

SER INTERPRETE HOY EN ESPAÑA

Por Alvaro Marías

Alvaro Marías es flautista, especializado en música barroca, director del Conjunto Barroco «Zarabanda» y miembro del «Trío Zarabanda». Ha sido profesor de flauta de pico del Conservatorio de Madrid. Ha escrito crítica musical en EL PAIS y discográfica en ABC. Ha recibido el Premio Nacional de la Crítica Discográfica.



El primer problema del intérprete musical español consiste, sin duda, en llegar a serlo. No representa España, ciertamente, el medio ideal para la proliferación de músicos sólidamente formados, capaces de competir en el muy exigente mercado musical internacional.

Las razones de ello son diversas: en primer lugar, la pobreza de nuestra tradición musical en casi cualquier aspecto. Salta a la vista que las regiones con una tradición musical más rica —el País Vasco, Cataluña y Valencia, fundamentalmente— siguen siendo cantera de intérpretes.

Aún no son excepción las actitudes familiares recelosas y hostiles con que ha de luchar el aspirante a músico, derivadas claramente de un medio social en el que esta profesión carece de prestigio.

Inmediatamente, y en relación directa con lo anterior, nos en-

* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía, Europa, la Literatura, la Cultura en las Autonomías, Ciencia moderna: pioneros españoles y Teatro Español Contemporáneo.

El tema desarrollado actualmente es «La Música en España, hoy». En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La música española y la prensa*, por Antonio Fer-

contramos con los problemas derivados de una enseñanza musical insuficiente y mal planificada en casi todos los niveles: en primer lugar la ausencia casi total de enseñanza musical dentro del marco de la EGB, insuficientemente paliada por la incipiente incorporación de una enseñanza musical en exceso teórica durante los cursos de bachillerato. Todo lo cual tiene como consecuencia algo importantísimo: los futuros intérpretes españoles comienzan a estudiar las más de las veces en una edad en exceso avanzada sin haber tenido apenas contactos previos con la música, ni a través del medio escolar ni a través del ambiente familiar, lo que supone por añadidura una notable desorientación con respecto a los estudios que va a emprender. Todo ello supone un mediocre punto de partida para un alumno que comienza a estudiar música, habitualmente en un conservatorio que en modo alguno estará libre de problemas.

El tipo de enseñanza musical que se imparte en España es, a grandes rasgos, por muchas y complejas razones, poco eficaz, con un porcentaje bajo de gestación de músicos de nivel profesional. Aunque en estas mismas páginas plumas más capacitadas analizan los problemas de la enseñanza musical, podemos aquí hacer una enumeración somera de algunas de ellas: la mediocre tradición docente que en muchos instrumentos determina que buenos instrumentistas no sean buenos maestros; el escaso arraigo de escuelas instrumentales o vocales; el bajo nivel cultural medio del intérprete musical español, que lo capacita escasamente para sistematizar la enseñanza; la absurda convivencia de diferentes grados de enseñanza en un mismo centro de estudios (hoy parece que en vías de solución); la pobreza y dudosa calidad de las ofertas de enseñanza privadas; la difícil compatibilización de los estudios musicales con los estudios generales en nuestro sistema didáctico, etc..

De todo lo cual se deduce que llegar a ser un intérprete musical es en nuestro país más costoso que en muchos otros al menos, en algunas especialidades que cuentan con escasa tradición didáctica o que apenas son contempladas por nuestra enseñanza (música contemporánea, música antigua, dirección de orquesta, se llevarían probablemente la palma en este sentido).

La necesidad de recurrir a estudios de índole particular o de rea-

D nández-Cid, crítico musical y académico de Bellas Artes; *La enseñanza profesional de la música*, por Daniel Vega Cernuda, catedrático del Conservatorio Superior de Música de Madrid; *La música en la escuela*, por Elisa María Roche, profesora de Pedagogía Musical en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; *Sobre los derechos de autor*, por Claudio Prieto, compositor; *La iniciativa privada en la música*, por Antonio Aponte, licenciado en Ciencias Económicas y Sociología, y María del Carmen Palma, licenciada en Filosofía y Letras; y *Música y nuevos medios electroacústicos*, por Gabriel Brncic, compositor.

lizar estudios en el extranjero (no ya de perfeccionamiento, sino en muchas ocasiones básicos) es una constante en los intérpretes españoles. La proliferación de cursos de interpretación y una política de becas ascendente está comenzando a paliar —que no a resolver— los serios escollos que el intérprete español ha encontrado a su paso tradicionalmente para llegar a serlo.

El descrédito del intérprete español

Probablemente el primer enemigo del intérprete español es el propio medio en el que ha de desenvolverse. España es desde hace mucho —pero lo es cada vez más, por incomprensible que esto parezca— un país colonizado musicalmente, con una tasa de importación musical escalofriante, en donde se acoge con entusiasmo cuanto venga de fuera mientras se desdeña sistemáticamente lo propio, a no ser que venga respaldado por un sólido prestigio internacional, harto difícil —pronto veremos el porqué— de obtener. La desconfianza hacia los intérpretes españoles dentro de nuestro país es un círculo vicioso: los intérpretes españoles no siempre están a la altura de los tiempos y no siempre su categoría profesional puede competir con la de los intérpretes extranjeros de países más desarrollados musicalmente, pero hay que tener en cuenta que las condiciones de trabajo en que a menudo se encuentran están muy lejos las más de las veces de resultar idóneas. Estas condiciones son tan duras que la primera tentación del intérprete español es la de renunciar a sus aspiraciones, refugiándose en actividades que a menudo están lejos de la verdadera vocación, ya que es necesario un temple ciertamente heroico para luchar en nuestro país por llevar a cabo una carrera de solista, de músico de cámara y no digamos de músico especializado en parcelas poco comunes o de escasas posibilidades comerciales.

Naturalmente, el descrédito del intérprete español es fomentado por una situación de ignorancia del medio musical, que propicia la actitud *snob* tan frecuente de suponer por sistema malo lo español y excelente lo foráneo.

Pocos estamentos se pueden librar de este pecado: posiblemente el menos responsable sea el público musical español, que no es en modo alguno culpable de su ignorancia y escaso sentido crítico, y que con todo no es siempre el colectivo más insensible a la interpretación musical; mucho más responsable puede ser la crítica, a grandes rasgos con muy poca capacidad de juicio y dispuesta a meter a tirios y troyanos en un poco comprometido cajón de sastre; y no digamos los responsables de la organización musical, que

tantas veces padecen una tan supina ignorancia musical que son incapaces de discernir no ya lo bueno de lo malo sino lo óptimo de lo pésimo.

El escaso sentido crítico del público, de la propia crítica y de la generalidad de los organizadores da como resultado el que el intérprete español pierda, a su vez, a menudo su sentido crítico, se descuide, no se exija lo mejor de sí mismo (ya que el medio no sólo no lo exige, sino que lo ignora), no gradúe y planifique su trabajo de una manera adecuada. Es frecuente que en un mismo ciclo de conciertos convivan intérpretes profesionales con *amateurs* sin que nadie o casi nadie parezca discernir entre unos y otros —empezando por las propias remuneraciones—, como si la calidad musical fuera algo secundario. Este estado de confusión provoca fácilmente una comprensible desmoralización en el intérprete de talla y una considerable osadía en el mediocre o el aficionado, que en otros países sería del todo inconcebible.

Las orquestas

Una de las posibilidades de perspectivas más halagüeñas para el intérprete español es la del trabajo dentro de orquestas. Sabido es que el rápido aumento de conjuntos orquestales y la profesionalización de algunos de los ya existentes en los últimos lustros ha creado una repentina e inesperada demanda de instrumentistas que difícilmente puede ser atendida sin recurrir a la importación de músicos extranjeros (especialmente por lo que se refiere a instrumentistas de cuerda, especialidad en la que nuestra cantera es insignificante). Esto hace relativamente fácil la obtención de un puesto de trabajo como músico orquestal, en unas condiciones laborales no sólo dignas sino a menudo relativamente privilegiadas, situación antitética a la de la mayor parte de los países europeos, en los que existe un notable superávit de instrumentistas de calidad, que en modo alguno puede ser asimilado por las orquestas, a pesar de ser éstas mucho más numerosas. Que este trabajo resulte más o menos estimulante o creativo; que la planificación y política de los responsables de las orquestas sea más o menos inteligente o eficaz es harina de otro costal y cuestión que no nos compete analizar. Lo cierto es que la calidad, que no siempre cumple unos requisitos mínimos, de los músicos orquestales españoles no es en modo alguno la única causa de que nuestras orquestas no puedan competir con la calidad media de la mayor parte de Europa. Hay que tener en cuenta que el músico español no es entrenado casi nunca durante su período de formación como músico de orquesta,

sino como solista, lo que hace que frecuentemente se sienta frustrado ejerciendo un trabajo para el que al mismo tiempo está inicialmente poco capacitado. La casi inexistencia de orquestas de estudiantes —la JONDE es una golondrina que no hace verano, con demasiada bambolla y demasiado proteccionismo oficial como para que su ejemplo cunda en otras partes y sin la espontaneidad y falta de pretensiones aconsejable en este tipo de conjuntos— es una de las razones de que el músico español dé pocas veces la talla de solista sin por ello llegar a ser un buen músico de orquesta.

Con todo, la política musical hoy vigente en nuestro país, que olvida por completo tantos aspectos cruciales, protege e impulsa a las orquestas y es probable que a plazo medio impulse también la creación de compañías de ópera.

Un mercado cerrado

Uno de los problemas fundamentales del intérprete español es el hallarse en un mercado extraordinariamente cerrado. Esto se debe a tres razones fundamentales:

Agentes de conciertos.—La casi total inexistencia de agentes de conciertos que promocionen dentro o fuera de nuestras fronteras a los artistas españoles es una de las causas principales de la estrechez de horizontes del intérprete español. La figura de *manager* apenas si existe por lo que se refiere a música clásica: los que hay son ante todo agentes de importación de músicos extranjeros, cosa bien diferente. El *manager* como persona que orienta, encauza y planifica la carrera de sus artistas, al tiempo que defiende sus intereses, es en nuestro ambiente un personaje de ficción. ¡No digamos por lo que se refiere a músicos jóvenes y poco conocidos, que son los más necesitados de esta figura! No es extraño, en consecuencia, que sean los propios intérpretes los que proporcionen los conciertos a sus hipotéticos agentes, en una curiosa y sorprendente inversión de roles. No podemos asombrarnos por tanto de que los músicos españoles pierdan buena parte de su tiempo en ser sus propios agentes de conciertos, con lo que esto supone de pérdida de calidad musical; de que planifiquen torpemente su trayectoria artística, de que se salgan del repertorio que les resultaría adecuado, o de que renuncien antes de tiempo a su vocación.

Sería pueril culpar de todo ello a los propios agentes de conciertos, de los que se produce en la actualidad una sorprendente floración, que incluye incluso a intérpretes que parecen haber aprendido mejor esta parte de su oficio. Que como gremio el de los

agentes de conciertos se distinga con frecuencia por su *amateurismo* no obsta para que sea comprensible la dedicación a la importación de música foránea, mucho mejor remunerada, mucho mejor admitida por el mercado —que desdeña como queda dicho el producto nacional—, antes que al difícil deporte de abrir a los músicos españoles las puertas de unas fronteras que casi siempre han estado celosamente guardadas.

Los discos.—A la falta de agentes de conciertos se suma la precariedad de nuestra industria fonográfica, que no puede ser calificada sino de tercermundista. En España, se hace un número de discos ridículo, y los que se hacen, las más de las veces, se hacen mal y no pueden competir en el mercado internacional. Esto priva a los españoles de la segunda gran vía de acceso a otros mercados. Y no olvidemos que el medio fonográfico no sólo es una imprescindible tarjeta de presentación sino que además es el gran espejo del intérprete, del que el músico de hoy tiene absoluta necesidad, no sólo como medio de promoción sino como colosal vehículo artístico. A la apatía, estrechez de miras y comodidad del sector —rayana a veces en la inmoralidad— se suma un olvido total por parte de la clase política de este tema crucial de nuestra realidad musical, que no dejará de ser mediocre y provinciana en tanto que no exista una industria fonográfica digna.

Mediocridad política.—A los males antes citados hay que sumar la miopía habitual de una política musical de miras estrechas, que trabaja tantas veces a corto plazo, demasiado preocupada por «apuntarse tantos» rápidos y fáciles, demasiado proclive a la organización de actividades de relumbrón, de tan caro costo como escasa rentabilidad cultural, que en poco o en nada pueden mejorar nuestra realidad musical. Es sorprendente que un país como España, probablemente uno de los mayores y más manirroto importadores mundiales de música, deje a sus intérpretes en tan gran indefensión y no consiga apenas contrapartida alguna, como demuestra la alarmante pobreza de sus intercambios en terreno musical. La política musical contrasta curiosamente con el tradicional proteccionismo con que se ha tratado a otros sectores afines, como pueda ser, por citar un ejemplo, el cinematográfico.

Un mercado confuso

Ya hemos señalado cómo nuestro ambiente musical es tendente a tratar por igual lo bueno y lo mediocre. Esta falta de criterios da como resultado un fenómeno que no puede escapar a ningún mediano observador: la tendencia a idolatrar a los músicos —intér-

pretes, conjuntos, orquestas— repentina y gratuitamente para, una vez elevados a una ridícula categoría de «genios», derrocarlos con auténtica saña y negarles, al cabo de años o de meses, el pan y la sal. En cada momento existe un director, un cantante, un solista o una orquesta «en alza», lo que implica automáticamente la anulación de todos los demás. Esta actitud infantil, producto de un ambiente inmaduro y escasamente formado, crea un constante confu-sionismo: con frecuencia los músicos son aclamados por aquello que no saben hacer o bien son vilipendiados precisamente en el momento en que muestran una mayor madurez y capacidad.

La confusión alcanza sus cotas máximas en el campo de las remunera-ciones, a menudo desconocido a causa de su carácter más o menos privado. La mayor parte de los organizadores musicales espa-ñoles no saben lo que están comprando; el resultado es la supo-sición totalmente falsa de que lo caro ha de ser bueno y lo barato malo, de la que se aprovechan no pocos desaprensivos. No se trata ya de los casos más o menos conocidos de los grandes directores, solistas o cantantes —foráneos y nativos— que multiplican por dos, por tres, por cuatro o por cinco sus honorarios habituales cuando se trata de actuar en España. La anarquía de los *cachets* puede llegar a extremos desaforados: todavía es frecuente la cos-tumbre de asignar un presupuesto casi fijo por concierto, de ma-nera que un miembro de un cuarteto deba percibir la cuarta parte asignada a un pianista o un guitarrista; no se sabe por qué razón una de las mejores remuneraciones que puede percibir un intér-prete en España es la de una pequeña colaboración con una or-questa estatal, infinitamente mejor pagada que un recital acaso ofrecido horas después por el mismo intérprete y para la misma institución; paradójicamente, parecen estarse generalizando cos-tumbres tan poco saludables como la de la retransmisión radiofó-nica —e incluso televisiva— gratuita.

Con todo, y aunque con los intérpretes españoles nuestro mer-cado sea menos generoso que con los extranjeros, no se puede de-cir que en España la música esté mal remunerada, sobre todo en comparación con algunos de los países europeos más desarrolla-dos, que retribuyen miserablemente a sus músicos. Sin embargo, esto crea en cierto modo una situación hartamente ficticia: los intérpre-tes españoles son dignamente remunerados pero pueden tocar en contadas ocasiones porque el medio les ofrece pocas oportuni-dades de ejercer su profesión. No somos pocos los intérpretes que preferiríamos una situación de mayor oferta de trabajo, aunque fuera a cambio de peores condiciones económicas, puesto que el intérprete no tiene peor enemigo que la falta de regularidad en el

trabajo. Un intérprete que pasa varios meses al año sin actuar en público —y son muy pocos los españoles que desconocen los periodos de «barbecho»— no puede estar en condiciones de competir con intérpretes que tienen unas oportunidades de trabajo de gran regularidad y frecuencia. En España apenas existe —y lo poco que había está en vías de extinción— el pequeño concierto, lo que los angloparlantes denominan significativamente «bread and butter». Este tipo de concierto, de menor responsabilidad artística, hace posible que el músico «tenga tablas» o «tenga sitio», como se dice en el argot taurino; permite el rodaje de repertorio nuevo; aporta una imprescindible continuidad en el trabajo y asegura una estabilidad económica que libere al intérprete de la esclavitud de tener que ejercer otras actividades. Es demasiado común para el intérprete español tener que enfrentarse con obras nuevas en circunstancias de gran responsabilidad y tras periodos de inactividad hartos peligrosos, así como la preparación de programas de gran envergadura que han de ser tocados una sola vez, con muy pocas esperanzas de repetición.

La nefasta falta de regularidad en el trabajo, unido a la escasísima antelación con que se realiza en España la programación musical, determina la casi total imposibilidad de que los músicos planifiquen con tiempo su trabajo de una manera racional y coherente.

Otro de los males inherentes al ambiente musical español es la arraigada costumbre del concierto gratuito, hartos infrecuentes allende nuestras fronteras, que produce el espejismo de que algo tan costoso como la música ha de ser regalado, en violento contraste con los altos precios solicitados por los grandes ciclos de festivales y conciertos nutridos en su mayor parte por intérpretes extranjeros, creando una especie de diferenciación entre «música cara» (y por tanto valorada por la sociedad) y «música regalada».

Como contrapartida de todos estos males, el músico español juega con la ventaja de la menor competencia interior —la exterior, ya se dijo, es inmensa— ya que el número de músicos, aun siendo grande, es inferior al de otras naciones.

Toda esta ambigüedad del medio determina en el intérprete algunos rasgos típicos de los que sin embargo no pocos escapan: falta de sentido crítico y de autoexigencia; desmoralización, apatía y falta de ilusión, a menudo enmascarada por cierto afán crematístico; escasa disposición y preparación para introducirse en un medio musicalmente más competitivo y de mayor responsabilidad; tendencia a la deficiente «puesta a punto» técnica; escasa selección y planificación del trabajo. Rasgos que desde luego no son

sino el reflejo de la situación de irrealidad que produce el ambiente en que el músico español habitualmente se desenvuelve.

Las mayores carencias

En algunas parcelas, como se decía arriba, España tiene demanda de cierto tipo de intérprete. Es fundamentalmente el caso de instrumentistas de cuerda; también de especialidades en las que la calidad media es extremadamente baja, como puede ser el caso del canto (curiosa paradoja que un país, que constituye una cantera riquísima de grandes divos aislados y figuras individuales de primera fila mundial, posea un nivel medio tan deficiente en materia vocal y una considerable ausencia de escuela interpretativa).

Las mayores carencias interpretativas se dan en los campos más minoritarios y especializados. El abandono en que se encuentra la música de cámara es tal vez el problema más acuciante referente a interpretación. Bastaría con hacer un recuento real de conjuntos estables de música de cámara de nivel profesional para sentir sonrojo (sonrojo que casi nadie parece experimentar). Piénsese, por ejemplo, en la oferta española en un tipo de formación tan básico como puede ser el cuarteto de cuerda; creo que habría que salir del continente para encontrar una situación similar.

Otro aspecto en el que nuestras carencias son extremas es en el campo de la interpretación de la música antigua. Si la representación dentro de la interpretación barroca es pobre, en el de la música renacentista y barroca es paupérrima, y a menudo está en manos no profesionales. El desfase con la mayor parte de Europa es en este terreno cada vez mayor.

En general, todo campo realmente especializado en materia interpretativa apenas existe en nuestro país, y cuando existe, incluso dentro de una gran calidad, encuentra escasa viabilidad. Pongamos un ejemplo: un cantante de calidad tiene en España un mercado relativamente amplio y una buena demanda de trabajo. Pero un cantante, aun excelente, especializado en *lied* alemán, ópera mozartiana, *mélodie* francesa o música renacentista, tendrá unas posibilidades casi nulas de desarrollar su carrera en España y una situación muy poco favorable para tener acceso al mercado internacional.

En España existe, casi milagrosamente, un público musical numeroso y vivo, capaz de consumir casi cualquier tipo de música. Pero el público español consume lo que se le ofrece y lo que se le ofrece es en general bastante monocorde, convencional y escasamente formativo. Se diría que se mantiene a nuestro público an-

quilosado en la reiterada audición de la misma música. En España existen muy pocos ciclos donde encuentre cabida la música de cámara, y no digamos especialidades más alambicadas. La oferta de música sinfónica —con alto porcentaje importado— es tal en las grandes ciudades que a menudo el público se siente saturado mientras que otras manifestaciones musicales de mucho menor coste y aparato tienen su demanda sin cubrir.

Piénsese que en nuestro país, en el que el gran repertorio sinfónico se interpreta incluso con excesiva asiduidad, es prácticamente imposible para un músico o conjunto la interpretación de un programa monográfico.

No se olvide, por otra parte, el increíble e injusto desequilibrio entre la oferta musical de las diferentes ciudades y regiones españolas. La saturación de la oferta musical de una ciudad como Madrid contrasta violentamente con la precariedad de la vida musical de numerosas ciudades que, en el mejor de los casos, consumen en una o dos semanas, de un solo e imprudente atracón, la oferta musical de todo el año, en festivales de relumbrón que a menudo coinciden con la época en que los habitantes están ausentes de su ciudad.

Algunas soluciones

Pasemos por alto las soluciones referentes al aprendizaje y periodo de formación del intérprete español, cuyos problemas son demasiado complejos.

Sin el menor propósito de exhaustividad, cabría señalar algunos aspectos que mejorarían notablemente la calidad y las posibilidades de los intérpretes españoles, con lo que esto supondría de elevación del nivel musical general en nuestro país.

- Protección del intérprete español frente a la oferta importada. Son numerosos los festivales sufragados por instituciones públicas en los que la representación de intérpretes españoles es insignificante o inexistente.
- Fomento de las ediciones fonográficas de música clásica, no limitadas a repertorio español, como sucede en la actualidad con la escasa producción editada.
- Fomento de una política de exportación musical.
- Incremento de los intercambios musicales no sólo con otras naciones sino también entre las diferentes autonomías españolas. El «federalismo musical» vigente es tan alarmante como ridículo y provinciano; para los músicos de muchas regiones

es prácticamente imposible la actuación en otras, incluso en régimen de no reciprocidad.

- Potenciación de las vías de acceso al mercado musical internacional, que permita conocer en otros países a los intérpretes españoles de reconocida solvencia (además de los citados intercambios, y de la difusión fonográfica, hay otras fórmulas posibles, como organización de festivales en el extranjero, campañas de prensa, etc.).
- Sistematización de las remuneraciones a intérpretes en virtud de su cualificación profesional, lo que implica fundamentalmente el conocimiento del medio por parte de los responsables de la contratación.
- Encauzamiento de los patrocinios privados, hoy cada vez más importantes, hacia un mayor beneficio de los intérpretes españoles, con especial hincapié en los aspectos menos desarrollados de la interpretación española. Estos patrocinios podrían encontrar una mayor rentabilidad cultural en la financiación de ediciones fonográficas, en la organización de ciclos de conciertos en el extranjero con intérpretes españoles o en el patrocinio directo de actividades o conjuntos. En la actualidad la mayor parte de estos patrocinios revierten en beneficio de la importación musical, o bien sirven para sufragar actividades de las que tradicionalmente se hacía cargo el estado (Orquesta Nacional de España, por ejemplo).
- Mejora del tratamiento fiscal del intérprete español, especialmente por lo que se refiere a conjuntos, que cree una situación económica más favorable al de la música importada, y una gestión más sencilla.
- Creación de redes de conciertos por diferentes ciudades españolas, que abarate el coste de las actividades musicales, que asegure la solvencia de las instituciones organizadoras, que propicie la continuidad en el trabajo de intérpretes y conjuntos, que haga más rentable económica y artísticamente el trabajo de nuestros músicos. (Nos referimos a la lucha contra la fórmula «un programa para un solo concierto». Un caso aislado y mínimo, como el de la colaboración Fundación March-Cultural Albacete es un ejemplo prototípico de las ventajas de este sistema.)
- Fomento de ciclos de conciertos didácticos orientados a estudiantes o a colectivos profesionales, con planificación didáctica, intérpretes de calidad y condiciones de dignidad musical (los «Conciertos para jóvenes» organizados por la institución que publica estas líneas son paradigmáticos).

- Fomento de ciclos de conciertos coherentes, articulados por temas, autores, periodos o estilos.
- Fomento de ciclos de conciertos periódicos a lo largo de todo el año o de periodos de tiempo extensos.
- Fomento de ciclos de conciertos que admitan temas monográficos y repertorios especializados.
- Fomento de ciclos de conciertos de música de cámara y solística.
- Afianzamiento del concierto de pago —aunque sea simbólico— cuyas ventajas sobre el concierto gratuito son considerables.
- Fomento de actividades que propicien la creación de nuevo público musical y de públicos estables antes que esporádicos, lo que supone públicos más avezados y de mayor sentido crítico.
- Creación de salas de conciertos adecuadas a las necesidades de cada ciudad, dotadas de buenas condiciones acústicas y de instalaciones dignas.
- Fomento de conciertos en iglesias, museos, lugares históricos, etc., que incorporarían público nuevo, que pueden crear un ambiente idóneo para la música interpretada y que pueden paliar el problema de las malísimas condiciones acústicas de la mayoría de las salas de conciertos españolas en tanto se resuelven los problemas de infraestructura.
- Fomento de conciertos matinales, que propician la incorporación de un nuevo público.
- Organización en grandes ciudades de ciclos de conciertos regulares de barrio, de presupuesto moderado y contenido asequible.
- Fomento de ciclos de conciertos dedicados a intérpretes jóvenes. Posibles colaboraciones entre conservatorios y otras instituciones. Intensificación de actividades de Juventudes Musicales, hoy exiguas.
- Organización de concursos de interpretación, con énfasis en conjuntos, y premiados con ofertas de trabajo.
- Fomento de un clima de opinión que propicie que la crítica musical y la organización de conciertos estén en manos de personas de reconocida solvencia.
- Creación de instituciones que protejan y canalicen aspectos específicos de la interpretación musical (el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea es un ejemplo de la utilidad de este tipo de instituciones).
- Mayor difusión a través de prensa, radio y televisión referente a las actividades musicales.