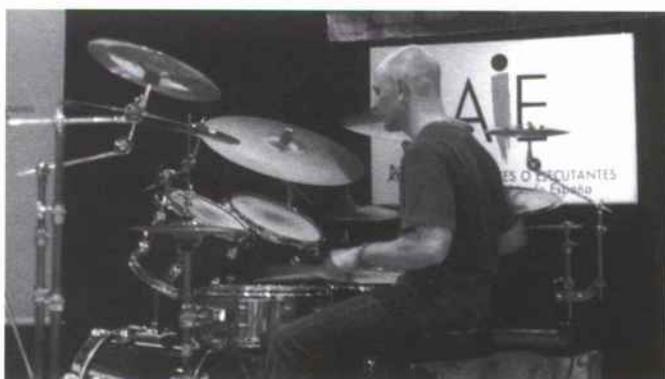
P.- ¿Hay mucha mejora tecnológica en la batería clásica?

R.- Creo que es un instrumento que evoluciona casi día a día. Aparte de los intentos de hacer modelos más originales o con diseños que llamen la atención, muchas de las mejoras están sugeridas por músicos que van encontrándose con problemas y eso hace que la batería, sea un instrumento que, en muy poco tiempo, ha evolucionado muchísimo. No sólo en lo que son los cascos,

los hierros, los platos o los pedales. Hay una variedad de cosas verdaderamente increíble, pero es muy interesante porque a veces tocar con un set o tocar con otro totalmente distinto te cambia totalmente la manera de tocar.

P.- ¿Podría citar alguna de esas mejoras recientes que le hayan llamado más la atención?

R.- Los pedales de bombo o de charles, por ejemplo. Hay marcas que han sacado innovaciones importantes. Estoy pro-



Angel Crespo

bando ahora un pedal que, por primera vez en mi carrera, hace lo que yo hago con el pie; eso es lo que llevaba buscando desde hace muchísimo tiempo. Están, también, los tamaños de las cajas. Antes había un tamaño muy estándar de caja, de 14 pulgadas de diámetro y normalmente cinco y medio de profundidad. Ahora encuentras cajas de 10 a 15 pulgadas de diámetro y de 3 a 9 pulgadas de profundidad, con dos bordoneras, con bordonera estrecha o ancha, de abedul, de arce, de latón... Esto con respecto a las cajas, con los platos ocurre lo mismo, ahora hay una infinidad de platos.

P.- ¿Cree que el pedal sigue siendo el talón de Aquiles de la batería?

R.- Desde luego, el talón interviene (risas...). Es cierto que en la batería hay mucha gente que descuida los pies respecto de las manos a la hora de estudiar. Generalmente, hay

una descompensación en que manejamos mejor las manos que los pies y estos son una parte muy importante. De hecho, creo que ha adquirido mucha importancia la función del bombo o de los pies (charles y bombo) en los últimos años respecto a como se entendía antes. Por ejemplo, cuando antes se tocaba jazz el bombo, muchas veces a un nivel muy pianísimo iba tocando negras con el bajo y poco más. Ahora hay estilos de música

en los que el bombo es fundamental.

P.- ¿Qué consejo daría a un muchacho que quiera estudiar batería?

R.- Primero que tenga muchas ganas de estudiar y que considere que entra en un campo apasionante. Por desgracia o por suerte o hay otra manera que estudiar, estudiar y estudiar. Que se apunte a una escuela lo antes posible porque pienso que es bueno contar con el asesoramiento de alguien que te guíe desde los comienzos para evitarte vicios, o por lo menos que te dé nociones básicas para empezar a manejarte, y que escuche mucha música, que vaya a ver actuaciones y que pregunte a todos los baterías que pueda porque cada uno tiene una opinión y una forma diferente de ver las cosas y de todo se puede aprender.

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

TÉCNICOS DE PIANOS

PIANO TECH'S

El reino del piano
nuevo y de ocasión



Condiciones excepcionales
pianos de estudio y concierto

- Grandes marcas
- Precio estudiado en todos los productos
- Músicos y afinadores a su servicio
- Garantía de 10 años

PUNTO DE ENCUENTRO
DEL AFICIONADO Y EL PROFESIONAL

EXPOSICIÓN Y TIENDA:

C/ Almadén, 26. 28014 Madrid
(semiesquina Paseo del Prado)
Tel. 91 429 22 80 Fax 91 429 87 11

TALLERES:

C/ San Ildefonso, 20 bjo. 28012 Madrid
Afinación Reparación Restauración
Transporte

LUTHIER
Constructor de guitarras



Juan Alvarez®



C/ San Pedro, 7 28014 Madrid
(Junto al Real Conservatorio Superior de Música)
Metro: Atocha o Antón Martín
Laborables de 10 a 13,30 h. y de 16,30 a 20 h.
Teléfono y Fax (+34) 91 429 20 33

IGNACIO M. ROZAS

Constructor de guitarras

Clásicas y flamencas

CD, partituras de guitarra y accesorios

Calle Mayor, 66 28013 Madrid
Teléfono y fax (+34) 91 542 69 21

JUAN MARÍA SOLARE

Glenn Miller

contra los nazis

Treinta y seis grabaciones inéditas de la banda de jazz de Glenn Miller salieron por primera vez a la venta en febrero de 1995, cincuenta años después de haber sido grabadas en los estudios Abbey Road de Londres durante noviembre de 1944. Pocas semanas después -el 14 de diciembre- el avión de Miller desapareció mientras sobrevolaba el canal de la Mancha.

Estas últimas sesiones fueron transmitidas semanalmente en seis tandas por la *American Broadcasting Station in Europe* (ABSIE) a las tropas alemanas en un programa radial por onda corta denominado "*Music for the Wehrmacht*" (música para el ejército). Durante la Segunda Guerra Mundial se las consideró un arma secreta destinada a persuadir a los soldados alemanes a abandonar la lucha. La estación radial de la ABSIE era el cerebro de la acción psicológica de Eisenhower. Desde el 30 de abril de 1944, y con apoyo técnico de la BBC, emitía noticias y comentarios desde la *Wardour Street* en Londres durante ocho horas diarias en casi todos los idiomas europeos. El núcleo de su programación era el jazz, y la banda del mayor Miller se transformó así en una pieza central de la propaganda aliada.

La comercialización pública de estos registros comenzó, sintomáticamente, sólo un par de meses después de haber vencido los derechos de autor. La música (poco más de dos horas en total) fue lanzada al mercado en un disco compacto doble con el sello Conifer y el título "Glenn Miller: las grabaciones perdidas". (Perdidas, puesto que aparentemente los originales fueron mal archivados.) Muchos números aquí incluidos no figuran en la producción comercial de Miller. Considerando las restricciones tecnológicas de entonces, la calidad de las grabaciones es extraordinariamente alta.

El álbum póstumo del trombonista incluye varios de los temas favoritos de su banda, como *In The Mood*, *Moonlight Serenade*, *Stormy Weather* y *String Of Pearls*. Participan los cantantes Ray McKinley, Dinah Shore, Artie Malvin, Irene Manning, The Crew Chiefs y Johnny Desmond; varias canciones están en alemán. Complementariamente, el CD contiene alocuciones de Miller en alemán, asistido por Ilse Weinberger. El *jazzero*



Glenn Miller con su orquesta.

hablaba a los soldados alemanes en tono amigable (leyendo entrecortadamente una transcripción fonética que hacía las delicias de sus colegas), insistía en que la música no tiene fronteras y ponderaba a los aliados con arengas que ensalzaban la cultura estadounidense, recalcando que la gente tiene libertad para escuchar la música que quiera.

El jazz, el *swing* y la música de las grandes bandas norteamericanas habían sido prohibidos por el régimen nazi y anatematizados como arte degenerado característico de una raza supuestamente inferior, la negra. No obstante, subsistía un palpante mundo clandestino de aficionados en Hamburgo y Munich; aunque setenta y cinco de sus "jóvenes del *swing*" (como eran denominados) fueron enviados a campos de concentración, afirma Les Back, profesor de sociología en el Goldsmiths College de Londres. Paradójicamente, no pocos jerarcas nazis fueron amantes secretos del jazz. Un alto oficial del campo de concentración de Auschwitz, Pery Broad, llevó su pasión al punto de formar una banda con prisioneros y contrabandear partituras de jazz para sus músicos, según Les Back. (Broad fue un personaje sumamente astuto. Nacido en Rio de Janeiro en 1921, tras la Guerra se congració con los ingleses a cambio de un informe detallado sobre Auschwitz, y se las ingenió para actuar como intérprete durante el juicio de Nuremberg)

En la facción opuesta, Glenn Miller consideraba a su propio grupo como una muestra representativa de la diversidad y tolerancia de la sociedad

El jazz, el *swing* y la música de las grandes bandas norteamericanas habían sido prohibidos por el régimen nazi y anatematizados como arte degenerado característico de una raza supuestamente inferior, la negra.

...se eliminó la presencia negra de la banda de Glenn Miller, llegándose a la situación contradictoria de estar combatiendo a Hitler y simultáneamente llevando a la práctica sus teorías raciales.

estadounidense, alegando que muchos de sus integrantes eran descendientes de alemanes, rusos e italianos, y que incluía varios judíos: "Hoy, ellos son auténticos americanos sentados junto a sus amigos, sin que importe quiénes son ni de dónde vienen. Ésta es una verdadera imagen de ese gran crisol, Norteamérica, y un símbolo de unidad en la lucha por la libertad."

Sin embargo, no es ningún secreto que existían serios conflictos raciales en los Estados Unidos, intensificados en las mismas filas militares. En este sentido, la banda de Glenn Miller constituía un microcosmos de la sociedad estadounidense inclusive en su aspecto negativo, ejemplificando uno de los dilemas más duraderos del "modo de vida americano": irónicamente, al mismo tiempo que la maquinaria propagandística oficial señalaba que la música de Miller reflejaba la justicia social estadounidense, en su banda no había ni un solo músico negro. Se intentaba retratar a Miller como un símbolo de convivencia y fusión pluralista, aunque sin gente de color.

Esta segregación no era en absoluto casual, sino parte de una escabrosa estrategia de guerra: hay que tener en cuenta que Joseph Goebbels (ministro de propaganda nazi) había iniciado una campaña de temor racial, publicando un panfleto en holandés (llamado "Saludos desde Inglaterra - la

inminente invasión") con el aspecto de un comunicado aliado, en el que "informaba" que medio millón de "paracaidistas negros" encabezarían el ataque: "Será una terrible humillación para Hitler, el pregonero de las teorías raciales, cuando sus guerreros sean expulsados de Europa occidental por la raza negra. [...] Holandeses, preparen sus viejos discos de jazz, porque al celebrar la liberación, sus hijas y esposas bailarán en los brazos de negros auténticos". Así, el jazz era asociado con los negros, y la presencia de soldados negros en Europa con la pérdida de la identidad y la degradación de la raza; los norteamericanos quedaban pintados como los portadores de una peligrosa herencia cultural y genética. Para enfrentar esta campaña nazi, los aliados evitaban meticulosamente asociar el jazz a los soldados o músicos afroamericanos. Con este justificativo ideal se eliminó la presencia negra de la banda de Glenn Miller, llegándose a la situación contradictoria de estar combatiendo a Hitler y simultáneamente llevando a la práctica sus teorías raciales.

Y como consecuencia, durante los años de la guerra quedó brutalmente interrumpido el frágil diálogo interracial que se había gestado en el mundo del jazz durante la década anterior, cuando Benny Goodman incluyó a Teddy Wilson en su banda, luego a Lionel Hampton y a Charlie Christian. ■

NUEVAS PUBLICACIONES

COLECCIÓN DE CUENTOS MUSICALES LA MOTA DE POLVO

tercer título

dirigida por Fernando Palacios



Peer Gynt, de Edvard Grieg
 Texto de Carmen Santonja
 Orquesta Filarmónica de Gran Canaria
 Dirigida por Adrian Leaper
 Ilustraciones, Luis de Horna
 AgrupArte Producciones, septiembre 1998

COLECCIÓN MÚSICA, ARTE Y PROCESO

*La creatividad como transversalidad
 al proceso de educación musical*
 Maravillas Díaz y Ana Lucía Frega
 AgrupArte Producciones, septiembre 1998



POSTGRADO UNIVERSITARIO DE MUSICOTERAPIA

Instituto Música, Arte y Proceso
 Universidad del País Vasco
 (U.P.V./E.H.U.)
 QUINTA PROMOCIÓN

INICIO EN OCTUBRE

Dirigido a profesionales de la
 Música, Psicología, Pedagogía,
 Medicina, Técnicas de Expresión
 y Comunicación.

Información e Inscripciones AGRUPARTE PRODUCCIONES INSTITUTO MÚSICA, ARTE Y PROCESO

Apdo. 585 / 01080 Vitoria-Gasteiz
 Telf. 945 - 143311 / 148385 Fax 945 - 144224
 E-mail: espemap@correo.cop.es



Ruperto Chapí

- 1.-"Romanza", (para violín o flauta y piano); 2.- "Hoja de álbum-Zarabanda", para piano; 3.-"Marcha de los trovadores-La leyenda dorada", para piano; 4.- "La fiesta del árbol", original voz y piano y transcripción para coro mixto, por Manuel Dimbwadyo;

5.-"Veni, Creator Spiritus", para coro mixto.

Colección Biblioteca Mundimúsica
Mundimúsica S.L. Ediciones musicales, Madrid, 1998

La música española del siglo XIX es una gran desconocida. Se sabe que se desarrolló con gran dificultad y con ambiciones estéticas muy moderadas. Pero su modestia no debe hacernos olvidar que de ese terreno nació un Falla, por ejemplo. Las páginas menores, la letra pequeña de ese esfuerzo por aclimatar la rara avis que era la música para la sociedad española merece cariño y atención porque tiene cosas que decirnos.

Ese es el espíritu que ha impregnado el nacimiento de una nueva serie de partituras gracias a la iniciativa de la Ediciones Musicales Mundimúsica. Los siete primeros cuadernos están dedicados a dos de los más grandes campeones de la zarzuela -el único género en el que un compositor español tenía proyección en la España de la época- Chapí y Chueca, nuestras dos *chés*.

Los cinco primeros cuadernos están dedicados a

obras de Ruperto Chapí. Obras cortas de cámara, casi mejor sería decir que de salón, y de técnica sencilla lo que las hace aptas para intérpretes de niveles no muy altos. El primer cuaderno incluye una *Romanza* de la que se sabe muy poco sobre su composición, así como del instrumento al que acompañaba el piano. La presente edición ofrece una versión, la más verosímil, para violín y otra para flauta en la que se han transportado las notas graves a las que no podría acceder. Los cuadernos 2 y 3 ofrecen cuatro obras para piano que, posiblemente, fueron las únicas que Chapí realizó para este instrumento, al margen de las transcripciones de obras líricas. Los cuadernos 4 y 5 presentan obras vocales: una canción, *La fiesta del árbol*, con transcripción para coro mixto y la obra coral, *Veni, Creator Spiritus*, realizada en la Academia de Roma en el año 1875-76. J.F.G.

Federico Chueca

6.-"Lamentos de un preso (Valses I a IV)", para piano.

Revisión de Ana Guijarro.

7.- "Lamentos de un preso (Valses I a IV)", para instrumento melódico y guitarra.

Transcripción de Alfonso Casanova.

Colección Biblioteca
Mundimúsica

Mundimúsica S.L. Ediciones musicales, 1998



Federico Chueca (1846-1908) goza de gran popularidad por sus principales zarzuelas. Varias de sus obras más conocidas son consideradas, con justicia, como las más inspiradas de toda la historia de la zarzuela. Sin embargo, fuera de este ámbito su vida musical es casi un misterio. Por ello, estas partituras presentan un gran interés, al margen de la sencillez de las obras. Se trata, en efecto, de cuatro valsos de cir-

cunstancias compuestos durante una estancia en prisión a causa de unas algaradas políticas cuando Chueca contaba veinte años. Los dos cuadernos ofrecen la versión pianística y una transcripción para guitarra e instrumento melódico como el violín para todas o la flauta para las tres primeras. J.F.G.

NOVEDADES

Están ahora disponibles para saxofón
las mejores obras de
GABRIEL FAURÉ



- Berceuse op. 16
- Élégie op. 24
- Fantaisie op. 79
- Mélodies
- Pavane op. 50

transcripción
y arreglo
para
saxofón contralto
y piano de
Daniel Deffayet

Catálogos por encargo

ALPHONSE LEDUC

175, rue Saint-Honoré 75040 Paris cedex 01



La Rítmica Jaques-Dalcroze
Una educación por la música y para la música
 Marie-Laure Bachmann
 Colección "Pirámide Música"
 Ediciones Pirámide, Madrid 1998

**TRATADO
 DE SOLFEO
 CONTEMPORANEO**
JOSE LUIS TEMES

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

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

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

DISTRIBUYE EN EXCLUSIVA
Mundimúsica
Ediciones musicales

Mundimúsica S.L. Ediciones musicales
 C/ Espejo, 4
 28013 MADRID

La emancipación del ritmo ha sido un fenómeno incontestable en la música del siglo XX. Aproximadamente en los mismos años en los que Stravinski y Varèse (por citar sólo a dos) liberaban al ritmo de sus cadenas, Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950) promovía un método pedagógico basado en la 'gimnasia rítmica'. Para Dalcroze aprender era experimentar. Con el cuerpo y con la mente. La música es movimiento y el movimiento es gesto. No hay vida sin ritmo. El universo entero está impregnado de ritmos y la música constituye quizá la más alta y entrañable forma de participación en esta dimensión del ser. Utilizando la música para perfeccionar las habilidades psicomotrices, la 'Rítmica' (así se llama familiarmente su método) se proponía no sólo iniciar a los jóvenes al arte de los sonidos sino también mejorar en el alumno la percepción del espacio que lo rodea, su relación con el mundo. Así que la *Rítmica* de Jaques-Dalcroze se presenta como una educa-

ción 'por la música y para la música'.

La autora, Marie-Laure Bachmann, expone la materia con el cariño de quien ha dedicado su vida a la difusión de estos argumentos. Cada aspecto es profundizado a la luz de su experiencia didáctica y de los resultados de las teorías cognitivas (Piaget). Además el libro presenta una utilidad tanto teórica como práctica, por cuanto está provisto de una serie de ejercicios útiles para desarrollar la conciencia motora del hecho musical. A veces, el desinterés por la música es también producto del mal conocimiento que tenemos de nuestro cuerpo. Entrar en sintonía con nuestros propios gestos, crear una armonía entre intelecto y movimiento puede ser la condición preliminar para vivir la música, para que las leyes del sonido se conviertan en algo más que una mera formulación abstracta.

STEFANO RUSSOMANNO



"Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie (1949-1992)". Tomo II
Olivier Messiaen
Editions musicales Alphonse Leduc. Paris 1995

De los cuatro tomos aparecidos hasta la fecha del extenso *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, de Olivier Messiaen, el segundo es, quizá, el que recoge los trabajos de mayor trascendencia en el ámbito del ritmo.

Se encuentran aquí los estudios sobre ritmos no retrogradables que abrieran una brecha en el cuadrado edificio de la métrica clásica. Un ritmo no retrogradable es un ritmo que si se lee a la inversa no cam-



"La música de cámara"
Enrique Martínez Miura
Acento Editorial
Madrid, 1998

La bibliografía de divulgación tiene algo de monstruo permanentemente hambriento. Es difícil saber sin amar cuando se trata de arte. Pero el

bia: en literatura se habla de palíndromo. El ritmo no retrogradable introduce el mundo de la simetría en el previsible diálogo de pregunta respuesta de la métrica europea. Messiaen lo utiliza en numerosas obras.

Otro aspecto capital de sus estudios rítmicos es la exploración analítica de la obra de Stravinsky y Debussy y descubre en ellos el advenimiento de un orden que muchos les habían negado. Los personajes rítmicos que Messiaen identifica en Stravinsky, especialmente en su magistral análisis de *La Consagración de la Primavera*, abren las puertas a un tratamiento cuidadoso del parámetro peor tratado por la tradición musical centroeuropea. No menos puede decirse de Debussy al que siempre se había visto como un pintor de atmósferas brumosas. A través de esta línea, Messiaen lega a sus alumnos, Boulez y Stockhausen, un patrimonio de rigor que les llevaría a vitalizar un dodecafonismo que parecía agotado tras los retornos schoenbergianos.

En un mundo más lógico, la inmediata traducción del francés de este tomo sería asunto de estado. **J.F.G.**

que no sabe siempre considera que es por ello por lo que no ama. Por regla general, suele reclamar medios para llegar a conocer, pero el desánimo le suele echar para atrás. Por todo esto, no deja de haber una ilusoria demanda de bibliografía de iniciación que los fascículos y las colecciones con disco de regalo explotan vilmente.

La editorial Acento está probando una vía simpática: unas guías de bolsillo que forman e informan con seriedad. La dedicada a la música de cámara, tan útil como las anteriores, está a cargo de Enrique Martínez Miura, excelente colega de la revista Scherzo. **J.F.G.**

Novedades editoriales Otoño 1998

EDICIONES „URTEXT“

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Música al drama „Egmont“ de J. W. v. Goethe, op. 84
Reducción para piano (según la versión original)
HN 646 DM 24,-

CLAUDE DEBUSSY

Sonata para violonchelo y piano
HN 633 DM 12,-

Edvard Grieg

Piezas líricas, fascículo III, op. 43
HN 644 DM 11,-

FRÉDÉRIC CHOPIN

Balada en sol menor, op. 23
HN 655 DM 10,-

Estudio mi sol mayor,
op. 10 n. 3
HN 656 DM 6,-

Polonesa en la bemol mayor, op. 53
HN 653 DM 8,-

Vals en do sostenido menor, op. 64 n. 2
HN 654 DM 6,-

GEORG FR. HÄNDEL

Suites para piano / piezas para piano
(Londres 1733)
HN 472 DM 39,-

JOSEPH HAYDN

Concierto para piano en re mayor,
Hob. XVIII:11
Edición para dos pianos
HN 640 DM 22,-

FRANZ LISZT

Sueños de amor (tres nocturnos)
HN 634 DM 12,-

PARTITURAS DE ESTUDIO

¡Prospecto especial bajo pedido!

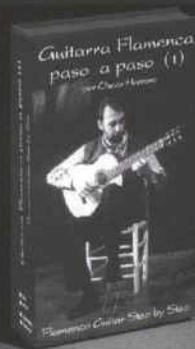
G. Henle Verlag
Postfach 710466
D-81454 München



G. HENLE EDITORE
MÜNCHEN

<http://www.henle.de>

Guitarra flamenca paso a paso



Curso en vídeo de Guitarra Flamenca por "Oscar Herrero"

Cada Técnica se muestra detenidamente, movimiento a movimiento
Incluye libro de partituras y cifrado de todos los ejercicios
No se precisan conocimientos previos de Guitarra Flamenca
Versiones en Español, Inglés y Japonés (PAL y NTSC)

Volumen I "Técnicas elementales":

Rasgueos simples, golpe, tangos flamencos, picado, falseta, compás de Soleá, etc..

Volumen II "Técnicas avanzadas":

Rasgueos con pulgar, alzapúa, trémolo, armonía de flamenco, bulerías, alegrías, etc..

RGB Arte Visual S.L.

C/ Triana 39, 28016 Madrid. Tel. (91) 3452414. Fax (91) 3452477

E-mail: rgb@mad.servicom.es Web: www.rgbartevisual.com

Ópera tres



Novedades

Partituras

Matilde Salvador. *Cantos de Sefarad*, para canto y guitarra.
Rafael Rodríguez Albert. *Cinco piezas antiguas*, para guitarra.

Discos

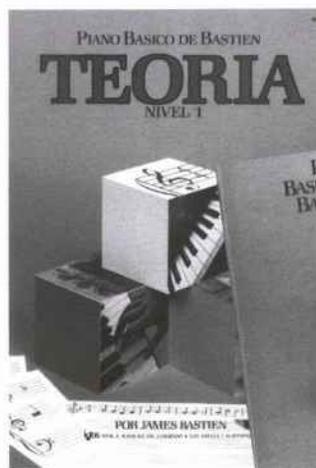
CD-1028 ope. Xavier Benguerel. *Versus*, Magnus Andersson, guitarra.



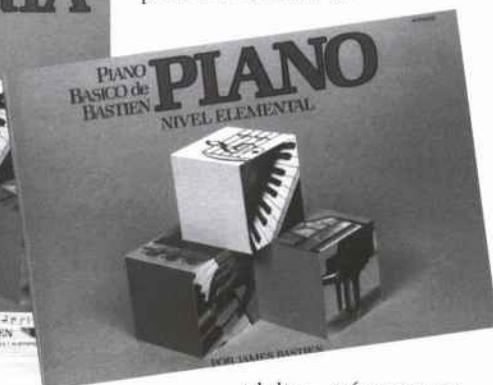
Información, envío de catálogos y pedidos:

Isaac Peral, 1. Nave 3
28914 Leganés - Madrid
Tel.: 34-91 680 15 05
Fax: 34-91 680 76 26

publicaciones



once años y de doce en adelante. También tienen métodos para la iniciación de



El método Bastien. Para comenzar el piano a cualquier edad.

Kjos Music company, San Diego, California.

El método Bastien es una vasta colección de publicaciones cuyo objetivo es el de iniciar al piano a cualquier persona a través de un material lúdico de irresistible atractivo. La metodología Bastien se extiende a un material de publicaciones enorme, más de trescientas, que cubren prácticamente cualquier nivel. La metodología ha sido desarrollada por la familia Bastien, James, Jane y

adultos, así como un ciclo de introducción al órgano. Prácticamente todos estos ciclos ofrecen métodos alternativos con importantes series, lo que da un desarrollo de la metodología Bastien bastante complejo y con forma de árbol.

A todo este material hay que añadirle una importante colección de material complementario en forma de solos, así como discos, tarjetas musicales y juegos. Todo ello convierte a esta colección en una de las más importantes de cara a enfocar la enseñanza en centros



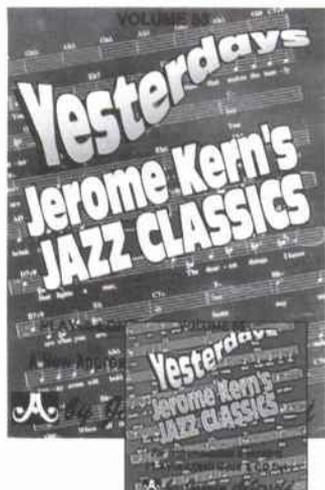
del tipo escuela de música en donde se citan desde niños hasta adultos

sus dos hijas Lisa y Lori, comprometidos con los programas de educación de las escuelas de música de California.

El programa Bastien tiene materiales diferentes para los inicios de niños a partir de cuatro años, cinco años, de siete a

con fines de aprendizaje muy diversos, pero con una especial incidencia de personas que buscan conocer la música de forma divertida.

Una parte muy importante de este material se encuentra traducido al español, incluyendo las canciones, y es distribuido por Mundimúsica. **J.F.G.**

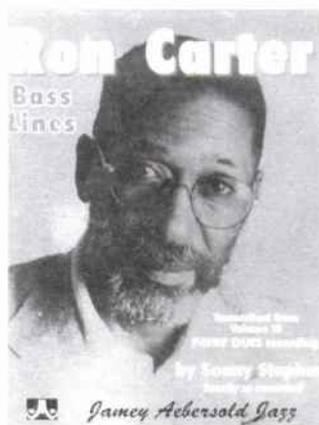


Yesterdays
Jerome Kern's jazz classics
 Edición Jamey Aebersold.
 (Distribución: Mundimúsica)

Las vicisitudes del aprendizaje del jazz en España podría ocupar un libro repleto de anecdotario. Esquematisando mucho, se podría decir que ha sido de oído durante muchos años o

gracias a que algún músico español ha realizado el viaje a la meca estadounidense, trayéndose de allí algún libro de estándares. Durante mucho tiempo, ese libro ha sido el famosísimo *Royal book* en el que se incluían centenares de temas con esquemas cifrados que ilustraban las posibilidades de improvisación.

La colección Jamey Aebersold Jazz debería ser la continuación natural de ese mítico, aunque ya desgastado, libro. Se trata de una colección impresionante de cuadernos dedicados a los más grandes del género. Se encuentran cuadernos dedicados a gente como Charlie Parker, Miles Davies, Sonny Rollins, Woody Shaw, Herbie Hancock, Duke Ellington, John Coltrane, Wayne Shorter, Bill Evans, Jerome Kern, Thelonius Monk, Wes Montgomery, Dexter Gordon y muchos otros hasta cerca de



Ron Carter
Bass line
 Edición Jamey Aebersold

cien cuadernos. Cada cuaderno está dividido en cuatro partes, una para la línea melódica, otra para instrumentos en si bemol, otra para los de mi bemol y la cuarta para la parte del bajo, todo esto en escritura real sobre la que se incluyen los cifrados.

A todo ello hay que añadir-

le la serie de cuadernos dedicados a líneas melódicas concretas de grandes músicos transcritas tal y como fueron grabadas. Se acaba con ello el ejercicio de pegar la oreja al altavoz hasta despellejárselo, por más gracia que pudiera tener al principio. Es el caso del ejemplo de Ron Carter con el que ilustramos este comentario, todo bajista sabe lo difícil que es transcribir exactamente las líneas del bajo de una grabación, especialmente cuando se trata de un maestro.

La colección Jamey Aebersold tiene, como es imaginable, una importante colección de métodos y cuadernos dedicados a cada instrumento, al trabajo vocal y a la práctica del arreglo y la composición. Tiene, además, numerosos videos de jazz. En fin, se trata del trabajo editorial de muchos años que ahora se puede encontrar aquí todo de golpe. **J.F.G.**

Edición del Aniversario

75 años Bärenreiter

BÄRENREITER

CLASSICS

CDs y Partituras a

precios extraordinarios

Brendel · Gardiner · Mullova · Pinnock

Las Estrellas Mundiales interpretan con Bärenreiter Urtext

Con la publicación de las Nuevas Ediciones Urtext, la editorial Bärenreiter se transformó en una empresa internacional.

Las orquestras, solistas y los directores más famosos del mundo utilizan las prestigiosas Ediciones Bärenreiter Urtext.

Con motivo de nuestro 75. aniversario, nuestra empresa publica una colección «Bärenreiter Classics», que incluye obras de la literatura musical mundial incluyendo el CD y una partitura de bolsillo de acuerdo con nuestra Edición Bärenreiter Urtext.

Johann Sebastian Bach
Seis Conciertos »Brandenburgo«
 BWV 1046-1051

The English Concert · Trevor Pinnock
 partitura + 2 CD DDD · BA 75 001 · DM 49,-

Conciertos para Violín BWV 1041 & BWV 1042

Viktoria Mullova · The Mullova Ensemble
 partitura + 1 CD DDD · BA 75 002 · DM 39,-

Georg Friedrich Händel

Watermusik HWV 348-350 & Music for the Royal Fireworks HWV 351
 The English Concert · Trevor Pinnock
 partitura + 1 CD DDD · BA 75 003 · DM 39,-

Wolfgang Amadeus Mozart

Réquiem KV 626
 Monteverdi Choir · English Baroque Soloists
 John Eliot Gardiner
 partitura + 1 CD DDD · BA 75 004 · DM 39,-

Sinfonías Nr. 40 KV 550 & Nr. 41 KV 551

The English Concert · Trevor Pinnock
 partitura + 1 CD DDD · BA 75 005 · DM 39,-

Franz Schubert

Quinteto »La Trucha« D 667 op. post. 114
 Alfred Brendel · Thomas Zehetmair u.a.
 partitura + 1 CD DDD · BA 75 006 · DM 39,-

Hector Berlioz
Messe solennelle

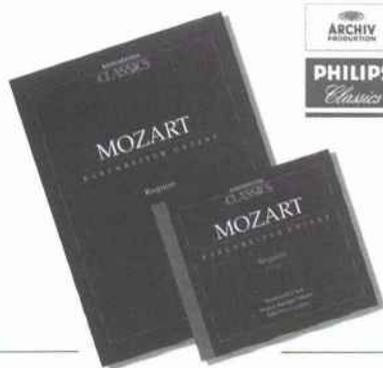
Monteverdi Choir · Orchestre Révolutionnaire et Romantique · John Eliot Gardiner
 partitura + 1 CD DDD · BA 75 007 · DM 39,-

Symphonie fantastique op. 14

Orchestre Révolutionnaire et Romantique
 John Eliot Gardiner
 partitura + 1 CD DDD
 BA 75 008 · DM 39,-

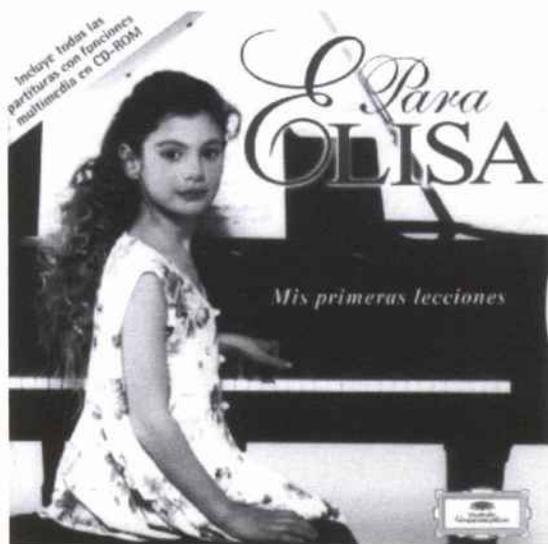
<http://www.baerenreiter.com>

En colaboración con



BÄRENREITER
 JAHRE · YEARS · ANS · ANNI · ROKU · 周年





Para todos los estudiantes de piano

CD-Pluscore 2ª entrega

En el número 11 de nuestra publicación acogía mos con gran expectativa la salida a la calle de un disco que, además de poder escucharse normalmente, ofrecía un programa con el que se podía visualizar la partitura en un ordenador, así como seguir la escucha guiándose con un cursor de color, registrar caracteres propios e imprimirla.

El CD-Pluscore era el resultado de una alianza, el sello discográfico Deutsche Grammophon y la Editorial Schott. Decíamos entonces que considerábamos el disco como una auténtica revolución y como la posibilidad de poner al servicio de la enseñanza un material que, además de ser

novedoso y de primera calidad, era enormemente barato puesto que su precio era el mismo que el de un disco normal (en torno a 3.000 pesetas).

La salida del segundo disco de esta misma serie nos obliga a expresar el mismo entusiasmo y a apostar por esta vía cuyas capacidades educativas son fabulosas. El primer ejemplar de la serie consistía en una espléndida grabación de Pollini de tres sonatas para piano de Beethoven. Si el contenido, la interpretación y las posibilidades del primer Pluscore movían al aplauso incondicional, pusimos un pero, no obstante, al hecho de que no existiera traducción al español de un material que a quien más

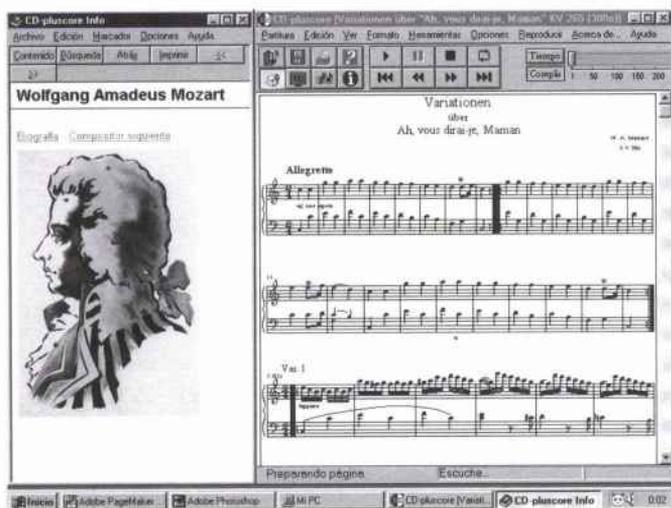


puede aprovechar es precisamente al alumno que más problemas podía tener para orientarse en otros idiomas (y no sólo con los textos sino con las indicaciones del programa informático). Pues bien, el segundo Pluscore se presenta ya traducido al español. Ya no hay excusa para que estudiantes de piano (y no sólo de piano), academias, centros y conservatorios se familiaricen con un producto como este.

Como novedad técnica, este segundo disco incluye la posibilidad de conectarse vía MIDI, lo que implica poder tocar con la versión del ordenador y poder seguir la música a diferentes velocidades, aunque esto no sea posible con

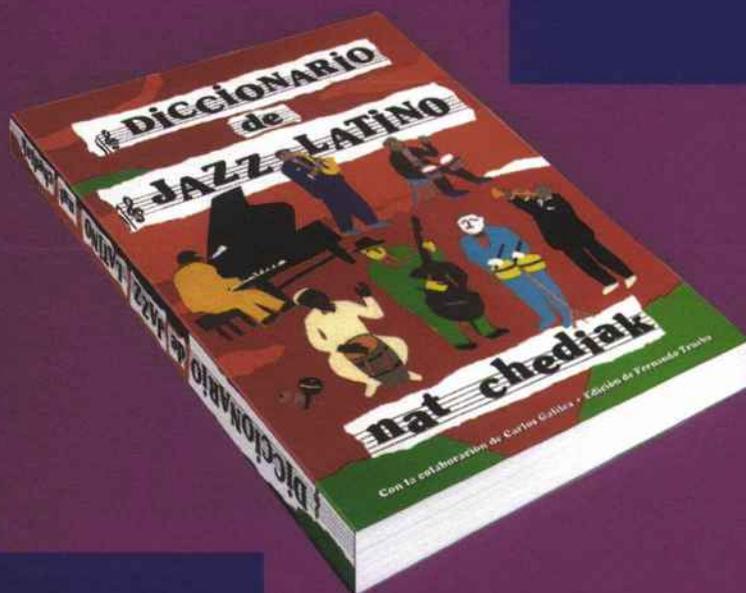
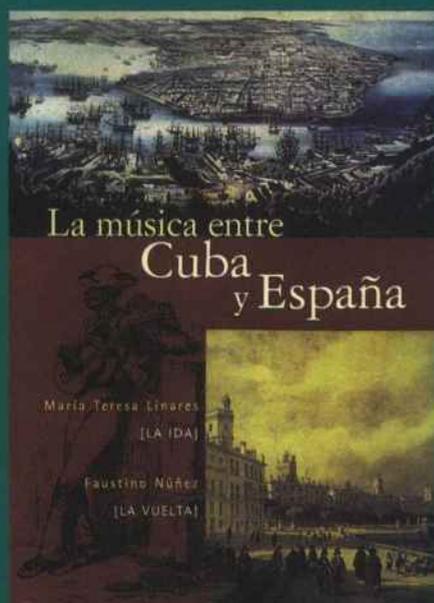
las versiones reales interpretadas por los pianistas.

En cuanto al contenido, este Pluscore ofrece una veintena de piezas para piano adaptadas a los primeros años de los estudios, interpretadas, eso sí, por músicos de excepción: *Para Elisa*, de Beethoven, por Ugorski; *Preludio y Fuga nº 1*, de Bach, por Kempff; *Canción de Primavera*, de Mendelssohn, por Barenboim; *Escenas de niños*, de Schumann, por Argerich; *Claro de luna*, de Debussy, por Weissenberg; *Estudio nº 10*, de Chopin, por Vasary; *Sonata para piano nº 11*, de Mozart, por Pires; *12 Variaciones en do mayor*, de Mozart, por Haskil, y un impresionante etcétera. J.F.G.





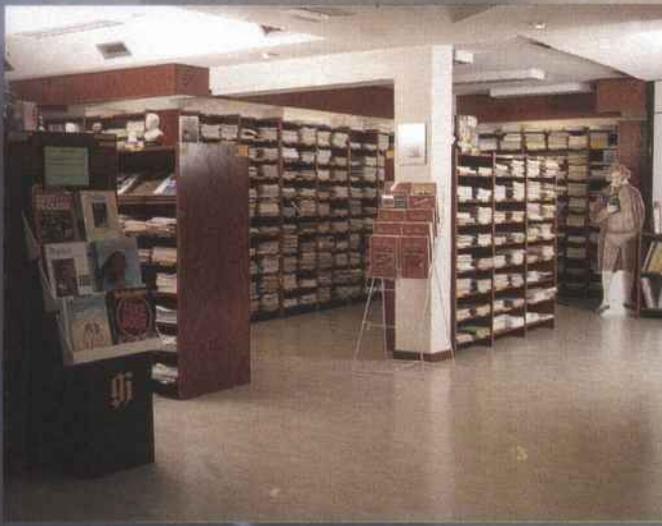
Acércate a la obra de nuestros creadores



COLECCIÓN LOS AUTORES



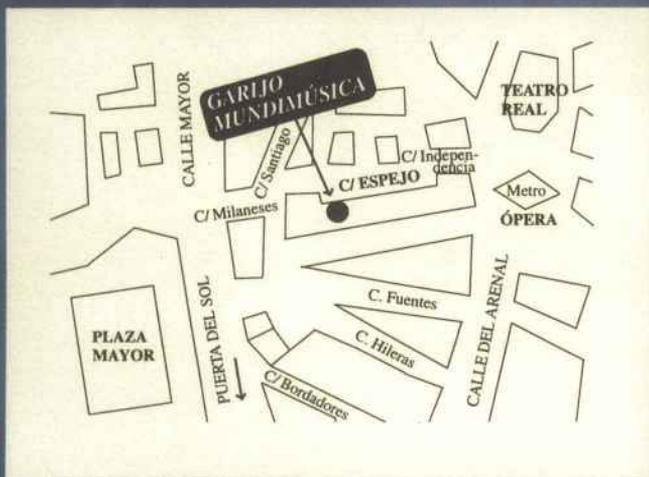
Información: Fundación Autor, Bárbara de Braganza, 7 • 28004 • MADRID
Tel.: 91 503 68 00 • Fax: 91 503 68 19 • e-mail: amilian@sgae.es
Cibertienda Autor: www.coqnet/autor



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



Garijo

Mundimúsica

Desde 1924



GARIJO

Mundimúsica S.L.
INSTRUMENTOS MUSICALES



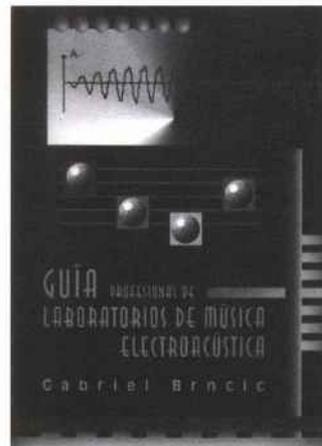
**ARTISTAS INTÉRPRETES O EJECUTANTES
SOCIEDAD DE GESTIÓN DE ESPAÑA**

Príncipe de Vergara, 9 · 28001 Madrid
Tel.: 91 578 23 02 · Fax: 91 431 26 10

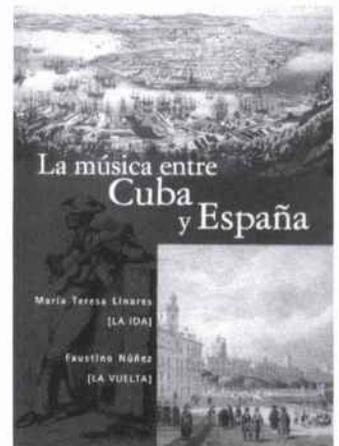
Passeig de Gràcia, 112 Entr. 1ª · 08008 Barcelona
Tel.: 93 415 82 68 · Fax: 93 415 62 45

[Http://www.aie.es](http://www.aie.es) ■ [E-mail:aie@aie.es](mailto:aie@aie.es)

publicaciones



Guía profesional de laboratorios de música electrónica.
Gabriel Brncic
Edición Fundación Autor
Madrid, 1998



La música entre Cuba y España.
María Teresa Linares y Faustino Núñez
Edición Fundación Autor
Madrid, 1998

El fenómeno de los laboratorios de música electroacústica es uno de los más sintomáticos de la segunda mitad de nuestro siglo. Llamados, en un principio, a revolucionar todos los modos de producción y apropiación de la música, pronto tuvieron que admitir que esa revolución no tendría lugar. Sin embargo, eso no ha disminuido su atractivo, especialmente cuando en los últimos quince años la posibilidad de disponer de un laboratorio personal aumentaron en proporción acelerada con motivo de las espectaculares bajadas de precios de muchos aparatos y la entrada en fanfarria de la informática en este ámbito.

El panorama actual en cuanto a laboratorios se refiere es tan variado que una publicación como la que acaba de asomar a los fondos de la Fundación Autor se revela como un catálogo esencial para saber que es lo que hay. Gabriel Brncic, un histórico del laboratorio Phonos, de Barcelona, repasa y detalla diez laboratorios públicos y dieciséis privados en esta interesante guía. **J.F.G.**

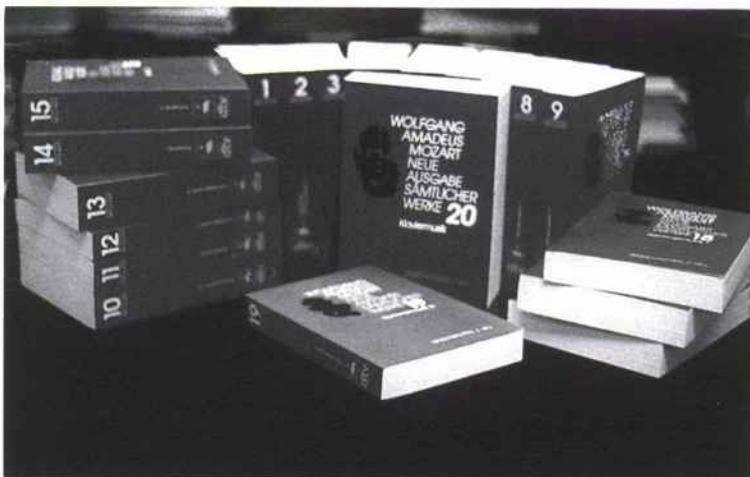
Con ocasión del programa Cuba 98 que ha preparado la Sociedad General de Autores y Editores y la Fundación Autor, ve la luz una publicación de marcado interés que analiza las relaciones musicales establecidas entre la isla del Caribe y España.

El libro tiene dos partes que se interrelacionan, la primera se centra en el modo en el que se forjaron los diferentes géneros y estilos musicales cubanos a partir de las influencias que llegaron desde Europa, vía España. Es lo que sus autores han llamado *La ida* y que escribe María Teresa Linares. La segunda parte corresponde, obviamente, a *La vuelta*, esto es, a la influencia que han ido teniendo los diversos estilos musicales de forja cubana en la música de la península o incluso fuera de ella, como el celeberrimo caso de la habanera. Esta parte del libro ha corrido a cargo de Faustino Núñez.

Esta transculturización, según término de sus autores (fusión, dirían ahora algunos), ha producido más frutos de los que el desencuentro de las últimas décadas gusta de admitir. **J.F.G.**

La edición Mozart cinco veces más barata

Muchos recordarán la edición de la obra completa de Mozart a raíz de la celebración del bicentenario de su muerte (1991). Aquella edición con la que Bärenreiter saludó la efemérides constaba de veinte volúmenes en versión cartoné y costaba 400.000 pesetas. Pues bien, otro aniversario, el 75 del nacimiento de la casa Bärenreiter, se celebra con la reedición de la misma obra en rústica y con un precio que oscila en torno a las 80.000 pesetas. Se puede encontrar en Mundimúsica Garijo y los interesados es posible que tengan que hacer cola. J.F.G.



Bärenreiter, 75 años del osito

JUAN MARÍA SOLARE

¿Una nota falsa en la *Novena*? Pero, ¿de qué me está hablando, hombre! Es impensable. Pero a pesar de todo, aún hoy muchas orquestas tocan las obras del Sordo según ediciones con erratas que se transmiten desde el mismo siglo XIX.

Aquí comienza el trabajo de una editorial como Bärenreiter ("El jinete del oso" en español) que hace 75 años se planteó el objetivo de preparar ediciones que correspondan a las intenciones del compositor. "Urtext" es ya un tecnicismo que es mejor no traducir (como no traducimos "Gestalt" u otras palabras clave). Podemos decir "texto original", pero "Urtext" implica algo muy concreto: encontrar a un editor que le interese pasarse horas en archivos y bibliotecas, consultando y comparando diversos manuscritos y primeras ediciones de la misma obra, señalando diferencias y tomando registro de erratas obvias y ocultas.

En el caso de la *Novena*, este proceso es particularmente tedioso, puesto que se han conservado unas veinte fuentes que no coinciden totalmente: manuscritos originales, correcciones agregadas a mano, copias, *particelli*. El inglés Jonathan del Mar había tenido en sus manos -e investigado- todas estas fuentes cuando Bärenreiter le encargó que preparase una edición "Urtext" de la *Novena*. El resultado de este trabajo detectivesco es una parti-

tura con la cual puede rastrear cómo ha ido apareciendo cada nota sobre el papel.

Urtext y Vanguardia

La editorial Bärenreiter -cuyo fundador, Karl Vötterle, comenzó hace 75 años con la edición de unas cancioncillas para el movimiento "Wandervogel"- se ha hecho un lugar en el mundo por sus ediciones musicales confiables. Apenas existen casas de ópera en las que el material orquestal de "*La Flauta Mágica*", de Mozart, no sea de Bärenreiter; ni un coro que no utilice las ediciones de Kassel para interpretar el *Oratorio de Navidad*, de Bach.

Sin embargo, esta casa editorial no se limita a los viejos maestros. Algunos compositores de este siglo han publicado en Bärenreiter, como Hugo Distler, Ernst Krenek o Günter Bialas, o actualmente dos operistas como Manfred Trojahn y Matthias Pintscher. Aunque tampoco nos hagamos ilusiones: está bastante claro que el punto fuerte de esta editorial son los clásicos. Bärenreiter debe su reputación, sobre todo, a sus ediciones completas (supervisadas por musicólogos) de obras de Bach, Händel, Mozart, Beethoven o Schubert. Antes de que *Don Giovanni* o una sinfonía de Beethoven hayan aparecido bajo su aspecto actual, los musicólogos han debido invertir meses sobre manuscritos, comparando primeras ediciones y resolviendo documentos para producir un

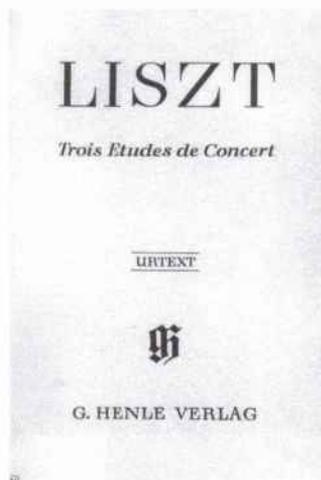
"Urtext". Después puede extraerse el material de orquesta, una partícula para cada instrumento, desde el piccolo hasta el contrabajo. Para aprender su rol, los cantantes necesitan una "partitura vocal", con el acompañamiento orquestal reducido a una partitura que un piano pueda tocar durante los ensayos.

En 1923, los grandes compositores del Clasicismo y el Romanticismo eran editados por las casas tradicionales, firmemente establecidas, de Leipzig y Mainz. Pero Vötterle descubrió un hueco en el mercado, como diríamos ahora: primero fueron las piezas para el movimiento "Wandervogel", obras para flauta de pico y órgano, luego el redescubrimiento de Heinrich Schütz; pero muy especialmente la idea de realizar ediciones críticas de las obras de los clásicos. Esta particularidad fue la que le abrió camino en el mundillo editorial. Esta idea fue seguida por otro acierto: la edición de un monumental diccionario en lengua germana, siguiendo, por qué negarlo, los senderos que había iniciado en Inglaterra el Grove: "*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*" (MGG por sus siglas, que significa literalmente "*La música en historia y presente*").

Atarse a los logros del pasado es una de las maneras más eficaces de estancarse. Conscientes de esto, los ejecutivos de la editora han aportado su granito de arena a la era microelectrónica. Esto significa que el MGG y otros productos de Bärenreiter se editarán no sólo en papel sino en soportes electrónicos. Y, por supuesto, en internet, donde puede hallarse su catálogo completo (más de diez mil títulos) en su dirección:

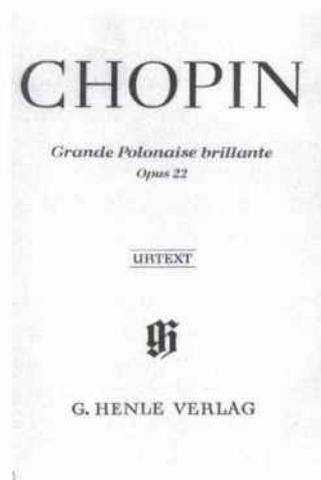
<http://www.baerenreiter.com>

Piano



Trois Etudes de Concert
Franz Liszt
G. Henle Verlag

Edición crítica de los *Tres Estudios de Concierto* de Franz Liszt compuestos en 1849. Se trata de una obra que Liszt dedicó a su tío Eduard que había realizado estudios de derecho (llevó los asuntos personales de Franz hasta su muerte -1879-) y poseía una aceptable formación como pianista. Las fuentes de esta edición consultan el autógrafo del primer estudio y las planchas de la primera edición de Leipzig conservada en la Biblioteca Nacional de Budapest.



Grande Polonaise brillante,
Opus 22
Frédéric Chopin
G. Henle Verlag

La *Gran Polonesa Brillante*, precedida por un Andante spianato, es una de las seis obras de Chopin concebidas originalmente con acompañamiento orquestal. Dado que el acompañamiento no ha sido conservado y que Chopin concedía a la orquesta un papel somero, la obra ha alcanzado la popularidad como pieza de piano solo. La inclusión de los *tutti* ofrece una somera idea del acompañamiento original, aunque la propia versión urtext de la Editorial Henle recomienda su exclusión.



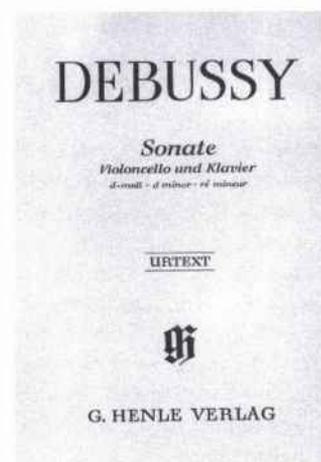
Die Jahreszeiten,
opus 37 bis
Tschaikowsky
G. Henle Verlag

Versión urtext del ciclo pianístico de Chaikovsky conocido con el nombre de *Las estaciones*. Se trata de doce piezas con los nombres de los meses del año y unos subtítulos poéticos que, según parece, fueron propuestos por el editor Bernard que le encargó el trabajo. La obra fue editada en 1876 y reeditada después por numerosas editoras extranjeras sin el concurso del compositor y amplificando los errores. La presente edición sigue la oficial del editor Jürgenson, autorizada por el compositor.



Verde y negro
para flauta y piano
Consuelo Díez
Mundimúsica S.L.
Madrid, 1998

La música contemporánea española suele sufrir una auténtica travesía por el desierto en lo que respecta a ediciones. Por ello, las publicaciones puntuales que las ediciones Mundimúsica dedican a obras actuales rinden un servicio inmejorable. *Verde y Negro* es una obra para flauta y piano de Consuelo Díez que ha sido estrenada recientemente por la flautista M^a Antonia Rodríguez, intérprete que ha colaborado con la autora en la digitación de sonidos multifónicos. Edición, pues, a retener para el dúo piano flauta.



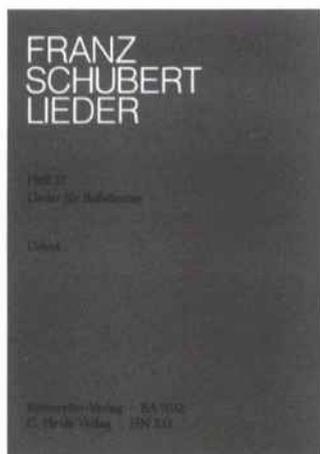
Sonate, para violoncello y piano
Debussy
G. Henle Verlag

La *Sonata para violonchelo* y piano de Debussy forma parte del grupo de seis para diversos instrumentos que escribió al final de su vida y en las que quiso reflejar una adhesión a los valores clásicos, entendidos tan sugestivamente, por otra parte, que brindan una magistral lección de música. Esta sonata, fundamental en la literatura para violonchelo y piano, fue compuesta en el año 1915. Las copias consultadas para la edición urtext se encuentran en la Biblioteca Nacional de París.



Canciones de dos épocas
para voz y piano
Joaquín Rodrigo
Ed. Joaquín Rodrigo

Las *Canciones de dos épocas*, de Joaquín Rodrigo, recogen cinco canciones compuestas en períodos tan distanciados como para hacer honor al título elegido por la publicación. Las tres primeras están compuestas en los años veinte y las dos últimas son del año 1987. Se trata de *Cantiga* (1925), con texto de Gil Vicente; *Romance de la infanta de Francia* (1928), con texto anónimo; *Serranilla* (1928), con texto del Marques de Santillana; *Arbol* y *Por qué te llamaré*, ambas de 1987 y con texto de Fina de Calderón.

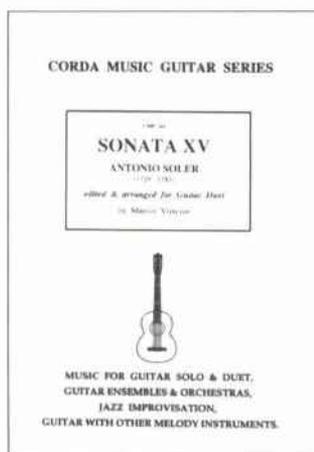


Lieder

para voz de bajo y piano
 Franz Schubert
 Bärenreiter-Verlag BA 7032
 G.Henle Verlag HN 532

Los lieder para voz de bajo publicados por Bärenreiter en edición urtext constituyen una colección esencial. Veintisiete lieder contiene este tomo, cuatro de ellos en doble versión y uno en triple. Schubert publicó muchos de ellos en clave de fa lo que no era habitual ya que los lieder se escribían en la de sol aunque fueran para voces graves.

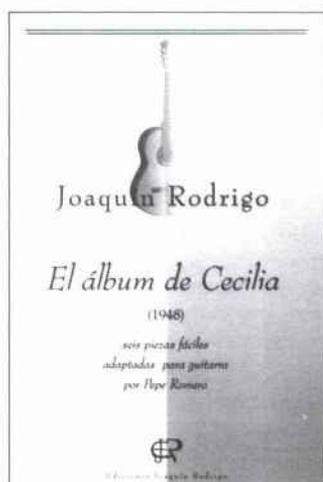
Guitarra



Sonata XV

Antonio Soler
 Corda Music Publications
 E-mail:
 orders@cordamus.demon.co.uk
 Internet-http://
 www.cordamus.demon.co.uk/

El guitarrista brasileño Marcos Vinicius ha transcrito para dos guitarras esta *Sonata XV*, de Antonio Soler (1729-1783). Esta sonata, en modo dórico parece que ilustraba perfectamente sus concepciones expuestas en el tratado *Llave de la modulación y antigüedades de la música* que publicó en Madrid en el año 1762. Forma parte de un grupo de veintisiete sonatas que Lord Fitzgerald llevó a Londres donde fueron publicadas en 1795 por Robert Birchall.



El álbum de Cecilia (1948)
 Joaquín Rodrigo
 Ed. Joaquín Rodrigo
 Madrid, 1998

Las seis piezas fáciles que forman *El álbum de Cecilia*, fueron escritas por Rodrigo en 1948 con destino a su hija Cecilia que tenía siete años en aquel momento. La versión original era para piano y las seis piezas recibieron el nombre de *María de los Reyes*, la primera, *A la jota*, la segunda, *Canción del hada rubia*, la tercera, *Canción del hada morena*, la cuarta, *El negrito Pero*, la quinta y *Borriquillos a Belén*, la última. Antes de esta transcripción para guitarra de Pepe Romero, José de Azpiazu había transcrito las cuatro primeras

Flauta



Flauta travesera las secuencias
 Salvador Espasa
 Ed.Orquesta de Flautas de Madrid, 1998

El modélico trabajo realizado por el flautista Salvador Espasa con la Orquesta de Flautas de Madrid tiene, también, una proyección editorial. *Las Secuencias* es un método para el trabajo diario y consiste en el desarrollo de fórmulas que van progresando con aumento de figuras y desplazamiento de la acentuación dentro de cada frase. Método, pues, técnico que completa el trabajo de escalas. Un material muy bueno para el estudiante.



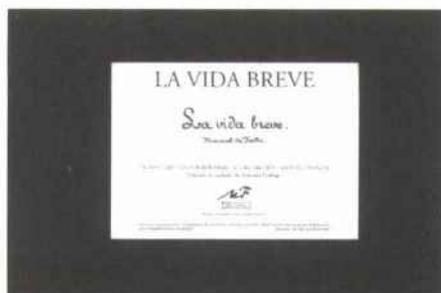
Folia daliniana
 para flauta, oboe, clarinete, fagot y piano
 Xavier Montsalvatge
 Ed. Tritó, Barcelona, 1997

La Editorial Tritó, de Barcelona, con sus cuidadas ediciones, está ofreciendo un material de gran utilidad. La *Folia Daliniana*, de Xavier Montsalvatge (1912) se encuentra en doble versión, la de orquesta de cámara y percusión y otra para cuatro instrumentos de madera (flauta, oboe, clarinete y fagot) con acompañamiento de piano. Esta *Folia*, que recupera el espíritu de las folias de España que proliferaron en el barroco, brinda un material virtuosístico de primer orden a los instrumentos citados.



Klavierkonzert NR.4
G-Dur Opus 58
 Ludwig van Beethoven
 G.Henle Verlag

Las ediciones urtext de partituras orquestales de estudio de la casa Verlag son de una calidad e interés excepcionales. Aparte de su propia concepción de edición crítica, el formato (17 por 24 cm.) es excelente. La edición urtext del *Concierto para piano n.º 4*, de Beethoven, es especialmente notable porque se trata del único de sus cinco conciertos del que no se conserva el manuscrito por lo que el trabajo musicológico precisa de un pulso científico de gran altura. El resultado es una partitura imprescindible.



La vida breve
Facsimil del manuscrito XXXV A1 del
Archivo Manuel de Falla
 Manuel de Falla
 Edición de 500 ejemplares numerados
 Publicaciones del Archivo Manuel de Falla
 Granada, 1997

La edición facsimil de lo que los especialistas denominan (con exacto pero horrendo nombre) el manuscrito XXXV A1 del Archivo Manuel de Falla es todo un acontecimiento. Este manuscrito es la versión para voz y piano o lo que se llamaba en aquellos años «parte de apuntar» de *La vida breve*.

La importancia de esta edición se fundamenta en varios apartados. En primer

lugar, se trata de la versión más antigua que se ha conservado de la primera ópera de Falla al haber desaparecido la partitura orquestal que el compositor gaditano presentó al concurso de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde resultó premiada. Por ello, constituye el único elemento para apreciar la naturaleza de los cambios que Falla realizó desde aquel éxito alcanzado en el concurso, que para tan poco le serviría, hasta su estreno en Niza ocho años más tar-



de. Entre tanto, es sabido que Falla mostró su obra y escuchó los consejos de personalidades como Dukas o Debussy. Algunos de esos cambios son bien conocidos, la subdivisión de la ópera, que

pasó de un acto único y cuatro cuadros a dos actos de dos cuadros cada uno, o la inclusión de la famosísima segunda *Danza Española*. Otros cambios son mucho más de detalle y pueden rastrearse en esta edición; pero, aún siendo de detalle, revelan la maduración del autor en los años clave en los que pasa del paletismo madrileño al contacto regular con lo más granado de la creación mundial que se da cita en el París de la *belle époque*.

Otro aspecto que convierte a esta edición en un hito es el cuidado con el que ha sido realizada. En primer lugar, el musicológico a cargo de Antonio Gallego, aunque apenas se perciba por tratarse de un facsimil, pero que ha sido tratado en una exposición realizada en el Archivo el pasado año a propósito de su presencia en la reapertura del Teatro Real; en segundo lugar, la presentación de sobria belleza que permite seguir la versión francesa, sobrepuesta a la original, en tinta roja.

No menos importante es su precio (10.000 pesetas) que resulta muy ajustado para una edición de la que sólo se han publicado 5.000 ejemplares. J.F.G.

Departamento Editorial Promoción de otoño

Aebersold la edición de jazz más completa.

Todos los títulos disponibles.
 Consulte nuestros precios.

75 aniversario **Bärenreiter**

Oferta especial
 la integral de MOZART en 20 tomos
 por sólo 80.000 ptas.

Calle Espejo, 4 28013 Madrid
 (junto al Teatro Real)

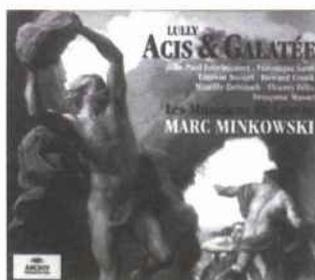
Tels. 91 548 17 94 / 50 / 51 Fax 91 548 17 53

E-mail: jagarijo@lander.com

www.mundimúsica-garijo.com



Garijo Mundimúsica



EL ÚLTIMO ÉXITO

VIRGIN VERITAS

Haendel: *Admeto, re di Tessaglia.*

R. Jacobs, R. Yakar, J. Bowman, R. Dams, U. Cold, J. Gomez, M. van Egmond.

Il Complesso Barocco.

Alan Curtis, director.

En algún otro lugar de esta sección decimos que Haendel se arruinaba con la ópera. Está claro que no siempre fue así, ya que hizo muchas y no era tonto. *Admeto, re di Tessaglia* es uno de los casos en que tuvo éxito. Ello ocurrió en el año 1726 en plena edad de oro de la Royal Academy of Music que hizo de Londres la capital de la ópera europea entre los años 1720 y 1728. Haendel pudo contar para esta obra con algunos de los mejores cantantes del momento, incluidos los mejores castrados.

Las dificultades para recuperar estas obras está en relación con la imposibilidad de reconstruir el cuadro vocal de un período en el que el canto era rey. La calidad y personalidad de esas voces hacía pasar por encima convenciones e historias hoy incomprensibles. En el capítulo de incongruencias, señalar que fieros protagonistas masculinos se expresaran con voz de castrados, o que Haendel adaptara sus arias, incluso años después del estreno, a las contingencias de su reparto. Sólo la música se salva en estas servidumbres, pero no es poco, en Haendel la música es siempre magistral. Por ello, sus óperas han iniciado una recuperación discográfica que aún no tiene materialización en los escenarios.

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

ORATORIOS SALVADORES

MDG (Distribuye ANтар)

Haendel: *Saul.*

G. Reinhart, M. Koch, J. Elwes, V. Jezovsek, S. Kermes, J. Kalpers. Kölner Kammerchor. Collegium Cartusianum. Peter Neumann, director.

La aventura inglesa de Haendel está llena de claroscuros. Se empeñó en hacer carrera con la ópera italiana y a cada vez le sobrevenía la ruina de la que le sacaba la práctica del oratorio. Sin el oratorio, Haendel habría llevado una vida dramática y, hoy día, seguiríamos reprochando al público londinense y a las intrigas de la época su mezquindad. Pero, curiosamente, ese mismo público se rehabilitaba acogiendo clamorosamente sus oratorios; y quizá el público tenía razón (como dicen todos en el mundillo de la farándula). La música era siempre de la misma calidad, pero las convenciones... ¿Cómo soportar a un vengativo rey Saul interpretado por un castrado y a su yerno David por una contralto? El oratorio, al menos, deja la música en primer plano y esos pequeños matices de verosimilitud en un diluido último lugar. En realidad, lo anterior es una exageración, aquí Saul está cantado por un bajo, pero el futuro rey David sí que lo canta una contralto.

Pero esos disparates, desde todos los puntos de vista menos desde el vocal, se daban en las óperas de la época. Y Haendel, que además era empresario, no quería perder dinero, lo que inevitablemente le terminaba ocurriendo siempre hasta que el socorrido oratorio le sacaba de apuros. ¡Qué vida ésta! J.F.G.

YA SE VAN LOS PASTORES...

ARCHIV

Lully: *Acis y Galatea.*

J.-P. Fouchécourt, V. Gens, L. Naouri, H. Crook, M. Delunsch, T. Félix, F. Masset. Les Musiciens du Louvre. Marc Minkowski, director.

La obra que nos presentan Les Musiciens du Louvre está grabada en directo, hace dos años, en una bella pero algo decadente sala de París, la Sala Wagram. Yo asistí a ese concierto y no dejaba de pensar en las ironías de la historia. ¡El compositor con mayor poder terrenal de toda la historia de Europa, aquel a quien el rey más poderoso de su tiempo -Luis XIV- le había concedido el monopolio de la música de su corte, resucitaba en una sala de estilo *belle époque* en la que el actor Alain Delon organizaba, hasta hace poco, combates de boxeo! Y como las ironías de la historia no tienen límite, la obra que se escuchaba era una fábula pastoril en la que ingenuos pastorcillos se enamoran con la pureza de una oveja de lindas y atolondradas doncellas, sufren como niños a los que se le esconde un caramelo y terminan por encontrar un gozo que se confunde con el que proporciona el arbusto o el arroyo más próximos ¡Qué caras se pagan las concesiones a la época! Y, sin embargo... ¡Qué belleza musical! Aquí es donde el disco es soberano, poder escuchar sin entender demasiado lo que dicen, con indiferencia de si lo que cuentan le ocurre a un pastor, a Nerón o a Atila. Hagan la prueba, es una música tan excepcional que se impone el perdón al compositor más odioso de la historia. J.F.G.

SAGRADA MÚSICA

DECCA

Mozart: *Requiem. Misa en do menor. Misa de la Coronación. Vísperas, K. 339.* The Academy of Ancient Music. Christopher Hogwood, director.

Si uno anda escaso de obras religiosas de Mozart en su incipiente discoteca, DECCA le ofrece una opción digna de consideración, un álbum con lo mejorcito en versión sólida a cargo de un Hogwood que controla hasta el más mínimo matiz de su Academia de Música Antigua.

El álbum traza un itinerario que se abre con la *Misa de la Coronación* y concluye con el popularísimo *Requiem*. La *Misa de la Coronación* hunde sus raíces en la tradición de misas solemnes de la catedral de Salzburgo. Se supone que la disposición espacial en grupos instrumentales y vocales repartidos por la catedral formaba parte de esa tradición. La *Misa en do menor* y el *Requiem* comparten la característica de estar inacabadas, aunque por razones diferentes. La misa fue estrenada ya incompleta y parece que el propio Mozart reutilizó diferentes partes en otras obras.

Del *Requiem*, poco se puede decir que no se sepa ya. Su misterioso encargo (con destino a un noble que quería firmarla), la muerte que interrumpe su finalización y la leyenda (cada vez menos sostenible) de que Mozart creía estar componiendo su propio *Requiem*. En todo caso, por más fantástica que sea esta creencia, le da morbo al asunto y, que se sepa, nunca le ha venido mal el morbo a la reputación de un compositor. J.F.G.



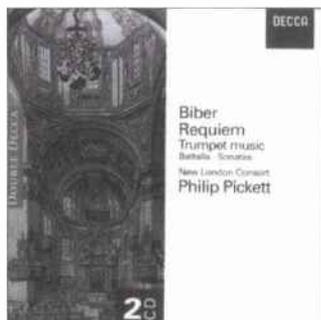
LA BELLEZA FÚNEBRE

DECCA

J.S. Bach: *Cantatas BWV 106 (Actus tragicus), BWV 131, BWV 99, BWV 56, BWV, 82 Y BWV 158.* The Bach Ensemble. Joshua Rifkin, director.

Si el mundo fuera otra cosa, desayunaríamos cada día con una cantata de Bach. Pero como no lo es, aquí estamos, intentando convencer a quien se pueda de que escuchar este repertorio -tan grande como perfecto- es esencial para ir arrastrándonos por este valle de lágrimas (y risas, no seamos tan negativos). Podríamos decir lo buenas que son estas obras, pero el verbo tiene sus límites; buenas, en mayor o menor grado, lo son la mayoría de las obras del selectivo repertorio de que disponemos. Lo que hace diferentes a las cantatas de Bach es la coherencia y uniformidad en una colección tan enorme. Es decir, que cualquiera es igual de buena (estoy generalizando) y que todas tienen la virtud de no cansar y de saciar la sed de escucha en cualquier momento.

El disco que proponemos ha centrado su oferta en seis cantatas, tres de las cuales tienen en común su temática fúnebre. De ellas, la más conocida y, por tanto, la que da título al disco (los responsables de los productos discográficos no se comen mucho el coco) es la célebre *Actus tragicus*, BWV 106. Aunque se trata de una de las cantatas más arrasadoramente bellas, afirmo que parte de su popularidad se la debe al título. Porque, seamos sinceros ¿Quién se acuerda de una cantata que se llama *BWV 106*? **J.F.G.**



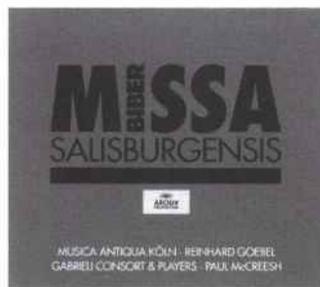
PROTOESCUELA AUSTRIACA

DECCA

H. Biber: *Requiem. Música para trompeta. Batalla. Sonatas. J.H. Schmelzer: Sonatas. Ballettos.* New London Consort. Philip Pickett, director.

Los dos compositores incluidos en este doble disco tiene muchas cosas en común. Tanto Biber como Schmelzer fueron conocidos como grandes violinistas en su época, hasta el punto de que durante mucho tiempo esa fue su reputación casi exclusiva. Ambos trabajaron en cortes austríacas en la segunda mitad del siglo XVII. Es reciente el interés por conocer a fondo ese momento y eso ha beneficiado a compositores como los dos citados, especialmente a Biber cuyo rescate comienza a adquirir proporciones serias. El conocimiento de la música de esa época proporciona raíces sólidas a la música austríaca de la que el aficionado parecía creer que se desarrolló como por milagro a partir de Haydn.

Schmelzer (c.1620-1680) trabajó en Viena y falleció en Praga de uno de tantos brotes de peste (cuidado con su nombre que no aparece en la portada del disco, quizá porque la cantidad de música incluida es menor que la de Biber; pero, sobre todo, porque éste comienza a ser un nombre que suena). Biber (1644-1704) desarrolló lo más granado de su carrera en Salzburgo y ayudó a configurar el esplendor musical de aquella corte arzobispal que alentaría el milagro de Mozart, aunque éste terminara perdiendo el respeto a su arzobispo. **J.F.G.**



FASTOS SALZBURGUESES

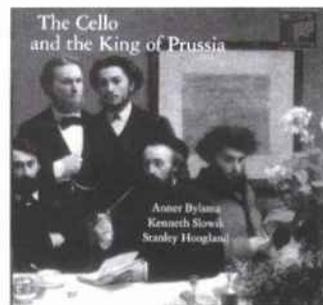
ARCHIV

H. Biber: *Missa Salisburgensis.* Musica Antiqua Köln. Reinhard Goebel, director. Gabrieli Consort & Players. Paul McCreesh.

Estamos ante un gran proyecto. Grande es la obra que se rescata en esta grabación, la *Missa Solemne* realizada para celebrar el 1.100 aniversario de la corte arzobispal de Salzburgo en 1682. Grande es la ambición artística que ha reunido a dos de los más prestigiosos grupos dedicados a la música antigua en Europa: Musica Antiqua Köln, dirigido por Reinhard Goebel y Gabrieli Consort & Players, dirigidos por Paul McCreesh.

El único límite es objetivo; si concienzuda es la voluntad de estos artistas de rescatar los instrumentos y la atmósfera original de las obras, en este caso nos falta el instrumento más importante, la catedral de Salzburgo que también sonaba y la atmósfera de una celebración deslumbrante de pompa y solemnidad.

El disco se propone otra meta, demostrar que esta misa no podía ser de otro que de Biber. En efecto, la autoría no está documentada. Era, incluso, grosero el que un simple compositor quisiera poner su firma ante un monumento como éste que rivalizaba sonoramente con la propia catedral y con el peso de una historia que se quería más grande y sublime que la de la propia Roma. Pero, ya se sabe que cuando las piedras ennegrecen y la historia se tambalea reaparecen los simples compositores. **J.F.G.**

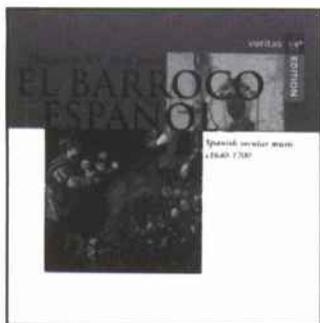


PASION REAL

SONY

El chelo y el rey de Prusia Obras de **J.P. Duport, J.L. Duport, Beethoven, B. Romberg y L. Boccherini.** Anner Bylsma, Kenneth Slowik, violonchelos; Stanley Hoogland, frotepiano.

Federico I, el Grande, rey de Prusia y su sobrino y sucesor a partir de 1786, fueron dos apasionados de la música y las bellas artes, por lo que la corte de Postdam conoció un cénit que corresponde en el plan político a la época de expansión de Prusia. Si el primero tocaba y componía con profusión para la flauta, el segundo, Federico-Guillermo II, pone toda su afición en el violonchelo, tocando este instrumento, hasta entonces subestimado, con gran habilidad técnica. Amante de la música de cámara, Haydn le dedicaría sus seis *Cuartetos op. 50*, y Mozart sus tres *Cuartetos Prusianos*. El rey del violonchelo, no obstante, se rodearía de músicos de su estimación al igual que hizo su tío. El presente disco nos invita a escuchar a tres excelentes intérpretes como Bylsma, Slowik y Hoogland, ejecutando piezas de algunos de esos maestros visitantes o en relación con la corte prusiana. Otros ni la pisarían, como Boccherini, pero recibía una bonita remuneración anual en calidad de compositor de esa corte, pues con cierta seguridad sabemos que el maestro de Lucca por la delicia intemporal de su música y elegancia consoladora, era el ideal de un rey como el que nos ocupa. Pecado mortal sería no escuchar esta grabación. **MANUEL GARCÍA FRANCO**



BARROCO ESPAÑOL

VIRGIN VERITAS

Obras de **De Milanese**, José Marín, Juan Hidalgo, Martín y Coll, Sebastián Durón, Juan Cabanilles, Juan del Vado. Hesperión XX. Jordi Savall, director.

Da gusto ver como va creciendo el interés por compositores españoles diferentes a los grandes, los ya tan escuchados nacionalistas españoles. En gran medida se lo debemos a intérpretes como Jordi Savall y su grupo Hesperión XX que han consagrado toda su actividad musical a la investigación y revitalización de la música antigua española en su forma original. En esta ocasión, recuperan para nosotros algunas canciones profanas barrocas, conocidas como "tonos humanos". Estos tonos son composiciones para una o más voces basadas en temas castellanos que, dependiendo de su carácter, se representaban en el teatro o en la corte. En un principio su estructura consistía en la combinación de coplas con un estribillo pero luego fue evolucionando hacia formas más complejas como en el caso del tono *Sosieguen descansan*, en el que Sebastián Durón, intercala un largo recitativo al estilo italiano. El tono humano alcanzó su mayor desarrollo durante el reinado de Felipe IV, que rodeado de músicos como Hidalgo, Marín y Durón, impulsó la composición de zarzuelas y comedias musicales, en las que los "tonos humanos" se intercalaban con recitativos y paisajes ariosos.

CECILIA MARTÍN HOYOS

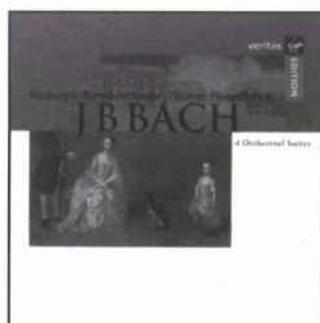


FURTWÄNGLER Y LA FILARMÓNICA DE VIENA

EMI

Gluck: *Alceste* (obertura). *Iphigénie en Aulide* (obertura). **Mozart:** *Sinfonía nº 4*. **Haydn:** *Sinfonía nº 94*. **Schubert:** *Rosamunda*. *Sinfonía nº 8*. **Schumann:** *Manfred* (obertura). **Lizst:** *Los preludios*. **Cherubini:** *Anacreón* (obertura). **Weber:** *Der Freischütz* (obertura). *Euryanthe* (obertura). *Oberon* (obertura). **Mendelssohn:** *Las Hébridas* (obertura). **Berlioz:** *La condenación de Fausto* (marcha húngara). **Nicolai:** *Die lustigen Weiber von Windsor* (obertura). **J. Strauss II y Josef Strauss:** *Pizicato Polka*. **J. Strauss II:** *Kaiserwalzer*. Orquesta Filarmónica de Viena. Wilhelm Furtwängler, director.

Wilhelm Furtwängler fue director de los dos grandes monstruos orquestales, la Filarmónica de Berlín y la de Viena. Aunque estuvo ligado a la berlinesa en el período 1922-1954, año de su muerte, casi toda su producción discográfica está unida a la OFV. Esto fue debido tanto a razones políticas como económicas. Furtwängler abandonó la dirección de la OFB en 1934, puesto que no volvió a ocupar hasta 1952, como protesta por el comportamiento de los nazis con Hindemith; además, Berlín había quedado en tal estado de ruina tras la guerra que los músicos alemanes y las compañías discográficas trasladaron su actividad a Viena. Este álbum reúne grabaciones de dicha época. **C. M. H.**



EL PRIMO DE BACH

VIRGIN VERITAS

Johann Bernhard Bach: *Suites orquestales 1-4*. Freiburger Barockorchester. Thomas Hengelbrock, director.

No es que Bach fuera un primo, ni mucho menos, sino que al clan Bach se incorpora un nuevo miembro, Johann Bernhard Bach. Si el talento musical pudiera heredarse se explicaría mejor el caso de la familia Bach; por seis sucesivas generaciones, escasos dos o tres de sus miembros no fueron dotados de un sobresaliente talento musical y no hicieron de la música su profesión. Esto no ocurrió con J. B. Bach, contemporáneo de su ilustre primo y autor de una vasta obra de la cual sólo se conserva una pequeña parte. En este CD, podemos disfrutar de sus suites orquestales que deben su conservación a que el mismísimo J. S. Bach copió las partes individuales de tres de las suites (las nº 1, 2 y 4) para interpretarlas con su propia orquesta en Leipzig. En cuanto a la *Suite nº 3*, el hecho de que haya llegado a nuestros días se debe a una partitura de la segunda mitad del siglo XVIII que, supuestamente, fue copiada del original.

Estas cuatro suites fueron altamente consideradas por J. S. Bach al igual que por muchos comentaristas de la época, uno de los cuales escribió en 1754 que J. B. Bach "compuso muchas atractivas oberturas al estilo de Telemann" diferenciándose claramente del estilo que imperaba en la época, el de Lully. Así esa influencia de Telemann, resulta evidente en el movimiento "*Les plaisirs*" de la *suite nº 3*. **C. M. H.**



CONCIERTOS DE BACH EN VIVO

MDG (Distribuye ANTAR)

J.S. Bach: *Concierto para dos violines BWV 1043*, *Conciertos para clave BWV 1055 y 1052*; *Concierto para tres claves BWV 1064*. Música Alta Ripa.

De estos cuatro conciertos de Juan Sebastián Bach, que presenta el sello discográfico MDG, se han realizado muchísimas versiones. En esta ocasión, cabe destacar que las condiciones de grabación de este sello discográfico son especialmente fieles, no sólo por el uso de instrumentos originales sino también por el lugar de grabación - rigurosamente elegido - y por la calidad técnica del registro.

Además es de reseñar que la interpretación de estas piezas corre a cargo de "Música Alta Ripa", conjunto fundado en 1984 y especializado en un repertorio que abarca desde el *Orfeo* de Monteverdi hasta el *David penitente* de Mozart. La labor de este conjunto ha sido merecedora en diversas ocasiones de reconocidos galardones entre los que brillan con luz propia el "Diapasón de oro" y el "German record critics". Siempre bajo la tutela de MDG, el grupo Alta Ripa añade a su historial una versión de referencia de los *Concierto para dos violines en re menor*, de los dos conciertos para clave *BWV 1052 y 1055* y del *Concierto para tres claves*; imprescindibles tanto por su sonoridad como por su percepción.

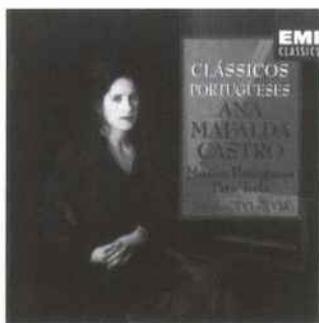
C. M. H.



**RACHMANINOV
RESUCITADO**

TELARC (Distribuye ANTAR)
A window in time
Rachmaninov.
Sergei Rachmaninov, piano.

Las ciencias adelantan que es una barbaridad, frase hoy tónica y típica, pero que no deja de ser cierta. Hoy ya no nos extraña escuchar por medio del disco a grandes pianistas o directores, de los llamados históricos, tal puede ser el caso de Rachmaninov, que ejerció y fue virtuoso intérprete solista del instrumento para el que escribió bellísimas páginas. Con este registro del sello TELARC recuperamos grabaciones que el músico ruso hizo en rollos de música para pianos de reproducción, a través de procedimientos electrónicos, matemáticos y mecánicos que Wayne Stahnke, el inventor del piano de reproducción electrónica, ha conseguido por medio de una prodigiosa técnica que nos explica en el librito que acompaña al disco. Lo cierto es que Rachmaninov a partir de 1919 comenzó sus grabaciones en rollos de música Ampico de sus propias composiciones y otras que reinventa. Un año más tarde la aventura discográfica con la casa Victor (más tarde RCA) hasta 1942. Conscientes del valor que constituye las interpretaciones de este músico para Ampico, se nos presenta una estupenda ocasión para recrearnos en la técnica extraordinaria del más grande pianista vivo, en palabras del legendario Josef Hofmann. Vivo desde luego lo parece por la nítida sonoridad conseguida. ¡Vamos! Rachmaninov tocando en sus casas. **M.G.F.**



**CLASICOS
PORTUGUESES**

EMI
Música para tecla portuguesa de los siglos XVI y XVII.
Ana Mafalda Castro,
clavecín.

Los compositores portugueses están ubicados en un último momento renacentista tendente ya al barroquismo. Musicalmente, si las primeras obras para órgano de Frescobaldi resultan conservadoras a la luz de las reglas venecianas, lo son mucho menos que la música para órgano que se publicaba en otros países latinos durante la década de 1620: *Las Flores de Música* (Lisboa, 1620) de Manuel Rodrigues Coelho, o *La Facultad Orgánica* (Alcalá, 1626) de Correa de Arauxo.

Todos estos compositores eran personas de cierta edad, pero sus humildes, aunque a veces hábiles, versículos y *ricercari* demuestran que se consideraba el órgano como un instrumento utilitario de iglesia. A pesar de la crisis de identidad nacional que, entre 1580 y 1640, padeció Portugal, en el ámbito musical hubo un notable florecimiento de músicos portugueses. Sus obras respiran una atmósfera de rigor religioso al mismo tiempo que restringen la práctica y el desarrollo de la música profana. Ana Mafalda de Castro nos regala con ese rigor no exento de fantasía y fácil digitación, Tientos, Canciones, Kyries y Batallas de músicos como el mencionado Rodrigues Coelho, Carreira, Domingos de San José, Heliodoro de Paiva, Diego Da Conceicao o el gran Pedro de Araujo. **M.G.F.**

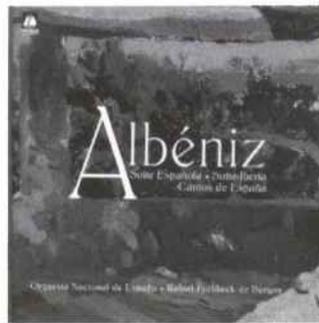


FAUSTO A LOS INFIERNOS

DEUTSCHE GRAMMOPHON
Hector Berlioz: *La condenación de Fausto*.
Keith Lewis, Bryn Terfel, Anne Sofie von Otter, Victor von Halem, David Nicklass, Philharmonia Chorus, Philharmonia Orchestra.
Myung-Whun Chung, director.

Suprema ironía representa el que Goethe se pasara media vida para conseguir salvar a Fausto y que Berlioz, por su parte, lo condenara. No obstante, hay algo más importante que ese mal chiste con el que comienzo el comentario: con *La Condenación de Fausto*, el gran romántico francés ofrece la primera gran obra en la que el tema faústico atormenta al creador de tal modo que le impide definir una forma con precisión. El mismo tema sobrevoló por la mente de Wagner, Schumann o Liszt, quien también haría una sinfonía fantástica sobre el asunto.

El *Fausto*, versión Berlioz, ejemplificó la capacidad de aquel hombre para meterse en líos. Artísticamente, se embarcó en un proyecto que no era ni ópera, ni sinfonía, ni oratorio, siéndolo todo al mismo tiempo. En lo económico, consiguió arruinarse con su macroproyecto. Sin embargo, la obra es impresionante y una de las más seductoras de la mitad del siglo XIX. Como casi todas las versiones de la época, la historia termina con el episodio de Margarita, y es contada con un derroche de imaginación que hace justicia al intento de crear una nueva forma artística. Como no hubo tal nueva forma y sí una excelente obra, hoy se escucha con deleite, especialmente en disco. **J.F.G.**



COLORIDO ORIGINAL

BMG (Conifer Classics)
I. Albéniz: *Suite Española*.
Suite Iberia.
Cantos de España.
Orquesta Nacional de España.
Rafael Frühbeck de Burgos, director.

Albéniz escribió casi exclusivamente obras para piano, desarrollando en ellas una habilidad mágica para evocar aspectos de las regiones y paisajes de España, llenas de colorido, contraste y de atractiva estilización, alimentándose de las tradiciones a la vez que creando un idioma musical español que, en buena parte, procede de su invención. Orquestrar unas páginas pianísticas es siempre dificultoso, más si son de tanta belleza y tan precisa identificación.

El deseo de "tocar Albéniz" ha llenado los estantes editoriales de todo género de transcripciones, con uso y abuso de la guitarra para la que el compositor catalán no escribió una nota. Frühbeck, en su doble aspecto de compositor y director, orquestó las ocho piezas de la *Suite Española*, op. 47, así como otro movimiento de *Cantos de España*, un retrato de la ciudad de Córdoba. Al registro se añaden tres de los cinco números de la obra maestra que indudablemente es la *Suite Iberia* en la orquestación de nuestro admirado Fernández Arbós. Un disco de admirable corrección expositiva y al que nos rendimos desde su comienzo con esa "Serenata-Granada-romántica hasta el paroxismo y triste hasta el desespero, entre el aroma de las flores, la penumbra de los cipreses y la nieve de la sierra." **M.G.F.**



MAHLER & BERNSTEIN

SONY

Gustav Mahler: *Sinfonía nº 6, en la menor.*
New York Philharmonic.
Leonard Bernstein, director.

No deja de resultar paradójico que la *Sexta Sinfonía* de Mahler llegara tan tarde a los atriles de la Filarmónica de Nueva York, especialmente porque se trata de la orquesta que Mahler mismo dirigió en sus últimos años de vida. En efecto, fue dirigida por Mitropoulos en 1947 por primera vez en la orquesta de la ciudad de los rascacielos. De hecho, cuando, veinte años después, se produjo la grabación de esta versión de Bernstein que nos acerca SONY del impresionante legado COLUMBIA, muchos músicos de la orquesta aún habían asistido a esa *premier*.

Las cualidades mahlerianas de Bernstein fueron bastante discutidas hasta que un ejercicio de obstinación convenció a todos de que el compositor-director que era había conseguido impregnarse hasta el tuétano de los contenidos de aquel otro compositor-director que rigió la misma orquesta medio siglo antes. Esta grabación de la "Trágica", o la única *Sexta*, según Alban Berg, muestra un nervio en el control de esa inmensa obra que, aunque muchos aficionados con años encima ya conocen, debería de atraer a jóvenes melómanos. La *Sexta* es, quizá, la obra que mejor muestra esa cualidad que Mahler pedía al género sinfónico: contener la totalidad del mundo en su interior, desde lo vulgar a lo sublime. Obra sobrecogedora en versión histórica. **J.F.G**



AIRES DEL OESTE

SONY

A. Copland: *Music for theatre; Concerto for piano; Connotations; El Salón México.*
New York Philharmonic. Leonard Bernstein, director.

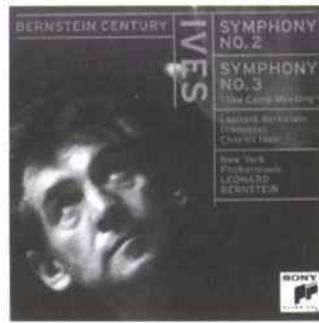
Quizás, después de Stravinsky, ningún compositor se haya mostrado tan camaleónico como Copland. Alumno de Nadia Boulanger en París, al volver a Estados Unidos Copland apostó por un neoclasicismo en el que introdujo elementos del jazz y de la música popular.

Su objetivo era crear un estilo "americano" dotado de fuertes rasgos comunicativos. Son los años del *new deal* y de Roosevelt en los que el compositor escribe *Music for theatre*, *Concerto for piano* (donde a menudo figuraba como solista) o *Salón México*, obras que en ciertos momentos se revelan demasiado complacientes hacia el gran público.

No por ello Copland dejó abandonado el filón vanguardista, que vino intensificándose en su producción a partir de los años cincuenta. La dodecafónica *Connotations*, de 1962, testimonia la otra faceta, tal vez menos difundida, del compositor. Sin embargo, frente a cualquier lenguaje, Copland siempre extiende su artesanado como instrumento de comunicación puesto al servicio de los oyentes.

El vínculo de admiración y amistad que unió a Bernstein y Copland se expresa en esta grabación con unas interpretaciones de referencia.

STEFANO RUSSOMANNO



SINFONÍAS AMERICANAS

SONY

Charles Ives: *Sinfonías nº 2 y 3.*
New York Philharmonic. Leonard Bernstein, director.

Disco indispensable para quien ama a Ives, para quien no lo conoce todavía y para el que no lo ha escuchado en la interpretación de Bernstein. O sea, disco indispensable para casi todos. Ives no deja de ser una de las personalidades más fascinantes y enigmáticas de la música de comienzos de siglo. Sus edificios sonoros mezclan citas clásicas con motivos populares en una personalísima y evocativa síntesis. Por su aliento postromántico, la *Sinfonía nº 2* es, posiblemente, la obra más accesible para los no adeptos. La *Sinfonía nº 3*, con sus más de 150 motivos citados, recrea la imagen de la antigua América rural y campesina a la que siempre miraba con nostalgia el compositor.

Por cierto, Ives se opuso cuando se enteró de que se iba a estrenar su *Segunda sinfonía* (en 1951, cincuenta años después de la fecha de composición), pero al final apreció la interpretación. El director de entonces era Bernstein y, al escuchar el presente disco, podemos comprobar hasta qué punto la satisfacción de Ives estuvo justificada. Muy pocas batutas han sabido sintonizar tan felizmente con su mundo sonoro.

El disco se completa con un revelador texto radiofónico de Bernstein sobre Ives. Quien tenga algún problema con el inglés hablado, que no se preocupe. Las notas incluyen el texto, además, en versión trilingüe. **S.R.**

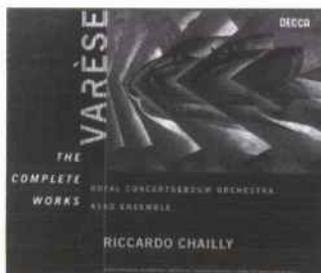


ENTRE DOS SIGLOS

TELARC (Distribuye ANTA)
E. Dohnányi: *Sinfonía nº 1.*
London Philharmonic Orchestra.
Leon Botstein, director.

Data esta grabación de enero de este mismo año, ofreciéndonos una obra sinfónica del compositor Ernő von Dohnányi (1887-1960), conocido anteriormente por Ernst, nacido en Pozsony (o Pressburg, Hungría, ahora Bratislava, Eslovaquia) y muerto en New York. Actuó por última vez en el Festival de Edimburgo de 1956 y fue uno de los más destacados pianistas de su generación (impuso la integral de las *Sonatas*, de Beethoven). Se le debe como pianista y director el estreno de obras de Bartók y Kodály.

Hoy día, parte de su música orquestal suele interpretarse con cierta frecuencia, aunque no demasiado en nuestro país. Contribuiría, hasta cierto punto -con Bartók y Kodály-, a la supresión de la influencia alemana en los compositores húngaros. De su primer periodo (1900) es la *Sinfonía nº 1, op. 9 en Re menor*, cuyo estreno se efectuaría dos años después de su composición, en Manchester, por la Orquesta Halle dirigida por el entonces famoso director húngaro Hans Richter. Aunque cambió de orientación varias veces, en esta obra observamos el espíritu ecléctico de su lenguaje musical, clásico en la forma y romántico en espíritu: Bruckner, Brahms, Strauss, Chaikovsky. Todo ello, manejado con una originalidad y personalidad sorprendentes nos revelan una página de impecable escritura de la que podemos disfrutar sin reservas. **M.G.F.**



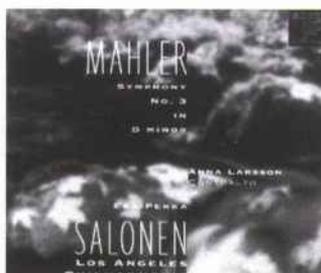
VARÈSE DEFINITIVO

DECCA
Edgard Varèse: La obra completa.
 Royal Concertgebouw Orchestra.
 ASKO Ensemble.
 Riccardo Chailly, director.

De vez en cuando, uno pide una prueba de que el mundo no se ha vuelto totalmente estúpido y ésta llega. ¿La obra completa de Varèse con revisiones escrupulosas, con sus obras inéditas y grabada por una orquesta y director libre de toda sospecha?, ¿es posible? Pues sí. Chailly, la Orquesta del Concertgebouw y el ASKO Ensemble han creído en ello y aquí está: el suceso del año en términos de música comprometida del siglo XX.

Varèse sigue siendo uno de los creadores más enigmáticos del siglo. Su obra, acerada y tensa, no parece surgir de ninguna otra referencia que no sea la intuición de una época en la que ya no pueden tener acomodo las melindrosas emociones de un grupito de burgueses centroeuropeos. Es una obra pionera de muchas cosas, la percusión, los sonidos industriales, la electrónica, y pese a ello no provocó ninguna escuela directa ni el menor manifiesto o escrito que permita legitimar su acción en una posible descendencia.

La importancia de esta grabación reside en que incluye obras que permanecían en estado de bocetos (como *Tuning Up*, *Un grand sommeil noir* o *Dance for Burgess*); en que las grandes obras (como *América*) se han basado en manuscritos originales y, en fin, en que todo ha sido cuidado hasta el mínimo detalle. No la dejen escapar. **J.F.G.**

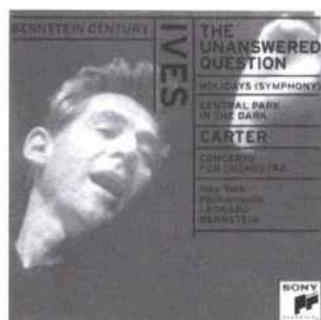


LO QUE NOS DICE LA MÚSICA

SONY
Mahler: Sinfonía nº 3, en re menor.
 Anna Larsson, contralto.
 Los Angeles Philharmonic.
 Esa-Pekka Salonen, director.

La *Tercera Sinfonía*, de Mahler, es una obra desestabilizadora para un empresario. Cerca de quinientos intérpretes y una contralto solista (y, por supuesto, un director) para que una parte destacada de la masa coral reunida cante sólo unos minutos, o que la contralto se exprese no más de diez en una obra que pasa de la hora y media parece desequilibrado a la hora de pagar los cachés. Añádase la necesidad de una interpretación perfecta y que el público no falle, lo que proporcionará no más de cuatro o cinco veces más gente en las butacas que en el escenario. En fin, que es una obra que tiene mucho que agradecer al disco.

No es fácil resumir las pretensiones fenomenales de Mahler con este gigantesco friso musical. Se dan cita aquí desde textos de Nietzsche hasta un conjunto de sugerencias cósmicas. Mahler proyectó una serie de títulos para sus movimientos que luego fueron sabiamente suprimidos (el público es muy peligroso cuando se le da este tipo de sugerencias), pero que dan pistas. El primer movimiento se habría titulado *El despertar de Pan*. *El verano hace su entrada*; los siguientes *Lo que me dicen las flores*; *Lo que me dicen los animales del bosque*; *Lo que me dice el hombre*; *Lo que me dicen los ángeles* y *Lo que me dice el amor*. **J.F.G.**

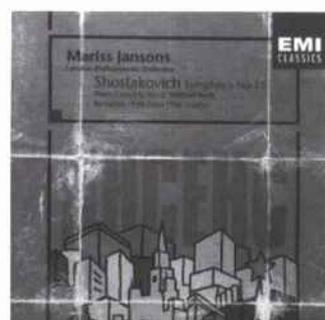


PREGUNTAS, RESPUESTAS Y VANGUARDIA AMERICANA

SONY
Charles Ives: La pregunta sin respuesta. Holidays (Symphony). Central Park en la oscuridad. Elliott Carter: Concierto para orquesta.
 New York Philharmonic. Camerata Singers. Seymour Lipki, abraham Kaplan, Seiji Ozawa, Maurice Peress, directores.
 Leonard Bernstein, director.

Desde la *Pregunta sin respuesta*, de Ives, hasta el *Concierto para orquesta*, de Carter, Nueva York pasó de ser la ciudad más trepidante de la Costa Oeste americana a la Megalópolis actual, la capital del planeta Tierra. Y, sin embargo, ¡cuánta timidez estética! Se avanzó más en diez años en los arrabales de Viena, o en siete en el París de la postguerra que allí en sesenta. Pero, atención, se avanzó; no nos creamos nosotros tan listos cuando nuestras orquestas y nuestro público todavía tienen barreras psicológicas para pasar de Joaquín Turina y retornar al *Concierto de Aranjuez* con frenesí a la menor crisis de identidad.

Escuchar a la fabulosa Filarmonía de Nueva York y a todo un Bernstein (auxiliado por Lipkin y Kaplan en la *Sinfonía Holidays*, y por Azawa y Peress en *Central Park en la oscuridad*, de Ives) retratando su música, especialmente en ese difícil y erizado *Concierto para orquesta*, de Carter, produce un cosquilleo en la columna vertebral. Y es que no se puede hacer una buena música orquestal si una buena orquesta del país no se compromete. **J.F.G.**



MISTERIOS MUSICALES

EMI
Shostakovich: Sinfonía nº 15, op. 141. Concierto para piano nº 2. Suite «El tábano».
 Mikhail Rudy, piano.
 London Philharmonic Orchestra.
 Mariss Jansons, director.

La música de Shostakovich puede que sea una de las más misteriosas que se conocen. Haber pasado la vida navegando por aguas turbulentas, haber salvado el pellejo en el mortal laberinto estalinista, haber hecho creer a mucha gente (especialmente a gente muy peligrosa) que lo que decía con sus obras era lo que ellos querían que se dijera ha terminado por levantar una ambigüedad monumental. Que todo eso, además, sea expresado con una calidad técnica y artística de primer orden nos turba más aún. ¿Es posible que también nosotros, muchos años después, creamos entender lo que nos dice y seamos víctimas de la misma ilusión en la que se enredaron los censores del partido?

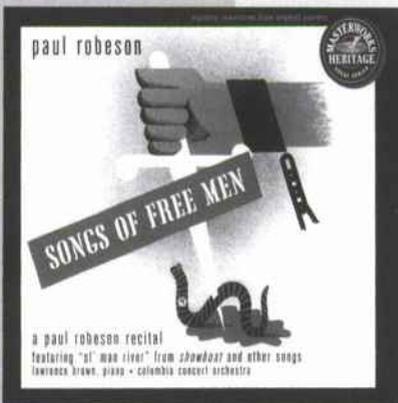
La última sinfonía que compuso Shostakovich nos sumerge aún más en su laberinto protector. Plagada de citas, desde la primera extraída del *Guillermo Tell*, de Rossini, hasta las últimas de Wagner, pasando por las suyas propias, esta obra nos invita a entender algo que, probablemente, quedará siempre fuera de nuestro alcance. Y ello con una concepción sinfónica de muy alto nivel y una emotividad siempre ajustada a los parámetros revolucionariamente correctos de su torrada vida. **J.F.G.**



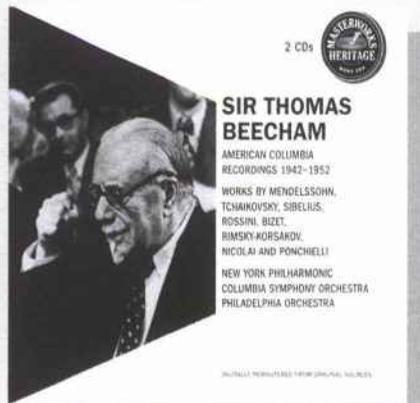
MHK 63221



MHK 63222



MHK 63223



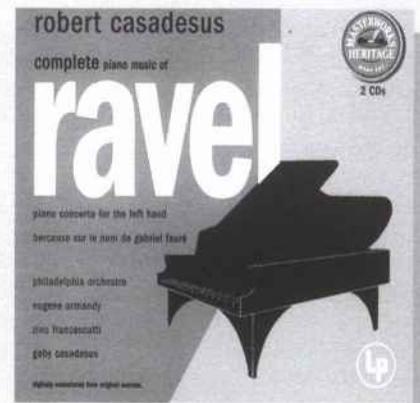
MH2K 63366



MH2K 62765



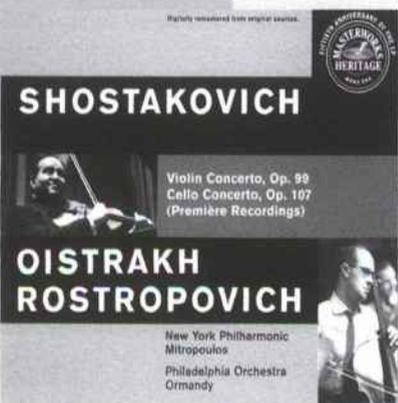
MH2K 63151



MH2K 63316



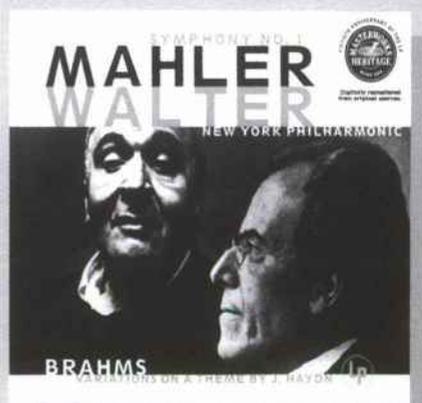
MH2K 63322



MHK 63327

Y además:

- LILY PONS - Coloratura Assoluta
MH2K 60655
- MOZART: COSI FAN TUTTE (Met. 1952)
MH2K 60652
- STRAVINSKY DIRIGE STRAVINSKY
MH2K 63325



MHK 63328



ENTRE EL SÍ Y EL NÔ

PHILIPS

B. Britten: *Curlw River*.

P. Langridge, T. Allen, S. Keenlyside, G. Saks, C. Richardson. London Voices. Academy of St. Martin in the Fields. Neville Marriner, director.

En 1956, Britten conoce el teatro Nô japonés durante una gira. La impresión que le causa esta modalidad de teatro musical hierático y ritualizado es duradera y encarga al libretista William Plomer un poema. Britten había decidido mantener el espíritu budista, pero decide desarrollar la acción en el ámbito cristiano de los autos sacramentales de finales de la edad media. El primer resultado de esta experiencia es este *Curlw River* de 1964 al que seguirán otras dos parábolas cristianas: *The Burning Fiery Furnace* (1966) y *The Prodigal Son* (1968).

En *Curlw River* se reproduce el ritmo y la atmósfera Nô con la teatralización de una parábola ejemplar que un abad y unos monjes cuentan (cantan). Como en el Nô, hay una acción lenta y ritual desarrollada con un efectivo instrumental muy reducido (flauta, viola, arpa, órgano de cámara, trompa, contrabajo y percusión), y cantada por voces masculinas. Entre una entrada y salida de coro gregoriano, Britten encuentra acentos expresivos plenamente suyos que le permiten una economía de medios justificada, además, por la fuente de inspiración, el Nô. El resultado es de una extraordinaria finura estética a poco que se encuentre el estado de ánimo adecuado para escuchar más de una hora de música tensa, despojada y limpia. **J.F.G.**



BERIO DE CÁMARA

MDG (Distribuye ANTAR)

Luciano Berio: *Serenata I* (1957). *Sequenza IV* (1964/93). *O King* (1968). *Sequenza IXa* (1980). *Linea* (1973).

Ensemble Avantgarde

Llegará una época en la que mucha de esa gente que habla de la música "contemporánea" como si hubiera nacido sólo para hacerle la puñeta escuchará a Berio (y a otros, pero ahora sólo hablamos de Berio) como si fuera un nocturno de esos que hacen soñar en crepúsculos de fondo tornasolado. La música de Berio (y la de sus colegas de generación, pero ahora sólo hablamos de Berio) se extiende desde los años cincuenta hasta nuestros días. Pero sus principales claves expresivas e intelectuales, su razón de ser en términos de sintonía con las ideas de una época, se sitúa en esos años en los que el setenta por ciento de los que leen estos no habían nacido. Así pues, la suerte está echada para los obtusos. Esta música cada vez suena más "bonita", pese a que ni siquiera era esa su intención; pero es que la belleza no es ese perrito faldero que suponen los vagos mentales.

La música de cámara de este gigante italiano tiene una intimidad especial, una calidez que supura por encima del estructuralismo que la alimentó. Y eso es válido para obras concertantes, como la *Serenata*, para flauta y catorce instrumentos de 1957, hasta la larga serie de secuencias para instrumentos a solo de las que aquí tenemos tres. ¿Por qué no probar con este disco? **J.F.G.**



EL DISCRETO ENCANTO DE POULENC

PHILIPS

Francis Poulenc: *Les mamelles de Tiresias. Le bal masqué.*

Barbara Bonney, Jean-Paul Fouchécourt, Wolfgang Holzmaier, Jean-Philippe Lafont, Mark Oswald, Graham Clark, Gordon Gietz, Anthone Griffey, Akemi Sakamoto, Wolfgang Holzmaiz. Tokyo Opera Singers. Saito Kinen Orchestra. Seiji Ozawa, director.

Un país muy parecido a Francia, una época muy parecida a la postnapoleónica, una crisis de natalidad, una obligación de traer niños al mundo, una mujer que se declara feminista y dimite de la anterior obligación, elimina sus atributos pectorales, se pone una barba y se declara soldado. Con estos mimbres, Apollinaire haría una farsa muy típica de la vanguardia dulce del París de la *Belle époque*. Poulenc lo convertiría en una ópera bufa en unos años mucho más agrios, de 1944 (cuando la acabó), a 1947 (cuando se estrenó). Cincuenta años después no se nota tanto el anacronismo y podemos imaginar que aún nos encontramos en unos años veinte picarones y sueltos.

La obra es una "delicatessen" y se digiere muy bien. Todavía parece que nos encontramos delante del joven seductoramente iconoclasta capaz de traducir en atmósferas plácidas la ácida sonrisa de un Satie y la provocación de salón de un Cocteau. Este disco, que se completa con la cantata *Le bal masqué*, es una iniciativa japonesa capitaneada por Seiji Ozawa; los japoneses tienen buen instinto para lo francés. **J.F.G.**



ROMÁNTICISMO Y PERSONALIDAD

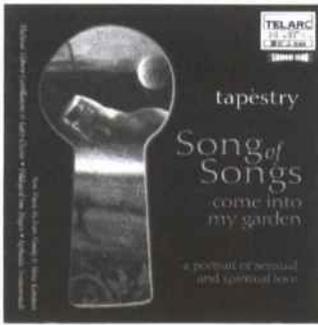
SONY

Reynaldo Hahn: Canciones. Susan Graham, mezzosoprano; Roger Vignoles, piano.

Para quienes vivimos en la última década del siglo XX, Hahn ha pasado a ser, injustamente, un compositor de menor figuración en la escuela francesa. Esto, quizá, pueda tener origen en dos hechos: a) No escribió para las masas, sino para una elite de intelectuales, lo cual hace que sus partituras no llegaran al *grosso popolo*. b) No fue un innovador, en una época en que florecieron las más variadas tendencias musicales, el impresionismo, el atonalismo, el politonalismo, el polimodalismo, entre otros, se conservó siempre fiel al romanticismo.

Residente en París, toda su actividad artística se desarrolló en esa ciudad del fin de *siècle* y la *belle époque*. Pupilo de Massenet, gran amigo y confidente de Proust, destaca en la historia de la música francesa por sus composiciones que anuncian ya el impresionismo: las piezas de cámara y las canciones.

Este registro con veinticuatro de sus deliciosas melodías, son de un penetrante encanto que se encarga de transmitirnos Susan Graham con su flexible fraseo, escrupulosa dicción y sus colores vocales expresivos junto a un Roger Vignoles en un impecable y cristalino acompañamiento. Belleza inefable. **M.G.F.**

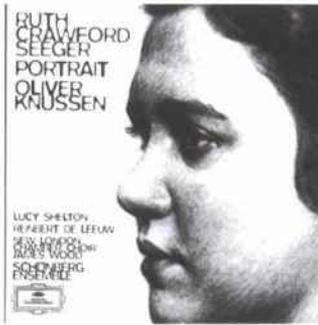


CUANDO CANTA EL AMOR

TELARC (Distribuye ANTAR)
El cantar de los cantares.
 Tapestry. Laurie Monahan,
 mezzosoprano y dirección. Cristi
 Catt, soprano. Sandra Morales,
 mezzosoprano y percusión.
 Daniela Tosic, alto. Shira
 Kammen, zanfona y arpa.

Este disco es una auténtica rareza y una grata sorpresa. El *Cantar de los cantares* ha subyugado a generaciones que han visto en el episodio bíblico uno de los primeros cantos al amor de que se tiene noticia escrita. La polémica de si prima el amor espiritual sobre el sensual apenas ha conseguido velar la sugestión que el poema brinda, sobre todo porque lo que llamamos espiritual o sensual puede tener poquísimos que ver con lo que imaginaron los que dieron forma a esta sublime narración.

El disco es un proyecto del grupo Tapestry compuesto por intérpretes y compositoras femeninas americanas, especializadas en música medieval. El poema está ilustrado con una mezcla de obras compuestas por autores actuales y cantinelas hebreas y sefarditas de uso aún activo en las sinagogas. Entre los compositores que se han unido al proyecto hay que citar a Ivan Moody, William Sharlin, Max Heffman y los miembros de Tapestry Daniela Tosic y Shira Kammen. Entre los cantos antiguos con firma destaca uno de la legendaria Hildegard von Bingen. El resultado es una fascinante reconstrucción del poema en el que se alternan piezas separadas por siglos y que, sin embargo, se hermanan en la magia del canto al amor. **J.F.G.**



PORTRAIT

DEUTSCHE GRAMMOPHON
Ruth Crawford Seeger.
 Schönberg Ensemble.
 Oliver Knussen, director.

En tiempo de debates sobre mujeres compositoras, no estaría mal echar una mirada sobre la producción de la norteamericana Ruth Crawford Seeger (1901-1953). Su música atrae por una belleza extraña, elegante y vigorosa a la vez, poniéndose a la altura de sus más ilustres colegas masculinos. Desde *Music for Small Orchestra* (1926) sus coordenadas estilísticas están definidas en términos de una muy personal heterofonía armónica, tímbrica y rítmica (ningún parentesco con Ives). Una tensión lírica llena de dulzura y misterio atraviesa los espléndidos *Three chants* (1930) para coro de mujeres. *Three Songs* (1930-32) para contralto, oboe, percusión y piano, abarca en la dimensión de pieza breve un abanico de matices expresivos que va de lo irónico a lo afectuoso, hasta lo terrorífico. Posiblemente el *Cuarteto 1931* represente por densidad conceptual y aliento expresivo la obra maestra de la autora. Escúchese por ejemplo su *Andante*, luego trascrito para orquesta de cuerdas: los instrumentos se juntan en una masa sonora fascinante, de perfiles indefinidos.

¿Qué más decir? La música es magnífica, las interpretaciones admirables, el disco es además fácil de conseguir. Sólo la pereza puede impedirle al lector que se pierda este recién descubierto clásico del siglo XX.

S.R.



PASIÓN DE OLORES

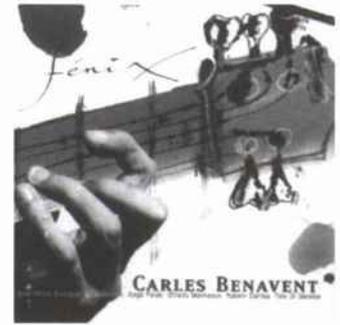
AUVIDIS ETHNIC /
 FLAMENCO VIVO
"Aroma".
 José Luis Montón, guitarra.
 Chano Domínguez, piano.
 Eva Durán, cante.
 Javier Colina, contrabajo.

No es frecuente que un título refleje tan bien el contenido de un disco. En ésta música encontramos la voluntad de llegar a los sentidos, de tocar las emociones más hondas para trasladarlas a flor de piel, y hacerla vibrar, erizarse, oler y tocar, superando las barreras de la música y del espacio. Mezclas y fusiones, instrumentos tradicionales recuperados por manos expertas que nos traen ecos de otras músicas y de otras tierras, de otras emociones y otras sensaciones. Todo, para lograr un disco muy, muy flamenco...

La música de Montón nos trae recuerdos del mejor flamenco de ahora y del de antes, logrando un resultado que se hace muy agradable de escuchar. Se hace nuestro amigo para proporcionarnos un rato de puro goce y disfrute de los sentidos.

Enormes, el piano de Chano Domínguez, y la flauta de Ignacio Vidaechea "Búho". También las guitarras, la percusión y la voz nos ayudan en este viaje imaginario desde nuestro sofá a otros lugares llenos de tierras aromáticas y plantas olorosas, de agua que corre, y remojándonos los tobillos, nos provoca un escalofrío que nos recorre el cuerpo hasta refrescarnos la frente y hacernos visitar esas tierras que hemos sentido e imaginado.

EL TÍO CROQUETA



BENAVENT, "FÉNIX"

NUEVOS MEDIOS
 Carles Benavent, bajo, mandola y
 palmas.
 Joan Albert Amargós, teclados.
 Gil Goldstein, piano y acordeón.
 Jorge Pardo, saxos y flauta.
 Othello Molineaux, steel drum.
 Rubem Dantas, percusión.
 Tino di Geraldo, batería, percusión,
 palmas.

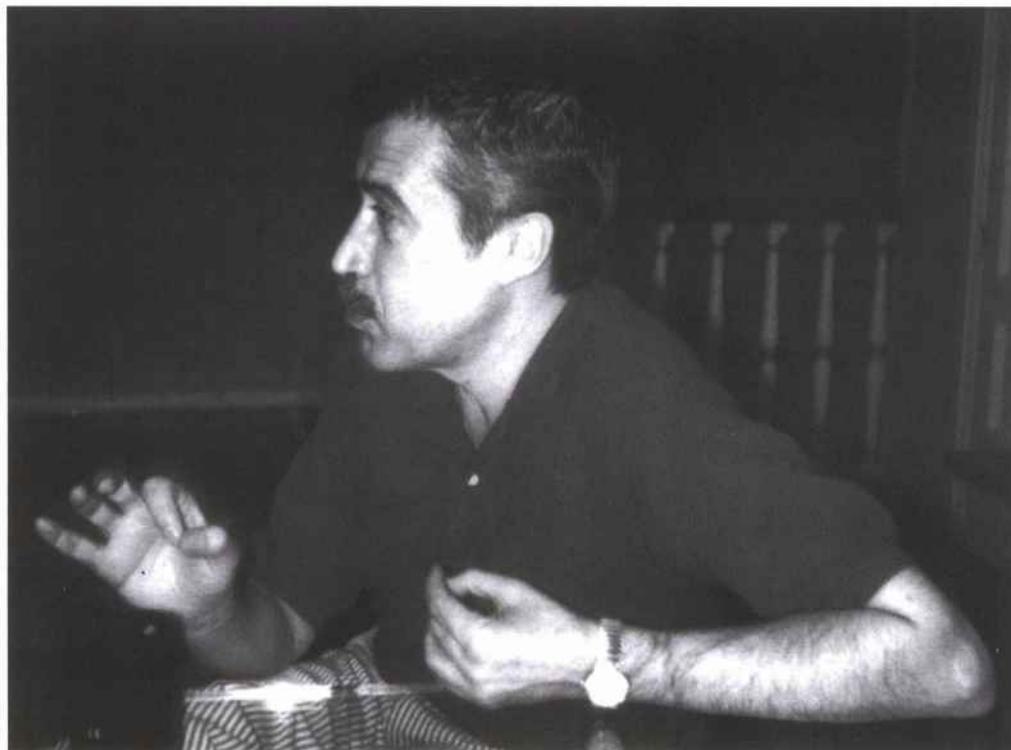
Carles Benavent ha hecho un disco cálido, melódico, muy acogedor. Incluso sensual. Es mucho menos flamenco que sus trabajos junto a Jorge Pardo y sus *flamenco all stars*. Aunque ellos son los mismos, prácticamente (sólo falta la voz flamenca, pero a cambio incluye los teclados de Amargós, el piano y acordeón de Goldstein y el Steel drum de Molineaux), el enfoque de esta música es distinto.

Es salsa, calipso, ritmos caribeños, africanos. Sonido compacto y muy sólido (bien por la producción), como era de esperar, ya que los músicos son todos de primera fila. Siempre hay que alegrarse de poder escuchar un disco de calidad. La única objeción es que es muy corto, 39 minutos de música que se pasan volando.

En cuanto al trabajo de los músicos, habría que destacar el de Amargós a los teclados, en buena parte responsable de ése sonido como de marimba que planea por el disco, uno de los elementos que le confieren al disco su calidez. Y cómo no, también los vientos de Jorge Pardo, compañero inseparable de Carles, y seguramente implicado en buena parte de la autoría de los temas, aunque sólo sea por la colaboración continua que llevan estos dos monstruos musicales. **E. T. C.**

Emilio Sagi, director del teatro de la Zarzuela, subraya la vocación educativa de la
Entrevista nueva etapa del teatro.

“El teatro que cierra las puertas y ventanas ¡ay de ellos! porque el olor a rancio se va a notar”



Emilio Sagi.
 © Loli de Oliva

La próxima temporada va a ser la primera completa que ofrezca el Teatro de la Zarzuela en esta nueva etapa caracterizada por la cohabitación con el remozado Teatro Real. La anterior estuvo recortada por unas obras que llevaron al venerable coliseo un aire acondicionado recibido como una bendición en los últimos meses caniculares de la temporada pasada. Para esta temporada plena de promesas, el equipo del Teatro ha diseñado una programación modélica que no por esperable en un equipo tan maduro ha dejado de sorprender gratamente. En esa programación, Emilio Sagi, ha querido dar un lugar de honor a la educación, la captación de nuevos públicos y la apertura a todo tipo de profesionales.

P.- ¿Cuál va a ser el papel del Teatro de la Zarzuela ahora que ha abierto sus puertas el Teatro Real?

R.- La apertura del Teatro Real significa un mayor espacio para las actividades músico-teatrales en esta ciudad. Creo que los dos teatros se tienen que complementar y que también da una libertad mucho mayor a este teatro. Diría mejor que le deja la libertad de volver a tener una personalidad propia que este teatro tenía en un principio. En los últi-

mos años, cuando el Teatro Real estaba casi terminado, la gente ya no atendía muy claramente a lo que aquí se estaba haciendo. Ahora, hemos recuperado la libertad de acción para hacer lo que creemos que tenemos que hacer. En primer lugar, defender la zarzuela, pero defenderla bien, ofrecer una zarzuela moderna, vivificada para un público joven, competitiva en el ámbito internacional, que vaya a Edimburgo, a Washington o a Roma y que compita con *La Traviata* de un

determinado teatro y con un *Rake's Progress* del teatro de no sé donde. También, vamos a empezar un ciclo de ópera barroca y otro de ópera contemporánea.

P.- ¿Cuál cree que es el papel educativo de la nueva etapa del Teatro de la Zarzuela?

R.- Atendemos a toda la cuestión educativa y no es de ahora, este teatro desde hace ya unos años está haciendo un tipo de trabajo-taller que a mí me parece uno de los logros mayores de los últimos años.

Es un teatro nacional muy importante y tiene que tener ese tipo de cosas y cada vez más. También está el tema de los segundos repartos que en un principio parecían una locura y ha sido un éxito; gracias a eso hay seis o siete cantantes españoles que están cantando en el Metropolitan o en Viena en primeros repartos y tienen un éxito fabuloso.

P.- Háblenos un poco más de los talleres.

R.- El año que viene he planteado tres cursos-taller. Los vamos a hacer en los salones del Hotel Villarreal aunque es una actividad del teatro. El primero está relacionado con *L'incoronazione di Poppea* pero va más allá de esta obra, se va a llamar *Monteverdi hoy*. Aspectos de filología, dramaturgia, realización instrumental, cómo se trata la voz en la ópera barroca y en Monteverdi van a tratarse en ese curso que dirigirá Alberto Zedda. Hay conferencias magistrales de tres profesores: Messini, musicólogo y gran especialista en música contemporánea y barroca se hace cargo de la primera, las otras dos están aún sin confirmar; hay, también, mesas redondas, la primera sobre la realización instrumental, la segunda sobre la filología monteverdiana, la tercera y la cuarta sobre la voz y la dramaturgia en Monteverdi. Esas mesas redondas van a contar con profesionales importantes como René Jacobs, Gabriel Garrido (que va a hacer una obra barroca en este teatro para la temporada 1999-2000), Pier Luigi Pitzì o Ariel García Valdez (que va a dirigir *L'incoronazione di Poppea*). Por la tarde se darán

unas clases que Alberto Zedda llama filología aplicada, en las que él y los otros maestros van a montar una escena de canto con continuo con los cantantes que intervienen en *L'incoronazione di Poppea* que monta el teatro.

P.- ¿Quiénes pueden ser alumnos de ese curso?

R.- Quien quiera venir. No se va a exigir nada, aunque el nivel va a ser un poco alto no vamos a poner límites. La matrícula será un registro porque el teatro quiere saber cuánta gente va a venir y el precio rondará las 800 pesetas, por decir algo.

P.- O sea, que no es un curso para cantantes.

R.- No, no lo es. El único curso para cantantes que preparamos es el de Raina Kabaivanska, un curso de interpretación para voces al que me gustaría que asistieran profesionales que ya estén cantando porque creo que es una oportunidad para la gente joven tratar con una maestra de su categoría que no fue una cantante al uso. Ella siempre ha sido una grandísima actriz, por eso tiene esa carrera tan larga que todavía le permite hacer *Tosca* y *Adriana Lecouvreur*. En su curso sí que va a haber dos tipos de matrícula, clases cerradas y públicas, a éstas puede asistir quien quiera como oyente, pero los que van a recibir las clases directas van a ser doce, ella va a hacer audiciones para elegir a sus alumnos y alumnas.

P.- ¿Y el curso sobre zarzuela?

R.- Se estructura igual que el de Monteverdi. Por las mañanas va a ser teórico, con unas mesas redondas sobre zarzuela, tres conferencias magistrales para abrir el curso y por las tardes va a haber dos clases de voz, de técnica para cantar la zarzuela. Plácido Domingo va a colaborar como codirector del curso, espero que tenga tiempo suficiente en el mes de julio y me gustaría que ofrecie-

ra una clase práctica montando una escena con dos o tres cantantes. Mi tío Luis Sagi Vela va a montar también otra romanza, se va a discutir por qué se monta así, cuál es la tradición y luego dos directores de escena (uno es Calixto Bieito y el otro soy yo), vamos a montar dos escenas de zarzuelas y a explicar por qué lo hacemos así, cómo concebimos el personaje, etc.

P.- ¿Y aparte de estos talleres?

R.- El Teatro incluye, como otras actividades educativas, funciones para jóvenes y niños de la mayoría de las zarzuelas. Puede haber alguna zarzuela poco apropiada para niños, pero son los profesores los que deciden qué edad deben tener los niños que tienen que venir a verla. Obviamente, para *La Corte del Faraón*, por ejemplo, con sus contenidos sicalípticos, habrá colegios que piensen que no deben de venir niños pequeños.

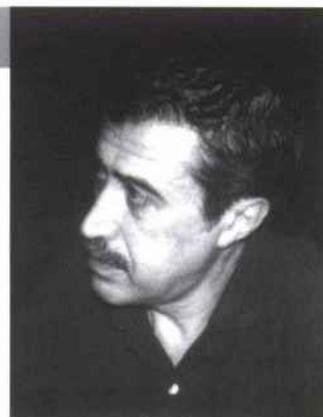
P.- Se dice que la zarzuela tiene que ser la gran cantera vocal de nuestro país, pero el Teatro de la Zarzuela se plantea el género al más alto nivel profesional ¿Cómo pueden pasar ese puente los jóvenes cantantes?

R.- Es cierto que planteamos la zarzuela al mayor nivel que podemos. Pero hay que tener en cuenta que los cantantes de gran nivel que han cantado o que van a cantar aquí no pueden hacer muchas funciones ya que tienen unos calendarios muy apretados. Ahí es donde se encuentran las oportunidades para gente nueva. Por ejemplo, en *Doña Francisquita* hay gente joven que está haciendo papeles como el sereno, el lañador, el cofrade de la bulla, etc. El año que viene, *La Corte del Faraón* lleva un reparto muy joven al lado de gente de carrera. Creo, además, que este teatro debe de ser un puente para profesionales de todo tipo, no solamente de cantantes. El año que viene van a entrar

maestros nuevos o poco conocidos que harán series de funciones; probablemente no el estreno, pero van a entrar en una dinámica teatral con muchos ensayos, rigor, etc. Este año, por ejemplo, estuvo Calixto Bieito que aunque ha hecho cosas en Barcelona y venía precedido de una fama importante, en Madrid no se había visto nada musical suyo. El año que viene también va a debutar otro director de escena nuevo, Javier Ulacia, otro año serán otros. Me gusta que este teatro sirva para abrir muchas puertas porque cuando en un género, un teatro o una programación abres puertas, aunque sea a cabezazos, pase lo que pase quedan abiertas y ya no se vuelven a cerrar. Aquí se preparan cosas importantes, por ejemplo, el montaje de zarzuela que hará por primera vez Alfredo Arias, el director argentino que está trabajando en la Ópera de la Bastilla, o que abre la Scala de Milán este año 98 con *El Barbero de Sevilla*, que ha hecho cosas impresionantes en París y, en fin, del que diría que es uno de los directores de escena más importantes del mundo en este momento. Cuando le propuse hacer zarzuela dijo que sí al momento y ya está trabajando en un montaje que va a llamar la atención.

P.- ¿Dijo que sí sabiendo que era *La Corte del Faraón*?

R.- Sí, sí, inmediatamente. Dijo que la había oído en Buenos Aires, la recordaba de otra manera y cuando le envié la partitura vio que es mucho más seria de lo que parece. Que un director como Alfredo Arias venga a hacer un montaje de zarzuela es muy importante, y para futuras temporadas hay una serie de directores extranjeros que van a entrar en el mundo de la zarzuela y que son nombres muy sorprendentes. Hay que abrir puertas y un teatro como éste debe de ser una



Emilio Sagi.
© Loli de Oliva

casa libre con las puertas abiertas, como yo creo que tienen que ser todos los teatros. No concibo un teatro con las ventanas cerradas, tiene que entrar el aire constantemente y el teatro que cierra las puertas y ventanas ¡ay de ellos! porque el olor a rancio se va a notar.

P.- ¿Tienen previsto realizar algún espectáculo lírico exclusivamente para niños o muchachos?

R.- Lo hemos hecho ya. Pero creo que es prioritario que el Teatro de la Zarzuela se consolide en esta nueva etapa, que un público diferente se haga con el teatro porque aunque sigue viniendo el público de toda la vida con ese público no llenamos treinta y tres funciones como ahora las estamos llenando. En el momento en que este teatro pase las dos primeras temporadas creo que se pueden hacer otro tipo de cosas. Un espectáculo lírico para niños en un teatro como éste, si se hace lo tienes que hacer muy bien y con la cantidad de funciones que tiene este teatro tampoco quedarían muchos días para programarlo, aunque sí muchos días para ensayarlo porque aquí cualquier espectáculo lo tenemos que llevar con unos niveles de rigor muy grandes. Entonces, todavía lo veo poco claro. He pensado en alguna zarzuela u ópera para niños, pero hoy por hoy me parece quitar espacio a otras cosas, mientras que los niños pueden disfrutar de espectáculos que se van a hacer aquí para todos los públicos.

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

ANTONIO ÁLVAREZ CAÑIBANO

Un siglo de músicas para ballet

“La cristalización y desarrollo de las Compañías Nacionales, así como las corrientes internacionales de vanguardia que algunos coreógrafos y bailarines han ido aportando al ámbito nacional, nos presenta un panorama rico, variado y en constante evolución”.

Durante la segunda quincena del mes de octubre estará abierta al público, en la Sala Goya del Círculo de Bellas Artes de Madrid, una exposición que con el título: *Ritmo para el espacio. Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX* pretende hacer un recorrido sobre lo que ha sido la aportación de los compositores españoles

la plástica y la danza, en colaboración, tuvieron su lugar y trascendencia en el panorama nacional e internacional.

La exposición se articula en tres etapas, que siguen un orden cronológico. “Tras los Ballets Russes” da título a la primera y abarca las tres primeras décadas del siglo. En ella se recoge el poderoso influjo que ejerció la compañía de

Argentina” colaboraron en uno de los momentos más brillantes de la cultura española. La segunda parte: “La proyección internacional” comprende las décadas de los años 40, 50 y 60, y muestra la difusión que nuestros creadores e intérpretes tuvieron en Europa y América, ya fuera por su labor desde el exilio, o por las giras de compañías con figuras importantes como Antonio Ruíz, momento que supuso el resurgir del género -dentro y fuera de España- después de la guerra, y donde no fue ajeno el estímulo que todavía seguían ejerciendo las visitas y encargos de notables compañías internacionales. “Entre la tradición y la vanguardia” es el título de la tercera parte de la exhibición, abarca los años 70, 80 y 90, y en ella se reúnen documentos que ilustran las creaciones de estas últimas décadas. La concurrencia de un activo grupo de compositores, la cristalización y desarrollo de las Compañías Nacionales, así como las corrientes internacionales de vanguardia que algunos coreógrafos y bailarines han ido aportando al ámbito nacional, nos presenta un panorama rico, variado y en constante evolución. Como colofón y cruce de variadas procedencias, se concluye con un conjunto de documentos sobre el estreno mundial en Madrid de *La Celestina*, el 24 de junio del presente año en el Teatro Real.



El amor brujo de Manuel de Falla. Coreografía de Pilar López y decorado de Viudes. Teatro Fontalba de Madrid (años 40). Foto: Gyenes.

para el ballet durante toda esta centuria.

La producción de la muestra corre a cargo del Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM, y con ella se ha procurado seguir la trayectoria de esta manifestación artística, mediante un notable acopio de documentación de todo tipo. Manuscritos e impresos de partituras, textos, cartas, figurines, bocetos de decorados, carteles, programas de mano y, sobre todo, fotografías van ilustrando las distintas etapas en las que la música,

Diaghilev, desde su primera visita a España en 1916. Desde Manuel de Falla a un número importante de compositores de la Generación de la República -tanto del ámbito madrileño como del barcelonés- siguieron el estímulo que supuso la deslumbrante propuesta de “arte total” que los rusos traían en su repertorio. Pero no sólo los músicos participaron en la tarea de buscar una expresión propia, literatos, artistas plásticos y, sobre todo, bailarines de excepción como Antonia Mercé “La

Aunque se haya partido de las creaciones musicales, en un género tan integrador como el ballet y como no podía ser menos, se ha puesto especial cuidado en que aparezcan representadas las sucesivas generaciones de bailarines y coreógrafos, quienes con sus diferentes lenguajes y estéticas dibujaron estas músicas en el espacio. Igualmente, el elemento plástico queda patente en fotografías, bocetos de decorados, figurines y carteles; creaciones que algunos de los más importantes artistas del siglo pusieron al servicio de dos artes en movimiento: la música y la danza. ■

Festival de Otoño

26 de octubre 1998 6 de diciembre

Una furtiva lacrima

Fragmentos de óperas de Donizetti

CÍRCULO DE BELLAS ARTES - Sala Fernando de Rojas

28 y 30 de octubre - 21 h.

SAN LORENZO DE EL ESCORIAL - Real Coliseo de Carlos III

6 y 8 de noviembre - 20 h.

VILLAVICIOSA DE ODÓN - Auditorio del Centro Cultural

22 de noviembre - 19 h.

A corazón abierto

II Ciclo de Flamenco

Chano Lobato y **Compay Segundo** (cante)

29 y 30 de octubre - 22 h.

Estrella Morente (cante) - 6 de noviembre - 22 h.

Miguel Poveda (cante) - 7 de noviembre - 22 h.

Diego "el Cigala" (cante) - 13 de noviembre - 22 h.

Niña Pastori (cante) - 14 de noviembre - 22 h.

Manuel "Agujetas" (cante) - 20 de noviembre - 22 h.

Sara Baras (baile) - 21 de noviembre - 22 h.

Carmen Linares (cante) - 27 de noviembre - 22 h.

Chano Lobato (cante) - 28 de noviembre - 22 h.

ILUSTRE COLEGIO OFICIAL DE MÉDICOS

DE LA AUTONOMÍA DE MADRID

Jose Mercè (cante) - 9 de noviembre - 21 h.

Enrique Morente (cante) - 23 de noviembre - 21 h.

TEATRO DE LA ZARZUELA

Estrella Morente (cante) - 5 de diciembre - 20 h.

Chano Lobato (cante) - 6 de diciembre - 20 h.

ALCALÁ DE HENARES - Teatro Salón Cervantes

Orfeo y Euridice

Ópera en versión original de Christoph W. Gluck

estrenada en Viena en 1762

ALCOBENDAS - Teatro Auditorio Ciudad de Alcobendas

31 de octubre - 20 h.

TORRELODONES - Teatro Bulevar - 21 de noviembre - 20.30 h.

MÓSTOLES - Centro Cultural Villa de Móstoles

28 de noviembre - 20 h.

El piano a través de su historia

Ciclo de piano

Antonio Baciero (piano) - 3 de noviembre - 19.30 h.

Mariano Ferrández (piano) - 5 de noviembre - 19.30 h.

Alvaro P. Campos (violoncello) y **Almudena Cano** (piano)

7 de noviembre - 19.30 h.

Miriam Gómez Morán (piano) - 10 de noviembre - 19.30 h.

Ignacio Marín Bocanegra (piano) - 12 de noviembre - 19.30 h.

Cuarteto Assai (cuerda) y **Sebastián Marín** (piano)

14 de noviembre - 19.30 h.

Ana Guijarro (piano) - 17 de noviembre - 19.30 h.

Miguel Ituarte (piano) - 19 de noviembre - 19.30 h.

Carlos Bergasa (baritono) y **Giorgio Paganini** (piano)

21 de noviembre - 22.30 h.

Marta Zabaleta (piano) - 24 de noviembre - 19.30 h.

Silvia Torán (piano) - 26 de noviembre - 22.30 h.

Laura Alonso (soprano) y **Manuel Burgueras** (piano)

28 de noviembre - 19.30 h.

Guillermo González (piano) - 1 de diciembre - 19.30 h.

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA - Sala de Cámara

Venta de abonos del 6 al 26 de octubre:

Abono A (6 conciertos): 6.600 ptas. Días 3,7,12,17,21 y 26 de noviembre.

Abono B (7 conciertos): 7.700 ptas. Días 5,10,14,19,24 y 28 de noviembre y 1

de diciembre. Venta de entradas: a partir del 27 de octubre, en las taquillas del

Auditorio Nacional de Música, en la Red de Teatros Nacionales: Comedia, María

Guerrero, Olimpia y Zarzuela, y en Caja Madrid teléfono: 902 488 488

Laura Alonso (soprano) y **Manuel Burgueras** (piano)

29 de noviembre - 19 h.

VILLAVICIOSA DE ODÓN - Auditorio del Centro Cultural



Concierto presentación de la Asociación Madrileña de Compositores y Compositoras

CÍRCULO DE BELLAS ARTES

Sala de Columnas - 4 de noviembre - 20 h.

El triunfo del honor o El libertino arrepentido

Ópera cómica de Alessandro Scarlatti

LAS ROZAS - Casa de Cultura - 7 de noviembre - 20 h.

SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

Real Coliseo de Carlos III - 5 y 6 de diciembre - 20 h.

Música Antigua Aranjuez

Música interpretada con instrumentos originales de época

ARANJUEZ - Centro Cultural Isabel de Farnesio

7, 14, 15, 21 y 28 de noviembre

Concierto de la Orquesta de la Comunidad de Madrid

Obras de Albéniz /Guerrero, Leo Brouwer,

R. Halffter/Encinar, Montsalvatge y Campos Parsi

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA

Sala Sinfónica - 8 de noviembre - 11.30 h.

Concierto de las Naciones Unidas

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA

Sala de Cámara - 13 de noviembre - 19.30 h.

Homenaje a Federico García Lorca

Cancionero de los siglos XVI y XVIII y canciones de

Federico Garcia Lorca

y Manuel de Falla

interpretadas por Teresa Berganza

TEATRO DE LA ZARZUELA

16 de noviembre - 20 h.

La Tarasca

Estreno absoluto. Una producción del Festival de Otoño.

Ópera de Ángel Martíir Pompey

TEATRO DE MADRID

20 de noviembre - 20 h. y 22 de noviembre - 18 h.

La obra genial de Antonio de Cabezón en el Centenario de Felipe II

IGLESIA DE SAN ANDRÉS DE LOS FLAMENCOS

20 y 27 de noviembre - 20 h.

Homenaje a José Luis de Delás

Orquesta Sinfónica de Madrid

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA

Sala Sinfónica - 26 de noviembre - 19.30 h.

Ruleta. Ópera para un fin de siglo

Compañía Ópera Metropolitana de Barcelona

TEATRO DE LA ABADÍA - Sala José Luis Alonso

Del 26 al 29 de noviembre - 20.30 h.

Melodrama sobre Bécquer

Ojos verdes de luna, de Tomás Marco

ESCUELA SUPERIOR DE CANTO

(fecha por determinar)

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

Temporada ProMúsica

diálogo a tres bandas

Con sólo cuatro años de andadura, la asociación musical ProMúsica puede presentar un activo nada desdeñable: unas temporadas concertísticas maduras, un público fiel que se interesa por esa fascinante combinación de brillo y riesgo que define sus líneas de programación, y una implantación de sus temporadas en tres ciudades españolas de primerísima importancia, Madrid, Barcelona y Sevilla.

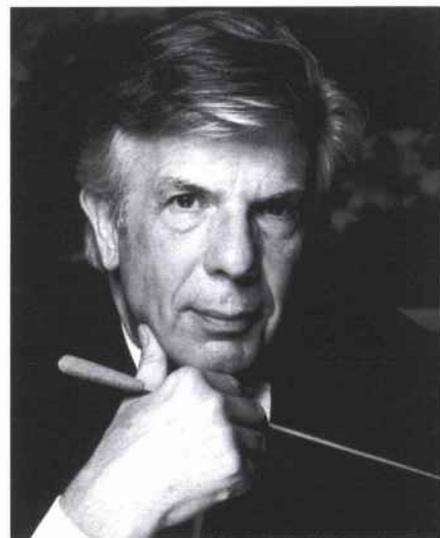
La proporción de conciertos que ofrece muestra un equilibrio envidiable, gran repertorio sinfónico para un ciclo que se llama justamente *El Mundo Sinfónico*, pero sin olvidar que la música ha seguido viviendo después de Strauss, incluso de otras maneras durante la vida del maestro bávaro del que el próximo año se celebra el cincuentenario de su muerte. Destaca, por ejemplo, el enorme desafío que se ha marcado Xavier Güell, frente a la Orquesta Filarmónica de Londres, al enfrentarse a *Sahara*, la compleja obra de Francisco Guerrero que, desgraciadamente, ha llegado tarde a esta consagración. Pero, tampoco está mal el programa de Marek Janowski con la Orquesta de la Radio Danesa marcándose un Nielsen, dos Sibelius

y un Hindemith; o la presencia del compositor ruso Schnittke -también desaparecido recientemente- en los atriles de la mítica agrupación de Cleveland con von Dohnányi.

La nómina de directores que presenta esta IV temporada es muy golosa: Vladimir Fedoseyev, el coreano Myung-Whun Chung, Christoph von Dohnányi, el finlandés Juka-Pekka Saraste, Eiji Oue, el polaco Marek Janowski (que tan brillante actuación ha tenido en Francia estos últimos años), Robert King, que hace un programa Haendel con The King's Consort, Kent Nagano y Philippe Herreweghe.

Todos ellos conforman la nómina que llena los diez conciertos de la temporada madrileña de ProMúsica. De ellos hacen el viaje a Barcelona y Sevilla Fedoseyev, el propio Güell, Eiji Oue y Kent Nagano; doblan sólo con Barcelona von Dohnányi y Saraste, mientras que dobla sólo con Sevilla Myung-Whun Chung. Entre las orquestas sobresalen, especialmente, la Wiener Symphoniker, la Filarmónica de Londres con dos prestaciones, la Orquesta de Cleveland o el Collegium Vocale Gant.

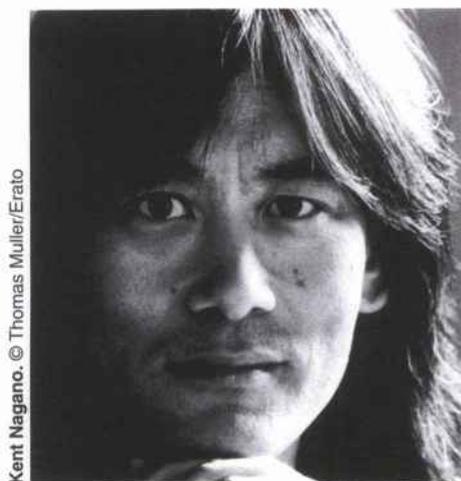
La proporción de conciertos de la temporada es otro signo de equilibrio: diez en el Auditorio Nacional de Madrid, seis en el Palau de la Música Catalana de Barcelona y cinco en el Teatro de la Maestranza de Sevilla. Incluso hay que destacar que de los diez conciertos del Auditorio madrileño sólo cinco han sido emplazados a las diez y media de la noche, esa hora que todo organizador concertístico teme como a un nublado; todo un mérito cuando se sabe con qué clase de novillo hay que lidiar cuando se trata del rasposo Auditorio madrileño. Naturalmente, nada de eso ocurre en los otros dos teatros, mucho más normalitos que el de la capital, nueve conciertos son a las nueve y sólo dos a las diez de la noche. ■



Christoph von Dohnányi.
Foto: Terry O'Neil / Decca-London Records

Fin de año para la JONDE

La Joven Orquesta Nacional de España va a celebrar su sexto y último encuentro del año 1998 entre los días 17 y 26 de octubre. La cita tendrá lugar en Cestona (San Sebastián) y, tanto el propio encuentro como los conciertos que realizarán a continuación, están marcados por la presencia de lo joven. Dos obras en estreno absoluto a cargo de los dos compositores residentes de la JONDE en 1998; Jesús Torres y Ramón Lazkano. Junto a ellos una obra del compositor catalán recientemente desaparecido Jep Nuix. Dirige Josep Caballé (director asistente de la JONDE) el 23 de octubre en el Museo Guggenheim de Bilbao, el 24 en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona y el 25 en el Auditorio Nacional de Madrid.



Kent Nagano. © Thomas Müller/Erato

Giuseppe Verdi



AIDA

Ópera en cuatro actos

MUSICA

Giuseppe Verdi (1813-1901)

LIBRETO

Antonio Ghislanzoni

EQUIPO ARTÍSTICO

Director musical
Director de Escena,
escenógrafo y figurinista
Coreógrafa
Iluminador

García Navarro
Hugo de Ana
Leda Lojodice
Vinicio Cheli

REPARTO

El rey
Amneris
Aida
Radamès
Ramfis
Amonasro
Gran Sacerdotisa
Un mensajero

Julian Konstantinov
Luciana D'Intino (2, 4, 6 y 8)
Ludmila Schemtschuk (10, 13, 15 y 17)
Leona Mitchell (2, 4, 6 y 8)
Norma Fantini (10, 13, 15 y 17)
Walter Fraccaro (2, 4, 6 y 8)
Boiko Zvetanov (10, 13, 15 y 17)
Sergei Koptchak
Simon Estes (2, 4, 6 y 8)
Valeri Alexejev (10, 13, 15 y 17)
Elisabete Matos
Emilio Sánchez

Coro de la Comunidad de Madrid
Orquesta Sinfónica de Madrid
Nueva Producción del Teatro Real

2, 4, 6, 8, 10, 13, 15 y 17 de octubre

 **TEATRO REAL**
FUNDACIÓN DEL TEATRO LÍRICO

Gerente: Juan Cambreleng Roca
Director artístico y musical: García Navarro

Tel. Información 91 516 06 60.
Teléfono de taquillas 91 516 06 06. Localidades disponibles.
Venta Telefónica Servicio de Caja Madrid 902 488 488 a partir del 1 de septiembre.

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

Aida, una de egipcios

El Real abre sus puertas

El próximo 2 de octubre el Teatro Real abre sus puertas por primera vez en esta su segunda temporada al espectáculo operístico, (antes lo hizo al ballet con *Romeo y Julieta*, de Prokofiev a cargo de la Compañía Nacional de Danza que dirige Nacho Duato). Este primer programa operístico traduce las intenciones del equipo que inauguró el Real y que, en la pasada temporada, heredó la programación del anterior director artístico del teatro.

El primer título de la temporada lírica es la popular *Aida*, de Verdi, obra que traza las inevitables peripecias de unos amores imposibles en el entorno de un Egipto legendario. Se trata de uno de los mejores ejemplos del género operístico de gran espectáculo en el que todo exceso no sólo



El Coro de la Comunidad de Madrid en uno de los ensayos de *Aida*. Foto: © Javier del Real. Cortesía del Teatro Real

está permitido sino alentado por la propia partitura.

El equipo artístico de este gran circo lírico está a cargo de García Navarro, director artístico del Teatro Real, y el director de escena Hugo de Ana que tendrá a su cargo el movimiento de masas, tropas, elefantes y esclavos. El reparto, que doblará en los principales papeles debido a las ocho representaciones programadas, se compone de Leona Mitchell y Norma Fantini en el principal papel femenino, la esclava, princesa y amante Aida, y Walter Fraccaro y Boiko Zvetanov como Radamés.

Para el próximo mes de noviembre se espera la *Elektra*, de Richard Strauss, como anticipo del cincuenta aniversario de su muerte para el 1999. ■

En breve

Imagen y sonido entran en la era digital

La revolución del DVD, laserdisc en tamaño compact, llega a nuestro país de la mano de Sony, primer sello que saca al mercado una producción con una obra musical unida a la imagen. La obra elegida para esta primicia no puede ser más emblemática: la *Novena Sinfonía* de Beethoven interpretada por la Filarmónica de Berlín y el coro Singverein a las órdenes de Herbert von Karajan. Se trata de una grabación en vivo del año 1983 realizada en Berlín y producida por TELEMONDIAL. Buen principio para una tecnología promete-

dora y que parece especialmente idónea en el caso de la música clásica.

Homenaje a Antonio Iglesias

Antonio Iglesias -intérprete, profesor, musicólogo y crítico decano del diario ABC- recibió un merecido homenaje en forma de concierto con motivo de su ochenta aniversario. El acto, organizado por el INAEM, tuvo lugar en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional el 1 de octubre pasado. Se interpretaron obras de Torroba, Rodrigo, Falla, Cassadó, García Abril, Mompou y del propio Antonio Iglesias.

7 senderos para el 2000

El día 18 de noviembre se presenta en el Círculo de Bellas Artes el número 7 de la revista "Senderos para el 2000" que coordinan Llorenç Barber y Carlos Galán. Se propone, para la ocasión, una mesa redonda presentada y dirigida por Pérez de Arteaga y que contará con la presencia de F. Miranda, T. Garrido, J. Evangelista, A. González, Orts y Oriol.

IIª convocatoria del Premio Iberoamericano de Música

La SGAE y la Fundación Autor crearon en 1996 el *Premio Iberoamericano de la Música*

"Tomás Luis de Victoria". Este galardón bienal nació con la vocación de otorgar el más alto reconocimiento a un compositor actual nacido en la comunidad iberoamericana. En su primera edición, el premio fue otorgado al compositor cubano Harold Gramatges entre más de sesenta proposiciones. Con ocasión de esta segunda convocatoria se han recibido 81 propuestas que incluyen a 11 compositores españoles. El Jurado se reunirá entre el 7 y el 11 de octubre en Oporto, sede de la VIII cumbre iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno, donde se hará público el veredicto.

En Conmemoración del Centenario
de Federico García Lorca

PROGRAMA DOBLE

A LAS 20:00 HORAS
25 **EL REY DE HARLEM** Ópera 1999
27 MÚSICA DE HANS WERNER HENZE
29 TEXTO DE FEDERICO GARCÍA LORCA
SEPTIEMBRE **DON PERLIMPLIN**

1 MÚSICA DE BRUNO MADERNA
2 LIBRETO BASADO EN *LOS AMORES DE DON PERLIMPLIN CON BELISA EN SU JARDÍN*, DE FEDERICO GARCÍA LORCA
OCTUBRE **NUEVA PRODUCCIÓN**
COPRODUCEN: FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA Y DANZA DE GRANADA, TEATRO DE LA ZARZUELA Y TEATRO LA FENICE DE VENECIA
DIRECTOR MUSICAL: JOSÉ RAMÓN ENCINAR
DIRECTOR DE ESCENA: MANUEL GUTIERREZ ARAGÓN
ESCENOGRAFÍA Y FIGURINES: GERARDO VERA

En Conmemoración del Centenario
de los hechos históricos acaecidos en 1898

(EXCEPTO LUNES), A LAS 20:00 HORAS. MIÉRCOLES Y DOMINGOS A LAS 18:00 HORAS
MIÉRCOLES, 28 DE OCTUBRE, 4, 11, 18 Y 25 DE NOVIEMBRE, ACTIVIDADES MUSICALES PARA NIÑOS Y JÓVENES (MATINÉS), A LAS 18:00 HORAS

ACTUALIDADES DEL 98

Con la representación de **Zarzuella** 1998

27 **GIGANTES Y CABEZUDOS**
OCTUBRE **LA VIEJECITA** PROGRAMA DOBLE
AL MÚSICA DE MANUEL FERNÁNDEZ CABALLERO
29 LIBRO DE MIGUEL ECHEGARAY
NOVIEMBRE UN ESPECTÁCULO DE JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ, SOBRE UNA IDEA DE RAFAEL AZCONA
NUEVA PRODUCCIÓN
DIRECTOR MUSICAL: MIGUEL ROA/ JOSÉ FABRA
DIRECTOR DE ESCENA: JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ
ESCENOGRAFÍA Y FIGURINES: PEDRO MORENO

A LAS 20:00 HORAS. 22 Y 26 DE ENERO, ACTIVIDADES MUSICALES PARA NIÑOS Y JÓVENES (MATINÉS), A LAS 18:00 HORAS

21 **L'INCORONAZIONE DI POPPEA**

23 MÚSICA DE CLAUDIO MONTEVERDI
25 LIBRETO DE GIAN FRANCESCO BUSANELLO
28 EDICIÓN DE ALBERTO ZEDDA
30 **NUEVA PRODUCCIÓN**
COPRODUCEN: NEW OPERA DE ISRAEL (TEL AVIV) Y TEATRO DE LA ZARZUELA
ENERO DIRECTOR MUSICAL: ALBERTO ZEDDA
DIRECTOR DE ESCENA: ARIEL GARCÍA VALDÉS
ESCENOGRAFÍA Y FIGURINES: JEAN PIERRE VERGIER

(EXCEPTO LUNES), A LAS 20:00 HORAS. MIÉRCOLES Y DOMINGOS A LAS 18:00 HORAS
MIÉRCOLES, 10, 17 Y 24 DE FEBRERO, ACTIVIDADES MUSICALES PARA NIÑOS Y JÓVENES (MATINÉS), A LAS 18:00 HORAS

6 **LA DEL MANOJO DE ROSAS**

AL MÚSICA DE PABLO SOROZÁBAL
28 LIBRO DE FRANCISCO RAMOS DE CASTRO Y ANSELMO C. CARREÑO
FEBRERO **NUEVA PRODUCCIÓN**
PRODUCCIÓN DEL TEATRO DE LA ZARZUELA (1990)
DIRECTOR MUSICAL: LUIS REMARTÍNEZ
DIRECTOR DE ESCENA: EMILIO SAGI
ESCENOGRAFÍA: GERARDO TROTTI
FIGURINES: ALFONSO BARAJAS

(EXCEPTO LUNES Y MARTES), A LAS 20:00 HORAS
MIÉRCOLES Y DOMINGOS A LAS 18:00 HORAS
MIÉRCOLES, 31 DE MARZO, 7, 14, 21 Y 28 DE ABRIL, ACTIVIDADES MUSICALES PARA NIÑOS Y JÓVENES (MATINÉS), A LAS 18:00 HORAS

27 **LA CORTE DE FARAÓN**

MARZO MÚSICA DE VICENTE LLEÓ
AL LIBRO DE GUILLERMO PERRÍN Y MIGUEL DE PALACIOS
2 **NUEVA PRODUCCIÓN**
MAYO COPRODUCEN: TEATRO SAN CARLO DE NÁPOLES, THÉÂTRE DES CHAMPS ÉLYSÉES DE PARÍS Y TEATRO DE LA ZARZUELA
DIRECTOR MUSICAL: PEDRO ALCALDE
DIRECTOR DE ESCENA: ALFREDO ARIAS
ESCENOGRAFÍA: ROBERTO PLATÉ
FIGURINES: FRANÇOISE TOURNAFONT

A LAS 20:00 HORAS

22 **THE TURN OF THE SCREW**
25 MÚSICA DE BENJAMIN BRITTEN
27 LIBRETO DE MYFANWY PIPER
29 PRODUCCIÓN DEL TEATRO REGIO DE TURÍN (1996)
MAYO DIRECTOR MUSICAL: ANTONI ROS MARBA
DIRECTOR DE ESCENA: LUCA RONCONI
ESCENOGRAFÍA: MARGHERITA PALLI
FIGURINES: VERA MARZOT

(EXCEPTO LUNES, MARTES Y 2 DE JULIO), A LAS 20:00 HORAS
MIÉRCOLES Y DOMINGOS A LAS 18:00 HORAS
MIÉRCOLES, 23, 30 DE JUNIO, 7, 14, 21 Y 28 DE JULIO, ACTIVIDADES MUSICALES PARA NIÑOS Y JÓVENES (MATINÉS), A LAS 18:00 HORAS

18 **LUISA FERNANDA**
JUNIO MÚSICA DE FEDERICO MORENO TORROBA
AL LIBRO DE FEDERICO ROMERO Y GUILLERMO FERNÁNDEZ SHAW
1 **NUEVA PRODUCCIÓN**
AGOSTO COPRODUCEN: TEATRO BELLAS ARTES DE MÉXICO Y TEATRO DE LA ZARZUELA
DIRECTOR MUSICAL: MIGUEL ROA/ JOSÉ GÓMEZ
DIRECTOR DE ESCENA: JAVIER ULACIA
ESCENOGRAFÍA Y FIGURINES: JULIO GALÁN

Ballet 1998-1999

BALLET NACIONAL DE ESPAÑA

PRIMER PROGRAMA
15, 16, 17, 18, 19 Y 20 DE DICIEMBRE DE 1998. A LAS 20:00 HORAS
SEGUNDO PROGRAMA
22, 23, 25, 26, 27, 29 Y 30 DE DICIEMBRE DE 1998. A LAS 20:00 HORAS
GALAS CONMEMORATIVAS DEL XX ANIVERSARIO DE SU FUNDACIÓN
2 Y 3 DE ENERO DE 1999. A LAS 20:00 HORAS

Recitales y Conciertos 1998-1999

LUNES, 16 DE NOVIEMBRE, DE 1998. A LAS 20:00 HORAS
RECITAL EXTRAORDINARIO

Homenaje a Federico García Lorca
TERESA BERGANZA, MEZZOSOPRANO
PROGRAMADO POR EL FESTIVAL DE OTOÑO

MARTES, 1 DE DICIEMBRE, DE 1998. A LAS 20:00 HORAS
CONCIERTO HOMENAJE AL MAESTRO FRANCISCO ALONSO
PROGRAMA Y SOLISTAS A DETERMINAR
DIRECTOR MUSICAL: ODÓN ALONSO

LUNES, 15 DE FEBRERO DE 1999. A LAS 20:00 HORAS
CONCIERTO EXTRAORDINARIO
HALFFTER-CARO, VIVALDI, SHOSTAKOVICH
DIRECTOR MUSICAL: PEDRO HALFFTER-CARO

MARTES, 27 DE ABRIL DE 1999. A LAS 20:00 HORAS
CONCIERTO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA
BASADA EN TEXTOS BÍBLICOS
STRAVINSKI, HONEGGER
DIRECTOR MUSICAL: PEDRO ALCALDE

SÁBADO, 12 DE JUNIO DE 1999. A LAS 20:00 HORAS
CONCIERTO-RECITAL DE FIN DE CURSO
RAINA KABAIVANSKA, SOPRANO Y ALUMINOS
CELSA TAMAYO, PIANO

VIERNES, 2 DE JULIO DE 1999. A LAS 20:00 HORAS
CONCIERTO DE CLAUSURA DE LA TEMPORADA
Gala de Zarzuela
MARÍA BAYO, SOPRANO
DIRECTOR MUSICAL: MIGUEL ROA

ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID
TITULAR DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

CORO DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

Teatro de
LA ZARZUELA

ILUSTRACIÓN DE FONDO:
J. ALCANTARA
«EL ESPESARIO TEATRAL»
DE W. A. MOZART. FOTO 1994.
PRODUCCIÓN DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

1998-1999
V Ciclo de Lied

MARTES, 13 DE OCTUBRE DE 1998. A LAS 20:00 HORAS
RECITAL I
MATTHIAS GOERNE, BARÍTONO
ANDREAS HAELFLIGER, PIANO

LUNES, 2 DE NOVIEMBRE DE 1998. A LAS 20:00 HORAS
RECITAL II
BO SKOVHUS, BARÍTONO
HELMUT DEUTSCH, PIANO

LUNES, 8 DE FEBRERO DE 1999. A LAS 20:00 HORAS
RECITAL III
MARJANA LIPOVSEK, MEZZOSOPRANO
ANTHONY SPIRI, PIANO

LUNES, 22 DE FEBRERO DE 1999. A LAS 20:00 HORAS
RECITAL IV
CHRISTIANE OELZE, SOPRANO
RUDOLF JANSEN, PIANO

LUNES, 8 DE MARZO DE 1999. A LAS 20:00 HORAS
RECITAL V
THOMAS HAMPSON, BARÍTONO
WOLFRAM RIEGER, PIANO

LUNES, 29 DE MARZO DE 1999. A LAS 20:00 HORAS
RECITAL VI
BARBARA BONNEY, SOPRANO
MALCOLM MARTINEAU, PIANO

LUNES, 19 DE ABRIL DE 1999. A LAS 20:00 HORAS
RECITAL VII
TERESA BERGANZA, MEZZOSOPRANO
JUAN ANTONIO ÁLVAREZ PAREJO, PIANO

Clases Magistrales 1998-1999

DEL 18 AL 22 DE DICIEMBRE DE 1998
MONTEVERDI HOY
DIRECTOR: ALBERTO ZEDDA

DEL 3 AL 11 DE JUNIO DE 1999
CLASES DE INTERPRETACIÓN PARA CANTANTES
POR RAINA KABAIVANSKA

FECHAS A DETERMINAR (JUNIO/JULIO DE 1999)
EL CANTO Y LA ESCENA EN LA ZARZUELA
Directores: PLÁCIDO DOMINGO-EMILIO SAGI



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música



CAJA MADRID
FUNDACION

Todos los programas, fechas e intérpretes son susceptibles de modificación.

JAVIER RICO

Festival de Otoño, una programación sagaz

La presente edición del Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, en su apartado musical, ofrece una combinación de actos entre los que hay que destacar aquellos que bucean en la experimentación operística. Se trata de cinco espectáculos en los que la experimentación no sólo hay que entenderla en el plano de la creación musical contemporánea sino en los de concepción y producción. La ópera de bolsillo o el espectáculo teatral concebido a partir de obras o fragmentos clásicos serían buen ejemplo de ello.

Otra mirada a la ópera

Una furtiva lacrima es un espectáculo que, a partir de una escueta base teatral, pasa revista a la producción lírica de Gaetano Donizetti (1797-1848), de quien se celebró el pasado año el bicentenario de su nacimiento y éste los ciento cincuenta de su muerte. Una reducida *troupe*, la Compañía Ópera Prima, con un sobrio acompañamiento nos hará recordar que la ópera no es sólo el gran espectáculo de costosísima producción y amplio aparato; también puede vivir -y casi siempre nacer- en íntimas sesiones de cámara. También con una concepción camerística, aunque acorde con el espíritu barroco, llega una producción de la Capilla Real de Madrid que ofrece su visión del *Orfeo y Eurídice*, de Gluck. Igualmente en formación de cámara viene la Orquesta del Teatre del Liceu, junto con la compañía Ópera Metropolitana de Barcelona, para montar en el Teatro de la Abadía de Madrid el espectáculo *Ruleta. Ópera para un fin de siglo*, con música de Enric Palomar. La Escuela de Canto de la capital acoge, por su parte, la versión escénica que ha preparado Gui-

lermo Heras del melodrama *Ojos verdes de luna*, con música de Tomás Marco, que acaba de ver la luz en el Otoño Musical Soriano. La Camerata del Prado va a ofrecer el estreno absoluto de *La Tarasca* (1965), de Martín Pompey, compositor de la generación de la República cuya obra comienza a romper el velo del olvido.

Conciertos, presente y pasado

El apartado musical de la presente edición del otoño madrileño combina programas de música antigua con otros que llegan hasta la música más actual. En el primer grupo habría que destacar el ciclo Música Antigua Aranjuez que lleva hasta la bella

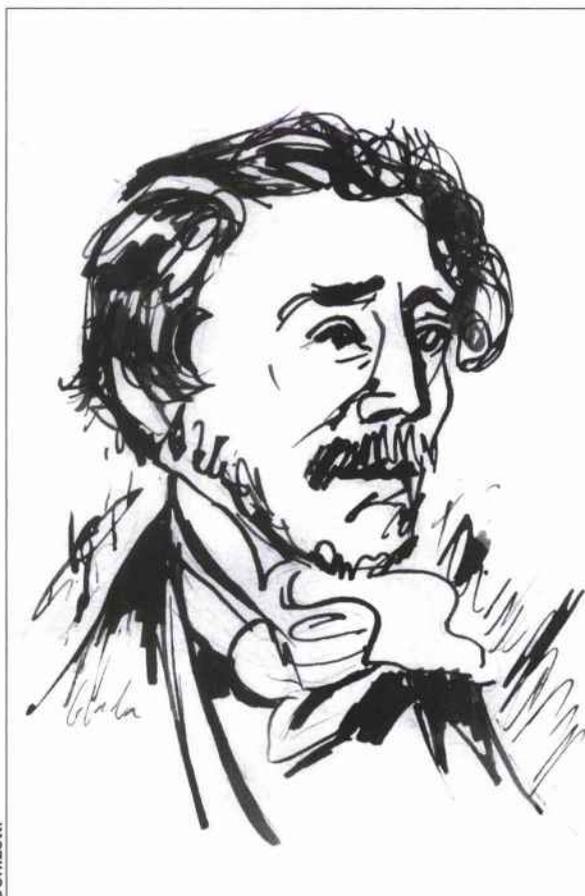
localidad cinco programas y grupos que conforman la quinta edición de este ciclo que, por vez primera, se celebra en el marco del Festival de Otoño.

La Fundación Carlos de Amberes, por su parte, se hace cargo de dos conciertos que celebran el aniversario de Felipe II y que se centran en su músico favorito, Cabezón. Siguiendo con el capítulo de celebraciones, García Lorca será recordado con un magno concierto a cargo de Teresa Berganza en el Teatro de la Zarzuela.

El ámbito contemporáneo tiene como puntos fuertes el concierto que ofrecerá el director José Ramón Encinar con la Orquesta de la Comunidad de Madrid. Encinar si-

gue siendo una de los pocos músicos capaces de impregnar con su personalidad los programas que prepara; destaca la orquestación de *Iberia*, de Albéniz que constituye el último trabajo realizado por el malogrado Paco Guerrero. También hay que resaltar el homenaje dedicado al compositor José Luis de Delas a cargo del gran especialista Arturo Tamayo que dirige a la Orquesta Sinfónica de Madrid. Más contemporánea aún será la presentación de la recién creada Asociación Madrileña de Compositores y Compositoras en el Círculo de Bellas Artes, la soprano y también compositora Pilar Jurado actuará acompañada al piano por Sebastián Mariné, quien también reúne la doble condición de compositor e intérprete.

El piano tendrá su protagonismo con un ciclo que acoge a diecisiete pianistas en la Sala de Cámara del Auditorio madrileño. Nombres muy notables que, sin duda, rememoran aquellos maratones de piano que tanto color popular daban en las primeras ediciones del Festival de Otoño. ■



Donizetti

La programación en datos

(música y lírica)

Una furtiva lacrima: fragmentos de óperas de **Donizetti**. Compañía Ópera Prima. Dirección: Gustavo Tambascio. 28 y 30 de oct.: C. de Bellas Artes. Madrid 6 y 8 de noviembre: San Lorenzo de El Escorial. Real Coliseo de Carlos III. 22 de noviembre: Villaviciosa de Odón. Auditorio del Centro Cultural.

A corazón abierto: II Ciclo de flamenco. 9 y 23 de noviembre. Teatro de la Zarzuela: Enrique Morente y José Mercé 29, 30 de octubre, 6, 7, 13, 14, 20, 21, 27 y 28 de noviembre: Ilustre Colegio Oficial de Médicos de la Autonomía de Madrid: Carmen Linares, Chano Lobato, Compay Segundo, Estrella Morente, Manuel Agujetas, Juana Amaya y Miguel Poveda.

Orfeo y Eurídice. Música de **Gluck**. Capilla Real de Madrid. Dirección: Óscar Gershensohn.

31 de oct.: Alcobendas. Teatro Auditorio. 21 de nov.: Torrelodones. Teatro Bulevar. 28 de noviembre: Móstoles. Teatro Villa de Móstoles.

El piano a través de su historia. 3, 5, 7, 10, 12, 14, 17, 19, 21, 24, 26, 28 de noviembre, 1 de diciembre: Auditorio Nacional. Sala de Cámara. 29 de noviembre: Villaviciosa de Odón. Auditorio del Centro Cultural.

Presentación de la Asociación Madrileña de Compositores y Compositoras. Pilar jurado, soprano. Sebastián Mariné, piano. Estreno de una obra colectiva compuesta por los com-



positores asociados. 4 de noviembre: Círculo de Bellas Artes.

El triunfo del honor. Ópera cómica de **Alessandro Scarlatti**. Dir. Esc.: R. Romero Marchent. Dir. Mus.: Germán Torrellas. 7 de noviembre: Las Rozas. Casa de Cultura. 5 y 6 de diciembre: San Lorenzo de El Escorial. Real Coliseo de Carlos III.

Música Antigua Aranjuez. 7 de noviembre: Camerata Köln. 14 de noviembre: Capriccio Stravagante. 15 de noviembre: Marta Almajano y José Miguel Moreno. 21 de noviembre: Ensemble Organum. 28 de noviembre: The Clerk's Group. Centro Cultural Isabel de Farnesio.

Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director: José Ramón Encinar. 8 de noviembre. Aud. Nac. (ver agenda de conciertos).

Concierto de las Naciones Unidas. Director: Pascual Osa. 13 de noviembre. Auditorio Nacional (ver agenda de conciertos).

Homenaje a García Lorca. Teresa Berganza y José M^a Gallardo. 16 de noviembre. Teatro de la Zarzuela. Auditorio Nacional (ver agenda de conciertos).

La Tarasca. Música de **Martín Pompey**. Dir. Mus.: Tomás Garrido. Camerata del Prado. 20 y 22 de noviembre: Teatro de Madrid.

Cabezón en el Centenario de Felipe II. Antonio Baciero, clave y órgano. 20 y 27 de noviembre: Iglesia de San Andrés de los Flamencos. Auditorio Nacional (ver agenda de conciertos).

Homenaje a José Luis de Delas. Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: Arturo Tamayo. 26 de noviembre. Auditorio Nacional. (ver agenda de conciertos).

Ruleta, Ópera para un fin de siglo. Música: **Enric Palomar**. Dir. Mus.: Miguel Ortega. Orquesta del Gran Teatre del Liceu. 26 al 29 noviembre. Teatro de la Abadía.

Melodrama sobre Bécquer. Ojos verdes de Luna. Música de **Tomás Marco**. Dir. Mus.: Odón Alonso. Dir. Esc.: Guillermo Heras. 5 de diciembre (fecha a confirmar): Escuela Superior de Canto.

Cosmos cumple diez años

El grupo Cosmos celebra su décimo aniversario con una gira conmemorativa que le está llevando por espacios como el Auditorio Nacional, el Círculo de Bellas Artes, la Fundación March, de Madrid, así como Oviedo, Gijón, Granada, El Ferrol, Ávila o Barcelona. El grupo Cosmos, presentado por primera vez en 1988, está dirigido por Carlos Galán (pianista y compositor) y se compone de una serie de instrumentistas, en su mayoría docentes de conservatorios madrileños. La trayectoria de este grupo,

siempre vinculado a la música del siglo XX, destaca por su compromiso con compositores españoles actuales y por su vocación pedagógica que le ha llevado a difundir los lenguajes contemporáneos en distintos centros de enseñanza general y musical.

El Grupo Cosmos ha desarrollado una sensibilidad para las consideraciones del concierto en vivo, interesándose por aspectos extramusicales como el vestuario, el movimiento escénico, la luminotecnia, etc.

El programa "10 años de Cosmos" está formado, casi exclusivamente, de encargos realizados por la propia formación (obras e instrumentaciones) a autores como José Luis Turina, Fernando Palacios,

José Miguel Moreno o el propio Galán, director del grupo. ■

Grupo Cosmos y la mezzosoprano A. M^a Ramos. Foto L.S.



Ciclos musicales Comunidad de Madrid

98/99

Orquesta Sinfónica de Madrid

Preludio a su centenario 1904/2004

RICHARD STRAUSS, ENTORNO Y CONSECUENCIA

7 DE OCTUBRE • 98 - 19,30 h.

Director: PEDRO HALFFTER
Quinta sinfonía, de T. Marco

Quinta sinfonía, de G. Mahler

12 DE NOVIEMBRE • 98 - 22,30 h.

Director: LUIS ANTONIO GARCÍA NAVARRO
Nocturnos de la

Antequeruela, de A. García Abril

Solista de piano: Guillermo González

Los Planetas Opus 32, de G. Holst

Voces femeninas: Coro de la Comunidad de Madrid

Director: Miguel Groba

2 DE DICIEMBRE • 98 - 22,30 h.

Director: VIKTOR LIBERMAN
Oberón (obertura), de C. M. von Weber
Concierto nº 1 para violín en la menor Opus 77, de
D. Shostakovich
Solista: Marco Rizi

Metamorfosis, de R. Strauss

13 DE ENERO • 99 - 19,30 h.

Director: ANDRÉS ZARZO
Música fugitiva (2 estudios sinfónicos), de
J. L. Turina
Jardín de Oriente Opus 25, de J. Turina

Libro: Martínez Sierra

Inmaculada Egido, José Julián Frontal, Manuela Soto,
María José Suárez, Joaquín Asiaín.

Coro de la Comunidad de Madrid, Director: Miguel Groba

18 DE FEBRERO • 99 - 19,30 h.

Director: MIGUEL ÁNGEL GÓMEZ MARTÍNEZ
Suite de Belisa, de M. A. Coria
Duett-concertino para clarinete, fagot, cuerdas y
arpa, de R. Strauss

Clarinete: Antonio Goig
Fagot: Salvador Aragón

Así hablaba Zarathustra Opus 30, de R. Strauss

18 DE MARZO • 99 - 19,30 h.

Director: JOSÉ RAMÓN ENCINAR
Salomé, de R. Strauss

Danza de los 7 velos

Super flumina, para viola, oboe, y orquesta,
de S. Gorli

Solista de oboe: Cayetano Castaño

Solista de viola: Sergio Vacas

Le Roi David, de A. Honegger

Coro RTVE

Soprano: Pilar Jurado

Contralto: Mabel Perelstein

Tenor: Emilio Sánchez

Recitador: Miguel Palenzuela

Recitadora: Isabel Ayúcar

21 DE ABRIL • 99 - 19,30 h.

Director: JOSEP PONS
Sinfonía núm 4, New York, de R. Gerhard

Cuatro últimos lieder, de R. Strauss

Solista: Melanie Diner

Preludio y muerte de Isolda, de R. Wagner

4 DE MAYO • 99 - 19,30 h.

Director: CRISTÓBAL HALFFTER
Suite de Lulú, de A. Berg

Solista: Heller Kwon

Memento a Dresden, de C. Halffter

11 DE JUNIO • 99 - 19,30 h.

Director: ERNEST MARTÍNEZ IZQUIERDO
Tannhäuser (obertura), de R. Wagner

Burleske en re menor, de R. Strauss

Solista de piano: Rosa Torres-Pardo

Poema del éxtasis Opus 54, de A. Scriabin

Los maestros cantores (obertura),

de R. Wagner

8 DE JULIO • 99 - 19,30 h.

Director: ANTONI ROS MARBÁ
El infierno de La Divina Comedia, de
C. del Campo

Wesendonk lieder, de R. Wagner

Solista: Petra Lang

Idilio de Sigfredo, de R. Wagner

Muerte y transfiguración, de R. Strauss



OSM Orquesta Sinfónica de Madrid



Comunidad de Madrid

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Centro de Estudios y Actividades Culturales

VENTA DE ENTRADAS CAJA MADRID 902 488 488

VENTA DE ABONOS:
Del 24 de septiembre al 5 de octubre,
ambos inclusive

Entradas sueltas desde el 5 de octubre en las
taquillas del Auditorio Nacional de Música y
taquillas de la Red de Teatros Nacionales: Comedia,
María Guerrero, Olimpia y Zarzuela

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES:
Abono todo el ciclo: Zona A - 20.000 ptas., Zona B - 16.000 ptas., Zona C - 11.000 ptas.

Entradas sueltas: Zona A - 2.500 ptas., Zona B - 2.000 ptas.,
Zona C - 1.500 ptas., Zona D - 1.000 ptas.

Teléfono de Información

012

OFICINA DE ATENCIÓN AL CIUDADANO

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid

8 DE NOVIEMBRE • 98 - 11,30 h.

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA, SALA SINFÓNICA

FESTIVAL DE OTOÑO

Orquesta de la Comunidad de Madrid

Director: **JOSÉ RAMÓN ENCINAR**

Guitarra: José Luis Rodrigo

Soprano: María Orán

Jerez de Iberia, de I. Albéniz

Orquestación: F. Guerrero

Concierto para guitarra y orquesta, de L. Brouwer

Marinero en tierra, de R. Halffter

Orquestación: J. R. Encinar

Cinco canciones negras, de X. Montsalvatge

Divertimento del sur, de H. Campos-Parsi

18 DE NOVIEMBRE • 98 - 19,30 h.

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA - SALA DE CÁMARA

Coro de la Comunidad de Madrid

Director: **JOAN COMPANY**

Locus iste, Ave María, Os justi, Christus factus est,

Virga Jesse, de A. Bruckner

Requiem Opus 9 (versión para solistas vocales,

coro y órgano del autor), de M. Duruffé

3 DE DICIEMBRE • 98 - 22,30 h.

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA - SALA SINFÓNICA

Orquesta y coro de la Comunidad de Madrid

Director: **MIGUEL GROBA**

Fantasia galaica, de E. Halffter

Danzas de Galanta, de Z. Kodály

Oratorio de Navidad Opus 12, de C. Saint-Saëns

15 DE FEBRERO • 99 - 20,00 h.

TEATRO DE LA ZARZUELA

Orquesta de la Comunidad de Madrid

Coro del Teatro de La Zarzuela

Director: **PEDRO HALFFTER-CARO**

Libre orquestación sobre un tema de Henry Purcell, de

P. Halffter-Caro

Gloria en re mayor, RV 589, de A. Vivaldi

Sinfonía núm. 1 en fa menor Opus 10, de D. Shostakovich

* En colaboración con el Teatro de La Zarzuela

5 DE MARZO • 99 - 22,30 h.

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA - SALA SINFÓNICA

Orquesta de la Comunidad de Madrid

Director: **MIGUEL ROA**

La oración del torero Opus 34. Danzas fantásticas,

Opus 22, de J. Turina

Escenas andaluzas, de T. Bretón

13 DE MARZO • 99 - 22,30 h.

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA - SALA SINFÓNICA

Orquesta de la Comunidad de Madrid

Director: **MIGUEL GROBA**

Piano: Marcelino López Domínguez

Terram de Música matérica Opus 41, de C. Galán

Aubade (Concierto coreográfico para piano y

18 instrumentos), de F. Poulenc

Suite Opus 18, de L. Weiner

27 DE ABRIL • 99 - 20,00 h.

TEATRO DE LA ZARZUELA

Orquesta de la Comunidad de Madrid

Coro del Teatro de La Zarzuela

Director: **PEDRO ALCALDE**

Babel - Sinfonía de los Salmos, de I. Stravinski

Judith (Ópera bíblica), de A. Honegger

* En colaboración con el Teatro de La Zarzuela

5 DE MAYO • 99 - 22,30 h.

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA - SALA SINFÓNICA

Orquesta de la Comunidad de Madrid

Director: **MIGUEL GROBA**

Saint Paul Suite Opus 29 núm. 2, de G. Holst

Estreno de la obra encargo del CEyAC para las fiestas del 2 de mayo

13 DE MAYO • 99 - 22,30 h.

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA - SALA SINFÓNICA

Orquesta y coro de la Comunidad de Madrid

Director: **JOSÉ RAMÓN ENCINAR**

Viola: Sergio Vacas

Soprano: Pilar Jurado

Concierto para viola, de V. Betancur

Gloria, de F. Poulenc

4 DE JUNIO • 99 - 22,30 h.

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA - SALA SINFÓNICA

Orquesta de la Comunidad de Madrid

Director: **SALVADOR BROTONS**

Violonchelo: Gary Hoffman

Albada, interludi i dansa, de R. Gerhard

Concierto para violonchelo y orquesta en la menor Opus

129, de R. Schumann

Preludio, interludio y finale, de la ópera

Reverend Everyman, de S. Brotons

VENTA DE ABONOS:

A partir del 29 de septiembre

Entradas sueltas:

A partir del 28 de octubre en las taquillas del Auditorio

Nacional de Música, taquillas del teatro de La Zarzuela

y Red de teatros del INAEM

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES:

Auditorio Nacional de Música y teatro de La Zarzuela. Abono completo: Zona A - 11.800 ptas., Zona B - 9.700 ptas.

Entradas sueltas: (Sala Sinfónica) Zona A - 1.500 ptas., Zona B - 1.300 ptas., Zona C - 1.000 ptas.

(Sala de Cámara) Zona A - 1.300 ptas., Zona B - 1.000 ptas.

Teatro de la Zarzuela: Zona A - 1.500 ptas., Zona B - 1.300 ptas., Zona C - 1.000 ptas.



Orquesta y Coro
de la
Comunidad de Madrid



Comunidad de Madrid

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Centro de Estudios y Actividades Culturales

VENTA DE ENTRADAS CAJA MADRID 902 488 488

Teléfono de Información

012

OFICINA DE ATENCIÓN AL CIUDADANO

septiembre - octubre

Del 28 al 4

Martes, 29; jueves, 1; viernes, 2: 20 h.

Orquesta de la Comunidad de Madrid.

José Ramón Encinar, dir. musical.

Gutiérrez Aragón, dir. escena. Gerardo Vera, esc. y fig.

PROGRAMA: *El rey de Harlem*, música de Werner Henze, texto de García Lorca. *Don Perlimplín*, música de Bruno Maderna, texto de García Lorca.

Teatro de la Zarzuela.

Miércoles, 30: 20 h.

Marta Almajano, soprano. Juan Carlos Rivera, vihuela.

PROGRAMA: Obras de Písador, Bajadós, Morales, Fuenllana. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

2, 4, 6, 8, 10, 13, 15, 17 octubre: 20 h.

Orquesta Sinfónica de Madrid. Coro de la Comunidad de Madrid.

García Navarro, director musical. Hugo de Ana, director de escena. PROGRAMA: *Aida*, música de Verdi, libreto de Ghislanzoni. Teatro Real.

Viernes, 2: 22,30 h.

Bläuersolisten der Berliner Philharmoniker.

Elena Bashkirova, piano. PROGRAMA: Beethoven. *Trío de piano, flauta y fagot*. Mozart: *Quinteto K. 452*. Schumann: *Adagio y Allegro en la b. m. Op. 70. 3 Romanzas Op. 94. 3 Piezas de fanta-*

sía Op. 73. Poulenc: *Sexteto para piano y quinteto de viento*.

Auditorio Nac. S. Sinfónica.

Sábado, 3: 20 h.

Labyrinth.

Paolo Pandolfo, dirección.

PROGRAMA: *Felipe II y los músicos europeos*.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Domingo, 4: 19,30 h.

Orquesta de la Comunidad de Madrid.

Roberto Benzi, director.

Régis Pasquier, violín. Xabier Philips, violonchelo.

PROGRAMA: Beethoven: *Egmont* (obertura). Brahms: *Doble Concierto para violín, violonchelo y orquesta, Op. 35*. Chaikovski: *Concierto para violín y orquesta, Op. 35*.

Auditorio Nac. S. Sinfónica.

Wiener Symphoniker

Del 5 al 11

Miércoles, 7: 19,30 h.

Orquesta Sinfónica de Madrid.

Pedro Halffter, director.

PROGRAMA: T. Marco: *5ª Sinfonía*. Mahler: *5ª Sinfonía*.

Auditorio Nacional. S. Sinfónica.

Viernes, 9, sábado, 10: 19,30 h.

Domingo, 11: 11,30 h.

Orquesta Nacional de España. Jiri Kout, director.

Nina Stemme, soprano. Hubert Delamboy, tenor. Jaco Huijpen, bajo.

PROGRAMA: Wagner: *La Walkiria*, 1º acto.

Auditorio Nac. S. Sinfónica.

Del 12 al 18

Martes, 13: 20 h.

Matthias Goerne, barítono.

Andreas Haefliger, piano.

PROGRAMA: Schubert: *7 Goethe-Lieder*. Beethoven: *An die Ferne Geliebte, Op. 98*. H. Wolf: *9 Mörike-Lieder*.

Teatro de la Zarzuela.

Jueves, 15: 19,30 h. Viernes, 16: 20 h.

Orquesta y Coro de la RTVE.

Neeme Järvi, director.

PROGRAMA: A. Pärt: *Credo para piano, coro y orquesta*. Brahms: *El canto del triunfo*. Sibelius: *Sinfonía nº 1*.

Teatro Monumental.

Viernes, 16, sábado, 17: 19,30 h.

Domingo, 18: 11,30 h.

Orquesta y Coro Nacionales de España.

Jiri Kout, director.

Rainer Steubing-Negenborn, director del coro.

PROGRAMA: Rodríguez de Ledesma: *Misa de Difuntos*. Shostakovich: *Sinfonía nº 1 Op. 10*.

Auditorio Nac. S. Sinfónica.

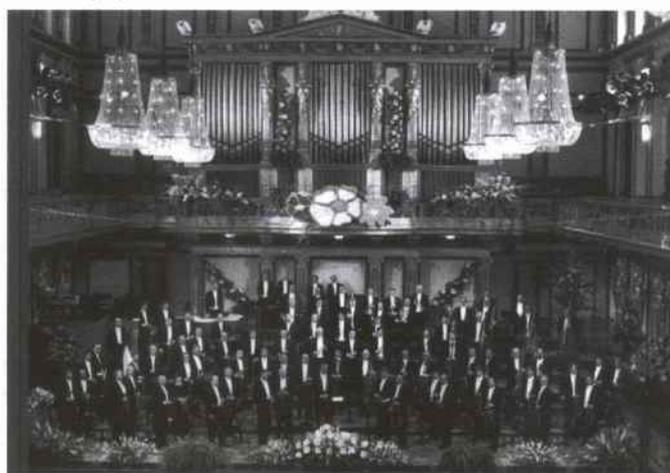
Sábado, 17: 22,30 h.

St. Louis Symphony Orchestra. H. Vonk, director.

E. Nebolsin, piano.

PROGRAMA: Beethoven: *Concierto para piano nº 2*. Bruckner: *Sinfonía nº 9*.

Auditorio Nac. S. Sinfónica.



DIRECTORES

Albrecht, Gerd. (26, 27, nov. T. Monumental)
 Barenboim, Daniel. (23, 24, nov. Aud. Nac.)
 Benzi, Roberto. (4, oct. Aud. Nac.)
 Brotons, Salvador. (12, 13, nov. T. Monumental)
 Comissiona, Sergiu. (29, 30, oct. T. Monumental)
 Company, Joan. (18, nov. Aud. Nac.)
 Christophers, Harry. (11, nov. I. de S. Jerónimo)
 Chung, Myung-Whun. (10, nov. Aud. Nac.)

Encinar, José Ramón. (29, sep., 1, 2, oct. T. de la Zarzuela), (8, nov. Aud. Nac.)
 Fedosoyev, Wladimir. (5, nov. Aud. Nac.)
 Frühbeck de Burgos, Rafael. (13, 14, 15, nov. Aud. Nac.)
 García Navarro. (2, 4, 6, 8, 10, 13, 15, 17, oct. 25, oct., 3, 7, 10, 14, 17, 21, nov. T. Real), (12, nov. Aud. Nac.)
 Groba, Miguel. (3, dic. Aud. Nac.)
 Hager, Leopold. (8, 9, nov. T. Real)
 Halffter, Pedro. (7, oct. Aud. Nac.)
 Herbig, Günther. (23, 24, 25, 30,

31, oct., 1, nov. Aud. Nac.)
 Järvi, Neeme. (15, 16, T. Monumental)
 Kout, Jiri. (9, 10, 11, 16, 17, 18, oct. Aud. Nac.)
 Liberman, Viktor. (2, dic. Aud. Nac.)
 McCreesh, Paul. (18, nov. I. de S. Jerónimo)
 Muti, Riccardo. (4, nov. Aud. Nac.)
 Neuhold, Günter. (28, 30, nov. T. Real)
 Osa, Pascual. (13, nov. Aud. Nac.)
 Pablo, Víctor. (27, 28, 29, nov. Aud. Nac.)

Pandolfo, Paolo. (3, oct. R. A. de BBAA de S. Fernando)
 Perlman, Itzhak. (12, nov. Aud. Nac.)
 Savall, Jordi. (9, nov. I. de S. Jerónimo)
 Sinopoli, Giuseppe. (31, oct. Aud. Nac.)
 Tamayo, Arturo. (26, nov. Aud. Nac.)
 Vonk, H.. (17, oct. Aud. Nac.)

octubre - noviembre

Del 19 al 25

Martes, 20: 19,30 h.
Anatol Ugorski, piano.
PROGRAMA: Brahms: *Chacona por J. S. Bach en re menor*. Schubert: *Fantasia del caminante*. Scriabin: *Sonata n.º 2, Op. 19*; *Sonata n.º 4, Op. 30*. Messiaen: *Traquet Stapazin*. Mussorgsky: *Cuadros de una exposición*.
Auditorio Nacional. S. Sinfónica.

Jueves, 22: 19,30 h.
Victoria Mullova / Piotr Anderszewski, violín y piano.
PROGRAMA: Stravinsky: *Divertimento*. Bach: *Chacona en re menor*. Bartok: (obra a determinar). Beethoven: *Sonata n.º 5*.
Auditorio Nacional. S. Sinfónica.

Viernes, 23, sábado, 24: 19,30 h.
Domingo, 25: 11,30 h.
Orquesta Nacional de España. Günther Herbig, director.
Ramón Puchades, oboe.
PROGRAMA: R. Strauss: *Concierto para oboe y orquesta. Sinfonía Alpina*.
Auditorio Nacional. S. Sinfónica.

Domingo, 25, lunes, 26: 20 h.
Orquesta y Coro del Gran Teatre del Liceu.
García Navarro, director.
Joaquín Achucarro, piano.
PROGRAMA: Rachmaninov: *Concierto para piano y orquesta n.º 2*. Verdi: *Cuatro Piezas Sacras*.
Teatro Real.

Del 26 al 1

27 octubre al 29 noviembre: 20 h. (excepto lunes). 28 octubre, 4, 11, 18 y 25 noviembre, matines para niños y jóvenes: 18 h.
Orquesta de la Comunidad de Madrid.

Miguel Roa / José Fabra, directores musicales.
García Sánchez, dir. de escena.
PROGRAMA: *Gigantes y cabezudos*, música de Fernández Caballero. Libro de M. Echegaray. Espectáculo sobre una idea de Rafael Azcona. *La viejecita*.
Teatro de la Zarzuela.

Jueves, 29: 19,30 h. Viernes, 30: 20 h.
Orquesta de la RTVE.
Sergiu Comissiona, director.
PROGRAMA: Dvorak: *Obertura de carnaval*. García Abril: *Hemeroscopium*. R. Strauss: *Una vida de héroe*.
Teatro Monumental.

Jueves, 29: 20 h.
Ton Koopman, clave.
PROGRAMA: Obras de Cabezon, Byrd, Philipps.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Viernes, 30, sábado, 31: 19,30 h.
Domingo, 1: 11,30 h.
Orquesta Nacional de España. Günther Herbig, director.
PROGRAMA: Brahms: *Serenata n.º 2, Op. 16*. Schubert: *Sinfonía n.º 9, D. 944*.
Auditorio Nac. S. Sinfónica.

Sábado, 31: 22,30 h.
Staatskapelle Dresden.
Giuseppe Sinopoli, director.
PROGRAMA: Vivaldi: *Concierto para Orchestra di Dresda*. W. Rihm: *Orchdsterwerk*. Schumann: *Sinfonía n.º 2, Op. 61*.
Auditorio Nac. S. Sinfónica.

Del 2 al 8

Lunes, 2: 20 h.
Bo Skovhus, barítono. Helmut Deutsch, piano.
PROGRAMA: H. Wolf: *Liederstrauss (1878)/Heine*. T. Rangström: *Kung Eriks Visor*. Dvorak: *Liebeslieder, Op. 83*. F. Martin: *8 Monólogos sobre "Jedermann"*.
Teatro de la Zarzuela.

3, 7, 10, 14, 17, 21 noviembre.
Orquesta Sinfónica de Madrid.
García Navarro, director musical.
Henning Brockhaus, director de escena.
PROGRAMA: *Elektra*, música de R. Strauss, libreto de H. von Hofmannsthal.
Teatro Real.

Miércoles, 4: 19,30 h.
Filarmonica della Scala.
Riccardo Muti, director.
PROGRAMA: Schumann: *Sinfonía n.º 4*. Chaikovsky: *Sinfonía n.º 6 "Patética"*.
Auditorio Nacional. S. Sinfónica.

Miércoles, 4: 20 h.
Pilar Jurado, soprano. Sebastián Mariné, piano.
PROGRAMA: Presentación de la Asociación Madrileña de Compositores y Compositoras.
Círculo de Bellas Artes.

Jueves, 5: 22,30 h.
Wiener Symphoniker.
Wladimir Fedosoyev, director.
PROGRAMA: Mahler: *Sinfonía n.º 9*.
Auditorio Nacional. S. Sinfónica.

Domingo, 8: 11,30 h.
Orquesta de la Comunidad de Madrid.
José Ramón Encinar, director.
María Orán, soprano. José Luis Rodrigo, guitarra.
RPROGRAMA: Obras de Albéniz/Guerrero, Brouwer, R. Halffer/Encinar, Montsalvatge y Campos Parsi.
Auditorio Nacional. S. Sinfónica.

Domingo, 8, lunes, 9: 20 h.
Orquesta Sinfónica de Madrid.
Leopold Hager, director.
Sergei Nakariakov, trompeta.
PROGRAMA: Haydn: *Sinfonía n.º 92 "Oxford"*. J. N. Hummel: *Concierto para trompeta y orquesta en Mi b. m.*. J.-B. Arban: *Tema y variaciones sobre El Carnaval de Venecia*. Schubert: *Sinfonía n.º 6*.
Teatro Real.

SALAS

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.
Círculo de Bellas Artes. C/ Marqués de Casa Riera, 2. Metro: Banco de España. Tel. 360 54 00.
Iglesia de San Andrés de los flamencos.
Iglesia de San Jerónimo el Real. C/ Moreto, 4. Metro: Banco y Retiro.

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 Real. Plaza de Oriente, s/n. Tel. 516 06 00. Metro: Ópera.



Myung-Whun Chung.

Madrid. El Mundo Sinfónico IV
Auditorio Nacional de Música. Sala Sinfónica

Noviembre 5 22:30
WIENER SYMPHONIKER
Vladimir Fedoseyev
MAHLER: Sinfonía nº 9

Noviembre 10 19:30
SVERIGES RADIOS SYMFONIORKESTER
Myung-Whun Chung
RACHMANINOV: Danzas sinfónicas
BERNSTEIN: West Side Story, danzas sinfónicas
STRAVINSKY: El Pájaro de fuego, suite

Enero 14 22:30
LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA
Xavier Güell
GUERRERO: Sahara
SHOSTAKOVICH: Sinfonía nº 7, op.60 "Leningrado"

Enero 26 19:30
THE CLEVELAND ORCHESTRA
Christoph von Dohnanyi
SCHNITTKE: (K)ein sommernachtstraum
BARTOK: El Mandarin Maravilloso, suite
SCHUBERT: Sinfonía nº 9, D.944 "La Grande"

Febrero 20 22:30
LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA
Juka-Pekka Saraste - Cheryl Studer
STRAUSS: Sexteto, Interludio y Finale de "Capriccio"
BEETHOVEN: Sinfonía nº 3, op.55 "Heroica"

PROMU

Marzo 17 19:30
RADIO PHILHARMONIE HANNOVER DES NDR
Eiji Oue - Camilla Nylund - Klaus María Brandauer
BARTOK: Concierto para orquesta
BEETHOVEN: Egmont, para soprano, narrador y orquesta, op.84

Abril 16 22:30
DANMARKS RADIOS SYMFONIORKESTER
Marek Janowski - Christian Tetzlaff
NIELSEN: Obertura Helios
SIBELIUS: Concierto para violín y orquesta, op.47
SIBELIUS: Sinfonía nº 7, op.105
HINDEMITH: Metamorfosis sinfónicas sobre un tema de Weber

Mayo 5 19:30
THE KING'S CONSORT
Robert King
HANDEL: Música acuática
HANDEL: Música para los reales fuegos artificiales

Mayo 18 19:30
HALLE ORCHESTRA
Kent Nagano
DEBUSSY: Nubes y Fiestas de Nocturnos
MAHLER: El Canto de la tierra

Mayo 22 22:30
COLEGIUM VOCALE GENT
Philippe Herreweghe
BACH: Cantatas para el día de la Ascensión, BWV 11, BWV 43, y BWV 44

Barcelona. El Món Sinfònic
Palau de la Música Catalana

Octubre 31 22:00 WIENER SYMPHONIKER
 Vladimir Fedoseyev
 MAHLER: Simfonia núm. 9, en re major

Gener 12 21:00 LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA
 Xavier Güell
 GUERRERO: Sahara
 SHOSTAKOVITX: Simfonia núm. 7, en do major "Leningrad"

Gener 27 21:00 THE CLEVELAND ORCHESTRA
 Christoph von Dohnanyi
 Frank Peter Zimmermann
 BEETHOVEN: Concert per a violí i orquestra en re major, op. 61
 STRAVINSKY: La consagració de la primavera

Febrer 22 21:00 LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA
 Juka-Pekka Saraste
 Cheryl Studer
 STRAUSS: Sextet, música nocturna i última escena de "Capriccio"
 BEETHOVEN: Simfonia núm. 3 en mi bemoll major, op. 55 "Heroica"

Març 15 22:00 RADIO PHILHARMONIE HANNOVER DES NDR
 Eiji Oue
 Camilla Nylund
 Klaus Maria Brandauer
 BARTOK: Concert per a orquestra
 BEETHOVEN: Egmont, música incidental per a soprano, narrador i orquestra, op. 84

Maig 21 21:00 HALLE ORCHESTRA
 Kent Nagano
 Solistes a determinar
 DEBUSSY: Nubes y Fiestas de Nocturnos
 MAHLER: Das Lied von der Erde "El cant de la terra" Simfonia per a tenor, contralt i orquestra

MÚSICA

TEMPORADA
 98/99

Sevilla. El Mundo Sinfónico II
Teatro de la Maestranza

Noviembre 3 21:00 WIENER SYMPHONIKER
 Vladimir Fedoseyev
 MAHLER: Sinfonia nº 9

Noviembre 9 21:00 SVERIGES RADIOS SYMFONIORKESTER
 Myung-Whun Chung
 RACHMANINOV: Danzas sinfónicas
 BERNSTEIN: Danzas Sinfónicas de "West Side Story"
 STRAVINSKY: El Pájaro de fuego, suite

Enero 13 21:00 LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA
 Xavier Güell
 GUERRERO: Sahara
 SHOSTAKOVICH: Sinfonia nº 7, op. 60 "Leningrado"

Marzo 16 21:00 RADIO PHILHARMONIE HANNOVER DES NDR
 Eiji Oue
 Camilla Nylund
 Klaus Maria Brandauer
 BARTOK: Concierto para orquesta
 BEETHOVEN: Egmont, para soprano, narrador y orquesta op. 84

Mayo 19 21:00 HALLE ORCHESTRA
 Kent Nagano
 DEBUSSY: Nubes y Fiestas de Nocturnos
 MAHLER: El Canto de la tierra

noviembre - diciembre

Del 9 al 15

Lunes, 9: 20 h.
La Capilla Real.
 Jordi Savall, dirección.
 PROGRAMA: *Música de los tiempos de Felipe II.*
 Iglesia de San Jerónimo el Real.

Martes, 10: 19,30 h.
 Sveriges Radios Symfoniorkester.
 Myung-Whun Chung, director.
 PROGRAMA: **Rachmaninov,** *Danzas sinfónicas.* **Bernstein:** *West Side Story,* danzas sinfónicas. **Stravinsky:** *El Pájaro de fuego,* suite.
 Auditorio Nac. S. Sinfónica.

Miércoles, 11: 20 h.
The Sixteen.
 Harry Christophers, dirección.
 PROGRAMA: **Palestrina** y **Victoria.**
 Iglesia de San Jerónimo el Real.

Jueves, 12: 19,30 h. Viernes, 13: 20 h.
 Orquesta de la RTVE.
 Salvador Brotons, director.
 Josep Colom, piano.
 PROGRAMA: **Soler / Lamote de Grignon:** *Obertura de carnaval.* **Prokofiev:** *Concierto para piano y orquesta n.º 3.* *Sinfonía n.º 7.*
 Teatro Monumental.

Jueves, 12: 19,30 h.
English Chamber Orchestra.
 Itzhak Perlman, violín y director.
 PROGRAMA: A determinar.
 Auditorio Nac. S. Sinfónica.

Jueves, 12: 22,30 h.
 Orquesta Sinfónica de Madrid.
 Coro de la Comunidad de Madrid (voces femeninas)

García Navarro, director.
 Guillermo González, piano.
 PROGRAMA: **García Abril:** *Nocturnos de la Antequeruela.* **Holst:** *Los Planetas.*
 Auditorio Nac. S. Sinfónica.

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

Orquesta Nacional de España.
 Rafael Frühbeck de Burgos, director.
Joaquín Soriano, piano. **Ángeles Domínguez,** arpa.
 PROGRAMA: **J. Turina / Frühbeck de Burgos:** *Tema con variaciones para arpa y orquesta.* **J. Turina:** *Rapsodia para piano y orquesta de cuerda.* **Falla:** *Noches en los jardines de España.* **Beethoven:** *Sinfonía n.º 7 Op. 92.*
 Auditorio Nac. S. Sinfónica.

Viernes, 13: 19,30 h.
 Coro y Orquesta Municipal de Cámara Luigi Boccherini.
 Pascual Osa, director.
 PROGRAMA: Obras de **Pablo Peláez, Fauré, Ravel** y **Vivaldi.**
 Auditorio Nac. S. Cámara.

Del 16 al 22

Lunes, 16: 20 h.
Teresa Berganza, mezzosoprano. **José María Gallardo,** guitarra.
 PROGRAMA: Homenaje a **García Lorca.**
 Teatro de la Zarzuela.

Miércoles, 18: 19,30 h.
 Coro de la Comunidad de Madrid.
Joan Company, director.
 PROGRAMA: **Bruckner:** *Locus este Ave Maria-Os Justi.* **Durullé:** *Requiem, Op. 9.*
 Auditorio Nacional. S. Cámara.

Miércoles, 18: 20 h.
Gabrieli Consort.
Paul McCreesh, dirección.
 PROGRAMA: Obras de **Morales, Rogier, Lobo.**
 Iglesia de San Jerónimo el Real.

20 y 27 noviembre.
Antonio Baciero, clave y órgano.
 PROGRAMA: Obras de **Desprez** y autores franco-flamencos.

Del 23 al 29

Lunes, 23: 19,30 h.
Staatskapelle Berlin.
Daniel Barenboim, director y solista.
 PROGRAMA: **Beethoven:** *Concierto para piano n.º 2.* *Sinfonía n.º 5.*
 Auditorio Nac. S. Sinfónica.

Martes, 24: 19,30 h.
Staatskapelle Berlin.
Daniel Barenboim, director y solista.
 PROGRAMA: **Beethoven:** *Concierto para piano n.º 4.* **Brahms:** *Sinfonía n.º 1, Op. 68.*
 Auditorio Nac. S. Sinfónica.

Jueves, 26: 19,30 h.
 Orquesta Sinfónica de Madrid.
Arturo Tamayo, director.
 PROGRAMA: Homenaje a **José Luis de Delás.**
 Auditorio Nac. S. Sinfónica.

Jueves, 26: 19,30 h. Viernes, 27: 20 h.
 Orquesta de la RTVE.
Gerd Albrecht, director.
Cho Liang Lin, violín.
 PROGRAMA: **Lutoslawski:** *Música*

INTÉRPRETES (SOLISTAS, GRUPOS Y ORQUESTAS)

Anatol Ugorski, piano. (20, oct. Aud. Nac.)
Antonio Baciero, clave y órgano. (20, 27, nov. I. de S. Andrés de los flamencos)
Bläserolisten der Berliner Philharmoniker. (2, oct. Aud. Nac.)
Bo Skovhus, barítono. **Helmut Deutsch,** piano. (2, nov. T. de la Zarzuela)
Coro de la Comunidad de Madrid. (2, 4, 6, 8, 10, 13, 15, 17, oct. T. Real), (18, nov., 3, dic. Aud. Nac.)
Coro de la RTVE. (15, 16, oct. T. Monumental)
Coro del Teatro Sao Carlos de Lisboa. (28, 30, nov. T. Real)
Coro Nacional de España. (16, 17, 18, oct. Aud. Nac.)
Coro y Orquesta Municipal de Cámara Luigi Boccherini. (13, nov. Aud. Nac.)
English Chamber Orchestra. (12, nov. Aud. Nac.)
Filarmonica della Scala. (4, nov. Aud. Nac.)

Gabrieli Consort. (18, nov. I. de S. Jerónimo)
La Capilla Real. (9, nov. I. de S. Jerónimo)
Labyrinth. (3, oct. R. A. de BB AA de S. Fernando)
Marta Almajano, soprano. **Juan Carlos Rivera,** vihuela. (30, sep. R. A. de BB AA de S. Fernando)
Matthias Goerne, barítono.
Andreas Haefliger, piano. (13, oct. T. de la Zarzuela)
Orquesta de la Comunidad de Madrid. (29, sep., 1, 27, al 31, oct., 1 al 29; nov -excepto lunes- T. de la Zarzuela), (4, oct., 8, 18, nov., 3, dic. Aud. Nac.)
Orquesta de la RTVE. (15, 16, 29, 30, oct., 12, 13, 26, 27, nov. T. Monumental)
Orquesta Nacional de España. (9, 10, 11, 16, 17, 18, 23, 24, 25, 30, 31, oct., 1, 13, 14, nov. Aud. Nac.)
Orquesta Sinfónica de Galicia. (27, 28, 29, nov. Aud. Nac.)
Orquesta Sinfónica de Madrid. (2, 4, 6, 8, 10, 13, 15, 17, oct. 3, 7,

8, 10, 14, 17, 21, 28, 30, nov. T. Real), (7, oct., 12, 26, nov., 2, dic. Aud. Nac.)
Orquesta y Coro del Gran Teatre del Liceu. (25, oct. T. Real)
Pilar Jurado, soprano. **Sebastián Mariné,** piano. (4, nov. C. de BB AA)
St. Louis Symphony Orchestra. (17, oct. Aud. Nac.)
Staatskapelle Berlin. (23, 24, nov. Aud. Nac.)
Staatskapelle Dresden. (31, oct. Aud. Nac.)
Sveriges Radios Symfoniorkester. (10, nov. Aud. Nac.)
Teresa Berganza, mezzosoprano.
José María Gallardo, guitarra. (16, nov. T. de la Zarzuela)
The Sixteen. (11, nov. I. de S. Jerónimo)
Ton Koopman, clave. (29, oct. R. A. de BB AA de S. Fernando)
Victoria Mullova / Piotr Anderszewk, violín y piano. (22, oct. Aud. Nac.)
Wiener Symphoniker. (5, nov. Aud. Nac.)

Daniel Barenboim



ca fúnebre en memoria de Bela Bartok. **Bartok:** *Concierto para violín y orquesta n.º 2*. **Beethoven:** *Sinfonía n.º 6*. Teatro Monumental.

Viernes, 27, sábado, 28: 19,30 h. Domingo, 29: 11,30 h.

Orquesta Sinfónica de Galicia.

Víctor Pablo, director. **Arcadi Volodos**, piano. PROGRAMA: **A. Gaos:** *Impresión nocturna*. **Chaikovsky:** *Concierto para piano y orquesta n.º 2, Op. 44*. **Shostakovich:** *Sinfonía n.º 5, Op. 47*. Auditorio Nac. S. Sinfónica.

28, 30, noviembre, 1, 3, 4, 5, diciembre.

Orquesta Sinfónica de Madrid. Coro del Teatro Sao Carlos de Lisboa.

Günter Neuhold, director musical. **Bob Wilson**, director de escena. PROGRAMA: *O Corvo Branco*, música de **Philip Glass**, libreto de **Luisa Costa Gomes**. Teatro Real.



Philip Glass

Martes, 1: 20 h.

Orquesta de la Comunidad de Madrid.

Coro del Teatro de la Zarzuela.

Odón Alonso, director. PROGRAMA: Concierto homenaje a Francisco Alonso. Teatro de la Zarzuela.

Miércoles, 2: 22,30 h.

Orquesta Sinfónica de Madrid. **Viktor Liberman**, director.

Marco Rizi, violín. PROGRAMA: **Weber:** *Oberón* (Obertura). **Shostakovich:** *Concierto n.º 1 para violín*. **Strauss:** *Metamorfosis*. Auditorio Nacional. S. Sinfónica.

Jueves, 3: 19,30, h.

Bayerische Staatsoper Orchester.

A determinar, director.

PROGRAMA: a determinar.

Auditorio Nacional. S. Sinfónica.

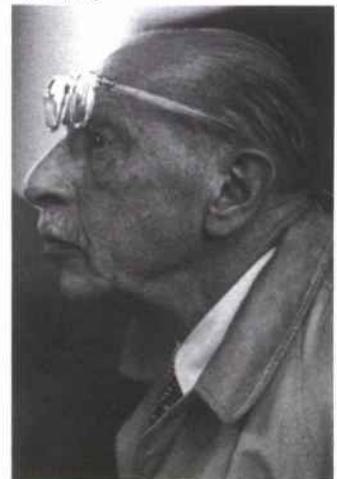
Jueves, 3: 22,30 h.

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid.

Miguel Groba, director.

PROGRAMA: **E. Halffter:** *Fantasia Galaica*. **Kodály:** *Danzas de Galanta*. **Saint-Saëns:** *Oratorio de Navidad, Op. 12*. Auditorio Nacional. S. Sinfónica.

Stravinsky



COMPOSITORES

Albéniz/Guerrero. (8, nov. Aud. Nac.)

Arban, J.-B. (8, nov. T. Real)

Bach. (22, oct. Aud. Nac.)

Bajadós. (30, sep. R. A: de BBAA de S. Fernando)

Bartok. (22, oct. Aud. Nac.), (26, 27, nov. T. Monumental)

Beethoven. (2, 4, 17, 22, oct., 13, 14, 15, 23, 24, nov. Aud. Nac.), (13, oct. T de la Zarzuela), (26, 27, nov. T. Monumental)

Bernstein. (10, nov. Aud. Nac.)

Brahms. (4, 15, 16, oct. T. Monumental), (20, 30, 31, oct., 1, 24, nov. Aud. Nac.)

Brouwer. (8, nov. Aud. Nac.)

Bruckner. (17, oct., 18, oct., Aud. Nac.)

Byrd. (29, oct. R. A: de BBAA de S. Fernando)

Cabezón. (29, oct. R. A: de BBAA de S. Fernando)

Campos Parsi. (8, nov. Aud. Nac.)

Chaikovsky. (4, oct., 4, 27, 28, 29, nov. Aud. Nac.)

Delás, José Luis. (26, nov. Aud. Nac.)

Desprez. (20, 27, nov. I. de S. Andrés de los flamencos)

Duruflé. (18, nov. Aud. Nac.)

Dvorak. (2, nov. T. de la Zarzuela), (29, 30, oct. T. Monumental)

Falla. (13, 14, 15, nov. Aud. Nac.)

Fauré. (13, nov. Aud. Nac.)

Fernández Caballero. (27, oct., al 29, nov. -excepto lunes- T. de la Zarzuela)

Fuenllana. (30, sep. R. A: de BBAA de S. Fernando)

Gaos, A. (27, 28, 29, nov. Aud. Nac.)

García Abril. (29, 30, oct. T. Monumental), (12, nov. Aud. Nac.)

Glass, Philip. (28, 30, nov. T. Real)

Halffter, E. (3, dic. Aud. Nac.)

Halffter, R. /Encinar. (8, nov. Aud. Nac.)

Haydn. (8, nov. T. Real)

Holst. (12, nov. Aud. Nac.)

Hummel, J. N. (8, nov. T. Real)

Kodály. (3, dic. Aud. Nac.)

Lobo. (18, nov. I. de S. Jerónimo)

Lutoslawski. (26, 27, nov. T. Monumental)

Mahler. (7, oct., 5, nov. Aud. Nac.)

Marco, T. (Aud. Nac.)

Martin, F. (2, nov. T. de la Zarzuela)

Messiaen. (20, oct. Aud. Nac.)

Montsalvatge. (8, nov. Aud. Nac.)

Morales. (30, sep. R. A: de BBAA de S. Fernando), (18, nov. I. de S. Jerónimo)

Mozart. (2, oct. Aud. Nac.)

Mussorgsky. (20, oct. Aud. Nac.)

Palestrina. (11, nov. I. de S. Jerónimo)

Pärt, A. (15, 16, oct. T. Monumental)

Peláez, Pablo. (13, nov. Aud. Nac.)

Phillips. (29, oct. R. A: de BBAA de S. Fernando)

Pisador. (30, sep. R. A: de BBAA de S. Fernando)

Poulenc. (2, oct. Aud. Nac.)

Prokofiev. (12, 13, nov. T. Monumental)

Rachmaninov. (25, 26, oct. T. Real), (10, nov. Aud. Nac.)

Rangström, T. (2, nov. T. de la Zarzuela)

Ravel. (13, nov. Aud. Nac.)

Rihm, W. (31, oct. Aud. Nac.)

Rodríguez de Ledesma. (16, 17, 18, oct. Aud. Nac.)

Rogier. (18, nov. I. de S. Jerónimo)

Saint-Saëns. (3, dic. Aud. Nac.)

Scriabin. (20, oct. Aud. Nac.)

Schubert. (13, oct. T de la Zarzuela), (20, 30, 31, oct., 1, nov. Aud. Nac.), (8, nov. T. Real)

Schumann. (2, 31, oct., 4, nov. Aud. Nac.)

Shostakovich. (16, 17, 18, oct., 27, 28, 29, nov., 2, dic., Aud. Nac.)

Sibelius. (15, 16, oct. T. Monumental)

Soler / Lamote de Grignon. (12, 13, nov. T. Monumental)

Strauss, R. (23, 24, 25, oct., 2, dic., Aud. Nac.), (29, 30, oct. T. Monumental), (3, 7, 10, 14, 17, 21, nov. T. Real)

Stravinsky. (22, oct., 10, nov. Aud. Nac.)

Turina, J. (13, 14, 15, nov. Aud. Nac.)

Turina, J. / Frühbeck de Burgos. (13, 14, 15, nov. Aud. Nac.)

Verdi. (2, 4, 6, 8, 10, 13, 15, 17, 25, 26, oct. T. Real) (oct. T. Real)

Victoria. (11, nov. I. de S. Jerónimo)

Vivaldi. (31, oct., 13, nov. Aud. Nac.)

Wagner. (9, 10, 11, oct. Aud. Nac.)

Weber. (2, dic. Aud. Nac.)

Werner Henze. (29, sep., 1, oct. T. de la Zarzuela)

Wolf, H. (13, oct., 2, nov. T. de la Zarzuela)

Otoño lírico jerezano

El festival de teatro lírico español que se celebra en Jerez entre los meses de septiembre y octubre está tocando a su fin. Hasta el momento se ha podido ver en el escenario del Teatro Villamarta *La Dolores* (Bretón), *El Barbero de Sevilla* (Jiménez y Nieto), *El Dúo de la Africana* (Fernández Caballero) y *El Barberillo de Lavapiés* (Barbieri) con notable éxito. Los días 9 y 10 de octubre se representará la zarzuela que cierra la temporada, *Luisa Fernanda* del Maestro Moreno Torroba; los precios se sitúan entre las 1000 y las 4000 pesetas.

Por otra parte, el teatro Villamarta ofrece en el mes de noviembre los siguientes con-

Auditorio Alfredo Kraus

El Auditorio Alfredo Kraus de Las Palmas cuenta en su programación para este mes de octubre con la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria los días 2, 9, 16, 21 y 30; interpretará obras del repertorio clásico bajo la dirección de importantes directores como son Adrian Leaper y Christopher Adey; entre los solistas, sobresale la presencia de los violinistas Tanja Becker Bender (9 de octubre), Tramin Little (23 de octubre) y Isabelle Keulen (30 de octubre). Por otra parte, la pianista Brigitte Engerer tocará obras de Schubert y Chopin en el Concierto de la Sociedad Filarmónica de las Palmas el próximo día 20 de octubre. Dentro del Ciclo de Jóvenes Interpretes, el día 8, Roberto Quevedo interpretará obras propias. Por último, la Ópera Nacional de Pekín aparecerá en escena el día 27.

Información Tel.: 92 849 17 70

ciertos: Orquesta Barroca de Friburgo (6 de noviembre), dirección de Gustav Leonhardt; Programa: Bach (*Cantatas de iglesias BVW 178, 23, 73, 95 y 109*). La Capella Reial de Catalunya (13 de noviembre), dirección Jordi Savall; Programa: *Los Jardines de Hespérides*. Cuarteto de Tokyo (20 de noviembre); Programa Beethoven (*Cuarteto en Mi menor, op.59, núm. 3; Cuarteto en Do sostenido menor, op.131*). La temporada lírica presenta el 14 de noviembre con motivo del centenario del nacimiento de Gershwin su obra *Porgy and Bess*; una producción del New York Harlem Theatre.

Información Tel.: 95 632 95 07

Orquesta Sinfónica de Tenerife

La Orquesta Sinfónica de Tenerife, una de las más curtidas de las nuevas orquestas españolas, comienza su curso con alguna sorpresa como un novedoso concierto de música actual a celebrar en el espacio El Tanque, que no es otra cosa que un tanque de petróleo que ha sido cedido antes de proceder a su derribo. En un plano más convencional, hay que señalar la presencia de directores como Claus Peter Flor, Jesús López Cobos, Ros-Marbà y Edmón Colomer junto al titular, Víctor Pablo Pérez. La Orquesta va a ofrecer en torno a ochenta prestaciones musicales para el público de la Isla, sin contar su presencia en el Festival de Canarias, el Festival de la Asociación Tinerfeña de Amigos de la Ópera, los Conciertos de Navidad y los Conciertos didácticos para niños.

Información Tel.: 922 239 801

Palau de la Música Catalana

Comienza la temporada en el Palau de la Música catalana con un programa espectacular para los meses de octubre-noviembre; el día 7 de octubre, la Orquesta Nacional de Cambra d'Andorra tocará a Haydn y Mozart. Lawrence Foster dirige a la Orquesta Simfònica i Nacional de Catalunya los días 9, 10 y 11 con obras de Suriñach, Mozart y Schumann. El Gran Teatre del Liceu presenta Salomé de Strauss (11, 14 y 17 de octubre) con la Orquesta Simfònica del Gran Teatre del Liceu bajo la batuta de Peter Schneider y un reparto de lujo que encabezan Anna Tomowa-Sintow, Robert Hale, Graham Clark, Anja Silja y Claude Pia. El día 18 se celebra el Concert Inaugural de la temporada Palau 100 con la Orchestre des Champs Elysées, La Chapelle Royale y Collegium Vocale que nos ofrecerán la *Novena Sinfónica* de Beethoven. El día siguiente se podrá apreciar al gran pianista Gianluca Cascioli asombrando a la concurrencia con obras de Mozart, Beethoven y Listz. Los días 31 de noviembre y 1 de diciembre la Orquesta Simfònica i Nacional de Catalunya, interpretará a

Schubert, Bruckner, Poulenc y Mahler, con la dirección de Lawrence Foster y la participación de la Coral d'Antics Escolans de Montserrat. La misma orquesta repite los días 6 y 7 de diciembre con un motivo más ligero: música de cine a mayor gloria de Maurice Jarre, director para la ocasión. Montserrat Caballé interpretará los días 15 y 18, el segundo montaje del Gran Teatre del Liceu: *La Vierge de Massenet* con dirección de José Collado; Catherine Dubosc, Carme Hernández, Francesca Roig y Àngel Òdena completan el reparto. El día 22 llega otro gran divo: Daniel Barenboim que se sentará al piano y dirigirá a la Staatskapelle de Berlín para ofrecer obras de Beethoven y Brahms. Los días 27, 28 y 29 vuelve la Orquesta Simfònica i Nacional de Catalunya, dirigida por Foster y con Ko-Eun Lee (piano) y Alfons Reverté (clarinete bajo) como solistas; se interpretarán obras de Patterson, Chopin y Brahms. En resumen, unos meses muy completos teniendo en cuenta, además, que nos hemos dejado algunas cosas en el tintero.

Información Tel.: 93 268 10 00

Gran Teatro de Córdoba

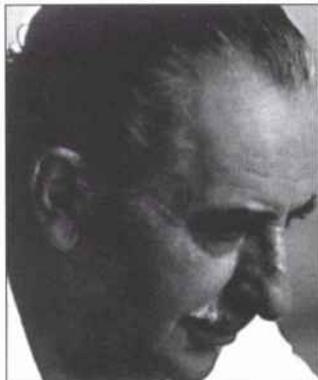
Para este mes de octubre, el Gran Teatro (Córdoba) nos presenta a la Orquesta de Córdoba dirigida por Leo Brouwer con un programa que incluye la mítica *Rhapsody in blue* de Gershwin (versión para dos guitarras), el *Concierto para dos guitarras y orquesta*, de Krieger y el *Sombrero de tres picos*, de Falla con Javier Latorre al baile. El día 24, la Orquesta de Córdoba, otra vez con Brouwer, ofrece *Marcha de la ciudad* (To-

rrés) y dos estrenos absolutos *El sueño de Córdoba* (Romil Bedmar) y *Retrato de poeta* (García Aguilera); la segunda parte estará dedicada a *Canciones* lorquianas con la voz de Carmen Linares. La temporada lírica se inicia con la Ópera de Puccini *La Bohème* con la colaboración del Teatro Lírico de Bari. Cabe resaltar también lo ajustado de los precios, que hace inevitable una felicitación al teatro cordobés.

Información Tel.: 957 48 05 44

Palau de la Música de Valencia

El Palau de la Música de Valencia presenta para octubre una programación bastante trabajada; destaca el Concurso Nacional de Percusión (10 de octubre); la Orquesta Filarmónica de Dresde (18 de octubre), así como los conciertos y conferencias en homenaje a Francisco Llácer Pla por su 80º aniversario. Sin embargo, el momento más brillante de la programación tendrá lugar el día 24 de octubre con la versión concertante de *El Ocaso de los Dioses*, de Richard Wagner, con la orquesta y coro de Valencia, dirigidos por Franz-Paul Decker y con un excelente reparto que conforman las sopranos Hildegard Behrens y Eva Johan-



Llácer Pla

sson, el tenor Heikki Siukola, el bajo Matti Salminen, la mezzo Jane Henschel, los barítonos Frank Josef Kapellmann y Oscar Hillebrandt y las jóvenes voces de Isabel Monar, Marina Rodríguez-Cusi y Sylvia Corbacho.

Información Tel.: 96 337 50 20

Orquesta Ciudad de Málaga

La Orquesta Ciudad de Málaga, presentada en febrero de 1991 y dirigida por Odón Alonso, inicia esta temporada con un concierto en el que se interpretará la *Sinfonía n.º 3*, de Mahler, con la participación de la mezzosoprano Linda Finnie (9 y 10 de octubre). Los días 23 y 24, dirigida por Aldo Ceccato, se podrá escuchar a Mozart (*Sinfonía n.º 36 en Do mayor, Kv. 425 "Linz"* y *Concierto n.º 9 en mi bemol mayor, Kv. 271 "Jeunebomme"*) con Guillermo González al piano y a Chaikovsky (*Sinfonía n.º 4 en fa menor, Op. 36*). El mismo director repite los días 13 y 14 de noviembre con Liszt (*Los Preludios*), Richard Strauss cuyas *Cuatro últimas canciones* serán cantadas por la soprano Danna Leslie Glaser y Bartok para la segunda parte con su *Concierto para Orquesta*. El turno de la ópera en concierto llega los días 20 y 21 de noviembre con *Carmen*, de Bizet; la dirección correrá a cargo de



Odón Alonso

Giorgio Croci. Para cerrar el mes de noviembre, la Orquesta malagueña dirigida, esta vez por Klaus Weise, interpretará *Aeriótolmos* de J. Muñoz y el *Concierto n.º 1 en Do mayor*, de Haydn con el violinista Marco Rizzi; el poema sinfónico de Richard Strauss, *Una vida de héroe*, finalizará el concierto. Todas las sesiones se celebrarán en el Teatro Municipal Miguel de Cervantes.

Información Tel.: 95 222 02 37

CENTROS CULTURALES Y SALAS DE EXPOSICIONES DE CAJA DE MADRID

PLAZA DE SAN MARTÍN, 1
28013 MADRID

BARQUILLO, 17
C/V A AUGUSTO FIGUEROA
28004 MADRID

ELOY GONZÁLO, 10
28015 MADRID

CASARRUBUELOS, 5
28015 MADRID

LIBREROS, 10 Y 12
28801 ALCALÁ DE HENARES
MADRID

SAN ANTONIO, 26
28300 ARANJUEZ
MADRID

MANUEL MAC-CROHON, 1
28530 MORATA DE TAJUNA
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. MARÍA, S/N
36002 PONTEVEDRA

PLAZA DE ARAGÓN, 4
50004 ZARAGOZA



**CAJA MADRID
OBRA SOCIAL**

La SGAE prepara el futuro

La Sociedad General de Autores y Editores propone unos talleres de nuevas tecnologías aplicadas a la creación musical dirigidos a socios y músicos interesados en las nuevas tecnologías.

Los talleres se realizarán en las sedes de Madrid, Barcelona y Valencia e incidirán sobre la autoproducción en los *home studios* y la interrelación de la música con diversas modalidades artísticas como el vídeo, el cine y la imagen informática.

Los cursos que se realizarán este año en Madrid (de lunes a viernes de 17h a 20h) son: Audio Digital y Formatos (del 5 al 7 de octubre); El sonido en Estudio de Grabación (del 19 al 23 de octubre); Prácticas de Edición Digital y Masterización (del 26 al 28 de octubre); Curso para aplicación profesional Cubase (del 2 al 6 de noviembre); Curso para aplicación profesional Pro Tools - S. Designer (del 9 al 11 de noviembre); Internet y Redes Musicales (del 16 al 18 de noviembre); Audio en el Cine y Grabación multicanal (del 30 de noviembre al 2 de diciembre); Nuevas aplicaciones del sistema MIDI (del 16 al 18 de diciembre).

En Barcelona, los talleres se impartirán de lunes a viernes de 16h a 21h, y serán los siguientes: El sonido en el Estudio de Grabación (del 13 al 15 de octubre); Curso para aplicación profesional Finale (del 19 al 20 de octubre); Curso para aplicación profesional Logic (del 2 al 4 de noviembre); Curso para aplicación profesional Cubase (del 11 al 13 de noviembre); Audio Digital y Formatos (del 25 al 27 de noviembre); Nuevas aplicaciones del sistema MIDI (del 30 al 1 de diciembre); Prácticas de edición digital y masterización (del 9 al 10 de diciembre).

La nueva sede de la SGAE en Valencia acogerá, de lunes a viernes de 16h a 21h, los Talleres de Nuevas Tecnologías en las si-

guientes fechas: Curso para aplicación profesional Cubase (del 21 al 23 de octubre); Curso para aplicación profesional Finale (del 29 al 30 de octubre); Curso para aplicación profesional Logic (del 25 al 27 de noviembre); Audio en el Cine y Grabación multicanal (10 y 11 de diciembre); Curso para aplicación profesional Pro Tools - S. Designer (17 y 18 de diciembre).

Los cursos, limitados a 25 alumnos, tendrán un precio para socios de 15.000 pesetas en los cursos de 5 días y de 9.000 pesetas en los de tres días; asimismo se establecerán becas y descuentos por asistencia a varios cursos.

Estudio multimedia

A su vez, la SGAE abre las puertas del Estudio Multimedia de Autores a sus asociados. Las actividades que pueden realizarse son la edición, postproducción y masterización digital de música y sonido, la sonorización de partituras y grabación DAT, el servicio de copias e intercambios de ficheros MIDI entre distintos sistemas informáticos, la creación y edición de secuencias MIDI y la sincronización de música y sonido en referencia a vídeo. El EMA cuenta con un estudio de edición digital con 24 pistas reales a 24 bits de resolución, samplers, mesa digital automatizada, módulos de sonido y equipos informáticos Apple, PC y Atari dotados con los programas más avanzados en el sector. El precio de utilización de estos estudios para socios de la SGAE serán de 5.000 pesetas la hora.

Información e inscripciones: C/Fernando VI, 4. 28004 Madrid. Tel. 913499514. Fax. 913499537. e-mail: ecarbo@sgae.es
Passeig de Colom, 6. 08002 Barcelona. Tel. 932689014. Fax 932689001 e-mail: marmengod@sgae.es
C/Blanqueres, 6. 46003 Valencia Tel. 963155415. Fax. 963155439 e-mail: agimenez@sgae.es

LAS ROZAS (MADRID) CURSOS PERMANENTES DE INTERPRETACIÓN PIANÍSTICA Y VOCAL 16 AL 29 DE NOVIEMBRE 1998

Piano, piano a cuatro manos, dos pianos, ópera y repertorio vocal. Sesiones sobre mecánica y nuevas tecnologías del piano.

LUGAR: HAZEN. Ctra. La Co-ruña Km. 17,200 (vía de servicio). 28230 Las Rozas.

Profesores: Ángeles Rentería, Manuel Carra y Félix Lavilla

Dirigido por: Luis Izquierdo

INFORMACIÓN: Hazen,

Arrieta, 8. 28013 MADRID

Tel. 91 559 45 54 .

Fax 91 547 21 39

MADRID ENCUENTROS DE MÚSICA DE CÁMARA CURSO 1998-1999

LUGAR: Katarina Gurska, cen-

tro de enseñanza musical.

PROFESOR: Jordi Mora.

DURACIÓN: 16 horas por encuentro, a razón de dos clases prácticas por grupo.

FECHAS.- 1998: 24 y 25 de octubre; 7 y 8 de noviembre; 12 y 13 de diciembre. 1999: 16 y 17 de enero; 6 y 7 de febrero; 6 y 7 de marzo; 24 y 25 de abril; 22 y 23 de mayo.

INFORMACIÓN: Katarina Gurska. C/ Genil, 13. 28002 MADRID

Tel. 91 563 55 55

Fax 91 563 91 25

MADRID SEMINARIOS PERMANENTES DE TÉCNICA E INTERPRETACIÓN PIANÍSTICA

CURSO 1997-98

LUGAR: Polimúsica

PROFESORES: Ramón Coll, Fernando Puchol y Ricardo Requejo.

AULA de MÚSICA

Área clásica
Área moderno

Taller permanente
de percusión-darbuka
(ritmos indoafricanos y latinos)

Seminario de improvisación

Del 6 al 8 de noviembre 1998

Todos los instrumentos.

Profesores: Chefa Alonso, saxo soprano y percusión;

Antonio Bravo, guitarra.

15 horas de curso.

Plaza de Peñuelas, 11, entrada C/ Labrador
28005 Madrid. Metro: Acacias y Embajadores.

Teléfono: 91 517 39 71



CONDICIONES: Se admiten inscripciones para los tres seminarios.

Clases individuales, previa cita.
INFORMACIÓN: Polimúsica, Caracas, 6. 28010 Madrid.

Tel. 91 319 48 57.
Fax 91 308 09 45.

MADRID LA MÚSICA ACTUAL COMO ELEMENTO DIDÁCTICO

DEL 5 DE OCTUBRE AL 30 DE NOVIEMBRE 1998

LUGAR: Polimúsica, Caracas, 6. Organiza Polimúsica.

Profesora: Eva Gancedo (Premio Goya 1998).

Materia: *La música actual como elemento didáctico*, complemento a las pruebas de ingreso en el cuerpo de profesores del MEC.

HORARIO: octubre, lunes 5, 19, 26; nov. 2, 9, 16, 23, 30.

HORARIO: de 10,30 a 14,00 h.

PRECIO: 20.000 pesetas.

INFORMACIÓN: Polimúsica, Caracas, 6 28010 MADRID.
Tel. 91 319 48 57
Fax 91 308 09 45.

MADRID CURSO BÁSICO DE MULTIMEDIA PARA MÚSICOS

DEL 13 DE OCTUBRE AL 15 DE DICIEMBRE 1998

PROFESOR: Eduardo Armenteros

CONTENIDOS: multimedia y música (principales programas); dictados musicales (Hear Master); creación de la partitura (Encore y Music Time); Secuenciadores; herramientas gráficas; preparación y edición del libro interactivo de música.

LUGAR: Polimúsica

FECHAS: Martes 13, 20 y 27 de octubre; 3, 10, 17 y 24 de noviembre; 1 y 5 de diciembre.

HORARIO: de 10,30 a 14 horas.

MATRÍCULA: 25.000 pesetas.

INFORMACIÓN: Polimúsica, Caracas, 6. 28010 Madrid.
Tel. 91 319 48 57.
Fax 91 308 09 45.

MADRID V SEMINARIO DE TÉCNICA E INTERPRETACIÓN PIANÍSTICA

DEL 29 AL 31 DE OCTUBRE 1998

LUGAR: Polimúsica

PROFESOR: Antonio Besses

TEMAS: Significado de la polifonía y Bach y el Clave bien temperado.

FECHAS: recital, día 28 de octubre. Seminario, días 29 y 30 mañanas y eventualmente, tardes; día 31 sólo mañana.

Concierto de alumnos, día 31, a las 12,30 h.

PRECIO: alumnos activos, 24.000 pesetas. Oyentes, 12.000 pesetas.

INFORMACIÓN: Polimúsica, Caracas, 6. 28010 Madrid.

Tel. 91 319 48 57.

Fax 91 308 09 45.

MADRID DIMENSIONES DE LA MÚSICA TONAL

NOVIEMBRE 1998 - MAYO 1999

LUGAR: Polimúsica

PROFESOR: Jesús Nava Cuervo.

CONTENIDO: armonía, contrapunto y forma.

HORARIOS: de 10 a 14 h, en 12 sesiones.

MATRÍCULA: 30.000 pesetas.

INFORMACIÓN: Polimúsica, Caracas, 6. 28010 Madrid.

Tel. 91 319 48 57.

Fax 91 308 09 45.

MADRID EL PIANO EN EL RHYTHM & BLUES

CURSO 98-99

Curso teórico y práctico, dirigido especialmente a pianistas y teclistas, y a músicos en general. Aspectos socio-culturales, historia y técnica de las diferentes corrientes de este popular estilo pianístico, vinculado al jazz y al rock and roll.

PROFESOR: Andy Phillips.

LUGAR: Escuela de Música Creativa.

HORARIOS: 12 sesiones de 1h.30.

INFORMACIÓN: Escuela de



KATARINA GURSKA

≈ ENSEÑANZA MUSICAL ≈

CENTRO AUTORIZADO
GRADO
ELEMENTAL Y MEDIO

ENCUENTROS MÚSICA DE CÁMARA Profesor: Jordi Mora

1998

24-25 octubre; 7-8 noviembre; 12-13 diciembre

1999

16-17 enero; 6-7 febrero

6-7 marzo; 24-25 abril; 22-23 mayo

Duración de cada encuentro: 16 horas

C/ GENIL, 13 28002 MADRID

TELÉFONO: 91 563 55 55 FAX 91 563 91 25

Música Creativa, C/ Palma, 35,
28004 MADRID

Tel. 91 521 11 56

Fax 91 521 75 64

e-mail: info@musicacreativa.com

MADRID CURSOS DE GUITARRA

OCTUBRE Y NOVIEMBRE 1998

LUGAR: Casa de la Guitarra

ALUMNOS: Grado Medio y Superior.

PROFESORES Y FECHAS:

26 a 29 de octubre, *Sasa Dejanovic*;
9 al 14 de noviembre, *Marcos Vinicius*.

HORARIO: entre 10,30 y 14 h. y entre 17 y 20 horas. 30 horas curso.

PRECIO: 16.000 pesetas curso.

INFORMACIÓN: Casa de la Guitarra, C/ Espejo, 15 28013 MADRID

Tel. y Fax 91 559 38 00

MADRID SEMINARIO DE IMPROVISACIÓN

DEL 6 AL 8 DE NOVIEMBRE 1998

LUGAR: Aula de Música,

MATERIAS y profesores: todos los instrumentos. Chefa Alonso, saxo soprano y percusión; Antonio Bravo, guitarra.

Horario: 15 horas de curso, 5 por día.

PRECIO: 15.000 pesetas. Alumnos del A.M., 12.000 ptas.

INFORMACIÓN: Aula de Música, Plaza de Peñuelas, 11, entrada C/ Labrador, 17, bajo 28005 Madrid. Metro: Embajadores.

Tel. 91 517 39 71

CONCURSOS

BRUSELAS (BÉLGICA) CONCURSO INTERNACIONAL DE COMPOSICIÓN "REINA ELISABETH DE BÉLGICA"
24 de mayo 1999

Fecha límite de inscripción: **5 de enero de 1999.**

Sin límite de edad

Composición para piano y orquesta sinfónica.

Duración: unos 10 minutos.

Premio: 200.000 francos belgas, grabación en CD y retransmisión por la radio y por la televisión belga.

INFORMACIÓN: Secrétariat du Concours musical international Reine Elisabeth de Belgique, 20, rue aux Laines, B-1000 Bruxelles (Bélgica).

Tel. +32 2 513 00 99

Fax +32 2 514 32 97

e-mail: elisabeth@skynet.be

<http://www.art-events.be/elisabeth>

BRUSELAS (BÉLGICA) CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO "REINA ELISABETH DE BÉLGICA"
26 abril al 29 de mayo 1999

Fecha límite de inscripción: **15 de enero de 1999.**

Edad: nacidos después del 15 de enero de 1968.

Master-classes: del 17 al 20 de mayo.

Duración: unos 10 minutos.

Premios: de 500.000 a 200.000 francos belgas + concierto. Finalistas de 100.000 a 50.000 FB.

Facilidades de alojamiento, viaje pagado en parte para los semifinalistas.

INFORMACIÓN: Secrétariat du Concours musical international Reine Elisabeth de Belgique, 20, rue aux Laines, B-1000 Bruxelles (Bélgica).

Tel. +32 2 513 00 99

Fax +32 2 514 32 97

e-mail: elisabeth@skynet.be

<http://www.art-events.be/elisabeth>

EPINAL (FRANCIA) XVII CONCOURS INTERNACIONAL DE PIANO
DEL 19 AL 28 DE MARZO DE 1999

Límite de edad: nacidos entre 1969 y 1984.

Plazo de inscripción: **hasta el 15 de enero 1999.**

Premios: de 30.000 a 5.000 Francos franceses.

INFORMACIÓN: Secrétariat du Concours International de Piano d'Epinal. B.P.428 F-88011 EPINAL Cedex.

Fax: +33 3 29 35 26 16

MADRID III CONCURSO INTERNACIONAL DE ARPA ARPISTA LUDOVICO
DEL 4 AL 11 DE JULIO DE 1999

Fecha límite de inscripción: **31 de marzo de 1999.**

Límite de edad: menores de 35 años.

Derechos de inscripción: 40.000 pesetas. Todos los gastos a cargo del concursante (viajes, estancias, custodia del instrumento, seguro, etc.).

Premios: 1º Arpista Ludovico, Un arpa Camac Productions, modelo concierto. Otros premios entre 1.000.000 y 250.000 pesetas. Organiza: Asociación Arpista Ludovico, con el patrocinio de: Camac Production, INAEM, Junta de Castilla y León, Fundación Sevillana de electricidad.

INFORMACIÓN: As. Arpista Ludovico. III Concurso Internacional de Arpa. Paseo del Pintor Rosales, 42, 3º. 28008 MADRID.

Tel. (94) 424 65 33

Fax (94) 424 64 54

<http://www.visual.gi/Ludovico>

MARSELLA (FRANCIA) VII CONCURSO INTERNACIONAL DE ÓPERA "VILLE DE MARSEILLE"

DEL 10 AL 18 DE SEPTIEMBRE DE 1999

Límite de edad: de 18 a 33 años, mujeres y hombres.

Plazo de inscripción: **1 de julio de 1999.**

Premios: de 50.000 a 15.000 Francos franceses.

INFORMACIÓN: Secrétariat du Concours International d'Opéra "Ville de Marseille". Parc des Cèdres, Bat. K, 77, Boulevard du Redon, F-13009 MARSEILLE

Tel.: +33 4 91 41 28 26

Fax: +33 4 91 26 65 15

TRENTO (ITALIA) V CONCURSO INTERNACIONAL "ANTONIO PEDROTTI" PARA DIRECTORES DE ORQUESTA
SEPTIEMBRE 1999

Límite de edad: 35 años.

Plazo de inscripción: **hasta el 10 de junio de 1999.**

Premios: entre 10 y 5 millones de liras. Gastos de alojamiento para finalista a cargo del concurso.

INFORMACIÓN: Associazione culturale "Antonio Pedrotti", Piazza della Mostra 19, I-38100 TRENTO

Tel. +39 461 231 223

Fax +39 461 232 592

TRIESTE (ITALIA) 42º PREMIO MUSICAL "CITTÀ DI TRIESTE Y 34º CONCURSO INTERNACIONAL DE COMPOSICIÓN
JUNIO 1999

Límite de edad: ninguno

Tema: Composición para gran orquesta sin coro y sin solistas vocales o instrumentales.

Plazo de admisión de obras: **hasta el 30 de abril de 1999.**

Premio: 10 millones de liras y estreno.

INFORMACIÓN: Palazzo Municipale, piazza dell'Unità d'Italia, 4. I-34121 TRIESTE

Tel. +39 40 36 60 30

Fax +39 40 63 69 69

UTRECHT (HOLANDA) V CONCURSO INTERNACIONAL "FRANZ LISZT"
14 Al 27 de marzo 1999

Fecha límite de inscripción: **2 de enero 1999.**

Límite de edad: de 15 a 30 años.

Premio: de 15.000 a 5.000 florines. 1.500 florines para semifinalistas. INFORMACIÓN: Secrétariat Liszt Competition Foundation, P.O. Box 550, NI-3500 AN UTRECHT

Tel. +31 30 233 02 33

Fax +31 30 231 65 22

e-mail: Liszt@vredenburg-nl

<http://www.vredenburg.nl/Liszt>

VERVIERS (BÉLGICA) XIII CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO
del 10 al 19 de septiembre 1999

Límite de edad: Mujeres de 18 a 30 años; hombres de 18 a 35 años. Fecha límite de inscripción: **31 de agosto 1999.**

Premio: 1.150.000 francos belgas. Alojamiento en casas particulares, gastos pagados para semifinalistas; devolución de gastos de viaje a finalistas.

INFORMACIÓN: Secrétariat Général: Opéra Royal de Wallonie, 1, rue des Dominicains, B-4000 LIEGE

Tel. +32 4 221 47 20 (ext.216)

Fax +32 4 221 02 01

e-mail: direction@orw.be

<http://www.orw.be>

Información sobre concursos internacionales

La Federación Mundial de Concursos Internacionales de Música publica una guía de sus asociados que se 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

Homo nationalis

Oigo algarabía en el piso del crítico y decido llamar a su puerta con alguna excusa vana para introducirme y escuchar con más claridad la conversación que, a juzgar por los gritos que se filtran por la ventana de la cocina, debe ser de lo más polémica.

Una vez que he conseguido mi objetivo, me siento en un discreto rincón y comienzo mi labor de observación. En el salón de mi vecino hay tres personajes que me son presentados como jóvenes compositores, a pesar de que nada en su aspecto indica una edad inferior a los cuarenta; ya me habían advertido en alguna ocasión: "los compositores españoles son jóvenes hasta que frisan los sesenta".

Como si de un mal chiste se tratara, me hallaba ante tres tipos de distinta procedencia, a saber: un catalán, un vasco y un madrileño. El catalán, reconocible por su acento, disertaba sobre su último trabajo - convenientemente subvencionado por tres administraciones distintas - en el que decía conjugar las tradiciones medievales catalanas con la música dodecafónica: "emplearé para ello instrumentos de la época, así como otros que, si bien no son medievales, al menos sí son típicamente catalanes". El vasco se ofreció para prestarle una partitura suya para txistu y conjunto instrumental que, según dijo, resumía las esencias nacionales vascas: "expresé, con música de vanguardia, los valores tradicionales del caserío".

Al compositor madrileño, a esas alturas, ya se le comían los demonios, lanzó un discurso sobre el sentido de ser compositor superando las barreras nacionales y no sé qué del arte puro y otras cosas que no parecieron impactar mucho a sus contertulios que le acusaron respectivamente de no comprender el hecho diferencial y de ser un nacionalista español.

Por su parte el crítico contemplaba la escena con una mueca entre aburrida e irónica, sin la menor intención de intervenir; como tiene a bien repetir: "citando al clásico, más vale tener la boca cerrada y parecer un estúpido que hablar y disipar toda duda; por desgracia la gente tiende a dejar en evidencia su estupidez", supongo que, en esos momentos, confirmaba su tesis.

Parecía claro que el hombre de la capital se encontraba solo en su particular cruzada, habló de su lucha antifranquista y de su militancia izquierdista, y acusó a los hombres de la periferia de pueblerinos y retrógados, a lo que estos respondieron, llamándole tertuliano de la COPE, columnista crispador y genocida cultural.

Como la cosa estaba yendo a mayores, yo, que soy hombre sensible - y no como el crítico cuya mueca irónica se iba transformando en sonrisa de complacencia - sentí un rubor que me subía poco a poco por el rostro; en efecto, era vergüenza ajena.



Enrique I. Celada

Decidí largarme y para ello me escabullí con el mismo sigilo con el que había entrado. Me despedí del crítico - que ya reía a carcajadas - con un leve arqueado de las cejas, y volví a mi cocina.

Evidentemente tuve que cerrar la ventana, los alaridos no me permitían concentrarme. El silencio se adueñó de mi casa y entonces pude reflexionar sobre lo que mis ojos habían visto, mis oídos escuchado y en fin, sobre lo que mi consciencia había discernido.

A decir verdad, no pude alcanzar ninguna conclusión. Un millón de dudas picoteaban en mi cerebro; ¿porqué discutían aquellos compositores? Tan unidos por su arte, la incompreensión general, la falta de recursos y la ausencia de perspectivas, ¿no debieran dialogar sobre el pozo en el que se halla la música contemporánea en todo el país?, ¿no tendrían, acaso, que buscar soluciones?

Debo confesar que no hallé respuesta a ninguna de mis dudas. Como soy persona de pocas luces, sólo me apareció una explicación a tal absurdo: aquellos hombres discutían por ver quién era el más asimilado por la ola contracultural, quién era el más cutre; quién, en resumen, tenía menos que decir, más argumentos que repetir y un lugar más bajo en el que caer.

Con el artista rebajado a polemista barato de taberna andrajosa, ¿quién gana?... ■

Piccola revista del atribulado mundo del canto

Sopranica Cantatrice

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

PROPÓSITOS RECOGIDOS POR ELENA MONTAÑA



Relaciones

Qué estupendas vacaciones he pasado. De cursillo en cursillo. Aprendiendo, aprendiendo, aprendiendo. No sé dónde voy a meter tanto saber porque, la verdad, me he quedado un poco flaca.

Os preguntareis qué es lo que tanto he aprendido. Pues, lo esencial en la vida, lo básico para mi profesión: a *re-la-cio-nar-me*. Pero no de cualquier manera, no. Lo mío han sido relaciones a fondo de las que establecen vínculos ineludibles para el futuro.

Mirad, yo ya no soy una principiante

despistada que va por ahí sin saber muy bien hacia dónde. Nada de eso. Empiezo a labrarme un porvenir sólido y duradero y para ello las relaciones son mucho más importantes que todo lo demás, quiero decir que son tan importantes como todo las demás. Y no creáis que soy la única que lo piensa. Cualquiera con aspiraciones profesionales comparte esta opinión. No es una errata, no, he dicho bien: profesionales. Es una palabra inventada por mí pero que se adapta perfectamente al concepto que quiero expresar. Se refiere a las actividades profesionales cuan-

do éstas se suceden con profusión.

Volviendo a lo anterior, decía que muchas personas del ramo comparten mi opinión. Sin ir más lejos, mi amiga la pianista. ¿Nunca os he hablado de ella? ¡Qué raro!... Da igual, lo hago ahora. Esta amiga también ha empleado sus vacaciones en formarse en cursos de verano. El otro día tomábamos un café mientras nos contábamos nuestras respectivas aventuras. Ella se quejaba de que había intimado con varios compositores sucesivamente y que siempre le ocurría lo mismo: primero tenía que escuchar con paciencia un generoso discurso sobre su obra y después encima querían que se la tocara. Ella que es de formación tan clásica y académica decía que le resultaba imposible tocar "eso", que era superior a sus fuerzas, que bastante hacía con aguantar el rollo para encima bla, bla, bla. Yo opinaba que para qué se metía en berenjenales. Si luego no quería tocarle a ninguno la obra que no iniciara la relación, pues ya sabía que el final era siempre el mismo.

A mí, en cambio, todo lo contrario. Suelo intimar con pianistas porque me siento muy próxima a ellos. Al principio lo encontraba totalmente romántico..., sin embargo ahora termina por cansarme, porque lo único que desean es tocar y tocar arduosamente. Y, que queréis que os diga, todo tiene un límite.

Al final haciendo balance sobre nuestras respectivas vacaciones mi resultado era altamente positivo: el curso se presenta con una estupenda racha de trabajo. No le ocurre igual a mi amiga quien, a mi parecer, ha hecho un poco el primo y ahora se queja de que no tiene nada a la vista.

-Tu lo que no tienes es nada de vista, hija mía. Terminé diciéndole. ■

Gana una grabación histórica

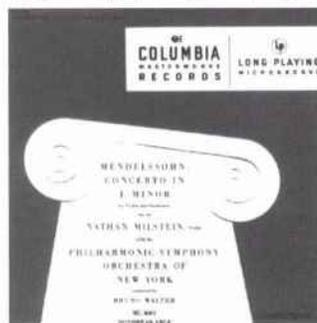
Responde al siguiente test, fotocopia, el cupón y envíanoslo con nombre y dirección antes del 15 de noviembre. Los ganadores, por sorteo entre los acertantes, recibirán el disco en casa y sus nombres aparecerán en el próximo número.

Mendelssohn era:

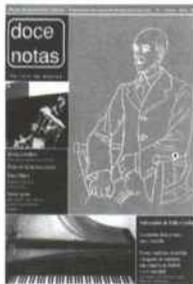
- Un compositor alemán
- Un comerciante lituano
- Un economista danés

Un concierto en Mi menor es:

- Más pequeño que otro en Fa mayor
- Tres notas diferente a otro en Mi mayor
- Más posesivo que una sonata en Re



Doce notas, en colaboración con SONY CLASSICAL, regala cinco ejemplares de una grabación histórica fuera de comercio: el **Concierto en Mi menor, para violín y orquesta**, de Felix Mendelssohn, con la actuación solista de Nathan Milstein y la Orquesta Filarmónica-Sinfónica de Nueva York dirigida por Bruno Walter.



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/ El 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 París/ ¿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 pilla la LOGSE?/ El arpa/ La aventura de construir arpas antiguas/ Zavin 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...



Respuesta a una respuesta, por Elisa Roche/ Entrevista a Ramón Pinto Coma/ Mujeres en la composición/ Cuarteto *helikopter* de Stockhausen...



El enredo de los títulos/ Centro integrado de Viana do Castelo/ Hablar de escuchar, por F. Palacios/ entrevista con B. Meyer/ La guitarra y la música en Lorca...



Tres Cantos, asaltar los cielos/ Educar (musicalmente) desde la emoción/ Los trabajos y las horas. Réplica de la APA/ El mercado de instrumentos en cifras...



Doce Notas Preliminares n.º 1. Monográfico Música contemporánea, bilingüe (español-francés): "Posiciones actuales en España y Francia/ Musique Contemporaine. Positions actuelles en Espagne et en France".

En diciembre de 1998 sale a la venta el n.º 2 de Doce Notas Preliminares, dedicado a la Música Contemporánea. Esta vez, el tema que se debate gira en torno al soporte en la música.

Boletín de suscripción

Boletín de suscripción anual a DOCE NOTAS, 5 números bimestrales y 2 monográficos (Música Contemporánea y Educación); España: 3.500 pesetas. Unión Europea: 5.000 pesetas (200 FF). Otros países: 6.000 pesetas. Números atrasados: 300 pesetas, revista bimestral, y 1.000 pesetas, monográficos.

Solicitudes: Plaza de las Salesas, 2 28004 Madrid; fax (+34) 91 308 00 49 o E-mail: docenotas@ecua.es

Nombre y apellidos

Empresa o institución

Calle o plaza

Código postal

Provincia

Teléfono

Deseo suscribirme a partir del número monográfico en la forma de pago siguiente:

por períodos automáticamente renovables de 5 números bimestrales y 2 números

Giro postal Cheque Domiciliación bancaria en Banco o Caja de Ahorros (rellénesse boletín adjunto)

Sr. Director del Banco o Caja de Ahorro

Domicilio agencia

Población

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:

Conservatorios de Madrid capital

Conservatorio Profesional Amaniel. C/ Amaniel, 2.
Conservatorio Profesional "Ángel Arias". C/ Baleares, 18.
Conservatorio Profesional de Arturo Soria. C/ Arturo Soria, 140.
Conservatorio Profesional de Ferraz. C/ Ferraz, 62.
Conservatorio Profesional "Joaquín Turina". C/ Ceuta, 14.
Conservatorio Profesional "Teresa Berganza". C/ Palmípedo, 3.
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. Pza de Peñuelas, 11, entrada C/ Labrador, 17, bajo
Caja de Música. C/ Peñuelas, 26, bajo
El Sur. C/ Víctor de la Serna, 16, bajo
Escuela de Música Liceo. Carril del Conde, 84
Estímulos. C/ Andarrios, 20 bis
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
Progreso Musical. C/ Tutor, 52
Santa Cecilia. C/ Vivero, 4.
Soto Mesa. C/ San Felipe Neri, 4

Centros musicales Madrid provincia

Centro de Música Euridice. TRES CANTOS Avenida de Viñuelas, 29, 1ª B
Conservatorio Elemental. POZUELO. Ctra. de Húmera, 15
Conservatorio Elemental. MÓSTOLES. Parque Cuartel Huete
Conservatorio Profesional. ALCALÁ DE HENARES.
C/ Alalpardo, s/n (4ª planta). Edif. CEI
Conservatorio Profesional. GETAFE. Avda de las Ciudades, s/n.
Conservatorio Profesional. MAJADAHONDA. Plaza de Colón, s/n.
Conservatorio Profesional. SAN LORENZO DE EL ESCORIAL
C/ Floridablanca, 3
Escuela Municipal de Música y Danza. CERCEDILLA
Plaza Mayor, 1.
Escuela Municipal de Música y Danza. CIEMPOZUELOS. Casa de la Cultura
Escuela Municipal de Música. GRINÓN. C/ Plantío, s/n
Escuela Municipal de Música. LEGANÉS. C/ Hernán Cortés, s/n
Escuela Municipal de Música. PINTO. C/ Sagrada Familia, 3
Escuela Municipal de Música. TRES CANTOS. Plaza del Ayuntamiento, 2
Escuela Municipal de Música. VELILLA DE SAN ANTONIO.
C/ Paz Camacho, s/n
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 de Música. FUENLABRADA. C/ Habana, 33
Escuela de Música. LAS ROZAS. Principado de Asturias, 28
Espacio musical. POZUELO. C/ Constantino Rodríguez, 32

Tiendas

Adagio. Hermosilla, 75 28001 Madrid.
C. Comercial "La Vaguada" 28980 Madrid
Juan Álvarez Gil. San Pedro, 7. 28014 Madrid
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.
Garijo-Mundimúsica. Espejo, 4. 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
Piano Tech's. Almadén, 26. 28014 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. 28013 Madrid

Pequeños anuncios

Clases

PROFESOR SUPERIOR DE VIOLÍN y Master de Violín en EE UU da clases a todos los niveles. **Tel. 910 575 507**

CONCERTISTA DE VIOLONCELLO. Graduada de la Academia Nacional de Santa Cecilia de Roma, laureada con varios premios de concurso, da clase particulares. **Tel. 91 593 00 67**

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.**

Copista de partituras por ordenador. Calidad excelente. Todos los niveles. Preguntar por Diana. **Tel. 91 526 63 26.**

Ventas

Vendo: violoncello de estudio, tamaño 1/2 Josef Jan Dvorak (checo). Arco a estrenar- buen sonido. 95.000 pesetas. **Tel. 91 803 53 25**

Vendo: saxofón alto y tenor (varios modelos y marcas).
Tels.: 91 610 30 30 y 919 387 757

Vendo: flautín a estrenar. Modelo Yamaha YPC-32 (boquilla de metal). 60.000 pesetas. Ocasión. **Tels.: 920 257 388**

Vendo: violoncello antiguo. Muy buen sonido. Preguntar por Nacho.
Tel.: 909 17 88 17

Vendo violín tasado en 350.000 pesetas italiano, perfecto estado.
Tel. 91 373 39 07

Ofertas

Soy brasileño y estoy en Madrid para estudiar guitarra flamenca. Me gustaría formar un grupo.
Interesados llamar al **Tel.: 91 462 11 36** (Marcio)

Me gustaría conseguir la partitura completa para orquesta de "Los planetas" de Holst
Fax: 91 445 12 06 (mañanas). A la atención de José Manuel.

Pequeños anuncios

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

Correspondencia (Indicar sección en el interior)

doce notas

Plaza de las Salesas, 2
28004 Madrid

KAWAI

Concert Artist

PIANOS DIGITALES CON TECLA DE MADERA



La nueva serie CA se ha logrado con la unión de un Piano Acústico Artesanal y la tecnología del sonido generado con Armónicos.



BILBAO TRADING, S.A.

Plaza Francisco Morano, 3 · 28005 Madrid

Tels. 91 364 49 70 (5 líneas) · Fax 91 364 49 71 · E-mail: btrading@arannet.com

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