

ReCoS

MELÓMANO

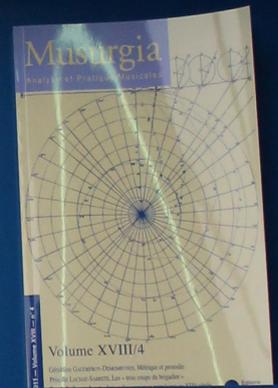
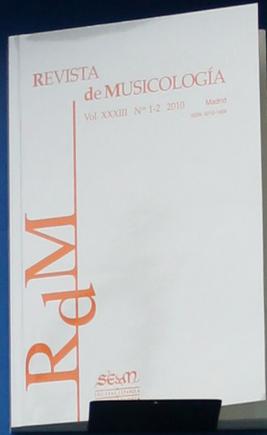
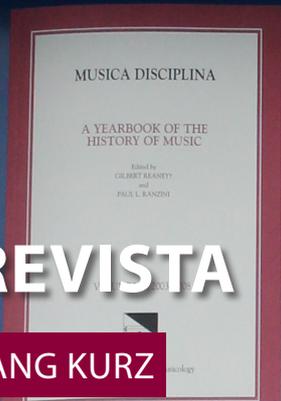
MUSIC AND LETTERS

MÚSICA Y EDUCACIÓN

Año 0, Vol. 1 • marzo 2013

ENTREVISTA

WOLFGANG KURZ



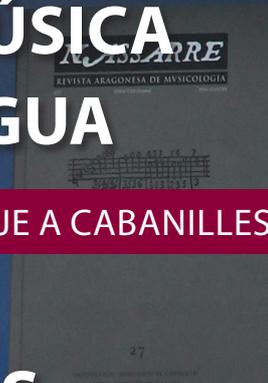
MÚSICA DISCIPLINA

MUSICOLOGIA

MUSURGIA

JORNADAS DE MÚSICA ANTIGUA

HOMENAJE A CABANILLES



ÓPERA ACTUAL



LUIGI NONO

LA FABBRICA ILLUMINATA

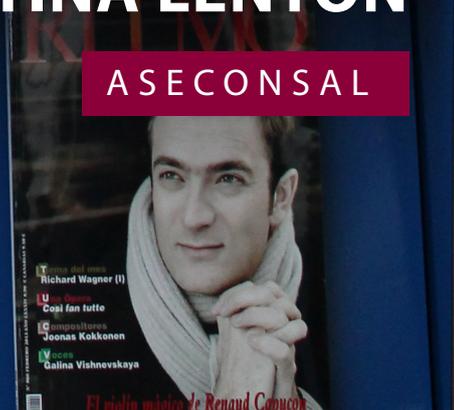
TACOS UNIVERSO SAX

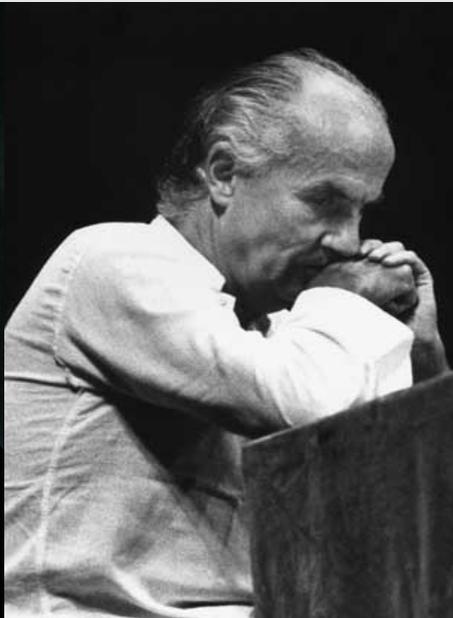
DEL AULA AL ESCENARIO



ENTREVISTA MARTINA LENTON

ASECONSAI





SUMARIO

- 03 Editorial**
- 05 Carta del Director**
- 06 Agenda**

QUADRIVIUM

- 08 Universo sonoro**
Bernie Krause: tras el canto de la naturaleza
Sandra Domínguez Morón

- 10 Escritorio**
Luigi Nono: *La Fabbrica Illuminata*
Álvaro Martín Sánchez

MIRADA

- 16 Entrevista**
Wolfgang Kurz

VÉRTICE

- Del aula al escenario**
- 20** Universo 2.13 Sax
- 22** TaCos

BOSQUEJO

- 26 Jornadas**
Jornadas de Música Antigua
Homenaje a Cabanilles

HORIZONTE

- 30 Asociación de alumnos**
Entrevista a la presidenta

OBSERVATORIO

- 32 Recomendaciones**
Federico Olmeda. *Rimas*.
Eduardo Ponce, pianista

ÚLTIMO PISO

- 34 Biblioteca**
Bibliografía para el bicentenario de Richard Wagner

COLABORACIONES

- 38** Instrucciones a los colaboradores

PRÓXIMAMENTE

- 40** Contenidos del próximo número

EDITORIAL

“Dicen que la esperanza es la felicidad”, escribió Byron en una de sus *Stanzas for Music*. Esperamos que este primer número de la revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León—que bautizamos con el garboso apelativo *ReCoS* (Revista del Conservatorio Superior)—sea recibido con la misma felicidad con la que su quimérica expectación ha aguardado durante su largo periodo de latencia. Las nuevas posibilidades que ofrece el mundo de la publicación virtual, añadido al empeño de un puñado de alentados *musicorum speculatiuis*, han hecho posible que la revista sea finalmente una realidad.

La nueva revista aspira a servir de escaparate al vértigo de actividades, proyectos y talleres que, desde el COSCYL, se realizan de forma incesante desde todos sus departamentos y organismos interdepartamentales. Los protagonistas son y serán los alumnos, que frecuentemente posibilitan que los sueños y ocurrencias de sus profesores se hagan realidad y que a menudo ingenian las suyas propias. La música que aquí suena será tratada—es nuestro afán—no solamente como producto, sino como proceso creativo que comienza desde la genialidad e inteligencia del compositor, se convierte en ideas gracias al intérprete (que es, a su vez, formado y guiado por sus profesores y directores) y finalmente es revertido en emociones por participación activa de un público que últimamente juzgará su conveniencia y papel para la sociedad, e incluso su destino histórico.

Escribir sobre algo tan inefable como la música siempre ha sido un reto fascinante. Desde la miríada de posibilidades que un Conservatorio Superior ofrece para su equipo de redactores, no faltarán, en cualquier caso, temas a tratar. Echemos a volar, pues, esta nueva revista que, como el ave fénix, renace de la ceniza de tantos intentos fallidos. Esperamos que se encuentre con un público receptivo y colaborador, de crítica constructiva; un público, en definitiva, capacitado para generar ideas. Porque, al final del día, como aquella frase célebre de Virgilio que citaba a su vez Byron en su poema, *Felix, qui potuit rerum cognoscere causas*.

SANDRA MYERS BROWN



Equipo editorial

Sergio Diéguez Martín
Sandra Domínguez Morón
Daniel Estévez Basanta
Antonio Hernández Martín
Jorge González Duque
Iñigo Martín Valle
Sandra Myers Brown

Colaboradores en este número

Álvaro Martín Sánchez

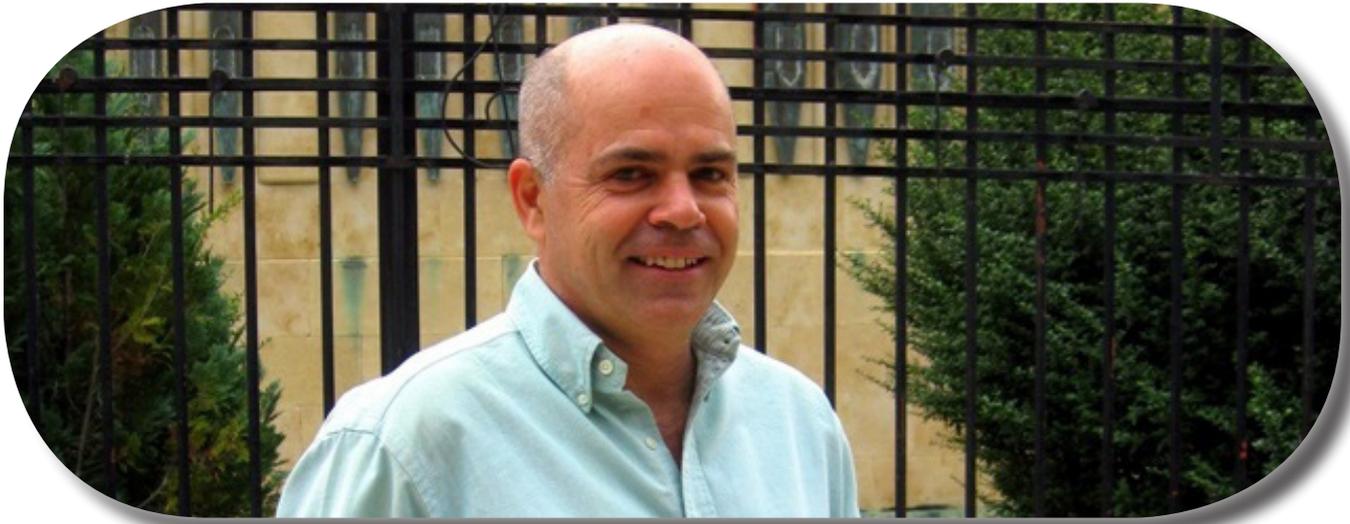
Colaboradores de fotografía

Vicente Urones Sánchez

Conservatorio Superior de Música de Castilla y León
C/ Calle Lazarillo de Tormes, 54 - 70
37005 Salamanca (ESPAÑA)
Teléfono general: (34) 923 28 21 15
Teléfono secretaría: (34) 923 28 28 72
Fax: (34) 923 28 28 78
e-mail: info@consuperiorsal.com
Web: www.coscyl.com o www.coscyl



CONSERVATORIO SUPERIOR



CARTA DEL DIRECTOR

El Conservatorio Superior de Música de Castilla y León continúa en su afán de ser líder en su posicionamiento ante los retos culturales y artísticos del siglo XXI. En nuestro tercer año desde la adaptación de nuestros planes de estudios a las exigencias del Espacio Europeo de Educación Superior, el conjunto de nuestra comunidad educativa aspira y lucha por estar a la altura de los mejores centros europeos e internacionales de formación musical. El reto es acuciante en tiempos de ajustes económicos pero el talento y entrega de nuestro alumnado, profesorado, personal administrativo y no-docente y miembros del equipo directivo que tengo el honor de representar han hecho posible un avance no solo en ideas y aspiraciones, sino en la plasmación real de nuevos proyectos y programaciones.

Tenemos plena conciencia de que el ambicioso proyecto artístico y docente que desarrollamos a diario merece tener una presencia en las redes sociales y formatos digitales de información. La inmediatez de las redes hacen posible esa presencia; sin embargo, también existe la necesidad de un espacio, no solo de información, sino de reflexión e investigación. La nueva revista digital, largamente esperada, aspira a cumplir esa doble función: difundir las actividades promovidas por los distintos Departamentos generando, a la vez, debate y reflexión en todo tipo de cuestiones concernientes a la música de hoy en día.

Desde Salamanca, cuna del pensamiento europeo, nace esta revista digital con el afán de viajar a lejanías impensables hace apenas unos años. Una apuesta decidida por una educación musical abierta y responsable ante los retos de la actualidad hace de esta nueva revista una aportación necesaria que animamos a todos a compartir.

JOSE FELIPE DÍAZ ÁLVAREZ-ESTRADA, DIRECTOR

AGENDA 2013

MARZO, 2013

- Taller de ópera :: Conciertos - Grandes Proyectos
- Conciertos de la Asociación de Alumnos :: Conciertos varios
- Concierto de cámara - J.L. Antón, V. de Pablo, J. de la Cuesta :: Ciclo de alumnos
- Concierto de cámara - C. Alonso, V. del Cura, T.P. Cunha :: Ciclo de alumnos
- Concierto de piano y de música de cámara - Alea Esteban y Dúo Bachner :: Ciclo de alumnos
- Concierto del Prof. Atsusi Saito y alumnos de Etnomusicología
- Recital de piano - Darío Meta y M^a Luisa Quintas :: Ciclo de alumnos
- Orquesta Barroca :: Conciertos - Grandes Proyectos
- Recital de piano - Olga Albasini y Anaís Fuente :: Ciclo de alumnos
- Aula de percusión 3.0 - Ciclo de alumnos :: Ciclo de alumnos
- Ciclo del Centro de Estudios Brasileños - Darío Meta (cámara)
- Curso de canto y piano - Burkhard Kehring
- Concierto de cuarteto de saxofones - Cuarteto Egare :: Jueves musicales del Casino
- Taller de Contemporánea :: Conciertos - Grandes Proyectos
- Taller de música contemporánea y coro - Grandes Proyectos (Festival de Primavera)
- Concierto de cámara - Dúo Jael :: Ciclo de alumnos
- Concierto del Aula de Percusión 3.0 (en Valladolid)
- Concierto de piano a 4 manos: Miriam Gómez-Morán y José Felipe Díaz Álvarez-Estrada (Dúo Prometheus) -Ciclo de profesores
- Recital de piano - Laura M. Sánchez y Juan A. Domínguez :: Ciclo de alumnos
- Concierto de violín y violoncello - A. Herrero y A. Soto :: Ciclo de alumnos



ABRIL, 2013

- Curso de saxofón - Prof. Jean Marie Londeix
- Universo 2.13 Sax - Grandes Proyectos
- Concierto del Trío Alborada: Aldo Mata, Miguel Expósito y Patricia Arauzo - Ciclo de Profesores
- Concierto: Practicum de Etno :: Conciertos - Jueves musicales del Casino
- Recital de voz y piano - A. Muñoz y G. Barrio :: Ciclo de alumnos
- Concierto de cuarteto de cuerda - Mezzoquintet :: Ciclo de alumnos
- Jornadas Bicentenario Wagner, Dpto. Musicología :: Conferencias
- Curso de cuarteto de cuerda - Cuarteto Quiroga
- Grupo de metales - Grandes proyectos
- Curso de piano - Margit Rahkonen
- Concierto de cuarteto de cuerda - Cuarteto Unamuno :: Ciclo de alumnos
- Ciclo del Centro de Estudios Brasileños - Olga Albasini (cámara)
- Concierto de música de cámara: María Zisi, Marc Oliu, Karolina Michalska, Néstor Pou, Marius Díaz:: Ciclo de profesores
- Concierto de órgano - V Centenario de la Catedral Nueva de Salamanca
- Concierto de cámara - Cuarteto Razumovsky y Trío Kronos :: Ciclo de alumnos
- Curso de piano - Josep Colom
- Recital de guitarra: Hugo Geller - Ciclo de profesores
- Encuentro con la Orquesta de Saxofones de Minho (Portugal)

MAYO, 2013

- Concierto de grupo vocal y música antigua :: Jueves musicales del Casino
- Concierto de cámara - A. Herrero, M. Alba, C. Carabias, A. Soto, M. Repiso, Taíssa P. Cunha :: Ciclo de alumnos
- Orquesta Barroca - Grandes Proyectos
- Taller de música contemporánea - Estrenos alumnos composición
- Recital de piano: María Zisi - Ciclo de profesores
- Recital de guitarra - David Antigüedad :: Conciertos - Jueves musicales del Casino
- Recital de piano - Clara Redondo y Carlota Arcos :: Ciclo de alumnos
- Recital de piano y de dúo de pianos- José Luis Romero y Miguel Rodríguez y Alfonso González y Samuel Tirado :: Ciclo de alumnos - Ciclo de alumnos
- Recital de piano - Germán Barrio :: - Ciclo de alumnos
- Recital de voz y piano - Leticia González Lamas y Germán Barrio :: Jueves musicales del Casino
- Concierto de violoncello y piano - Álvaro Soto y Taíssa P. Cunha :: Ciclo de alumnos
- Curso de piano - Boris Berman :: Cursos
- Coro y grupo vocal - Grandes proyectos
- Big Band - Grandes proyectos
- Recital de piano - Pablo Moreno :: Jueves musicales del Casino
- Recital de piano - Helena Sobrino :: Ciclo de alumnos
- Concierto de violonchelo y orquesta - Daniel Gutiérrez y OSDA (Orquesta Sinfónica de Alumnos):: Ciclo de alumnos
- Recital de órgano - Ciclo de alumnos :: Conciertos - Ciclo de alumnos
- Ciclo del Centro de Estudios Brasileños - Cristina Diego (piano)
- Recital de piano - Alea Esteban :: Jueves musicales del Casino

JUNIO, 2013

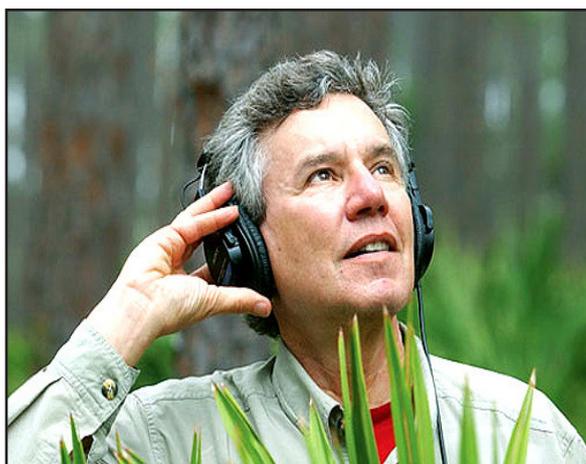
- Ciclo del Centro de Estudios Brasileños - Taíssa P. Cunha (piano)
- Orquesta Sinfónica - Grandes Proyectos

Viaje musical a través del arte, el pensamiento y la ciencia

BERNIE KRAUSE: TRAS EL CANTO DE LA NATURALEZA

SANDRA DOMÍNGUEZ MORÓN

Músico, bioacústico y naturalista, el americano Berni Krause ha dedicado cuarenta años de su vida a la búsqueda y recolección de los denominados *soundscales* (paisajes sonoros). Sus investigaciones se encuadran dentro de una nueva disciplina, la biofonía, encargada de registrar y estudiar de manera sistemática las manifestaciones acústicas de la naturaleza.



Desde el rugido imponente de los jaguares de la selva amazónica hasta el estruendo ocasionado por el desplome de los enormes glaciares del sureste de Alaska, pasando por escenas aparentemente insignificantes como el canto de las hormigas, los efectos de eco generados por el rocío o el traqueteo rítmico procedente del encogimiento de células vegetales al perder humedad, Krause ha conseguido reunir una fonoteca de la que forman parte más de 15.000 especies. Todo ello a partir de una inversión de tiempo nada desdeñable: 4.500 horas donde la Madre Tierra refleja el latido de sus cantos ancestrales.

Anteriormente a su actividad como bioacústico, Bernie Krause destacó como uno de los pioneros del empleo de sintetizadores en la música pop. Sus frecuentes colaboraciones con el legendario George Harrison y con bandas como *The Doors*, *The Byrds*, *The Monkees* y otras tantas referencias musicales de la psicodelia de finales de los 60's no le hicieron pasar desapercibido. Asociado con el músico Paul Beaver, durante esta época comienza también a producir, a partir de sintetizadores, paisajes sonoros naturales destinados a películas de Hollywood

como *La semilla del diablo*, *Apocalypse Now* o *Love Story*. En este momento comienza su interés y obsesión por recoger, de forma directa, los sonidos del mundo natural.

Grabadora y auriculares en mano, Krause inicia en 1968 una larga aventura que culmina con la publicación de su reciente libro *The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places* (Little Brown & Company, 2012). En esta obra monumental el bioacústico aborda la relación entre el hombre y la naturaleza a través del elemento sonoro, justificando la atracción del ser humano hacia la música como síntoma de su pertenencia orgánica a los ritmos del mundo natural. El hombre, desde el inicio de los tiempos, ha encontrado en este entorno el poderoso germen de la inspiración artística. Hoy día, analizar ese contexto nos sumerge en una auténtica reflexión acerca del génesis mismo de la música. Según comenta el propio autor, "los paisajes sonoros son una de las fuentes de información más fértiles e inexploradas que poseemos. Contienen secretos de nuestros orígenes, nuestro pasado y nuestro presente cultural"

No hay nada meramente ambiental en el marco sonoro de la ecología. Los cantos de cortejo de los gorilas macho o las atractivas melodías del gibón indonesio al amanecer —que los mitos de la etnia Dayak identifican como una invocación al astro rey— muestran un panorama sinfónico repleto de información acerca de la expresión, comunicación y reproducción animal. A través del sonido los insectos hallan el camino de regreso al nido, las aves se reúnen, los mamíferos se encuentran. Este entramado contrapuntístico moldea de manera extraordinaria cada ecosistema, donde todas y cada una de las especies poseen su ancho de banda específico y su posición individual en el espectro acústico. Es así como las manifestaciones sonoras reflejan la interacción del mundo natural en un microcosmos que apenas deja espacio al silencio

No obstante, los estudios del naturalista revelan también una cara oculta, una realidad menos luminosa que no puede pasar desapercibida. La escena de un grupo de sapos y halcones desorientados que huyen despavoridos ante el apocalipsis acústico de un avión que les sobrevuela fragmenta por completo ese coro celestial en sonidos individuales y caóticos. El estruendo de los motores de barcos cargueros a través de los océanos nos deja la

de la densidad y diversidad de los sonidos de las criaturas, grandes y pequeñas. La sensación de desolación se extiende más allá de un simple silencio”.

Resulta desalentador ser conscientes de que aproximadamente el cincuenta por ciento del archivo sonoro de este bioacústico ha dejado de tener presencia en los espacios naturales. Dos grabaciones realizadas en una pradera de Sierra Nevada, al este de San Francisco, con tan solo un año de diferencia, dan sobrada cuenta de este panorama tras la tala selectiva de árboles. Lo mismo encontramos cuando Krause sumerge los micrófonos en los bellos arrecifes de coral que bordean las islas Fiji. Mientras en una zona bien conservada los murmullos del agua se entremezclan, de forma casi poética, con el lenguaje musical de un sistema subacuático compuesto por crustáceos, anémonas, peces globo o tiburones, a tan solo una milla de distancia, en una franja dañada del mismo arrecife, el sonido de las olas parece ser el único superviviente de una escena sombría.

Con todo esto, Krause realiza su particular llamada a la concienciación a través de la apreciación de los paisajes sonoros que él considera como parte fundamental de



imagen de miles de crías de ballena que, desorientadas, acaban varadas y aplastadas por su propio peso en las playas del mundo. El sobrecogedor lamento de un castor tras perder a toda su familia en la destrucción dinamitada de sus diques indica que algo no va bien. Bernie Krause, consciente de todo ello, pone el grito en el cielo al hablar de este bombardeo atronador, esa antropofonía infernal que destruye sin piedad los ecosistemas sonoros en los espacios naturales: “un gran silencio se está extendiendo sobre el mundo natural a medida que el sonido del hombre se vuelve ensordecedor. Poco a poco, la gran orquesta de la vida, el coro del mundo natural, está en proceso de apagarse. Ha habido una disminución masiva

la evolución humana. Y aun más. De manera fascinante, sus investigaciones encuentran aplicación práctica en la conservación del mundo natural: los datos resultantes apuntan a la infalibilidad en el empleo de la lente sonora, por encima de la visual, para la detección de los peligros ecológicos.

Quizá sea hora de evadirse por un momento de la cacofonía urbana en la que estamos inmersos, quizá debiéramos, por un momento, quitarnos los auriculares—físicos o metafóricos— y escuchar qué realidades nos cuenta hoy esa Madre Naturaleza que, cierto día, legó a los hombres su canto inmortal.



LA FABBRICA ILLUMINATA: SUEÑO POLÍTICO, DESAFÍO MUSICAL

ÁLVARO MARTÍN SÁNCHEZ

En la música de Luigi Nono, el mensaje político tiene una posición privilegiada. Es el elemento conductor, el contenido, el pretexto, pero también la fuente de inspiración, la génesis del material, el espacio y la formulación poética.

El 15 de Septiembre de 1964 el compositor italiano Luigi Nono estrena finalmente su obra *La fabbrica illuminata* tras haber sido censurada en el evento para el que había sido compuesta debido a los fuertes contenidos políticos de sus textos. Una obra que no sólo supone un desafío social abierto, como ya había ocurrido en piezas precedentes tales como *Il canto sospeso* o su ópera *Intolleranza*, sino que también abre la experiencia de su autor al mundo de la música electroacústica que sólo había ensayado hasta el momento para amplificar sus posibilidades espaciales. Nono ve en la tecnología la posibilidad expresiva que le hace erigirse y así exponer las estructuras del poder político.

La figura de este autor es reconocida en el mundo musical del siglo XX como indispensable. Profundamente influido por el pensamiento moderno y la filosofía crítica de Adorno, el existencialismo de Sartre y las teorías de Gramsci, así como por la literatura

de Antonio Machado o Julio Pavesse de quienes toma textos para sus composiciones. Su música es heredera tanto de la Segunda Escuela de Viena como de la polifonía Renacentista. Artista crítico, llega a mostrarse públicamente como contrario a las últimas directrices que estaban guiando a Darmstadt en 1959. Compositor de obras tan reflexivas como *A Carlo Scarpa* o *Fragmente, Stille an Diotima*. No supone sólo una presencia creadora de carácter fuerte y enérgico, sino que también se acerca al silencio hasta integrarlo como parte expresiva de la música. Reivindica el papel de la tradición oral en la trasmisión de sus últimas obras.

La obra *La Fabbrica Illuminata* es un fenomenal ejemplo del pensamiento de Luigi Nono respecto a la relación entre texto y música ya que, habiendo dado a luz varias obras magistrales en este campo, cuenta con una amplia experiencia. Surge en él un gran entusiasmo al descubrir las numerosas posibilidades que le ofrece el estudio de radio.

El discurso musical presenta la multiplicidad del aspecto obrero de diversas formas, entre ellas la espacialización de las fuentes. Abandona el lenguaje serial para adentrarse en la exploración interválica que superpone al contenido del texto con madrigalismos y una poética coherente y llena de vitalidad. En la pieza presenta la fábrica como una historia, da cabida tanto a la brutalidad de la explotación y la protesta como a lo onírico, a la monstruosidad de las enormes máquinas de producción o a mensajes de esperanza surgidos de la introspección.



La Fabbrica Illuminata supone una primera aproximación al trabajo de estudio para montar una cinta magnética.

El compositor italiano Luigi Nono nace en Venecia el 29 de Enero de 1924 en el seno de una familia de artistas—su abuelo Luigi fue pintor y su tío Ernesto, escultor—adquiriendo a una temprana edad un elevado interés en la historia de la cultura y del arte. Sus padres, músicos aficionados, tenían una gran cantidad de grabaciones, lo que suscitó en él una sed musical que le llevaría a estudiar composición de 1943 a 1945 con Malipiero en el Conservatorio de Venecia donde había un énfasis en la polifonía vocal y el madrigal así como un interés por la música de la Segunda Escuela de Viena, de Stravinsky y Bartók. Obtiene un doctorado en Derecho por la Universidad de Padua. Fueron fundamentales su experiencia de la ocupación Nazi y la resistencia, su encuentro con Maderna y el desarrollo de una amistad con Dallapiccola, cuya figura admiraba profundamente.

En 1948 toma parte en un curso de dirección a cargo de H. Scherchen quien desde entonces se convertiría en su mentor y, gracias a cuya recomendación fue aceptado en los cursos de Darmstadt. Asistió primero como alumno y a partir de 1957 como profesor hasta que, en 1959 pronuncia su famosa conferencia “Presencia histórica en la música de hoy” donde rompe de forma crítica con las tendencias aleatorias que estaban en auge en dicho círculo. Es en estos cursos donde conoce a Stockhausen y Boulez, junto a quienes se destaca como una de las figuras principales de la vanguardia Europea. Contrae matrimonio con Nuria Schoenberg en 1955 a quien había conocido en Mayo del año precedente en el estreno de la ópera de su padre, Arnold Schoenberg, *Moses und Aron*”

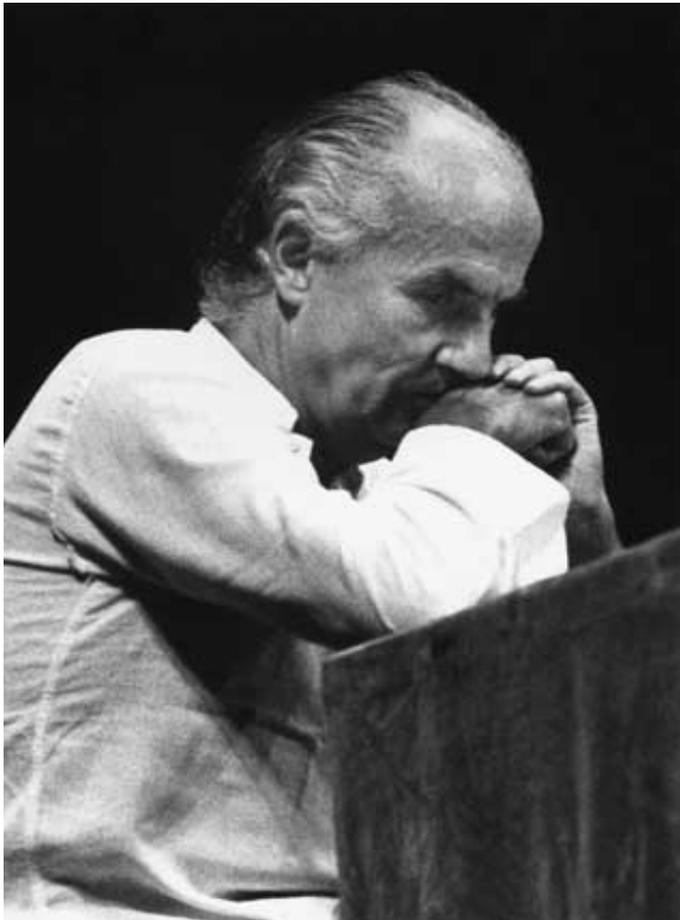
Convencido de que toda actividad artística debe ser motivada por consideraciones políticas y éticas, pretendía que sus piezas tuvieran un impacto en la realidad sirviéndose para ello de las técnicas musicales y los recursos electrónicos más avanzados. Reflejo de su ideal humano es su pertenencia desde 1952 al partido comunista. Estuvo profundamente

influenciado por las teorías de Gramsci y por el existencialismo de Sartre donde el hombre “está condenado a ser libre” y debe asumir una responsabilidad completa. Los focos poéticos que señalan su camino y dejan impronta en su música fueron principalmente García Lorca, Neruda, Eluard, Pavesse y Ungaretti.

Muere en Venecia el 8 de Mayo de 1990 tras una larga enfermedad. Deja tras de sí alumnos tan escasos como sobresalientes y cuyas músicas quedaron impregnadas, también, por una fuerte reflexión sobre el entorno social donde eran arrojadas. Así Helmut Lachenmann y Nicolaus A. Huber se desmarcaron a su vez como figuras representativas de su tiempo tan influyentes como su maestro.

La técnica musical de Nono presenta una evolución lineal y coherente desde un pensamiento estructuralista donde la serie genera el material de la pieza ligando los distintos parámetros musicales con una clara influencia de las piezas dodecafónicas de Webern y Dallapiccola, explorando también el desarrollo serial de ritmos de la tradición popular. En un segundo estadio las técnicas seriales ya no generan los elementos de la pieza pero determinan la articulación interna y la evolución de los agregados sonoros. Ésto desemboca en las modificaciones internas que realiza en los distintos bloques de su última etapa, donde el discurso musical, influenciado por Scelsi, torna en la microvariación de las alturas, que se presentan de forma aislada, un trabajo espacial y tímbrico del sonido y una fusión con el silencio como búsqueda de utopía. Trata de provocar nuevas escuchas pues ve el acto de creación como una forma de culminar nuestra tarea personal de producir el mundo.

En Mayo de 1964 Luigi Nono, junto con Julio Scabia y Marino Zuccheri, fue a la planta de acero Italsider en Genova para recolectar material de las condiciones de vida y laborales de los trabajadores. Grabaron ruidos industriales y sonidos de los obreros mientras que Scabia anota-



eslóganes que escuchó en la fábrica. Esta experiencia de grabación fue, según el compositor, la provocación definitiva para escribir la obra. Pensada inicialmente como un episodio de *Da un diario Italiano*, se independiza y adquiere una energía y vitalidad propia.

Encargada para el Premio Italia en 1964 por la RAI, no se estrenó hasta el 15 de Septiembre en Venecia debido a que la administración encontró los textos como ofensivos hacia el gobierno italiano por las tendencias fuertemente políticas de su contenido. El estreno estuvo a cargo de la mezzosoprano Carla Henius como solista y Luigi Nono como director sonoro.

La obra, escrita para voz solista y cinta magnética en cuatro canales, fue dedicada a los trabajadores de la Italsider en Génova, planta de larga y truculenta historia. Desde su inauguración en 1905 pasa por numerosas movilizaciones obreras y concluye en 2002 con el cierre de hornos debido a su impacto en la salud por los gases nocivos. Se constató gracias a un estudio que mostró un índice de mortalidad significativamente mayor en la región de Cornigliano que en el resto de Génova en los últimos trece años. Nono se ve, gracias a esta obra, unido a la historia de la factoría. En palabras suyas: “una fábrica es una historia, una situación de lucha, un momento de la inmensa pasión y de la vida del movimiento obrero, donde está en acto la negación de la negación”.¹

¹ FENEYROU, Laurent: *Luigi Nono, écrits*, Genève, Éditions Contrechamps, 2007, p. 169.

Según nos cuenta Lachenmann, su maestro había sido aceptado entre los obreros como uno de ellos. Ésto no implica que los conociera bien pues Helmut, que pasaba más tiempo acompañándolos, veía a la mayoría como políticamente indiferentes y manipulados por Occidente de tal forma que tenían una imagen propia de pequeños burgueses. Cuestiona también los efectos de la pieza compuesta, de que la voluntad de Nono por avivar el espíritu proletario hubiera calado o tenido cualquier efecto. Cuando los trabajadores la escuchaban veían en ella más una exhibición de exotismo tecnológico que una crítica o llamamiento al despertar de la conciencia.²

La obra fue escrita después de *Canciones a Guiomar* y *Da un diario italiano* y precede a dos obras para cinta magnética sola: *Die Ermittlung* y *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*. El impacto que causó en él el empleo de nuevos medios y todas las posibilidades que éstos aportaban fueron inconmensurables. Califica los dos meses de trabajo en el estudio de la RAI en Milán junto a Marino Zucherini como “un periodo de trabajo realmente entusiasta, a menudo de la mañana a la mitad de la noche, de búsquedas incansables, a veces desilusionadoras y otras exaltadoras”.³

El material trabajado en el estudio comprende tanto las grabaciones realizadas durante las jornadas en la fábrica como otras registradas, posteriormente, al coro de la RAI y a la cantante que llevaría a cabo el estreno de la obra. Esta multiplicidad de materiales se condensa en una presentación de gran simplicidad y eficacia siempre relacionada con la poética de la obra. Muestra diversas situaciones tales como espacios oníricos, diálogos reflexivos o la visión de la fábrica como un gran organismo obrero. Emplea tres textos: el primero proviene de contratos sindicales y eslóganes obreros, el segundo lo obtiene del texto de Julio Scabia propuesto para la segunda escena de *Un diario italiano* y el tercer fragmento es parte de *Due poesie a T.* de Cesare Pavese.⁴

Según la distribución de Nono, la obra consta de cuatro partes con interpolaciones donde suena la cinta magnética sola. Las cuatro secciones se diferencian en el texto, forma de emplear los distintos materiales, fuentes de sonidos electrónicos, relación música-texto y poética.

La primera parte tiene una cierta semejanza con la cantata pues encontramos una voz solista que introduce, se yuxtapone y se superpone a partes corales, con las que dialoga o que comentan en cierta forma el contenido presentado. Nono se percata a posteriori de este hecho y no durante la escritura de la obra. El texto que emplea es el de los contratos sindicales y eslóganes de las protestas obreras apuntadas en la fábrica. Aparece insistentemente a modo de estribillo “Esposizione operaia” otorgándole un relieve especial, casi violento, volviéndolo de esta forma sujeto de la propia composición.

² Véase LACHENMANN, Helmut: *Helmut Lachenmann: écrits et entretiens*. Kaltenecker, Martin (ed.), Genève, Éditions Contrechamps, 2009. pp. 255-256.

³ Laurent FeneYROU, *op. cit.*, p.627.

⁴ La traducción de los textos se puede encontrar en el anexo al final del artículo.

La pieza musical trata de la fábrica, no como edificio sino como encuentro de puntos estratégicos por la lucha del poder de la clase obrera. El compositor ve los derechos laborales como pequeñas conquistas que tiene que lograr el proletariado para alcanzar la libertad que le es propia y el control del sistema de producción. En este punto, su pensamiento se encuentra más cercano al de Sartre que al de Foucault ya que objetualiza el poder perdiendo así su visión dinámica y estratégica. Intenta atrapar la multiplicidad interna que se encuentra en este lugar singular, percibido como un gran organismo en aparente caos pero que funciona siguiendo una lógica marcada por la evolución dialéctica. Vemos que la música refleja esta situación perfectamente. La voz solista a veces se destaca de los corales emitidos por los diferentes altavoces distribuidos en la sala como la singularidad que supone su presencia tanto física como musical, mientras que otras veces se funde con ellos, no de forma convencional, si no estableciendo relaciones semánticas y fonéticas. Es el caso, por ejemplo, del coral III donde la electrónica adelanta el fonema "l" que será el punto de llegada de la voz en la palabra "temp", donde deja suspendido el propio avance cronológico. Esta asociación nos hace sospechar un cierto sarcasmo. En una escucha temporal habitual habríamos detectado que, justo antes, la solista realiza un *ritardando* mientras pronuncia las palabras "per accelerare" siendo finalmente la función de "temp" de confirmar la ironía de esta afirmación. Queda patente la influencia que ha causado en él el estudio del madrigal y de la retórica barroca pues no sólo capta el sentido de la propia palabra sino su situación en el texto y establece relaciones temporales múltiples.

El trabajo que lleva a cabo con los coros que escuchamos en la cinta nos recuerda a la policoralidad: los agrupa y sitúa espacialmente pero sin realizar movimientos entre los distintos altavoces. Establece un espacio musical fijo pero múltiple ya que, pese a la estaticidad de la procedencia de los sonidos, contrapone la multiplicidad que puede surgir de cada punto. Nono ya había trabajado con la electrónica como

posibilidad espacial pero en esta obra lo lleva un poco más lejos creando un campo y una poética de la ubicuidad que se sintetiza muy bien con la temática de la obra.

El trabajo, en cuanto a las alturas, se centra en el intervalo, en su importancia estructural y su capacidad de puntuar o dar continuidad. Esta funcionalidad, no establecida a priori como en el sistema tonal, se fija debido a su empleo formal. De esta manera, la pieza crea un mundo, su mundo, llena de múltiples relaciones internas que se contestan, complementan, superponen, contradicen... dando lugar a una situación cercana a la de un gran organismo, no uno encerrado en sí mismo, sino uno que se apropia del entorno para vivir, "el hombre", ya que a pesar de su fuerte independencia y autosuficiencia la obra adquiere su máxima expresión en el momento en que se relaciona con el mundo externo. Nono ya había trabajado con la electrónica como posibilidad espacial pero en esta obra lo lleva un poco más lejos creando un campo y una poética de la ubicuidad que se sintetiza muy bien con la temática de la obra.

El trabajo, en cuanto a las alturas, se centra en el intervalo, en su importancia estructural y su capacidad de puntuar o dar continuidad. Esta funcionalidad, no establecida a priori como en el sistema tonal, se fija debido a su empleo formal. De esta manera, la pieza crea un mundo, su mundo, llena de múltiples relaciones internas que se contestan, complementan, superponen, contradicen... dando lugar a una situación cercana a la de un gran organismo, no uno encerrado en sí mismo, sino uno que se apropia del entorno para vivir, "el hombre", ya que a pesar de su fuerte independencia y autosuficiencia la obra adquiere su máxima expresión en el momento en que se relaciona con el mundo externo.

Por otra parte, esta primera sección presenta una característica singular que nos recuerda al desarrollo ulterior de su música y es la presencia del silencio como parte integrante del sonido. La primera aparición de la voz solista se encuentra con silencios entre las palabras, no silencios comunes, sino unos a través de los

cuales busca cierta continuidad del sonido como si la propia intención del cantante, muy bien indicada en la partitura, bastara para atravesar y llenar estos vacíos.

Otra característica que impregnará toda la obra es el carácter gestual. Una serie de motivos que irán mutando superficialmente, pero mantendrán su esencia, ya sea de presencia agresiva, reflexiva, de construcción simétrica o de lamento. Este es uno de los puntos principales ya que atraviesa todas las secciones pese a sus diferentes estadios narrativo-reflexivos. Los gestos se contagian de estos nuevos ambientes de forma porosa, pues su reaparición en nuevos contextos reconstruye su significado manteniendo, como si de un fantasma se tratase, su valor semántico de instantes anteriores. Casi podríamos hablar de un "aura gestual" dentro de la obra en el sentido en que lo haría Walter Benjamin. La reaparición en nuevos contextos reconstruye su significado manteniendo, como si de un fantasma se tratase, su valor semántico de instantes anteriores. Casi podríamos hablar de un "aura gestual" dentro de la obra en el sentido en que lo haría Walter Benjamin.

La segunda parte de la obra, intitulada "giro del letto", que significa "alrededor de la cama", nos presente un pasaje onírico donde, mediante el poema de Giuliano Scabia, se hace una incidencia sobre el diálogo interior y la reflexión. Es significativo que el material de la cinta sean grabaciones de la voz de la solista que lo estrenaba, hecho que hace trascender la



El descubrimiento de los nuevos medios junto al alejamiento del lenguaje serial cristalizan en una nueva visión del mundo marcada por la lucha y la esperanza a través del arte".

poética del texto sobre lo propiamente musical para situarse a un nivel incluso material. De esta forma el diálogo con uno mismo y la meditación que propone se realizan a niveles físicos y espaciales.

Inmersa en el mundo de la somnolencia, dando vueltas alrededor de la cama (hecho que enfatiza la proximidad y a la vez imposibilidad del reposo y la tranquilidad) la solista interactúa con su propia voz, no de manera interna, pero tampoco de una forma física. Nos vemos sumergidos en su sueño y a la vez en su vigilia debido al espacio de procedencia de las diferentes partes del texto. Sigue siendo un espacio estático pero nos vemos y rodeados por partes diferentes de la reflexión, por ecos, insistencias...

En este mundo onírico adquiere la misma importancia el canto sin texto que el que lo posee. Nos relaciona, de este modo, directamente con el funcionamiento del inconsciente, un funcionamiento no articulado por el lenguaje. Este tipo de melodismo atextual nos sumerge en una cierta pereza, en un esfuerzo descomunal por estar despierto pero a la vez enfatiza la imposibilidad de descanso debido a una profunda preocupación. Este sentimiento queda explicitado por la ampliación de un gesto cromático descendente que, una vez más nos remite a músicas pretéritas y sus semánticas. El cambio continuo que supone este gesto de lamento se proyecta sobre modulaciones entre voz cantada y voz hablada/susurrada, ya sea sobre la misma o distintas alturas. Nos descubrimos en un mundo en constante mutación, quizá como un sueño del propio compositor, quizá como consecuencia de un devenir temporal.

Los gestos que habíamos escuchado y anticipado en la primera sección se hacen patentes, intentan vivir, evolucionar, imponer violentamente su existencia (existencia a la que están condenados en un sentido totalmente Sartreano) pero siempre con las limitaciones que supone ser víctimas del contexto en que se encuentran. Imbuidos en un mundo que les es ajeno, o por lo menos tan reciente que todavía no han asimilado, como es el de la electrónica, no pueden por más

que forzar su propia expresión por una suerte de neomadrigalismos (cuando se oye en la grabación la palabra "aridi", por ejemplo) y dejarse empapar por el espacio musical.

Como a la sección precedente, le sucede un solo de cinta magnética que perpetúa esta situación desembocando en una enérgica y repentina aparición de la penúltima sección de la obra.

En esta tercera parte imprimen su presencia las últimas líneas del poema de Scabia. Tienen un carácter de incidencia exógena frente a la introspección que supuso la sección anterior. Esta yuxtaposición formal, no es fortuita o responde a una necesidad de contraste sino que presenta la violencia que mundo ejerce sobre nuestras consciencias, cómo impone su realidad y barre cualquier meditación que hayamos llevado como si de polvo se tratase.

Vuelve a adquirir relieve el contraste de matices así como la aparición de fragmentos corales. Retorna la multiplicidad, en este caso no de la fábrica si no de "tutta la città". Ya no es una multiplicidad orgánica y coordinada, si no que se presenta en forma de acuerdo, es decir, presenta los puntos en común que tienen los diferentes elementos del espacio en que nos movemos. Por esta razón los corales son incisivos y no melódicos.

Volvemos al trabajo interválico inicial pero cambiando las funciones que tenían en la primera parte, lo cual solo es una demostración más del cambio de relaciones que se producen en este nuevo contexto, también un cambio en las relaciones humanas. El hecho de buscar los puntos comunes que hemos mencionado, cambia los vínculos estructurales de la pieza como lo hace dentro del movimiento obrero y propicia la reacción emancipadora de las masas. Esta búsqueda de puntos comunes es una estrategia de cohesión de lo múltiple en la búsqueda de una inversión de poderes, tema totalmente ligado a la ideología del compositor.

Retomamos el contraste dinámico y la búsqueda del pathos propios de Nono, la gestualidad y el espacio. Aparece por primera vez en toda la pieza y de forma fugaz el Fa natural, lo que nos hace intuir que su función aquí es a la vez ornamental y de anticipación. Va ligado semánticamente a la palabra "morti" pues representa el cierre de la génesis de sonidos y proyecta una sombra lóbrega sobre la estructura de la pieza. Vaticina la proximidad de un final que puede ser el de la obra o de la presencia de la banda magnética en la última sección.

Con el título de "Finale", nos presenta una gran coda que comienza con un Fa natural, confirmación de la sombra que había proyectado el destino previamente en el



devenir musical. El texto de Cesare Pavese intenta consolar al ser humano con la promesa de un futuro distinto, un futuro que, por otra, parte queda únicamente en manos del hombre como muy bien interpreta Nono al dejar a la solista sin la banda magnética. Provoca por tanto un cambio radical de espacio, donde el individuo queda sólo ante sí mismo y responde ante sí mismo. Un mensaje de esperanza pero a la vez una muestra de que la responsabilidad debe ser asumida en su totalidad por cada individuo. Confirma también su visión de la tecnología como herramienta emancipadora para exponer los medios de poder, despojándolos de sus máscaras, pero, en última instancia deja a la persona sola ante el mundo, ante su propia existencia y la violencia exterior a la que está sometida, a su propia responsabilidad pero con esperanza. Esperanza que toma forma en el arte y en su función como canal de incidencia sobre la realidad.

Ahora que la voz ha quedado al desnudo podemos escuchar en toda su simpleza el lenguaje de Nono. Un lenguaje que, habiéndose alejado del serialismo mantiene varias de sus características en la escritura vocal y sobre todo tímbricas.

Por otra parte recoge el material empleado con anterioridad a excepción de los gestos violentos, haciéndonos reflexionar sobre el carácter de la lucha que propone. Una búsqueda de cambio nacida de la agresividad interna, del instinto de defensa propio del ser humano que trasciende a través de la reflexión y la unión con otros hombres en un grito calmo y espeanzado.

En la música de Nono convergen todas sus experiencias vividas. Su obra se liga estrechamente a su pensamiento político, siendo decisivos para él tanto su contacto con el existencialismo como con el comunismo. Se funde en una sola figura una visión de la música a la vez racional, poética y sentimental. Su posición acerca de la relación con el texto queda patente en su escrito Texto-música-canto dando cuenta en cada obra con numerosos ejemplos. *La Fabbrica Illuminata* nos aproxima a lo que será, a partir de ahora, su relación con los nuevos medios. La búsqueda de expresión en todos los parámetros musicales supone un trabajo muy consciente de la interválica, timbre, ritmo, tiempo, fonética, texto, grabaciones de partida, semántica, espacio físico y espacio poético.

Luigi Nono no es uno de los grandes compositores del siglo XX por casualidad, sino por la cristalización en música de la fuerza y meditación que supone para él toda creación. Es significativa su visión de la electrónica como progreso esperanzador y el impacto que supone en su trabajo el poder moldear el propio sonido en los estudios de grabación y trabajar con el tiempo de una nueva forma. La porosidad de su obra que, constantemente se alimenta del mundo, le permite captar su entorno, adentrarse, asimilarlo y modificarlo. Si podemos calificar su obra de alguna forma sería de "sujeto orgánico", sometido siempre a la virulencia del mundo externo que lo coacciona pero también lo moldea.

Anexo: Traducción de los textos¹

1.-
fábrica de muerte la llamaron
 exposición de los obreros
 a quemaduras
 a gases tóxicos
 a grandes masas de acero fundido

 exposición de los obreros
 a elevadísima temperatura
solo dos de las ocho horas se embolsa el trabajador

 exposición de los obreros
 a objetos proyectados
"relaciones humanas" para acelerar la producción

 exposición de los obreros
 a caídas
 a luz cegadora
 a corrientes de alto voltaje
¿cuántos MINUTOS-HUMANOS para morir?

 2.-
Y no paran MANOS de agredir,
 ININTERRUMPIDAS
 qué vacías las horas
 al CUERPO **desnudo agarran**
 cuadrantes, rostros; y no se detienen
 mirada MIRADA ojos fijos: ojos manos
 noche alrededor de la cama
 todas mis noches p e r o
 orgasmos secos
TODA la ciudad de los muertos
 viviendo
 se **contin-**
uamente PROTESTA
 la multitud habla del muerto
 la cabina que llaman TUMBA
 reducir los tiempos
 fábrica como campo
 de concentración

 MATÓ
 (Giuliano Scabia)
 3.-
pasarán las mañanas
pasará la angustia
no será siempre así
recuperarás algo
 (Cesare Pavese)

¹ Textos obtenidos de la partitura: Luigi Nono, *La Fabbrica Illuminata*. Edición crítica realizada por Luca Cossetini, Milán, Ricordi, 2010.



Ha sido una gran sorpresa encontrar a los músicos tan bien preparados”.

WOLFGANG KURZ

GESTOS PUROS PARA EMOCIONES PURAS

Los días 20 y 21 de diciembre de 2012 la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León participó en dos conciertos celebrados en el Palacio de Congresos de Salamanca y en la Casa de las Artes de Laguna de Duero (Valladolid), respectivamente. Al frente, Wolfgang Kurz, director invitado que presentó un interesante programa compuesto por la Obertura "Der Freischütz" de C. M. von Weber, una selección de piezas de las Suites nº 1 y nº 2 de Carmen de G. Bizet y la Sinfonía nº 8 de A. Dvorak.

Kurz estudió dirección de orquesta en la Hochschule für Musik de Munich y filosofía en la Hochschule für Philosophie de la misma localidad alemana. Tras su primer contrato como correpetidor y asistente del director Wolfgang Sawallisch en la Bayerischen Staatsoper de Munich, trabajó como Kapellmeister en el Hessische Staatstheater en Wiesbaden y en el Stadttheater de Würzburg, ciudad hermanada con Salamanca. Desde 1988, es profesor de dirección de orquesta en la Hochschule de Würzburg. Asimismo, compagina esta faceta con la composición, habiendo sido galardonado en múltiples ocasiones por sus obras para diferentes grupos corales. Actualmente se encuentra a cargo de la Orquesta de Cámara de Würzburg y del Bad Mergentheimer Kammerchors.

Durante este encuentro *ReCoS* ha tenido la oportunidad de conversar con él acerca de su experiencia en el COSCYL, los criterios para la selección del programa presentado y sus consejos destinados a futuros directores.

Hemos leído en su biografía que ha dirigido en Alemania, Hungría, Corea del Sur, etc. ¿Cómo siente la experiencia de dirigir en España?

Me he quedado muy sorprendido por la calidad y nivel de la orquesta del Conservatorio Superior. Es realmente estimulante trabajar con jóvenes estudiantes. Remarquaría especialmente la perfecta preparación que han tenido los grupos por parte de los profesores de cuerda y viento. He encontrado muy agradable trabajar con la joven orquesta y, a pesar de no dominar el idioma español, ellos han logrado entenderme porque la música es un lenguaje internacional.

También es usted compositor. ¿Cómo combina esta faceta con la dirección?

Bien. Permíteme decir que, en primer lugar, soy director. Como compositor he trabajado sólo para algunos eventos. He compuesto obras para coros, para conciertos concretos... no compongo esperando a que alguien las interprete. Realmente me gusta mucho componer para coro, especialmente masculino, aunque la mayoría de mis trabajos compositivos han sido orquestaciones o arreglos musicales para diversos conciertos.

TEXTO: DANIEL ESTEVEZ Y SANDRA DOMÍNGUEZ

"Un director es un poco como un *showman*. Cuando se dirige la música alemana, hay que montar un espectáculo con bosques y cazadores. Ha sido un reto para mí 'sentir' los colores de la música española en la *Suite Carmen*".

Ha elegido para este concierto obras de Weber, Bizet y Dvorak. ¿Qué le ha llevado a seleccionar este repertorio?

He querido buscar combinaciones atractivas de obras que no fueran de un único compositor. Elegí Weber, la obertura de *Der Freischütz...* (*El cazador furtivo*), porque es una pieza muy alemana y muy romántica. Es atractiva para una gran orquesta. También, el hecho de que sea una obertura es... creo que es una buena apertura para nuestro programa. En cuanto a la sinfonía de Dvorak, pienso que es una de las más hermosas del compositor. No es tan conocida como la novena sinfonía, la del *Nuevo Mundo*, pero la he escogido por disponer de una gran orquesta con las secciones completas de maderas y metales (incluyendo la tuba). Por otra parte, también pensé que sería interesante intercalar entre ambas una obra para solista, como lo es la *Suite Carmen* de Bizet. Esto además supone un pequeño gesto para los españoles porque aunque es de un compositor francés, la obra tiene una temática española, claro.



La música es un lenguaje internacional"

Como ya ha mencionado, *Der Freischütz* es una obra dominada por el sentimiento alemán. ¿Cómo se siente al dirigir una pieza con tanto significado para usted en España?

Bueno... déjame decirte, de nuevo, que he encontrado a los músicos muy bien preparados...ellos comprenden la música alemana también. No he tenido que exponer grandes discursos para explicar esta música. Ha sido realmente interesante contarles un poco sobre la historia, sobre los motivos presentes en la obra pero, vuelvo a insistir, la música es un lenguaje internacional y los músicos han sabido captar muy bien lo que quería expresarles.

Con respecto a *Carmen* de Bizet, ¿cómo aborda un director alemán una obra de carácter español compuesta por un francés? Ante músicos españoles, me refiero...

Sí, es un poco lo contrario a lo que hemos comentado antes, referente a si los músicos españoles comprenden o no la música alemana. Yo también tengo que "sentir" los colores de la música española. Para mí supone un reto. Pienso que un director es un poco como un showman, ya sabes, porque en el caso de la obra alemana, tiene que montar un espectáculo con bosques y cazadores y, en este caso, tienes que ponerte una máscara con sentimiento español. Yo creo que puedo meterme en este papel también. Además, me gustan estos cambios de personaje.



Dvorak. *Allegro ma non troppo*. Final. Dvorak tuvo problemas con la melodía y llegó a escribir hasta diez versiones para la misma. ¿Piensa usted que el compositor escogió, finalmente, la más adecuada? Quiero decir que, después de tantas versiones, es posible que ésta no fuera la mejor...

Es muy interesante la Octava Sinfonía de Dvorak. Es bien sabido que el editor de Dvorak se negó inicialmente a publicar esta obra porque creía que era demasiado mórbida, demasiado diferente.



No se adapta a la clásica forma de sonata y esto también supone un pequeño problema para el director de orquesta porque tenemos una partitura pero no es la única versión posible. Hay muchas variantes entre unas y otras y debo analizar realmente lo que el compositor quiso transmitir. ¿Es una variante? ¿Es un error? Por otra parte, esto hace que el trabajo sea muy interesante... muy atractivo el hecho de encontrar la mejor interpretación. Adoro esta obra, especialmente el cuarto movimiento porque es como una Rapsodia, de alguna manera... Es una obra fantástica. Además, el problema que he tenido con este movimiento ha sido encontrar el modo de finalizar. Es emocionante ver cómo Dvorak retrasa el final y de repente, cuando va a llegar, se esfuma de forma abrupta... TI-RI-RÁ ¡PA! Y no [golpeando en la mesa] ¡¡¡PAM, PAM, PAM, PAM!!! Como un pequeño ¡PAM! ¡Y una vez más! ¡PAM, PAM...! ¡TI-RI-RÁ PA! ¡Se acabó, es suficiente! [risas]

Ahora una pregunta un poco más filosófica. ¿Cuál es su recomendación para los

jóvenes directores que quieren iniciar su carrera en estos tiempos?

Bueno, he de decir que la mayor influencia que he tenido ha sido la de Sergiu Celibidache cuando asistí a sus masterclasses. Entonces él ya era muy famoso, un gran director de inmensa proyección que estuvo al frente de la Filarmónica de Berlín. En un determinado momento él nos dijo: “después de haber dirigido durante muchos años, intenté dirigir un Minuetto de George Philipp Telemann de forma correcta”. Él había dirigido obras de Beethoven, Brahms, Bruckner y de todos los grandes compositores y volvió a la música pura, a la dirección pura, sin mucho ruido, intentando hallar el mejor modo de dirigir la frase más simple. Y esta es la recomendación que ahora yo doy a mis alumnos. Sé natural, no hagas manierismos y no hagas un show diciendo: ¡mira qué grande es mi ballet en el que bailo delante de la orquesta! Trata de encontrar el mejor camino, la música pura, los gestos puros y las emociones puras con la orquesta. Creo que eso es lo realmente importante.



El Ensemble de Saxofones del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León ya ha celebrado dos conciertos dentro de su ciclo MUNDOS TRANSVERSOS, donde, utilizando el concepto de la transversalidad como elemento integrador, se ofrece un recorrido sensible por las músicas del siglo XX y XXI desde el saxofón.

En su primer concierto, que se ofreció el pasado 29 de enero, en el Auditorio del Conservatorio, el 2.13 SAX entró en contacto con la clase de Órgano, ofreciendo, por primera vez en el centro, un programa conjunto integrado por obras de Saguet, Stockmeir, Castillo, Graef, Ligeti, Messiaen y Miyazawa.

El siguiente concierto del 26 de febrero ofreció la segunda entrega del ciclo. En esta ocasión, se entró en contacto con el Saxofón más actual, escuchando dos exponentes de la música electroacústica con saxofón, Juan José Eslava –profesor del Conservatorio – y Germán Alonso, jovencísimo compositor madrileño.

También se pudo disfrutar de la faceta más camerística del Saxofón con obras de Philippe Hurel (saxofón, percusión, piano y guitarra), Toshio Hosokawa (saxo, piano y percusión) y John Cage, esta última para catorce instrumentos, donde el saxofón se integra como un instrumento más de la plantilla.



La última entrega del ciclo MUNDOS TRANSVERSOS será el próximo 9 de Abril, con músicas para Ensemble de Saxofones y Cuarteto de Saxofones de Thierry Alla, Dmitri Schostakovich, Thierry Escaich, Antonin Dvorak y Francisco Guerrero.



UNIVERSO

2.13 SAX

UNIVERSO 2.13 SAX es el exponente artístico de la actividad desarrollada en el seno del Aula de Saxofón del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León, bajo la dirección de Andrés Gomis.

Formado por saxofonistas procedentes de toda la geografía española, 2.13 SAX entiende el concierto como un espacio creativo que interactúa con el público, propiciando la reflexión sobre la creación y el arte sonoro actual. Desde el año 2008, el grupo lleva desarrollando anualmente el proyecto ROUTE 2.13 SAX, con el que ha entrado en contacto con los públicos de Ávila, Segovia, Palen-



cia, Burgos, Cáceres, Badajoz y Sevilla. En su ROUTE 2013 pasará por los auditorios de Braga (Portugal), A Coruña y Oviedo.

La relevancia y prestigio que está ad-

quiriendo este grupo camerístico está abalada por los galardones recibidos por sus miembros en diferentes concursos y premios, como el 1º Premio del IX Concurso de Jóvenes Intérpretes Extremeños, 1º Premio del V Concurso de Saxofón "Ramón

Guzmán" de Santiago de Compostela, 1º Premio del VIII Certamen Nacional de Interpretación "Intercentros-Melómano", en la categoría Grado Superior y 1º Premio de Jóvenes Intérpretes del Concurso "Ruperto Chapí" de Villena.

TaCoS

Nuevo nombre, distinto proyecto

TEXTO: ALBERTO ROSADO

El Taller de Música Contemporánea del Conservatorio Superior de Salamanca comenzó el primer cuatrimestre del presente curso con cambio de nombre. De ahora en adelante, por decisión de los propios alumnos, se llamará TaCoS. Los proyectos continuarán siendo los mismos que en los últimos años: un concierto con electrónica, un concierto didáctico, un concierto de estrenos de los alumnos del Centro, un concierto de cámara y un

concierto de gran formato en el que se invitará, de nuevo, a Kevin John Edusei y en el que se celebrará por primera vez un concierto en colaboración con el Coro del COSCYL.

La primera actividad pública del curso 2012/2013 se celebró el día 13 de diciembre en el Museo de Salamanca, dentro del Festival SMASH. En todas las ediciones del Festival, TaCoS ha estado presente haciendo obras de pequeño y mediano formato.

En estos últimos años se ha apostado fuerte por la música con electrónica, algo que no hubiera sido posible al principio sin la ayuda de Alberto Bernal, más tarde con la incorporación de Iñaki Estrada como profesor de electroacústica y este último año con la ayuda, además, de Juan José Eslava. Tanto Iñaki como Juan José supervisaron la electrónica en este proyecto, y fue este último el que la realizó durante el concierto.



La respuesta de los alumnos estuvo cargada de iniciativas e interés para acercarse a las obras del programa. M^a Mar Ocaña y Alberto Álvarez estudiaron y presentaron respectivamente obras de Villanueva y Fuentes, la primera con procesamiento en vivo del sonido del violín y la segunda con electrónica pregrabada. El cuarteto de metales formado por Alfonso G. Escalonilla, Olaf Jiménez, Javier Bardón y Fernando Escribano tocaron Lituus

de López López con cinta. Por encargo del Festival, se presentaron dos obras del francés Dufourt, una para seis percusionistas (Daniel Bolado, Gabriel López, Marina Ten, David Dapena, Alfonso Matesanz y Alesandra Suárez) y otra para cuarteto de saxofón (Alberto Chaves, Roberto Manjavacas, Alejandro Oliván y Antonio Sola). Todos ellos hicieron un trabajo excelente. Preparamos este proyecto Andrés Gomis y el que escribe el artículo.

Uno de los objetivos principales del TaCoS es acercar y dar a conocer la música de los siglos XX y XXI al público en general. Desde hace tres años, el taller se acerca a los más pequeños mediante la puesta en escena de cuentos musicales. De esta manera, se atrae al Conservatorio al que será el futuro público y se ofrece la oportunidad a los alumnos de este centro de trabajar en proyectos didácticos. A la vez, se ha encontrado una fuente de ingresos



con la que cubrir los elevados costes de alquileres de partituras, traslados de instrumentos, etc.

Los años anteriores se representaron *El Sastrecillo Valiente* y *La gran aventura de Clarinetto*. Este año se ha tocado un clásico: *Pedro y el Lobo*, de Sergei Prokofiev. Se puso en escena en Salamanca el sábado 2 y el lunes 4 de febrero y en los Teatros del Canal

en Madrid el domingo 3. Tanto en esta última como en la función del lunes para colegios se ha tenido un lleno absoluto de público y un éxito al que ha ayudado mucho la figura del “narrador-showman” Alberto Martínez (actual alumno de canto). Él mismo comenzó el espectáculo con una presentación de todos los personajes-instrumentos del cuento con la ayuda cómplice de sus compañeros

instrumentistas, disfrazados cada uno del animal que representaba. Javier Castro fue el encargado de preparar toda la parte instrumental. Se agradece también desde estas líneas el trabajo de Amparo Pous a la hora de ponerse en contacto con todos los colegios de Salamanca ya que sin su ayuda no hubiese sido posible este proyecto.



Próximos proyectos:

- 12 de marzo: concierto de cámara con música de los compositores de la Segunda Escuela de Viena, coordinado por Penélope Aboli
- 23 de marzo: concierto de gran formato dirigido por Kevin John Edusei con obras de Eötvös, Humet y con el Coro de COSCYL dirigido por Blanca Anabitarte, interpretando la Misa de Stravinsky.
- 7 de mayo: estreno de obras compuestas por los alumnos de composición.



IV JORNADAS DE MÚSICA ANTIGUA

III CENTENARIO

JUAN B. CABANILLES (1644-1712)

Entre los días 19 y 21 de noviembre de 2012, el Conservatorio Superior de Música de Castilla y León rindió homenaje al compositor y organista Juan B. Cabanilles en las IV Jornadas de Música Antigua, con motivo del tercer centenario de la muerte de dicho compositor. El evento contó con una amplia participación y asistencia tanto de profesores, conferenciantes invitados, alumnos y público en general en las distintas conferencias y conciertos que configuraron las diferentes sesiones de las Jornadas.

Las Jornadas de Música Antigua, ya en su IVª edición, representan un esfuerzo colectivo de colaboración entre los Departamentos de Música Antigua y Musicología. Su principal objetivo es conocer y profundizar en las distintas áreas de conocimiento musical tanto desde su aspecto histórico, teórico y analítico como en su aspecto práctico de la interpretación histórica. Otras ediciones han tratado temas monográficos como la música francesa del siglo XVII, la música de Antonio Cabezón y la música de Tomás Luis de Victoria.

En esta ocasión, el tema central ha sido la figura de Juan Bautista José Cabanilles, y las distintas conferencias, junto con la celebración de varios conciertos, han permitido que nos sumerjamos en las formas musicales destacadas de la época en las que Cabanilles se inspiró así como en su vida y obra. El lunes, 19 de noviembre, el Catedrático de órgano Luis Dalda pronunció una conferencia titulada *Joan Baptista Cabanilles (1644-1712): músico valenciano universal*, en la que dio una visión general de Cabanilles como organista de la catedral de Valencia y compositor, además de un resumen de su obra, que incluye un gran número de piezas para tecla, así como algunas obras de música vocal. El profesor Dalda describió la música de órgano de Cabanilles como avanzadas para su tiempo e incluso virtuosas en algunos casos, si bien la mayoría se mantienen dentro de la tradición española de música para tecla del siglo XVI.

La siguiente conferencia estuvo a cargo de Bernardo García-Bernalt, director de la Academia de Música Antigua y el coro de la Universidad de Salamanca. La ponencia, titulada *El villancico dieciochesco: cénit y ocaso de un género*, reflejó una parte del



trabajo realizado en su tesis doctoral, recientemente galardonada con el Premio Extraordinario de Doctorado en el Departamento de Filosofía, Lógica y Estética de la USAL. El profesor García-Bernal nos explicó la forma del villancico, un género que surgió a principios del siglo XV, que tuvo su auge a mediados del siglo XVII y que continuó hasta finales del s. XVIII. Muchas de las partituras de la capilla musical propuestas para el estudio aún se conservan en el archivo histórico de la Universidad.

El martes día 20, la profesora Beatriz C. Montes dio una conferencia práctica relacionada con una de sus especialidades: *Características de la notación musical de la segunda mitad del siglo XVII*. El objeto de la conferencia fue el de destacar la importancia del estudio de la notación del siglo XVII, ya que la musicología tradicionalmente ha obviado la notación de este periodo, dando por hecho que es similar a la notación moderna. Sin embargo, existen aspectos de la notación del siglo XVII que deberían ser objeto de un estudio más profundo.

A continuación, la profesora de clave y directora del Taller de Música Barroca del Conservatorio, Pilar Montoya Chica, presentó una conferencia sobre *La influencia del estilo francés en España a finales del siglo XVII: su incidencia en la obra para tecla de Joan Baptista*

Cabanilles, situando a Francia como una potencia destacada en el siglo XVII bajo el reinado de Luis XIV. La profesora Montoya ilustró con interesantes ejemplos la hipótesis de que la música de Cabanilles, aparte de sus obvios rasgos estilísticos italianos y españoles, oculta en un plano más profundo una influencia francesa.

La última conferencia de la tarde del segundo día de conferencias estuvo a cargo de la profesora Sandra Myers Brown. Su conferencia se tituló *La folía: del Barroco al Romanticismo*, y nos llevó en un viaje a España a través de los tiempos. Partiendo de un ejemplo de la folía y sus diferencias compuestas por Cabanilles, Myers dio una explicación de la folía como esquema armónico-melódico pertenecientes a los repertorios de danza y canto de tradición oral y apareciendo en fuentes escritas desde el s. XV, la folía continuó a lo largo del Barroco, cayó en declive en el Clasicismo y volvió a tener importancia en el Romanticismo, formando parte del exotismo español en la música de compositores como Liszt.

El tercer día de conferencias fue inaugurado por la musicóloga Josefa Montero García, con el título *Archivos catedralicios e investigación musicológica: Fuentes musicales en tiempos de Cabanilles*. Los archivos catedralicios se encargan de la custodia y organización del patrimonio documental y por

tanto son de primordial importancia en la conservación de nuestra memoria histórica y cultural. La doctora Montero, quien ha participado activamente en la nueva catalogación del archivo de música de la Catedral de Salamanca, explicó con claridad y ejemplos prácticos la organización y tipología de fuentes de un archivo catedralicio, enseñándonos varias fuentes musicales de los siglos XVII y XVIII de la catedral salmantina.

El título de la siguiente conferencia, impartida por el profesor Alberto Cebolla Royo, fue *La celebración del villancico: función y contexto*. Según la información ofrecida en esta interesante conferencia, el villancico surgió en el siglo XV como una forma musical profana en sus inicios, aunque después tuvo una larga vida como género extralitúrgico en el ámbito religioso, sobre todo en las festividades en torno a Navidad y Corpus Christi. El profesor Cebolla ilustró, con una amplia muestra de fuentes documentales, los diferentes comentarios y críticas dirigidas a los elementos profanos del villancico que han aparecido a lo largo de los tiempos. Algunas muestras tempranas del villancico se hallan en el *Cancionero de Palacio* y en el *Cancionero de la Colombina* y generalmente, las catedrales españolas conservan extensas colecciones de villancicos de los siglos XVII y XVIII.



CONCIERTOS

Parte esencial de las Jornadas desde su 1ª edición ha sido la celebración de conciertos que acompañan a las sesiones teóricas e ilustran con música los temas tratados. En las IV Jornadas, se organizaron dos conciertos públicos con música de Cabanilles y de otros compositores contemporáneos suyos, interpretados por alumnos de las distintas especialidades de música antigua y musicología. El primer concierto tuvo lugar el lunes, día 19 en la Catedral Nueva de Salamanca y consistió en obras tomadas del repertorio destinado al teclado, en este caso interpretado en los dos órganos de la Catedral, y a algunas obras de la producción vocal del compositor valenciano. Los alumnos de órgano, canto y musicología (Schola Gregoriana) interpretaron una variada selección de tientos, pasacalles y galardas en el caso de obras destinadas al órgano; y tonos y dúos dedicados al Santísimo Sacramento, la secuencia "Lauda Sion Salvatorem" (Canto llano), y la antífona para la comunión "Qui manducat", también en canto llano.



Los alumnos de trombón, Andrea del Río y Carlos de la Fuente, sirvieron de apoyo en el tiento final sobre la conocida melodía "Pange Lingua". La música, que sonó desde lo alto del Coro, junto a los dos órganos de la Catedral en el caso de los solitas e instrumentos de viento metal y desde la planta baja del Coro en el caso de la Schola gregoriana, consiguió un efecto magnífico, muy apreciado por el amplio público que asistió al concierto.

El segundo concierto, celebrado el miércoles, 21 de noviembre también tuvo plena asistencia, llenando el bellissimo espacio de la capilla del Convento de Santa Clara. Este concierto fue interpretado por los alumnos de las especialidades de flauta de pico y clave, y además de alguna obra de Cabanilles—una Corrente italiana, un Pasacalles y la animada Folía, que fue repetida como premio al público al final del concierto—también se pudieron escuchar obras de Pablo Bruna y Andrés de Sola, y una selección de la colección *Flores de Música* de Antonio Martín y Coll.



Programa 19/11/2012**Catedral Nueva****Tiento lleno por b cuadrado**

María Fuster, órgano

Tono al Stmo. Sacramento “Son las Fieras”

Para dos sopranos, tenor y bajo continuo

Antonio Santos, tenor

Pilar Montoya, dirección

Pasacalles de I tono

Ignacio Prieto, órgano

Tiento lleno de II tono

Javier Santos, órgano

Secuencia “Lauda Sion Salvatorem” (Canto llano)

Schola Gregoriana. Alberto Cebolla, dirección

Duo al Stmo. Sacramento “El galán que ronda las calles”

Para dos sopranos y bajo continuo

Ignacio Prieto, continuo

Pilar Montoya, dirección

Tiento por A la mi re

Judith Helvia García, órgano

Gallardas de VIII tono

Samuel Maíllo, órgano

Antífona para la Comunión “Qui manducat” (Canto llano)

Schola Gregoriana. Alberto Cebolla, dirección

Tiento “de Pange Lingua”

Carlos Rodríguez Lajo, órgano

Andrea del Río y Carlos de la Fuente, trombones

Schola Gregoriana. Alberto Cebolla, dirección.

Programa 21/11/2012**Convento de Santa Clara**

Pavana, de *Flores de Música*. A. Martín y Coll

Dos Tientos de 1º tono, A. de Sola (1634-1696)

Bayle del Gran Duque, de *Flores de Música*. A. Martín y Coll

Corrente Italiana, J. Cabanilles

Españoleta y Chacona, de *Flores de Música*, A. Martín y Coll

Tiento de 2º Tono de Ge Sol Re Ut, sobre la Letanía de la Virgen, P. Bruna (1611-1679)

Pasacalles de 1º Tono, J. Cabanilles

Las Folías, de *Flores de Música*. A. Martín y Coll

Intérpretes:

Marina Cruz Pascual, flauta de pico

Miguel Díez Llamazares, flauta de pico

Samuel Maíllo de Pablo, flauta de pico

David García Freile, guitarra barroca

Jaime de la Cuesta Diz, clave

Rebeca Marcos Santos, clave

Ainhoa Martínez Bernardino, clave

María Toboso Castañera, percusión

Profesores:

Vicente Balseiro

Pilar Montoya

MARTINA LENTON

PRESIDENTA DE ASECONSAL

“A pesar de la situación económica del país, nuestros proyectos siguen adelante y cada vez hay más y mejores”

TEXTO: DANIEL ESTÉVEZ

Entrevistamos a la representante de los alumnos del Conservatorio Superior de Música de Salamanca, quien lidera un grupo que, poco a poco, ha ido creciendo en importancia en la actividad cultural y administrativa del centro.

• **La Asociación existe desde hace mucho tiempo ¿cuál ha sido, a tu parecer, la evolución de la misma desde que estás en este Conservatorio?**

Me parece que la participación del alumnado ha ido en aumento, lo cual es muy positivo. Además, a pesar de la situación económica del país, nuestros proyectos siguen adelante y cada vez hay más y mejores.

• **¿Por qué quisiste ser presidenta de la Asociación?**

Porque considero que la Asociación de Estudiantes es una entidad muy importante dentro del Conservatorio, y porque pensé que yo podía proseguir el trabajo que hizo la anterior presidenta, Alea Esteban.

• **¿Ha cambiado tu vida ser presidenta?**

Sí, ya que ahora, tengo una mejor percepción del funcionamiento del Conservatorio y porque ahora dedico mucho tiempo a mis responsabilidades como representante de alumnos.

• **¿Qué objetivos tiene la Asociación para este año?**

Ser un órgano de comunicación y representación entre alumnos y profesores, o alumnos y la junta directiva, para mejorar el funcionamiento del Conservatorio y poder organizar más actividades para el alumnado (conciertos, conferencias, concursos, etc.)





“
Ahora tengo una
mejor percepción del
funcionamiento del
Conservatorio”.

• **El Conservatorio ha vivido a principios de curso un período bastante conflictivo. ¿Qué medidas tomó la Asociación para este conflicto? Sabemos que no estarás el próximo año ¿se presentan las mismas preocupaciones para el curso que viene?**

Al ser la Asociación de Estudiantes un órgano independiente dentro del Conservatorio, hemos podido ejercer presión en los cargos correspondientes para mantener las condiciones de las que hemos podido disfrutar hasta el momento.

Desde luego, esto es una situación que probablemente se alargue durante varios años, y tanto el Conservatorio como la Asociación de Estudiantes tendrán que seguir luchando.

• **Desde el punto de vista de una pianista, ¿cómo ves tu futuro laboral?**

De momento veo mi futuro laboral incierto, pero tengo intención de buscar algo en el ámbito del acompañamiento vocal, o la docencia.



Cendal flotante de leve bruma,
rizada cinta de blanca espuma,
rumor sonoro
de arpa de oro,
beso del aura, onda de luz,
eso eres tú”



La figura de Federico Olmeda (El Burgo de Osma, 1865-Madrid, 1909), hasta la aparición de este nuevo CD de obras pianísticas recuperadas e interpretadas magistralmente por Eduardo Ponce--profesor en el CoSCyL--se había limitado a las esferas de la musicología española, que reconocía el nombre de Olmeda exclusivamente por su *Cancionero popular de Burgos* y por su condición de maestro de capilla en la catedral burgalesa.

Grata sorpresa es, pues, esta grabación, porque nos reafirmamos en la convicción

de que el siglo XIX español no fue el siglo tan oscuro, musicalmente hablando, de lo que nos habían relatado hasta ahora, que hay mucha buena música aún por desempolvar de los archivos españoles y que, bien interpretadas, estas músicas ganan en estatus para considerarse como parte del conjunto de la música europea, no al margen.

En este caso, Ponce nos introduce al desconocido mundo del pianismo altamente romántico y lírico de Olmeda, un mundo sorprendente, tanto por la condición sacerdotal del compositor



FEDERICO OLMEDA

(1865-1909)

Las románticas "Rimas" de Gustavo Adolfo Bécquer sirvieron de inspiración para numerosos músicos, como Albéniz, Bretón, Turina, Mompou, Falla y a Federico Olmeda, entre otros.

El fondo del maestro Federico Olmeda, depositado en el Archivo de la Diputación de Burgos, conservaba las partituras manuscritas que ha posibilitado esta recuperación histórica.

como por su procedencia provinciana. Las *Rimas*, inspiradas en gran parte en las *Rimas* de Bécquer, vienen a formar parte del vasto repertorio europeo de "musikalische Poesie", semejantes en concepción a las *Lieder ohne Worte* mendelssohnianas o las inspiraciones literarias de otros muchos compositores para piano del siglo romántico. Las influencias musicales, tan odiosas por otra parte, son difíciles de definir en el caso de Olmeda, aunque Andrés Tarrazón nos da algunas pistas en el libreto del CD. En la escucha de estas piezas entran y salen reminiscencias -- también técnicas-- de Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt y, en algún caso incluso de

Beethoven en su vena más romántica. Pero el buen oyente también podrá descubrir algo de español en ciertos ritmos y giros melódicos de algunas de las piezas.

Lo importante, sin embargo, no es buscar las influencias ni juzgar el retraso o avance del romanticismo español en su conjunto, sino valorar la calidad y originalidad musical de estas pequeñas joyas literario-musicales de un compositor español hasta ahora desconocido para el gran público. Ponce nos promete más... aparentemente queda alguna sonata de Olmeda aún por descubrir.

TEXTO: SANDRA MYERS



Noticias de nuestro bibliotecario:
Antonio Hernández Martín

RECURSOS Y FUENTES PARA CONOCER E INVESTIGAR LA FIGURA DE

RICHARD WAGNER EN SU BICENTENARIO



En esta sección fija de la revista ReCoS, se pretende descubrir ante el lector la abundancia de fuentes y recursos disponibles en la biblioteca de nuestro conservatorio, con el fin de servir de apoyo a los alumnos, profesores e investigadores externos en sus estudios y trabajos. En este número se ha realizado una extensiva recopilación del sorprendente número de fuentes y recursos referente al compositor Richard Wagner.

RICHARD WAGNER (1813- 1883)

Richard Wagner es uno de los compositores alemanes más conocidos de todos los tiempos. Su concepción de la ópera fue totalmente novedosa y su estilo, altamente cromático y con la utilización del leitmotiv como elemento estructural para sus obras, tuvo gran influencia en la música-- tanto operística como orquestal--de los compositores posteriores. Concibió el género operístico como una unión de todas las artes independientes en una sola, la obra de arte total o "Gesamtkunstwerk". Fue el creador de uno de los primeros festivales de música dedicados exclusivamente a la interpretación de su obra (principalmente su Tetralogía, *El Anillo del Nibelungen*) construyendo el teatro de sus sueños en Bayreuth, Alemania diseñado y supervisado por él mismo.

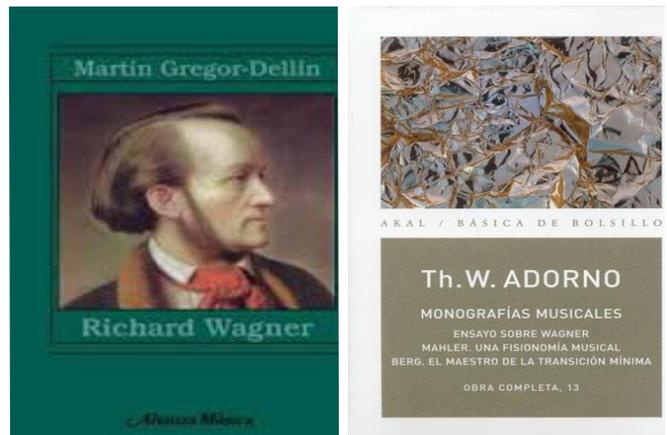
Prolífico autor de ensayos, artículos, crítica, poemas y una detallada autobiografía, además de la implantación de cientos de Asociaciones Wagner repartidas en todo el mundo, la dificultad en conocer el pensamiento de Wagner no reside en la falta de fuentes, sino en el reto de descubrir y asimilar la abundancia de fuentes existentes.

En nuestra biblioteca, existen las siguientes:

MONOGRAFÍAS

- ADORNO, Theodor W. Monografías Musicales. Obra completa, 13: Ensayo sobre Wagner. Mahler. Una fisonomía musical. Berg. El maestro de la transición mínima. Madrid: Akal, 2008. 508 p. ISBN 978-84-460-1672-4
- BARQUET, Nicolás. Wagner: su vida y los argumentos de sus obras. 2ª ed. Barcelona: Juventud, 1999. 124 p.
- BAUER, Hans-Joachin. Guía de Wagner, I. Madrid: Alianza, 1996. 429 p. (El libro de bolsillo. Sección arte; 1807). ISBN 84-206-0807-6
- BAUER, Hans-Joachin. Guía de Wagner, II. Madrid: Alianza, 1996. 429 p. (El libro de bolsillo. Sección arte; 1808). ISBN 84-206-0807-6
- CARR, Jonathan. El clan Wagner. Madrid: Turner, 2009. 505 p. ISBN 978-84-7506-873-2
- DAHLHAUS, Carl. Les drames musicaux de Richard Wagner. Bruselas: Mardaga, 1994. 178 p. (Musique-Musicologie). ISBN 2-87009-580-5
- GRAY, Howard. Wagner. Barcelona: Ma non Troppo, 2001. 220 p. (Música. Grandes compositores). ISBN 84-95601-34-6

- GREGOR-DELLIN, Martin. Richard Wagner: su vida, su obra, su siglo. Madrid: Alianza, 2001. 908 p. (Alianza Música; 80). ISBN 84-206-7897-X
- GREGOR-DELLIN, Martin. Richard Wagner: su vida, su obra, su siglo, vol.1: 1821-1864. Madrid: Alianza, 1983. 421 p. (Alianza Música; 9). ISBN 84-206-8987-4
- GREGOR-DELLIN, Martin. Richard Wagner: su vida, su obra, su siglo, vol.2: 1864-1883. Madrid: Alianza, 1983. 421 p. (Alianza Música; 10). ISBN 84-206-8987-4
- MAYO ANTOÑANZAS, Ángel Fernando. Wagner. Barcelona: Península, 1998. 399 p. (Guía Scherzo; 6). ISBN 84-8307-167-3
- MULLER, Philippe. Wagner Par Ses Rêves. Bruselas: Mardaga, 1981. 232 p. (Psychologie et Sciences Humaines). ISBN 2-87009-155-9
- NEWMAN, Ernest. Wagner: el hombre y el artista. Madrid: Taurus, 1982. 435 p. ISBN 84-306-1222-X
- NIETZSCHE, Friedric. Escritos sobre Wagner. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003. 282 p. (Biblioteca Nietzscheana). ISBN 84-9742-098-5
- PÉREZ MASEDA, Eduardo. Música como idea, música como destino: Wagner-Nietzsche. Madrid: Tecnos, 1993. (Metrópolis). ISBN 84-309-2304-7
- REPARAZ, Carmen de. El genio en su entorno: Giuseppe Verdi en Sant'Agata, Richard Wagner en Tribschen. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2007. 255 p. (El arte de vivir). ISBN 978-84-7628-512-1
- Richard Wagner: un músico alemán en París (1840 -1841). Barcelona: Muchnik, 2001. 223 p. (Personalía de Muchnik Editores). ISBN 84-7669-491-1



- SPENCER, Stewart. El mundo de Wagner. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001. 367 p. ISBN 987-9396-60-X
- WAGNER, Richard. Escritos estéticos, I. Madrid: Soneto, 1992. 173 p. (Obras escogidas; 1). ISBN 84-87969-20-8
- WAGNER, Richard. Mi vida: 1813-1868. Madrid: Turner, 1989. 779 p. (Turner Música). ISBN 84-7506-258-X
- WAGNER, Richard. Wagner: novelas y pensamientos. Madrid: Lipari, 1995. 168 p. ISBN 84-87521-10-X

PARTITURAS

- WAGNER, Richard. Eine Faust-Ouvertüre [Música impresa]: for orchestra. Londres, etc.: Eulenburg, [s.d.]. 1 partitura de estudio (Edition Eulenburg; 671)
- WAGNER, Richard. Der fliegende Holländer [Música impresa]: Overture to the opera. Londres, etc.: Eulenburg, [s.d.]. 1 partitura de estudio, (Edition Eulenburg; 668)
- WAGNER, Richard. Der fliegende Holländer [Música impresa]= The flying dutchman. Londres, etc.: Eulenburg, [s.d.]. 1 partitura de estudio (Edition Eulenburg; 902)
- WAGNER, Richard. Der fliegende Holländer [Música impresa]: Romantische Oper: in drei Aufzügen, WWV 63. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, [s.d.]. 1 partitura vocal. (Edition Breitkopf; 4502)
- WAGNER, Richard. The flying Dutchman [Música impresa]. New-York : Dover, 1988. 1 partitura.
- WAGNER, Richard. Funeral March [Música impresa]: from Die Götterdämmerung : transcribed for ten-part brass choir with percussion. Alphonse Leduc, [s.d.]. 1 partitura + 12 partes. (Music for brass; 106)
- WAGNER, Richard. Götterdämmerung [Música impresa]: Trauermusik = Funeral Music. Londres, etc.: Eulenburg, [s.d.]. 1 partitura de estudio. (Edition Eulenburg; 811)
- WAGNER, Richard. Götterdämmerung [Música impresa]: In einem Vorspiel und drei Aufzügen, WWV 86D. Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, [s.d.]. 1 partitura vocal. (Edition Breitkopf; 4510)
- WAGNER, Richard. Götterdämmerung [Música impresa]. Nueva York: Dover, 1982. 1 partitura.
- WAGNER, Richard. Lohengrin [Música impresa]: Vorspiele zum 1. und 3. Akt = Preludes to acts 1 and 3. Londres, etc.: Eulenburg, [s.d.]. 1 partitura de estudio. (Edition Eulenburg; 652)
- WAGNER, Richard. Lohengrin [Música impresa]. Nueva York: Dover, 1982. 1 partitura.
- WAGNER, Richard. Lohengrin [Música impresa]. Londres, etc.: Eulenburg, [s.d.]. 1 partitura de estudio. (Edition Eulenburg; 904)
- WAGNER, Richard. Lohengrin [Música impresa]. Budapest: Köstemann Music Budapest, 1993. 1 partitura vocal.
- WAGNER, Richard. Die Meistersinger von Nürnberg [Música impresa]: Einleitung zum 3. Akt = Introduction to Act 3. Londres, etc.: Eulenburg, [s.d.]. 1 partitura de estudio (Edition Eulenburg; 825)
- WAGNER, Richard. Die Meistersinger von Nürnberg [Música impresa]: Vorspiel = Prelude. Londres, etc.: Eulenburg, [s.d.]. 1 partitura de estudio. (Edition Eulenburg; 665)
- WAGNER, Richard. Die Meistersinger von Nürnberg, WWV 96 [Música impresa]. Londres, etc.: Eulenburg, 2000. 1 partitura de estudio. (Edition Eulenburg; 8033)
- WAGNER, Richard. Orchestral excerpts from operas and concert works [Música impresa]: for trumpet, Volume I. Nueva York: International Music Company, [s.d.]. 1 partitura.
- WAGNER, Richard. Orchestral excerpts from operas and concert works [Música impresa]: for trumpet, Volume II. Nueva York: International Music Company, [s.d.]. 1 partitura.
- WAGNER, Richard. Orchestral excerpts from operas and concert works [Música impresa]: for string bass. Nueva York: International Music Company, [s.d.]. 1 partitura.
- WAGNER, Richard. Parsifal [Música impresa]: Good Friday Music =]]Karfreitags-Zauber = Enchantment du Vendredi-Saint. Londres, etc.: Eulenburg, [s.d.]. 1 partitura de estudio. (Edition Eulenburg; 812)
- WAGNER, Richard. Parsifal [Música impresa]: Vorspiel zum Bühnenweihfestspiel. Londres, etc.: Eulenburg, [s.d.]. 1 partitura de estudio. (Edition Eulenburg; 666)
- WAGNER, Richard. Parsifal [Música impresa]: Ein Bühnenweihfestspiel: in drei Aufzügen. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, [s.d.]. 1 partitura vocal. (Edition Breitkopf; 4511)
- WAGNER, Richard. Parsifal [Música impresa]: prelude to act I and finale to act III. Boca Ratón, [Florida]: Edwin F. Kalmus, [s.d.]. 1 partitura + 45 partes. (Kalmus Orchestra Library)
- WAGNER, Richard. Parsifal [Música impresa]: Karfreitagszauber aus dem Bühnenweihfestspiel, WWV 111. Wiesbaden, etc.: Breitkopf & Härtel, [s.d.]. 1 partitura + 42 partes. (Breitkopf und Härtel Partitur-Bibliothek; 4944)
- WAGNER, Richard. Parsifal [Música impresa]. Londres, etc.: Eulenburg, [s.d.]. 1 partitura de estudio. (Edition Eulenburg; 911)
- WAGNER, Richard. Parsifal [Música impresa]. Nueva York: Dover, 1986. 1 partitura.
- WAGNER, Richard. Prelude and love death [Música impresa]: from Tristan and Isolde. Boca Ratón, [Florida]: Edwin F. Kalmus, [s.d.]. 1 partitura + 41 partes. (Kalmus Orchestra Library)
- WAGNER, Richard. Das Rheingold [Música impresa]. Londres, etc.: Eulenburg, [s.d.]. 1 partitura de estudio. (Edition Eulenburg; 907)
- WAGNER, Richard. Das Rheingold [Música impresa]. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, [s.d.]. 1 partitura vocal. (Edition Breitkopf; 4507)
- WAGNER, Richard. Das Rheingold [Música impresa]. Nueva York, Dover, 1985. 1 partitura.
- WAGNER, Richard. Rienzi [Música impresa]: Grosse tragische Oper in fünf Akten. Mainz, etc.: Schott, 1982. 1 partitura vocal. (Edition Schott; 7028)
- WAGNER, Richard. Rienzi [Música impresa]: Overture to the opera. Londres, etc.: Eulenburg, [s.d.]. 1 partitura de estudio. (Edition Eulenburg; 667)
- WAGNER, Richard. Siegfried [Música impresa]: in drei aufzügen. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, [s.d.]. 1 partitura vocal. (Edition Breitkopf; 4509)

- WAGNER, Richard. Siegfried [Música impresa]: Waldweben = Forest Murmurs. Londres, etc.: Eulenburg, [s.d.]. 1 partitura de estudio. (Edition Eulenburg; 809)
- WAGNER, Richard. Siegfried [Música impresa]. Nueva York, Dover, 1983. 1 partitura.
- WAGNER, Richard. Siegfried [Música impresa]. Londres, etc.: Eulenburg, [s.d.]. 1 partitura de estudio. (Edition Eulenburg; 909)
- WAGNER, Richard. Siegfried-Idyll [Música impresa]: for small orchestra. Londres, etc.: Eulenburg, [s.d.]. 1 partitura de estudio. (Edition Eulenburg; 810)
- WAGNER, Richard. Tannhäuser [Música impresa]: Bacchanale. Londres, etc.: Eulenburg, [s.d.]. 1 partitura de estudio. (Edition Eulenburg; 814)
- WAGNER, Richard. Tannhäuser [Música impresa]: Einleitung zum 3 Akt = Introduction to act 3. Londres, etc.: Eulenburg, [s.d.]. 1 partitura de estudio. (Edition Eulenburg; 815)
- WAGNER, Richard. Tannhäuser [Música impresa]: Overture to the opera. Londres, etc.: Eulenburg, [s.d.]. 1 partitura de estudio. (Edition Eulenburg; 669)
- WAGNER, Richard. Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg [Música impresa]. Londres, etc.: Eulenburg, [s.d.]. 1 partitura de estudio. (Edition Eulenburg; 903)
- WAGNER, Richard. Tannhäuser [Música impresa]. Nueva York: Dover, 1984. 1 partitura.
- WAGNER, Richard. Tristan und Isolde [Música impresa] = Tristan and Isolde = Tristan et Yseult: Musikdrama in drei Aufzügen. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, [s.d.]. 1 partitura vocal. (Edition Breitkopf; 4505)
- WAGNER, Richard. Tristan und Isolde [Música impresa]: Vorspiel und Isoldens Liebestod = Prelude and Liebestod. Londres, etc.: Eulenburg, [s.d.]. 1 partitura de estudio. (Edition Eulenburg; 649)
- WAGNER, Richard. Tristan und Isolde [Música impresa]. Nueva York: Dover, 1973. 1 partitura.
- WAGNER, Richard. Die Walküre [Música impresa]: in drei Aufzügen, WWV 86D. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, [s.d.]. 1 partitura vocal. (Edition Breitkopf; 4508)
- WAGNER, Richard. Die Walküre [Música impresa]: Der Ritt der Walküren = The Ride of the Valkyries. Londres, etc.: Eulenburg, [s.d.]. 1 partitura de estudio (Edition Eulenburg; 807)
- WAGNER, Richard. Die Walküre [Música impresa]: Wotans Abschied und Feuerzauber = Wotan's Farewell and Magic Fire
Music. Londres, etc.: Eulenburg, [s.d.]. 1 partitura de estudio (Edition Eulenburg; 808)
- WAGNER, Richard. Die Walküre [Música impresa]. Londres, etc.: Eulenburg, [s.d.]. 1 partitura de estudio. (Edition Eulenburg; 908)
- WAGNER, Richard. Die Walküre [Música impresa]. Nueva York, Dover, [s.d.]. 1 partitura.
- WAGNER, Richard. Wesendonk Lieder and other songs [Música impresa]: for voice and piano. Nueva York: Dover, 1992. 1 partitura.

- WAGNER, Richard. Wesendonk-Lieder [Música impresa]: for soprano and orchestra. Londres, etc.: Eulenburg, [s.d.]. 1 partitura de estudio. (Edition Eulenburg; 1707)

VIDEOGRABACIONES

- WAGNER, Richard. Götterdämmerung [DVD]. Hamburgo: Deutsche Grammophon, 2005. 2 DVD + 1 libreto.
- WAGNER, Richard. Lohengrin [Video]: Opera en tres actos. Madrid: Orbis, 1996. 1 videocasete [VHS] + 1 libreto.
- WAGNER, Richard. Los Maestros cantores de Nüremberg [Video]: Opera en tres actos, primera parte. Madrid: Visual Ediciones, 1990. 1 videocasete [VHS] + 1 libreto. (Visual Música. Opera; 31.1)
- WAGNER, Richard. Los Maestros cantores de Nüremberg [Video]: Opera en tres actos, segunda parte. Madrid: Visual Ediciones, 1990. 1 videocasete [VHS] + 1 libreto. (Visual Música. Opera; 31.2)
- WAGNER, Richard. El Oro del Rhin [Video]: Opera en un acto. Barcelona: Ediciones Orbis, 1996. 1 videocasete (VHS) + 1 libreto. (Un palco en la ópera)
- WAGNER, Richard. Parsifal [Video]: Opera en tres actos, primera parte. Barcelona: Ediciones Orbis, 1996. 1 videocasete (VHS) + 1 libreto. (Un palco en la ópera)
- WAGNER, Richard. Parsifal [Video]: Opera en tres actos, segunda parte. Barcelona: Ediciones Orbis, 1996. 1 videocasete (VHS) + 1 libreto. (Un palco en la ópera)
- WAGNER, Richard. Das Rheingold [DVD]. Hamburgo: Deutsche Grammophon, 2005. 1 DVD + 1 libreto.
- WAGNER, Richard. Siegfried [DVD]. Hamburgo: Deutsche Grammophon, 2005. 2 DVD + 1 libreto
- WAGNER, Richard. Tannhäuser [Video]: Opera en tres actos. Barcelona: Ediciones Orbis, 1996. 1 videocasete (VHS) + 1 libreto. (Un palco en la ópera)
- WAGNER, Richard. Die Walküre [DVD]. Hamburgo: Deutsche Grammophon, 2005. 2 DVD + 1 libreto.

PÁGINAS WEB RECOMENDADAS

Archivo Richard Wagner. Hemeroteca Wagneriana. [en línea]. <http://www.archivowagner.com/>

The Wagner Library. [en línea] <http://users.belgacom.net/wagner-library/>

INSTRUCCIONES A LOS COLABORADORES

La revista *ReCos* acepta colaboraciones de cualquier tipo relacionadas con las actividades del centro, noticias, editoriales, ensayos, etc. Además, se aceptarán artículos científicos, que deberán utilizar las siguientes normas de estilo:

1. Envío de texto original. Por correo electrónico a la siguiente dirección: revista@consuperiorsal.com.

2. Aceptación del envío para su publicación. El Consejo de edacción se pronunciará sobre la edición de los artículos (en el formato y fecha adecuados), estableciéndose un periodo máximo de dos meses desde su recepción para contestar sobre la admisión de originales.

3. Condiciones formales del original:

3.1. Lengua. Preferentemente en español, el texto original podrá asimismo ser recibido en alemán, francés, inglés, italiano y portugués.

3.2. Incidencia en la difusión. Todo original propuesto para ser editado tendrá la condición de inédito.

3.3. Extensión del original. No sobrepasará los 20 folios DIN-A4 a doble espacio y por una sola cara, con tipo de letra Times New Roman, tamaño 12 (10 para las notas al pie) y con márgenes globales de 2,5 a 3 cm.

3.3.1. Los originales irán acompañados de un resumen, en español e inglés, que no sobrepasará las 200 palabras que irá acompañado de 3 o 5 palabras clave, también en ambos idiomas.

3.4. La descripción bibliográfica se redactará según esta normativa:

3.4.1. Publicaciones monográficas (libros).

Autor (apellidos en versales, nombre completo en minúsculas o sus iniciales) seguido de dos puntos: título completo de la obra (en cursiva), seguido de coma, ciudad o ciudades de publicación (en español, con "y" si son dos), editorial, año de publicación, página/s (p./ pp., con "y" si son varias, utilizando números completos y no secuencias abreviadas). Por ejemplo:

KNIGHTON, Tess: *Música y músicos en la Corte de Fernando el Católico*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2001, pp. 145-161.

3.4.2. Publicaciones seriadas (revistas).

Autor (apellidos en versales, con nombre completo en minúsculas o sus iniciales) seguido de dos puntos: título (entre comillas), nombre de la revista (en cursiva) tras "en", número de la revista y año de publicación (éste entre paréntesis), página/s (p./pp.; números completos). Por ejemplo:

OTAOLA, Paloma: "La división del tono en la vihuela según Bermudo", en *Nassarre*, XIII, 1-2 (1997), pp. 147-162.

3.4.3. Cuando se haga referencia a un libro o artículo que ya ha aparecido en una nota anterior, se adoptará la forma resumida siguiente:

Autor (sólo apellido/s) seguido de coma, op. cit. (en cursiva), p./pp. Si se trata de la misma obra citada en la nota precedente, se utilizará *ibidem*. Por ejemplo:

KNIGHTON, *op. cit.*, p. 148. *Ibidem*, pp. 159-162.

3.4.4. Publicaciones colectivas.

Se pondrá antes del título del libro el nombre del/os director/es o coordinador/es con esta referencia abreviada entre paréntesis: (dir.), (eds.) o (coord.), y añadiendo "en". Por ejemplo:

MORTE, Carmen: "Del Gótico al Renacimiento en los retablos de pintura aragonesa durante el Reinado de Fernando el Católico", en LACARRA, M^a del C. (coord.): *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2007, pp. 335-372.

3.4.5. Cuando el título citado tenga más de dos o tres autores y no se desee mencionar a todos, se preferirá la fórmula "y otros". Por ejemplo:

CALAHORRA, Pedro y otros: *Iconografía musical del Románico aragonés*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1993, p. 40

3.4.6. Cuando se hagan varias referencias bibliográficas seguidas en una misma cita, se separarán por punto y coma.

3.5. Otras fórmulas y abreviaturas: ed. (edición/editor); coord. (coordinador); véase/véanse; t./tt. (tomo/tomos); vol./vols. (volumen/volúmenes); f./ff. (folio/folios); fig./figs. (figura/figuras); lám./láms. (lámina/láminas); cap./caps. (capítulo/capítulos); núm./núms. (número/números)

3.6. Los artículos podrán llevar ejemplos musicales, fotografías, mapas, cuadros, gráficas, etc, numerados y con el correspondiente pie o leyenda para su identificación. Asimismo se indicará el lugar preferible para su edición.

4. Transcripción de documentos manuscritos:

4.1. Criterio fundamental. Mantener lo más rigurosamente posible la ortografía del documento original.

4.2. Normas elementales. En la documentación manuscrita se constata la falta de normas fijas de escritura, por lo que para una lectura más comprensible de los documentos, se indican unas normas elementales para su transcripción. Son las siguientes:

4.2.1. Deberán respetarse:

Las ç; las incorrecciones ortográficas por omisión o inclusión de letras; uso indebido de letras, b por v o p, etc.; las contracciones de palabras: desto, daquell, etc. Se corregirán con apóstrofo en nombre propios: d'Estela...

4.2.2. Deberán corregirse:

Resolviéndolas, las abreviaturas y siglas, sin señalar las letras suplidas.

4.2.3. Se usará ortografía moderna:

En acentuaciones solamente cuando su falta pueda producir confusión; modificando la puntuación cuando sea necesario para facilitar la lectura e inteligencia del texto; en la separación de palabras; en el uso de mayúsculas y minúsculas; usando minúscula para los títulos, dignidades y atributos: rey, santo, arcediano, etc.

4.2.4. Se usará:

u y v según ortografía moderna y su valor fonético; y y i con valor vocal, se sustituyen por i; en latín se pondrá i o l por j o J; rr y ss, iniciales, se simplificarán; letras dobles en medio de palabras, se respetarán; recto y verso se señalan con r. y v., respectivamente.



PRÓXIMO NÚMERO

BICENTENARIO RICHARD WAGNER

ENTREVISTAS ALUMNOS ERASMUS

TALLER DE ÓPERA

CONVENIO CATEDRAL DE SALAMANCA

RESÚMENES TRABAJOS FIN DE CARRERA

... Y MÁS