
THOMAS MANN (HANS CASTORP) COMENTA UN LIED DE SCHUBERT (I)

Eustaquio Barjau *

LA LLEGADA DEL FONÓGRAFO

Al sanatorio antituberculoso de “Berghof” llega un nuevo aparato, “¿un ingenioso juguete a la manera de visor estereoscópico, de caleidoscopio en forma de catalejo, de tambor de cinematógrafo? Sin duda, pero a la vez nada de todo eso. Ante todo porque no era ningún aparato óptico sino acústico”; también porque no era una más de las atracciones, más o menos infantiles, de las que disponía la institución sino “un cuerno de la abundancia que a raudales, dispensaba placeres artísticos, alegres y a la vez melancólicos. Era un fonógrafo”. El Dr. Behrens, consejero áulico, lo pregona así, como si fuera un vendedor, de poca monta: “Es el último modelo (...) el último logro de la técnica (...) No es ningún aparato, ninguna máquina (...) es un instrumento, es un Stradivarius, un Guarneri (...) el alma alemana up to date”.

Tiene lugar la primera demostración. Acuden los pacientes del hospital, acude también Hans Castorp, un huésped muy particular del centro, que, fascinado por la vida de la institución médica de “la montaña del hechizo” –que ésta debería ser la traducción del título, *Der Zauberberg*, que Thomas Mann dio a su gran novela- prolonga por siete años una visita a su primo que debería durar sólo unas semanas. A esta audición siguen otras. La actitud de los pacientes del sanatorio ante el nuevo aparato y las melodías que éste regala es muy distinta de la del protagonista de la novela, porque aquéllos, “si bien eran enfermos, no obstante eran bastos”, observa el narrador. Actitud de sorpresa, asombro, curiosidad la de estos últimos frente al respeto admirativo, la unción casi de aquél. Como por una especie de autoridad natural, y con la anuencia tácita de los enfermos, Hans Castorp acaba convirtiéndose en administrador de las audiciones y conservador del aparato; aquéllos hubieran maltratado el fonógrafo, hubieran dejado los discos en cualquier parte, no hubieran acertado a encontrar la velocidad de rotación del plato adecuada para las piezas de la discoteca.

* Eustaquio Barjau es profesor de los Cursos de Especialización Musical de la Universidad de Alcalá.

LAS AUDICIONES

Hay que distinguir entre las colectivas y las particulares, casi secretas, de Hans Castorp. En las primeras se oye una obertura de Offenbach, una aria de *El barbero de Sevilla*, una romanza de Rubinstein, discos con música de baile. Hans Castorp escucha, solo, antes del desayuno, una aria para barítono y arpa y un dúo, para soprano y tenor, de “una moderna ópera italiana” -“Dami il braccio, mia piccina”-. Pero las audiciones más gratas del protagonista de *La montaña mágica* tienen lugar por la noche, en total soledad, cuando los huéspedes del sanatorio se han ido a la cama. En ellas Castorp escucha fragmentos de *Aida*, el *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, *Carmen* de Bizet, una aria del *Fausto* de Gounod y una canción de Schubert.

Es conocido el papel que la música tiene en la obra entera de Thomas Mann, gran melómano -y gran crítico a la vez de su propia melomanía-, conocedor de las reflexiones de Schopenhauer y de Nietzsche sobre el arte de los sonidos, admirador de Wagner, cuyo sistema compositivo de “leit motivs” dice él mismo haber intentado imitar en su novela *La montaña mágica*, y discretamente introducido en las técnicas y procedimientos de aquel arte. No son pocas las páginas que el gran novelista alemán, con un motivo u otro y en un registro u otro, dedica a la música en su obra. Pensemos en su graciosa narración *El niño prodigio*, en su novela corta *La sangre de los Wälsung* o *Tristan*, en el *Dr. Faustus*, una obra en la que la música tiene un papel central, y en tantas páginas más.

También en *La montaña mágica* ocupa la música un lugar especial. En el epígrafe “Plenitud del bien sonar”, del séptimo y último capítulo de esta obra, el novelista se entretiene en largas y complejas reflexiones sobre el ser del arte de los sonidos. El pretexto para tales meditaciones es la llegada del fonógrafo al sanatorio y sobre todo las audiciones privadas del protagonista. De las que acabamos de citar ocupan de un modo especial la atención del autor un pasaje de *Aida*, el prelude orquestal de Debussy y sobre todo la canción *El tilo* de Schubert, que constituye el último número del concierto nocturno de Hans Castorp.

EL TILO, DE FRANZ SCHUBERT

Como es sabido, es la quinta de las canciones del ciclo *El viaje de invierno* de este compositor. Esta obra debió de constituir un objeto especial de las preferencias del novelista alemán. Con una alusión a este Lied, a unos versos del poema de Müller que le sirven de letra, termina *La montaña mágica*. Ha estallado la primera guerra mundial; se ha desvanecido el “hechizo” de la montaña. Hans Castorp es movilizado y debe bajar al llano, a las bajuras de la

sangre y de la muerte. En la última escena del largo relato, que ronda el millar de páginas, lo vemos en una batalla; algunos de sus compañeros han caído -el mando ha enviado a tres mil soldados calculando que vayan a llegar dos mil, los que se necesitan para atacar la posición enemiga-; él mismo está a punto de ser alcanzado por un proyectil; en medio de la confusión, recordando tal vez, por contraste sus audiciones nocturnas, Castorp murmura dos pasajes de *El tilo* de Schubert:

En tu corteza grabé yo
más de una palabra de amor.

Y murmuraban tus ramas
cual si estuvieran llamándome.

En los dos últimos párrafos de la novela Thomas Mann despide a su héroe. Recuerda que sus antiguas aventuras de la carne y del espíritu permitieron que éste sobreviviera. Recuerda también que hubo momentos en los que, lleno de presentimientos y a modo de guía para regir su vida, de la muerte y de la lujuria del cuerpo surgió un sueño de amor. Y acaba preguntándose si “de esta fiesta universal de la muerte, de este maligno ardor febril que incendia a su alrededor el cielo vespertino de un día de lluvia va a surgir alguna vez el amor”.

A esta canción dedica el autor dos densas páginas del epígrafe citado de su gran novela, un pasaje especialmente denso, rayano en ocasiones en lo esotérico y críptico, lleno de sabiduría estética, musical y antropológica. La presentes notas quieren ser una meditación, relativamente despaciosa y detenida, sobre este importante pasaje de *La montaña mágica*.

Después de un comentario no muy extenso sobre algunas características externas de la canción de Schubert, su origen popular, su elaboración artística, sus modulaciones al modo menor y al mayor, Thomas Mann centra su atención en lo que cabría llamar la semántica artística de este Lied.

LO QUE “SIGNIFICA” *EL TILO* DE SCHUBERT. LOS SENTIDOS DE LA PALABRA “SIGNIFICADO”

El segundo párrafo de este comentario está dedicado a la dilucidación del sentido, o mejor de los sentidos, de la palabra “significado”, el de la canción de Schubert, concretamente (el autor coloca también aquel sustantivo entre comillas, como para indicar la especial problematicidad que este concepto encierra). Con una frase ciertamente reveladora y que nos hace pensar en que el autor está tensando su atención para adentrarse en vericuetos herme-

néuticos que prevé tortuosos, Thomas Mann empieza su meditación con esta frase: “Vamos a plantear la cuestión así”. En este mismo párrafo se dice ya que el verbo “significar” tiene en este contexto dos sentidos. Dos vectores, cabría decir también; en virtud del primero, este verbo nos habla del más allá de la obra de arte, de aquello a lo que tal obra señala, a lo que nos remite. En virtud del segundo, el término nos habla del más acá de la canción de Schubert, de aquél que está gozando de ella –Hans Castorp en este caso–, de “lo que significa para él”, de la importancia que para él tiene –también el verbo castellano “significar” encierra esta bisemia– el Lied *El tilo*. Como veremos más adelante, estos dos sentidos del término “significado” se implican mutuamente.

Empecemos por el primero de estos dos sentidos del término en cuestión, el que corresponde al vector que va de la obra de arte a algo que está más allá de ella, a un “referente” que está fuera de ella. Pues bien, ¿qué significa *El tilo* en este primer sentido? Con el fin de conjurar el peligro de que esta palabra se entienda de un modo erróneo, conviene que empecemos diciendo lo que aquel término no significa aquí. En el contexto en el que nos encontramos, el “referente” al que acabamos de hacer alusión no es un objeto, o una categoría de objetos, del “mundo”, entendido éste como el conjunto de realidades que está fuera de nosotros, aunque veamos este conjunto como una multiplicidad antes caótica y ahora organizada y estructurada desde un “vocabulario”. Este modo de significar es el propio del signo lingüístico cuando éste actúa en su función instrumental, al servicio de la comunicación necesaria para los fines de la acción colectiva: la realidad designada por este signo se encuentra dentro del repertorio de objetos entre los que se despliega nuestro hacer utilitario en el mundo. ¿En qué consiste, pues, el primero de estos dos sentidos del verbo “significar”? ¿a qué se está refiriendo, a qué nos está mandando el Lied de Schubert comentado por Thomas Mann en este pasaje de su novela? Acudamos a las palabras mismas de este autor: a “todo un mundo de sentimientos y modos de pensar”. Detengámonos un momento en un término que ya ha aparecido en nuestras reflexiones, “mundo”. Empecemos también descartando un posible error: aquí, como se advierte inmediatamente en las palabras del novelista alemán, al emplear esta palabra, no se está hablando del conjunto de cosas que no soy yo y entre las cuales, en el sentido estrictamente local de esta preposición, me encuentro; no se trata de “el mundo” sino de “un mundo”, de “todo un mundo de” además. Para entender correctamente el sentido en el que Thomas Mann está empleando aquí esta palabra, pues, debemos abandonar la asociación del concepto “mundo” con “el conjunto de todas las cosas” y pensar más bien en expresiones como “el mundo de la prensa”, “el mundo de la enseñanza”, “el mundo de la edición”. Fijémosnos en que, en esta acepción, el término “mundo” no se refiere tanto a un conjunto cerrado sino más bien a un plexo, de límites no precisos, de realidades y acciones, también de senti-

mientos y actitudes. Reparemos en que, hablando de aquellos mundos, les aplicamos a veces adjetivos como “turbio”, “complejo”, “cruel”. Lo que les da unidad es una actividad, unos proyectos y unas actitudes del ser humano: el periodista, el enseñante, el editor.

El mundo que evoca en Hans Castorp, no en los demás inquilinos del sanatorio, la canción *El tilo* de Schubert es “todo un mundo de sentimientos y modos de pensar”. Dejemos de momento las determinaciones que siguen al sustantivo “mundo” –es un hilo de nuestra reflexión que retomaremos enseguida– y volvamos sobre el modo de “significar”, de referirse a lo que no es ella, de la obra de arte, aquí del Lied del gran músico romántico. Thomas Mann se expresa de un modo muy claro: de este “mundo” la canción de Schubert es un símbolo, aquélla es “expresión y exponente” de tal mundo.

También aquí la comparación con el signo lingüístico puede ayudarnos a comprender lo que nos está diciendo el novelista. Esta entidad semántica tiene que significar algo definible con precisión y referir, de un modo seguro y fiable, a un objeto, o una categoría de objetos, de la realidad exterior; todo fracaso en este sentido hace que aquel signo sea inútil para su uso instrumental. Muy otra es la manera de significar de la obra de arte. Siguiendo el texto de Thomas Mann encontramos todos los elementos diferenciadores de ambas entidades de significado. Examinémoslos con detalle. Si el signo lingüístico debe referir, veíamos de un modo unívoco y preciso, la obra de arte es, en cambio, un “símbolo más o menos perfecto” de “todo un mundo de...”. En el texto que estamos comentando se dice además que este mundo “ha encontrado” en la obra de arte su “símbolo más o menos perfecto”. Aquí encontramos dos características esenciales de la obra de arte como entidad significativa: en primer lugar su condición de “mejor” o “peor”, su graduabilidad como entidad semántica y artística –lo que no es concebible en el signo lingüístico–; en segundo lugar, el carácter hasta cierto punto pasivo de la obra de arte: no es el artista el que, de un modo intencionado, planeado de antemano, crea el símbolo sino que es más bien el “mundo”, el “mundo de...”, concretamente, el que encuentra en esta obra su resumen y compendio. Esto último nos llevaría a la teoría de la inspiración y a la doctrina del genio, un tema este último de profunda raigambre en la tradición alemana –Kant, Schiller, Schelling– en el que ahora no podemos detenernos.

¿De qué modo *El tilo* de Schubert resume este “mundo de sentimientos y modos de pensar”? Aquí la contestación de Thomas Mann es tan escueta como nebulosa: “de un modo íntimo y misterioso”. La vaguedad –vacuidad, si se quiere– de esta respuesta no hay que tomarla en principio en un sentido negativo; más bien habría que verla como un intento de encontrar la peculiaridad específica de la obra de arte: no es poco, para empezar, decir exactamente lo que la obra de arte no es, encontrar el topos en el que hay que buscarla. Estamos muy cerca de la estética de Kant; el objeto de la experiencia artística, por su complejidad,

rebasas las posibilidades de estructuración del concepto. Detrás de la obra de arte, dando unidad a ésta, no está un concepto sino una idea –ambos términos tomados en sentido kantiano–, es decir, una entidad noética que no se deja definir, que se revela no obstante por su virtualidad regulativa, como meta a la que se tiende; de ahí que la obra de arte sea capaz de esta “mayor o menor perfección” de la que hemos hablado hace un momento. El símbolo, a diferencia del signo y de la alegoría –que en definitiva es un signo de mayor complejidad–, es una realidad “significativa” que nos remite a algo a lo que sin la mediación de aquél no tendríamos nunca acceso. Es posible que sea a esta peculiaridad semántica a lo que se esté refiriendo Thomas Mann cuando habla del modo “íntimo y misterioso” como la obra de arte es resumen y compendio de “un mundo”. Con las otras entidades semánticas cabe pensar en la posibilidad de suprimir su mediación y experimentar la patencia directa de aquello a lo que nos remiten. No así con el símbolo, el símbolo artístico en nuestro caso. Empleando el aparato conceptual y terminológico de Eugenio Trías, podemos decir que el símbolo artístico, a nosotros, los habitantes del cerco fronterizo, nos remite a entidades que se encuentran en el cerco hermético, más allá de un límite que no podemos traspasar, que marca el ámbito en el que se encuentran entidades –estéticas, religiosas– que sólo de este modo “misterioso e íntimo” mandan señales a este ser “fronterizo” que es el hombre. Con lo cual podemos pasar ya a la segunda parte de nuestra meditación sobre lo que, en el texto que estamos leyendo, significa el verbo “significar”.

EL SEGUNDO SENTIDO DEL TÉRMINO

Es decir, el vector que va de la obra de arte a aquel que está gozando de ella; no lo que el Lied significa, aquello a lo que nos remite, sino por qué esta canción “significa tanto” para Hans Castorp –en contraposición, por ejemplo, a la escasa, o nula, significación que tiene para los huéspedes del sanatorio, “enfermos pero bastos”–. La dilucidación de este segundo “significado” nos puede decir algo sobre en qué consiste, y cómo se ha originado, el “amor” –ésta es la palabra que utiliza Thomas Mann– que el protagonista de la novela siente por *El tilo* de Schubert.

Algún elemento para la respuesta a esta pregunta lo encontramos ya en el objeto significado por la canción: “todo un mundo de sentimientos y modos de pensar”. En el epígrafe anterior hemos centrado nuestra atención de un modo preferente en la primera parte de esta expresión y hemos dejado un cabo suelto que ahora deberemos retomar: este mundo es un mundo “de sentimientos y modos de pensar”. Deberemos centrar ahora nuestra atención

sobre esto último. En el párrafo siguiente al que comentábamos, encontramos los demás elementos para contestar a la pregunta relativa al segundo sentido de la palabra “significar”. Aquí Thomas Mann, dando un rodeo para explicar, no el amor que Hans Castorp siente por el Lied de Schubert sino la consciencia que este personaje tiene de este amor, nos habla de tantos y tantos añitos de progreso hermético-pedagógico. Se trata, pues, hay que decir para empezar, de una “educación”, o mejor de una “formación”. Ésta es la responsable de la consciencia que el protagonista de la novela tiene en relación con el amor que siente por el Lied de Schubert y, consiguientemente, por todo este “mundo” del que tal canción es compendio y símbolo. Sin embargo, si seguimos leyendo el texto de Mann nos daremos cuenta de que este proceso “pedagógico” seguido por Hans Castorp no sólo es responsable de esta consciencia de la experiencia estética –es decir, el protagonista no sólo goza de *El tilo* de Schubert, sino que además conoce la condición de este goce y las fuentes de que se alimenta–, sino que además es el origen del tal amor. El novelista lo explica ex negativo unas líneas más abajo: el progreso experimentado por el protagonista de *La montaña mágica* está lleno de “exaltaciones, aventuras, intuiciones y problemas de conducción de la propia vida”; el destino azaroso del protagonista hubiera sido muy distinto si Castorp no hubiera tenido acceso al “mundo de sentimientos y modos de pensar” que el Lied de Schubert simboliza. Dándole la vuelta a la frase podríamos decir: el agitado proceso pedagógico seguido por Hans Castorp es el responsable de que el huésped invitado en el sanatorio de “la montaña del hechizo” tenga acceso al mundo representado por el Lied de Schubert. Pues bien, ¿qué clase de proceso educativo es éste?

LA “FORMACIÓN” DE HANS CASTORP. ¿QUÉ ES LA “BILDUNG”?

El que la tradición alemana ha denominado con el término de “Bildung” se contrapone de algún modo al de “Erziehung”, sustantivos que podríamos traducir, respectivamente, por “formación” y “educación”. El ser humano, en contraposición con el animal, al encontrarse ante un horizonte de desenvolvimiento personal y colectivo que rebasa con mucho el de la mera conservación del individuo y la mera perpetuación de la especie –únicos “planes” que conoce el animal que llamamos “irracional”–, está abierto al mundo de un modo peculiar que es el que caracteriza su especie. Ello comporta que en el desarrollo individual y colectivo del ser humano, no sólo se encuentra una asimilación del entorno “físico”, sino también de lo que se ha venido en llamar una “cultura”, o asimilación que no es meramente pasiva sino también crítica y constructiva, hasta llegar a modificar, o incluso rechazar, aquella “cultura”. Frente a

la “Bildung”, la “Erziehung” es más un proceso condicionado por agentes externos –la escuela, el profesor o el maestro–, encaminado a demandas concretas del mundo social al que ha llegado el individuo humano y en el que deberá integrarse. La “Bildung” tiene que ver más con un hacer personal, la conversión de la propia vida en obra de arte. Con este último elemento estamos muy cerca de lo que queremos explicar en esta lectura de Thomas Mann.

Cada tiempo ha tenido su concepción particular de lo que es la “formación”. En la tradición alemana, el Clasicismo y el Romanticismo son épocas en las que tal concepto ha cobrado un especial protagonismo, hasta llegar a originar un subgénero narrativo, la “novela de formación”, del que los dos volúmenes del *Wilhelm Meister* de Goethe constituyen un ejemplo paradigmático. En el siglo XX este concepto hace crisis –crisis que hay que leerla como otra forma de cultura, como uno de los avatares de esta misma “formación”–, debido a cuestionamientos de que es objeto desde distintos flancos: como privilegio de una clase social que puede permitirse el ocio que esta “formación” requiere –y por tanto como forma solapada de un Poder tendente a perpetuar esta situación de privilegio–; como liberación, en forma aceptable, de un inconsciente en el que se ha arrumbado lo socialmente inviable; como lastre para una especialización cada día más necesaria para subvenir a las necesidades primarias, cada vez más acuciantes, del individuo humano y de la sociedad, y como muchas cosas más.

El concepto de “Bildung” que está detrás de las reflexiones de Thomas Mann en estas páginas de su novela y al que este autor alude, de un modo más o menos directo, cuando habla de “los añitos de progresos hermético-pedagógicos” de su protagonista se inscribe sin duda dentro de la tradición clásico-romántica alemana. Reflejo, y a la vez caricatura, de esta “Bildung”, o cuando menos de una “formación” derivada de ella, es la vida “espiritual” que se lleva en el sanatorio de “Berghof”, una “vida” de la que Hans Castorp es uno de sus primeros partícipes y beneficiarios. La actitud de Thomas Mann en estas páginas, y en toda la novela, frente a esta “Bildung” es, sin duda, crítica. (Otra cuestión sería la de la eficacia de tal crítica en los lectores de *La montaña mágica*, dado el carácter dual, escindido, de la personalidad de Thomas Mann, a la vez fascinado por esta “Bildung” y feroz crítico de ella; no olvidemos que esta novela termina con “el estampido del trueno” de la primera guerra mundial.)

LOS DOS SENTIDOS DE LA PALABRA “SIGNIFICADO”, DE NUEVO

Los dos vectores que, en sentidos opuestos, parten de la obra de arte –hacia aquello que ésta simboliza, por una parte, y hacia el que está gozando de ella, por otra– se encuentran, decíamos, en una relación de conexión mutua. Antes acudíamos a Kant para explicar el

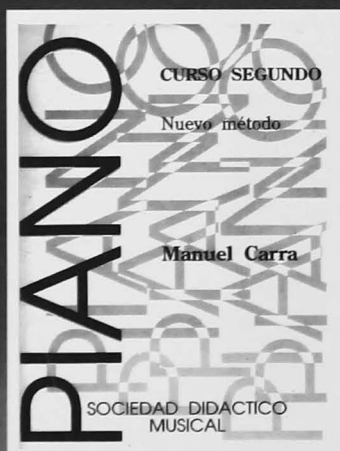
carácter misterioso del modo como la obra de arte simboliza un mundo. Pues bien, para leer el análisis del juicio estético –el que hace Hans Castorp de la canción de Schubert– que nos presenta Thomas Mann en este pasaje de su novela podemos acudir también al autor de la *Crítica de la capacidad de juzgar*. El análisis que el filósofo alemán hace del juicio estético en este libro puede encontrar su perfecta ejemplificación en el que nos presenta el novelista alemán en este pasaje de *La montaña mágica*. Digamos primero lo que el juicio estético no es: no es un juicio científico, objetivo, basado en conceptos y con pretensiones legítimas, por tanto, de validez universal, de aceptación general. Tampoco es un juicio moral, ni tampoco un juicio de gusto, aunque con estos dos últimos comparte el juicio estético algunas características. El juicio estético no es sólo el juicio sobre una realidad sensible exterior, sino sobre el efecto que tal realidad ejerce sobre el contemplador; no es un juicio sobre la mera apariencia sensible de una realidad exterior, como sería el juicio de gusto, sino sobre algo que trasciende este mero aparecer; el juicio estético no puede pretender una validez universal pero sí que aspira a ella, del mismo modo que el juicio moral: a buen seguro que Hans Castorp no se explica cómo los demás inquilinos del sanatorio se han ido a la cama y no se han quedado a escuchar el Lied de Schubert. Quien siga el análisis que el novelista alemán hace de esta audición de Hans Castorp encontrará en él todos los elementos del análisis kantiano: el amor del protagonista de la novela por la canción de Schubert va más allá de la simple materialidad sonora de esta obra –los enfermos oían las mismas notas y no experimentaban el mismo amor–; la canción era el símbolo de “todo un mundo” que, rebasando su mero aparecer en sonidos, encontraba en el Lied su compendio y resumen; a este mundo tenía acceso Hans Castorp en virtud de los progresos hermético-pedagógicos experimentados a lo largo de sus años de formación en “la montaña del hechizo”; sin ellos la canción no hubiera podido ser un objeto estético para este oyente; no hubiera pasado de ser un producto sonoro enigmático e incomprensible. Con este último elemento podemos constatar la conexión mutua que existe entre los dos vectores del “significado” estético de *El tilo* de Schubert: la sintonía entre una “formación”, la de Hans Castorp aquí, y “todo un mundo de sentimientos y modos de pensar”, el objeto al que remite aquel Lied, es lo que hace posible el juicio estético, el amor del protagonista por esta canción.

LAS SOMBRAS DE UNA “FORMACIÓN” Y DE UN “MUNDO”

Pero esta “formación” seguida por Hans Castorp y que le ha puesto en situación de acceder al “mundo de sentimientos y modos de pensar” que se resume y compendia en el Lied, si bien está llena de “exaltaciones e intuiciones”, lo está también de “aventuras” y “pro-

blemas en la conducción de la propia vida". Este amor a la canción de Schubert y al "mundo" que ella simboliza, no está muy lejos de ser algo problemático, está lleno de "dudas de conciencia" sobre la legitimidad de tal amor; dudas, no obstante, que, lejos de invalidar este amor, constituyen "su sazón y condimento". Esto por lo que hace a los sentimientos que Castorp abriga en relación con el Lied de Schubert. ¿Y qué dice Thomas Mann sobre el objeto de la experiencia estética de su personaje?, ¿cómo cabría resumir este "mundo de sentimientos y modos de pensar"? Al contestar a esta última pregunta el novelista alemán quiere, sin duda alguna, llamar la atención de sus lectores. Responde de un modo escueto y lapidario, con tres palabras (cuatro en alemán). Dedicada a esta respuesta un solo párrafo. Dice: "Era la muerte".

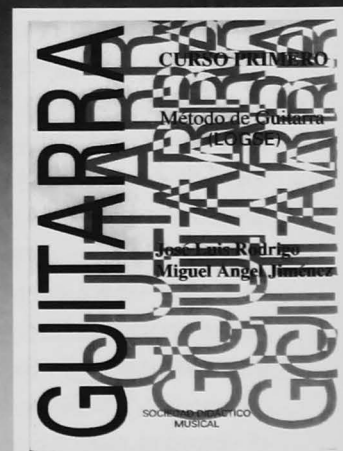
¿Cómo se explican estas sombras que pueblan a la vez el estado psíquico del oyente melómano de Thomas Mann y el objeto mismo de la audición de éste? Son las cuestiones que van a ocupar la segunda parte de esta meditación. ■



PIANO
Manuel Carra
(cursos I y II)



**EL LENGUAJE
DE LA MÚSICA**
Ana M^a Navarrete Porta
Manuel Moreno Buendía
(cursos 1-2-3 y 4)



GUITARRA
José Luis Rodrigo
Miguel Ángel Jiménez

**Nuevos textos realizados de acuerdo con los
contenidos y objetivos de la LOGSE**



Sociedad Didáctica Musical c/ Fuentes, 6 28013 - MADRID
☎/FAX 5416280