

revista de música
doce
notas

Revista de información musical. Febrero - marzo 1999

300 pesetas, 1,80 euros

Educación

El accidentado viaje al centro de la educación musical

El lío de la ESO

Dossier educación musical temprana:

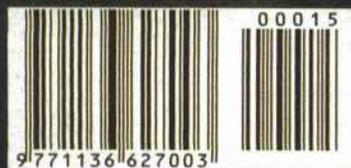
música y movimiento, la Rítmica Dalcroze, el método Suzuki, las escuelas Yamaha...

Instrumentos

Dossier flauta travesera:

historia, entrevistas, modelos, marcas...

Libros, partituras, discos, actualidad, agenda, cursos y concursos



15

 **YAMAHA**

QY70

COMPOSITOR MUSICAL



Secuenciador, generador de sonidos y caja de ritmos en un tamaño que cabe en su mano.

El QY 70 es la solución para escribir composiciones musicales, probar diferentes tipos de arreglos, hacer rápidas demostraciones o acompañar su instrumento favorito. Todo esto en un formato portátil y autónomo que funciona con pilas o adaptador de corriente.

Secuenciador que le permite introducir música en tiempo real, paso a paso o acordes completos con una sola tecla. Dispone de 16 pistas de grabación para melodías, líneas de acompañamiento, patrones rítmicos y armonía, incluyendo acordes, bajo y ritmos. También dispone de todas las funciones que podría pedir a cualquier grabador profesional con una capacidad para 20 composiciones y 32.000 notas.

Generador digital de sonido tipo AWM2, con una polifonía de 32 notas, 519 sonidos y 20 conjuntos de percusión, además de tres procesadores multiefectos (11 reverberaciones, 11 chorus y 43 "variaciones" que incluyen EQ y otros efectos que pueden ser editados para cada composición).

Sección rítmica con combinaciones de batería, bajo y acordes que cubren todo el rango de estilos rítmicos. Dispone de 128 estilos preseleccionados y capacidad de almacenar 64 más con sus propios arreglos.

Pantalla de 128x64 puntos, MIDI IN / OUT, salida de audio estéreo y terminal HOST para conectar su ordenador (software incluido PC /Mac) y así contar con la posibilidad de editar y grabar a disco todas sus composiciones.



Descúbralo en su distribuidor YAMAHA más cercano

 **YAMAHA**
Tel.: 91 577 72 70

Sumario

Nº 15, 1 de febrero - 31 de marzo 1999



Foto: Agustín Muñoz

Educación

- 5 El accidentado viaje al centro de la educación musical, *Jorge Fernández Guerra*
- 6 El lío de la ESO, *Ana Alberdi, Juan Dionisio Martín, Ángeles Galán y Eduardo Pérez Maseda*
- 7 **Dossier educación musical temprana**
- 8 Entrevista con M^a Paz Echenique, *Vanessa Montfort*
- 9-11 Entrevista con Sofía López-Ibor, *Ana Serrano*
- 11-13 La Rítmica de Dalcroze y la Educación temprana, *Enrique Fuentes*
- 15-16 El método Suzuki, *Ana Serrano*
- 17 Las impresiones de profesoras del método Suzuki, *Arantxa López, Ruth Prieto, M^a Jesús Cano*
- 18-19 Entrevista con Luis Estrella, *Vanessa Montfort*
- 20-21 Las escuelas de música y la educación musical temprana, *Enrique Fuentes*
- 22 Información de la ADEMUM

Instrumentos

- 25-32 **Dossier flauta travesera**, *Paula Vicente*
Historia, entrevistas con Joaquín Gericó y Salvador Espasa, modelos, marcas, precios, cursos y publicaciones
- 35 Mordentes, *Juan María Solare*
- 38-45 Libros, partituras, novedades
- 46-52 Discos
- 53-55 Actualidad
- 56-61 Agenda de conciertos
- 62 Breves
- 63-65 Cursos y concursos
- 66-67 **Cajón desastre**
Las andanzas de un nuevo Figaro, *Lucas Bolado*
La botica encantada, *Elena Montaña*
- 68 Boletín de suscripción
- 70 Distribución de Doce notas y Pequeños Anuncios

Editorial

Se acabó la diversión. La "Esperanza" nos ha abandonado, como si hubiéramos llegado a las puertas del Averno. Los tres años que lleva existiendo Doce notas han coincidido con el rudo periodo de Esperanza Aguirre al frente del doble Ministerio de Educación y Cultura. En esos tres años, nuestra revista se ha convertido en una referencia imprescindible para la educación musical, y sería injusto no reconocer la deuda contraída con ella. Cada pifia del Ministerio ha ido aupándonos a un rango más alto.

Desde aquel histórico número 4 de Doce notas en el que narramos, a ritmo de rap, la mayor tropelía cometida contra un equipo educativo a cargo de una coalición de astrosos intereses, nuestra publicación subía y subía. Pero no ha podido ser más, Esperanza nos ha dejado solos ¿Qué puede suceder, a partir de ahora, con un Ministro al que todos presentan como dialogante? Es horrible. Nuestra páginas aburrirán y la educación musical se convertirá en una balsa de aceite; las medidas legislativas pendientes se resolverán con celeridad; las transferencias educativas serán armónicas y los responsables locales todos maravillosos; los centros públicos se dotarán convenientemente y quizá hasta dejen de parecer la redacción de La Farola. Pero, ¿quién leerá con avidez, como hasta ahora, nuestra revista? En fin, nos hemos consolado mirando nuestro glorioso pasado, cuando éramos los únicos en decir cosas que, por lo visto, sólo eran terribles para nosotros. Un ejemplo, cuando Esperanza cesó a la consejera Elisa Roche, nos atrevimos a decir que tal cese estaba en el límite de la legalidad. Pues, bien, un juez acaba de dictaminar que no era en el límite, que era directamente ilegal.

Nos queda un consuelo: quizá no todo sea tan coherente y algún responsable político o administrativo maligno permanezca agazapado en los pliegues de un Ministerio complicado, o quizá las Comunidades Autónomas decidan que el arte de la zancadilla, tan bien aprendido, no puede desaparecer así. Entonces, Doce notas recuperará el brío y quizá pueda seguir cumpliendo la misión que el azar y la necesidad le han encomendado.

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

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.

Precio: 300 pesetas (1,80 euros)

revista de música
doce
notas

Consejo de redacción: Ana Alberdi, Lucas Bolado, Gloria Collado, Luis C. Gago, J. Fernández Guerra, Ana Serrano.

Director: Jorge Fernández Guerra. *Dirección artística:* Gloria Collado. *Suscripciones:* Marta García. *Colaboran en este número:* Ana Alberdi, Asociación de Escuelas de Música (ADEMUM), Lucas Bolado, M^a Jesús Cano, Ángeles Galán, Manuel García Franco, Enrique Fuentes, Enrique Iglesias Celada (ilustraciones), Arantxa López, Juan Dionisio Martín, Elena Montaña, Vanessa Montfort, Olga Moreno, Francisco Javier Pamplona, Eduardo Pérez Maseda, Ruth Prieto, Javier Rico, Stefano Russomanno, Ana Serrano, Juan María Solare, Paula Vicente, El Tío Croqueta.

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. Tel. 91 447 38 08

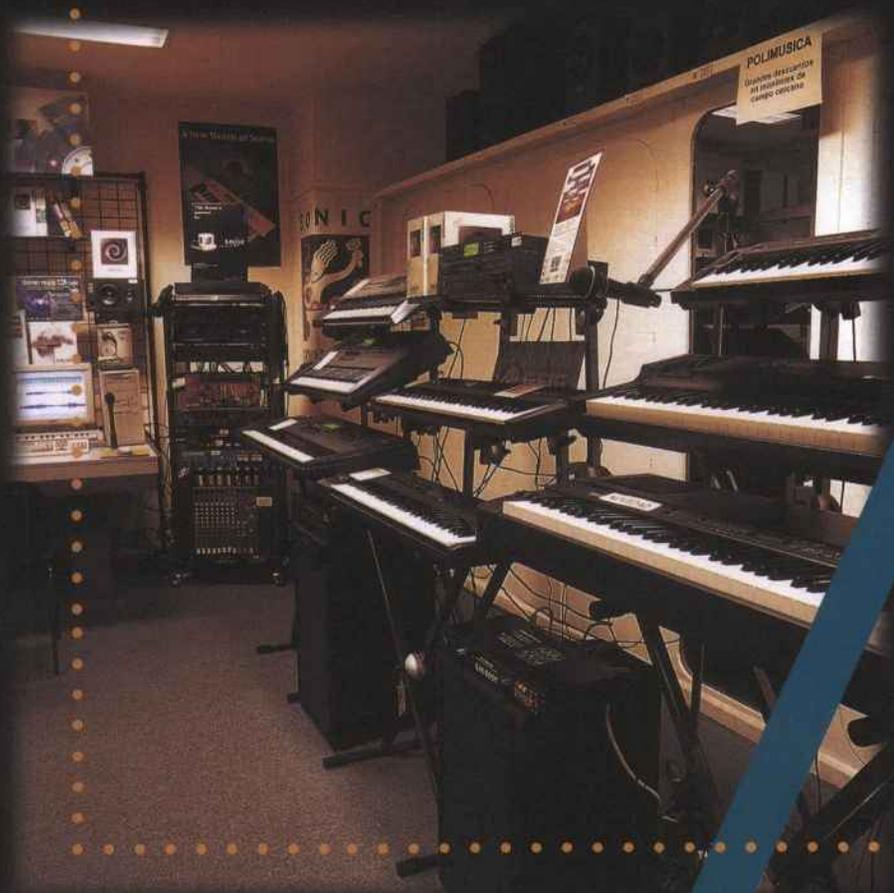
Ilustración de portada: Foto de Agustín Muñoz,

polimúsica

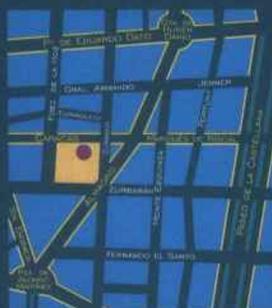
DEPARTAMENTO DE ELECTRÓNICA INFORMÁTICA MUSICAL

c/ Caracas, 6 · 28010 Madrid · Tel. 91 319 48 57 · Fax: 91 308 09 45 · E-mail: madrid@polimusica.es

- Saber que la mejor solución
- no es siempre la más cara
- forma parte de nuestra atención al cliente.
- Y además, podrás comprobar que
- ahora nuestros precios son inmejorables.



Tenemos todo el tiempo que quieras para probar contigo el equipo que necesitas. Atención y servicio son las claves de nuestro éxito.



Todas las marcas
Sintetizadores, mesas de mezcla, módulos de sonido,
microfonía, monitores, procesadores, etc.
Gran selección de software musical
Asesoría técnica
Cursos de todos los niveles de Informática musical
Instalamos todos los equipos



El accidentado viaje al centro de la educación musical

El cierre de esta edición de Doce notas coincide con el cese de Esperanza Aguirre como Ministra de Educación y Cultura. Al margen de las razones coyunturales que puedan haber motivado este cambio, parece lógico pensar que la decisión del Presidente del Gobierno sea el resultado del balance de una gestión ministerial que no se ha caracterizado precisamente por los aciertos, especialmente en el ámbito educativo; la prueba es que el nuevo Ministro ha procedido a cambiar de manera inmediata las cabezas en educación y ha respetado las de cultura. Como, al parecer, el revolcón que las Comunidades Autónomas dieron en su día a la reforma de la Educación Secundaria en relación con las Humanidades le había sabido a poco, la ex-Ministra quería quitarse la espina modificando los planes de estudios del "territorio MEC", reduciendo el horario de algunas asignaturas -entre ellas, Música- para dedicárselo a otras.

El rechazo de esta última medida por parte de los docentes y profesionales de la música ha sido tan rotundo como ejemplarmente eficaz. En una rápida operación de conciencia -para encontrar precedentes habría que remontarse nada menos que a 1977, cuando desde el Conservatorio de Madrid, los estudiantes, encerrados durante casi tres semanas, consiguieron llamar la atención de las restantes fuerzas vivas del sector, y con ello la derogación del abyecto Decreto por el que los titulados superiores de los conservatorios tenían vetado el acceso a la enseñanza de la música en el Bachillerato-, la presión cuantitativa y cualitativa de los firmantes del manifiesto dio como resultado el cese inmediato de la tramitación del proyecto de Real Decreto y, con tan sólo 72 horas de diferencia, el de la propia Ministra.

Ahora bien, el responsable de un Ministerio ni piensa ni actúa sólo. El éxito de su gestión guarda estrecha relación con la calidad del equipo de asesores directos del que haya sabido rodearse; y es precisamente en este aspecto donde resulta oportuna una reflexión sobre las posibles razones del relevo ministerial. No hay nada peor que darle a los aficionados puestos de responsabilidad técnica, sobre todo

cuando carecen de un criterio político que les permita diferenciar lo necesario, pero muchas veces impopular, de lo tendencioso, siempre al servicio de los intereses corporativos más mezquinos, cuando no a favorecer a los amigos de la élite, en un alarde indigno del famoso viaje al centro pregonado por el partido en el poder: mientras en el Conservatorio Arturo Soria de Madrid aún no se sabe si se podrá impartir el año próximo el 5º curso del grado medio, dado que los gravísimos problemas de espacios físicos del centro, denunciados reiteradamente desde hace años,

“Con muy mal pie entraría Rajoy si cediera a esas presiones, que supondrían el retraso de uno o dos años en la implantación de unos estudios que cada vez se hacen más acuciantes.”

han sido olímpicamente ignorados por la Administración, la Escuela Reina Sofía, cebada por toda clase de subvenciones, podrá, gracias a la intervención directa de la ex-Ministra, disfrutar de un edificio magnífico, situado entre el Palacio de Oriente y el Teatro Real. Para que nadie dude de la posición de Aguirre y de sus asesores ante la disyuntiva enseñanza pública/enseñanza privada.

Por esa razón, un simple pero tristemente famoso reportaje publicado en un diario madrileño en octubre de 1996, ampliamente comentado desde estas páginas en números anteriores, pudo dar al traste con el equipo técnico de la Consejería de Música y Artes Escénicas de la Subdirección General de Enseñanzas Artísticas, unidad administrativa que ha necesitado dos años para recuperarse del golpe y empezar a actuar con un mínimo de cordura, recuperando a algunos de los miembros del equipo anterior. Pero, en un momento crucial para la reforma de las enseñanzas musicales *in progress*, dos años es un tiempo excesivo, en el que debería haberse aprobado una extensa normativa: decreto de especialidades, acceso a cátedras,

reglamento orgánico, enseñanzas integradas y, sobre todo, el currículo del grado superior de música y de danza, punto culminante de la nueva ordenación académica. En todo ello trabaja la Subdirección General, como se daba cuenta en la entrevista con su actual responsable, María Tena, publicada en el número anterior.

En las horas previas al cierre de este número, la Subdirección General de EEAA ha hecho llegar a Doce notas el primer borrador del currículo del grado superior de Música, que prometemos comentar en el próximo número. La cosa sería como para echar las campanas al vuelo, pero el júbilo queda nuevamente empañado por el rumor creciente de un nuevo retraso en la implantación de dicho grado, como resultado de las presiones ejercidas en ese sentido por algunas Comunidades Autónomas, que, de tanto mirarse el ombligo de su pasado, se han olvidado de que hay un futuro por atender, y a estas alturas de la reforma no han desarrollado aún su normativa académica propia, ni han creado la infraestructura necesaria para hacer frente a las nuevas enseñanzas.

Con muy mal pie entraría Rajoy si cediera a esas presiones, que supondrían el retraso de uno o dos años en la implantación de unos estudios que cada vez se hacen más acuciantes, y que son demandados ya por un amplio sector de alumnos y profesionales: desde aquellos de los primeros que no pueden avanzar en sus estudios, pese a sus aptitudes más que demostradas, porque la implantación curso a curso se lo impide, hasta los titulados en instrumentos históricos por centros superiores extranjeros, que no pueden ejercer la docencia en España porque, hasta que no se implante el grado superior -inexistente antes- de esas especialidades, no pueden homologar sus títulos.

Pese al escepticismo, sería injusto que no manifestáramos nuestra esperanza de que el nuevo equipo Ministerial demuestre mayor sensibilidad ante estas enseñanzas, favoreciendo y agilizando el desarrollo normativo que aún queda por realizar, y seleccionando mejores criterios decisorios que los del equipo saliente, escuchando a voces que hablen desde la sensatez, y no desde la mezquindad. ■

El lío de la ESO

La música, en esta ocasión desde un ángulo tan capital como es el de la Educación, está a punto de volver a hablar por la herida. Y lo ha hecho a raíz de acontecimientos recientes como es el caso del currículo de la ESO en el ámbito del MEC; algo que se traduciría en un varapalo a la música, en este caso como disciplina académica, circunscrita además a un ámbito educativo de especial sensibilidad social cual es el de la Enseñanza Secundaria.

El proyectado Real Decreto que, grosso modo, plantea una reducción drástica del número de horas dedicadas a la música en

un tema en el que traslucen actitudes, desconocimiento y una considerable dosis de pereza intelectual que, una vez más, parece olvidar una realidad tan obvia como repetidamente estudiada y empíricamente comprobada: la riqueza y complejidad que la enseñanza musical implica.

La formación musical, en el sentido amplio en que la LOGSE la contempla, es decir, como elemento imprescindible en la formación integral del adolescente, presenta una variedad de contenidos que afecta no sólo al ámbito cognitivo, a la manera de cualquier otra disciplina, sino que posibilita la adquisición de hábitos y

estrategias de aprendizaje que van desde la experiencia y formación humanística y sensible (desarrollo de la sensibilidad estética), hasta la potenciación de las capacidades analíticas y racionales que conforman y fomentan el pensamiento lógico-matemático. No es decir nada nuevo: el "quadrivium" medieval como "suma" de conoci-

mientos clave del hombre y el pensamiento moderno ya señalaba la música en pie de igualdad junto a la aritmética, la geometría y la astronomía, e igualmente, no es preciso insistir en lo que recientes investigaciones de la Universidad de California ponen de manifiesto sobre la relación entre la música y las funciones consideradas "superiores" del cerebro como el razonamiento o el reconocimiento, o en lo que voces autorizadas en el campo de la neuropsicología han señalado sobre la música como actividad de "gimnasia" cerebral en tanto contribuye a un doble desarrollo que, además, se produce de forma simultánea: la receptividad sensorial y la respuesta cerebral.

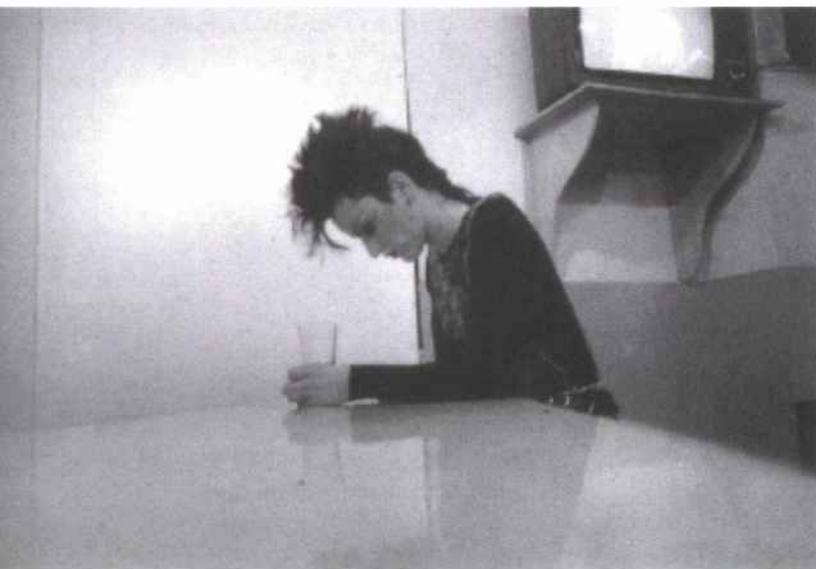
Volviendo al marco legislativo, y siem-

pre desde el punto de vista musical, no cabe duda de que, tras un periodo de demanda social y académica, la LOGSE vino a plantear lo que era sentido como carencia en los distintos periodos y etapas de la historia educativa de nuestro país, y no deja de resultar paradójico que esta Ley, prácticamente recién nacida, aún en fase de transición en lo que se refiere a su aplicación, y en la cual, lo relativo a la Enseñanza Secundaria ocupa un papel particularmente protagonista, conozca ya un conato de modificación cuando no se dan las mínimas garantías que permitan su evaluación.

Por otra parte, si bien el marco legal puede considerarse correcto, desde el punto de vista de su aplicación práctica en los centros es, por razones atávicas en nuestro país, costoso y trabajoso cuando no agotador en la realidad cotidiana (llámense Claustros o Comisiones de Coordinación Pedagógica). La batalla en lo referente a los itinerarios de optatividad (que sorprendentemente en el citado borrador plantea la asignatura de Música únicamente en la opción Técnica y únicamente como Historia de la Música en la opción Científico-humanista), o el desarrollo de la música en el Bachillerato LOGSE, muestran una visión empobrecedora y cicatera de la realidad educativa, lastrada por una obsoleta concepción decimonónica de lo que la música implica, que impide el desarrollo en la práctica de una potencialidad que, paradójicamente, sí recoge un texto legal mejorable, sin duda, pero nunca modificable por una visión reduccionista que vulnera sus más elementales principios.

Sería trágico que, una vez más, nuestro país perdiera la oportunidad; una ocasión única, para normalizar esa educación musical de los españoles que, durante siglos, ha constituido una de nuestras principales carencias. Tan trágico como tener que repetir, después de siglos de modernidad y progreso, las mismas palabras de Aristides Quintiliano en el libro II de su tratado *Sobre la Música*: "En torno al tema de la educación estas dos son sus desgracias: la carencia de educación musical y la educación musical nociva". ■

ANA ALBERDI, JUAN DIONISIO MARTÍN, ANGELES GALÁN Y EDUARDO PÉREZ MASEDA.



Tarde de domingo en Rock Ola, Madrid, 1983. Cibachrome. © Miguel Trillo

una fase determinante de la etapa como es el segundo Ciclo de ESO (de dos horas a una semanales en Tercer Curso), y que limita no menos drásticamente, y además de forma arbitraria, algo clave como pueden ser los itinerarios de optativas para Cuarto Curso es todavía un borrador, muy polémico, sin duda, por diferentes razones, pero de ellas no es posiblemente la menor la fuerte contestación que el propio profesorado de Música de la Educación Secundaria, y gran parte del mundo de la música y la cultura de nuestro país, ha provocado de forma tan activa como inequívoca.

Un regusto amargo ante el gesto hostil se ha instalado en el colectivo musical docente. Y cabe plantearse una reflexión ante

dosier

La educación musical temprana

Históricamente, la introducción de los niños al mundo de la música ha estado determinado por las leyes de la casualidad. Si se era miembro de una familia de músicos el niño se impregnaba de ella, si no era así, otros azares se encargaban. Cuando esa introducción se producía, se operaba como si el niño fuera un profesional en miniatura. El solfeo era una dura entrada en materia ya que convertía (y aún convierte) la lectura de los códigos musicales escritos en la primera realidad musical del niño, y otro tanto se puede decir de los primeros pasos en un instrumento. La capacidad de destruir vocaciones musicales, cuando las hay, y de inhibirlas, si aún no se han producido, de tal impacto es legendaria. Tanto que numerosos métodos se han alzado en el mundo como reacción a ese tratamiento violento.

Junto a métodos de origen privado y de extensión mundial, las escuelas de música, herederas de movimientos anteriores a la guerra y aun a nuestro siglo, se han convertido en las abanderadas de una rehabilitación de la música, entendida como materia sensible análoga al lenguaje materno. Este esperanzador movimiento que aglutina en Europa a millones de alumnos proporciona introducción musical no traumática a niños (y no sólo ni-

ños) sin pretender que posteriormente lleguen a ser o no profesionales. El presente dossier ofrece un muestrario de iniciativas educativas encaradas, todas ellas, a la educación musical temprana. Hacemos especial hincapié en las Escuelas de Música, reguladas, al fin, en nuestro país hace menos de una década y que, no sin dificultades, comienzan a estar a la altura de su objetivo: proporcionar educación musical de forma tan lúdica como eficaz desde el sector público, exigencia irrenunciable de una sociedad democrática. Esta iniciación tiene dos vertientes principales la iniciación a través de instrumentos y la inmersión en un tejido musical que implique todo la capacidad sensorial del niño. Ni que decir tiene que estas materias precisan de un profesorado especializado al más alto nivel y que la formación de este profesorado es la piedra de toque del éxito de esta iniciación (volveremos sobre este tema fundamental en próximos números).

La educación musical de los niños que están en edades comprendidas entre los cuatro y los ocho años constituye uno de los objetivos generales de las Escuelas de Música. Esta etapa formativa correspondiente a la educación musical temprana ha quedado regulada en España por la Orden de 30 de julio de 1992 con la deno-



Cortesía Escuela M. de Música de Boadilla del Monte

minación de Música y Movimiento y, según lo dispuesto en la citada norma, es un área de oferta obligatoria para todos estos centros.

De acuerdo con las características del niño en estas edades en las que su relación con el mundo se manifiesta de forma sensorial, la finalidad de esta enseñanza persigue la sensibilización y el contacto con la práctica musical desde la integración de la música y el movimiento como paso previo al conocimiento consciente del lenguaje y de los códigos que lo rigen. El niño en esta etapa oye, ve y entiende y disfruta desarrollando su inteligencia a través de la exploración y el descubrimiento del mundo sonoro que le rodea. Mantener y desarrollar el interés por todo lo que se mueve y desarrollar la capacidad de maravillarse y disfrutar ante lo nuevo son propósitos educativos que presiden la actividad cotidiana en la educación musical de este importante periodo formativo.

La enseñanza correspondiente al área de Música y Movimiento que se imparte en las Escuelas de Música se realiza en grupos de 10-12 alumnos y está estructurada en dos niveles referidos a las edades más que a los conocimientos: Nivel I. Iniciación para niños de 4 a 6 años. Nivel II. Formación Básica para niños de 6 a 8 años. Con este ámbito de actuación, las Escuelas de Música permiten el desarrollo de una de las parcelas educativas a las que la pedagogía musical del siglo XX, ha dedicado más atención. ■



M^a Paz Echenique, Concejala de Cultura del Ayuntamiento de Boadilla del Monte,

Entrevista nos habla de su experiencia con la Escuela de Música de esta localidad madrileña

“Mi criterio es formar a buenos aficionados que luego pueden llegar a ser grandes profesionales”.



M^a Paz Echenique, es la Concejala de Cultura del Ayuntamiento de Boadilla del Monte, y principal responsable de que la Escuela Municipal de Música “Carlos Soto” esté en camino de convertirse en un centro piloto de la enseñanza musical en las edades más tempranas. Desde que en julio de 1998 se aprobó la creación de una nueva escuela, profesores, músicos, pedagogos y arquitectos, están colaborando con ella para llevar a cabo este proyecto que cristalizará este verano. Superado el escepticismo inicial, los que la conocen dicen que tiene las ideas muy claras y que cada vez hay más padres de alumnos que se están acercando a la escuela, liberados del peso de un “título” del conservatorio que no es incompatible con este sistema, pese a las profecías de los agoreros y escépticos.

P.- ¿Cómo surgió la idea de crear una escuela de música en Boadilla del Monte?

R.- Cuando me hice cargo de la Concejalía, inmediatamente me di cuenta de que la fórmula que existía era la enseñanza reglada de grado elemental, que sólo permite empezar de 8 a 12 años. Un niño está ya elaborado anímicamente a esa edad. No sólo pienso que la enseñanza debe de ser más temprana, sino que los criterios deben ser más pedagógicos. En el conservatorio, muchos de los alumnos, después de cuatro años allí, no quieren seguir en el nivel siguiente y acaban odiando la música. Mi criterio fue formar buenos aficionados que si querían luego acudir al conservatorio profesional, tuvieran acceso a él sin ser obligados por los padres.

P.- ¿Y estos criterios y observaciones, cómo cristalizaron?

R.- Cuando empecé a formular todo esto en un proyecto, la idea ya se había planteado antes en el equipo del Ministerio de Cultura que había reformado la Ley de Enseñanza Musical. Se lo conté y me apoyaron sin restricciones con su proyecto en el que llevaban traba-

jando siete años, el Decreto del año 92.

P.- La reforma también ha suscitado escepticismo. Supongo que en el caso de su proyecto también...

R.- Sí, porque lo que aquí se hizo fue apostar por este modelo hasta el final, desde el punto de vista de la responsabilidad política, y eso conlleva un montón de problemas: para empezar la resistencia de los docentes que no se atrevían a cambiar de método, los padres preocupados excesivamente por los títulos, lo de la escuela de música parecía algo poco profesional. Me reuní con los profesores para explicarles cuáles eran los objetivos: que nuestros niños, jóvenes y mayores, pudieran disfrutar de la música, porque si no todo lo demás no sirve para nada. Queríamos convencer a los padres de que si te quieres presentar al grado superior del conservatorio y apruebas, da igual cómo hayas estudiado antes.

P.- ¿Qué diferencia metodológica hay entre el grado elemental y las escuelas de música no regladas?

R.- En este primer tramo se da lo que llamamos “música y

movimiento”. Esto no existe en los conservatorios porque entran a los ocho años. Es una formación musical en edades tempranas donde el niño se familiariza con el ritmo y se hace amigo de la música. Se mezclan juegos con acertijos, fotos etc., todo acompañado de la música para conseguir, sobre todo, que el niño entre en clase de manera voluntaria. Por lo tanto, el sistema pedagógico de acercamiento cambia radicalmente.

P.- ¿Y qué resultados puede ofrecer la escuela de música frente al conservatorio? ¿La formación es equiparable?

R.- Por poner un ejemplo, en la A.E.M.U. (Asociación Internacional Europea de Escuelas de Música), donde hay ya escuelas asociadas de toda Europa, ha quedado de manifiesto que un máximo de un 2% de la gente escolarizada, musicalmente hablando, se dedican luego a la música profesionalmente. Por lo cual, es bastante ridículo tirar el dinero y el esfuerzo en una educación profesional si sólo el 2% va a serlo. Es mejor conseguir aficionados a la música sin someterse a los esfuerzos de la enseñanza regla-

da y que los que vayan a ser profesionales escojan más tarde ingresar en un conservatorio profesional.

P.- Todo lo que se refiere a introducir al niño en cualquier ámbito, especialmente, a edades tempranas y, concretamente, en el ámbito artístico, exige asesoramiento psicólogo o pedagógico. ¿Con qué profesionales han contado?

R.- Hemos tenido la inmensa suerte de contar con Sofía López-Ibor, que es una de las mejores especialistas que hay en esta materia. De hecho, debemos lamentar -y hacer desde aquí un llamamiento a las autoridades competentes-, que una universidad norteamericana haya fichado a Sofía y se la lleve con un contrato fantástico a enseñar a sus profesores cómo se dan las clases de “música y movimiento”. Es una pérdida para el país porque necesitamos preparar a nuestros profesores ya que no los tenemos formados.

P.-¿Cómo concibe, de forma global, el trabajo que ha realizado desde su llegada a la Concejalía?

R.- Creo que se podría resumir en que estamos invirtiendo en una fórmula que llamamos “La Cultura Integrada”, es decir, en “formación” y no en “consumo” cultural. En vez de traer a los Virtuoses de Moscú, queremos ser nosotros los virtuosos. Sabemos que esta fórmula da buenos y demostrables resultados, por eso pretendemos que, una vez que la LOGSE se aplique, se equipare la enseñanza de la Música a la de otras asignaturas.

VANESSA MONTFORT



Sofía López-Ibor, una de nuestras grandes especialistas en educación temprana

Entrevista nos habla de “Música y Movimiento”, base de la iniciación musical

“Cuando leí por primera vez la denominación “Música y Movimiento” como área en las escuelas de música, me alegró muchísimo que ambas expresiones se consideraran un hecho inseparable.”.

P.- Después de haber realizado estudios superiores de un instrumento, vive usted dedicada a la enseñanza ¿Qué hace una flautista dedicada al mundo de la educación temprana? ¿No echa de menos hacer música?

R.- En primer lugar, ya no me considero sólo una flautista, pues mi dedicación al mundo de la enseñanza es tan intensa que no me permite apenas practicar mi instrumento. Durante algunos años compaginé la actividad como instrumentista tocando en grupos de música antigua con la enseñanza y nunca pensé que entrar en contacto con el mundo de los niños iba a dar un giro a mi vida. A veces, cuando veo a amigos de la carrera en conciertos o escucho en la radio una sonata barroca de esas que tenía “en dedos” me da un poco de nostalgia. Pero, aunque sea de una forma elemental, hago música con los niños y disfruto mucho con ello. Y eso que es un reto trabajar con materiales sencillos y hacer música de calidad.

P.- ¿Por qué Música y Movimiento?

R.- Cuando leí por primera vez la denominación de “Música y Movimiento” como área en las Escuelas de Música y Danza me alegró muchísimo que ambas expresiones se consideraran un hecho inseparable. Por una parte suponía el marco ideal para poner en práctica el tipo de enseñanza en el que me había especializado en mis años de estudio en el Orff-Institut de Salzburgo y desarrollar una forma de trabajo en

Sofía López-Ibor Aliño se especializó en el campo de la educación en el Orff Institut de Salzburgo después de realizar estudios superiores de Flauta de Pico en Madrid. Lleva más de diecisiete años dedicada a la enseñanza en diferentes ámbitos educativos, entre los que destaca su reciente experiencia como profesora de alumnos de 3 a 14 años en San Francisco (California). Actualmente trabaja en la Escuela de Música Carlos Soto de Boadilla del Monte (Madrid) impartiendo clases de Música y Movimiento. Su aportación al campo de la educación musical temprana en España es decisiva en la formación del profesorado para los centros que imparten este tipo de formación.



Cortesía E.M. de Música de Boadilla del Monte.

la que confiaba plenamente. Además, muchos años de trabajar con niños me han convencido de que necesitan moverse para aprender, no sólo para canalizar su energía, sino como necesidad vital. La música y el movimiento tienen un vocabulario y unos parámetros comunes: ritmo, dinámica, forma, tempo... Al aprender un concepto desde esta doble aproximación estamos, de momento, ampliando las opciones de captarlo.

P.- ¿Cómo se estructura una clase de Música y Movimiento?

R.- Los niños participan en una

clase colectiva de una hora, una vez a la semana. En mi caso, trabajo en una o dos sesiones una unidad didáctica inspirada en un tema o una idea concreta a través de los diferentes medios expresivos y perceptivos de la voz, el movimiento, los instrumentos, la palabra y la audición. Si mi tema es, por ejemplo, “árboles”, procuro buscar canciones, juegos infantiles, actividades de movimiento, cuentos, poemas, danzas y todo lo que se me ocurre para hacer con los niños. Uso una aproximación interdisciplinar porque es así como funciona el mundo, la

vida no ocurre en compartimentos separados.

P.- ¿Y en lo que se refiere al desarrollo?

R.- La clase se desarrolla de una manera muy activa y participativa sin que falten fases de reflexión sobre lo que estamos haciendo. Para llegar a un concepto uso recursos muy variados porque el aprendizaje no debe ser nunca unidimensional. Así, procuro que los niños tengan una experiencia más redonda y completa. Por ejemplo: si están aprendiendo a discriminar entre agudo y grave utilizo ayudas visuales, una danza, una canción, una pieza instrumental, un juego y una explicación verbal del concepto. No todos los niños aprenden del mismo modo, y los profesores tenemos que ser conscientes de la variedad de formas de aprendizaje que tienen nuestros alumnos. Cuantas más técnicas diferentes utilices, más niños tendrán éxito en tu clase.

P.- ¿Hay actividades que se repiten todos los días?

R.- A los niños les encanta la sorpresa y la novedad, pero también la estructura y tener clara la forma de trabajar. Sí, en la clase hay muchas rutinas que hacen maravillas con los niños. En los ejercicios de movimiento procuro establecer unas reglas básicas de actuación ya que la falta de costumbre en usar el propio espacio crea muchos conflictos de comportamiento: niños que se empujan o se chocan y se crea el caos. También existen actividades rutinarias para crear

buenos hábitos de entrada y salida de la clase, para usar el instrumental, e incluso para participar en un coloquio. Estos aspectos formales llevan mucho tiempo al principio y consumen mucha energía, pero van a ser tiempo y energías ganadas para el futuro.

P.- Estas clases se desarrollan como un juego ¿Qué responde usted ante muchos padres y profesores que dudan sobre su eficacia y se preguntan cuándo van a aprender los niños las Doce Notas?

R.- Aprender música no es únicamente saber las notas. Lo demuestran muchos ejemplos maravillosos en las culturas de tradición oral donde se hace y se aprende música por otros medios que poco tienen que ver con la lecto-escritura. Aprender música es disfrutar de la totalidad del hecho musical y también descifrar su lenguaje. Durante muchos años se ha considerado que para hacer música era necesario, en primer lugar, descifrar el enigma de su lenguaje. Pero, ¿cómo vamos a aprender a leer un lenguaje que ni siquiera hemos aprendido a hablar, ni amar? Antes de saber lo que son dos corcheas hay que haberlas saltado, corrido, tocado, diferenciado de las blancas, reconocido y apreciado. Me encanta introducir el lenguaje musical a los niños, pero sólo cuando están preparados para ello. Llega un punto en el que ellos mismos tienen mucho interés por saber descifrar los signos musicales. Para mí es algo muy positivo que la enseñanza se desarrolle como un juego y sea divertida. Si la educación no es entretenida los niños simplemente no la quieren. Este es un asunto que indudablemente preocupa mucho a los padres, que casi siempre tienen la idea de que sus niños deben aprender como ellos fueron enseñados (en el caso de la música, solfeo y la complicada técnica

de un instrumento). Para ello es necesario informarles de la importancia de la aproximación al mundo de la música por otras vías más amplias, que comprendan el verdadero sentido de lo que estamos haciendo.

P.- ¿Cómo consigue que los padres entiendan y apoyen esta forma de enseñanza?

R.- Procuero tener una relación directa y muy clara con ellos desde un principio. No me gusta que nadie piense en la clase de Música y Movimiento



Cortesía Escuela M. de Música de Boadilla del Monte

como un aparcamiento, un entretenimiento o la fórmula mágica para que su niño llegue a ser un pequeño genio. A principios de curso convoco una reunión en la que explico los criterios pedagógicos, líneas metodológicas y, en general, el funcionamiento de la clase. También les envío un boletín mensual donde informo sobre los temas que estamos trabajando y convoco algunas reuniones en las cuales experimentan de una manera práctica algunas de las actividades que hago con los niños. Tenga en cuenta que a la pregunta de ¿qué has hecho hoy en música?, que los adultos le hacen a su hijo a la vuelta a casa, normalmente las respuestas son muy difusas y, muchas veces, confusas: “jugar con un globo”. Los padres tienen que saber que el globo era el mate-

rial para trabajar aspectos concretos de movimiento, ritmo, técnica instrumental o vocal... Periódicamente los adultos participan en una clase abierta en la que cantan, bailan, o tocan junto a los niños. Ésta me parece una forma mucho más adecuada de compartir nuestro trabajo que la típica actuación de los niños pequeños en un concierto, que normalmente es una situación muy forzada para estas edades.

P.- ¿Cómo viven los niños la

que lo hacen en sus juegos privados. Es increíble ver cómo disfrutan en movimiento cuando pueden “flotar en una nube”, “saltar la montaña donde vive un gigante”, “cruzar el río de oro” o “ser un pingüino”, y conocer las historias y las aventuras que se describen en las canciones.

P.- ¿Qué cualidades necesita, en su opinión, un profesor de Música y Movimiento?

R.- Además de sentir inclinación por el mundo de los niños pequeños, un profesor de música tiene que tener las características de un trovador renacentista: ser un mago, un buen cantor, tocar con gracia diferentes instrumentos, buen cuenta-cuentos, actor y recitador, interesado en las artes plásticas y moverse bien. Además de tener una gran capacidad de organización y una enorme sensibilidad y capacidad creativa. También debe ser un inquieto investigador y observador que sepa reflexionar sobre la tarea que está realizando. Pero quizás lo más importante sea ser una persona capaz de crear un buen clima para el aprendizaje, de afecto y confianza mutua. La letra no entra con sangre sino con mucho amor.

P.- ¿El profesor también aprende algo?

R.- Muchísimo. Siempre hay que tener una actitud muy receptiva ante lo que ocurre en nuestras clases. Si estamos dispuestos a aprender y observar a los niños, ellos nos enseñarán a variar, componer y crear a su medida. Los niños, especialmente los más pequeños, son, por lo general transparentes y te demuestran abiertamente que lo que estás intentando hacer con ellos es inadecuado. Su respuesta es sincera también cuando aciertas. Por eso insisto en que es muy necesario hacer una continua reflexión y evaluación de nuestro trabajo. A veces, en los

clase de Música y Movimiento?

R.- Yo diría que fundamentalmente como un hecho social en el que tienen la ocasión de conectar con sus emociones. La clase es el marco ideal para expresarse y compartir ideas con otros niños, disfrutar del compañerismo y la cooperación en los juegos organizados y las danzas, para fomentar la autoestima y llegar a un conocimiento más profundo de sí mismos a través de los ejercicios de creación. En la clase también se crean momentos mágicos, a través de los cuentos, las canciones y las actividades de movimiento, que evocan la fantasía de los niños y les conectan con lo más íntimo de su ser. Es fascinante ver cómo se identifican por completo con personajes, acciones y situaciones, del mismo modo



cursos que imparto a profesores o adultos, la pregunta más frecuente es ¿de dónde puedo sacar ideas?, ¿Cómo se te ha ocurrido esta variación para la canción? La respuesta son los niños, creativos, inventores y exploradores natos.

P.- ¿Cómo está relacionada esta actividad con otras de la escuela?

R.- Los niños que vienen a la clase de Música y Movimiento son la futura cantera de es-

tudiantes de instrumentos y actividades de conjunto. Es importante contar con este periodo de trabajo musical antes de que se decidan a empezar a tocar uno u otro instrumento. Las actitudes y hábitos de escucha, concentración, atención, tocar en grupo, análisis etc., les aporta una experiencia muy rica y fundamental antes de empezar el trabajo técnico concreto con los instrumentos. En la clase de Música y Movi-

miento se pueden detectar fácilmente inclinaciones y habilidades, y es posible recomendar a los niños instrumentos para el futuro. Por eso, conviene organizar sesiones en las que participen instrumentistas de la escuela y músicos invitados. Además de la posibilidad de que los niños elijan un instrumento, es muy interesante que las escuelas ofrezcan la posibilidad de seguir haciendo actividades de conjunto

vocal o instrumental, grupos de teatro y danza, que mantengan vivo el espíritu globalizador de música, lenguaje y movimiento y profundizar en el aspecto social. Ya que la finalidad de las escuelas es promover el disfrute de la música sin excluir la posibilidad de una futura dedicación profesional a la música o a la danza.

ANA SERRANO

La Rítmica Dalcroze y la educación temprana

ENRIQUE FUENTES

es Licenciado en enseñanza musical por el Instituto Jaques-Dalcroze de Ginebra y Director de la Escuela de Música y Danza de San Fernando de Henares.

Hablar de las relaciones entre la Rítmica Dalcroze y la educación temprana requiere algunas informaciones previas indispensables para que el lector español pueda situarse en un contexto adecuado para su valoración, pues aunque no vayamos a hablar de un método nuevo, sí es cierto que, por causas que no cabe aquí analizar, su conocimiento y desarrollo en nuestro país es incomparablemente menor al que existe en otras latitudes musical y pedagógicamente más evolucionadas.

Es necesario por ello trazar en primer lugar una breve semblanza biográfica del creador de la Rítmica que desvele algunos datos sobre su formación, su carrera y su obra. En segundo lugar, hablaremos de su pensamiento pedagógico, el llamado método Jaques-Dalcroze (método Dalcroze abreviadamente) y en particular de su enfoque sobre la educación temprana. Finalmente hablaremos de la formación requerida para ser enseñante, que en el caso que nos ocupa tiene reconocimiento oficial en Suiza y otros países.

El creador de la Rítmica

De familia suiza originaria del cantón de Vaud, Émile Jaques-Dalcroze nació en Viena en 1865 donde su padre era representante de una casa relojera. Muy niño tuvo ocasión de escuchar los conciertos que Johann Strauss dirigía cada domingo en el Stadtpark y que ejercerían una profunda influencia en su inclinación por la mú-

sica, que se inició a los seis años, tomando clases de piano.

Entre los diez y los diecinueve años su familia se instala en Ginebra, donde Jaques-Dalcroze simultanea sus estudios secundarios con los de piano en el Conservatorio de esta ciudad. De esta época datan una incipiente sensibilidad pedagógica motivada por su disgusto con la enseñanza mecánica y memorística de algunos de sus profesores, así como el gusto por el teatro (compone y representa algunas operetas), que disputará a la música sus preferencias vocacionales durante unos años e influirá decisivamente en su pensamiento artístico, así como en la producción posterior de obras para las artes escénicas. Completa sus estudios en París (Fauré, Lavignac, Delibes, Lussy; también arte dramático con Talbot, de la Comédie Française) y Viena (Bruckner) antes de instalarse de nuevo en Ginebra donde es nombrado profesor de Armonía y Solfeo en el Conservatorio (1892) y donde, además de continuar componiendo y revelarse como un excelente improvisador al piano, desarrollará una importante labor pedagógica que le llevará a establecer las bases de su método, no sin dificultades por las reticencias de sus colegas del Conservatorio ante los "experimentos" de *monsieur Jaques*.

Tras dimitir de su puesto en el Conservatorio, Jaques-Dalcroze inicia en 1911 lo que representa el más ambicioso de sus proyectos: el Instituto de Formación de Hellerau (Dresde) donde se formarán las



Cortesía Escuela M. de Música de Boadilla del Monte

primeras promociones de profesores de Rítmica venidos de toda Europa y cuya actividad tendrá repercusiones tanto en el ámbito pedagógico como en el musical y escénico.

El estallido de la Primera Guerra Mundial obligará a cerrar el Instituto de Hellerau y Jaques-Dalcroze regresa a Ginebra donde funda (1915) el Instituto que lleva su nombre en la rue de la Terrassière, allí centrará en adelante su actividad musical y

pedagógica hasta su muerte, en 1950. Es este un periodo de consolidación y extensión del método Dalcroze, cuyos centros se extienden por Europa y Estados Unidos, y que llevan a su creador y a muchos de sus discípulos a desarrollar una intensa actividad no sólo pedagógica sino también de divulgación a través de conferencias, demostraciones y congresos en distintos países. Una idea del impacto que estaba teniendo la Rítmica Dalcroze la da el hecho de que sólo por el Instituto de Ginebra, entre 1915 y 1934 pasaron 7.253 alumnos de 46 nacionalidades diferentes. Es también un tiempo de apertura a otros ámbitos relacionados con las preocupaciones dalcrozianas: utilización terapéutica del método con ciegos, sordos y discapacitados psicofísicos de diversa índole; introducción de la Rítmica en el Conservatorio y en el sistema educativo ginebrino como materia obligatoria en la educación primaria*. Obtuvo reconocimiento internacional en forma de honores diversos (cabe destacar los doctorados "honoris causa" de las Universidades de Ginebra, Lausana, Chicago y Clermont-Ferrand y la Legión de Honor de la República francesa) así como a través de la incorporación de la Rítmica Dalcroze a los planes educativos de Conservatorios, Escuelas de Música y Artes escénicas y escuelas de enseñanza general de Suiza, Francia, Inglaterra, Alemania, Suecia y Estados Unidos.

Jaques-Dalcroze no abandonó nunca su faceta de compositor, que cultivó durante toda su vida y en la que se distinguió a través de obras para festivales o fiestas populares en las que combinaba originalmente la música, el movimiento y el canto en representaciones donde hacía evolucionar a grandes masas de participantes. Compuso asimismo, aparte de gran cantidad de música con fines didácticos, música para escena, obras orquestales, conciertos, música de cámara, obras para piano, música coral y piezas infantiles en las que integra la música, el canto, la danza y la representación escénica.

Su obra ha sido y es continuada por numerosos discípulos directos e indirectos en los cinco continentes, y aunque predominan los que proceden del ámbito musical también están representados en medida no desdeñable los procedentes de la danza, la escena y la educación general.

Artífice de un sistema conceptual propio en el que se expresan los profesores

de Rítmica, Dalcroze realizó el primer intento serio de abordar los problemas de aprendizaje musical enmarcándolos en una perspectiva más amplia, cercana a las ciencias de la educación; y aunque en un lenguaje no sistemático (propio de un temperamento artístico), propugna la superación de la metafísica dualista de origen cartesiano en las explicaciones psicológicas del aprendizaje en las que un cuerpo compuesto de palancas (*sustancia extensa*) es movido por una mente (*sustancia pensante*). Una de las consecuencias más llamativas de ello es que Dalcroze es de los primeros que empieza a sospechar que una buena intervención educativa puede hacer surgir capacidades musicales en alumnos poco dotados a priori.

Más allá de la educación temprana de la que hablamos a continuación, y sin dejar el campo musical, el método Dalcroze se aplica al lenguaje musical, a la formación auditiva, a la formación instrumental, la dirección etc. Y tanto para la formación de aficionados como de profesionales.

La Rítmica Dalcroze y la educación temprana

Si bien en el origen, el pensamiento de Jaques-Dalcroze se orientó a resolver los problemas de aprendizaje de sus alumnos de Solfeo y Armonía del Conservatorio de Ginebra, muy pronto sus reflexiones le llevaron más lejos hasta constituir lo que hoy día se consideraría dentro del campo de las ciencias de la educación como un sistema de educación psicomotriz de base musical, en el que la música y el movimiento son elementos de intervención educativa al servicio de objetivos tanto musicales como generales en los ámbitos cognitivo, afectivo, motriz y de relación. Es precisamente esto lo que hace converger al método Dalcroze con las investigaciones que en materia de psicomotricidad se vienen realizando desde los años 70 aproximadamente y que han llevado a muchos sistemas educativos a revisar sus presupuestos psicopedagógicos sobre todo para la educación infantil, primaria, y especial.

Se puede decir que Jaques Dalcroze descubrió ya a principios de siglo que las condiciones psicológicas del aprendizaje musical guardan un estrecho parentesco con las de la enseñanza general, sobre todo en edades infantiles.

Refiriéndonos ya al tema concreto que nos ocupa, el método dalcrociano en las

edades infantiles no es un método de *especialización* musical temprana, sino un conjunto de principios de intervención educativa que, utilizados por *músicos con formación pedagógica* desarrolla capacidades que están en la base de *todos* los aprendizajes (musicales y no musicales) que un niño debe afrontar en estas edades y cuyos contenidos se pueden clasificar siguiendo los ítem clásicos de la educación psicomotriz: esquema corporal, desarrollo perceptivo, estructuración espacial y temporal, expresión y comunicación gestual-corporal. La diferencia estriba en que mientras en la práctica psicomotriz generalmente se recurre a la música de una manera anecdótica o al servicio de la estructuración temporal, la Rítmica Dalcroze la utiliza, junto con el movimiento, como elementos básicos de las actividades de aula en *todos* los bloques mencionados haciendo hincapié, además, en contenidos *expresivo-perceptivos específicamente musicales* que la psicomotricidad tradicional ignora, y que constituyen de hecho una introducción al lenguaje musical.

Es difícil entender todas las implicaciones que el método Dalcroze tiene para la educación temprana sin tener una experiencia directa de él. A los efectos de este artículo y sin pretender ser exhaustivos, lo caracterizaremos siguiendo algunos conceptos manejados en nuestro sistema educativo:

1. Es un método de *orientación constructivista*.

El constructivismo es una tendencia general de diversas corrientes psicológicas (entre ellas la psicología genética de Piaget) que sigue la estela que dejó la teoría del conocimiento de Kant en su debate con el empirismo anglosajón. En términos muy generales, ello implica una visión del aprendizaje como *construcción activa y personal* del conocimiento que el alumno organiza en redes y estructuras, y se opone a una concepción en la que el alumno es un *almacenador pasivo* que simplemente reproduce lo aprendido (por ejemplo, memorísticamente). Esto tiene implicaciones decisivas no sólo sobre la forma de explicar la enseñanza-aprendizaje, sino también sobre cómo abordarla.

2. Es un método *activo*.

Jaques-Dalcroze tiene el mérito de haber llamado, ya en su época, la atención so-



bre la importancia de la actividad no sólo en su exterioridad visible, sino también en su *polo interno*, mental, en la explicación de los procesos psicológicos de aprendizaje individual. En la educación temprana es imprescindible además relacionar la actividad con la discriminación perceptiva y con la verbalización.

3. Es un método *interactivo*.

En la educación temprana, por razones evolutivas, predomina la interacción profesor-alumno sobre la interacción alumno-alumno. Esta última adquiere más importancia a medida que nos acercamos al inicio del periodo de las operaciones concretas (7-8 años). La interacción plantea al profesor la exigencia de una planificación cuidadosa del marco en el que se va a desarrollar (Vygotsky) lo que necesita, entre otras cosas, una valoración de los conocimientos previos y de la situación evolutiva de los alumnos. Una aportación original en el método Dalcroze es que la interacción se desenvuelve prioritariamente (aunque no exclusivamente) en un marco musical definido por la improvisación pianística del profesor o profesora.

4. Es un método *globalizador*.

La globalización no es la mezcla arbitraria de contenidos sino un principio educativo que, partiendo de una propuesta de actividad central que integra contenidos de distintas áreas de experiencia, conduce al alumno a enriquecer sus esquemas de conocimiento, expresivos y motrices y a relacionarlos significativamente para formar redes. En las edades tempranas la globalización responde al carácter sincrético de la experiencia infantil. Un aspecto particularmente interesante en el método Dalcroze es el tratamiento de las relaciones entre la música, el espacio y el movimiento corporal.

Una sesión de Rítmica infantil necesita una sala espaciosa y sin obstáculos, un piano, material psicomotor, un grupo de niños (12-15) y un enseñante preparado y que forme equipo con los demás profesores y profesoras del centro.

La formación del profesorado

En el Instituto de Ginebra, un estudiante que quiere formarse en el método Dalcroze tiene que haber terminado el bachillerato y superar una prueba de admisión donde se le examina de piano (nivel inicial de 4º

LA MAYOR ORGANIZACIÓN AL SERVICIO DE LA MÚSICA

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

}

viento
cuerda
percusión

profesionales
particulares

y todo los complementos

Taller de reparación instrumentos de metal y madera



Unión Musical



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

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

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

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

del sistema ginebrino), audición, lenguaje musical y facilidad para el movimiento. Muchos de los candidatos y candidatas han realizado estudios musicales por su cuenta o en Escuelas de Música, o han sido alumnos del Instituto en clases de niños y/o adolescentes.

Esta prueba puede necesitar un año de preparación durante el cual el alumno asiste a determinados cursos sin estar matriculado (curso propedéutico). Una vez admitido, estará durante cuatro años a tiempo completo recibiendo una formación personal y pedagógica que comprende materias como la Rítmica propiamente di-

cha, Piano Clásico (programa oficial del Conservatorio), Lenguaje Musical, Audición, Improvisación al teclado, Armonía al teclado y escrita, Percusión, Técnica y Expresión corporal, Eutonía y Relajación, materias psicopedagógicas teóricas y prácticas y materias optativas relacionadas con la música, el movimiento y la educación.

El reconocimiento oficial da derecho al titulado a enseñar Música y Rítmica en los colegios públicos de educación infantil y primaria, además de Lenguaje Musical elemental y secundario en Escuelas de Música y Conservatorios oficiales. ■

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:

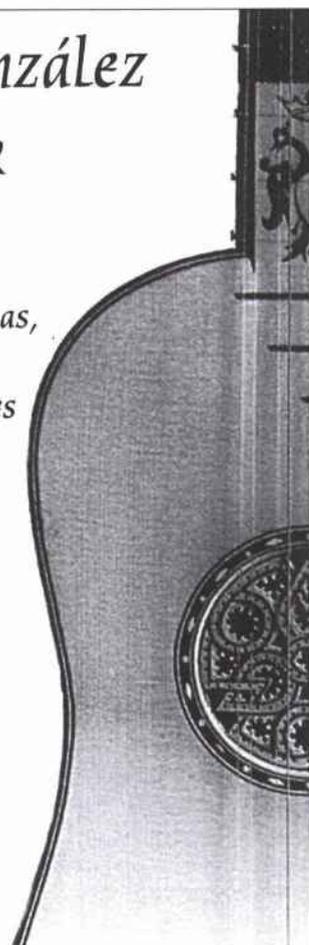
C/ San Ildefonso, 20 bjo. 28012 Madrid
Afinación Reparación Restauración
Transporte

Carlos González Luthier

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

Gama de concierto
y estudio.

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



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



ANA SERRANO

El método Suzuki

A quello que encierra una perogrullada del estilo de “Asombróse un portugués al ver que en su tierna infancia todos los niños de Francia sabían hablar francés”, ha dado lugar a uno de los métodos de aprendizaje musical más revolucionarios, innovadores y efectivos que existen.

Shinichi Suzuki (1898-1998), al finalizar la carrera de violín en su país (Japón) en 1920, viajó a Alemania para estudiar y perfeccionar su técnica con el objetivo de dedicarse a la interpretación. El aprendizaje del idioma alemán debió de resultarle tan costoso que dedicó largas reflexiones al porqué y al cómo la adquisición de la lengua materna, salvo discapacidades extremas, siempre se producía con éxito, rápidamente, sin ningún conocimiento sintáctico, morfológico o gramatical y, sobre todo, felizmente. Llegó a varias conclusiones, pero la fundamental fue que siendo la música un idioma, un lenguaje, se podía aprender y enseñar del mismo modo que la lengua materna.

A su regreso a Japón ocho años después, se entregó por completo a la enseñanza del violín siguiendo su propio método, el llamado de la “lengua materna”. Este sistema, 73 años después, se emplea prácticamente en todos los países del mundo para enseñar a tocar todos los instrumentos posibles, y hay miles y miles de músicos que han recibido su formación por el método Suzuki.

Todos aquellos que en calidad de maestros, alumnos o padres Suzuki conocemos el método sabemos que no es ya un método musical, es una filosofía vital, un modo de entender las relaciones humanas que las hace fáciles, gratas y profundas.

Cómo funciona el aprendizaje de la lengua materna

Lo primero que debemos hacer es colocarnos en actitud positiva y a continuación seguir las reflexiones de Suzuki, añadiendo las nuestras en el mismo sentido.

El niño es una pequeña esponja que puede aprenderlo todo fácilmente. Seguimos asombrándonos al ver informaciones que aparecen regularmente sobre bebés que, sin saber andar, nadan, que sin saber



Foto: © A.Serrano

leer juegan al ajedrez, que sin saber música tocan un instrumento con verdadera soltura; nadie se asombra al oír a un niño de tres años hablando fluidamente sin saber gramática. No sabemos qué hacen los profesores de natación de los lactantes, pero todos sabemos cómo se enseña a hablar.

En primer lugar, no ya el niño, el feto, está oyendo hablar a través de su madre mucho antes de nacer. Cuando nace su madre le habla constantemente; todo el mundo habla a su alrededor, y cuando se dirigen a él lo hacen instintivamente, muy despacito, articulando muy bien las palabras, repitiéndolas muchas veces, y sonriendo.

En segundo lugar, cuando el niño se lanza a imitar lo que lleva al menos un año oyendo sin que nadie se canse de repetirlo (porque todos sabemos que no vamos a fracasar, y el triunfo que conocemos de antemano nos relaja), y emite sonidos guturales y alguna sílaba por pura casualidad, todo son parabienes, sonrisas y alegrías. Nadie se resiste a una adulación bien elaborada, y un bebé, menos. Insistirá con denuedo, fundamentalmente porque se sentirá feliz ante el estímulo constante o porque le harán mucho caso, pero no porque tenga ningún interés en hablar, ni sepa siquiera qué es eso.

En tercer lugar, el que enseña a hablar a

un hijo “no tiene horas”; sabe que hablará, que durante toda su vida seguirá aumentando su vocabulario, y se emplea con un feliz ahínco y sin desfallecer, pero sin prisas, sin angustias y sin hacer un maratón sobre a qué edad comienza a hablar o cuántas palabras aprende en cuánto tiempo.

En cuarto lugar, jamás nos preguntamos si tendrá condiciones o nos preocupamos por la voz que tendrá o por si colocará bien las comas en su discurso.

Si usted va por la calle sabiendo a dónde va, tardará poco, irá relajado pensando en sus cosas y andará de forma automática. Si va a algún lugar que no conoce, con la guía de calles en la mano y mirando los rótulos, tardará el doble, llegará cansado y crispado, y, si además lleva a su lado una persona diciéndole “yo creo que vamos mal”, “¿no nos habremos perdido?”, “¿estás seguro...?”, “no, si como eres un desastre, no llegaremos”, es probable que tire debajo de un coche a su acompañante y se vuelva a casa.

Por último y de modo fundamental, recuerde: si su hijo mayor dice a los tres años: “mi mamá me mima”, usted jamás dirá: “es un genio”; y si el pequeño lo dice a los dos años o, incluso, al año, tampoco lo dirá; sólo pensará: “le hemos hablado más, le hemos hecho más caso”; a lo sumo: “éste ha salido a mi suegra, que

no para de hablar ni dormida”.

Cómo funciona el Método Suzuki

He de advertir, antes de que sigan leyendo, que si decide que su hijo aprenda música por este método, va usted a hacer todo lo contrario a apuntarle a judo, ballet o inglés para que llegue una hora más tarde a casa y que a usted le dé tiempo a pasar la aspiradora, navegar por Internet o hablar por teléfono, porque los tres pilares fundamentales sobre los que se asienta el método son: niño, profesor y padre o madre. Si elige bien, el profesor no falla, el niño tampoco lo hace nunca; así que usted verá si está dispuesto (no se me asuste, que no tiene que estar todo el día poniendo y haciendo música) a dedicarle a su hijo entre media y una hora diarias durante unos diez años, sabiendo a ciencia cierta que, al final, el niño (hombre ya) puede ser solista internacional, músico de orquesta, ingeniero industrial o un fontanero que se reúna los sábados con su dentista y su peluquero para hacer música de cámara, que tendrá un magnífico oído que le ayudará a entender en la escuela y a dominar su idioma, una estupenda memoria, sabrá relajarse, conocerá su cuerpo por medio del ritmo y, lo más importante de todo, tendrá algo muy en común con usted y una hermosa complicidad.

¿Sí? Pues vamos a ello. Su hijo deberá ser cuanto más pequeño mejor: unos tres años, y, si usted está dispuesto a amar a su hijo sin barreras, sería bueno que antes, entre los dos o tres meses y los tres años fuesen los dos a clases de iniciación. Hay poquísimos profesores preparados para impartir enseñanza a estas edades tan tempranas, pero los que lo están son una maravilla. Sólo es necesario advertir que, si desafinan al cantar, no pueden ser buenos profesores en psicocomunicación, y que un xilofón de plástico no es un instrumento Orff. No dude en pedirle la titulación en Kindermusik, o en método Orff.

Así mismo, al llegar al comienzo de su aprendizaje Suzuki, asegúrese de que el profesor tiene la preparación necesaria, o la acreditación del nivel en que se encuentra, y tenga en cuenta que hay mucha gente en formación, lanzada a dar clases sin deber.

El profesor Suzuki añade a su carrera de instrumento ocho o diez años de dura preparación, y está aprendiendo a ense-



Foto: © A. Serrano

“Su hijo deberá ser cuanto más pequeño mejor: unos tres años, y, si usted está dispuesto a amar a su hijo sin barreras, sería bueno que antes, entre los dos o tres meses y los tres años fuesen los dos a clases de iniciación.”

ñar justo del modo contrario a cómo le enseñaron: esto es muy difícil, y por eso hay pocos.

Elegido el profesor, usted deberá comprar la cinta o disco que él le dirá con una música muy sencilla, muy pegadiza y fácil, estudiada y creada por Suzuki a este efecto, y se la deberá hacer escuchar a su hijo a diario; tiene que oírla como oye hablar, aunque con una vez al día es suficiente y no es necesario que se siente a oírla ni que se ponga las gafas y el frac, como un murmullo de fondo. Esta música, a lo largo de los años va siendo más difícil hasta llegar a ser cualquier música.

El niño y usted irán una vez o dos por semana a clase con: el instrumento, un magnetofón y un cuaderno, y la mitad de la clase, muy al principio, se dedicará a usted, y poco a poco, irá aumentando el tiempo dedicado al niño hasta que usted esté sólo de mirón. Deberá grabar la clase y tomar apuntes, y todos los días, en casa y a la misma hora, sin prisas, con un talante de “voy a disfrutar con mi hijo”, pondrá la grabación y estudiarán. Mejor 5 ó 10 minutos diarios, lo que el niño aguante concentrado, que una hora un día de cada diez.

Usted no hablará nada (no debe); una

de las cosas en las que los maestros Suzuki ponen más énfasis es en hacer autónomos e independientes a los niños. Le van a reñir mucho (a usted); no debe ayudar a su hijo a hacer o decir nada que pueda hacer o decir por sí mismo, desde “dar de comer al arco” (darle resina) hasta quitarle el abrigo a su cello.

El maestro Suzuki toca despacio, clarito, destacando todos sus movimientos; canta, hace palmas con las manos, sobre su tripa, su cabeza...; el niño repite en espejo. El maestro coge el arco, lo muestra, casi como un mimo; el niño hace igual. Toca el maestro con el arco, repite el niño ¡igual!... Siempre con una sonrisa. Si algo sale muy, muy bien, aplausos; si sale bordado, condecoración en forma de pegatina sobre el instrumento; si no sale, una sonrisa y una pregunta (el maestro Suzuki nunca afirma) y le ayuda a encontrar el porqué y a analizar. ¿Serán los dedos?, ¿será el arco?, ¿estará bien colocado? Y a los tres años y siempre, la pregunta crucial del método: “Bien, pero ¿crees que lo podrías mejorar?”

Los maestros consultados coinciden en que jamás un niño ha dicho “no”. Dicen “¡sí!” y repiten montones de veces ellos solos sin decirles jamás la palabra fatídica que todos los músicos hemos oído un millón de veces: “¡Repíte!”

Primero con una mano, después con las dos, poco a poco y siempre atentos a su maestro que repite y repite, como usted repitió “mamá”, sin cansarse nunca.

Muy pronto, su hijo tocará lo que oye. Muy pronto, su hijo tocará con otros niños y formarán su grupo, y deberá tocar ante todo el que llegue a casa. ¡Pero bueno! ¿No le hace decir a su hijo, cada vez que ve a alguien nuevo: “Dile a fulanito “papá”, y su hijo lo dice y le comen a besos? Pues igual.

Y, sin darse cuenta, como la lectura bien estimulada que el niño pide aprender para poder leer los cuentos que usted le lee, hará música, tocará con los amigos y acompañará con su violín su cinta de Rock duro o lo que le apetezca, reproducirá, como un juego, desde la música de un anuncio de televisión hasta una obra de piano con su cello, cantará con toda facilidad a tres o cuatro voces con sus compañeros y sólo será un niño bien estimulado, no un prodigio. ■

Información: (Tel. 91 411 28 32)

suzuki@rni.net

www.suzukiassociation.org/index.shtml



Las impresiones de profesoras del método Suzuki

Al finalizar una sesión de grupo siempre me encuentro sorprendida por algo. La clase de grupo es primordial en la Enseñanza Suzuki: los niños y sus padres participan de la música. Pero no sólo comparten los sonidos y sus ritmos, sino también las risas y los juegos que animan la clase, es decir, todo el potencial humano que en ella se despliega.

Esta clase semanal se convierte para el niño en un aliciente adicional para su desarrollo individual con el instrumento.

Los niños inseguros o retraídos aprenden a participar y a expresarse delante de sus compañeros, porque ven que no se

trata de demostrar quién toca mejor o quién va más adelantado. El profesor guiará la clase de forma que todos puedan participar en la medida de sus posibilidades y que ningún alumno se sienta humillado o incómodo.

Se aprende a escuchar y respetar a los demás, sumándose a sus juegos e iniciativas. Para algunos niños cuyo aprendizaje técnico es más lento, estas clases le ayudan a descubrir movimientos o sonidos nuevos. Los muy rápidos técnicamente y poco reflexivos, consiguen elaborar sus respuestas. Cada alumno es importante y en ningún momento debe sen-

tirse negado ni aplastado por el grupo.

El padre también juega su papel: observa de cerca el comportamiento de su hijo en grupo (lo que puede permitir ver aspectos desconocidos), analiza cuáles son los apoyos más adecuados que debe reforzar, y participa de una forma activa con el resto de los padres y niños.

ARANTXA LÓPEZ BARINAGARREMENTERÍA es 5º y máximo grado de titulación Suzuki. Profesora superior de chelo y profesora titular de la Orquesta Sinfónica R.T.V.E.

La causa más común de "bloqueo" en el aprendizaje proviene de la indebida presión para lograr objetivos por encima de los que se pueden alcanzar. Cada niño es un mundo diferente e irreplicable, cada uno posee un ritmo de aprendizaje diferente que hay que respetar a través de pequeños y exitosos pasos cuidadosamente pensados. Si el escalón que se le pide es demasiado grande la frustración al no conseguirlo creará rechazo hacia el mismo, por el contrario cada pequeño paso hacia adelante, cada pequeñísimo éxito logrado con cariño y entusiasmo provee de energía para el próximo. Nunca espere más de lo que su niño está preparado para lograr en un determinado momento.

Es importante que los niños trabajen todos los días porque la práctica es necesaria para el desarrollo de las destrezas y técnicas instrumentales y musicales, un corto periodo de práctica todos los días es mejor que un largo periodo dos veces por semana.

Alguien podrá decir de un profesor Suzuki: "Oh, que paciencia, yo no podría trabajar con niños tan pequeños". El Dr. Suzuki dijo una vez que la paciencia indica "frustración controlada". Siempre estamos mirando lejos para ver lo que llega. Lo importante no es lo que sucederá en algún día lejano sino lo que está sucediendo hoy, ahora, en este momento; como el niño sostiene el violín o el arco. Si nosotros podemos abrir nuestra mente para comprender el mundo de los niños de esta forma encontraremos satisfacción en cada pequeño escalón.

por las artes tienen los niños y lo importante de incluir pintura, danza, movimiento, música entre "las tareas cotidianas" (lo hacen cada vez más guarderías, escuelas infantiles o escuelas especializadas).

Sabemos que la música desarrolla la capacidad auditiva en los niños y con ella la capacidad de atención y concentración (incluso el rendimiento escolar), es un momento de diversión con actividades como cantar, tocar sencillos instrumentos, moverse con la música, o escuchar activamente la música participando de ella, es un elemento precursor en una futura educación musical "formal" (es tan importante comenzar ¡pronto!) y es además un puente de entendimiento entre distintas culturas: es nuestro lenguaje universal.

RUTH PRIETO MENCHERO es 4º y máximo grado Suzuki. Profesora de piano por el Real Conservatorio Superior de Madrid y titulada en Kindermusic en EE.UU.

Mª JESÚS CANO es 4º y máximo grado Suzuki. Profesora superior de violín y presidenta de la Asociación del Método Suzuki de la Comunidad de Madrid.



Clase de Arantxa L. Barinagarrementería. © A. Serrano

Hace mucho tiempo que profesores de música, padres, maestros y en general educadores de niños pequeños han sabido, al menos desde un punto de vista intuitivo, que la música es beneficiosa para los más pequeños. En cualquier familia los abuelos, los padres, los hermanos mayores han cantado a los más pequeños, acunado mientras tarareaban una simple melodía, recitado retahílas rítmicas y rimas acompañadas de sonidos, palmas o distintos gestos; o les han hecho botar sobre sus rodillas mientras cantaban o recitaban unos versos infantiles.

Ahora, conocemos investigaciones científicas que hablan de los seis primeros años de vida, como de un momento muy importante e incluso crucial para el desarrollo de los seres humanos, y del papel clave que la música puede jugar.

Aceptamos plenamente el interés que

Luis Estrella es el coordinador de los cursos Yamaha en España, una novedosa

Entrevista metodología para iniciarse en la música

“Los profesores con más experiencia son los que dan las clases a los más pequeños”.

Luis Estrella es organista y cuenta, que en un momento de su vida decidió comprar un órgano Yamaha, del que hacía tiempo se había encaprichado. De esa forma anecdótica tomó contacto con los métodos de enseñanza Yamaha, de los que hoy es coordinador desde su sede en Madrid, para toda España, hace ya unos 15 años, desde que estas escuelas llegaron a España con el ya célebre nombre de “Estrellita”. Este sistema trata de realizar diferentes actividades que se van sucediendo durante la clase, con el fin de captar la atención de los más pequeños, y de amenizar su aprendizaje. Estas lecciones incluyen: Tocar en un instrumento de teclado, solfeo, educación rítmica, lectura de notas y tocar en grupo.



Luis Estrella. © Vanessa Montfort

P.- ¿Cuál fue el primer objetivo que se plantearon con esta escuela?

R.- Que los niños aprendieran música de forma natural. La filosofía Yamaha se basa en que los niños de edad muy temprana

tienen una especial capacidad para aprender palabras nuevas, y es la etapa en que desarrollan el oído de una forma espectacular. En Japón, este curso se hace con 3 años, pero nosotros seguimos pensando que la edad, en principio, debe ser de 4 años.

P.- Según tengo entendido, tienen la creencia de que desarrollando el oído a partir de cierta edad puede llegar a educarse el “oído absoluto”...

R.- Sí, totalmente. De los alumnos que estudian con nosotros, probablemente el noventa y tantos por ciento consigue llegar al “oído absoluto”.

P.- ¿Y cuál es el método?

R.- El sistema es explicar la música al niño utilizando un órgano, que posee una “afinación perfecta”, para que estudien la melodía, la armonía y las cadencias de forma práctica. Desde muy pequeños empiezan a familiarizarse con los acordes, a cantarlos y a reconocer las tonalidades, mientras van jugando con las cadencias.

P.- ¿Supongo que utilizan mucho el dictado?

R.- Sí, pero el dictado práctico.

El lápiz no lo utilizamos para mucho. El profesor o la profesora les da los acordes, armónicos o melódicos, directamente desde el piano, y ellos tratan de reconocerlos. Eso se hace diariamente, aunque no de forma exhaustiva, porque un niño no atiende a una actividad durante más de cuatro o cinco minutos seguidos, por lo cual, se cambia de actividad continuamente.

P.- ¿Cómo responden los alumnos, anímicamente, a este método?

R.- Hemos creado cuestionarios para los padres y, al parecer, quieren venir, hasta con fiebre a lo que ellos llaman “su clase de música”. Las clases son muy amenas, son en grupo, procurando que no excedan de ocho alumnos. También contamos con el apoyo de los padres que asisten a las clases (a veces quieren venir los dos), de esta forma, pueden seguir trabajando y jugando con la música en casa.

P.- Siempre se ha dicho que el oído se afianza cantando. ¿Se canta en Estrellita?

R.- Sí, por supuesto. Primero

con texto, por imitación, y luego más tarde se les va explicando las notas. Incluso les damos unas cintas para trabajar en casa, que los padres pueden poner en el coche y disfrutar cantando con los niños. P.- ¿O sea, que su método es casi el de aplicar la música de forma subliminal?

R.- Efectivamente. Hay letras muy bien pensadas por un gabinete pedagógico que sigue reciclando cada cuatro años estos cursos, cuya andadura se remonta ya, a algo más de 25 años.

P.- Y la idea original, ¿de quién parte?

R.- Surge en la fundación Yamaha de Japón, hace muchos años. Allí se dio nombre a lo que hoy conocemos como J.O.C. (Junior Original Concert). Los niños que forman este proyecto fueron educados con este método. Tienen entre nueve y doce años, y los hemos visto en el Teatro Real, en el Auditorio Nacional y tocando con diversas orquestas profesionales. Hacen conciertos por todo el mundo, y les han llegado a llamar “los embajadores de la Música”. Han estudiado el curso equivalente a “estrellita” y luego a los seis años, en el curso que llamamos “Avanzado”. En este punto ya pueden realizar sus improvisaciones y sus propias composiciones.

P.- Pero, ¿Es muy importante que entren a los cuatro años?

R.- Si, porque está comprobado que, de los cuatro a los seis años, el oído está en su momento de máximo desarrollo. Así como a los seis años po-



Dos momentos del curso de música “Estrellita”



nemos un mayor énfasis en la técnica de los dedos y se desarrollan más los músculos, y así como la voz se desarrolla a otras edades.

P.- ¿Qué ventaja tiene el órgano frente a otros instrumentos para realizar estos cursos?

R.- Que la tecla es más blanda que la de un piano, que disponen de timbres de diferentes instrumentos para que el niño vaya familiarizándose con ellos, que posee una afinación perfecta y que podemos hacer pequeñas orquestas para que sientan cómo se trabaja la música en grupo.

P.- ¿Qué diferencias se pueden apreciar en estos niños, una vez que ingresan en el conservatorio con el método LOGSE.?

R.- Quizás, que ya saben muchísimas cosas, y que han interiorizado la música de una forma diferente, porque conocen la armonía y el teclado de una forma en que lo pueden visualizar fácilmente. El tecla-

tea a veces un problema, porque pienso que depende de con quién vayan a estudiar, quizás el planteamiento que tienen de las clases puede empezar suponiendo un conflicto, ya sea porque la clase es menos práctica o porque le cuesta adaptarse al grado en el que se encuentra. Pero en general, los resultados, cuando llegan al conservatorio, son inmejorables.

P.- ¿En qué consiste el curso avanzado?

R.- Sigue siendo un curso de una hora semanal, pero empiezan a desarrollar una creatividad importante. Les enseñamos a crear el acompañamiento y eso les va a introducir en la clase de composición para niños. De hecho, Yamaha hace un concurso cada dos años, donde se reúnen cada vez cerca de 80.000 cintas. Nuestros alumnos quedaron un año entre los cien primeros. Los ganadores son invitados a Japón para tocar sus obras en verano. Hay anécdotas sobre estos conciertos, como que los niños llaman a una persona del público durante el concierto, que sube al escenario y da un motivo de uno o dos compases. A partir de ahí, ellos hacen una composición directamente. Es algo muy simpático y muy insólito. A veces incluso, la orquesta se queda sorprendida de que un niño de doce años pueda llegar a ese grado de comprensión de la música.

P.- Voy a hacerle una pregunta comprometida... ¿Se podría decir que se puede, mediante este método, educar a un niño "superdotado" o crear un "genio"?

R.- Claro, pero no es ese el objetivo de Yamaha, aunque hay muchos niños de este sistema que hoy son compositores y buenos músicos. Nuestra finalidad no es atender sobre todo a aquellos superdotados que tienen mayores posibilidades

de destacar sino atender a todos los niños que quieran aprender a disfrutar la música. P.- ¿Este método rompe el mito del "aburrido solfeo" del que todos los niños se quejan?

R.- Tenga en cuenta que lo que menos nos preocupa en un principio son las notas. El solfeo lo aprenden por imitación y poco a poco irán identificando esas notas y a iniciar el aprendizaje intelectual de la música. Lo que nos importa aquí es la afinación, la musicalidad, por eso nuestra máxima es "Oír, Cantar y Tocar". P.- ¿Qué tipo de libros de texto utilizan?

R.- Pues, por ejemplo, aquí tenemos uno para el curso de seis años, que se llama "Vamos al Zoo", que explica al niño las tonalidades, a través de los movimientos de los animales. Ejemplo: Cómo anda una jirafa, representado por las diferentes alturas de las notas, qué sonido realiza al abrir las alas un pavo real, representado por un "glisando", etc... Empiezan a tocar en la primera clase, y más tarde escriben sus propios acompañamientos en el pentagrama. Hay muchos profesores que me han comentado al ver los libros: "¿Por qué no me habrán enseñado a mí así?" Eso de que "la letra con sangre entra" no va con nosotros. Se trata de que aprendan sobre todo a amar la música.

P.- ¿Para lograr que estos cursos sean efectivos supongo que será importante que el profesor sea un psicopedagogo?

R.- Bueno, la formación se hace en la escuela para profesores de toda España. Puede ser profesor cualquier persona que haya superado el grado medio, concretamente, en piano. Se les enseña, tanto psicopedagogía, como los métodos Yamaha. Más tarde, vamos ofreciéndoles seminarios que se reciclan constantemente, poniendo especial énfasis en la utilización de los bajos de órgano, con el

fin de que puedan crear ejercicios con los alumnos. También les enseñamos a desarrollar un motivo, técnicas de improvisación, y no me refiero sólo al Jazz. Por otra parte, los profesores con más experiencia son los que dan las clases a los más pequeños.

P.- En su larga experiencia con los más pequeños, ¿Qué es lo más importante que ha aprendido de ellos y cómo se refleja

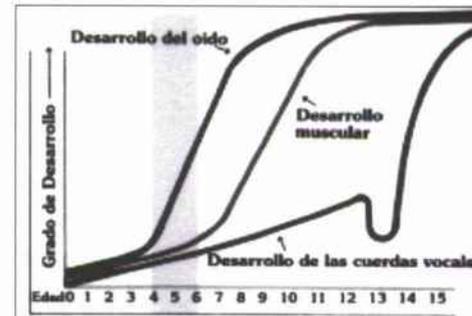


Gráfico del desarrollo del niño en el que se percibe el rápido desarrollo del oído en los primeros años.

en las clases?

R.- Dice bien al hablar de "aprender de ellos". Porque efectivamente, de los niños aprendemos cada día, hasta el punto de que elaboramos, lo que llamamos "plan de clase", donde los profesores apuntamos, en una especie de anecdotario, las sugerencias de algunos niños, que luego nos ayudarán a crear algunas actividades en las clases.

P.- Como encargado de la formación para profesores de la escuela ¿Qué es lo primero que les hace ver?

R.- Pues, al principio, que todo es muy fácil, para luego hacerles ver que es muy difícil.

VANESSA MONTFORT

Para información sobre las Escuelas Yamaha, pueden dirigirse a:

Yamaha-Hazen.
C/ Jorge Juan, 30
28001 Madrid
Tel. 91 577 72 70



El JOC o Junior Original Concert en el que los estudiantes del Curso Estrellita tienen la oportunidad de actuar en público.

do ha sido su base.

P.- De hecho siempre lo ha sido, y actualmente se incluye en LOGSE la asignatura de Piano Complementario en el grado medio de cualquier instrumento.

R.- Además, en el conservatorio, los profesores suelen notar la diferencia, y esto me plan-

ENRIQUE FUENTES

Las escuelas de música y la educación musical temprana

La educación musical temprana está contemplada en nuestro sistema educativo de manera esquemática pero significativa en la Orden Ministerial de 30 de Julio de 1992 sobre creación y funcionamiento de las Escuelas de Música y Danza (que es un desarrollo a su vez del artículo 39.5 de la LOGSE), que fija, entre otros objetivos de estos centros el "fomentar desde la infancia el conocimiento y apreciación de la música, iniciando a los niños, desde edades tempranas, en su aprendizaje" (artículo 3.a).

Con este propósito se define la etapa llamada "Música y Movimiento", que debe formar parte del plan de formación obligatoriamente para los alumnos de entre 4 y 8 años de edad. Esta etapa se divide en dos ciclos de dos niveles cada uno: Ini-

ciación, entre cuatro y seis años de edad y Formación básica, entre seis y ocho años. Y ello con el fin de promover "a través de un tratamiento pedagógico específico, el descubrimiento de las capacidades expresivas, musicales y motrices que permitan posteriormente la elección de un instrumento o de la danza y una práctica gozosa de ambas actividades artísticas". Pasa después la citada orden a hacer un esbozo de los contenidos apropiados a esta etapa, mencionando:

- la voz, en su doble vertiente de lenguaje y canto (...) Los alumnos deberán conocer y cantar un amplio repertorio de canciones infantiles adecuado al ámbito de su voz, recitar rítmicamente versos y trabalenguas, escenificar cuentos e historias, así como descubrir las múltiples posibilidades que tiene la voz como instrumento.

- el contacto con las fuentes sonoras a través de materiales diversos, objetos e instrumentos, tanto para descubrir, reconocer y diferenciar las distintas cualidades del sonido y su relación con los materiales que lo producen, el tamaño de los mismos y la forma de tocarlos, como para desarrollar las capacidades necesarias para su utilización.

- el reconocimiento y representación de grafías no convencionales de parámetros referidos a la duración, la intensidad, altura, timbre, etc.

- el desarrollo de la percepción auditiva y del pensamiento musical a través del reconocimiento de distancias interválicas grandes o pequeñas, de improvisaciones melódicas libres, de ordenaciones formales sencillas (imitación, pregunta-respuesta, variación), de audiciones asociadas a pequeñas narraciones o dibujos, etc., con diversidad de materiales, tanto tonales como atonales, métricos o de ritmo libre.

- el movimiento como medio de expresión y sensibilización motriz, visual y auditiva, para conocer el propio cuerpo, desarrollar la seguridad rítmica, el

sentido espacio-temporal y el sentido de la dinámica y favorecer las relaciones con otros compañeros y con el grupo.

Del conjunto de orientaciones que se dan en la orden, tanto generales como específicas se deducen una serie de características importantes:

1.- Se trata de una etapa previa a la elección de instrumento o danza (en el caso de instrumento también se menciona la posibilidad de simultanearlo con las clases de Música y Movimiento).

2.- Es una etapa común a la formación musical y dancística, en cierto sentido propedéutica, para abordar cualquiera de estas dos materias.

3.- Sugiere un tratamiento de la iniciación al lenguaje musical (y corporal) en consonancia con las edades evolutivas de los niños y con los principios del aprendizaje significativo, lo que supone un importante avance en el planteamiento de estos temas.

4.- Es la única etapa educativa definida como tal en la orden con una estructura en ciclos y niveles, con indicación de las edades y nº de alumnos por grupo y una descripción general de contenidos, aunque sin una formulación explícita de objetivos generales. Por ello no sólo representa una novedad en la normativa (nunca se había regulado antes de los 7-8 años de edad) sino que es una pieza fundamental para la articulación del sistema de enseñanza musical que comprende por un lado a las Escuelas y Conservatorios y por otro a las áreas artísticas de la Educación Primaria y Secundaria.

5.- Es una etapa con una estructura no disciplinar. No hay materias como, por ejemplo en la Educación primaria o en el grado elemental de los Conservatorios, sino que parece definir un marco de experiencias en el que el profesor plantea los contenidos y las actividades en función de sus objetivos, que se relacionan simultáneamente con distintos ámbitos o áreas (principio de globalización).

Siendo parte integrante de las enseñanzas de las Escuelas de Música y Danza,



Clases de Música y Movimiento en la Escuela de Música de San Fernando de Henares.



no conducentes a titulación, la importancia de Música y Movimiento desborda el marco de la educación musical y/o dancística específica para interesar aspectos de desarrollo individual general.

Un importante caudal de información científica en el campo educativo e incluso médico, apoya desde hace décadas un enfoque de la etapa infantil articulado en torno al núcleo psicomotor como base del desarrollo de la personalidad y de las distintas capacidades de los alumnos. A ello no han sido ajenas las investigaciones sobre el fracaso escolar y sobre el aprendizaje de los discapacitados. Esto se ve reflejado de manera aún insuficiente en el ámbito curricular de nuestra Educación Infantil (la formación psicomotriz del profesorado necesita de práctica extensa y guiada, además de la formación teórica), agravado por el gran desconocimiento de la utilización de la música con objetivos psicomotores. La proyección que Música y Movimiento tiene hacia estos campos (por ejemplo, de cara a la Educación Especial; también a la coordinación con la Educación Infantil) debe prevenir contra juicios apresurados y oportunistas tanto sobre su valor formativo como sobre la capacitación profesional necesaria para su docencia, que necesita, entre otros, de conocimientos musicales e instrumentales avanzados (piano preferentemente) y de conocimientos en psicomotricidad y psicología infantil, y que deseamos encuentre lo antes posible una solución inteligente por parte de los responsables de las administraciones educativas competentes. A este respecto cabe señalar que una formación profesional equivalente existe desde hace décadas en muchos países europeos en cuya cultura está implícita una sensibilidad hacia el hecho educativo que desconoce la provisionalidad en la que aquí llevamos varios años instalados.

Abundando en el tema de la formación del profesorado, todo diseño educativo, aún esquemático, tiene lecturas subyacentes lo suficientemente significativas para informar de las *opciones* que se han tomado en múltiples aspectos relacionados con las *fuentes curriculares*. En la formación del profesorado no se puede menospreciar y menos aún ignorar la relación de coherencia entre esas opciones (que pueden afectar a la definición de los agrupamientos, horarios, espacios, organización del centro, etc., tanto como a los

fundamentos psicopedagógicos) dando exclusividad a un tipo de informaciones relacionadas con la técnica. Con ello se atenta contra la integridad del propio concepto de currículo y contra una de sus principales funciones que es la evaluación

“para muchos alumnos de instrumento la diferencia entre haber pasado o no por una etapa previa de Música y Movimiento puede significar la aparición de problemas que tienen una solución más comprometida, lo que puede hacerles engrosar las ya nutridas filas de los *no aptos* para la música.”

y control social de los procesos educativos institucionalizados, ignorando además la dependencia jerárquica que el conjunto de decisiones curriculares tiene respecto de sus fundamentos psicopedagógicos, sociológicos y epistemológicos.

La etapa de Música y Movimiento viene a llenar un vacío por cuanto que desarrolla *prerrequisitos de aprendizaje* que afectan de manera decisiva a las posibilidades ulteriores de los alumnos en temas tradicionalmente considerados como dependientes de *capacidades innatas*, cación de sastre del que demasiado a menudo se sacan justificaciones acomodaticias que esterilizan cualquier intento de aproximación crítica a los hechos. El sentido rítmico y melódico, la coordinación motriz global y segmentaria, el conocimiento del cuerpo, el equilibrio estático y dinámico, el control tónico, la lateralización, la estructuración espacial y temporal, la discriminación perceptiva extero y propioceptiva etc., son, junto con factores expresivos y de relación, adquisiciones imprescindibles para la apropiación de la música como lenguaje e iniciarse con ello en un instrumento. A partir de los 9 años, para muchos alumnos de instrumento la diferencia entre haber pasado o no por una etapa previa de Música y Movimiento puede significar la aparición de problemas que tienen una solución más comprometida, lo que puede hacerles engrosar las ya nutridas filas de los *no aptos* para la música.

Quizá el argumento más poderoso en favor de este nuevo ámbito formativo tiene que ver con el hecho elemental de que la música y el movimiento llevan implícitos toda una serie de valores (el sentido estético, la aceptación de uno mismo y de los demás, la cooperación, la valoración crítica, el respeto a normas, la riqueza intercultural, etc.) y tienen por ello una capacidad socializadora de primera magnitud que es en estas edades un objetivo educativo prioritario.

Respecto a las características de los alumnos de esta etapa, la división en 2 ciclos puede encontrar un apoyo en la correspondencia del primero de ellos con una parte del llamado periodo preoperatorio y del segundo con el inicio del periodo de operaciones concretas. Es útil recordar que esta clasificación psicogenética pretende llamar la atención sobre el carácter estructural y secuencial del desarrollo y no sobre los aprendizajes concretos asociadas rígidamente con cada edad. Particularmente interesantes (y desestabilizadoras) para la enseñanza musical resultan algunas afirmaciones nucleares como por ejemplo, la preeminencia de la acción sobre la percepción en la formación de esquemas o la existencia de una inteligencia perceptomotriz anterior a la imagen mental y al lenguaje, y sobre la que éstos se injertan *a posteriori*. Se ha considerado a menudo que las investigaciones en este ámbito guardan una relación muy estrecha con la formación de las categorías del pensamiento físico-matemático, que fue una de las grandes preocupaciones epistemológicas de Piaget, sin embargo sus teorías han influido en la aproximación científica al movimiento humano y al desarrollo perceptivo y algunos autores (Le Boulch) abogan por una explicación del desarrollo que integre los aspectos psicomotores en el conjunto de la evolución de la inteligencia, lo cual puede constituir un marco interesante para una aún incipiente investigación psicológica en relación con la música.

Por último, hay que tener en cuenta que estamos ante un campo inédito de la enseñanza musical, y es importante resaltar que la reflexión sobre los desafíos de la enseñanza en Música y Movimiento aportará sin duda experiencias y datos novedosos que pueden ayudar a replantear sobre nuevas bases una didáctica que, salvo excepciones, se mueve al margen del pensamiento científico-educativo. ■

Los municipios del sureste apuestan por la formación musical

La creación de nuevos espacios y una red de comunicación entre escuelas garantiza la expansión en la Comunidad madrileña

La actividad musical que se desarrolla en la Comunidad de Madrid continúa ofreciendo resultados en forma de Escuelas de Música. Los ayuntamientos de varios pueblos del sureste de Madrid vienen manifestando desde hace años un interés notable por la formación, hecho que se ha traducido en un incremento considerable de Escuelas de Música. Estas escuelas han creado una red de comunicación para dotarse de unas características similares partiendo de la premisa de *aprender música haciendo música*. A medida que pasan los años, se va comprobando que los esfuerzos de los diversos ayun-

tamientos, están empezando a dar sus frutos.

El nivel alcanzado por los alumnos obligó a la creación de tres agrupaciones que permiten una práctica de conjunto instrumental más sólida. Alumnos de 12 poblaciones conforman las tres formaciones (orquesta de cuerda, orquesta de instrumentos populares y agrupación de viento y percusión) que cuentan con el apoyo del Servicio de Educación Musical de la Comunidad de Madrid.

Por otro lado, cabe resaltar la inauguración del nuevo edificio de la Escuela Municipal de Música de Villarejo de Salvanes. A este acto asistió el Consejero de Educación de

la Comunidad, Gustavo Villalpalos que se mostró satisfecho con las instalaciones e interesado por las actividades que se llevaron a cabo y que incluyeron un concierto ofrecido por la agrupación de viento y percusión.

Otra grata noticia es la creación en San Martín de Valde-

iglesias de una nueva Escuela de Música. Esta escuela se instala sobre las ruinas de la antigua cárcel y podrá albergar a 330 alumnos. El proyecto ha costado unos 70 millones de pesetas y ha sido financiado, en gran parte, mediante el plan Prisma de la Comunidad de Madrid. ■

Escuelas de la ADEMUM

- ALCOBENDAS. C/ Ruperto Chapí, 22. Tel. 916521200
 ALDEA DEL FRESNO. Plaza Constitución, 1
 ALPEDRETE. Plaza de la Villa, 1. Tel. 918572190
 ARGANDA DEL REY. Avda. del Ejército, s/n. Tel. 918712281
 BUITRAGO DE LOZOYA. Plaza del Castillo, 1. Tel. 918680056
 CAMPO REAL. C/ Villar, 4. Tel. 918733230
 CARABAÑA. Tel. 918723001
 COLLADO MEDIANO. Plaza de José Antonio, 6. Tel. 918557007
 COLLADO VILLALBA. C/ Real, 88. Tel. 918512898
 EL ÁLAMO. Plaza Constitución, 1. Tel. 918122120
 FUENLABRADA. "Dionisio Aguado". C/ Gijón, s/n. Tel. 916151101
 FUENTIDUEÑA DE TAJUÑA. Tel. 918728002
 LEGANÉS. C/ Hernán Cortés, s/n. Tel. 916942212
 MECO. Plaza Constitución, 1. Tel. 670652380
 MORATA DE TAJUÑA. Plaza del Caudillo, 1. Tel. 918730776
 NUEVO BAZTÁN. C/ Prado, 5. 28514. Tel. 918735011
 ORUSCO DE TAJUÑA. Plaza Constitución. Tel. 918724172
 PARLA. "E. García Asensio. C/ Lago Tiberíades, s/n. Tel. 916983566
 PERALES DE TAJUÑA. C/ Mayor Alta, 37, 1. Tel. 918748004
 POZUELO DE ALARCÓN. Carretera de Húmera, 15. Tel. 917156062
 RIVAS VACIAMADRID. Avda. del Parque, s/n. Tel. 916665663
 SAN FERNANDO DE HENARES. Tel. 916741114
 SAN MARTIN DE VALDEIGLESIAS. C/ Sta. Catalina, 6.
 SOTO DE REAL. C/ La Orden, 10. Tel. 918476004
 TIELMES. C/ de la Vega, 1. Tel. 918746002
 TORRELODONES. C/ Javier García de Leánez. Tel. 918591046
 TORRES DE LA ALAMEDA. C/ Mayor Alta, 19. Tel. 918868317
 TRES CANTOS. Plaza Ayuntamiento, 2. Tel. 918038092
 VALDILECHA. C/ Miguel de Cervantes, 4. Tel. 918738381
 VELLILLA DE SAN ANTONIO. C/ Paz Camacho, 70. Tel. 916609272
 VILLA DEL PRADO. Plaza Constitución, 1. Tel. 918620002
 VILLAREJO DE SALVANÉS. C/ Luis de Requesens, 18.

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

CASA DE LA GUITARRA

FEBRERO
 día 14, José Armando
 día 21, Cesario Gómez
 día 28, Mirta de la Torre

MARZO
 día 7, Mariko Esubokawa
 día 21, Profesor Mercury
 día 28, Eduardo Garrido

CONCIERTOS
 domingos, a las 19
 horas

CURSOS
FEBRERO
 días 1 y 2, prof. J. Luis Merlín (El tango argentino)
 día 27, prof. Mirta de la Torre (1º curso para niños)
 días 19, 20 y 21, prof. A. Madigan (Música antigua)

MARZO
 días 6 y 13, M. de la Torre (continuación curso para niños)
 días 6, 13, 20 y 21, prof. Nicolás Daza (Armonía aplicada)
 días 26 y 27, prof. E. Garrido (Técnica e interpretación)

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

ALQUILER DE INSTRUMENTOS DE MÚSICA



CALL & PLAY

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



CALL & PLAY

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

Manuel Contreras II

Luthier



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

Ópera tres



Novedades

Partituras

Matilde de Salvador. *Cantos de Sefarad*, para canto y guitarra

Discos

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

CD-1029 ope. Piazzolla, Rodrigo, Yagüe, Ruiz-Pipó, Takemitsu y Denisov. *Cavatina dúo*, flauta y 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

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



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>

CONSTRUCTOR
DE
GUITARRAS

Evelio Domínguez

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

Tres cubano

Guitarras clásicas y flamencas



FRANCISCO GONZÁLEZ

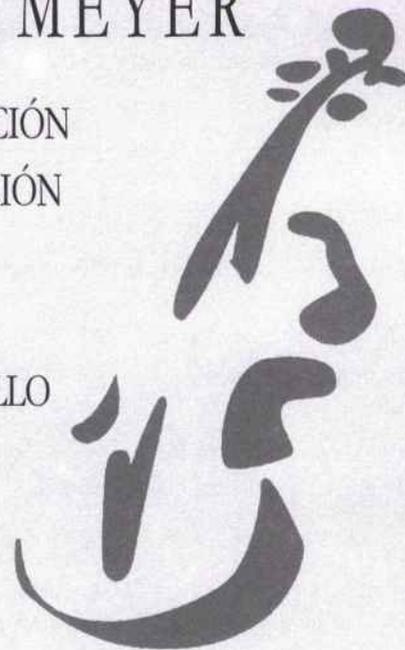
MEMBRO DE LA ASOCIACIÓN ESPAÑOLA
DE MAESTROS LUTHIERS

CONSTRUCCIÓN Y REPARACIÓN DE ARCOS

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

BARBARA MEYER

CONSTRUCCIÓN
RESTAURACIÓN
VIOLÍN
VIOLA
VIOLONCELLO
MODERNO Y
BARROCO



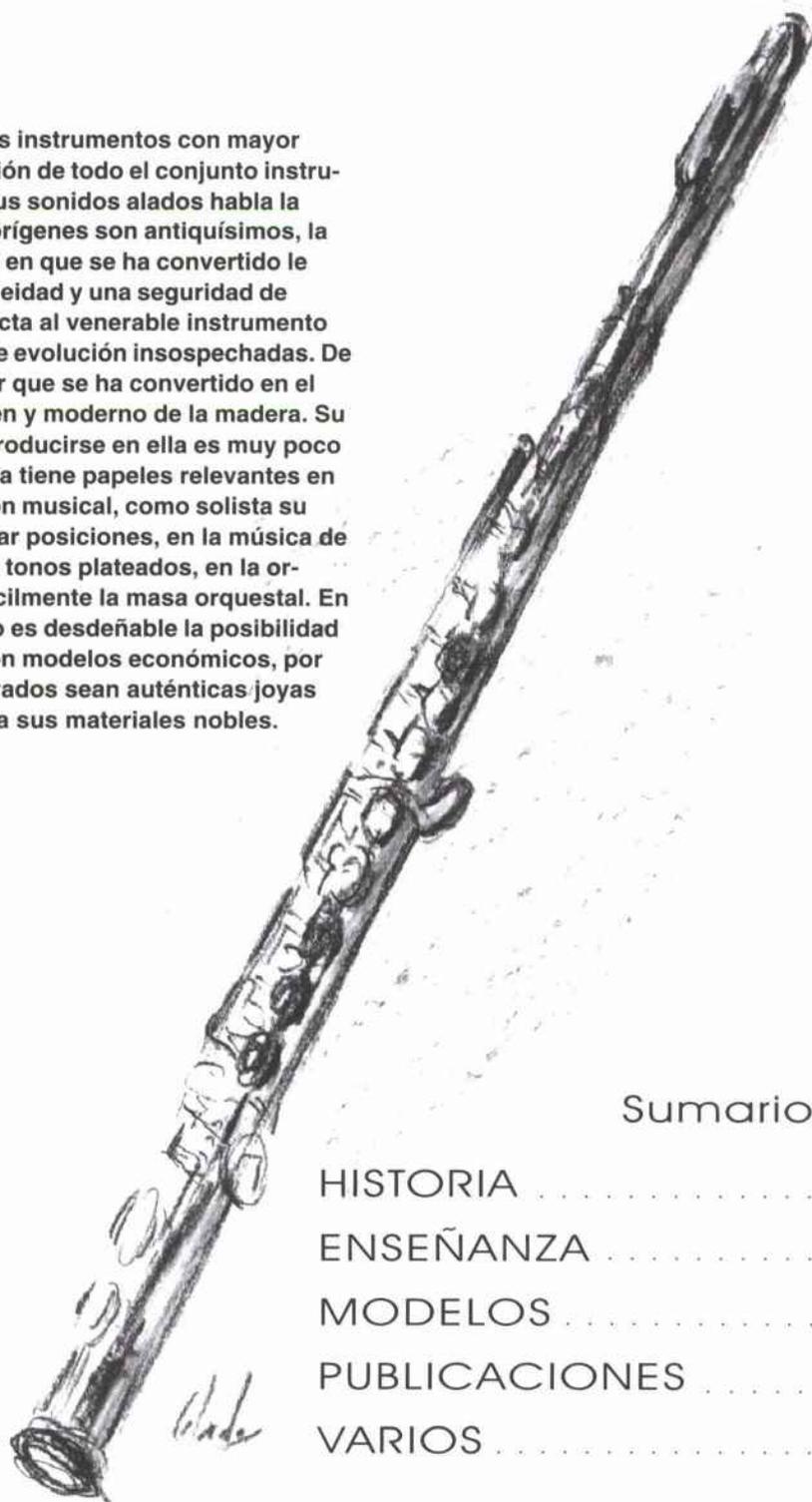
Lunes, martes, jueves y viernes de 10 a 14 horas

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

dosier

LA FLAUTA

La flauta es uno de los instrumentos con mayor capacidad de seducción de todo el conjunto instrumental. A través de sus sonidos alados habla la historia. Pero si sus orígenes son antiquísimos, la maravilla tecnológica en que se ha convertido le dota de una homogeneidad y una seguridad de resultados que proyecta al venerable instrumento hacia posibilidades de evolución insospechadas. De hecho, se puede decir que se ha convertido en el instrumento más joven y moderno de la madera. Su estudio es grato e introducirse en ella es muy poco traumático. El flautista tiene papeles relevantes en cualquier combinación musical, como solista su papel no cesa de ganar posiciones, en la música de cámara brilla con sus tonos plateados, en la orquesta sobrevuela fácilmente la masa orquestal. En el terreno práctico, no es desdeñable la posibilidad de iniciarse en ella con modelos económicos, por más que los más elevados sean auténticas joyas con precios acordes a sus materiales nobles.



Sumario

HISTORIA	I
ENSEÑANZA	II
MODELOS	III
PUBLICACIONES	IV
VARIOS	V

PAULA VICENTE ÁLVAREZ

Un paseo por la historia

Dice la tradición oriental que la flauta travesera es el único instrumento cuya música oyen vivos y muertos, los vivos el aire que resuena en el tubo, y los muertos el que choca en el bisel y es mandado al exterior, quizá hacia el infinito.

Lo cierto es que la flauta es uno de los instrumentos más antiguos que se conocen, pues su método de construcción y el principio en el que se basa la emisión del sonido son sumamente sencillos. Ya hace unos 4.000 años se conocían las dos grandes familias de flautas: las de pico (la actual "flauta dulce") y la travesera, que se toca transversalmente.

El repertorio de flauta travesera (que también fue conocida como "flauta alemana", por el arraigo que adquirió en la música del centro de Europa desde la Edad Media), es uno de los más amplios que existen. Ya aparecen flautas en la música medieval (como en las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio) y en la del Renacimiento. Pero su "época dorada" es el Barroco, ya que su construcción evoluciona proporcionándole al instrumento una afinación mucho más perfecta. En realidad, la afinación sigue presentando problemas en las flautas actuales, por lo que aún se está investigando en su construcción con diversos materiales y modelos.

En el Clasicismo y sobre todo en el Romanticismo se produce un "vacío de repertorio" considerable, pues los compositores de esta época no le tenían demasiado aprecio (Mozart decía que sólo había una cosa peor que una flauta, y eran dos flautas), en gran parte por los problemas que se derivaban de una construcción aún demasiado defectuosa.

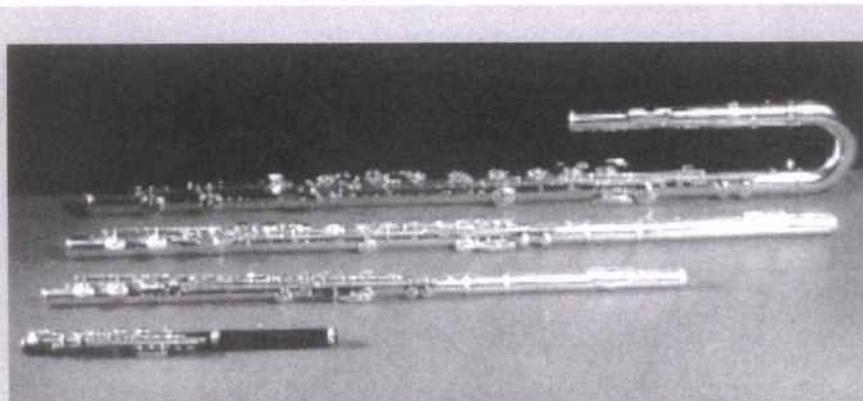
El verdadero avance en su construcción se da entrado el siglo XIX, con la redefinición total del instrumento llevada a cabo por el constructor Theobald Boehm. Éste estudió con precisión cómo se relacionaban la disposición de los agujeros, el diámetro y forma del tubo y en general todos los parámetros de construcción con la afinación del sonido, con lo que consiguió una gran perfección en ésta. Además, introdujo el sistema de llaves, por el cual



Flautas traveseras de Theobald Boehm & Mendler, Múnich, hacia 1865. Colección Musée de la Musique, París

pueden cerrarse dos o más agujeros con un solo dedo, por lo que también logró aumentar la tesitura. La flauta de Boehm

es, con muy pocas modificaciones, la que se usa en la actualidad.



La familia de las flautas

El principal modelo de flauta que se estudia en los Conservatorios -la que sirve de plantilla a las demás- es la flauta afinada en do. Pero existen otros tipos que también deben ser dominados por el flautista:

Flautín. Suena una octava más agudo que la flauta en do, puede estar hecho de metal y de madera para darle un tinte más aterciopelado a su sonido. También se le llama *piccolo*. En las orquestas da un color especial y a veces dobla el papel de la flauta en do.

Flauta en sol o flauta alto. Suena una cuarta por debajo de la flauta en

do. Su sonoridad es carnosa, aunque frágil. A solo es de una gran belleza, mientras que en orquesta precisa de gran prudencia por parte de los compositores, ya que su registro puede cubrirse fácilmente.

Flauta bajo. Se reconoce fácilmente porque su tubo es más largo y está doblado. Suena una octava más grave que la flauta en do. La música contemporánea ha hecho un buen uso de ella.

Flauta contrabajo. Espectacular y caro modelo que tiene un gran futuro por delante en las manos de los creadores e intérpretes recientes.

Joaquín Gericó, Catedrático de flauta del Conservatorio Superior de Madrid, habla de

Entrevista los primeros pasos del instrumento

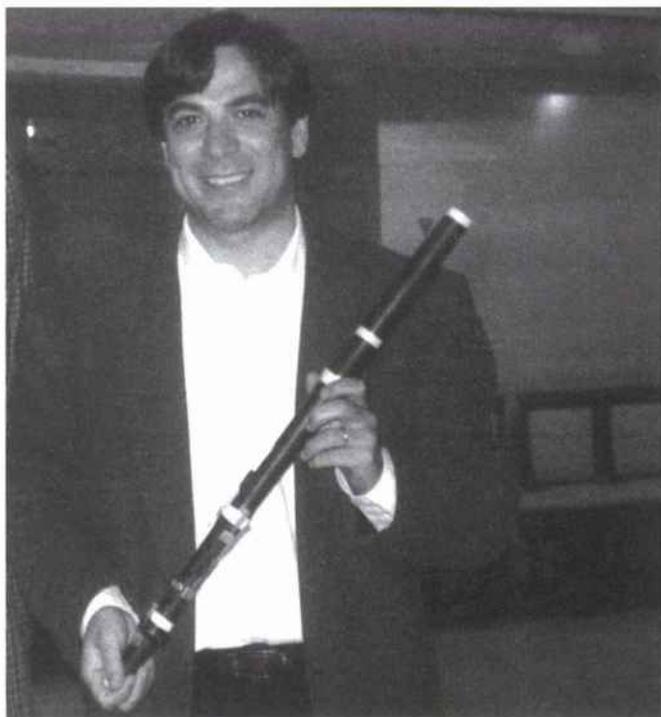
“En el Conservatorio Superior de Madrid hay 24 alumnos de flauta y sólo uno de ellos es un chico”.

P.- ¿Cuáles son las claves de un buen método de enseñanza de la flauta travesera?

R.- En los cursos superiores nos dedicamos a perfeccionar el sonido, que debe ser homogéneo y pleno. Pero la base técnica es muy importante, es un instrumento que necesita de gran agilidad y que presenta algunos problemas en su afinación. Lo ideal sería comenzar la enseñanza con una combinación de ejercicios, estudios y obras propiamente dichas. Es muy difícil que un niño pequeño preste atención a la técnica, pero ésta es crucial y el profesor debe explicarle para qué sirve ese trabajo que está haciendo, así el niño entenderá que es muy importante y necesario y se interesará por ello.

P.- La flauta es uno de los instrumentos de viento más elegidos por los principiantes. ¿A qué razones se debe esta popularidad?

R.- Es un instrumento de los más asequibles: existen modelos en el mercado desde 30.000 pesetas, mientras que, por ejemplo, el oboe más barato ronda las 200.000. No obstante, es el más caro que existe como instrumento profesional, ya que cuanto más noble sea el metal de que está hecho, mejor suena. En las orquestas abundan las flautas de plata y las de oro, e incluso las hay de platino. Por otra parte, es uno de los menos difíciles para empezar a estudiar, ya que está afinado en do y una vez que encuentras el punto de la embocadura (la manera correcta de hacer sonar el instrumento), que es lo



Joaquín Gericó es catedrático de flauta travesera en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Allí da clases a los estudiantes de cursos superiores, aquellos que presumiblemente se encaminan hacia la práctica profesional del instrumento. Su experiencia, no obstante, le permite vislumbrar el recorrido que precisa cualquier estudiante, sea el que sea su nivel, o las exigencias que precise el simple voluntario a engrosar ese ejército aéreo de los flautistas, una de las más nobles y gratificantes familias del conjunto instrumental.

más difícil, las posiciones son fáciles. Sin embargo, conseguir un buen sonido es tanto o más difícil que el resto.

P.- ¿Existe alguna característica física que deba tener un flautista?

R.- En principio, cualquier fisonomía es apta para el estudio de la flauta. Es cierto que con una fisonomía favorable y un trabajo constante pueden obtenerse muy buenos resulta-

dos, pero todo el que quiera tocar este instrumento puede hacerlo. En otros tiempos sí que existía un prototipo de flautista. Por ejemplo, se decía que las personas de labios gruesos tenían un físico más adecuado para los instrumentos de metal, mientras que los labios finos eran perfectos para la flauta, pero esto es un error: los labios gruesos suelen ser los más adecuados para cual-

quier instrumento de viento.

P.- ¿Puede tener problemas un niño que lleve aparato dental?

R.- Es cierto que el aparato puede hacer que no se obtenga la calidad deseada, pero el alumno debe perseverar y ser ayudado por el profesor. Supongo que este problema lo presentarán todos los instrumentos de viento, aunque en la flauta se note un poco más.

P.- ¿Por qué hay tantas chicas estudiando flauta?

R.- Creo que es una moda, ya que antes de los años setenta no había demasiadas flautistas. Pero sí es un dato relevante el que hoy en día la mayoría son chicas: en el Conservatorio Superior de Madrid hay 24 alumnos de flauta y sólo uno de ellos es un chico.

P.- ¿Qué importancia se le da a las clases colectivas?

R.- En la enseñanza de la flauta hay más tradición de clases colectivas, ya que sólo con las flautas (flautín, flauta en do, flauta en sol y flauta bajo) ya puede formarse una orquesta. Mientras, los otros instrumentos de viento suelen agruparse en conjuntos por familias (viento-madera, viento-metal).

P.- ¿Con qué modelos de flauta puede empezarse a estudiar?

R.- En otros tiempos los más pequeños comenzaban a tocar el flautín, pero últimamente se han hecho muy populares las flautas de cabeza curva, especialmente diseñadas para niños pequeños. Estos instrumentos también admiten cabeza normal, por lo que cuando el niño crece no le hace falta cambiar de instrumento, sólo montarlo con la otra embocadura.

Salvador Espasa es profesor del Conservatorio Profesional de Amaniell

Entrevista y director fundador de la Orquesta de flautas de Madrid

“A los niños pequeños hay que enseñarles técnica, pero sin que ellos se enteren”.

P.- ¿Qué aptitudes y actitudes debe tener un buen flautista?

R.- Para tocar la flauta no hace falta ninguna aptitud especial, sólo hace falta tener los diez dedos. En cuestión de actitud, a edades muy tempranas, cuando se empieza a tocar, suelen ser los padres los que eligen el instrumento. En el comienzo, pues, es un factor importante la actitud del profesor, que sabe que el niño no ha elegido el instrumento y que tiene en sus manos la labor de que le acabe gustando. De hecho, la responsabilidad es muy grande porque, prácticamente, la vida de un alumno está en tus manos.

P.- ¿Qué características particulares tiene la metodología que se utiliza para la enseñanza de la flauta?

R.- En el tema de la enseñanza no creo demasiado en sistemas, sino en individualidades. El que va a aplicar determinado sistema es el profesor, y éste debe tener capacidades como la creatividad, el afán de investigación y el salirse de lo establecido para seguir avanzando en la enseñanza. Por ejemplo, es beneficioso que el niño trabaje desde pequeño con técnicas contemporáneas, como por ejemplo hacer un sonido con voz, pues además de resultarle más divertidas que lo tradicional, le ayudan a dominar la flauta en aspectos técnicos y musicales.

P.- Por su trabajo con la Orquesta de Flautas, se ve que considera importantes las clases colectivas. ¿Cómo es su experiencia en ellas?

R.- Yo comencé a dar clases



Salvador Espasa es profesor del Conservatorio Profesional de Amaniell, en Madrid, y dirige una orquesta de flautas de unos noventa miembros, entre los que se cuentan profesionales, estudiantes y aficionados. Un grupo más reducido de esta gran formación es la orquesta “de conciertos”, y de una selección más exhaustiva sale el conjunto con el que se han llevado a cabo grabaciones, numerosas presentaciones y conciertos; con ellos se incide sobre todo en la música contemporánea, gracias a lo cual han conseguido establecer un repertorio creado, muchas veces, especialmente para ellos.

colectivas antes de que lo estipulara la LOGSE, casi más por necesidad, porque tenía muchos alumnos y no había otra manera de darles clase. Ahora que son obligatorias, casi me resulta más difícil darlas porque los estudiantes tienen que estar muchas horas en el Conservatorio y es bastante más complicado que se pongan de

acuerdo en las horas de estas clases.

P.- ¿Cómo se integra el estudio de la técnica en los primeros años?

R.- A los niños muy pequeños hay que enseñarles técnica, pero “sin que ellos se enteren”, con pequeñas piezas en las que se trabajen los elementos técnicos, pero que resulten atrac-

tivas para que les apetezca tocarlas. Cuando se avanza, le vas haciendo ver a tu alumno que eso que era divertido (y que no deja de serlo) se debe trabajar con más calidad. Para hacerles ver la importancia de la técnica, suelo poner el ejemplo del futbolista: sólo juega los domingos, aunque se entrena toda la semana, igual que el estudiante debe “entrenarse” para tocar.

P.- ¿Desde qué momento debe trabajarse con el flautín, la flauta en sol, etc.?

R.- Sobre todo en el caso del flautín, es conveniente que el flautista comience pronto a familiarizarse con él, ya que luego es difícil acostumbrarse a cambiar la postura de los labios. En todo caso, todo el trabajo que se pueda adelantar es bueno.

P.- ¿Cómo puede cubrirse el “vacío” de repertorio para flauta que encontramos en la música romántica?

R.- Existen las transcripciones, pero los flautistas quizá somos un poco “frustrados” del Romanticismo y solemos tocar música de otras épocas con un espíritu que las “romantiza”. Así suplimos ese vacío del repertorio.

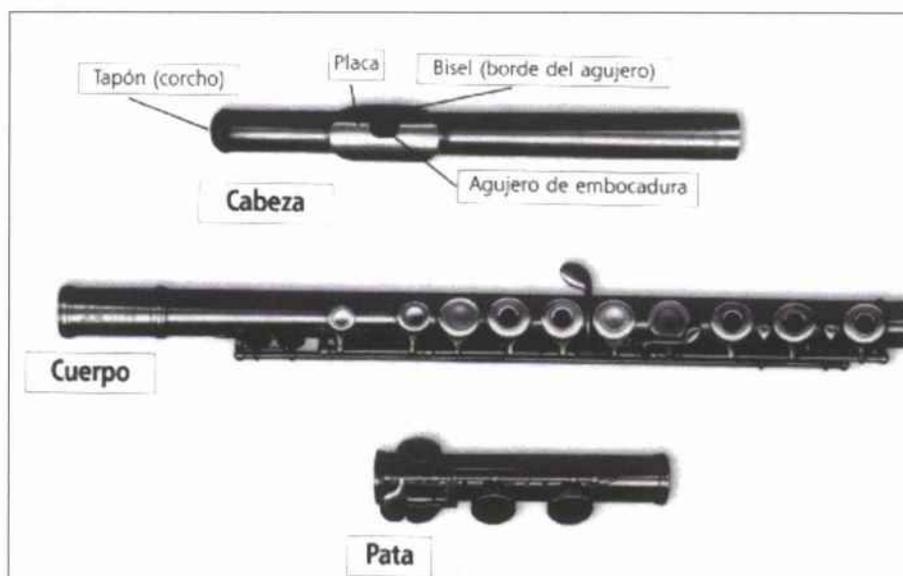
P.- En Japón se está cambiando la flauta de pico por la travesera en las escuelas ¿Cree que esto podría pasar en España?

R.- La flauta de pico tiene la ventaja de que es muy barata y tiene una literatura increíble que se está desaprovechando, quizá habría que cambiar esto antes que cambiar de instrumento.

modelos, fabricantes y constructores

Si en todos los instrumentos podemos notar grandes diferencias de precio, en la flauta travesera éstas son aún más acusadas. La clave está en que, además de la fabricación artesanal o la calidad del sonido, la flauta cuenta con una variable más: el material con que está hecha. Aunque los entendidos afirman que lo más importante es el acabado y la perfecta construcción, el que un instrumento pueda estar hecho de oro e incluso de platino también cuenta, y mucho, porque cuanto más noble (y por, tanto, más caro) sea el metal, mejor va a ser el sonido.

Los constructores suelen dividir los modelos en varias categorías, que van desde las que están dirigidas a los estudiantes hasta las llamadas "profesionales", de una gran calidad de materiales y de construcción artesanal.

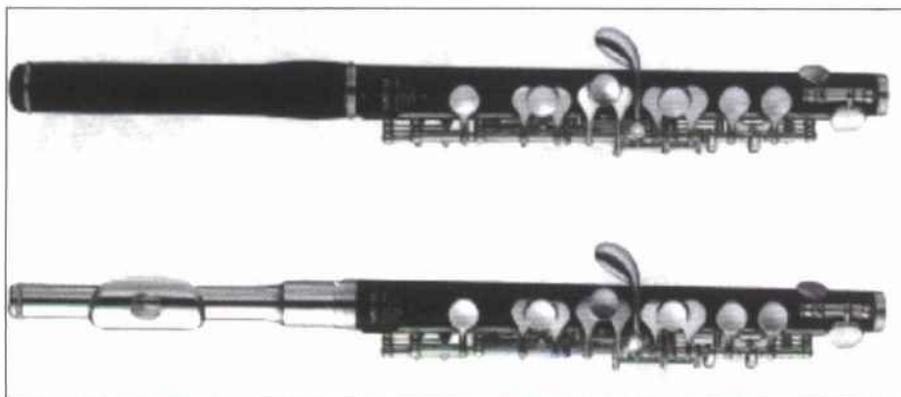


Partes de la flauta

Flautines Yamaha

YPC-62 flautín profesional, cabeza de granadillo, cuerpo de níquel plateado y llaves de plata.

YPC-32 flautín standard, cabeza níquel plateado, cuerpo resina ABS y llaves plateadas.



Muchos de los profesionales actuales comenzaron de niños a tocar el flautín. Aunque ahora ya no es necesario, por las ofertas especializadas, ni recomendable para el bolsillo de los padres, es una opción y un trabajo adelantado, ya que el flautista profesional también debe dominar este instrumento. Los flautines, según el material con que estén hechos (plateados, de madera de ébano, de madera de granadillo) oscilan entre las 120.000 y las 200.000 pesetas en su gama más baja, aunque pueden encontrarse modelos de hasta 900.000, como el de Powell, de madera de palo de rosa.

dosier flauta III



Flautas Jupiter

Modelos
511S flauta en do, níquel plateado.
515S flauta en do, con cabeza curva para niños.
511RS flauta en do, con platos abiertos.

Las flautas llamadas "de principiante" suelen contar con la característica de los platos cerrados. El plato es el botón que cierra cada agujero del instrumento, y que si lleva un pequeño orificio en el centro se dice que es abierto. Con los platos cerrados se facilita la digitación a los niños con dedos pequeños. No obstante, lo más frecuente en los flautistas más avanzados son los platos abiertos, y existen accesorios (unos pequeños tapones de plástico que cuestan unas 600 pesetas) que permiten convertir los platos abiertos en cerrados.

Las flautas de cabeza curva son muy recomendadas por los profesores para los niños pequeños. Estos instrumentos

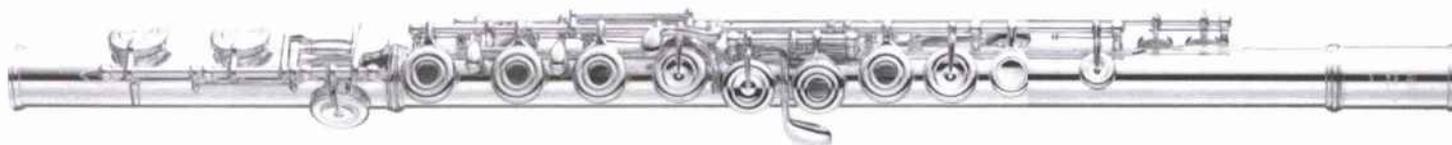


Test de fabricación de una flauta Jupiter

disponen de dos cabezas, la tradicional y la curva. Esta última se utiliza mientras el estudiante aún es muy joven, pues reduce la longitud de la flauta. Cuando el estudiante crece, el instrumento sigue siéndole útil con la cabeza tradicional. Estos modelos están disponibles en la marca Jupiter y cuestan

unas 80.000 pesetas. Armstrong también ofrece instrumentos con estas características, desde las 120.000 pesetas. Jupiter también ha diseñado una flauta para los más pequeños, que sólo tiene dos partes en vez de las tres usuales (embocadura, cuerpo y pata de do), con lo que es mucho más manejable para lo más menudos.

Los instrumentos más económicos están hechos de níquel, aunque lo más aconsejable es que, al menos, lleven un baño de plata. Entre los más asequibles se encuentra la flauta Sonora, a partir de las 65.000 pesetas. Pero los profesores suelen recomendar instrumentos un poco más caros, ya que la diferencia de precio es poca en comparación con la calidad. El "best-seller" de las flautas es el modelo "estudiante" 281 de Yamaha, que ronda las 100.000 pesetas. Otras marcas, como Buffet Crampon o Armstrong, también ofrecen flautas de este precio y similar calidad.

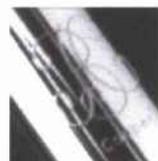


Tras las flautas de principiante los fabricantes suelen subir a la categoría intermedia, donde la cabeza y la embocadura suelen ser de plata maciza. Esta mejora en la calidad de los materiales es directamente proporcional a la calidad del sonido. Además, estos instru-

mentos suelen incorporar la "pata de si" en vez de la "pata de do". Es decir, la tercera parte del instrumento (las otras dos son la cabeza y el cuerpo) ofrece la posibilidad de ampliar el registro grave.

No obstante, algunas flautas sin partes de plata maciza son más caras que las anterior-

res. Esto se explica porque a partir de la categoría "profesional" los instrumentos son acabados artesanalmente. Las flautas de estas características rozan las 400.000 pesetas. Algunos modelos los encontramos en Yamaha, Altus, Jupiter, etc.



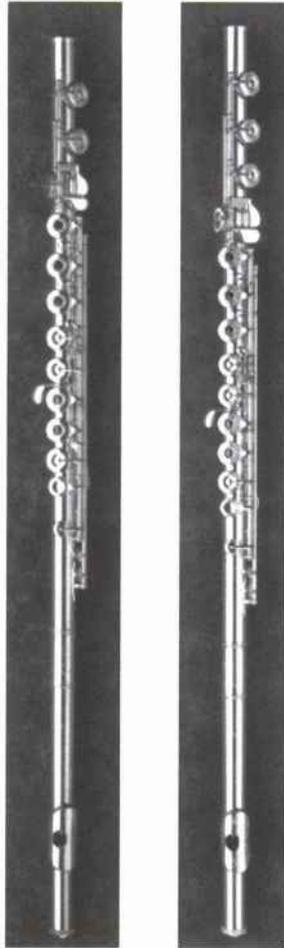
Flauta Buffet
Modelo en do, semiprofesional y detalles.



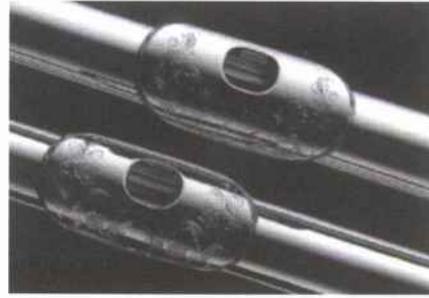
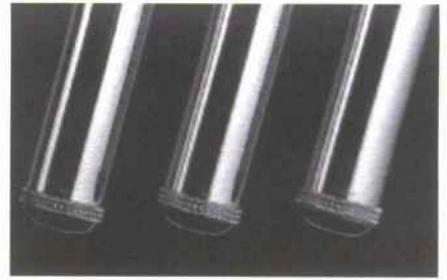
Las que están hechas exclusivamente por artesanos, dirigidas a los profesionales, pueden ser de plata maciza con algunas partes de oro, y suelen costar cerca del millón de pesetas. Una vez dentro de este nivel, los precios se disparan.

Una de las *reinas* es la que el constructor japonés Osamu Muramatsu fabricó para James Galway, de una aleación de plata y platino, con dos anillos de diamantes y sus iniciales en la embocadura. Muramatsu también construye con oro de 24 y 18 kilates. Verdaderas joyas en todos los sentidos, son las flautas llamadas "Gran Maestro". Los modelos más asequibles de este constructor artesano japonés están es torno a las 400.000 pesetas. Los fabricantes japoneses han logrado desbancar a los norteamericanos en el mercado de las flautas más sofisticadas, con marcas como la anterior o Sankyo.

Sin embargo, aún quedan



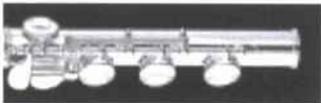
Flautas Muramatsu
modelo de Platino y modelo de oro con pata de si, a la izquierda. Detalles de estos modelos a la derecha.



grandes fabricantes estadounidenses, como Powell. Estas flautas, de acabado artesanal, están hechas de plata con alguna pieza de oro. Existe un modelo hecho con "auromite", es decir, en el que la parte inte-

rior del tubo es de plata y la exterior de oro.

Esta flauta tienen un valor de 1.325.000 pesetas. También las hay de oro macizo, que en esta marca pueden llegar a sobrepasar los tres millones.



Detalle de pata de si de Yamaha



Flauta Yamaha

Modelo YFL-681 con cuerpo de plata, cabeza, pie y llaves plateadas.



Estuches Altus



Flautas Altus

Modelo AF919SE
Flauta en sol, modelo con cabeza curva.

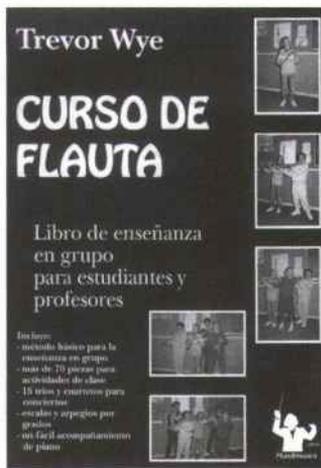


Modelo BF823SE
Flauta baja.



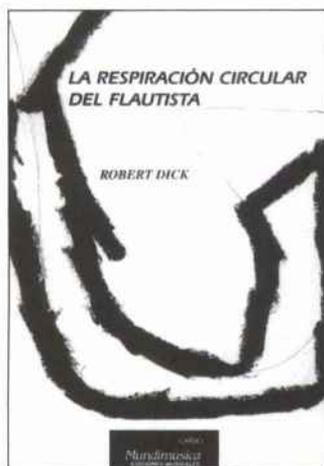
Escuela de la Flauta Vol. I
 Marcial Picó.
 Editorial "Orquesta de Flautas de Madrid".

Las materias de esta método están enfocadas a conseguir un desarrollo técnico y musical. Incluye preparación, ejercicios de sonido, técnica, creación, análisis y recursos sonoros. Dispone de canciones para dúos y un apartado de orientación metodológica.



Curso de Flauta
 Trevor Wye
 Editorial Mundimúsica.

Aunque incluye un apartado de iniciación al instrumento, este método se caracteriza por un amplio repertorio, especialmente para interpretar música de flauta en grupo. Se encuentran más de 70 piezas, del dúo al cuarteto, con acompañamientos de piano en cuadernillos aparte.



La respiración circular del flautista
 Robert Dick.
 Editorial Mundimúsica.

La respiración circular impresiona mucho al neófito y a quien lo la domina ya que permite que el sonido no se interrumpa nunca. Pese a la apariencia de algo fuera de lo normal, la respiración circular puede controlarse como cualquier otra técnica. Este método puede ser la forma de perderle el miedo a una técnica que amplía increíblemente las posibilidades de los instrumentistas de viento.



Estudios Melódicos (1874) y Preludios ad Libitum (1875)
 Joaquín Valverde Durán (1846-1910).
 Edición a cargo de Joaquín Gericó y Francisco J. López.

Estos ejercicios y estudios del pasado siglo muestran una metodología útil para conocer la técnica y los gustos musicales que llevaron a desarrollar un embrión de escuela de flautistas en nuestro país. Debido a la trágica discontinuidad de esta escuela, esta reedición es muy interesante.

La flauta en la Orquesta

La flauta tiene posibilidades en todos los ámbitos de la interpretación: como solista, en grupos de cámara y formando parte de una orquesta. En cualquiera de los tres casos, la flauta tiene grandes responsabilidades, nunca será un instrumento de relleno o que pueda esconderse en una masa de instrumentos afines. En la orquesta grande los grupos de flautas son generalmente de cuatro, el primero es solista y tiene a su cargo los solos de cuya buena ejecución puede depender el prestigio de toda la orquesta. Pero, al margen de esta alta responsabilidad, cualquier flauta (como, en general, toda la madera) interpreta en orquesta partes independientes. Es necesaria una total autonomía, una afinación escrupulosa y una homogeneidad sonora impecable, y no sólo por

la belleza del sonido, está en juego el equilibrio total de la orquesta. Dicho de manera resumida, el flautista toca dentro de una orquesta con prestaciones próximas a las de un solista. Esto es, naturalmente, un honor, pero también una responsabilidad que hay que prepararse a asumir, tanto en calidad de instrumentista como en temple artístico. La orquesta utiliza frecuentemente el flautín y la flauta en sol. Los flautistas que asumen estas funciones están especializados y deben estar preparados para los cambios de instrumento, previniendo problemas de afinación, embocadura y comodidad en los cambios. En definitiva, la flauta en la orquesta tiene una gran responsabilidad para la que hay que prepararse y, quizá por ello, proporciona una alta gratificación artística.

Que suene la flauta

En el mes de febrero comenzará el primero de una serie de cursos de grandes intérpretes de flauta travesera que se han organizado con el nombre *Bajo el cielo de España*. Esta iniciativa, llevada a cabo por Afemusic (empresa de actividades musicales), tiene como objetivo principal acercar a nuestro país intérpretes de calado internacional en el mundo de la flauta, algunos de ellos españoles. Estos cursos, que se celebrarán en diversas salas de Madrid, serán impartidos por Félix Renggli, Catedrático suizo de la Escuela Superior de Música de Basilea. Del 25 al 28 de febrero. El sueco-argentino Lars Nilsson, Catedrático de la Universidad de Mendoza (Argentina). Del

18 al 21 de marzo. El español afincado en Inglaterra Jaime Martín, Solista de la Orquesta Saint Martin in the Fields (Inglaterra). Del 29 de abril al 2 de mayo. El Solista de la Orquesta de París, Vicens Prats, un español de brillante trayectoria, cerrará los cursos. Del 30 de mayo al 2 de junio.

Además, se celebrará un curso internacional de música de cámara para flauta travesera en Soto del Real (sierra de Madrid) del 1 al 10 de septiembre, en el que impartirán clases Félix Renggli y Aurèle Nicolet, flautista suizo, ex-filarmónica de Berlín e intérprete irrenunciable en solitario o con grupos de cámara.

Información 91 369 0179

PROGRAMACIÓN TEMPORADA 98 - 99

ÓPERA

4, 7, 10, 14, 17, 20 de febrero

TANNHÄUSER

Música y libreto de Richard Wagner

Director musical: Hans Wallat

Director de escena: Werner Herzog

Solistas: Gabriela Benackova, Cynthia

Makris, Kristian Johansson,

Jörg Dürmüller, Jason Alexander,

Alan Titus, Hans Sotin.

Coro Nacional de España

Orquesta Sinfónica de Madrid

Producción de Teatro de

La Maestranza de Sevilla

12, 14, 17, 20, 22, 24 de marzo

LA CLEMENZA DI TITO

Música de Wolfgang Amadeus

Mozart

Libreto de Caterino Mazzola

sobre la obra homónima de

Metastasio

Director musical: Ralf Weikert

Director de escena: Pet Halmen

Solistas: Véronique Gens, Dawn

Kotoski, Zoran Todorovich, Annet

Seiltgen, Debora Beronesi, Alfonso

Echevarría.

Coro de la Comunidad de Madrid

Orquesta Sinfónica de Madrid

Producción del Landes Theater de

Salzburgo y del Opernhaus Halle de

Saale.

8, 9, 11, 12, 14, 16, 18, 20, 22, 24 de

abril

CARMEN

Música de Georges Bizet

Libreto de Henry Meilhac y

Ludovic Halévy

Director musical: García Navarro

Director de escena: Emilio Sagi

Solistas: Andrea Dankova (días 8, 12,

16, 20, 24), Ana Rodrigo (días 9, 11,

14, 18, 22), Neil Shicoff (días 8, 12,

16, 20, 24), César Hernández (días 9,

11, 14, 18, 22), Agnes Baltza (días 8,
12, 14, 16, 20), Alicia Nafé (9, 11,
18, 22, 24), Dean Peterson (días 8,
12, 16, 20, 24), Greer Grimsley (días
9, 11, 14, 18, 22).

Coro de la Comunidad de Madrid

Escolanía de Nuestra Señora del

Recuerdo

Orquesta Sinfónica de Madrid

Nueva producción del Teatro Real

15, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 24 de

mayo

LAS GOLONDRINAS

Música de José María de

Usandizaga

Libreto de Gregorio Martínez

Sierra

Director musical: Odón Alonso

Director de escena: José Carlos Plaza

Solistas: María José Martos / María

José Montiel, Cecilia Díaz / Raquel

Pierotti, Jorge Lagunes / Vicente

Sardinero.

Coro del Teatro de la Zarzuela

Escolanía de Nuestra Señora del

Recuerdo

Orquesta Sinfónica de Madrid

Nueva producción del Teatro Real

3, 5, 8, 10, 12, 14 de junio

THE BASSARIDS

Música de Hans Werner Henze

Libreto de W. H. Auden y

C. Kallman

Director musical: Arturo Tamayo

Director de escena: Gerd Heiz

Solistas: Celina Lindsley, Arantxa

Armentia, Ian Caley, Kenneth Riegel,

Vernon Hartmann, Michael Burt,

Juan Jesús Rodríguez, Jane

Henschel.

Coro de la Comunidad de Madrid

Orquesta Sinfónica de Madrid

Producción del Staatsoper Dresden-

Semper Oper

Estreno en España

28 de junio. 1, 4, 7, 13, 20 de julio

SAMSON ET DALILA

Música de Camille Saint-Saëns

Libreto de Ferdinand Lemaire

Director musical: García Navarro

Director de escena, escenógrafo y

figurinista: Beni Montresor.

Solistas: Plácido Domingo, Carolyn

Sebron, Alain Fondary, Jean-Philippe

Courtis, Stefano Palatchi, Santiago

Sánchez Jericó, Ángel Rodríguez.

Coro de Valencia

Orquesta Sinfónica de Madrid

Producción del Teatro Colón de

Buenos Aires

9, 12, 17, 21, 25, 29 de julio

WERTHER

Música de Jules Massenet

Libreto de E. Blau, P. Milliet y

G. Hartmann

Director musical: Julius Rudel

Director de escena: Nicolás Jöel

Solistas: María José Moreno, Alfredo

Kraus, Carmen Oprisanu, Enrique

Baquerizo, Jean-Philippe Courtis,

José Ruiz, Miguel López Galindo.

Orquesta Sinfónica de Madrid

Producción del Théâtre du Capitole

de Toulouse

CONCIERTOS

LÍRICOS

3 de febrero

JOSÉ CARRERAS

Orquesta Sinfónica de Madrid

Director: David Giménez

23 de febrero

HILDEGARD BEHRENS

Orquesta Sinfónica de Madrid

Director: Francis Travis

28 de abril

EDITA GRUBEROVA

Orquesta Sinfónica de Madrid

Director: Friedrich Haider

18 de julio

SAMUEL RAMEY

Orquesta Sinfónica de Madrid

Director: Miguel Ángel Gómez

Martínez

14, 15 de febrero

CONCIERTOS

SINFÓNICOS

ORQUESTA

SINFÓNICA

DE MADRID

14, 15 de febrero

Director: García Navarro

Alicia de Larrocha: piano

Obras de A. Blanquer, X.

Montsalvatge y A. Dvorak.

14, 15 de marzo

Director: Cristóbal Halffter

Obras de C. Halffter y A. Bruckner.

18, 19 de abril

Director: García Navarro

Aurora Nátola de Ginastera: violon-

chelo

Obras de C. Chávez, A. Ginastera,

J. Turina y L. Stravinsky.

9, 10 de mayo

Director: Kurt Sanderling

Obras de F. J. Haydn y A. Bruckner.

6, 7 de junio

Director: Stanislaw Skrowaczewski

Dmitry Sitkovsky: violín

Obras de L. van Beethoven,

P. L. Tchaikovsky y B. Bartok.

Las localidades podrán adquirirse, como norma general,
30 días antes de la primera representación de cada espectáculo.

Teléfono de información: 91 516 06 60



TEATRO REAL

FUNDACIÓN DEL TEATRO LÍRICO

Gerente: Juan Cambreng Roca
Director Artístico y Musical: García Navarro

musicora à la Villette 9-13 avril 99

En parallèle avec

**music.
Mania**



Grande Halle de La Villette © Kovalsky

la Voix
thème de l'année

avec le soutien de

 **France Telecom**
Fondation
Fondation d'entreprise

Journée professionnelle le 9 avril
Tous les jours de 10h à 19h30
Le 13 avril de 10h à 18h

Musicalement vôtre

Rendez-vous à La Villette pour la 15^{ème} édition de Musicora.

Luthiers, facteurs d'instruments, importateurs, distributeurs, éditeurs, écoles, associations... 580 exposants de plus de 20 nationalités vous y attendent sur 15000 m², pour 5 jours aussi musicaux qu'amicaux.

En 98, 56000 visiteurs ont ainsi participé aux «5 Jours de toutes les musiques» qui réunissait côte à côte Musicora et MusicMania.

Festivement vôtre

En 99, Musicora met «La Voix» à l'honneur avec deux grandes soirées, Le Jazz sera à la fête avec la remise des Django d'or parrainée par Dee Dee Bridgewater,

l'Opéra avec un 1^{er} festival de films par Muzzik, les jeunes interprètes avec les 3^e Découvertes Musicora et aussi... des Magazines Musicora par France Musique en direct, un voyage au pays du violoncelle par les luthiers...

Professionnellement vôtre

Grande première 99, la journée professionnelle du 9 avril. Au programme table rondes, débats et rencontres organisés par des professionnels pour les professionnels (musiciens, professeurs et élèves de conservatoires, d'écoles de musique, enseignants etc.). Elle se terminera par la soirée d'inauguration.

Faites partie de la Fête, rejoignez-nous.

Secession. 62, rue de Miromesnil. 75008 Paris
Tél. (33) 01 49 53 27 00. Fax (33) 01 49 53 27 04

Salon International de la Musique Classique et du Jazz



Cité de la musique
Conservatoire de Paris
Parc de la Villette

JUAN MARÍA SOLARE

El simpático de Wagner

Wilhelm Steinitz, en su momento el ajedrecista más fuerte del mundo, tenía -como tantos mortales- un compositor predilecto: Richard Wagner.

Un amigo de Steinitz de toda la vida, Josef Popper, escribió en su autobiografía "Mein Leben und Wirken" ("Mi vida y accionar"), publicada en Dresden en 1924, (editorial Carl Reissner): "Uno de mis amigos fue el gran ajedrecista, y al mismo tiempo el más grande genio que conocí en toda mi vida, Wilhelm Steinitz. Este hombre muy considerado, a quien quise entrañablemente desde mis quince años hasta su muerte, era un entusiasta admirador de Mozart, tal como yo. Repentinamente comenzó a admirar a Wagner. Casi cada tarde pasábamos horas discutiendo acerca de si la música de Wagner era realmente bella, si era melódica, y si -aun así- podía compararse a Mozart. A pesar de mis argumentos, no pude cambiar su opinión; él pensaba que la música de Wagner era bella, especialmente Lohengrin era maravillosa y superior a Mozart".

Como vemos, en todas las épocas hay aficionados a la estéril discusión estética. [Tanto como para poder relacionarlo con algo: Josef Popper (a veces mencionado por su seudónimo Lynkeus, bajo el cual publicó ochenta poemas en 1899) es medianamente conocido en el mundo de la ciencia por sus experimentos sobre la conducción de la energía eléctrica y por inventar una turbina en un relativamente temprano 1867. También es conocido como reformador social. Una calle de Viena llevó su nombre algún tiempo, hasta que el régimen de Hitler rebautizó las calles que llevaban nombres de judíos. Freud también menciona a Popper.]

En un periodo posterior, se afirma, Steinitz canturreaba Tannhäuser durante sus partidas de ajedrez (posiblemente cuando las cosas le iban bien). No se sabe si Steinitz asistió a los conciertos que Wagner dirigió en Londres en 1877. Aunque consideraba un honor haber sido objeto de una de las "bon mots" de Wagner. El propio campeón escribe al respecto en el "International Chess Magazine" en 1887: "Un amigo mutuo informó a Wagner que en los pequeños pero influyentes círculos ajedrecísticos en los que me movía en Londres yo había sido un manifiesto y apasionado admirador de su música durante muchos años, antes de que sus obras fueran ejecutadas en Inglaterra. 'Muy halagador' respondió secamente el gran dramatur-



go musical, 'pero supongo que Mr. Steinitz entiende tanto de música como yo de ajedrez'. Muy lejos de ofenderme, siempre me sentí orgulloso de que el gran bardo hubiese ubicado al ajedrez y a la música en un mismo plano, aunque acaso fuera con un propósito sarcástico".

Así, Wagner se salvó por poco de tener, merecidamente, un admirador menos. El "amigo mutuo" era, en apariencia, un violoncelista del Covent Garden con quien Steinitz jugaba al ajedrez ocasionalmente. Cuando Steinitz se enteró de que este cellista había sido contratado para tocar en el templo wagneriano de Bayreuth, le pidió que transmitiera su mensaje de admiración. (Fuente: V. Houska & Opocensky, "Heiteres aus der Welt des Schachs", Praga, editorial Artia, 1961.)

Sería interesante conjeturar qué opinaba Steinitz acerca del tratado antisemita de Wagner "Das Judentum in der Musik" ("El judaísmo en la música"). Posiblemente nada bueno, puesto que en una etapa tardía de su carrera Steinitz se propuso escribir sobre "Das Judentum im Schach" ("El judaísmo en el ajedrez"). Seguramente sus ideas hubieran tenido un signo opuesto a los posteriores escritos de Alexander Aliojin (Alekhine) sobre el tema, "Ajedrez judío y ajedrez ario", publicados en Alemania durante la Segunda Guerra. ■

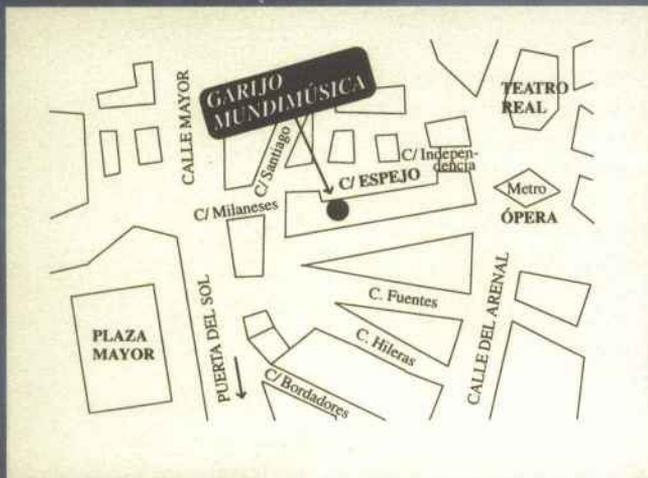
"Muy halagador" respondió secamente el gran dramaturgo musical, "pero supongo que Mr. Steinitz entiende tanto de música como yo de ajedrez"



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

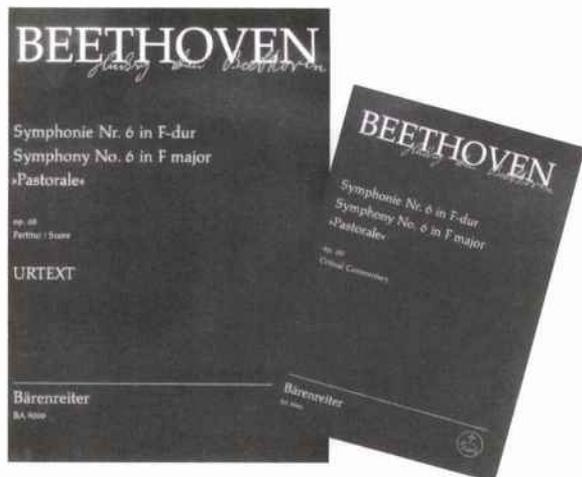
Mundimúsica

Desde 1924



GARJO

Mundimúsica S.L.
INSTRUMENTOS MUSICALES



"Sinfonía nº 6 en La mayor" Pastorale, op. 68
partitura urtext y comentario crítico, 2 volúmenes
Ludwig van Beethoven
Ediciones Bärenreiter, Kassel, 1998

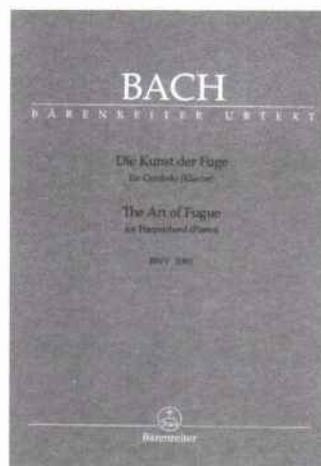
Las ediciones urtext de la casa alemana Bärenreiter continúan manteniendo el pulso de la calidad, siempre en su línea de grandes proyectos que afectan de lleno a los cimientos del gran repertorio. Esto provoca que sea felizmente inevitable contar con sus cuidadísimas páginas en cuanto se busca lo mejor.

La *Sexta Sinfonía "Pastoral"*, opus 68, de Beethoven tiene en la presente edición de la firma del osito una plasmación prodigiosa. En primer lugar, la partitura misma en formato grande (230 mm. por 297 mm.), con una comodidad de lectura excelente para el estudio v. sobre todo, limpia de in-



dicaciones, algo que suele terminar molestando en las ediciones urtext. Por otra parte, un cuadernillo de 68 páginas que incluye los comentarios críticos. La amplitud de este cuadernillo le permite incluir hasta trece ilustraciones de los manuscritos originales del propio Beethoven (siete, en realidad, ya que los otros cuatro corresponden a copias de la primera audición de la obra). Los originales del gran sordo son siempre muy espectaculares: el descuido extremo y los innumerables tachones los hacen inconfundibles y nos llevan a preguntarnos de manera constante cómo es posible que se pudiera leer algo en esos garabatos casi abstractos.

La *Sinfonía "Pastoral"* es una de las mejor documentadas del genio de Bonn. La presente edición ha trabajado sobre cinco fuentes originales de las que la más importante es el propio manuscrito original del compositor. Naturalmente, tanta maravilla está limitada a quien lea en inglés o alemán, pero es que, ya se sabe que no es posible ser buen músico, o simplemente buen conocedor musical, en español. **J.F.G.**



"El arte de la fuga"
BWV 1080
Johann Sebastian Bach
versión para piano a partir de la edición "Urtext"
Ediciones Bärenreiter, Kassel, 1998

Las grandes series contrapuntísticas de Johann Sebastian Bach son, y serán por la eternidad, modelo de perfección y de una proliferación de formas inaudita. Es un arte del que nuestra admiración se separa cada vez más de una comprensión integral. El prestigio de la alquimia combinatoria llegó a su apogeo en el Barroco, desapareció en el siglo romántico y reapareció en el formalismo del siglo XX, pero cargado ya de historicismo y sin un sustento metafísico suficiente. Sin embargo, Bach continúa siendo la máxima referencia de un arte inimitable, capaz de armar una naturaleza de un pequeño grano.

El arte de la fuga es, quizá, el máximo ejemplo de ello, compuesta en los últimos años de su vida, es una colección de obras contrapuntísticas derivadas todas de un simple motivo de cuatro compases (aunque simple es un decir cuando se conoce lo que dio de sí). La última fuga, una triple fuga que debía terminar con la grandiosa inclusión del conocido tema Bach (si bemol, la, do, si natu-

ral). Quedó inacabada tras su muerte.

Esta colección, que debía afirmar la vigencia y monumentalidad de la escritura contrapuntística en un periodo (mediados del siglo XVIII) en el que el viento romántico comenzaba a soplar, era un intento a contracorriente, casi un experimento abstracto que permaneció en el armario de la artesanía hasta que, un siglo después de su muerte, se pudo rescatar casi toda su música.

Contribuye a esa idea de abstracción, la forma de la obra, escrita a cuatro voces sin indicaciones instrumentales. La nueva edición de Bärenreiter apuesta por la escritura a dos teclados. No es que afirme que sea ésta la original, pero sí que es verosímil. De hecho, este *Arte de la fuga* ha sido interpretado ya por numerosos teclistas y Leonhardt demostró su adecuación total. La edición incluye, además, una separata con tres de las fugas y sus inversiones, lo que permite a dos teclistas tocar con materiales separados. La edición urtext se ha deducido del manuscrito (que incluye sólo quince fugas, contrapuntos o cánones) y de la primera edición de 1751, publicada un año después de la muerte de Bach (que incluye las veintiuna). La limpieza y el formato de esta nueva edición son admirables y altamente recomendadas para el teclado. **J.F.G.**





"Beethoven. Las sonatas para violín "

Anne-Sophie Mutter, violín, Lambert Orkis, piano
(4 CD). CD-Pluscore, Ed. Schott y Deutsche Grammophon, 1998

"J. S. Bach. Variaciones Goldberg "

Rosalyn Tureck, piano
(2 CD). CD-Pluscore, Ed. Schott y Deutsche Grammophon, 1998



"Burgmuller: 20 Estudios Op. 100 - Clementi: 6 Sonatinas Op. 36"

David Hurtado, piano
Piccolo.

Hemos cogido vicio a hablar aquí de las sucesivas novedades de los discos que acogen la tecnología Pluscore. Pero sólo los que conocen sus prestaciones pueden comprender nuestro entusiasmo. Resumiendo, el disco Pluscore ofrece la posibilidad de plasmar las obras en un ordenador PC, poder seguir las partituras, imprimir partes o toda la obra y editar indicaciones; además se puede manipular la música a través de MIDI, lo que implica poder tocar una mano con un teclado digital y seguir la otra o escuchar las obras a diferentes velocidades, aunque esto último no es posible con las

versiones reales del disco, sino con una versión digital, lo cual tampoco desmerece ya que se trata de un procedimiento de estudio.

Pero el dato más espectacular del Pluscore es que esto se ofrece por el mismo precio del disco normal y cuenta con interpretaciones de alto nivel. Hasta el momento, esta iniciativa, que ha reunido a la casa discográfica Deutsche Grammophon y la Editorial Schott, ha sacado en España tres discos que hemos seguido desde las páginas de esta revista.

La última cosecha avanza con paso firme, dispuesta a consolidar una opción discográfica que el mundo educativo y el simple aficionado debería hacer suya antes de que estas grandes empresas se arrepientan. Se trata de dos grabaciones diferentes, la primera ofrece las diez sonatas para violín y piano de Beethoven, interpretadas por la extraordinaria violinista Anne Sophie Mutter, acompañada al piano por Lambert Orkis (un cofre de cuatro discos), la segunda es la legendaria grabación de las *Variaciones Goldberg*, de Bach, por Rosalyn Tureck. Obras e intérpretes de muy altos vuelos para un producto discográfico revolucionario, especialmente para el estudiante de música. **J.F.G.**

Traemos a esta sección un disco de corte tradicional porque su contenido no tiene, apenas, nada que ver con la producción discográfica normal, y sí mucho con el ámbito de la enseñanza. ¿Quién no tiene en el recuerdo -entre los que han estudiado piano- los venerables *Estudios*, de Burgmuller y las *Sonatinas*, de Clementi? Son obras utilizadas en los

primeros años del programa habitual de estudios pianísticos; algunos de los Estudios de Burgmuller son, incluso, las primeras piezas interpretadas por los futuros pianistas.

La utilidad de poder tenerlas grabadas en disco no es desdeñable, ya que en los primeros meses -a veces días- de estudio del piano el alumno no sabe aún darle forma a la obra y una escucha exterior puede ser de gran ayuda.

En cuanto al pianista, o músico con estudios de teclado, sea cual sea su edad, la escucha de este disco le resultará un ejercicio de nostalgia infalible; tanto como los olores de las aulas, las primeras sensaciones de las pizarras con líneas de pentagramas, la magnificencia de los pianos de cola de las clases y los consabidos gestos rígidos de los bedeles. En fin, algo así como el túnel del tiempo. **J.R.**



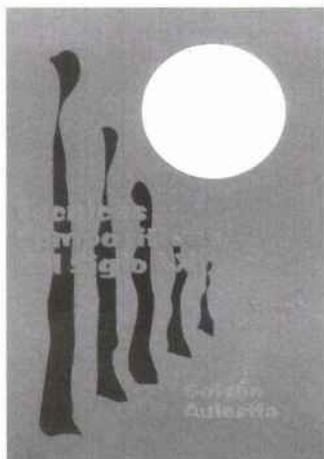
Anne-Sophie Mutter. Foto: cortesía Deutsche Grammophon

Centro Autorizado de Enseñanza Musical de Grado Elemental y Medio

Santa Cecilia

Centro Autorizado de Enseñanza Musical de Grado Elemental y Medio

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



"Técnicas compositivas del siglo XX"
Tomo I
Gotzon Aulestia
Editorial Alpuerto
Madrid, 1998

En los programas de armonía de los conservatorios, todo lo que viene después de Wagner

constituye, en su mayoría, un limbo sin explorar, dejado a la iniciativa personal del alumno. En el caso de Stravinsky, Debussy u otros, es posible contar con una bibliografía suficiente. Pero, si se pasa a la música llamada vanguardista, el material se reduce de manera drástica, a menos que se recurra a libros en idioma extranjero (que tampoco son numerosos). La publicación de *Técnicas compositivas del siglo XX* se propone ahora llenar el vacío.

El manual es el fruto del esfuerzo conjunto de Gotzon Aulestia, catedrático del Conservatorio Superior de San Sebastián, y de la editorial Alpuerto, desde siempre activa en el campo de la música contemporánea. En este primer tomo, el autor concentra su investigación en el periodo que va de 1947 a 1961, correspondiente a la época de la

escuela de Darmstadt y del serialismo integral. Todos deberíamos saber más o menos lo que es una serie, pero pocos nos hemos dedicado a seguir en el pentagrama su funcionamiento concreto y sus combinaciones. En más de seiscientas páginas, Aulestia ofrece el análisis de trece partituras particularmente representativas (*Mode de valeurs et d'intensités*, de Messiaen, *Structures I* y *Le Marteau sans Maître*, de Boulez, los *Klavierstücke I-IV*, de Stockhausen, el *Canto sospeso*, de Nono, la *Sonata para piano*, de Barraqué etc.), de las que evidencia en detalle los procedimientos de escritura. A través de gráficos y tablas, el autor reconstruye la mecánica combinatoria que preside las obras, aclarando la compleja estructuración que se esconde detrás de la partitura. Una oportu-

nidad casi única para profundizar en un tipo de música (mejor dicho, una manera de pensar la música) que, guste o no, ha caracterizado un capítulo de la modernidad. Quien tenga la paciencia de llegar hasta el final descubrirá cómo, incluso en el caso de un planteamiento tan coercitivo, el gusto y la investigación personales siempre inciden de manera determinante.

El libro se revela un precioso instrumento de consulta y estudio. Aunque dirigido, evidentemente, a alumnos de composición, podrían sacarle provecho también cuantos quieren ir más allá de las ajustadas líneas que las historias de la música dedican al argumento. Con tal de armarse de buena voluntad. En efecto, el formato del libro podrá desanimar a algún posible lector.

STEFANO RUSSOMANNO

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

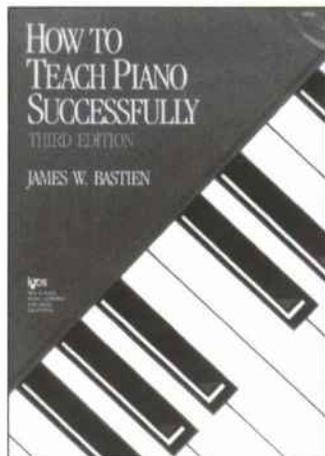
matrícula
abierta curso
1999-2000



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



"Como enseñar el piano con éxito"
(How to teach piano successfully)
 James W. Bastien
 Tercera edición, San Diego 1988
 (Original en inglés)

Cuando se le echa un vistazo a un libro como éste, nuestra bibliografía musical parece digna de un país de cafres, pero además de cafres orgullosos y altaneros a los que ni siquiera se les ocurre traducir algo así: este *Como enseñar el piano con éxito* es un título típico del pragmatismo americano.

Su autor, James Bastien es corresponsable del célebre método Bastien para enseñar el piano; muchos de los cuadernos de su método se han traducido y otros apenas lo precisan. Pero este grueso tomo es, esencialmente, de texto. Aquí se encuentra tal riqueza de informaciones y consejos que apabulla. Desde cómo avanzar, paso a paso, hasta una serie de artículos sobre memoria, posiciones de manos y cuerpo, ornamentaciones, ediciones apropiadas de los principales compositores, listas de los mejores pianistas de la historia, entrevistas sobre técnica con destacados profesores, preparación a concursos y un largo y envidiable etcétera.

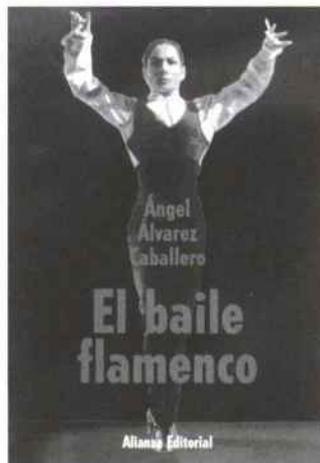
J.F.G.



"Auditorio Nacional de Música 1988-1998"
 Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM).
 Madrid, 1998

El décimo aniversario del Auditorio Nacional de Música de Madrid ha dado pie a una publicación que, aparte de lo que tenga de reflejo de una efemérides, posee valor por sí mismo como publicación. La apertura del Auditorio Nacional de Música fue saludada como un acontecimiento capital. En primer lugar, porque era condición necesaria para la posterior recuperación del Teatro Real como sede lírica, en segundo lugar por la aceleración que ha significado para la vida concertística de la ciudad, y en tercer lugar, por las excepcionales condiciones musicales y acústicas que consiguió su creador, el arquitecto José María García de Paredes, especialmente en las salas, la sinfónica y la de cámara.

El libro recoge los rasgos más sobresalientes de la obra en sí, con textos del crítico Carlos Gómez Amat y del arquitecto Rafael Moneo, así como capítulos del mayor interés, como el dedicado a los órganos del Auditorio. Añadir, además, la presencia de unos extensos anexos documentales que incluyen relaciones de intérpretes y estrenos sucedidos. El atractivo se completa con fotos de gran belleza. J.F.G.



"El baile flamenco"
 Ángel Álvarez Caballero
 Alianza Editorial, Madrid, 1998

El baile flamenco ha conseguido prolongar su tradición por la vía, lógica, de la transmisión directa, las escuelas y el intercambio generacional. Todas las grandes tradiciones dedicadas al baile lo hacen así; pero eso no justifica la cicatería de la bibliografía

dedicada el tema. Y mucho más cuando se trata de un género que ha representado a nuestro país por el mundo entero.

El libro que acaba de publicar Alianza Editorial cubre un hueco que, de todos modos, tiene aún holgura para muchos más. Cuenta con la inapreciable autoría de Ángel Álvarez Caballero, crítico de flamenco del diario El País y autor de otro libro: *El cante flamenco* que aún se busca como referencia. El tomo nos lleva desde los primitivos hasta nuestros días pasando por los cafés cantantes, el periodo glorioso de las zambras de Granada, el denominado *ciclo teatral*, que cubre el excitante momento de la República, cuando intelectuales y artistas colaboraban con nombres como Antonia Mercé, "La Argentina", y un último capítulo que traza el ciclo de los tablaos a los festivales.

J.F.G.

Obras traducidas al español

novedades

Éditions Alphonse Leduc
 175, rue Saint-Honoré
 F-75040 Paris cedex 01
<http://www.AlphonseLeduc.com>
 e-mail: AlphonseLeduc@wanadoo.fr

O. Messiaen
 Técnica de mi lenguaje musical
 Texto con ejemplos musicales.

M.O. Gillot
 Aprender y comprender cantando Schubert
 1° cuaderno
 21 lieder presentados en función de una progresión pedagógica combinados con textos melódicos y rítmicos, así como de elementos de análisis.

J.C. Veilhan
 Ejercicios de iniciación para flauta de pico soprano.

M.F. Hofmeister
 50 Ferma para flauta
 Revisión de Patrick Gallois.

J.M. Defaye
 Seis Estudios para saxofón.

J.M. Defaye
 Seis Estudios para dos saxofones contraltos.

M. Criado García
 Doce estudios melódicos y rítmicos para trompeta o cometa.

J. Bourbasquet, C. Gastaldin, J. Hammer, L. Pontieux
 Studio Session
 25 partituras progresivas para batería con CD de acompañamiento, vol. 1.

Tenemos muchas obras de pedagogía musical traducidas al español. ¡Pide nuestros catálogos!



Arturo Reverter
Discografía
recomendada
Lieder
comentados

Schubert

"Schubert"

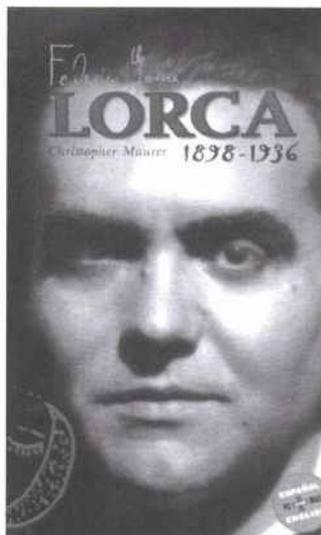
**Discografía recomendada.
Lieder comentados.**
Arturo Reverter
Guías Scherzo-Península
Madrid, 1999

Las Guías musicales que publican la revista Scherzo y la editorial Península ofrecen información útil sobre aspectos en los que el aficionado

poco versado suele naufragar, a falta de una erudición que a nadie se le debe exigir para disfrutar de la música.

El tomo dedicado a los lieder de Schubert corre a cargo de Arturo Reverter, director, a su vez, de la colección. La catalogación de los lieder de Schubert cumple una función de primer orden; más de seiscientos canciones que, con excepción de los ciclos más conocidos, suelen confundirse en la memoria del aficionado entre las áridas cifras de su catalogación. Una pena porque todos ellos son perfectos y reflejan la calidez de ese encuentro mágico que se produjo entre la poesía romántica alemana y la música de uno de los genios más puros que han existido.

El libro incluye la catalogación y una introducción a la discografía de los lieder, asimismo cuenta con una relación alfabética y bibliografía. **J.R.**



"Federico García Lorca"
Christopher Maurer
CD ROM
Imago Mundi. Editorial Autor,
Madrid, 1998

Cada vez que se organiza una Comisión para organizar un gran aniversario, sucede lo mismo: cruce de proyectos, productos que llegan

tarde debido a la falta de previsión, burros grandes, anden o no anden... El CD ROM que quería ser la joya de la corona en materia de producciones lorquianas tiene algo de todo ello. ¿Es el CD ROM el medio ideal para "recoger el talento omnímodo de Lorca"? La respuesta de sus promotores es afirmativa; pero quedan dudas. Es espectacular ver los segundos de imagen en movimiento que incluye el CD, pero cualquier vídeo lo haría. Cansan las lecturas de textos en pantalla y, sobre todo, cansa la música, agobiantemente reiterativa, frente a la que sólo queda la alternativa de apagarla. Todo ello sin contar con el latazo de unos arreglos de Manolo Tena a canciones de Lorca, que sus promotores consideran el máximo de esta producción. Aparte de esto, el CD ROM es bastante completo en referencias lorquianas. **J.F.G.**

Departamento Editorial

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)

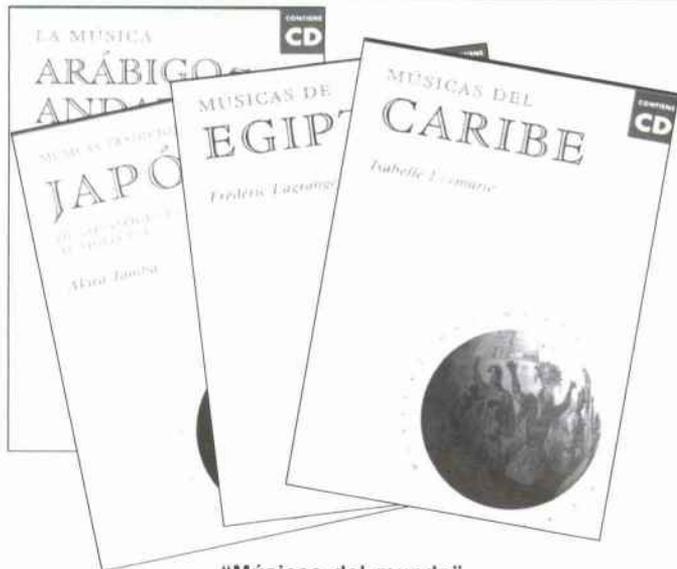
Tels. 91 548 17 94 / 50 / 51 Fax 91 548 17 53

E-mail: jagarijo@lander.

www.mundimúsica-garijo.com



Garijo Mundimúsica



"Músicas del mundo"

- Vol. 1, *La música árabe-andaluza*, Christian Poché.
 Vol. 2, *Música tradicional de Japón*, Akira Tamba.
 Vol. 4, *Músicas de Egipto*, Frédéric Lagrange.
 Vol. 5, *Músicas del Caribe*, Isabelle Leymarie.
 Ediciones Akal, 1997-1998.

Escribir etnomusicología nunca ha sido un asunto fácil. Las barreras culturales a superar requieren un esfuerzo suplementario por parte del oyente y también de quien escribe. Si las metodologías de estudio siguen los mismos principios, cada fenómeno necesita un acercamiento cuidadoso. El buen etnomusicólogo necesitaría las cualidades conjuntas del músico, del historiador, del explorador y un poco del poeta. No se trata simplemente de enseñar o presentar sino de recrear una mentalidad y un ambiente en los que se determina la vida y los modos de un particular tipo de música. Hasta el regreso a las prácticas ejecutivas filológicas barrocas lo ha mostrado: el problema no es solamente el de acercarse de forma estilísticamente correcta sino el de reconstruir las coordenadas culturales dentro de las que se produce una realización musical determinada.

Bajo el nombre de "Músicas del mundo", las ediciones Akal proponen ahora en traducción española una colección de libros editados hace

pocos años en Francia por "Cité de la Musique/Actes Sud". El mercado francés tiene una larga tradición de atención hacia música étnica que por sí misma es una garantía. Aunque dentro de un ámbito divulgativo, la colección nace con todos los crismas del rigor científico y de la seriedad editorial. Cada libro es confiado a un especialista de la materia y se ajusta a un esquema base. La primera parte proporciona las coordenadas históricas y geográficas necesarias para valorar el fenómeno musical en su amplitud cultural. Sigue un análisis de las formas musicales y una sección dedicada a los instrumentos. Al final del libro, un amplio anexo proporciona informaciones bibliográficas, una discografía seleccionada y comentada y un glosario. Un compacto acompaña cada publicación y reúne breves cortes que sirven de guía. Se trata en su mayoría de material fonográfico de valor histórico que sería difícil encontrar salvo en archivos.

Examinemos cada volumen con mayor detalle. El libro de Cristian Poché plantea la cues-

tion sobre la mayor o menor propiedad del término "música árabe-andaluza". El autor concentra la atención en la forma artística más relevante, la *nuba*, analizando su estructura tanto musical como poética. (Existe también otro volumen de la colección dedicado al flamenco que aún está por traducir).

La música japonesa, y en general la oriental, presenta problemas específicos, en tanto que posee una tradición culta milenaria. La investigación de Akira Tamba se orienta hacia cuestiones de notación y sistemas de escalas, y se interroga sobre la relación que se establece en el seno de la interpretación entre música determinada e indeterminada. El influjo de la corte y del budismo incide en la factura y en la estética de una música tan refinada como distante de los conceptos temporales propios de la occidental.

La música egipcia es inves-

tigada por Frédéric Lagrange en sus vertientes rural y culta, con atención particular por los aspectos sociales relacionados con la vida religiosa y las fiestas. El autor llega incluso a analizar su relación con los principales géneros de espectáculo: teatro, cine y variedades.

El libro sobre música caribeña supone, quizás, la tarea más difícil por la necesidad de superar los tópicos asociados con un género largamente explotado por el mercado discográfico y comercial. Isabelle Leymarie (las notas editoriales nos informan que es doctora en musicología y pianista de jazz) supera brillantemente los obstáculos. Su análisis destaca la estructura en mosaico de la música caribeña, derivada de la mezcla estratificada e inextricable de numerosas influencias (inglesas, francesas, españolas y africanas), y recorre sus formas más y menos conocidas.

STEFANO RUSSOMANNO



Corregidor Diego de Valderrábanos, 59

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

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

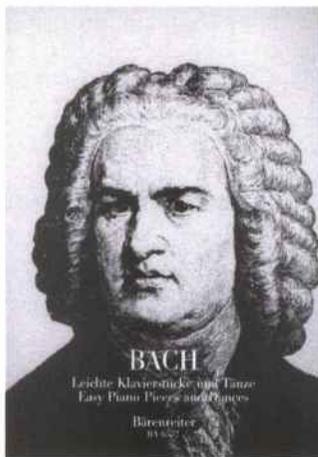
Tfno. 430 81 67

Piano



Sonata para piano, en Re mayor, Op. 10. Nº 3
Ludwig van Beethoven
G. Henle Verlag, Múnich, 1998

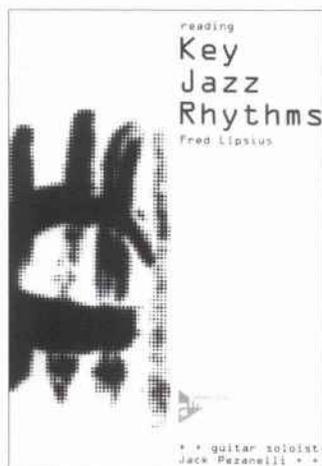
Las series urtext de la casa editorial alemana G. Henle ofrece partituras simples y prácticas, para el uso cómodo de los pianistas y estudiantes. Esta *Sonata nº 10, en Re mayor*, de Beethoven, pese al rigor de su carácter urtext, está limpia de indicaciones y perfectamente preparada para abrirse directamente por la música, sin enojosas indicaciones suplementarias que molesten el paso de hoja.



Piezas fáciles y danzas para piano
J. S. Bach
Bärenreiter BA 6572

Álbum de piezas de Bach, algunas incluso atribuidas a sus hijos Wilhelm Friedemann, Carl Philip Emanuel y Johann Christian. Se recogen aquí varias piezas del álbum de Ana Magdalena (con piezas de otros autores, como Christian Petzold), preludios y fuguetas. Todo ello con un plan de dosificación de las dificultades que permite al alumno de piano cubrir sus necesidades de repertorio para dos o tres cursos, dentro del repertorio de Bach.

Guitarra



Key Jazz Rhythms
Fred Lipsius
CD. Guitarra solista: Jack Pezanelli.
Advance Music

Excelente guía para el guitarrista de jazz. Un cuaderno que contiene veinticuatro estudios que cuentan con el complemento de un disco compacto que los acompaña. La grabación está realizada por el guitarrista Jack Pezanelli, el pianista Fred Lipsius, el bajista Dave Clark y el baterí Dave Weigert. Los estudios están anotados, una línea musical con acordes cifrados sobrepuestos y los trabajos van precedidos de una guía de ejercicios rítmicos e indicaciones de ataques especiales para la guitarra.

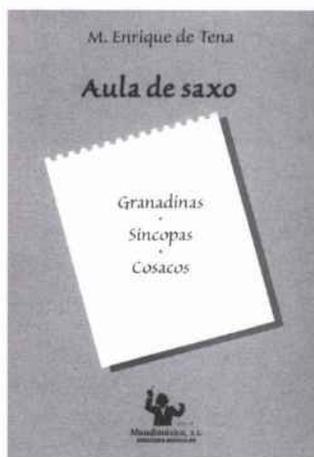


Álbum de música antigua para guitarra

Libro I: el Renacimiento
Selección y transcripción:
Luisa Sanz
Luisa Sanz Editorial
Alicante, 1998

El presente trabajo ofrece la posibilidad de familiarizarse con la tablatura a los guitarristas que deseen interpretar música renacentista. Se abordan aquí la tablatura francesa y la italiana. El libro incluye una serie de piezas en tablatura de las dos modalidades y en escritura actual. Es, pues, una herramienta útil para familiarizarse con las escrituras originales de los vihuelistas.

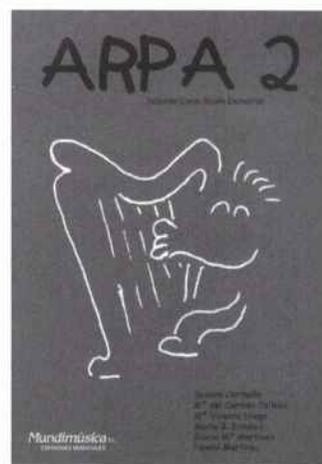
Saxofón



Granadinas, Sincopas, Cosacos
M. Enrique de Tena
Mundimúsica, Madrid, 1998

El cuaderno que propone M. Enrique de Tena a los jóvenes saxofonistas cubre una franja de repertorio que no suele abundar para este instrumento. Se trata de tres piezas, dos de ellas, *Granadinas* y *Cosacos*, escritas en doble versión para saxofón alto en si bemol y tenor en mi bemol, con acompañamiento de piano. La tercera pieza, *Sincopas*, es un trío para dos saxofones altos y un tenor, aunque admite la posibilidad de tocarse en dúo de dos saxofones altos.

Arpa

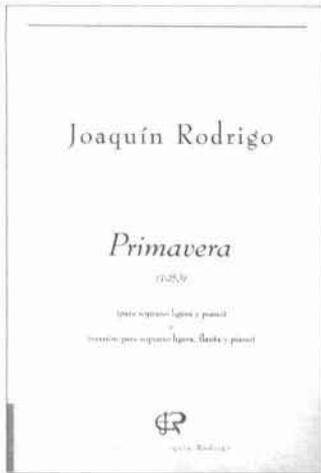


Arpa 2 Segundo Curso. Grado elemental.

Susana Cermeño, M^{ra} del Carmen Collado, M^{ra} Vicenta Diego, Maite B. Echániz, Gloria M^{ra} Martínez y Noemi Martínez.
Mundimúsica, Madrid, 1998

Hace algunos meses nos llegaba el primer cuaderno dedicado a la iniciación al arpa del mismo colectivo de autoras. Ahora nos llega el segundo cuaderno. La idea es la misma, ofrecer un producto agradable y vistoso para la iniciación de los más jóvenes a la práctica del noble instrumento. Para ello, no faltan los dibujos y juegos, como unos dados recortables que permitirán el acercamiento a un concepto lúdico de intervalos y ritmos.

Canto y piano



Primavera
Joaquín Rodrigo
Ediciones Joaquín Rodrigo
Madrid, 1995

Primavera, canción compuesta por Joaquín Rodrigo en el año 1953, sobre un poema de Guillermo Fernández Shaw, se brinda aquí en doble versión, la original, para soprano ligera y piano, y una adaptación de Miguel Zanetti que añade una flauta al dúo citado. Las coloraturas de la voz se adaptan magníficamente bien al brillo fluido de la flauta.

Cámara / orquesta



Concerto Opus 4, N° 6, en Si bemol mayor.
Para órgano (o arpa) y orquesta.
Haendel
Arreglo de Luc Dupuis
Ediciones Chantaine.
Bélgica, 1997

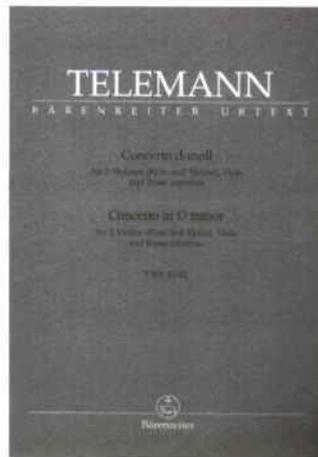
Este cuaderno responde al diseño de los que comienzan a ofrecer obras clásicas, de facilidad media, con acompañamiento orquestal incluido en disco compacto. Acompañamiento que tiene cinco velocidades diferentes para los movimientos rápidos y tres para el movimiento central lento. Para posibilitar el seguimiento de la parte orquestal en los momentos de silencio, se incluyen unas guías rítmicas. El presente cuaderno se dedica al *Concierto Opus 4, n° 6*, de Haendel, y puede ser leído por un órgano o por un arpa.

HAYDN/SALOMON SYMPHONY QUINTETTO



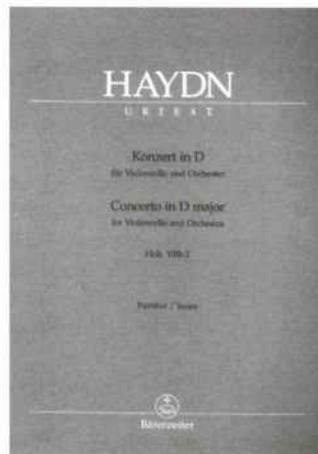
Quinteto sinfónico
A partir de la Sinfonía "London", Hob. 1: 104, en Re mayor, De Joseph Haydn.
Johann Peter Salomon
Edición a cargo de Christopher Hogwood
Bärenreiter BA 4633

El *Quinteto* que ofrece esta magnífica edición, a cargo del reputado especialista Christopher Hogwood, es una reducción para cinco instrumentos, cuarteto de cuerda y flauta, más piano ad libitum, de la *Sinfonía n° 104*, de Haydn, y fue realizada por el célebre Salomon junto las otras once que formaban el grupo de sinfonías londinenses del compositor austriaco. Estas transcripciones se publicaron prácticamente a la vez que las sinfonías.



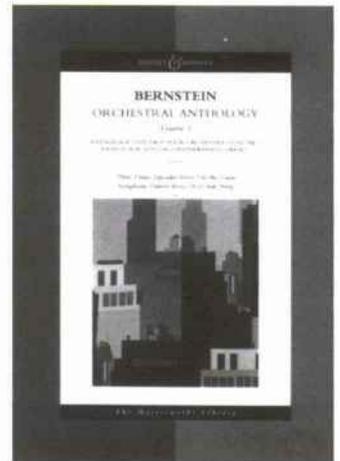
Concierto en Re menor TWV 43:d2
para dos violines (o flauta y violín), viola y bajo continuo
G. Ph. Telemann
Bärenreiter BA 5875

La presente edición de este concierto está basada en el volumen 28 del Georg Philipp Telemann: *Musikalische Werke*; selección editada por Martin Ruhnke y Wolf Hobohm en colaboración con el Telemann Research and Promotion Center de Magdeburg. Se trata de un volumen que contiene doce conciertos y sonatas para dos violines, viola y bajo continuo. El *Concierto en re menor* es un concierto ripieno, considerado generalmente como un concierto tipo Vivaldi.



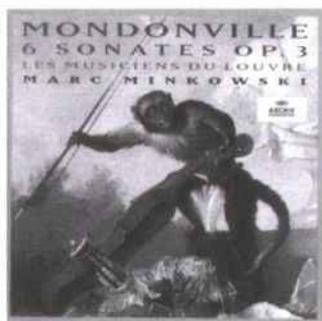
Concierto en Re mayor
para chelo y orquesta
F. J. Haydn
Bärenreiter BA 4675

La presente edición urtext del *Concierto en Re mayor, Hob VIIb:2*, de Haydn está tomada de la edición completa, publicada bajo los auspicios del Joseph Haydn Institut de Colonia, y está basada en la propia partitura autógrafa de Haydn. La orquestación está formada por dos oboe, dos trompas, fagot ad libitum y cuerda. La edición ha sido realizada bajo la dirección de Georg Feder. Las posibles discrepancias con el autógrafa, en particular claves y otros detalles, han sido confrontadas con la *Kritische Bericht* y enmarcadas en corchetes.



Antología orquestal
volumen 1
Leonard Bernstein
The Masterworks Library
Boosey & Hawkes
Londres, 1998

Las partituras orquestales de estudio propuestas por la editorial inglesa Boosey & Hawkes son una opción muy atractiva dentro de una gama de precio asequible. Su gran formato se agradece en partituras orquestales complejas, como es el caso de estas danzas de Bernstein extraídas de sus populares musicales *On the Town* y *West Side Story*. El gran maestro de la orquesta que era el compositor y director americano queda ampliamente de manifiesto en una escritura orquestal que merece la pena estudiarse.



COLORES DE SONATAS

ARCHIV
Mondoville:
Seis sonatas op.3.
 Le Musiciens du Louvre.
 Mark Minkovski, director.

El éxito cosechado por sus *Sonatas op. 3* para violín y clave (1734) convenció a Jean-Joseph Cassanéa de Mondoville (1711-1772) para preparar, catorce años más tarde, una versión para orquesta. La transcripción es de una opulencia colorística de primer orden. En la nueva configuración los timbres suenan como esmaltes, los colores instrumentales lucen como en una porcelana de Meissen. También, cabe remarcar que en su nueva versión, estas sonatas suenan, por decirlo así, menos francesas. ¿Qué le había pasado a Mondoville, tan visceralmente nacionalista y contrario a lo italiano? Ocurría que a mediados del siglo el fraccionamiento barroco de los estilos (italiano, francés, alemán...) evolucionaba casi sin saberlo hacia la vertiente cosmopolita de la estética clasicista. Escuchemos la "Giga" de la *Sonata n. 3* o el "Aria" de la *Sonata n. 4*: es el mismo ámbito en el que se moverán el benjamín de los Bach (Johann Christian), los Haydn y el joven Mozart.

En este tipo de repertorio Minkovski y Le Musiciens du Louvre juegan en casa. Su interpretación consigue valorar las componentes de la ligereza sonora y del brío rítmico, confiriendo a las piezas una frescura no desprovista de elegancia. ¿Para cuándo su versión de las sinfonías de Mozart? **STEFANO RUSSOMANNO**



LA GÉNESIS TORCIDA

DEUTSCHE GRAMMOPHON
Brahms:
Concierto para piano nº 1.
 Maurizio Pollini, piano.
 Orquesta Filarmónica de Berlín.
 Claudio Abbado, director.

El *Concierto para piano nº 1*, de Brahms puede alardear de una génesis torcida como pocas. Inicialmente fue concebido como sonata para dos pianos, luego modificado en sinfonía para asumir finalmente la forma que todos conocemos, con añadidura de un "Adagio" y "Rondó" totalmente nuevos. Al principio la obra no gustó por falta de carácter brillante, por sus dimensiones imponentes y por cierto tono severo visible por ejemplo en la introducción orquestal del primer movimiento.

En la lucha con las grandes formas heredadas por los clásicos, Brahms revela su profundo concepto del arte (una confrontación que le empujó a retrasar la composición de su primera sinfonía hasta los cuarenta años). No obstante, el *Concierto nº 1* es una grandiosa manifestación de fogaosidad juvenil y pasional, apoyado en un virtuosismo implacable aunque no llamativo.

El piano de Pollini posee una sonoridad pastosa subrayada por la propia grabación. También los timbres orquestales poseen un color casi otoñal. La interpretación de pianista y director acerca la pieza al clima de los últimos conciertos (para violín, y para violín y chelo). Una opción un poco atrevida pero que resulta acertada en manos de dos maravillosos intérpretes. **S. R.**



RADIOGRAFÍA DE UN LENGUAJE

PHILIPS
Liszt:
Años de peregrinaje.
 Alfred Brendel y Zoltan Kocsis,
 piano.

“He intentado realizar en música alguna de mis sensaciones más fuertes, de mis percepciones más vivas” escribía Liszt en el prefacio del primer libro de sus *Años de peregrinaje*. Compuestos en el arco de 47 años, los *Años de peregrinaje* son mucho más que un diario íntimo: la radiografía de un lenguaje que evoluciona de la pintura de paisaje a la del sonido. En el primer libro, dedicado a Suiza, la visión de la naturaleza estimula el piano a adoptar una paleta orquestal. En el segundo, dedicado a Italia, la referencia extra-musical provoca atrevidas combinaciones armónicas (*Sposalizio*, *Sonetos del Petrarca*) y una reconsideración de la forma sonata (*Después de una lectura de Dante*). Aquí las sugerencias ya no nacen del panorama sino de las obras maestras literarias y artísticas (Rafael, Miguel Ángel, Petrarca, Dante). En el tercer libro, también inspirado en Italia, el paisaje se convierte en elemento místico, hasta sugerir investigaciones pre-impresionistas (*Juegos de aguas en Villa d'Este*). Ya habla el Liszt religioso, que miraba a Roma y soñaba con renovar el repertorio sacro católico.

Alfred Brendel y Zoltan Kocsis concentran su interpretación más en el texto que en la sonoridad, cumpliendo un admirable trabajo analítico de las partituras que pone de manifiesto el valor de estas páginas. **S. R.**



LA CALMA DE LOS AÑOS

DEUTSCHE GRAMMOPHON
Prokofiev:
Sinfonías nº 2 y 7.
 Orquesta Filarmónica de Berlín.
 Seiji Ozawa, director.

La *Sinfonía nº 2*, de Prokofiev nace impregnada de furores maquinistas y animada por un constructivismo salvaje. Su construcción en dos movimientos revela ya lo excéntrico de su estructuración. En 1924, el compositor estaba obsesionado por la incompreensión del público. Pero, en vez de intentar complacer al auditorio de los conciertos, prefería seguir el ejemplo de su paisano Stravinsky: conseguir el éxito a fuerza de escándalos. Con una diferencia: la provocación en Stravinsky tenía una fuerza persuasiva, creaba un gusto, mientras que las piezas de Prokofiev simplemente no gustaban. La *Sinfonía nº 7*, en cambio, se sitúa en las antípodas. Compuesta en 1954, es la última en el catálogo del compositor ruso. En sus cuatro movimientos se respiran una transparencia sonora y un melodismo sereno que hacen justicia a las intemperancias juveniles. Si la *Sinfonía nº 2* era la obra de un compositor que quería emerger a toda costa, la *Sinfonía nº 7* revela la superior serenidad de quien ha visto, atravesado y superado las horcas caudinas del stalinismo. Pero el compositor no había forzado su personalidad ni en un caso ni en otro: Prokofiev era un demonio con alas de ángel. Ozawa se adecuaba bien a la personalidad bifronte de las dos páginas, ayudado por una orquesta de la que puede sacar una paleta tímbrica casi inagotable. **S. R.**



PASIÓN DE CÁMARA

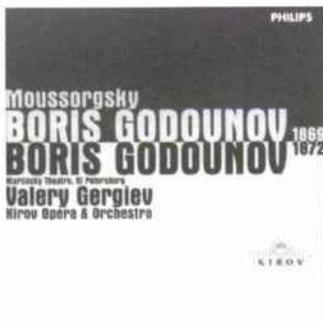
TELDEC

Hindemith:

Kammermusiken.
Concerto Amsterdam.

Las *Kammermusiken* (1926) representan el esfuerzo más ambicioso del joven Hindemith en su rebelión contra la herencia musical romántica. Al anteponer las razones de la forma a las de la expresividad, el compositor daba libre salida a un estilo caracterizado por un contrapunto crudo y disonante, una agresividad rítmica insólita, con añadidura de materiales extraños a la tradición culta (el famoso y provocativo final jazzístico de la *Kammermusik n° 1*). No obstante, Hindemith se convertiría con los años de niño terrible en incurable académico, asumiendo para sí el papel de defensor del sistema tonal. Por lo que se dedicó en sus últimos años a revisar las partituras de juventud purgándolas de todas las disonancias injustificadas.

Gran claridad polifónica y fraseo cuidadoso caracterizan la interpretación del Concerto Amsterdam, un conjunto que se haría famoso en los años siguientes por sus actuaciones con instrumentos antiguos. Sorprende un poco ver a nombres como Anner Bylisma, Yaap Schröder y Marie Leonhardt empeñados en estas páginas. Los intérpretes privilegian las referencias barrocas (y no podía ser de otro modo), con resultados de gran musicalidad, aunque a veces se echa de menos una sonoridad más agresiva y punzante. Ello no impide que, debido también al precio económico del disco, se trate de una versión muy recomendable. **S. R.**



DOS BORIS DOS

PHILIPS

Mussorgsky:

Boris Godounov (versiones de 1869 y 1872).
Orquesta de la Ópera del Kirov.
Valery Gergiev, director.

Esto se llama hacer las cosas en grande. No un *Boris Godounov* sino dos. En 1869, Mussorgsky presentó la primera versión de la ópera que no fue aceptada debido a algunos aspectos insólitos, como por ejemplo la falta de un personaje femenino. Mussorgsky encajó la crítica y se empeñó en un profundo trabajo de revisión. *Boris* fue ampliado, las escenas modificadas, incluso la psicología de los personajes sufrió cambios. En suma, una ópera muy distinta de la anterior. Bajo esta nueva forma, *Boris* fue estrenado en 1872 en el teatro Mariinsky de San Petersburgo.

Valery Gergiev ha tenido una brillante idea: ¿por qué no ofrecer ambas versiones? Magnífica ocasión para ingeniarse en buscar las miles de diferencias existentes y observar de qué manera una obra maestra ha podido crecer en el espacio de tres años. Las fuentes utilizadas son los manuscritos conservados en el teatro Mariinsky. Sin embargo, el problema *Boris* está lejos de encontrar una solución definitiva, ya que también la versión de 1872 plantea problemas filológicos.

Además de su valor documental, la presente grabación cuenta con intérpretes de primer orden. Gergiev firma una versión espectacular y solemne, con un despliegue de medios asombroso: en cada versión actúa un casting distinto de cantantes. **S. R.**



FIESTA LATINOAMERICANA

SONY

Obras de **Copland, Fernández, Guarnieri, Villa-Lobos, Revueltas y Chávez.**
New York Philharmonic. Leonard Bernstein, director.

“El carácter primitivo, dulce y sencillo, de la música india se mezcla con el carácter primitivo, salvaje y sincopado de la música africana; estas dos herencias, mezcladas con el temperamento ardiente de la música española y la dulzura sentimental de la música portuguesa, producen la música que hoy llamamos latinoamericana”. Esto decía Leonard Bernstein, autor en su juventud de una tesis de licenciatura sobre la “integración de los componentes raciales en la música americana”.

Así que un disco como éste, lejos de proponer una antología musical con intereses comerciales, constituía para el director un acto de fe acerca de la posibilidad de crear una identidad musical americana en un sentido amplio y no necesariamente nacionalista.

La *Bachiana brasileira n° 5*, de Villa-Lobos, ya es un clásico. La *Sinfonía India*, del mejicano Chávez, es obra de buena factura pero, seamos sinceros, las intervenciones de las percusiones indias son más bien decorativas. La caracterización de *El salón México* y *Danzón cubano* de Copland revela el mismo grado de autenticidad que los escenarios de los “kolossals” estadounidenses. Más acertado es el color en *Sensemaya*, de Silvestre Revueltas. **S. R.**



INFANCIA RECUPERADA

CHANNEL CLASSICS

Rossini:

L'album pour les enfants adolescents.
Paolo Giacometti, piano.

Al comienzo de los años cincuenta, el compositor Giacinto Scelsi (1905-88) sufrió una fuerte depresión. Como tratamiento se le prescribió ponerse diariamente al piano y tocar repetidamente la misma nota. ¿Por qué cuento el episodio? En 1830, Rossini abandonaba la carrera de operista a la temprana edad de treinta y siete años. Siguió una época de vida retirada y apartada, interrumpida por periodos de grave depresión. Rossini volvió a la composición escribiendo pequeñas piezas para piano que tocaba durante las tardes musicales organizadas los sábados en su casa de París. Creo que estas piezas pequeñas tuvieron para él la misma función terapéutica que para Scelsi los ejercicios sobre una nota. Se trata de piezas fáciles, imbuidas de una ironía enigmática y un humor que anticipan a Satie. Una forma de resistencia cándida y escéptica respecto a la pesadez de vivir. Este “album pour les enfants adolescents” recoge doce piezas con títulos tales como *Improviso anodino*, *Preludio convulsivo*, *Hachís romántico*, *¡Ouf! Los pequeños puntos*, *Tema ingenuo* y *variaciones idem*. Una declaración de intenciones.

El disco se anuncia como el primero de una integral de las piezas para piano del compositor italiano. Es intérprete el joven y ya afirmado pianista Paolo Giacometti. **S. R.**



UNA VOZ ARGENTINA

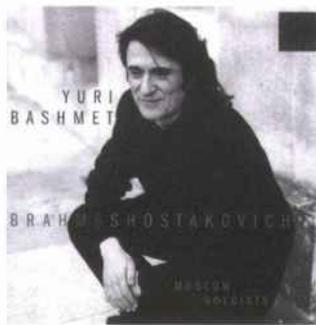
SONY

Obras de **Verdi, Donizetti y Bellini.**

Marcelo Álvarez, tenor. Orq. Chor. Welsh National Opera.

Una voz se define primero por la extensión de su registro. Este sustantivo (soprano, contralto, tenor y bajo), tratándose de ópera, va seguido de múltiples adjetivos que aluden a distintas cualidades, tales como su mayor facilidad para realizar agilidades o largas frases tenidas o para interpretar determinados personajes. El primero de éstos, aunque castellano, se traduce del italiano (lírico, ligero, dramático) y suele ir adornado con otro en auténtico italiano (spinto, coloratura, di forza etc). Después pasamos a los castellanos puros y ahí la lista es absolutamente interminable: redonda, brillante, opaca, grande, blanca, joven, madura, transparente, pequeña, fría, enérgica, oscura, templada, cristalina...

Las discusiones sobre las descripciones de las voces operísticas se asemejan mucho a aquellas de los bizantinos sobre "el sexo de los ángeles". Lo importante es que, con más o menos adjetivos, una voz conmueva, comunique o emocione. Cuando eso se consigue interpretando un repertorio italiano que, si bien, es la base para todo cantante del género, también está archiescuchado por el oyente, significa que esa persona logra expresarse a través del canto. La voz cálida, redonda y madura de Marcelo Álvarez, tenor argentino que triunfa en los grandes teatros del mundo, simplemente subyuga. **ELENA MONTAÑA**



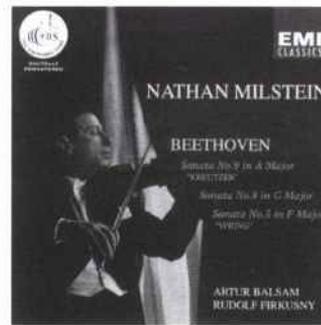
DOS OBRAS TARDÍAS

SONY

Brahms: Quinteto en Si menor, para viola y cuerdas, Op. 115. Shostakovich: Sinfonía para viola y cuerdas.

Yuri Bashmet, viola.
Solistas de Moscú.

Es en nuestro siglo cuando el repertorio y el gusto por la viola toma cuerpo, y su tesitura grave, de timbre más sombrío y menos brillante que su pequeño hermano, comienza a cautivar. Hoy contamos con uno de los máximos exponentes de la viola, como es Yuri Bashmet. En este registro dirige a los Solistas de Moscú (una orquesta de cuerda mozartiana, apoyada en ocasiones por instrumentos de viento). Las dos obras programadas no acceden al virtuosismo y han sido arregladas para viola y orquesta de cámara. Ambas partituras tardías en la vida creativa de sus autores: El *Quinteto* de Brahms, originalmente escrito para clarinete fue compuesto seis años antes de su muerte, 1897. Es normal reemplazar el instrumento de madera por la viola, puesto que el mismo compositor así lo sugería. Shostakovich, escribiría su *Cuarteto para cuerda n° 13, Op. 38*, en 1970, a cinco años de su desaparición. Bashmet junto al conjunto ruso interpreta a modo de Sinfonía, el adagio del cuarteto mencionado en arreglo del compositor Alexandre Chaikovski. El resultado pone al oyente en ese límite entre música de cámara y concierto y le permite percibir algo diferente, como es la transparencia de concepción y expresión de estos casi últimos testimonios musicales. **MANUEL G. FRANCO**



TÉCNICA Y MÚSICA

EMI

Beethoven:

Sonatas para violín y piano n° 9, Op. 47, n° 8, Op. 30 y n° 5, Op. 24.

Nathan Milstein, violín. Artur Balsam y Rudolf Firkušny, piano.

La segunda época beethoveniana, de 1801 a 1805, marca su más bella muestra de madurez artística, sostenida sobre continuas inquietudes de renovación formal. Beethoven ampliaría las dimensiones habituales de la sonata a las propias del concierto.

Las diez *Sonatas para violín y piano* del músico alemán fueron escritas en un periodo de tiempo relativamente breve, entre 1797 y 1812. Hay dos series de tres (*Op. 12 y Op. 30*), y cuatro sonatas independientes. La *Sonata Kreutzer* puede considerarse como la primera gran sonata para violín y piano. Con ella, este género musical pasa del salón privado a la sala de conciertos. Es obra de sorprendente virtuosismo e inteligencia magistral. La catalogada como n° 8 pertenece al universo de la amabilidad y del sereno equilibrio, con dosis de humorismo. La *Sonata Op. 24 "Primavera"*, primera de las diez que tendrá cuatro movimientos es obra que seduce al instante por su extraña y velada alegría; lírica pero de una gran fuerza rítmica, pensativa y profundamente romántica y llena de frescor e intimidad.

La interpretación está a cargo del a veces polémico violinista de origen ruso, Nathan Milstein, virtuoso de fábula que sabe hacer que la técnica reine sin perjudicar a la música. **M. G. F.**



RADICALMENTE INAGOTABLE

SONY

Stravinsky:

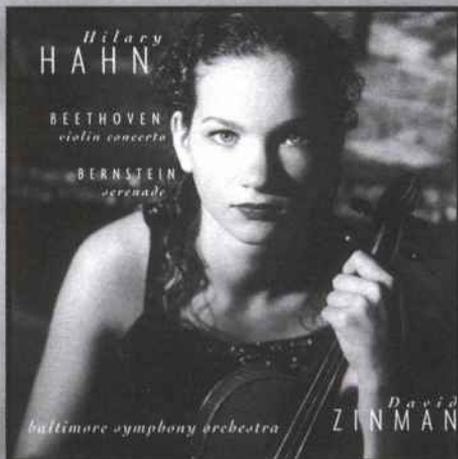
La consagración de la Primavera. Suite del Pájaro de fuego (versión 1919).

Orquesta Filarmónica de Nueva York. Leonard Bernstein, director.

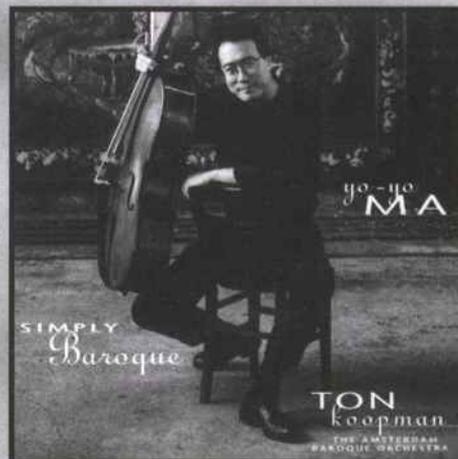
He aquí dos composiciones con las que Stravinsky aparece ligado al mágico esplendor de los "ballets" de Diaghilev, que caerían sobre París en el momento justo para impulsar un arte nuevo. Traen estos "ballets" rusos como mensaje la música que ha de guiar y desesperar a la primera mitad del siglo: la de Stravinsky.

Son ambas obras punto de partida de un nuevo lenguaje musical, radical *Le sacre*, que alcanza el límite máximo de la música occidental en la etapa que precedió al estallido del primer gran conflicto mundial. *El pájaro de fuego* procede del colorismo pintoresco de Rimsky, con gotas de éxtasis debussyista, aunque haya impresionantes destellos de riesgo y belleza en el tratamiento instrumental. *Le sacre du printemps* será el documento esencial de una música antipintoresca, antipastoral y antirromántica; una música elemental, salvaje y dionisiaca que permanecerá en la historia de la música como "inagotable". Sony ha incluido esta grabación con obras que Bernstein tanto estimaba, especialmente esta última. Ni que decir tiene que la versión está llena de vigor, dominio rítmico, brillantez y virtuosismo orquestal, tan indispensable para poder confirmarse como una de las mejores interpretaciones de esta partitura. **M. G. F.**

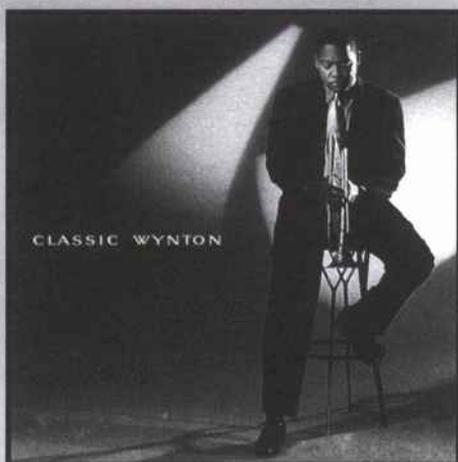
NOVEDADES



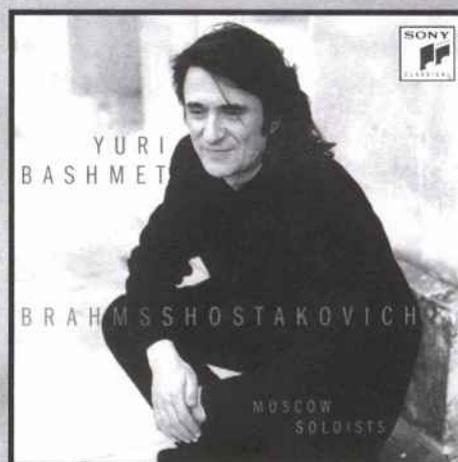
SK 60584



SK 60680



SK 60804

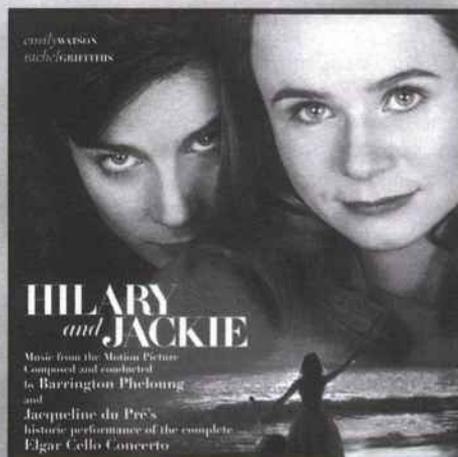


SK 60550



SK 63010

La música de John Corigliano para EL VIOLIN ROJO por Joshua Bell y Esa-Pekka Salonen



SK 60394

La música de la película basada en la biografía de la mítica violonchelista JACQUELINE DU PRÉ



TRES MOMENTOS

PHILIPS

Bartók:

3 Escenas de aldea. Concierto para orquesta. Kossuth.

Budapest Festival Orchestra. Iván Fischer, director.

Las tres obras incluidas en esta grabación atraviesan todo el ciclo creativo de Bela Bartók por periodos de veinte años. Desde el poema sinfónico *Kossuth*, compuesto en el año 1903, cuando el autor contaba veintidos años, hasta el *Concierto para orquesta*, concebido en el año 1943, en el triste periodo del exilio americano del genio húngaro. Justo en medio se encuentra la composición de las *Tres escenas de aldea*, del año 1923.

Estos tres periodos de la vida del compositor marcan diferencias de clima muy pronunciadas, al margen de la calidad y honesta entrega artística nunca ausente. El poema *Kossuth* recibe con alborozo las influencias de los poemas straussianos en los que ve un medio ideal para ampliar su libertad formal. *Las Tres escenas de aldea* se encuentran en un periodo feliz de su vida personal (acababa de contraer segundas nupcias con Ditta Paszory) y en lo musical reflejan la maduración de su empleo del folclore en el contexto de unas obras musicales de alta inspiración. El *Concierto para orquesta* ha sido visto como una obra menos original debido, indudablemente, a su enfermedad y abatimiento de los últimos años. No obstante es una de sus obras más populares y con toda justicia por el brillo de una orquesta sabia. **J.F.G.**



VIDAS PARALELAS

SONY

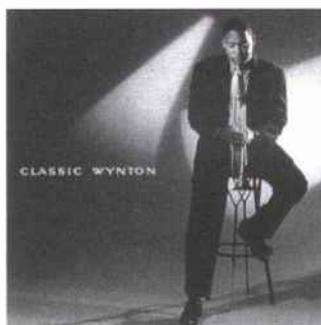
Mahler:

Sinfonía nº 7.

New York Philharmonic. Leonard Bernstein, director.

Uno se pregunta si Gustav Mahler no presentaría el disco compacto, porque resulta inaudito imaginar grabaciones discográficas de sus gigantescas sinfonías sin este soporte. 79 minutos y 55 segundos (80 mientras uno se levanta a quitarlo) es una duración que se imagina uno mal en los microsuros LP; hay que cambiar el disco cuatro veces. Y, desde luego, se sitúa fuera de cualquier imaginación en los ancianos discos de 78 revoluciones.

Esta descomunal sinfonía (siempre pesa más una sinfonía que una obra lírica por la concentración que precisa) no abunda en grabaciones. Esto hace sumamente apetecible encontrarla en la reedición de la extensa serie del legado Bernstein. El americano llegó a identificarse hasta tal punto con el vienés que sus versiones se han convertido en referencias obligadas que rindieron a los escépticos. Como Mahler, Bernstein practicó a la vez la dirección y la composición (dejando de lado el carácter mucho más anecdótico y festivo del americano), como él, Bernstein era judío, como él, dirigió a la Filarmonía de Nueva York marcando una época. Era, pues, inevitable que encontrara el tono de su música, y que una vez hecho eso, el tono no se le fuera. Esta *Séptima Sinfonía*, con su ciclópea construcción, da muestra de ello. Grabación emocionante por muchos conceptos, grabada en directo en 1965. **J.F.G.**



GLORIA Y TROMPETA

SONY

Obras de **Clarke, Vivaldi, Purcell, Stanley, Haendel, Mouret, Bach, Charpentier, L. Mozart, M. Haydn, Hummel, Irish, Arban, Bernstein, Hovjaness, Tomasi, Paganini y Rimsky-Korsakov**

Wynton Marsalis, trompeta. English Chamber Orchestra. Raymond Leppard. Philharmonia Orchestra. Esa-Pekka Salonen, director. Eastman Wind Ensemble. Donald Hunsberger, director.

Es sabido que los grandes intérpretes del jazz tienen una formación clásica no ya correcta sino sobresaliente. Y si no hay mayores pruebas de ello es debido a que no todos se toman la molestia de demostrarlo. Wynton Marsalis gusta de exhibir su apabullante técnica trompetística que hace de él uno de los más grandes intérpretes vivos, sea el que sea el estilo practicado.

En esta grabación, Marsalis ofrece tal lección de técnica y de impregnación de cualquier obra de la literatura con trompeta solista que no queda más remedio que rendirse a la evidencia; estamos ante el más destacado trompetista después del veterano Maurice André. Su prestación es de tal calibre que se convierte casi en obsesiva. Su sonido, tenso, fuerte y homogéneo (sin un sólo fallo, ni siquiera mínimo) parece casi que está reajustado en estudio. Pero no es posible imaginar que un numero uno haga una cosa así. Se trata sólo de la imagen molesta de la perfección que se atenuará con los años. **J.F.G.**



FAUSTO CABALGA DE NUEVO

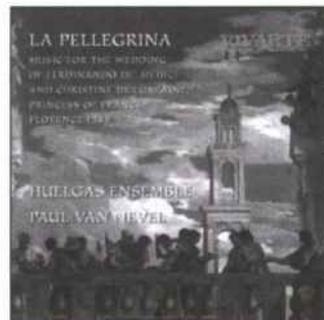
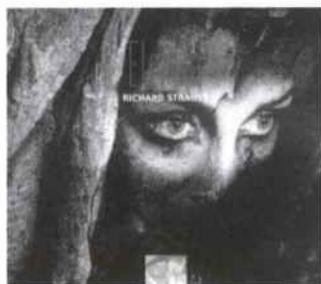
HARMONIA MUNDI
Schumann:

Escenas del Fausto de Goethe.

William Dazaley, barítono; Camilla Nylund, soprano; Kristinn Sigmundsson, bajo; Simone Nold, soprano; Ingeborg Danz, contralto; Louise Mott, contralto; Hans-Peter Blochwitz, tenor; Christian Voigt, tenor. La Chapelle Royale, Collegium Vocale, RIAS-Kammerchor. Orchestre des Champs Elysées. Philippe Herreweghe, director.

Fausto fue la asignatura pendiente de los músicos románticos. No es justo decir que la suspendieran, pero les obligó a un ejercicio de adaptación de la forma musical que llevó a todos ellos a imaginar obras difícilmente clasificables. Es el caso de Berlioz con su híbrido genial *La condenación de Fausto*, es el caso de Liszt, Wagner pensó en ella mucho tiempo y sólo dos operistas mediterráneos, Gounod y Boito dieron una formulación de escena, aunque reduciendo sus ambiciones a la primera parte, el episodio de Margarita.

Las *Escenas del Fausto de Goethe*, de Robert Schumann también se convirtió en una obra obsesiva para alguien que, como Wagner, había tenido una sólida formación literaria. Si en cuanto a género, esta obra se quedó a medio camino, como tantas otras, como obra coral es extraordinaria. Se percibe en ella la admiración que conllevó el descubrimiento de Bach y sus planos corales, y forma parte de los mejores anhelos del romanticismo musical alemán. **J.F.G.**



SOLTI DIRIGE A STRAUSS

DECCA

Richard Strauss:

Elektra;

Arabella;

Ariadne en Naxos;

El caballero de la rosa;

La mujer sin sombra;

Salomé.

Varios intérpretes.

Orquesta Filarmónica de Londres.
Sir Georg Solti, director.

GÓTICO ORIGINAL

SONY

Donizetti:

Lucia di Lammermoor.

Andrea Rost; Bruce Ford; Anthony

Michaels-Moore; Alastair Miles.

London Voices.

The Hanover Band.

Sir Charles Mackerras, director.

La ópera *Lucia di Lammermoor*, de Gaetano Donizetti, es una de las obras cumbre del belcantismo dramático. Pese a su carácter gótico romántico, la obra ha alcanzado su definitiva reputación gracias a las glorias de la voz; es digna de recordar, sobre todo, la escena de la locura de Lucia, uno de los grandes momentos de la vocalidad femenina al servicio de un arquetipo que atravesaría todo el siglo: el virtuosismo de la coloratura como signo de desvarío femenino.

Sin embargo, la presente versión no tiene en la inevitable soprano todo el foco de atención (al margen de que Andrea Rost está especialmente brillante). El interés mayor se encuentra en que constituye la primera versión grabada con instrumentos originales de época. Muchos se preguntarán porqué una obra estrenada en 1835 necesita recurrir a instrumentos que no debieran diferir demasiado de los actuales más que en que fueran de peor calidad. Sin embargo, el resultado es muy satisfactorio, prueba de que los equilibrios entre orquesta y voces contaban más de lo que se cree y el compositor no era ajeno a este resultado. La versión es más aérea, las voces respiran mejor. Además se recuperan tonalidades de origen que sólo una tradición perversa sostenía. **J.F.G.**

ZEMLINSKY CORAL

EMI

Zemlinsky:

Integral de obras corales.

Deborah Voigt, soprano; Donnie

Ray Albert, barítono; Mariola

Mainka, soprano; Anne-Carolyn

Schlüter, contralto; Young-

DalPark, tenor; Stefan Kohnke,

bajo; Lothar Blum, tenor.

Coro del Estado.

Musikvereins de Düsseldorf.

Mülheimer Kantorei.

Gürzenich-Orchester.

Kölner Philharmoniker.

James Conlon, director.

James Conlon y la Filarmónica de Colonia continúan la loable operación de rescatar la obra de Alexander von Zemlinsky (1871-1942), en complicidad con el sello EMI. La operación implica una labor de consecuencias históricas, ya que hasta ahora las obras de este músico, cuñado de Schoenberg, amigo de Mahler y maestro y amante no correspondido de Alma Mahler, llegaban con cuentagotas.

La presente grabación nos ofrece toda la obra coral del que fuera gran director de orquesta. Quince obras se incluyen en esta integral de la que destacan tres salmos y varios textos de carácter religioso, incluyendo alguno basado en la liturgia judía. De entre los escritores a los que Zemlinsky recurrió hay nombres como Heine, Uhland o Richard Dehmel, el poeta escritor al que recurrió Schoenberg para su *Noche transfigurada* y al que quiso recurrir sin éxito para su *Escala de Jacob*. Lo más fascinante de escuchar a Zemlinsky es encontrar el mismo clima que en Schoenberg, pero con una independencia musical total. **J.F.G.**

BODA EN FLORENCIA

VIVARTE SONY

La Pellegrina:

Música para la boda de Ferdinando de Medici y Christine de Lorraine, Princesa de Francia. Florencia 1589.

Huelgas Ensemble.

Paul van Nevel.

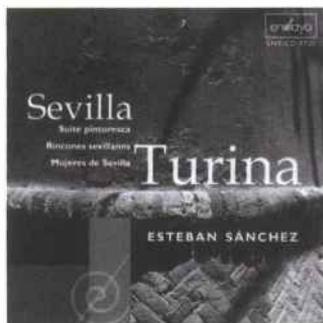
El periodo que conocemos en artes plásticas como manierismo se conoce mal en términos musicales. Esto es especialmente grave tratándose, sin duda, de una época gloriosa. El final del siglo XVI debió alcanzar en Florencia una magnificencia musical de la que sólo nos llegan ecos a través de los círculos que especulaban con lo que muy poco después sería la ópera, nacida allí mismo de estas especulaciones. Como el músico más importante de los que vivieron en ese periodo (aunque siendo un jovencito) es Monteverdi, cualquier intento de rescatar música de esos años corre el riesgo de sonarnos a él, lo que, en modo alguno, es un desmerecimiento.

Eso ocurre con esta fascinante reconstrucción de una boda de las que hicieron época, la de Ferdinando de Medici y la Princesa Cristina de Lorena en 1589. La Pellegrina es el borrador de lo que debió ser un espectáculo grandioso. Se cuenta con música de Cavaliere (1550-1602), Malvezzi (1547-1599), Marenzio (1554-1599), Werrecore (muerto hacia 1574), Giovanni de Bardi (1534-1612) y Jacopo Peri (1561-1633). La reconstrucción de Van Nevel es, desde luego, fascinante y abre todo un continente de belleza que no merecemos desconocer. **J.F.G.**

Richard Strauss falleció en el año 1949, se cumplen, pues, los cincuenta años de su desaparición. Solti, se ha ido hace meses. El reencuentro de estas dos leyendas del siglo llega a través de la voluntad de su sello discográfico de reeditar las seis óperas que el gran húngaro grabó con óperas del bávaro.

Cinco de estas seis obras líricas cuentan con libreto de Hugo von Hofmannsthal, que quizá sea el más grande dramaturgo lírico de todo el siglo y aun recorriendo toda la historia del género sería difícil encontrar otro caso comparable. Esta colaboración ha hecho del corpus straussiano una de las grandes aportaciones del siglo, y no es habitual encontrar a un músico literalmente salvado por su libretista. Strauss, genial en su oficio, pero bastante inconsistente en el plano de la personalidad, encontró en el fino poeta la armadura necesaria para proyectar correctamente la música.

El legado Solti/Strauss es uno de los más sólidos en la oferta discográfica de las últimas décadas. El tiempo no se detiene y muchos querrán conocer nuevas aportaciones, pero esta alianza sigue siendo compra segura. **J.F.G.**



SEVILLA ÍNTIMA

ENSAYO

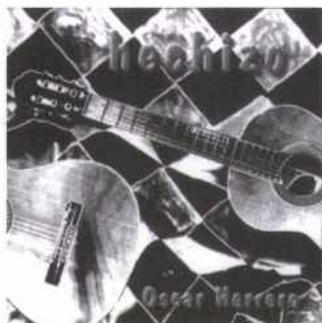
J. Turina:

Sevilla, Suite pintoresca, op. 2. Rincones sevillanos, op. 5. Mujeres de Sevilla, op. 89.
Esteban Sánchez, piano.

La música de Joaquín Turina es, ante todo, música sevillana y música íntima, pero para alcanzar esa intimidad tiene que pulir lo popular y lo pintoresco. La calidad lírica es también clave fundamental en la obra del músico andaluz sometida a un personal proceso de sentimiento. Por otra parte, su música va teñida de un vago descriptivismo, absolutamente opuesto a la técnica de programa.

Es precisamente en el piano donde toma caracteres más claros la evolución del estilo de Turina y donde puede aplicarse con más precisión los postulados antes indicados. En las piezas que esta sustanciosa grabación contiene se reúnen esos valores de confianza, de intimidad que le dan una significación estética. Mucho queda de espíritu romántico en sus títulos; encajados con la música nos ofrecen una melodía popular ya con su exacta demarcación geográfica, ambiental y emotiva, con el imperativo del culto a la forma heredado de sus maestros en la Schola Cantorum parisiense, una forma flexible que le permite una personalísima construcción.

Es la embriaguez de Sevilla la que nos envuelve esbozada en esta selección de equilibrada brevedad, y que nos regala primorosamente un pianista de técnica y musicalidad irreprochable como fue Esteban Sánchez. **M.G.F.**



CELTIC FLAMENCO

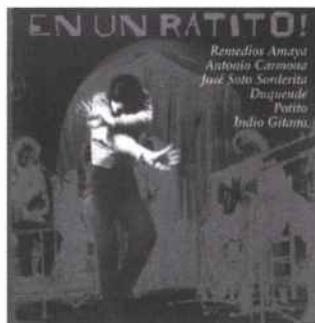
KARONTE / RGB ARTE
VISUAL

Hechizo.

Oscar Herrero: guitarra.

Esto sí que no lo habíamos oído nunca... ¡Brindo por la fusión. Brindo por el mestizaje y la investigación personal... Brindo por la fantasía!

Oscar Herrero hace una música muy flamenca, mucho... El título ya nos va avisando desde el principio mismo del tono de su disco... Y luego, cuando menos nos lo esperamos y como propina, al igual que todo el flamenco de hoy que se precie: ¡fusión! Y es aquí, justamente aquí, donde llega la sorpresa. En algún momento el autor debió viajar por las tierras de nuestro norte donde reina la gaita, y donde se enseñorean los pastos, y donde dominan las finas y persistentes lluvias. Debí escuchar algún sonido sugerente, y se debió decir: ¿por qué no? Si lo han hecho con el Raí, con la Salsa, con tantas cosas... Pues nosotros nos lo hacemos con un gaitero... ¡Por el artículo 34! No es que el resultado no sea bueno, no. Todo lo contrario... Es, cuando menos, sorprendente, chocante. Merece la pena escucharlo. Es sólo un tema, vale, pero marca. Tal vez inicie un nuevo camino, ¿quién sabe...? A ver lo que nos depara el futuro... Ah, no olvidéis los temas flamencos lentos, están llenos de sensibilidad y dulzura... No todo van a ser pastos y lluvias, que también hay fino y ramblas de polvo y arena, ozú.

EL TÍO CROQUETA

"EN UN RATITO"

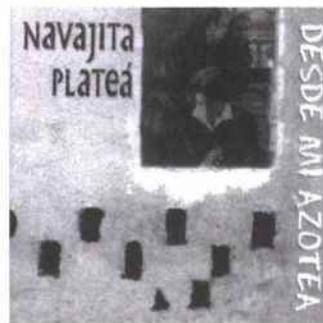
CHRYSALIS

Varios autores.

Del dicho al hecho, dada la variedad de cantes y cantores que encontramos en ella. Por otra parte, es un inmejorable ejemplo de que a veces la sabiduría popular tiene ese nombre con merecimiento. Y de que no basta con juntar a un plantel de flamencos, memorables por separado, para lograr un disco memorable... En la carátula afirman los responsables que han querido reflejar el espíritu de una fiesta, anteponiendo la espontaneidad y la fuerza a la calidad del sonido, con el afán de recuperar todo el espíritu de una reunión de flamencos. Pues bien, "desgraciadamente" lo que tenemos es una grabación de buena calidad técnica, muy buena si pensamos que está hecha en directo, pero la fuerza y la espontaneidad no aparecen por ninguna parte. ¡Qué despropósito!

Aun así, el disco merece la pena, ya que todos los que participan son músicos de talla, los cantes y el sonido son buenos. Pero ya os digo, los propósitos de los que lo han hecho se perdieron en la mar. Por poner otro ejemplo, mencionan en los agradecimientos al fotógrafo, y las dos fotos que aparecen están tan manipuladas que apenas se reconocen. ¿Qué os parece?

Al menos, esperamos que hayan pasado un buen rato produciendo y grabando el disco, y que la gente lo sepa apreciar; porque desde luego, como decíamos al principio, del dicho al hecho, hay mucho trecho...

E.T.C.

PARA NO PERDER EL BUEN HUMOR

CHRYSALIS

Navajita Plateá:

Desde mi azotea.

Los Navajita siguen en su línea de hacer flamenco pop-rockero-rumbero agradable al oído, sin complicaciones. El sonido es bueno, tiene momentos, breves instantes memorables, y un par de temas que logran un resultado muy poético y conmovedor. El resto está hecho para que no perdamos el buen humor: alegre, desenfadado y juguetón; muy actual, con sus puntitos de fusión. Pero no puedo evitar la sensación de pensar que está hecho para pasar el rato. Hay mucho coro y estribillo complaciente, facilón. Tal vez habría que investigar un poquito en los ritmos y en los sonidos, un poco más allá de la recetilla, de la apariencia de incorporar lo último. Otros flamencos han contado con músicos de Jazz, más sueltos en armonías y melodías, más atrevidos en sus planteamientos. Los seguidores de los Navajita, disfrutarán del nuevo disco. A mí, al escucharlos sin las carátulas delante, me cuesta saber si estoy escuchando este compacto o el anterior.

Los músicos, como en casi todos los discos de hoy en día, son excelentes profesionales. Destaca el bajo de Ignacio Cintado, las percusiones y el cajón, que siempre ayudan a que el trabajo sea resultón.

Deberíamos pedirles más, que nos regalen instantes de música inolvidable, pero no contados, sino muchos, generosos. **E.T.C.**

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

Tito, o las desgracias del perdón

Mientras Mozart andaba intentando ganarle un poco de tiempo a la muerte, las ocupaciones se le acumulaban inmisericordemente. En el verano de 1791 (año de su muerte), Amadeus se encontraba empantanado con dos óperas: *La flauta mágica* y una ópera seria, género que no practicaba desde diez años antes. Se trataba de un encargo con motivo de la coronación de Leopoldo II, *La clemenza di Tito*. Tenía libreto impuesto, de Metastasio, y se ha convertido en lugar común considerarla como la antítesis de calidad con relación a la brillante *Flauta mágica*. Es cierto que Mozart tuvo apenas cuatro semanas para realizarla -y no a tiempo completo- y que el género serio parecía alejado de su sensibilidad; también es cierto que varios pasajes de la instrumentación y los recitativos corrieron a cargo de su alumno asistente Süßmayr. Pero sería necio no encontrar en un Mozart, fatigado y apresurado, al menos un puñado de rasgos de genio. Indudablemente, si no existieran las cinco joyas operísticas mozartianas (*Rapto*, *Figaro*, *Don Giovanni*, *Così* y *La flauta*), esta *Clemenza* sería una obra maestra con pocas restricciones. Por ello, es bueno acostumbrarse a sus calidades y, sobre todo, verla en escena, ya que los prejuicios son malos consejeros. Esos mismos prejuicios que llevaron a exclamar a la emperatriz María Luisa (lamentablemente española): "...la gala de ópera no fue muy buena y la música es tan mala que casi nos dormimos".

La clemenza di Tito cuenta la historia de un emperador tan generoso que perdona a todo el mundo, ya sea a quienes quieren quitarle el poder y asesinarle o robarle a la mujer que quiere; nada perturba el programa clemente de un Tito un tanto artificial, aunque deseable. La música puede dejar frío al que espere la briosa animación del ciclo Da Ponte, pero tiene arias excelentes y una sobriedad de tono de la mejor pasta.

La apuesta del Teatro Real por esta



Retrato inacabado de Mozart, Joseph L'Heureux, 1789.

ópera muy poco vista en directo en Madrid es un rasgo de decisión. Otro aspecto de gran interés es que se ha programado fuera del abono principal de ópera y se ha incluido en un abono mixto de cinco

espectáculos (junto a las populares *Bohème*, *Aida*, *Carmen*, el ballet del Kirov, un recital y las próximas *Golondrinas*). De las seis funciones que el Real brinda del título mozartiano (del 12 al 24 de marzo), tres están libres de abono. Su programación forma parte, por tanto, del diseño por abrir las representaciones operísticas al mayor número de gente posible. Ocasión que no debe ser desaprovechada por los aspirantes a ingresar en la afición lírica.

El elenco de estas representaciones está formado por Zoran Todorovich, que será Tito, el emperador magnánimo, Véronique Gens, Dawn Kotoski, Annette Siltgen, Debora Beronesi y Alfonso Echeverría. La dirección musical (siempre tan decisiva tratándose de Mozart) corre a cargo de Ralf Weikert; mientras que la dirección de escena, la escenografía, el figurinismo y la iluminación será de Pet Halmen. ■

Velázquez y Chopin

El Centro Cultural Conde Duque, de Madrid, se encuentra bastante reactivado esta temporada y lleva varios meses proponiendo ciclos de conciertos muy bien pensados. En el cambio

de año, realizó un ciclo dedicado al Grupo de los Seis (aprovechando el centenario de Poulenc y Durey). Y en los próximos dos meses se ha embarcado en otros dos para recordar dos aniversarios muy dispares, pero del mayor interés.

El primero de ellos se centra en la música en torno a Velázquez (1599-1660), del que se cumple el cuarto centenario de su nacimiento. Dos conciertos (y otras tantas conferencias) darán pie a escuchar a sendos buenos grupos especializados: La Real Cámara, dirigida por Emilio Moreno, y La Folía, regida por Pedro Bonet. Por cierto, que su padre, el catedrático Bonet Correa, tendrá a su cargo una de las conferencias. El otro ciclo que atraviesa todo el mes de marzo nos recuerda que Chopin (1810-1849) murió hace 150 años. Cinco conciertos con mucho piano y un protagonista casi único: Ludmil Anguelov. ■



Chopin

Rosas y picante

Dos presencias de la zarzuela cubren el presente bimestre del Teatro de la Zarzuela de Madrid. La primera, *La del Manojito de rosas*, con música de Sorozábal y libro de Ramos de Castro y Carreño, sube a la escena del 6 al 28 de febrero. La segunda, *La corte del Faraón*, con música de Vicente Lleó y libro de Perrín y Palacios, comienza sus representaciones el 27 de marzo próximo. Estos dos títulos principales del invierno tienen numerosos atractivos para el aficionado, pero sus cualidades van a ser muy opuestas.

El título de Sorozábal se presenta como un sainete lírico y forma parte del último estallido de la zarzuela, antes de la guerra, en el que sobresalieron nombres como Moreno Torroba (*La Chulapona*), Vives (*Doña Francisquita*), Alonso (*La Calesera*), Guerrero (*Los gavilanes*), o este *Manojito de rosas* del año 1934. Las características de este último ciclo dorado es que los compositores intentaron -y consiguieron, en muchos casos- una producción de mayor unidad musical, por más que recrearan de manera casi manierista los temas que habían dado popularidad al género en el ciclo histórico de la Restauración.

La obra de Lleó representa otros valo-



La del Manojito de Rosas, T. de la Zarzuela.

res. Estrenada en 1910, *La corte del faraón* se convirtió enseguida en la máxima representante de un tipo de zarzuela sicilíptica. Si el género no ha hecho escuela es porque en el terreno del erotismo, la revista, el teatro o el cabaret pueden sobrepasar con facilidad a las procacidades, siempre contenidas, que pueden proferirse en un género en el que, después de todo, hay que cantar y si es bien, mejor. Pese a todo, estas osadías, casi siempre verba-

les, de nuestros bisabuelos han alimentado la nostalgia y han hecho que la brava opereta bíblica, como se define, mantenga su popularidad y que, incluso, se hiciera una película sobre ella hace algún tiempo.

El capítulo principal de estos montajes se encuentra en la puesta en escena. Para la de Sorozábal el encargado será nada menos que Emilio Sagi, director artístico del Teatro de la Zarzuela. Es de suponer que su implicación no será para despacharse la obra con un trabajo de oficio y que realizará una brillante prestación en su reposición, ya que se trata de una producción de la casa de 1990. Otro elemento atractivo será la prestación del barítono español de moda, Carlos Álvarez en la primera representación, la del día 6, para recordar su debut en este mismo montaje.

Por otra parte, se espera con mucha curiosidad el montaje de Alfredo Arias para los cálidos egipcios. El argentino es uno de los más famosos directores de escena mundiales y no se suele privar de ir más allá de lo que el recato lírico impone. De hecho, el que acepte realizar este montaje es ya una pista de que algo se trae entre manos que puede hacer ruido. Sin duda, parece uno de los éxitos de la temporada para el Teatro de la Zarzuela. ■

La hora de Stockhausen

Los próximos días 20, 21 y 22 de marzo se concretará la presencia en Madrid de la figura más emblemática de la música de vanguardia de la segunda mitad del siglo, el alemán Karlheinz Stockhausen (1928). Tres conciertos acogidos dentro de la temporada "La Música de Nuestro Tiempo", de ProMúsica.

Este viaje se concretará en la posibilidad de escuchar trece obras suyas y poder seguir tres conferencias dictadas por

él mismo. Con Stockhausen viajan a Madrid, su hijo, el también célebre trompetista Markus Stockhausen, su última mujer, la clarinetista Suzanne Stephens y su ahijada Kathinka Paaver que toca flautas; un grupo familiar, pero de alto rendimiento artístico. Los tres conciertos se celebran en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música de Madrid, a las 19,30 horas. Mientras que las conferencias lo harán en la Residencia de Estudiantes el mismo día de cada concierto. ■



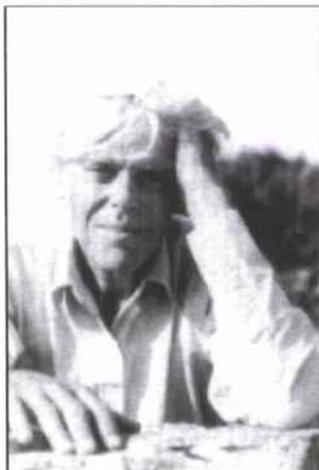
Stockhausen

La batalla de las *Pasiones*

Pocas horas antes de que Alfredo Arias levante el telón en el Teatro de la Zarzuela con unas representaciones de *La corte del Faraón* que se presumen tórridas, las dos grandes orquestas con sede en Madrid se lanzan al anual ejercicio de expiación consistente en ofrecer a su público *La Pasión según San Mateo*, de Bach en la proximidad de la Semana Santa. Buen modo de hacerse perdonar los pecados que puedan cometerse en la calle de Jovellanos.

Este año, las dos centurias, La Orquesta Nacional de España y la Orquesta Sinfónica de la RTVE, se han dejado de vacilaciones (Pasiones según San Juan u otros oratorios) y han ido directamente al grano, la gran obra que marca el inicio de la pausa de Pascua. Todo con gran orquesta (desafiando las convenciones, ya algo añejas, de que hay que tocar a Bach con dispositivos instrumentales de la época), coro, solistas y director en comunión emocional con el público.

Con la plena recuperación de los viejos hábitos, vuelven también las señeras rivalidades: ¿Qué orquesta lo hará mejor?, ¿Quién habrá contratado a solistas y director más adecuados? Este año, la balanza en el capítulo directorial se inclina a priori del lado de la Sinfónica de la RTVE. En el Teatro Monumental se verá en el podio a uno de los más destacados especialistas mundia-



Frans Brüggen

les en interpretación barroca, el holandés Frans Brüggen (no todo iban a ser futbolistas del Barça). Si tiene tiempo y calma para ensayar, lo lógico es que Brüggen pueda transmitir a los músicos de la RTVE excelentes ideas sobre la interpretación, ya que de instrumento no los va a hacer cambiar. El coro será la Escolanía de Nuestra Señora del Recuerdo.

La Orquesta Nacional, por su parte, juega con efectivos propios, Coro Nacional y a las órdenes de su director de facto, el emérito Rafael Fröhe de Burgos. El curtido capitán buscará, sin duda, las viejas vibraciones, cuando, año tras año, se repetía este mismo programa en fechas análogas y el aficionado fiel convertía la cita en un acontecimiento. Fröhe, que ha basado su reencuentro con la ONE en un ejercicio de recuperación de esencias perdidas, no se dará por vencido. ■



PROGRAMACIÓN DEL AUDITORIO FEBRERO-MARZO '99

CICLO "MÚSICA EN TIEMPOS DE VELÁZQUEZ" (1599-1660)

Conciertos

Lunes 8 de febrero 19,30 h.
Entrada libre. Aforo limitado.

MÚSICA INSTRUMENTAL DEL TIEMPO DE VELÁZQUEZ, I

"Tientos y canciones para violín y bajo continuo"

LA REAL CÁMARA. Emilio Moreno, *violín*; Sergi Casademunt, *vihuela de arco*; Leon Berben, *clave*; Juan Carlos de Múlder, *guitarra*.

Obras de T.L. de Victoria, Cabanilles, A. Lorente, A. de Sola, J. Schoop, A. Falconiero, E. Botelero y B. de Selma y Salaverde.

Lunes 15 de febrero 19,30 h.
Entrada libre. Aforo limitado.

MÚSICA INSTRUMENTAL DEL TIEMPO DE VELÁZQUEZ, II

"Apuntes musicales sobre la biografía y la obra de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez"

LA FOLIA. Pedro Bonet, *flauta y dirección*; Belén González, *flauta de pico*;

Alberto Martínez Molina, *clave*; Fernando Sánchez, *bajón*; Adrián Rodríguez Corral, *chelo*.
Obras de Correa d'Arauxo, H. Butler, G. Frescobaldi, B. de Selma y Salaverde, entre otros.

Conferencias

Martes 9 de febrero 19,30 h.

"VELÁZQUEZ Y LA CORTE"
por Antonio Bonet Correa

Lunes 22 de febrero 19,30 h.

"MÚSICA Y ANTIMÚSICA EN VELÁZQUEZ"
por Andrés Ruiz Tarazona

CICLO "OBRA ÍNTEGRA PARA PIANO DE F. CHOPIN" (1810-1849)

Lunes 1 de marzo, y lunes 8, 15, 22 y 29 de marzo 19,30 h.
Entrada libre. Aforo limitado.

Ludmil Anguelov, *piano*

Lunes 5 de abril 19,30 h.
Entrada libre. Aforo limitado.

HOMENAJE A CHOPIN

"Música para chelo y piano"

Claude Druelle, *chelo*, y Pablo Puig Portner, *piano*

AUDITORIO CONDE DUQUE

Conde Duque, 11 - 28015 MADRID (Metro San Bernardo)

Teléfonos 91 588 57 24 - 91 588 58 34

Febrero

Del 1 al 7

4, 7, 10, 14, 17 y 20 de febrero.
Orquesta Sinfónica de Madrid.
Coro Nacional de España.
Christof Perick, director musical.

Werner Herzog, director de escena.
Tannhäuser. Música y libreto de Wagner.
Teatro Real.

INTÉRPRETES

Amsterdam Baroque Orchestra. (12, mar. Aud. Nac.)
Angelov, Ludmil, piano. (22, feb. 1, 8, 15, 22, mar. Aud. C. Duque)
Ricci, mezzo. Pilar, percusión. (8, feb. C. R. Soffa)
Beethoven Academy. (24, 25, feb. Aud. Nac.)
Budapest Bach Orchestra. (9, feb. Aud. Nac.)
Chenlo, clave; Arias, flauta; Arriaga, guitarra; Estevan, percusión; Manzanares, celesta. (24, feb. Aud. Nac.)
Ch. Oelze, soprano. R. Jansen, piano. (22, feb. T. Zarzuela)
City of Birmingham Symphony Orchestra. (23, mar. Aud. Nac.)
Conjunto Ibérico de Violoncellos. (24, mar. Aud. Nac.)
Coro de la UAM. (13, mar. I. de Santiago)
Coro Nacional de España. (4, 5, 6, 7, 10, 14, 17, 20, 26, 27, 28, feb. 12, 14, 17, 20, 22, 24, 26, 27, 28, mar. T. Real), (18, feb. 18, mar. Aud. Nac.)
Cuarteto Chilingiarian. (5, 6, feb. Aud. Nac.)
Cuarteto de Tokio. (26, mar. Aud. Nac.)
Deutsche Kammerphilharmonie. (19, mar. Aud. Nac.)
Deutsches Symphony-Orchester Berlin. (11, mar. Aud. Nac.)
Ensemble Sax. (1, mar. C. R. Soffa)
E. Lebrun / M. A. Leurent, organistas. (10, feb. Aud. Nac.)
Escolanía Nuestra Señora del Recuerdo. (11, 12, 25, 26, mar. T. Monumental)
E. Kissin, piano. (22, mar. Aud. Nac.)
F. López, órgano. (17, feb. Aud. Nac.)
G. Leonhardt, órgano y clave. (17, feb. Aud. Nac.)
H. Henck, piano. (8, mar. C. R. Soffa)
Juilliard String Quartet. (25, mar. Aud. Nac.)
La Folia. (15, feb. Aud. C. Duque)

La Real Cámara. (8, feb. Aud. C. Duque)
Les Musicians du Louvre. (16, mar. Aud. Nac.)
London Philharmonic Orchestra. (20, feb. Aud. Nac.)
M. Lipovsek, mezzo. A. Spiri, piano. (8, feb. T. Zarzuela)
M. Pletnev, piano. (7, feb. Aud. Nac.)
Música Antigua Köln. (6, mar. Aud. Nac.)
Mutare Ensemble de Frankfurt. (17, mar. C. B. Artes)
Orfeón Donostiarra. (19, 20, 21, mar. Aud. Nac.)
Orquesta Clásica de Madrid. (23, feb. Aud. Nac.)
Orquesta de Cámara del Concertgebouw de Amsterdam. (26, feb. Aud. Nac.)
Orquesta Comunidad de Madrid. (6 al 28, feb. 15, feb. 27, 28, 29, 30, 31, mar. T. Zarzuela), (13, mar. Aud. Nac.)
Orquesta Nacional de España. (5, 6, 7, 12, 13, 14, 19, 20, 21, 26, 27, 28, feb. 5, 6, 7, 19, 20, 21, 26, 27, 28, mar. Aud. Nac.)
Orquesta Sinfónica de Madrid. (4, 7, 10, 14, 15, 17, 20, feb. 12, 14, 15, 17, 20, 22, 24, mar. T. Real), (18, feb. Aud. Nac.)
Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias. (12, 13, 14, mar. Aud. Nac.)
Orquesta Sinfónica Varsovia. (19, feb. Aud. Nac.)
Orquesta y Coro de RTVE. (4, 5, 11, 12, 18, 19, 25, 26, feb. 4, 5, 11, 12, 18, 19, 25, 26, mar. T. Monumental), (18, mar. Aud. Nac.)
Radio Philharmonic Hannover des NDR. (17, mar. Aud. Nac.)
Schola Gregoriana Hispana. (13, mar. I. de Santiago)
S. Marcovici, violín. I. Golan, piano. (9, mar. Aud. Nac.)
T. Hampson, barítono. W. Rieger, piano. (8, mar. T. de la Zarzuela)
Trio à Cordes de París. (22, feb. C. B. Artes)
T. Barto, piano. (16, feb. Aud. Nac.)

Del 8 al 14

Lunes, 8: 19,30 h.
La Real Cámara.
Emilio Moreno, violín y dirección.
Obras de Victoria, Lorente, Sola, Schopp, Falconiero, Cabanilles, Botelero y Selma.
Auditorio Conde Duque.

Lunes, 8: 20 h.
Marjana Lipovsek, mezzo.
Anthony Spiri, piano.
Obras de Berg y Mussorgski.
Teatro de la Zarzuela.

Lunes, 8: 19,30 h.
Anna Ricci, mezzosoprano.
Pilar Subirá, percusión.
Obras de Carbonell, Barce, Rossinyol, Nuix, Charles, Guinjoan, Mestres y Sardá.
Centro de Arte Reina Sofía.

Martes, 9: 22,30 h.
Budapest Bach Orchestra.
Zoltan Kocsis, director.
Obras de Bach.
Auditorio Nacional.

Miércoles, 10: 19,30 h.
Eric Lebrun / Marie Ange Leurent, organistas.
Obras de Rameau, Beauvarlet-Charpentier, Berlioz, Saint-Saëns, Bizet y Langlais.
Auditorio Nacional.

Jueves, 11: 19,30 h. Viernes, 12: 20 h.
Orquesta y Coro RTVE.
Adrian Leaper, director.
Joaquín Achúcarro, piano.
Obras de Mozart y Bruckner.
Teatro Monumental.

Viernes, 12 y Sábado 13: 19,30 h.
Domingo, 14: 11,30 h.
Orquesta Nacional de España
Eliahu Inbal, director.
Cho Liang Lin, violín.
Obras de Barber y Mahler.
Auditorio Nacional.

Domingo, 14: 11 h. Lunes 15: 20 h.
Orquesta Sinfónica de Madrid.
García Navarro, director.
Alicia de Larrocha, piano.
Obras de Blanquer, Montsalvatge y Dvorak.
Teatro Real.

Jueves, 4: 19,30 h. Viernes, 5: 22 h.
Orquesta y Coro de RTVE.
Franz Paul Decker, director.
Bernadette Greevy, mezzo.
Elgar: La Señorita española (suite). Pinturas marinas. The music makers.
Teatro Monumental.

Viernes, 5: 19,30 h.
Cuarteto Chilingiarian.
Dvorak: Cuarteto n° 11. Quinteto con viola, Op. 97. Martinu: Cuarteto n° 5.
Auditorio Nacional.

Viernes, 5 y Sábado, 6: 19,30 h. Domingo, 7: 11,30 h.
Orquesta y Coro Nacionales de España.
Frédéric Chaslin, director.
Emilio Navidad, viola.
R. Steubing-Negenborn, director del coro.
Guridi: Diez melodías vascas. Vaughan Williams: Flos Campi. Ravel: Daphnis et Chloe (suites 1 y 2).
Auditorio Nacional.

Sábado, 6: 19,30 h.
Cuarteto Chilingiarian.
Dvorak: Cuarteto n° 7. Cuarteto n° 12 "Americano". Smetana: Cuarteto n° 2.
Auditorio Nacional.

6 al 28 de Febrero: 20 h. (excepto Lunes). Miércoles y Domingos: 18 h.
Orquesta de la Comunidad de Madrid.
Luis Remartínez, director musical.
Emilio Sagí, director de escena.
La del manojo de rosas. Música de Pablo Sorozábal. Libro de Ramos de Castro y Carreño.
Teatro de la Zarzuela.

Domingo, 7: 19,30 h.
Mikhail Pletnev, piano.
Bach: Preludios y fugas. Mendelssohn: Preludios y fugas, Op. 35. Grieg: Piezas Líricas. Schumann: Estudios Sinfónicos, Op. 13.
Auditorio Nacional.

Febrero

Del 15 al 21

Lunes, 15: 20 h.
Orquesta Comunidad de Madrid.
Coro del Teatro de la Zarzuela.
Pedro Halffter-Caro, director.
Halffter-Caro: *Orquestación de un tema de Purcell*. Vivaldi: *Gloria RV 589*. Shostakovich: *Sinfonía n.º 1*.
Teatro de la Zarzuela.

Lunes, 15: 19,30 h.
La Folia.
Pedro Bonet, director.
Obras de Correa d'Arauxo, Butler, Frescobaldi, B. de Selma y Salaverde, Van Eyck, Froberger y Falconiero.
Auditorio Conde Duque.

Martes, 16: 19,30 h.
Tzimon Barto, piano.
Obras de Schubert, Liszt, Schumann y Chopin.
Auditorio Nacional.

Miércoles, 17: 19,30 h.
Felipe López, órgano.
Obras de Buxtehude, Bach,

Eslava. Liszt y J. Alain.
Auditorio Nacional.

Miércoles, 17: 19,30 h.
Gustav Leonhardt, órgano y clave.
Obras de J. S. Bach.
Auditorio Nacional.

Jueves, 18: 19,30 h.
Orquesta Sinfónica de Madrid.
M. Á. Gómez Martínez, director.
A. Goig, clarinete. S. Aragón, fagot.
Obras de Coria y R. Strauss.
Auditorio Nacional.

Jueves, 18: 19,30 h.
Coro Nacional de España.
R. Steubing-Negenborg, director.
Música sacra y profana europea.
Auditorio Nacional.

Jueves, 18: 19,30 h. Viernes, 19: 20 h.
Orquesta y Coro de RTVE.
Alexander Rahbari, director.
Benjamin Moreno, trompeta.
Obras de Grieg, A. Arutunian y

R. Strauss.
Teatro Monumental.

Viernes, 19: 22,30 h.
Orquesta Sinfónica Varsovia
Krzystof Penderecki, director.
D. Ashkenazi, viola.
Obras de Prokofiev y Penderecki.
Auditorio Nacional.

Viernes, 19 y Sábado, 20: 19,30 h. Domingo, 21: 11,30 h.
Orquesta Nacional de España.
Eliahu Inbal, director.
Doris Soffel, contralto.
Mahler: *Lieder eines fahrenden gesellen*. Bruckner: *Sinfonía n.º 7*.
Auditorio Nacional.

Sábado, 20: 22,30 h.
London Philharmonic Orchestra.
Juka-Pekka Saraste, director.
Cheryl Studer, soprano.
R. Strauss: *Sexteto, Interludio y Finale de 'Capricio'*. Beethoven: *Sinfonía n.º 3, 'Heroica'*.
Auditorio Nacional.

Del 22 al 28

Lunes, 22: 19,30 h.
Ludmil Anguelov, piano.
Ciclo Chopin. (I)
Auditorio del Conde Duque

Lunes, 22: 20 h.
Christiane Oelze, sop. R. Jansen, pn
Obras de Wolf, Webern y Strauss.
Teatro de la Zarzuela.

Lunes 22: 19,30 h.
Trío à Cordes de París.
Obras de Ibarrondo, Pecou, Guinjoan y Guerrero.
Círculo de Bellas Artes.

Martes 23: 19,30 h.
Orquesta Clásica de Madrid.
George Pehlivanian, director.
Obras de Stravinsky y Beethoven.
Auditorio Nacional.

Miércoles, 24: 19,30 h.
Beethoven Academy. Jan Caeyers, director. Christian Zacharias, piano.
Beethoven: *Conciertos n.º 2, 3 y 4*.
Auditorio Nacional.

Actividad Cultural

Salas Culturales y de Exposiciones.

Exposiciones de Pintura, Escultura, Fotografía, Conferencias, Teatro, Danza... En CAJA MADRID destinamos nuestros esfuerzos a la difusión de la Cultura en todas sus expresiones.

Contribuimos a la iniciación y desarrollo de los nuevos artistas que, poco a poco, dan forma a los sueños. Para que todos podamos continuar disfrutando de su esencia y belleza.

Éste es nuestro compromiso.

Porque en CAJA MADRID pensamos que la Cultura es parte de nuestra identidad.

Plaza San Martín, 1. 28013 Madrid.
Barquillo, 17. 28004 Madrid.
Blasco de Garay, 38. 28015 Madrid.
Eloy Gonzalo, 10. 28010 Madrid.
Casarrubuelos, 5. 28015 Madrid.
Libreros 10-12. 28001 Alcalá de Henares (Madrid).
San Antonio, 49. 28300 Aranjuez (Madrid).

Plaza de la Cultura, 5. 28530 Morata de Tajuña (Madrid).
Plaza de Cataluña, 9. 08007 Barcelona.
Plaza de los Reyes s/n. 11701 Ceuta.
Calatrava, 7-9. 13004 Ciudad Real.
Toledo, 9. 13200 Manzanares (Ciudad Real).
Plaza Sta. María s/n. 36002 Pontevedra.
Plaza de Aragón, 4. 50004 Zaragoza.



Febrero-marzo

Miércoles, 24: 19,30 h.
Chenlo, Arias, Arriaga, Estevan, Manzanares.
Obras de Pinkham, Halffter, Bertomeu, Núñez, Ligeti, Ponce, Prieto e Ibarrodo.
Auditorio Nacional.

Jueves, 25: 19,30 h.
Beethoven Academie. Jan Caeyers, director. Christian Zacharias, piano.
Beethoven: *Conciertos n° 1 y 5*.
Auditorio Nacional.

Jueves, 25: 19,30 h. Viernes, 26: 20 h.
Orquesta y Coro RTVE.
Aldo Ceccato, director.
Obras de Dvorak y Bartók.
Teatro Monumental.

Viernes, 26 y Sábado, 27: 19,30 h. Domingo, 28: h.
Orquesta y Coro Nac. de España.
George Pehlivanian, director.
Verdi: *Réquiem*.
Auditorio Nacional.

Viernes, 26: 22,30 h.
Orquesta de Cámara del Concertgebouw de Amsterdam.
Marco Boni, director. M. Moretti, pn.
Obras de Mozart.
Auditorio Nacional

DIRECTORES

Alcalde, P. (27, 28, 30, 31, mar. 1, 2, 3, 4, abr. T. Zar.)
Alonso, O. (5, 6, 7, mar. Aud. Nac.)
Arizkuren, E. (24, mar. Aud. Nac.)
Ashkenazy, V. (11, mar. Aud. Nac.)
Bonet, P. (15, feb. Aud. C. Duque)
Boni, M. (26, feb. Aud. Nac.)
Brüggen, F. (25, 26, mar. T. Mon.)
Caeyers, J. (24, 25, feb. Aud. Nac.)
Ceccato, A. (25, 26, feb. T. Mon.)
Comissiona, S. (11, 12, mar. T. Mon.)
Chaslin, F. (5, 6, 7, Aud. Nac.)
Decker, Franz P. (4, 5, feb. T. Mon.)
DePriest, J. (4, 5, mar. T. Mon.)
Encinar, J. R. (18, mar. Aud. Nac.)
Frühbeck de Burgos, R. (19, 20, 21, 26, 27, 28, mar. Aud. Nac.)
García Navarro (14, 15, feb. T. Real), (18, 19, mar. T. Mon.)
Goebel, R. (6, mar. Aud. Nac.)
Gómez Martínez, M. Á. (18, feb. Aud. Nac.)
Groba, M. (13, mar. Aud. Nac.)
Halffter, C. (14, 15, mar. T. Real)

Del 1 al 7

Lunes, 1: 19,30 h.
Ensemble Sax. Liem-CDMC.
Obras de Scelsi, Xenakis, Lazkano, Gaigene, Risset y Del Cerro.
Centro de Arte Reina Sofía

Lunes, 1: 19,30 h.
Ludmil Anguelov, piano.
Ciclo Chopin. (II)
Auditorio del Conde Duque

Jueves, 4: 19,30 h. Viernes, 5: 20 h.
Orquesta y Coro de RTVE.
James DePriest, director.
Anne Akiko Meyers, violín.
Obras de Sibelius, Hindemith y Schubert.
Teatro Monumental.

Viernes, 5 y Sábado, 6: 19,30 h. Domingo, 7: 11,30 h.
Orquesta Nacional de España.
Odón Alonso, director.
Salvatore Accardo, violín.
Obras de De la Cruz, Sibelius y Dvorák.
Auditorio Nacional.

Sábado, 6: 19,30 h.
Música Antigua Köln.
Reinhard Goebel, director.
Bach: *El arte de la fuga*.
Auditorio Nacional.

Del 8 al 14

Lunes, 8: 19,30 h.
Ludmil Anguelov, piano.
Ciclo Chopin. (III)
Auditorio del Conde Duque

Lunes, 8: 20 h.
Thomas Hampson, barítono.
Wolfram Rieger, piano.
Teatro de la Zarzuela.

Lunes, 8: 19,30 h.
Herbert Henck, piano.
Obras de Mompou, Cage y Otte.
Centro de Arte Reina Sofía.

Martes, 9: 19,30 h.
Silvia Marcovici, violín. I. Golan, pn.
Sonatas de Brahms.
Auditorio Nacional.

Jueves, 11: 19,30 h.
Deutsches Symphony Orchester Berlin.
Vladimir Ashkenazy, director.
Obras de Brahms y R. Strauss.
Auditorio Nacional.

Jueves, 11: 19,30 h. Viernes, 12: 20 h.
Orquesta y Coro RTVE.
Sergiu Comissiona, director.
Kristen Dolberg, mezzosoprano.
Mahler: *Sinfonía n° 3*.
Teatro Monumental.

Viernes, 12: 22,30 h.
Amsterdam Baroque Orchestra.
Tom Koopman, director.
Bach: *Cantatas*.
Auditorio Nacional.

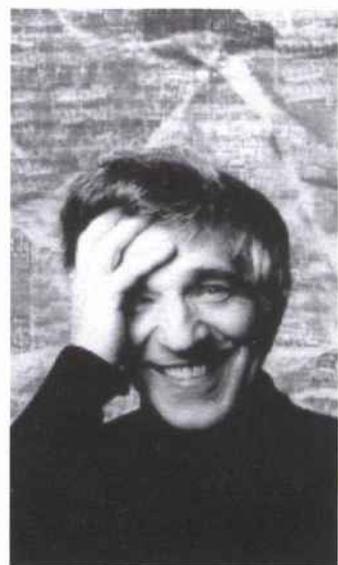
12, 14, 17, 20, 22 y 24 de Marzo.
Orquesta Sinfónica de Madrid.
Coro Nacional de España.
Ralf Weikert, director musical.
Pet Halmen, director de escena.
La Clemenza di Tito. Música de Mozart. Libro de Mazzola.
Teatro Real.

Viernes, 12 y Sábado, 13: 19,30 h. Domingo, 14: 11,30 h.
Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias.
Maximiano Valdés, director.
Obras de Ravel, Orbón y Prokofiev.
Auditorio Nacional.

Sábado, 13: 20 h.
Schola Gregoriana Hispana.
Coro de la UAM.
Vazquez: *Agenda defunctorum*.
Iglesia de Santiago.

Sábado, 13: 22,30 h.
Orquesta Comunidad de Madrid.
Miguel Groba, director.
M. López Domínguez, piano.
Obras de Galán, Poulenc y Weiner.
Auditorio Nacional.

Domingo 14: 11 h. Lunes 15: 20 h.
Orquesta Sinfónica de Madrid.
Cristóbal Halffter, director.
Obras de C. Halffter y Bruckner.
Teatro Real.



Vladimir Ashkenazy

SALAS

Auditorio Conde Duque. C/ Conde Duque, 11. Tel. 91 588 58 24. Metro: San Bernardo.
Auditorio Nacional. C/ Príncipe de Vergara, 146. Tel. 91 337 01 00. Metro: Cruz del Rayo.
Centro de Arte Reina Sofía. C/ Santa Isabel, 52. Metro: Atocha. Tel. 91 467 50 62.
Círculo de Bellas Artes. C/ Marqués de Casa Riera, 2. Metro: Ban-

co. Tel. 91 360 54 00.
Teatro de la Zarzuela. C/ Jovelanos, 4. Metro: Banco de España. Tel. 91 524 54 00.
Teatro Monumental. C/ Atocha, 65. Tel. 91 429 12 81. Metro: Antón Martín.
Teatro Real. Plaza de Oriente, s/n. Tel. 91 516 06 00. Metro: Ópera.
Iglesia de Santiago.

Marzo

Del 15 al 21

Lunes, 15: 19,30 h.
Ludmil Anguelov, piano.
Ciclo Chopin. (IV)
Auditorio del Conde Duque

Martes, 16: 19,30 h.
Les Musicien du Louvre.
Marc Minkowski, director.
Gluck: *Ifigenia en Tauride*.
Auditorio Nacional.

Miércoles, 17: 19,30 h.
Radio Phil. Hannover des NDR.
Ejil Oue, director.
Camilli Nylund, soprano. Karl
María Brandauer, recitador.
Obras de Bartók y Beethoven.
Auditorio Nacional.

Miércoles, 17: 19,30 h.
Mutare Ensemble de Frankfurt.
Obras de Engelmann, Müller-
Hornbach, S. Verdú, Chaviano
y G. Laborda.
Círculo de Bellas Artes.

Jueves, 18: 19,30 h.
Coro Nacional de España.
R. Steubing-Negenborn, director.
Polifonía en torno a F. Guerrero.
Auditorio Nacional.

Jueves, 18: 19,30 h.
Orquesta y Coro de RTVE.
José Ramón Encinar, director.
R. Strauss: *Salomé*. Gorli: *Super
flumina para viola, oboe y orques-
ta*. Honeger: *Le Roi David*.
Auditorio Nacional.

Jueves, 18: 19,30 h. Viernes, 19: 20h.
Orquesta y Coro de RTVE.
García Navarro, director.
Jose M^o Gallardo, guitarra.
Obras de Turina, Bacarisse Chai-
kovsky.
Teatro Monumental.

Viernes, 19: 22,30 h.
Deutsche Kammerphilharmonie.
Trevor Pinnock, director.
Sabine Meyer, clarinete.
Obras de Stravinsky, Mozart,
Sibelius y Beethoven.
Auditorio Nacional.

**Viernes, 19 y Sábado, 20: 19,30
h. Domingo, 21: 11,30 h.**
Orquesta Nacional de España.
Orfeón Donostiarra.
R. Frühbeck de Burgos, director.
Obras de Brahms y García Abril.
Auditorio Nacional.

Del 22 al 28

Lunes, 22: 19,30 h.
Evgueni Kissin, piano.
Auditorio nacional.

Lunes, 22: 19,30 h.
Ludmil Anguelov, piano.
Ciclo Chopin. (V)
Auditorio del Conde Duque

Martes, 23: 19,30 h.
City of Birmingham Symphony
Orchestra.
Simon Rattle, director.
N. Maw: *Odissey*.
Auditorio Nacional.

Martes, 24: 19,30 h.
Conjunto Ibérico de Violon-
cellos.
Elías Arizcuren, director.
Obras de Denisov, De Bries,
Donatoni, Lovendie y Prieto.
Auditorio Nacional.

Jueves, 25: 19,30 h.
Juilliard String Quartet.
Obras de Mozart, Schoenberg y
Beethoven.
Auditorio Nacional.

**Jueves, 25: 19,30 h. Viernes, 26:
20h.**
Orquesta y Coro de RTVE.
Frans Brüggen, director.
Bach: *La Pasión según San Mateo*.
Teatro Monumental.

Viernes, 26: 19,30 h.
Cuarteto de Tokio.
Obras de Haydn, Webern y Bartók.
Auditorio Nacional.

Viernes, 26 y Sábado, 27: 19,30 h.
Domingo, 28: 11,30 h.
Orquesta y Coro Nacionales de
España.
R. Frühbeck de Burgos, director.
Bach: *Pasión según San Mateo*.
Auditorio Nacional.

**27 Marzo al 3 Mayo: 20 h. (ex-
cepto Lunes). Miércoles y Domín-
gos: 18 h.**
Orquesta de la Comunidad de
Madrid.
Pedro Alcalde, director musical.
Alfredo Arias, director de escena.
La Corte del Faraón. Música de Vi-
cente Lleó. Libreto de Perrin y
Palacios.
Teatro de la Zarzuela.

COMPOSITORES

Alain (17, f. A. Nac.)
Arutunian (18, 19, f. T. Mon.)
Bacarisse (18, 19, m. T. Mon.)
Bach (9, 6, 17, f. 6, 12, 26, 27, 28,
m. A. Nac.), (25, 26, m. T. Mon.)
Barber (12, 13, 14, f. A. Nac.)
Barce (8, f. C. R. Sofía)
Bartók (25, 26, f. T. Mon.), (17, 26, m.
A. Nac.)
Beauvarlet / Charpentier (10, f. A. Nac.)
Beethoven (20, 23, 24, 25, f. 17,
19, 25, m. A. Nac.)
Berg (8, f. T. Zarzuela)
Berlioz (10, f. A. Nac.)
Bizet (10, f. A. Nac.)
Blanquer (14, 15, f. T. Real)
Botelero (8, f. A. C. Duque)
Brahms (9, 11, 19, 20, 21, m. A. Nac.)
Bruckner (11, 12, f. T. Mon.), (19, 20,
21, f. A. Nac.), (14, 15, m. T. Real)
Butler (15, f. A. C. Duque)
Buxtehude (17, f. A. Nac.)
Cabanilles (8, f. A. C. Duque)
Cage (8, m. C. R. Sofía)
Carbonell (8, f. C. R. Sofía)
Cerro (1, m. C. R. Sofía)
Coria (18, f. A. Nac.)
Correa d'Arauxo (15, f. A. C. Duque)
De la Cruz (5, 6, 7, m. A. Nac.)
Chaikovsky (18, 19, m. T. Mon.)
Charles (8, f. C. R. Sofía)
Chaviano (17, m. C. B. Artes)
Chopin (16, f. A. Nac.), (22, f. 1, 8,
15, 22, m. A. C. Duque)
De Bries (24, m. A. Nac.)
Denisov (24, m. A. Nac.)
Donatoni (24, m. A. Nac.)
Dvorak (5, 6, f. 5, 6, 7, m. A. Nac.),
(14, 15, f. T. Real), (25, 26, f. T. Mon.)
Elgar (4, 5, f. T. Mon.)
Engelmann (17, m. C. B. Artes)
Eslava (17, f. A. Nac.)
Falconero (8, 15, f. A. C. Duque)
Frescobaldi (15, f. A. C. Duque)
Froberger (15, f. A. C. Duque)
Gaigene (1, m. C. R. Sofía)
Galán (13, m. A. Nac.)
García Abril (19, 20, 21, m. A. Nac.)
García Laborda (17, m. C. B. Artes)
Gluck (16, m. A. Nac.)
Gorli (18, m. A. Nac.)
Grieg (18, 19, f. T. Mon.)
Guerrero (22, f. C. de B. Artes),
(18, m. A. Nac.)
Guinjoan (8, f. C. R. Sofía), (22, f. C. B.
Artes)
Guridi (5, 6, 7, A. Nac.)
Halffter-Caro (15, f. T. Zar.)
Halffter, C. (24, f. A. Nac.), (14, 15,
m. T. Real)
Haydn (26, m. A. Nac.)
Hindemith (4, 5, m. T. Mon.)
Honeger (18, m. A. Nac.)
Ibarrondo (22, f. C. B. Artes), (24, f. A.
Nac.)
Langlais (10, f. A. Nac.)
Lazkano (1, m. C. R. Sofía)
Ligeti (24, f. A. Nac.)
Listz (16, f. A. Nac.)
Lorente (8, f. A. C. Duque)
Lovendie (24, m. A. Nac.)
Lleó (27, 28, 30, 31, m. T. Zar.)
Mahler (12, 13, 14, 19, 20, 21, f. A.
Nac.), (11, 12, m. T. Mon.)
Martinu (5, f. A. Nac.)
Maw (23, m. A. Nac.)
Mendelssohn (7, f. A. Nac.)
Mestres (8, f. C. R. Sofía)
Mompou (8, m. C. R. Sofía)
Montsalvatge (14, 15, f. T. Real)
Mozart (11, 12, f. T. Mon.), (19,
25, 26, m. A. Nac.), (12, 14, 17, 20,
22, 24, m. T. Real)
Müller-Hornbach (17, m. C. B. Artes)
Mussorgski (8, f. T. Zar.)
Nuix (8, f. C. R. Sofía)
Núñez (24, f. A. Nac.)
Orbón (12, 13, 14, m. A. Nac.)
Otte (8, m. C. R. Sofía)
Pecou (22, f. C. B. Artes)
Penderecki (19, f. A. Nac.)
Pinkham (24, f. A. Nac.)
Ponce (24, f. A. Nac.)
Poulenc (13, m. A. Nac.)
Prieto (24, f. 24, m. A. Nac.)
Prokofiev (19, f. 12, 13, 14, m. A. Nac.)
Rameau (10, f. A. Nac.)
Ravel (5, 6, 7, f. 12, 13, 14, m. A. Nac.)
Risset (1, m. C. R. Sofía)
Rossinyol (8, f. C. R. Sofía)
Saint-Saëns (10, f. A. Nac.)
Sánchez Verdú (17, m. C. B. Artes)
Sardá (8, f. C. R. Sofía)
Scelsi (1, m. C. R. Sofía)
Schoenberg (25, m. A. Nac.)
Schopp (8, f. A. C. Duque)
Schubert (16, f. A. Nac.)
Schumann (7, 16, f. m. A. Nac.)
Selma (8, 15, f. A. C. Duque)
Shostakovich (15, f. T. Zar.)
Sibelius (4, 5, m. T. Mon.), (5, 6, 7,
19, m. A. Nac.)
Smetana (6, f. A. Nac.)
Sofa (8, f. A. C. Duque)
Sorozábal (6 al 28, f. T. Zar.)
Strauss (18, 20, f. 11, 18, m. A. Nac.),
(18, 19, f. T. Mon.), (22, f. T. Zar.)
Stravinsky (23, f. 19, m. A. Nac.)
Turina (18, 19, m. T. Mon.)
Van Eyck (15, f. A. C. Duque)
Vaughan Williams (5, 6, 7, A. Nac.)
Vazquez (13, m. Ig. de Santiago)
Verdi (26, 27, 28, f. A. Nac.)
Victoria (8, f. A. C. Duque)
Vivaldi (15, f. T. Zar.)
Wagner (4, 7, 10, 14, 17, 20, f. T. Real)
Webern (22, f. T. Zar.), (26, m. A. Nac.)
Weiner (13, m. A. Nac.)
Wolf (22, f. T. Zar.)
Xenakis (1, m. C. R. Sofía)

OLGA MORENO

Mozart y Al Ayre Español visitan Jerez

El Teatro Villamarta, en Jerez, presenta durante los meses de febrero y marzo, por un lado, la ópera de Mozart *El Rapto en el serrallo*, y por otro, *La Zarzuela en España hacia 1700*, a cargo del grupo vocal e instrumental Al Ayre Español.

La obra de Mozart forma parte de la programación de invierno de este teatro y se representará durante los días 18 y 20 de febrero, ambos a las 21 horas.

El Rapto en el serrallo es uno de los más geniales Singspiel de la lírica germana, e imprescindible punto de referencia, a la hora de abordar la herencia del compositor de Salzburgo.

Entre mediados de 1781 y mayo de 1782, Mozart, escribió esta ópera, inspirándose en un bajalato oriental, aprovechando un momento en el que, precisamente, todo lo relacionado con Oriente estaba muy de moda. El estreno tuvo lugar en el Hoftheatre de Viena en julio de 1782, siguiendo el libreto del dramaturgo vienés Gottlieb Stephanie.

La interpretación musical del Singspiel de Mozart en el teatro jerezano, corresponderá a la Orquesta Camerata Transsylvania. Fundada, a finales de los setenta, este grupo nace como consecuencia de la consolidación de una sección de la Orquesta Filarmónica de la ciudad de Târg Mures, en Rumanía, conformando el conjunto "Camerata Transsylvania".

El director musical, Juan Luis Pérez, es conocido por su interés hacia la música contemporánea, destacando entre sus últimos trabajos, el estreno de la ópera *Pepita Jiménez*, fruto de un extenso trabajo.

La dirección escénica de *El Rapto en el serrallo*, correrá a

cargo de Alfonso Zurro, y sus personajes contarán con el extraordinario reparto de Diagna Tiegs, como *Konstanze*, José Medina como *Belmonte*, Elena de la Merced será *Blonde*, Stefano Peppo, *Osmín* y Fernando Guillén en el papel de *Pacha Selín*.

El Villamarta, pondrá a disposición de esta puesta en escena de la obra mozartiana, al Coro titular del teatro. A pesar de la breve participación del coro en la creación de Mozart, en esta ocasión aparece, casi como una constante, representando al pueblo. Sus integrantes se encuentran con dos dificultades a la hora de trabajar: el texto está en alemán, lengua difícil de pronunciar, y se compone de un excesivo número de integrantes, 60, que ha sido reducido a 28.

La necesidad de crear una ópera auténticamente germana, desahaciéndose de las modas impuestas por Italia, fue la principal motivación de este genio, para crear *El Rapto en el serrallo*. Con ella, Mozart, rompió los moldes del Singspiel, convirtiéndose en eje estructural del conjunto de óperas alemanas.

La otra propuesta del Teatro jerezano se celebrará en el mes de marzo y tendrá como protagonista, al conjunto *Al Ayre Español*, reconocido en el mundo musical gracias a su labor restauradora de la obra barroca española, que a pesar de su indiscutible valor, permanece inédita.

Sus componentes utilizan instrumentos barrocos o copias fidedignas de los originales en sus actuaciones, aportando al mismo tiempo, el criterio técnico y estético del grupo instrumental.

El fundador, Eduardo López Banzo, ocupará el cargo de director, pero también, participará como solista de clave. Siendo



Grabado que muestra a Mozart en una representación de *El Rapto en el Serrallo* en la Ópera de Berlín, en 1789. Foto: Preussische Staatsbibliothek, Berlín.

ésta última, una de sus facetas más sonadas, el prestigio de este musicólogo se incrementa, a causa de los trabajos de investigación que realiza para *Al Ayre Español*.

La Zarzuela en España hacia 1700, recoge piezas musicales de este género, como: *Veneno es de amor envidia*, *Azís y Galatea*, y también vocales como *Pasacalles*.

Strauss, protagonista del Ciclo Sinfónico de Palma

ProMúsica de Baleares junto con el Auditorium de Palma, han convertido a Johann Strauss en el núcleo de un ciclo sinfónico que comenzó en noviembre del 98 y que finalizará en el mes de abril. El 1 de marzo a las 20:30 horas, se interpretará, un amplio repertorio de obras del genial compositor, a cargo de la *Strauss Festival Orchestra Vienna*, dirigida por Peter Guth y con la voz de la soprano Izabella Labuda. Piezas de Johann Strauss, como: Obertura de *El Murciélago*; *Wiener Blut*, op. 354; *Seufser Galopp*, op.9; o *Zwanzinette de Eva*, se acompañarán

de composiciones de Franz Lehár, Robert Stolz, Eduard Strauss, Josef Strauss y Emmerich Kálmán.



Izabella Labuda

La vuelta al mundo con 80 instrumentos

Los conciertos para niños del Palau de la Música de Barcelona

Phileas Fog, el personaje de Julio Verne, quería demostrar que era posible dar la vuelta al mundo en 80 días. Cerca de un siglo después, el Palau de la Música, pretende que los niños se embarquen en la aventura de visitar los cinco continentes, ayudados por las diferentes culturas y ritmos étnicos que ofrecen los territorios que pueblan el globo.

Se ha editado un CD, recopilando la música y la adaptación de la original representación, con el cual se obsequiará a los asistentes, para así continuar con la doble finalidad comprendida



Grupo Persussions de Barcelona en el Palau. Foto: Gérard Poch

en el ciclo: lúdica y didáctica.

El grupo fundado por Xavier Joaquín, *Percussions de Barce-*

lona, junto al pianista Jordi Vilanpriyó, asumirá la parte musical del espectáculo que será

presentado por el autor del guión, Carles Lobo.

De esta manera se convocará al continente africano percutiendo los instrumentos de madera de *Pieces of the wood* (Esteve Reich), o se imaginarán aromas del desierto, escuchando *Lawrence de Arabia* (Maurice Jarre), o se moverán al ritmo de la samba con la *Bilirrubina* (Juan Luis Guerra). Los conciertos se celebrarán los días 17 y 18 de febrero; 16, 17, 22 y 23 de marzo, además del 13 y el 14 de abril, todos ellos a las 16 horas en el mismo recinto.

Información 93 268 10 00.

Tres siglos de piano en Valencia

Por primera vez en España podremos disfrutar de una sorprendente muestra en la que se combina una exposición compuesta por quince pianos, desde un clavicordio Silbermann de 1760, hasta un Nikolaus Schimmel de 1992, con la ocasión de escuchar en estos instrumentos obras de Bach, Haendel, Shubert, Shumann, Beethoven, etc. La exposición, "Tres siglos de piano", permanecerá abierta, del 11 de febrero al 4 de marzo en el Palau de la Música de Valencia. El concierto se celebrará en la Sala Iturbi del mismo recinto, el 14 de febrero, y será interpretado por Mario Ratko Delorko. Este pianista y compositor es también conocido por la fundación que dirige, ayudando a profesionales a preparar sus carreras pianísticas.

Tanto la exposición como el concierto permiten recorrer el mundo del piano a través de tres siglos de historia, y percibir su evolución formal e interpretativa.

Las piezas musicales, de la mano de Ratko Delorko, se

acompañarán de comentarios ilustrativos acerca de la variación de este instrumento y de su desarrollo en el campo de la composición. Valencia, será la única parada de la muestra en España, después de haber pasado por los principales auditorios europeos. Se convierte así, en una oportunidad irrepetible para deleitarnos con algunas de las principales obras para piano en sus instrumentos originales.



Aire francés, en Granada

Intentar llegar a todos los públicos y mostrar, lo que no ofrecen otras orquestas, es el objetivo primordial de la *Orquesta Ciudad de Granada*.

La música francesa es la inspiración de la OCG, para el repertorio de febrero y marzo, en el Auditorio granadino Manuel de Falla.

Los días 5 y 6 de febrero, Serge Baudo, se pone al frente de la OCG, para interpretar *Le Tombeau de Couperin* y *Ma Mère l'oye* (Ravel), *Dances Concertantes* (Stravinsky), y *Se-*

gunda sinfonía de cámara (Schoenberg).

En el mes de marzo, la ciudad andaluza, alberga cuatro conciertos. El día 5, *Les Éléments* (Rebel), *Wassermusik* (Telemann) y *Les Indes Galantes* (Rameau), que se escucharán bajo la batuta de Christoph Spering. Los días 12 y 13, las manos de Joaquín Achúcarro al piano se unirán a la dirección de Mathias Bamert, para ofrecernos *Ariadne auf Naxos* (Strauss), *Concierto para piano, nº 24*; y *Sinfonía Praga, nº 38*, (Mozart);

y *Variaciones Sinfónicas* (Franck). El 19 y el 20 del mismo mes, el director titular de la OCG, Josep Pons, junto con Eduardo Martínez al oboe, compartirán *Las cinco danzas gitanas* (Turina), *Concierto para oboe* (Martinu), *Strawa no Sertao-Zabamba* (Gismonti) y *Saudades do Brazil* (Milhaud). Por último, los días 26 y 27, de nuevo, Pons que dirigirá las piezas *Danzas rumanas* (Bartók), *Concierto para bandoneón* (Piazzolla), *Ciranda da sete notas* (Villa-Lobos), *Latidos* (De pablo) y *Cuatro danzas de Estancia* (Ginastera).

Información 958 22 00 22.

Espectáculo musical para los más pequeños

La Sala Cuarta Pared de Madrid propone un nuevo montaje en su actividad dedicada a los niños y niñas de entre 4 y 8 años de edad. La original idea, que pretende combinar danza y teatro, parte de un texto de Paloma Tabasco y Raquel Sánchez. *¡Estate quieta!* es un espectáculo repleto de creatividad, movimiento y musicalidad. Fruto de una experiencia en el campo del teatro infantil (con obras como *hormigas sin fronteras*, *los dedos de Crispín* o *el secuestro de la bibliotecaria*), la producción de Cuarta Sala Pared, cuenta con la interpretación de Marisa Amor, Paloma Díaz, César Guerra y Ainhoa Sarmiento. La música de escena ha corrido a cargo de Chefa Alonso y la escenografía recae



en Julio Pastor. La obra se mantiene en cartel desde el pasado 26 de diciembre y permanecerá hasta el 20 de febrero. Las representaciones son los sábados a las 17.30 y los domingos a las 12.30.

Información tel. 91 517 23 17.

Profesores en Danza

El carácter práctico que las nuevas directrices pedagógicas de la LOGSE indican para la enseñanza musical, especialmente en el previsto bloque temático de danza, obliga a un esfuerzo por parte de pedagogos y profesores. Para ello la Asociación de Danza Histórica Esquivel propone un curso intensivo sobre la *Danza Histórica como recurso didáctico para la enseñanza*. Dirigido por la investigadora y coreógrafa María José Ruiz se centrará en la danza del Siglo XVI, más concretamente en las coreografías del maestro Cesare Negri. Estas coreografías no requieren especial forma física y brindan al profesor un amplio abanico de dinámicas educacionales y pueden ser de gran utilidad pedagógica.

Información 91 448 54 35.

Ancora Musicora

La feria de música clásica y jazz de París llega este año a su 15º aniversario. Esta vez se celebrará entre los días 9 y 13 de abril, en esta ocasión con una novedad, la creación de una jornada profesional (el día 13). La feria, que transcurre en el Grand Halle del parque de la Vilette, espera congregarse a unos 60.000 visitantes que podrán ver al medio millar de expositores, entre los que se cuentan luthiers y



artesanos, marcas de instrumentos, tiendas, revistas, instituciones, festivales etc...El tema elegido para esta edición es la voz, que se suma, de este modo, a los temas recogidos con éxito en ferias anteriores (violín o metales).

Música en Fuenlabrada

Las jornadas de música "Dionisio Aguado" - que se celebran en la localidad madrileña de Fuenlabrada, por iniciativa de la Escuela de Música que lleva el nombre del citado guitarrista y compositor- llegan este año a su octava edición. Como en años anteriores, será durante el mes de marzo y contará con la presencia de formaciones de prestigio tales como el Grupo Ibérico (orquesta de pulso y cuerda), el Grupo de música antigua-Eduardo Paniagua (que ofrecerá algunas Cantigas de Alfonso X El Sabio) o el Quinteto Alai (Concierto de Acordeón). También hay espacio para otros conjuntos de música folk o jazz.

Siguiendo la estela de los numerosos conciertos didácticos, en Fuenlabrada se podrá ver un ciclo dirigido a Centros Educativos de Primaria que incluye el cuento musical *El Sastrecillo valiente*, interpretado por la Orquesta Martí i Soler. También destaca la exposición de instrumentos musicales antiguos que presenta el Grupo Ordes del 1 al 15 de marzo. Todas las actividades se celebrarán en La Sala Municipal de Teatro "Taperola".

IV Ciclo de Guitarra

El Foro Madrileño de la Guitarra presenta su IV Ciclo de Guitarra Clásica de Madrid que concluirá el próximo mes de junio con un concierto a cargo del ganador del Concurso de Guitarra "Paco Santiago Marín". El ciclo, que ya ha ofrecido algunos conciertos en lo que va de año, destaca por la presencia de prestigio como José Luis Rodrigo, Hugo Celler o Tomás Camacho; así como formaciones consagradas como el Dúo Mandora o el Cuarteto Alcázar. Destaca el Maratón Guitarrístico que se celebrará el próximo mes de mayo y en el que participarán intérpretes como Manzanares, Rius, Arenas o Gómez. Las actividades se desarrollarán en los centros culturales Nicolás Salmerón y Galileo y en el Ateneo de Madrid. Patrocina el Ayuntamiento de Madrid y los guitarreros Juan Álvarez, Evelio Domínguez y Casa de la Guitarra, entre otros.



El piano de Stevie Wonder



El conocido músico y cantante Stevie Wonder, ha escogido para su gira, el piano maestro de Kawai, MP-9000. Es también el piano que utilizan músicos, como el teclista del famoso grupo de Rock YES, Igor Koroshev, y Patrick Moraz, que ha colaborado en grupos como *Moody Blues*, YES, etc. Con su inigualable sonido, el piano maestro MP-9000 de Kawai, ofrece los mejores resultados en directo.

CURSOS

ALCALÁ DE HENARES CURSOS DE ESPECIALIZACIÓN MUSICAL 1998-1999

JOHN CAGE Y EL PIANO PREPARADO

PROFESOR: Herbert Henck.
dirigido a: pianistas y docentes.
FECHAS: 6 y 7 de marzo.
HORARIO: de 10,30 a 14 y de 16 a 19,30 horas. 12 horas lectivas.
PRECIO: 13.800 pesetas.

INTERPRETACIÓN PIANÍSTICA

PROFESOR: Boris Berman.
dirigido a: pianistas y docentes.
FECHAS: 12, 13, 14, 19, 20 y 21 de marzo.
HORARIO: viernes de 16 a 19 horas; sábados y domingos de 10,30 a 13,30 y de 16 a 19 horas. 30 horas lectivas.
PRECIO: 34.500 pesetas.

CUERDA:

CURSO TEÓRICO Y PRÁCTICO DE ANATOMÍA Y NEUROFISIOLOGÍA FUNCIONAL DEL VIOLINISTA

PROFESOR: Ramón Montes.
dirigido a: docentes e instrumentistas de violín y viola.
FECHAS: 6 y 7 de marzo.
HORARIO: de 10,30 a 14 y de 16 a 19,30 horas. 12 horas lectivas.
PRECIO: 13.800 pesetas.

INFORMACIÓN:

Aula de Música (U.A.)
Colegio Basilio. C/ Colegio, 10. 28801 Alcalá de Henares (Madrid)
<http://www.cicom.es/fundacion>
e-mail: fundaum@ccom.es
Tel. 91 878 81 28
Fax 91 878 92 52

MADRID CURSOS DE MÚSICO-TERAPIA FEBRERO-MARZO 1999

LUGAR: Santa Cecilia Centro Autorizado.
INSCRIPCIÓN: hasta el 5 de febrero.
FECHAS: Días 12, 13, 19, 20, 26 y 27 de febrero. Días 5, 6, 12, 13, 26 y 27 de marzo.
Duración: 6 sesiones de 2 horas.
PROFESORES: Agustín Casado

Ollero y Alicia Lorenzo.
DIRIGIDOS A: profesores y alumnos de grado medio, superior y últimos cursos elemental.

BÁSICO: *Prevención de tensiones corporales y miedo escénico.*

Horario: Clases mañanas y tardes en cuatro grupos.

AVANZADO: *Técnicas de autoconocimiento para actuaciones en público.*

Horario: viernes, de 10 a 12 horas
MATRÍCULA: 15.000 ptas.

Alumnos del centro 12.000 ptas.

INFORMACIÓN: Santa Cecilia Centro Autorizado Grado elemental y medio. C/ Vivero, 4, 28040 Madrid.

Tel. 91 535 37 95

Fax 91 553 50 12

MADRID DIMENSIONES DE LA MÚSICA TONAL HASTA 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 OPOSICIONES DE MÚSICA EN SECUNDARIA ENERO - MARZO 1999

LUGAR: Polimúsica

FECHAS: del 12 de enero al 23 de marzo 1999.

PROFESOR: José Luis Nieto.
CONTENIDO: temas de Teoría de la Música.

HORARIO: Once martes consecutivos de 17 a 19,30 h.

MATRÍCULA: 35.000 pesetas.

INFORMACIÓN: Polimúsica. Caracas, 6. 28010 Madrid.

Tel. 91 319 48 57.

Fax 91 308 09 45.

MADRID LA PRESENCIA ESCÉNICA MARZO 1999



KATARINA GURSKA

≈ ENSEÑANZA MUSICAL ≈

CENTRO AUTORIZADO
GRADO
ELEMENTAL Y MEDIO

EL PIANO DE CHOPIN

Análisis musical de la integral del compositor en la conmemoración de su 150 aniversario

curso de interpretación
impartido por
JOAQUÍN SORIANO

7, 8 y 9 de mayo 1999

C/GENIL, 13 28002 MADRID
TELÉFONO: 91 563 55 55 FAX 91 563 91 25

LUGAR: Polimúsica
FECHAS: 2, 3 y 4 de marzo.
PROFESOR: Ian Contreras Prat.
DIRIGIDO A: instrumentistas de Grado Superior.

HORARIO: 9,30 a 14,30 h. 15 horas lectivas.

MATRÍCULA: 12.000 pesetas.

INFORMACIÓN: Polimúsica. Caracas, 6. 28010 Madrid.

Tel. 91 319 48 57.

Fax 91 308 09 45.

MADRID LA ENSEÑANZA INTEGRAL DEL PIANO FEBRERO-MARZO 1999

LUGAR: Polimúsica
FECHAS: Sábados y domingos del 20 de febrero al 27 de marzo.
PROFESORES: Rosa M^a Kucharski, Agustín C. Ollero, Víctor Pliego de Andrés.

DIRIGIDO A: profesores de LOGSE y ESO o Estudiantes de Grado Superior.

HORARIO: 9,30 a 14 h.

MATRÍCULA: 25.000 pesetas.
Socios de EPTA 20.000 ptas.
Curso recomendado por el MEC equivalente a 4 créditos.

INFORMACIÓN: Polimúsica. Caracas, 6. 28010 Madrid.

Tel. 91 319 48 57.

Fax 91 308 09 45.

MADRID SEMINARIO DE IMPROVISACIÓN DEL 12 AL 14 DE MARZO 1999

LUGAR: Aula de Música.
PROFESORES: Chefa Alonso, saxo soprano y percusión; Antonio Bravo, guitarra.

Duración: 15 h. por curso, 5 h. 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

MADRID
CURSOS DE GUITARRA
 FEBRERO-MARZO 1999

LUGAR: Casa de la Guitarra

PROFESORES Y FECHAS.

FEBRERO: días 1 y 2, prof. J. Luis Merlín (El Folklore y el Tango argentino); día 27, prof. Mirta de la Torre (1º curso para niños); días 19, 20 y 21, prof. A. Madigan (Música antigua).

MARZO: días 6 y 13, Mirta de la Torre (continuación curso para niños); días 6, 13, 20 y 21, prof. Nicolás Daza (Armonía aplicada); días 26 y 27, prof. E. Garrido (Técnica e interpretación)

INFORMACIÓN: Casa de la Guitarra, C/ Espejo, 15
 28013 MADRID

Tel. y Fax 91 559 38 00

MADRID TALLERES DE CANTO CORAL Y DE DIRECCIÓN "UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID"

FEBRERO-ABRIL 1999

ORGANIZAN: Universidad Complutense de Madrid y Fundación Mozart.

ALUMNOS: Grado Medio y Superior.

PROFESORES: dirección, Juan Mª Esteban, Técnica vocal, Elisa Garmendia (soprano), Marina Pardo (contralto), Fernando Rubio (bajo). Pianista acompañante, Pilar Angulo.

Obras de: Vivaldi, G.Fauré, Purcell y Mozart.

dirigido a: coralistas con experiencia, directores de coro y orquesta, y a músicos en general.

FECHAS: los fines de semana, 6 y 7 de febrero, 6 y 7 de marzo y 17 y 18 de abril.

PRECIO: 1 fin de semana, 3.000 pesetas para coralistas y 9.000 para directores. Trimestre completo, 7.000 pesetas coralistas y 21.000 directores.

INFORMACIÓN: Fundación Mozart. C/ Alfredo Marquerie, 12, esc.1, 7º B

28034 MADRID

Tel. y Fax 91 730 81 16

MADRID CURSOS Y SEMINARIOS PIANO MASTER (AULA DE MÚSICA)
 FEBRERO 1999

SEMINARIO: Guitarra.

PROFESOR: Andrés Olaegui.

CONTENIDOS: flamenco fusión.

FECHAS: sábado, 6

HORARIO: de 17 a 21 horas.

PRECIO: 7.000 pesetas.

TALLER: Flauta Travesera.

PROFESOR: Omar Acosta.

CONTENIDO: Estilos clásico y popular.

FECHAS: domingo, 7

HORARIO: de 10 a 14 horas.

PRECIO: 7.000 pesetas.

CURSO: Piano clásico.

PROFESORA: Liliana Pignatelli

CONTENIDO: Estudio de los diferentes estilos desde el Barroco al siglo XX.

FECHAS: sábado, 13.

HORARIO: de 17 a 21 horas.

PRECIO: 7.000 pesetas.

SEMINARIO: Piano.

PROFESOR: Sergio Barcelós.

CONTENIDO: Piano clásico enfocado a la música brasileña.

FECHAS: sábado, 20.

HORARIO: de 17 a 21 horas.

PRECIO: 7.000 pesetas.

SEMINARIO: Gospel.

PROFESORA: Ada

CONTENIDO: Técnica vocal.

FECHA: sábado, 27.

HORARIO: de 17 a 21 horas.

PRECIO: 7.000 pesetas.

CURSO: Violonchelo.

PROFESORA: Marina Barba Dávalos.

CONTENIDO: Técnica, interpretación y cámara.

FECHA: domingo, 28.

HORARIO: de 10 a 14 horas.

PRECIO: 7.000 pesetas.

INFORMACIÓN: Lunes y jueves en Piano Master (Aula de Música). C/ Juan Álvarez de Mendizábal, 58. 28008 Madrid

Tel. 91 542 19 70

E-mail: piano-master@retemail.es
 www.personal5.iddeo.es/ret00820

AULA de MÚSICA

Área clásica

Área moderno

Taller permanente de percusión-darbuka

(ritmos indoafricanos y latinos)



Seminario de improvisación

Del 12 al 14 de marzo 1999

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

MADRID CURSO DE INTERPRETACIÓN PIANÍSTICA
 7, 8, 9 DE MAYO 1999

LUGAR: Katarina Gurska, centro de enseñanza musical.

PROFESOR: Joaquín Soriano

MATERIA: "El piano de Chopin", análisis musical de la integral del compositor en conmemoración de su 150 aniversario

INFORMACIÓN:

Katarina Gurska. C/ Genil, 13. 28002 MADRID

Tel. 91 563 55 55

Fax 91 563 91 25

MAJADAHONDA (MADRID) CURSOS INTERNACIONALES ESPECIALIZACIÓN MUSICAL 1999. GUITARRA
 MARZO 1999

LUGAR: "Auditorio Municipal Alfredo Kraus". C/ Norias, 29.

PROFESOR: Claudio Marcotulli y la colaboración de la Orquesta

"J.C. Arriaga".

Dirigido a: jóvenes intérpretes y estudiantes avanzados.

FECHAS: del 3 al 7 de marzo.

Derechos de inscripción: 3.000 pesetas para todos los grupos, más la matrícula correspondiente.

GRUPOS:

Grupo A: (26 horas) clases individuales y colectivas de interpretación. 20.000 ptas. de matrícula. Grupo B: (26 horas más 12 de práctica con orquesta). 35.000 pesetas.

Grupo C: Oyente. 10.000 ptas.

Becas: 2 de 25.000 ptas. alumnos que destaquen especialmente en el curso.

INFORMACIÓN:

Asociación "J.C. Arriaga", C/ Valle del Tormes, 28 28669 Boadilla del Monte (Madrid)

Tel. 639 18 57 03

www.arrakis.es~garciaj/intro.htm

BENICÀSSIM (CASTELLÓN DE LA PLANA) **XXX CERTAMEN INTERNACIONAL DE GUITARRA "FRANCISCO TÁRREGA"**

27 agosto al 3 septiembre 1999

Plazo de inscripción: **antes del 18 de agosto de 1999.**

Límite de edad: no haber cumplido los 33 años durante la celebración del concurso.

Premios: entre 1.600.000 y 135.000 pesetas.

INFORMACIÓN: Certamen internacional de Guitarra Francisco Tárrega. Ayuntamiento de Benicàssim. 12560 Benicàssim

Tel. 964 30 09 62

Fax 964 30 34 32

e-mail: benicassim@gva.es

www.gva.es/benicassim

BILBAO I CONCURSO INTERNACIONAL DE COMPOSICIÓN

Plazo de admisión de obras: **hasta el 15 de mayo de 1999.**

Convoca: Asociación de Compositores Vasco-navarros.

Sin límite de edad.

Tema libre. Obras originales, inéditas y no interpretadas en audiencias públicas.

Plantilla instrumental: soprano, flauta, clarinete, trompa, dos violines, viola, violoncello y contrabajo.

Premio: 500.000 ptas.

INFORMACIÓN: Asociación de Compositores Vasco-navarros. C/ Gran Vía, 29, 1º (oficina S.G.A.E.) 48009 Bilbao

Fe de erratas

El plazo de admisión de solicitudes para participar en el III Concurso Internacional de Composición pianística "Manuel Varcárcel" era el 31 de enero de 1999, y no el 1 de marzo como informamos por error. Tampoco el jurado correspondía a este concurso, sino al también de composición musical "Virgen de la Almudena" (ver en esta misma página).

Tel. y fax 94 426 86 49

e-mail: compositores@usa.net
www.listen.to/compositores

BRUSELAS (BÉLGICA) **CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO "REINA ELISABETH DE BÉLGICA"**

5-27 de mayo 2000

Plazo de inscripción: **15 de enero del 2000.**

Sin límite de edad.

Premios: 100.000 y 500.000 francos belgas. Conciertos, grabaciones, becas y seminarios para finalista y ganadores.

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: info@concours-reine-elisabeth.be

www.art-events.be/elisabeth

DUBLÍN (IRLANDIA) **CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO "GUARDIAN DUBLIN"**

5-18 de mayo 2000

Plazo de inscripción: **30 de noviembre de 1999.**

Límite de edad: 17 a 30 años.

Premios: entre 10.000 y 2.000 libras irlandesas. Conciertos, grabaciones, becas y seminarios para finalista y ganadores.

INFORMACIÓN: Guardian Dublin International Piano Competition, Liffey House. 24-28 Tara Streer, IRL-Dublin 2

Tel. +353/1 6773066

Fax +353/1 6711385

e-mail: piano@iol.ie

HELSINKI (FINLANDIA) **CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO "MIRJAM HELIN"**

DEL 8 AL 20 DE AGOSTO DE 1999

Fecha límite de inscripción: **15 de marzo de 1999.**

Límite de edad: mujeres, nacidas después del 1 de enero de 1968.

Hombres, nacidos después del 1 de enero de 1966.

Premio: 150.000 dólares.

INFORMACIÓN:

Kansainvälinen Mirjam Helin-laulukilpailu Suomen Kulttuurirahasto

PL 203 FIN-00121 HELSINKI

Tel. +358/9 602144

Fax +358/9 640474

e-mail: mh@skr.fi

www.skr.fi/mh.html

JEREZ DE LA FRONTERA (CADIZ)

I CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO "OTOÑO LÍRICO JEREZANO"

Del 1 al 23 de septiembre 1999

Plazo de inscripción: **15 de julio de 1999.**

Abierto sólo para voces femeninas.

Límite de edad: nacidas después del 1 de septiembre de 1966.

Premios: premios de un millón, 750.000 y 500.000 pesetas y contratos de 500.000, 400.000 y 300.000 pesetas para las ganadoras.

INFORMACIÓN: Fundación Teatro Villamarta. Plaza Romero Martínez, s/n

11402 Jerez de la Frontera

Tel. 956 32 93 13

Fax 956 32 95 11

e-mail: teatrovillamarta@redteatros.inaem.es

MADRID II PREMIO DE COMPOSICIÓN "VIRGEN DE LA ALMUDENA"

MAYO 1999

Plazo de admisión de obras: **hasta el 1 de marzo de 1999.**

Organiza: Unión Fenosa.

Sin límite de edad.

Nacionalidad: compositores españoles.

Tema: Villa de Madrid.

Duración de las obras: mínima de 20 minutos y máxima de 30.

Plantilla instrumental: Gran Orquesta sinfónica.

Composición del jurado: Ramón González de Amezua, presidente;

E. García Asensio, secretario;

Cristóbal Halffter, José Luis Turina y Carlos Cruz de Castro, vocales.

La obra ganadora será estrenada en el concierto que Unión Fenosa organiza anualmente en Madrid en torno a la fecha del 9 de noviembre, festividad de Ntra. Sra. de la Almudena, patrona de Madrid.

Premio: 1.000.000 de ptas.

INFORMACIÓN: Unión Fenosa. C/ Capitán Haya, 53.

28020 Madrid

Tel. 91 567 66 27

Fax 91 571 79 70

MADRID VII PREMIO INTERNACIONAL DE PIANO FUNDACIÓN GUERRERO

A PARTIR DEL 12 DE ABRIL 1999

Fecha límite de inscripción: **hasta el 5 marzo de 1999.**

Límite de edad: nacidos después del 1 de enero de 1966.

Premios: primer premio 2.500.000 ptas., 2º premio 1.250.000 ptas., 3º premio 600.000 ptas., premio especial música española 250.000 ptas. y premio finalista 100.000 ptas.

INFORMACIÓN: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, C/ Gran Vía, 78. 28013 Madrid

Tels. y fax 91 547 66 18 /

91 548 34 93

e-mail: jeig@adenle.es

VEVEY (SUIZA) **XVIII CONCURSO DE PIANO "CLARA HASKIL"**

del 22 de agosto al 5 de septiembre 1999

Fecha límite de inscripción: **1 de junio de 1999.**

Límite de edad: Nacidos después del 1 de enero de 1969.

Premio: 20.000 francos suizos, grabación de un CD y quince conciertos y recitales.

INFORMACIÓN: Concours Clara Haskil, rue du Conseil 31. Case postale 234, CH-1800 VEVEY I.

Tel. +41 21 922 67 04

Fax +41 21 922 67 34

Las andanzas de un nuevo Fíguro

por LUCAS BOLADO

El carcócrata

Me encuentro al viejo caballero ante la puerta de mi vecino el crítico musical. Es alto y delgado, cabello cano y rostro antiguo, uno de esas caras que, jurarías, no existen ya. Su traje, pasado de moda, le otorga un aspecto de gravedad que, unido a su aspecto físico, produce en quien le observa una inexplicable sensación de inquietud. Sin embargo, mi natural curioso, me empuja hacia él y acercándome le comento: “no debe estar”. El hombre me mira de arriba a abajo con aire inquisitorial y ojos de desprecio para después preguntarme secamente: “¿quién es usted?”. Le explico que soy un amigo del crítico y que si tiene algo que decirle, yo se lo podría comunicar. Sin contestarme, vuelve a llamar a la puerta -no se fía-, después reflexiona unos segundos y me dirige la palabra: “mira chaval, ¿tienes papel y lápiz?”

Amablemente le ofrezco subir a mi casa, gracia que me concede tras mirar el reloj y susurrar: “pero rapidito”. Le instalo en la cocina y me ordena que le prepare un café. Mientras se cuece y en lo que busco papel y lápiz, se sienta, cruza las piernas y enciende un cigarro rubio cuya ceniza deposita tranquilamente en el suelo.

Con voz grave y pausada comienza su exposición: “verás jovencito, mi propósito es realizar una denuncia ante un atropello de dimensiones apocalípticas. Un hombre como yo que lo ha dado todo por este país, se encuentra -cuando debieran sonar las trompetas de loanza a una carrera jalonada por el amor a la música- con el vacío más absoluto. Van a por mí, sin duda por haber pretendido mantener mi independencia, cerrándome todos los grifos. Los que ahora están en el poder nos han abandonado, nos han decepcionado. Con su estúpido complejo han entregado la música a unos cuantos de esos que se dicen progresistas y no son más que un puñado de analfabetos sin escrúpulos, por no hablar de los catalanes y los vascos que se lo están llevando crudo. Dígale a su vecino, que he estado aquí, que esa es mi denuncia y que estoy dispuesto a

hacerla pública en su diario. Se van a enterar de quién soy yo”.

Oído esto, una horrible duda crece en mi mente, hasta que, incontenible, tengo a bien hacérsela saber, eso sí, con notable educación: -“¿Quién es usted?”

Parece ser que eso le ofendió. Su rostro dibujó una expresión furiosa y partió raudamente diciendo: “no se olvide de decírselo”. Mi inocente pregunta se quedaba sin respuesta, ¿qué le diría ahora a mi vecino? En esas estaba cuando una voz susurrante se coló por mi ventana: -“¡eh,eh!, ¿se ha ido ya?” Era el crítico que asomaba la cabeza por el piso de abajo. Le grité que sí, e instantes más tarde lo tenía ante mi puerta. Le conté lo sucedido a lo que él me respondió con una breve charla sobre el personaje: -“Este caballero es uno de los pocos representantes que quedan de la vieja escuela. Pese a su discurso victimista, todavía conserva una cuota de poder que le permite chantajearte si no le das bola en sus turbias maquinaciones. Cualquier cosa que considere un agravio es motivo de indignación y de denuncia. Él debe escribir todos los programas, dar todas las conferencias, criticar todos los conciertos. Si no, su furia se desencadena y mueve todos los hilos necesarios para lograr pronta reparación, ya sea escribiendo en revistas de esas que venden la portada, amenazando críticos, llamando a políticos o propagando bulos. Del modo que sea, consigue seguir en la brecha cada vez con más fuerza, y ya lleva más de 40 años”.

¡Cuarenta años!, ¿a qué me suena tal cantidad? Como si de un antiguo caudillo se tratara ese hombre seguía con su peculiar trayectoria en el mundo musical. Había hecho de la mediocridad un arma de combate, del medraje una especialidad digna de estudio, del obtener cargos, un arte. Era la encarnación perfecta del sueño casposo: -“no importa nadie, no importa nada, sólo yo y al precio que sea”.

Me hallaba, por fin, ante un ejemplo a seguir. Una persona digna de admiración y de respeto, quizá el último entre los grandes. A su edad y no pensaba en la jubila-



ción, es más, con inexplicable energía se implicaba en todo tipo de cruzadas en defensa de sí mismo. Su supervivencia nunca estuvo más asegurada que ahora. ¡Larga vida al clásico! ■

Qué tienen en común

Hay dos presidentes de los Estados Unidos que tuvieron muchas cosas en común: Lincoln y Kennedy. Sus destinos parecen haber estado entrelazados por una serie de coincidencias anecdóticas. ¿O tal vez exista una sutil corriente subterránea de la historia? Se habla, en muchas ocasiones, de la circularidad de los acontecimientos. Resulta, en todo caso, una suerte de grácil bucle.

Abraham Lincoln fue elegido como congresista en 1846. John Fitzgerald Kennedy fue elegido como congresista en 1946. Abraham Lincoln fue elegido presidente en 1860. John Fitzgerald Kennedy fue elegido presidente en 1960. Los nombres Lincoln y Kennedy contienen siete letras cada uno. Ambos presidentes se preocuparon particularmente por los derechos civiles. Las esposas de ambos perdieron a sus hijos mientras vivían en la



por ELENA MONTAÑA

Realinas

M menudo olfato tiene mi jefe. Ha sido pionero en dar a conocer los productos de la Botica Encantada y ahora resulta que las firmas comerciales más importantes están como locas, desde que han descubierto algunos de ellos. De momento el producto que presentamos hoy se puede adquirir ya en Francia, Italia, U.S.A. y algún otro país.

Consiste en un complejo vitamínico para ayudar a soportar la dura espera, a los cantantes que deseen aparecer alguna vez en el teatro más importante de su país. En el nuestro se ha comercializado con el nombre de *Realinas*.

Los efectos empiezan a notarse ligeramente entorno a los 12 años de tratamiento. Si después de 20 años no hay síntomas de mejoría, es que el paciente es alérgico al teatro correspondiente. De cualquier modo se recomienda comenzar a tomarlas entre tres y cinco años antes de terminar la carrera, especialmente a las muje-

res, para evitar que el posible debut les coincida con la menopausia.

Con este producto el prospecto viene ya en varios idiomas pero, por fortuna, no en español. Así que mis sesiones con el *eslavo* no se han visto afectadas. Es más, entre la prolijidad del texto y las complicadas preguntas que me encargo de hacerle, lejos de finalizar, se han alargado considerablemente. Empiezan a parecer sesiones de... ¿Anda, y por qué os estoy contando yo esto? No, no, volvamos al tema que nos ocupa.

He olvidado decir que no sólo son vitaminas, también llevan una cantidad de ginseng nada despreciable. Pero de lo que dice el prospecto no os voy a contar más, prefiero referiros mi propia experiencia, pues empiezo a sospechar que me he hecho adicta a ellas.

Sólo con ver el bote dan ganas de saborearlo. Es cilíndrico, con tapa dorada y, en una estética tremendamente rococó, hay dibujados dos cantantes de la mano, interpretando los agudos finales de la sempiterna escena de amor.

Las pastillas parecen de cristal, de tal modo que al abrirlo se diría que, como a "Alicia", nos ordenan: *cómeme, cómeme*. Si se les hace caso se encuentra una degustando algo exquisito, tanto, que no se relaciona con un medicamento, así que es muy fácil picotear pastillitas a lo largo del día como si de una golosina se tratara.

Eso es exactamente lo que me ha sucedido a mí, un poco por su sabor y otro por ver si acelero la media de los 12 años.

El caso es que ya noto el primero de los efectos que señala el prospecto. Dice que uno aprende a detectar un director en un radio de tres kilómetros a la redonda y, como transportado por una fuerza misteriosa, termina a su lado, en menos de diez minutos, manteniendo la más amena y prometedora de las conversaciones. Asegura que el efecto es tal que el director no puede seguir su camino sin antes haber concertado una cita con su interlocutor o interlocutora.

Y así es; os lo aseguro. Pero, por lo que creo que he excedido la dosis, es porque, de las tres veces que he sentido la proximidad de un director y he entablado maravillosa conversación con él, la primera ha sido con el de un colegio, después con el de un supermercado y la última con el de un... bueno, qué más da. Y es verdad, todos me dieron cita y su tarjeta. Aunque debo añadir que, por la noche, comprobé con sorpresa que los tres se habían equivocado y, en lugar de la del trabajo, me habían dado la de su casa.

Un último detalle: cuando estéis de gira, podréis encontrarlas en Francia con el nombre de *Opérinnes*, en Italia con el de *Scalette* y en U.S.A con el de *Metinies*. ■

Lincoln y Kennedy

Casa Blanca. Ambos presidentes fueron asesinados un viernes, y en presencia de sus mujeres. Ambos recibieron un disparo en la cabeza. Ambos fueron asesinados por ciudadanos del sur del país. Ambos fueron *sucedidos* por ciudadanos del sur del país. Ambos sucesores se apellidaban Johnson: Andrew Johnson, que sucedió a Lincoln, nació en 1808. Lyndon Johnson, que sucedió a Kennedy, nació en 1908. Los nombres Andrew Johnson y Lyndon Johnson tienen trece letras cada uno. Y aquí hay un detalle particularmente interesante: El secretario de Lincoln se llamaba Kennedy. El secretario de Kennedy se llamaba Lincoln. John Wilkes Booth, que mató a Lincoln, nació en 1839. Lee Harvey Oswald, que mató a Kennedy, nació en 1939. Ambos asesinos eran conocidos por sus tres nombres. Ambos nombres contienen quince letras. John Wilkes Booth escapó del teatro donde disparó a Lincoln y fue capturado en un depósito de mercancías. Lee Harvey Oswald escapó del depósito desde donde disparó a Kennedy y fue capturado en un teatro. Tanto Booth como Oswald fueron asesinados antes de su juicio.

Y como para rematar la cosa: Una semana antes de su muerte, Lincoln estaba en Monroe, Maryland. Una semana antes de su muerte, Kennedy estaba en Marilyn Monroe. ■ JUAN MARÍA SOLARE



Aniversarios Falla y Gerhard. Llorenç 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 Paris/ ¿Por qué no hay un museo de instrumentos en Madrid?...



Las escuelas de música. La niña bonita de la LOGSE/ Guitarra. El nombre de España/ Polifonía medieval/ Música en los monasterios femeninos medievales...



¿Que no te pille la LOGSE/ El arpa/ La aventura de construir arpas antiguas/ Zayín de Francisco Guerrero/ Un día con la Orquesta Nacional...



Nuevo cambio en la Consejería de Música/ Medicina musical/ Percusión/ Reapertura del Teatro Real/ Música de cámara de Franz Schubert...



Padres de alumnos, el grito en el cielo/ La APEM responde/ Fraude e instrumentos. Un mercado negro de 1.500 millones de pesetas/ Entrevista Jorge Pardo...



Respuesta a una respuesta, por Elisa Roche/ Entrevista a Ramón Pinto Coma/ Mujeres en la composición/ Cuarteto *heli-kopter* de Stockhausen...



El enredo de los títulos/ Centro integrado de Viana do Castelo/ Hablar de escuchar. 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.



Enseñar música: un debate abierto/ Dossier: el piano digital. Entrevista con Enrique Escudero/ Alerta en los Conservatorios.



Entrevista con María Tena, Subdirectora General de Enseñanzas artísticas/ Dossier Electroacústica e informática/ El saxofón en la orquesta.



Doce Notas Preliminares nº1. Monográfico Música contemporánea, bilingüe (español-francés) "Posiciones actuales en España y Francia".



Doce Notas Preliminares nº2. Monográfico Música contemporánea, bilingüe (español-francés) "La encrucijada del soporte en la creación musical".

Boletín de suscripción

Boletín de suscripción anual a DOCE NOTAS, 5 números bimestrales y 2 monográficos (Música Contemporánea y Educación); España: 3.500 pesetas (22 euros). Unión Europea: 5.000 pesetas (30 euros). Otros países: 6.000 pesetas (36 euros). Números atrasados: 300 pesetas (1,80 euros), revista bimestral, y 1.000 pesetas (6 euros), monográficos. Suscripción a monográficos solamente: 2.500 pesetas (15 euros) 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

NIF

Calle o plaza

nº

Código postal

Población

Provincia

País

Teléfono

Fax

Deseo suscribirme a partir del número

por períodos automáticamente renovables a:

5 números bimestrales y 2 números monográficos.

2 números monográficos

en la forma de pago siguiente:

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.

nº 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.

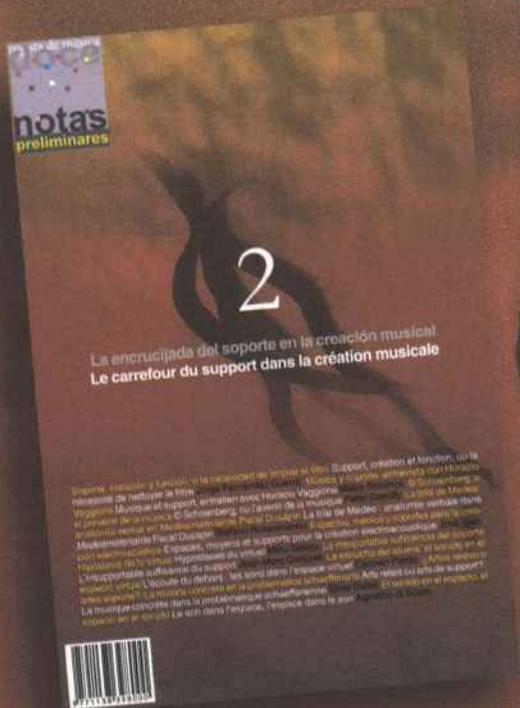
Fecha:

Firma:

Monográfico

doce notas preliminares
música contemporánea

nº 2



La encrucijada
del soporte en la
creación musical

edición bilingüe
español-francés

Soporte, creación y función, o la necesidad de limpiar el filtro *Support, création et fonction, ou la nécessité de nettoyer le filtre* Jorge Fernández Guerra. Música y soporte, entrevista con Horacio Vaggione *Musique et support, entretien avec Horacio Vaggione* Makis Solomos. © Schoenberg, o el porvenir de la música © Schoenberg, ou l'avenir de la musique Peter Szendy. La bilis de Medea: anatomía verbal en *Medeamaterial* de Pascal Dusapin *La bile de Médée : anatomie verbale dans Medeamaterial de Pascal Dusapin* Stefano Russomanno. Espacios, medios y soportes para la creación electroacústica *Espaces, moyens et supports pour la création électroacoustique* José Iges. Hipóstasis de lo virtual *Hypostases du virtuel* Miha Iliescu. La insoportable suficiencia del soporte *L'insupportable suffisance du support* Jean Marc Chouvel. La escucha del afuera: el sonido en el espacio virtual *L'écoute du dehors : les sons dans l'espace virtuel* Carmen Pardo. ¿Artes relevo o artes soporte? La música concreta en la problemática schaefferiana *Arts relais ou arts de support ? La musique concrète dans la problématique schaefferienne* Silvie Dallet. El sonido en el espacio, el espacio en el sonido *Le son dans l'espace, l'espace dans le son* Agostino di Scipio.

Diciembre 1998. Precio: 1.500 pesetas

doce notas, revista de música
Plaza de las Salesas, 2 28004 Madrid
Teléfonos: 91 308 00 49 / 09 98 Fax: 91 308 00 49
E-mail: docenotas@ecua.es

Distribuyen: Gama Grises
C/ Rodríguez San Pedro, 2 28015 Madrid
Teléfono: 91 447 38 08 Fax: 91 593 99 75
Celeste Ediciones
Fernando VI, 8, 1º centro 28004 Madrid
Teléfono 91 310 05 99 Fax 91 310 04 59
e-mail: celeste@fedecali.es

doce notas se encuentra en:

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
Instituto de Música y Tecnología. C/ Cartagena, 76
Intermezzo. C/ Méndez Álvaro, 2
Katarina Gurska. C/ Genil, 13
Maese Pedro. C/ Sagastá, 31
Música Creativa. C/ Palma, 35
Musicvox. C/ Esparteros, 11.
Nuevas Músicas. C/ Corredor 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. BUITRAGO DE LOZOYA. C/ del Castillo, 1
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. SAN FERNANDO DE HENARES.
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
Escuela Reina Sofía. POZUELO.
Escuela Municipal de Música. SAN SEBASTIÁN DE LOS REYES.
Avda. Baunatal, 18

Conservatorios y Centros musicales de otras comunidades

Aula de Música Divisi. VALÈNCIA. Avda. Primado Reig, 53
Conservatori Superior Municipal de Música. BARCELONA. Bruc, 12
Conservatorio Profesional. CEUTA. González de la Vega, 3
Conservatorio de Cuenca CUENCA. C/ Palafox
Conservatorio "Pablo Sorozabal". PUERTOLLANO (Ciudad Real).
Pº San Gregorio, s/n
Escuela de Música "Jesús Arambarri", BILBAO. Sorkunde, 8
Escuela de Música. SEGOVIA. Tejedores, 26
Escuela de Música y Danza. TALAVERA DE LA REINA. Matadero, 17
Escuela de Música. TORROELLA DE MONTGRÍ. C/ Codina, 28
Escuela de Música. LAS ARENAS (GETXO). Las Mercedes, 6

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

doce notas está también en quioscos de toda España al precio de 300 ptas.

Pequeños anuncios

Clases

Profesor superior de violín y Master de Violín en EE UU da clases a todos los niveles. **Tel. 610 575 507**

Ediciones

Copista de partituras por ordenador. Programa Finale. Económico. Preguntar por Itziar Lucas. **Tel.: 91 7 17 17 95**

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

Ventas

Vendo: viola de estudio antigua, muy buen sonido y perfecto estado **Tel. 920 25 01 32**

Vendo: arpa celta, marca "Lion & Healy", 34 cuerdas, sin pedales. Perfecto estado. Mitad de precio: 200.000 ptas. **Tel.: 91 320 67 30**

Vendo: violoncello, tamaño 1/2 (checo). Arco a estrenar-buen sonido. **Tel. 91 803 53 25**

Vendo: flautín a estrenar. Modelo Yamaha YPC-32 (boquilla de metal). 60.000 pesetas. Ocasión. **Tel.: 620 257 388**

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

BILBAO TRADING, S.A.
PLAZA FRANCISCO MORANO, 3
28005 MADRID
TEL: 91 364 49 70 (5 LÍNEAS)
FAX: 91 364 49 71
E-MAIL: BTRADING@ARANNET.COM

ZAC diseño gráfico

KAWAI

*pianos
acústicos
y digitales*

notarás la diferencia

Durante más de setenta años los maestros artesanos de KAWAI han destinado toda su energía creativa y su pasión a fabricar los mejores pianos del mundo. Entre ellos hay especialistas que seleccionan las más finas maderas por los cinco continentes y expertos constructores que supervisan la preparación de los materiales y su ensamblaje en fábrica. Tras numerosos controles y sucesivas regulaciones el piano llega a los afinadores y entonadores, quienes aportan su privilegiado oído y un toque de sensibilidad musical para que el piano acabe siendo una auténtica obra de arte puesta a disposición de los artistas...

... y todo este amor al trabajo bien hecho se *nota...*



A VECES LO QUE PARECE
IMPOSIBLE ESTÁ AL ALCANCE DE
NUESTRAS MANOS. DESCUBRIR
LA ESENCIA DE LA MÚSICA, NO ES
DIFÍCIL, SI SE UTILIZAN LOS
INSTRUMENTOS ADECUADOS.

SERVICIO, CALIDAD, FINANCIACIÓN, ASESORAMIENTO.



LA CASA DE MÚSICA,
DE AHORA Y DE SIEMPRE.

