

MUSICA

en *España*

BOLETIN DE INFORMACION MUSICAL

JUNIO - JULIO 1979
AGOSTO

2

Z-175





Importador exclusivo para España:

BILBAO TRADING, S. A.

COMERCIO INTERNACIONAL

Caracas, 6 - MADRID 4
Marqués del Puerto, 9 - BILBAO 8



so en las que a priori, sabe que se cierran ante las exigencias (la atención presupuestaria no prestada en los niveles políticos adecuados, la lentitud burocrática, las cuestiones de competencia..., etc.).

Este boletín cubre la época veraniega. Ha sido el tiempo del ocio en el que la vida musical no se paraliza, quizá al contrario, continúa existiendo si no con el sentido que la caracteriza en la época del trabajo como parte de un quehacer más coherente con la cultura, sí al menos como parte del deleite ocioso. Los Festivales adquieren carta de naturaleza durante los meses de verano aunque su motivación se fundamente más en aspectos de atracción turística que de auténtica cultura popular. Los cursos veraniegos son quizá los datos de vida musical que poseen mayor alcance y consecuencias más positivas, porque ello supone la convivencia y el intercambio científico, artístico y afectivo entre los estudiantes y estudiosos de muchos países.

Este número se enriquece con una mayor atención a la literatura en torno al tema musical, sin olvidar el dato informativo. Se inicia hoy una sección que hemos ofrecido a la pluma de los «intelectuales» españoles, con la pretensión de que podamos conocer, a través de sus artículos, su actitud y su pensamiento a cerca de la música como factor cultural. Esperamos que la inevitable declaración de posturas diferentes sea un motivo de polémica constructiva.

QUIZA la característica más importante de estos tiempos que estamos viviendo sea la de la inquietud. La dimensión musical, que no está alejada en absoluto de la dimensión política, aunque a veces sea ignorada, no es una excepción a este respecto. La superación de los tiempos del «dictado» traen consigo un cierto desequilibrio detectable no sólo en el ámbito de lo social, sino en lo más profundo de cada uno de nosotros. Así se explica el recalcitrante descontento en unos manifestado de forma insistente en cuantas ocasiones airean su verbo, el silencio de otros agazapados para «mejores» ocasiones, la apatía de tantos que siguen esperando el milagroso y mágico apoyo de un Estado aún casi mesiánico, y la ansiedad de otros muchos que suspiran a diario por la incomodidad del desequilibrio.

Todas estas y otras actitudes, que en el fondo no son sino defensas utilizadas frente al propio caos que late en cada uno de los seres humanos, proporcionan a la situación una variada gama de consecuencias que son las que en definitiva hacen de la vida algo estimulante. Y apoyados en el estímulo que surge de los activos y de los pasivos, la vida musical en España se desarrolla inexorablemente pujante y con un dinamismo útil. La iniciativa individual y de grupo ha salido a flote de su letargo y se está manifestando en estos momentos como algo básico y necesario para desarrollar los intereses propios de cada sector: la calidad y cantidad de nuestros compositores, asimismo la de nuestros intérpretes, la pujanza de nuestros musicólogos, el insistente deseo tantas veces ignorado de los educadores, pedagogos y enseñantes, la participación cada vez mayor del pueblo en la vida activa del concierto culto y en la defensa de su riqueza musical autóctona, el aumento cuantitativo de actos musicales (festivales, temporadas, ciclos de toda índole promovidos por entidades populares...), son datos que reflejan al menos un mayor deseo de participación.

El Estado desde sus órganos de administración intenta estar a la altura de las circunstancias y trata de moverse en todas las direcciones, inclu-

Sumario

Editorial	3
Actividad Estatal	4
La Moviola de Eurípides. Juan Menet	8
Bandas de Música	14
Poesía y Música en Juan del Encina. Antonio Gallego	18
Conversación con Sergiu Celibidache	20
Arte lírico y coreográfico	23
El Coro Nacional de España. Informe de un conflicto	25
Nuevas generaciones, nueva Música. J. R. Encinar	28
JJ. MM. Españolas	30
La educación musical superior en España	32
Música y educación básica. Luciano González Sarmiento	34
Convocatorias	37
Novedades editoriales y discográficas	40
Noticias breves	42
Nombres y datos	anexo

Boletín Informativo «Música en España»
Publicación: Dirección General de Música (Ministerio de Cultura)
Redacción: Gabinete Técnico de la D. G. M. - Ministerio de Cultura
Planta 6.^a - Avda. del Generalísimo, número 39 - Madrid-16 (Teléfonos: (91) 455 00 26 y 455 01 47)

SUBSCRIPCIONES.—Aunque el Boletín «Música en España» no se pone a la venta, las personas que así lo deseen pueden abrir una suscripción anual, abonando la cantidad de 300 pesetas, cubriendo así los gastos de envío.

Las suscripciones han de hacerse a Dirección General de Música - Planta 6.^a - Ministerio de Cultura, por Giro postal o telegráfico.

PUBLICIDAD.—Tarifas y condiciones de inserción de anuncios publicitarios: Teléfs.: 247 46 74 - 411 26 14 - 411 27 14.

Depósito legal: M. 6.388-1979
Musigraf Arabí

FOMENTO DE LA CREACION, CONSERVACION Y DIFUSION MUSICALES

La Dirección General de Música, a través de la Subdirección General de Fomento de la Creación, Conservación y Difusión Musicales, desarrolla una labor de ayuda a iniciativas musicales con un criterio básico de potenciar actividades en forma autónoma y descentralizada, mediante ayudas y subvenciones económicas, así como orientación para la puesta en marcha de programas en los tres campos fundamentales de la creación, la conservación y la difusión de la música, siempre en el marco de las competencias asignadas a la Dirección General de Música.

Siguiendo las líneas básicas de la política cultural del Ministerio de Cultura, hechas públicas por el titular del Departamento en el mes de junio, y continuando la trayectoria iniciada por la Dirección General de Música desde su creación, y puesta de manifiesto en el denominado «Libro Verde» sobre su organización, competencias y objetivos, los fines prioritarios que se persiguen son los siguientes:

Creación:

- Potenciación de las obras musicales y de los compositores españoles contemporáneos.

- Potenciación del surgimiento y perfeccionamiento de los nuevos intérpretes españoles.
- Divulgación creciente de la música española y mundial del siglo xx.

Conservación:

- Apoyo a la investigación musicológica.
- Conservación e investigación del folklore español.
- Divulgación creciente de la música medieval, renacentista y barroca, y en general, de la música antigua culta.

Difusión:

- Captación de nuevos públicos y utilización de nuevos espacios y ámbitos musicales.
- Divulgación y perfeccionamiento musicales a través de Cursos, Cursos, Seminarios, Simposios, etc.
- Apoyo a la divulgación de la música en medios escolares, universitarios y juveniles en general.

CUADRO RESUMEN DE ACTIVIDADES FOMENTADAS
EN EL PRIMER SEMESTRE DE 1979

	<u>Pesetas</u>		
A) ASOCIACIONES			
● Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (A. C. S. E.)	5.040.000,—	(Para realizar un programa de publicación de partituras y de fonogramas con obras de compositores contemporáneos)	
● Asociación Catalana de Compositores	1.500.000,—	(Para la edición de un Álbum representativo de la entidad, con obras de compositores catalanes contemporáneos)	
● Sociedad Internacional de Música Contemporánea (S. I. M. C.)	450.000,—	(Para facilitar las actividades de la Sección Española de la Sociedad)	
● Sociedad Española de Musicología (subvención parcial primer semestre)	1.750.000,—	(Para financiar el plan de publicaciones de la Sociedad en dicho período)	
● Seminario de Estudios de Música Antigua (S. E. M. A.)	635.000,—	(Para posibilitar la continuación de un trabajo de investigación musicológica sobre iconografía musical en España hasta el siglo xvii)	
		● Sociedad para la Defensa y Fomento del Organo Español	350.000,—
		(Para llevar a cabo el catálogo de órganos en Extremadura)	
		● Comisión Organizadora del Curso sobre «El padre Soler y su tiempo»	2.400.000,—
		(Para realizar en la segunda quincena de agosto en El Escorial un Curso de Música, Barroca y Rococó, con motivo del 250 aniversario del Padre Soler)	
		● Juventudes Musicales Españolas (Junta Nacional). (Para la dotación de los premios y gastos de realización del Primer Concurso Nacional de Interpretación Juvenil, en cuatro fases, durante el año 1979)	1.900.000,—
		● UNICEF-ESPAÑA. AÑO INTERNACIONAL DEL NIÑO	975.000,—
		(Para la dotación del Premio y gastos de realización del Concurso de Composición Sinfónico-Coral 1979, sobre los derechos del niño)	
		TOTAL SUBVENCIONES	15.000.000,—

	<u>Pesetas</u>		
B) UNIVERSIDADES			
● UNIVERSIDAD DE MURCIA	1.400.000,—	(Ciclo de conciertos en homenaje al Padre Soler en el 250 aniversario de su nacimiento, y Ciclo de divulgación de música en comarcas rurales)	
● UNIVERSIDAD DE SEVILLA	1.000.000,—	(Actividades de extensión musical de la Cátedra «Cristóbal de Morales», así como Cursos para extranjeros de música española en Huelva y Cádiz)	
● UNIVERSIDAD DE OVIEDO	1.060.000,—	(Ayuda para la realización de la V Semana de la Música en Asturias, dedicada este año a la música romántica en Oviedo, Gijón y Avilés)	
● UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. (Ciclo de Extensión Musical del Departamento de Música consistente en una serie de conciertos y recitales por las provincias gallegas)	940.000,—		
● UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA	1.000.000,—	(Actividades en torno al tricentenario de Pablo Bruna. Primer Congreso Nacional de Musicología en Zaragoza y Curso de Música antigua en Daroca)	
		● UNIVERSIDAD DE MALAGA	1.000.000,—
		(Actividades de extensión musical del Aula de Música «Rafael Mitjana»)	
		● UNIVERSIDAD ESPAÑOLA A DISTANCIA. CENTRO ASOCIADO DE MELILLA	500.000,—
		(Campaña de Iniciación a la Comprensión Musical)	
		● UNIVERSIDAD DE BARCELONA (ESTUDIO GENERAL DE LERIDA)	100.000,—
		(Concierto extraordinario en homenaje al Padre Soler)	
		● UNIVERSIDAD POLITECNICA DE MADRID	800.000,—
		(Ciclo de divulgación de la música orquestal y sinfónica)	
		● UNIVERSIDAD DE CADIZ	200.000,—
		(Ciclo de conciertos y recitales en el Curso de Verano para extranjeros)	
		● UNIVERSIDAD COMPLUTENSE	1.200.000,—
		(Cursos de antropología musical. Actividades del Aula de Música. Programa de extensión musical de la Cátedra de Historia de la Música)	
		TOTAL SUBVENCIONES	10.220.000,—

iniciación musical para escolares

1. CURSOS, SEMINARIOS, SIMPOSIOS, CICLOS DE DIVULGACION

	<i>Pesetas</i>
II Semana Nacional de Canto Gregoriano. ISME-ESPAÑA	720.000,—
I Curso de Polifonía Española en AVILA	200.000,—
Cursillos de Divulgación operística. REVISTA RITMO. 50 aniversario	360.000,—
II Simposio Nacional de Musicoterapia. MADRID.	100.000,—
IV Stage de Danza Moderna. PALMA DE MALLORCA	350.000,—
II Curso Infantil de Iniciación a la Música. RIAZA (Segovia)	340.000,—
III Curso de Música de Cámara. CAMBRILS-SALOU (Tarragona)	922.000,—
Curso de Divulgación del Canto Gregoriano. BURGOS	250.000,—
Semana Nacional de Música Sacra. SANTES CREUS (Tarragona)	330.000,—
Cursillo Musical de Iniciación para niños. VALLECAS (Madrid)	320.000,—
Cursillo de Divulgación Musical. GERONA	75.000,—
Bienal Internacional del Sonido. VALLADOLID	80.000,—
Cursillo Infantil de Iniciación a la Música. Centro La Corrala. MADRID	340.000,—
Curso de Dirección Coral en CERVERA (Lérida)	42.000,—
Curso Musical de Iniciación para niños. BURGO DE OSMA (Soria)	300.000,—
Ciclo de Conciertos para escolares. Asociación Pro-Música. MURCIA	768.000,—
Concierto de divulgación escolar. Universidad Laboral. CORDOBA	25.000,—
Curso de Iniciación Musical para escolares. Conservatorio de AVILA	355.000,—
Concierto para escolares. Centro Asociado de la UNED. TORTOSA (Tarragona)	35.000,—
Ciclo de Divulgación regional. Club Cultural de OVIEDO	165.000,—
Concierto de divulgación de la guitarra. AGRUPACION GUITARRISTIA GALLEGA	30.000,—

2. CAMPANAS Y CICLOS ESPECIALES

Campaña de conciertos para escolares de ISME-ESPAÑA en varias provincias	2.040.000,—
Seminario Didáctico Musical del I. N. B. A. D.	770.000,—

Campaña de música para escolares en Sevilla, en colaboración con Caja de Ahorros	1.282.000,—
Campaña de música para escolares en Vizcaya. Conservatorio de Música «Arriaga»	600.000,—
Campaña de música española en Centros Asistenciales	850.000,—
I Ciclo de Música Española del Siglo xx. Fundación March. MADRID	1.500.000,—
II Ciclo de Música Española del Siglo xx. Fundación March. MADRID	900.000,—
III Ciclo de Música Española del Siglo xx. Fundación March. MADRID	425.000,—

3. MUSICA EN LOS MUSEOS

Museo Nacional de Escultura. VALLADOLID. Ciclo Música del siglo XVIII español	700.000,—
Museo Arqueológico de MADRID. Ciclos de órgano, de música barroca e instrumental	500.000,—
Museo de Arte Contemporáneo de SEVILLA. Ciclo de música del siglo xx	750.000,—
Museo Romántico de MADRID. Ciclo de música instrumental y vocal del siglo XIX	450.000,—
Museo de los Concilios de TOLEDO. Concierto de música antigua española	30.000,—
Museo de Arte Contemporáneo de MADRID. Estrenos de alumnos de composición españoles	800.000,—

4. MUSICA EN LOS TEMPLOS

Concierto de Semana Santa en Daimiel (Ciudad Real)	200.000,—
Ciclo de Semana Santa en Madrid. Obras de T. L. de Victoria	300.000,—
Ciclo de Polifonía Española de Semana Santa. Templos de LEON y ZAMORA	540.000,—
Ciclo de órgano en templos de CADIZ y JEREZ DE LA FRONTERA	310.000,—
Ciclo de obras sinfónico-corales en templos de MALAGA	1.000.000,—
Ciclo de conciertos de órgano en MADRID	500.000,—
Conciertos de polifonía y gregoriano en templos de MADRID	420.000,—
Ciclo de conciertos de órgano en BURGO DE OSMA (Soria)	100.000,—

5. CONCURSOS, CERTAMENES y PREMIOS (dotación de los mismos)

Concurso de Bandas de Música en CAMPO DE CRIPTANA (Ciudad Real)	190.000,—
Concurso musical «López-Chávarri» de VALENCIA.	100.000,—
Concurso de Bandas de Música de VALENCIA.	300.000,—
Concurso de Violín «Gyenes» MADRID	150.000,—
Concurso de Piano PREMIO JAEN	200.000,—
Concurso de composición e interpretación de órgano en AVILA	300.000,—
Concurso de JJ.MM. en SEVILLA (concierto de clausura)	350.000,—
Concurso de Canto FRANCISCO VIÑAS en BARCELONA	300.000,—
Concurso de Artesanía de Guitarra. RONDA (Málaga).	200.000,—
Concurso de Dirección de Orquesta M. PALAU (Valencia)	650.000,—
Concurso de Acordeón «Euzkadi» en BILBAO.	60.000,—
Concurso de interpretación de «Pulso y púa». Campo de CRIPTANA (Ciudad Real)	45.000,—
Concurso de artículos de divulgación musical. REVISTA «RITMO». (50 aniversario)	150.000,—

NOTA: Además de la labor de fomento anteriormente detallada, la Dirección General de Música ha organizado diversos Cursos en la Sala Turina del Teatro Real de Madrid, así como el

Curso «Manuel de Falla» en Granada y el Concurso de Interpretación Musical en dicha ciudad, en paralelo a la celebración del tradicional Festival Internacional de Música y Danza.

PROGRAMA DE AYUDA A ORQUESTAS

Enero-julio 1979

— Orquestas que han recibido ayuda económica en actuaciones patrocinadas por la Dirección General de Música	35 (*)
— Provincias que recibieron apoyo	16
— Número de actuaciones patrocinadas	161
— Idem de poblaciones donde se celebraron conciertos patrocinados	112
— Cantidades concedidas (Suma en pesetas)	23.177.154

(*) 28 nacionales y 7 extanjas.

ORQUESTAS ESPAÑOLAS

	Pesetas
ALICANTE	
— Sinfónica Alcoyana	170.000,—
— Clásica del Conservatorio	275.000,—
BADAJOS	
— Cámara del Conservatorio	145.000,—
BARCELONA	
— Juventudes Musicales de Sabadell	115.000,—
— Cámara de Acordeones	25.000,—
— Catalana de Cámara	190.000,—
— Cámara del Conservatorio Superior de Música	165.000,—
— Sinfónica «Estela»	85.000,—
— Solistas de Catalunya	1.297.850,—
— Cámara de Manresa	120.000,—
BURGOS	
— Cámara del Conservatorio «Antonio Cabezón»	100.000,—
CADIZ	
— Sinfónica de Jerez	940.000,—
CORDOBA	
— Cámara del Conservatorio	678.400,—
LA CORUÑA	
— Cámara del Conservatorio	975.200,—
GUIPUZCOA	
— Cámara de San Sebastián	450.000,—
— Conjunto Barroco de San Sebastián	60.000,—
LEON	
— Cámara de León «Odón Alonso»	912.000,—
MADRID	
— Camareta	990.000,—
— Filarmónica	1.822.500,—
— Cámara de Juventudes Musicales	85.000,—
— Sinfónica	3.280.000,—
MURCIA	
— Cámara del Conservatorio	1.207.600,—
NAVARRA	
— «Santa Cecilia» de Pamplona	520.000,—
OVIEDO	
— Universitaria	120.000,—
LAS PALMAS	
— Cámara	60.000,—
SEVILLA	
— Bética Filarmónica	1.575.000,—
— Cámara del Conservatorio	1.064.000,—
VALENCIA	
— Conservatorio	1.375.000,—
SUMA	18.802.550,—

ORQUESTAS EXTRANJERAS

— Sinfónica de UTRECHT	90.000,—
— Cámara de la Academia de PRAGA	300.000,—
— Sinfónica de PRAGA	885.000,—
— Filarmónica del Suroeste de ALEMANIA «Constanza»	97.500,—
— Filarmónica de POMERANIA	160.000,—
— Gurzenich Orchestra de COLONIA	421.052,—
— C. Monteverdi-Camareta HAMBURGO	2.421.052,—
SUMA	4.374.604,—
SUMA TOTAL	23.177.154,—

FESTIVALES Y OTRAS MANIFESTACIONES

ASTURIAS

Avilés. Coral Polifónica de Avilés	
II Semana de Música Religiosa (2-8 abril)	60.000,—

AVILA

Comisión Gestora Musical «Tomás Luis de Victoria»	
X Semana de Polifonía y Organo (9-15 julio)	760.000,—

BALEARES

Palma de Mallorca. Comisión Diocesana de Música	
IX Semana Internacional de Organo (26 febrero al 3 marzo)	80.000,—
Ciudadela. Juventudes Musicales	
VII Festival de Música de Verano (9 julio al 27 agosto).	222.000,—
M. Mahón. Juventudes Musicales	
VI Festival internacional de Música (28 agosto al 28 septiembre)	170.000,—

BARCELONA

Premiá de Dalt. Patronato Pro-Música	
II Festival de Música (8-18 julio)	120.000,—
Sitges. Juventudes Musicales	
IV Ciclo de Conciertos Verano (15 julio al 9 septiembre).	182.500,—

CICLO DE

La experiencia alcanzada durante la temporada musical que finaliza, aconseja puntualizar algunos extremos de las normas establecidas, en su día, por la Dirección General de Música y añadir otras de carácter práctico, encaminadas a facilitar a las Entidades Musicales una información, lo más detallada posible, en pro de un mayor rendimiento y agilización en el desarrollo del «Ciclo de Intérpretes Españoles en España», con vistas a próximas temporadas

1.^a Todas aquellas entidades que hayan participado en el «Ciclo de Intérpretes Españoles en España», enviarán al final de la temporada musical la programación total que hayan desarrollado a lo largo de la misma; correspondiendo, por tanto, hacerlo en la última quincena de junio o primera de julio con respecto a la actual temporada (Octubre 1978-Junio 1979).

El incumplimiento de esta norma puede dar lugar a que las peticiones que la entidad formule en el futuro, no puedan ser atendidas por la Dirección General de Música.

2.^a Solamente podrán solicitar los apoyos inherentes al «Ciclo de Intérpretes Españoles», aquellas entidades musicales que en sus programaciones se comprometan, como mínimo, a una participación de un 50 % de actuaciones de intérpretes españoles.

3.^a Son las entidades musicales las que programan sus propias actividades y, por tanto, las que determinan libremente qué intérpretes tomarán parte en las mismas, fecha y circunstancias más convenientes para el logro de sus objetivos. En consonancia con esto, corresponde a las propias sociedades la contratación de los artistas, haciendo todas y cada una de las gestiones encaminadas a este fin, sin intervención alguna por parte de la Dirección General de Música en estos trámites, la cual, a la vista de la programación ya plenamente confeccionada, aprobará, a efectos de su colaboración económica, parte o la totalidad de la propuesta, que será rechazada de no cumplirse los requisitos expuestos en la norma 2.^a.

Interesa aclarar que la DIRECCION GENERAL DE MUSICA, como norma general, NO IMPONE, DENTRO DEL CICLO DE INTERPRETES ESPAÑOLES, ARTISTAS NI ORGANIZA GIRAS, careciendo por ello de todo fundamento las informaciones que en este sentido puedan difundirse.

ES MUSICALES PATROCINADOS POR LA DIRECCION GENERAL DE MUSICA

(1.º Semestre 1979)

CORDOBA			
Conservatorio Superior de Música			
VIII Semana de Música Primavera (14-20 junio) ...	100.000,—		
CUENCA			
Diputación y Ayuntamiento			
XVIII Semana de Música Religiosa (9-15 abril) ...	3.600.000,—		
GERONA			
Calonge. Patronato Festival Música Calonge			
XII Festival de Música (21 julio al 11 agosto) ...	335.000,—		
Cadaqués. Centro Iniciativas Turísticas			
VIII Festival Internacional de Musica (27 julio al 31 agosto) ...	60.000,—		
GUIPUZCOA			
Rentería. Coral Andra Mari			
VII Semana Musical «Musikaste» (14-19 mayo) ...	605.919,—		
MADRID			
Alcalá de Henares. Juventudes Musicales			
VIII Jornadas Musicales Cervantinas (22-25 abril) ...	790.000,—		
NAVARRA			
Estella. Inst. «Príncipe de Viana»			
XIII Semana de Música Antigua (19-25 julio) ...	80.000,—		
PALENCIA			
Paredes de Nava. Museo Santa Eulalia			
Tres Conciertos de Organo (julio, agosto, septiembre).	75.000,—		
PONTEVEDRA			
Vigo. Juventudes Musicales			
Festival Musical de Verano «Ciudad de Vigo» (2-16 agosto) ...	605.000,—		
SEGOVIA			
Comisión Prov. Prom. Cultural			
X Semana de Música de Cámara (16-22 julio) ...	1.825.000,—		
SEVILLA			
Orquesta Bética Filarmónica			
XIII Mayo Musical Hispalense (7-28 mayo) ...	1.050.000,—		
SORIA			
Medinaceli. Centro Iniciativas y Turismo			
XII Noches Musicales Medinaceli (27-29 agosto) ...	200.000,—		
TARRAGONA			
Juventudes Musicales			
V Decena Musical (2-13 marzo) ...	80.000,—		
Cambrils. Patronato Pro-Música de Cámara			
VI Festival Internacional de Música de Cámara (1-25 julio) ...	712.600,—		
		TOTAL ...	11.753.019,—

DE INTERPRETES ESPAÑOLES EN ESPAÑA

Importa igualmente señalar que la aportación económica que, en cada caso, se determine por la Dirección General no supone la fijación, por parte de ésta, del cachet del artista, CUYA CUANTIA SERA LIBREMENTE DETERMINADA ENTRE LAS PARTES INTERESADAS.

4.ª Las propuestas de programación han de referirse, como mínimo a un trimestre natural, sin posibilidad de presentar otras adicionales e irán de acuerdo con el MODELO ADJUNTO, haciendo constar, con toda claridad, los nombres y clase de los intérpretes, fechas de sus actuaciones y cachets concertados por la entidad.

Tratándose de dos o más artistas para una sola actuación, se indicará la denominación del conjunto en su caso, el nombre del que lo represente a efectos económicos y, siempre, el de cada uno de los componentes cuando éstos no excedan de nueve. En el supuesto de solistas instrumentistas o cantantes se especificará, también, el nombre del acompañante o acompañantes.

Como fecha de actuación basta especificar la decena o quincena del mes en que ha de realizarse.

Las propuestas de programación y solicitud de ayuda económica, que irán dirigidas al Ilmo Sr. Director General de Música, HAN DE TRAMITARSE, INEXCUSABLEMENTE, A TRAVES DE LAS DELEGACIONES PROVINCIALES DEL MINISTERIO DE CULTURA para su informe preceptivo, presentándolas en dichas Oficinas en un PLAZO MINIMO DE 40 DIAS ANTERIORES A LA FECHA DEL PRIMERO DE LOS CONCIERTOS PROGRAMADOS.

5.ª Se valorará muy especialmente la inclusión de composiciones de autores españoles en las programaciones y, en particular, de autores contemporáneos.

6.ª No podrá alterarse la programación aceptada por Resolución de la Dirección General de Música, salvo la fecha de actuación en aquellos casos de FUERZA MAYOR y siempre con la autorización de este Centro Directivo, al que deberá consultarse con la debida antelación (SECCION DE ENTIDADES MUSICALES.—Subdirección General de la Música.—Ministerio de Cul-

tura. — Avda. Generalísimo, 39. — Madrid-16. — Teléfono: 455 13 37).

En el supuesto de que un determinado intérprete no pudiera celebrar el concierto o su aplazamiento rebasara dos meses la fecha figurada en la resolución que lo aprobó, la Entidad Musical queda obligada a participar su anulación definitiva a la Dirección General de Música (SECCION DE ENTIDADES MUSICALES), pudiendo solicitar de nuevo su inclusión en una próxima propuesta trimestral.

7.ª Las certificaciones acreditativas de la celebración de los recitales o conciertos deberán ser remitidas por las Asociaciones Musicales, a medida que vayan realizándose cada una de las actuaciones y dentro del plazo señalado en la resolución que los aprobó, a la SECCION DE ENTIDADES MUSICALES de esta Dirección General. Posteriormente enviarán, asimismo, programas, recortes de prensa, críticas y toda aquella información que pueda ser de interés.

8.ª En cuanto a las cantidades figuradas en las resoluciones que aprueban las propuestas, la Dirección General de Música abonará su importe directamente a los intérpretes y en ningún caso a la Entidad Musical que los solicitó, correspondiendo a esta última, en todo caso, el pago de la estancia y la diferencia, si la hubiere, entre la cantidad que haga efectiva la Dirección General y la que haya concertado directamente con el interesado.

9.ª Una planificación conjunta, a efectos de programación por parte de las entidades musicales a nivel regional, supondría para éstas una contratación más económica que, indudablemente, favorecería, también, los intereses de los propios intérpretes al proporcionarles así, entre otros beneficios, unos desplazamientos más racionales.

Finalmente, la Dirección General considera imprescindible en aquellos actos musicales que patrocina, se facilite al máximo la posibilidad de que accedan a los mismos personas no vinculadas a la Sociedad, en especial jóvenes trabajadores y estudiantes.

RESUMEN DE LA TEMPORADA MUSICAL 1978-79

«Entidades Musicales» participantes ...	103	N.º actuaciones (1) ...	724	Intérpretes (2) ...	281	Ayuda económica ...	30.375.000 Ptas
Otras entidades participantes ...	35	N.º actuaciones ...	93	Intérpretes ...	56	Ayuda económica ...	3.661.000 »
TOTAL entidades participantes ...	138	Total actuac. ...	817	Total Int. ...	337	TOTAL ayuda prest.	34.036.000 »

(1) Recitales y Conciertos. (2) Incluido agrupaciones.

Encauzamos hoy estas páginas como un espacio ofrecido a la pluma de insignes escritores españoles, para que en ellas viertan sus opiniones sobre asuntos musicales. La música no es un campo de cultivo exclusivo de los músicos o de los denominados críticos musicales, sino que es una realidad cultural en la que cualquiera puede y debe adentrarse.

Conviene pues conocer el pensamiento y la actitud de nuestros intelectuales ante el fenómeno musical. Sus juicios vertidos desde atalayas de observadores privilegiados culturalmente, quizá puedan servirnos para aprender o simplemente para saber cómo se aprehende la música desde otras ópticas, sin que ello implique coincidencia de pareceres.

Cursamos pues la invitación y esperamos la polémica. Estas páginas están abiertas a toda diatriba razonable.

La moviola de Eurípides

Juan Benet

I

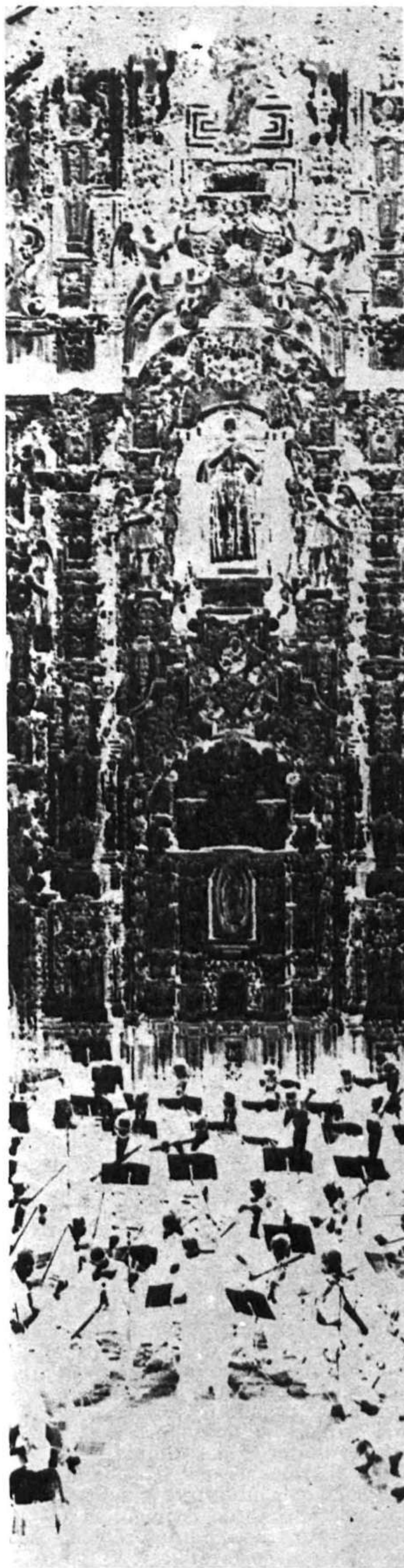
En reciente ocasión respondí con algo cercano a un exabrupto a un joven que me hizo confidente de sus vacilaciones a la hora de elegir un domicilio. Careciendo de compromisos y vínculos, contando con un trabajo que se puede ejecutar en cualquier lugar, pensaba seleccionar como lugar de residencia una de esas armónicas, históricas y poco atropelladas ciudades europeas, como Salzburgo o Parma, donde al parecer existe una intensa actividad musical a lo largo de toda la temporada. Le vine a contestar que el último lugar de residencia que yo elegiría sería una ciudad con intensa vida musical que, a mis cincuenta años, habiendo pisado una sala de conciertos o una ópera un par de veces en los últimos treinta, es una cosa que me trae absolutamente sin cuidado.

La discreta controversia que siguió fue de esas en las que cada interlocutor aporta unas razones que, además de no ser convincentes para el otro, no constituyen siquiera los fundamentos verbales en los que se apoya una conducta o una predilección que, con tanta frecuencia, se acrisolan sin necesidad de haberse racionalizado. Pero también con demasiada frecuencia se considera que un sentimiento, si no viene acompañado de su exposición con palabras, no resulta honorable ni convincente ni digno de ser tomado en consideración para el trato entre personas respetuosas. Y si el amante no puede prescindir del inocuo y vulgar «Te amo» para acreditar su pasión, para traducir con im-



propiedad e insuficiencia lo que sus otros órganos —sean o no de expresión— están proclamando de manera más elocuente, como si esas dos palabras —mucho más que las caricias, las palpitaciones de su corazón, la respiración entrecortada o la excitación de los órganos sexuales— constituyeran el imprescindible salvoconducto para abalanzarse sobre ella y llenarla de besos, fácilmente se comprende que quien en una disquisición sobre las excelencias de la interpretación musical se permite afirmar «Yo prefiero el disco», sin añadir otra cosa, puede quedar —sin más— borrado del cuaderno de las personas tratables.

Más que cualquier otra familia de sentimientos se diría que las aversiones requieren siempre una explicación; pues así como se puede andar por el mundo amando las cosas más extravagantes sin tener que dar explicación alguna, porque el amor no requiere que se justifique, en cambio resulta poco menos que imposible poner de manifiesto una aversión sin acompañarla de las razones y la historia que la sustentan. Tal fenómeno debe constituir una de las ramificaciones morales y consuetudinarias de una cultura que se alimenta —o se alimentó en su día— de la oposición entre el bien y el mal; para la que así como el primero nació con el mundo y goza de una existencia pura y simple, sin necesidad de un principio suficiente, el segundo para tener carta de naturaleza en contraste ha de justificar su razón de ser en la falta o en la negación. A nadie se le ocurre preguntar al aficionado por las razones y circunstancias que han concurrido para que despertara y alimente su afición; nadie ve nada extraño en que el ciudadano acuda a la sala de conciertos para presenciar una interpretación musical; nadie lo considerará una depravación o una perversión. Por el contrario, al ciudadano que no acude habitualmente al concierto o la ópera se le tolera la indiferencia (sazonada con unos granos de compasión por su falta de curiosidad) pero nunca la aversión ¿Cómo puede aborrecerse una cosa que sólo produce provecho y deleite, en la que todo es exquisito, refinado y estimulante y en la que ni el espíritu más avieso podría encontrar lo más nimiamente dañino? Pues a diferencia de otros espectáculos públicos —como el teatro o el cine— el concierto de repertorio ofrece al aficionado la doble calidad de la obra y de la interpretación y —a menos que ésta última se venga abajo, cosa poco frecuente— conjura por partida doble la posibilidad de la decepción. De esa suerte, no hay convocatoria de la satisfacción como la del público a la salida de un concierto, el mismo público que tres días antes, a la puerta del cine o del teatro, no podía ocultar su descontento. En esas condiciones, un aficionado



a la música que se abstenga de los conciertos ¿no adolecerá de una mente depravada? Y sin embargo hay muchos, y me atrevo a decir que los más; una mayoría silenciosa que esconde con tanto pudor su aversión que ni siquiera a sí misma se la confiesa.

Para esa mayoría —en la que yo me incluyo— el disco constituye el artículo más encomiable, liberador y fructífero de nuestra época. Un invento de la misma magnitud, en su campo, que el de Gutenberg y mucho más decisivo para la ampliación y extensión de la cultura hogareña que la radio o la TV. En primer lugar el disco ha hecho donación (no la ha devuelto porque nunca antes que él la tuvo) al aficionado de una completa libertad para escuchar música, librándole de su sumisión espaciotemporal a la tiranía de empresarios, directores, intérpretes, profesores, divos y demás caterva; otorgándole la posibilidad de oír lo que quiera, cuando quiera, donde quiera y como quiera; le ha librado de la necesidad de acudir puntualmente a la sala y, por consiguiente, le ha levantado la pena de tener que escuchar la primera parte del programa de pie, tras los cortinajes, impuesta no tanto para evitar molestias y ruidos cuanto para castigar la menor tardanza; de la enojosa vecindad de la señora enjoyada, el caballero malhumorado o el joven transido por el gozo; de la estrechez e incomodidad de la butaca; de la prohibición de toser, carraspear o levantarse de su asiento; no tiene que aplaudir al final; le permite fumar y beber y, tumbado en su camastro, escuchar una página predilecta mientras acaricia los senos de su amada, por ejemplo. Que no es poco. Le permite (y que no se me diga que semejante acto constituye un atentado al arte auscultatorio, pues sólo una atención irreflexible exige una obediencia a la duración total) cortar la audición donde le de la gana y procurarse cuantas repeticiones apetezca. En una palabra, el disco hace del aficionado el dueño de la audición y no su esclavo.

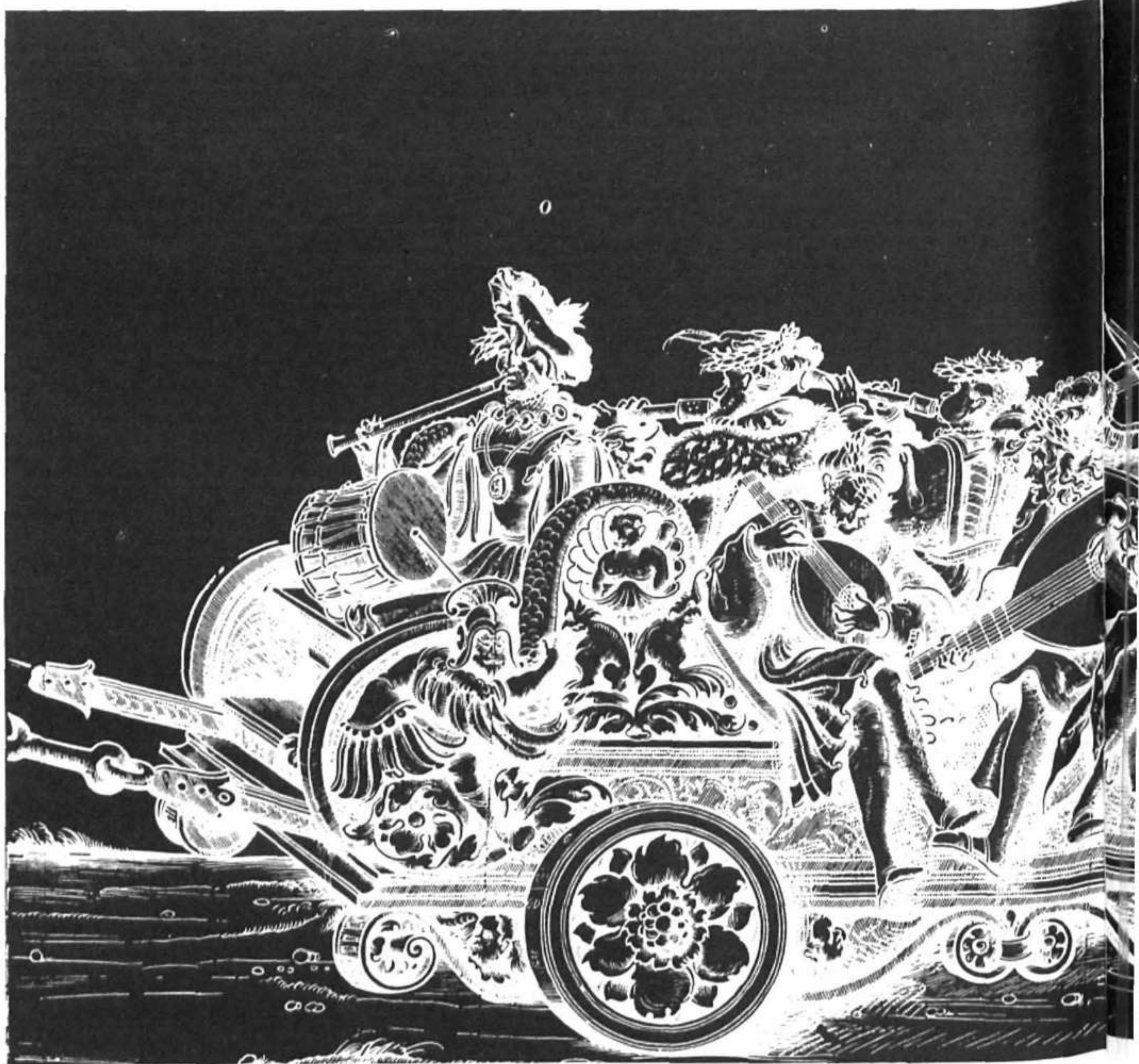
Con excesiva frecuencia se oye decir que semejante esclavitud es el precio mínimo que exige la música para dejarse escuchar tal como es, es decir, a pocos pasos de los Amati y los Amadeus. Que lo que da el disco es otra cosa muy distinta que lo que se oye en el mismo instante, respirando el aire saturado del sonido de los instrumentos y que esa diferencia es mucho mayor —en el orden cualitativo— que la que media entre unos espárragos de lata y otros frescos de Aranjuez. Aparte de que semejante opinión tiene un carácter retrógrado y queda invalidada por un creciente progreso tecnológico frente a un canon invariable, aparte de que si se trata de comparar dos sustancias sonoras diferentes nunca será una ple-

namente deficitaria respecto a la otra, aparte de que la calidad del intérprete y de la interpretación con que se graba un disco sólo se puede ofrecer en un número muy limitado de conciertos, aparte de que (como un día nos dijo Rubinstein a un grupo de amigos, en el curso de un recital privado), gracias a la posibilidad de obliterar y soldar fragmentos correctos en el disco se eliminan los errores en que incurre el más impecable ejecutante, aparte de todo eso está el hecho evidente (y con frecuencia olvidado) de que algunas conservas son muy superiores a los productos naturales y que la industria del envase puede ser una operación cultural muy refinada y exigente en cuanto mejore para la medida del hombre a la tosca naturaleza. Nada más fácil que replicar a la metáfora del espárrago con la metáfora del vino; y a esto añadiré, contra la opinión de muchos, que un disco o una cinta bien cuidados y mantenidos no hacen más que ganar con el tiempo y el uso.

II

Pero todas las ventajas del disco sobre el concierto que hasta ahora he aducido son de carácter social, pues se refieren más que nada a la libertad del oyente y a la posibilidad de hacer de la música un objeto de su propiedad, utilizándola como le venga en gana. Con ser, más que importantes, decisivas —en el sentido de que pueden cambiar y enriquecer la vida de un hombre y abrirle todo un campo del arte que le sería vedado por las restricciones, incomodidades e impertinencias de la ejecución musical—, yo reputo que la superioridad primordial del disco sobre el concierto es de carácter estético o artístico; es decir, que el producto que suministra el disco es más estético que el que ofrece la interpretación directa, sea cual sea ésta. Y por eso me refiero al drama musical pues entiendo como tal toda interpretación musical hecha por una o varias personas en presencia de otras.

La gran ventaja del disco es que conserva la interpretación y suprime al intérprete. Y es justo que el disco exija un cierto precio por semejante favor: que se altere un tanto la interpretación, que resulte más apagada, que suene de otra manera son cosas de poca monta (y que sólo quiere magnificar la exigencia de unos pocos profesionales o la pedantería de unos cuantos exquisitos que nunca sabrán expresar la pérdida en términos precisos) ante la magnitud del obsequio: nada menos que suprimir al intérprete, el montaje, el escenario o, en una palabra, el drama musical que, para cierta actitud cenestésica, da lo mismo que sea una representación a todo trapo de una ópera o la interpretación de una partita por un solista.



Para empezar me permito señalar que todo intérprete del drama musical es, por lo general, un mal actor que con su actuación no hace —incluso el más comedido y elegante solista— sino empañar una audición que encomendada a gestos y palabras pierde buena parte de su poder para transportar la mente a un terreno donde no se den otras condiciones sensoriales que las de la música y en el que no existe otro conductor que el propio objeto de arte. La música en presencia del intérprete es algo parecido al cuadro en presencia del guía de museo del que el observador puede prescindir, sin duda, pero a costa de un esfuerzo supletorio para evitar sus molestias. Y si la personalidad del ejecutante hace imposible esa abstracción —como es el caso de los grandes divos musicales— peor todavía porque entonces, por mucho que pretenda lo contrario el entendido, la atención que requiere la música se desdobra para deducir una parte de ella a un acontecimiento absolutamente heterogéneo con ella. El intérprete es mal actor cuando no grotesco; sus gestos banales y grandilocuentes nunca se acordarán a la sutilidad de la melodía y lo menos que se debería pedir de él es que interprete moviendo sólo los miembros que requiere el instrumento. Pero no, el intérprete no puede evitar transmitir con el gesto la

experiencia por la que está pasando su alma. Y ese gesto, siempre, siempre es desafortunado. Y si eso es así para la más estricta representación del más estricto de los dramas musicales, ya se comprenderá bajo qué luz aparecerá el cuadro cuando se trata de un drama fastuoso al que el observador se acerque haciendo caso omiso de las predeterminaciones y las etiquetas impuestas por la tradición escénica. ¿Qué no tiene que hacer la música para superar el deplorable efecto inicial de una Isolde de 120 kgs. con una túnica blanca y largas trenzas de oro hilado o de un Pizarro de bayeta, rodeados de cartón piedra, yelmos de latón y un pueblo que corre y al unísono alza sus brazos para celebrar el triunfo de la inocencia? Me pregunto ¿existe algún artículo de la tan cacareada cultura artística europea que de peor manera responda a su fama como el drama musical? Pues una de dos: o el drama musical es exclusivamente música —que es lo que suministra el disco— que para llegar al público tiene que aceptar —no se sabe muy bien por qué— su torpe mestizaje con los otros elementos dramáticos o es música combinada con otras cosas para constituir una resultante en la que, en diversas proporciones, todos los elementos tienen importancia. Si lo primero, no sigamos hablando. Si lo segundo ¿por qué to-



dos los otros elementos tienen que ser de tan baja calidad?

Literariamente hablando todo drama musical es espantoso, desde las italianadas de Mozart hasta las chinoiseries de Mahler, pasando por toda la repostería germánica de Wagner, por no hablar de ese horrible producto, mezcla de diván y altar de la patria, de la tierra de los spaghetti. ¿Será «Wozzeck» la excepción? Y aún así cuando se piensa que difícilmente se salvan los Hoffmannstahl. Se dirá que la música exige mucho y si para sacar adelante su papel, Isolde tiene que tener cuando menos 120 kgs. y una capacidad torácica propia del número de fuerza del viejo Price, en contrapartida una buena partitura solamente se puede escribir para un libreto muy mediocre. La mezcla exige que uno de los componentes sea claramente dominante, y así lo será la atención que difícilmente puede mantenerse en tensión dramática si tiene que estar indisolublemente vinculada al cúmulo de tonterías y banalidades que en escena sueltan, sin el menor rubor, los Papageno, Siegmund, Sachs y Cía; a los que en modo alguno se les aguantaría si hablaran en lugar de cantar. En un artículo que combina dos o más artes autónomas —como música y literatura, como pintura y arquitectura, como poesía y oratoria— no es fácil lograr la pari-

dad en calidad de los diversos elementos que la forman y se diría que respecto a uno dominante, los otros no sólo han de reconocer su servidumbre para ponerse bajo sus órdenes sino que han de procurar su voluntario rebajamiento a fin de que aquél ejerza su dominio sin ninguna clase de competencia colateral. No debe ser una casualidad repetida la mediocridad de los libretos por lo mismo que quien pone música a las canciones de Shakespeare o Machado suele contentarse con una melodía de paso, consciente de que no podrá remontar con su arte el pico donde se situó el clásico. Con una sola cosa buena basta, como decía el borracho a la camarera.

III

Sospecho que en la tradición musical de Europa la única excepción de conjunto que supera la mediocridad dramática la constituye la música sacra y no estará de más advertir que, entre otras, para ello concurren dos circunstancias sobresalientes: en primer lugar porque Misas, Pasiones y Oratorios rara vez se representan y si se hace es con arreglo a un canon ritual cuya primera —y tal vez última— intención es encubrir el drama con el velo del misterio divino aun cuando del espectador se halle ausente ese especial estado de ánimo que impone todo acto de comunicación —hasta el más profano— con los poderes sobrehumanos. Y por otra parte —y tal vez sea lo más importante— el texto del drama sacro —cuyo argumento suele ser de sobra conocido— no llega al espectador como vehículo del drama sino como expresión de la palabra divina que por sí misma contiene, con arreglo a las leyes, todo el contenido trágico anterior a la tragedia. La traición de Judas no tiene, ni mucho menos, el mismo contenido argumental que la maldad de Pizarro y lo mismo se puede decir del robo del anillo respecto al pecado original. Jesús es prendido por la traición de su discípulo pero no muere por eso sino por redimir al género humano pues de no ser así el grande —el instrumento que cumple los designios de la divinidad— sería Judas y no Jesús. Dos veces grande, tanto por constituir el eje de la redención como por la mayor pureza de un sacrificio que le hundirá en una ignominia más trágica que la gloria terrenal que conocerá su maestro. En comparación con el drama, la tragedia despliega un argumento al revés, regresivo y remontante, pues el fin trágico está de tal manera impuesto que ningún acontecimiento puede cancelarlo, antes bien con su determinación no hará sino precipitarlo; mientras en el drama todo acontecimiento intermedio, con plena autonomía respecto a su ocurrencia, es un elemento constituyente, como el

átomo de la molécula, en la tragedia no es más que el vehículo de un fin que para llegar a sí mismo podía haber tomado cualquier otro: si Judas no le hubiera traicionado, Jesús habría muerto igualmente en la cruz. El espectador romántico —un tanto hastiado de dos siglos de tragedia barroca— elegirá el drama como exponente de la libertad; la tragedia es un predicamento anterior, es el acto de asumir la libertad; una vez asumida, en cuanto desemboca en la muerte en virtud de la acción, degenera en drama. En cierto modo, la revolución romántica no es otra cosa que la restauración de la palabra como agente motor del drama, su manumisión de la esclavitud a la situación previa y la superación de su mera función propagandística del estado trágico. Y de ahí su instauración en el tiempo antropológico, el tiempo que sigue instante tras instante los pasos de un hombre en permanente presente verbal dirigido a un futuro que siempre ignora; cuando el presente agota ese futuro y precipita su cristalización en su último acto, y el futuro al desvanecerse dejar de atraer al hombre hacia él, el drama concluye. No es ése ni mucho menos el impulso de la tragedia: el fin está en todo momento presente y el imposible futuro —un no será— poco menos que actúa como una fuerza del pasado, aunque no haya ocurrido, que aparta al hombre más y más de su podría haber sido para hundirlo a la postre en la catástrofe. La tragedia es la historia del hombre escrita al derecho e inspirada al revés: en la forma adopta la sucesión cronológica pero sus impulsos son opuestos a los de Cronos: el fin es el principio y viceversa. Y la palabra lo mismo. Acaso la visión más pertinente de la tragedia se contemplaría rodándola al revés, desde el fin hasta el principio, como en esas repeticiones cinematográficas en que los personajes corren hacia atrás, saltan hacia arriba y se introducen de espaldas por las puertas que se cierran tras ellos, y no dudo de que si Eurípides hubiera contado con una moviola no habría vacilado en llevar a cabo el ensayo, probablemente con Hécuba. Caminando al revés, también se produce el mismo fenómeno: desaparece el actor y queda su interpretación, encubierto propósito de la tragedia. Lo mismo cabe decir del drama sacro —el drama escrito desde el punto de vista de la divinidad, viendo a los hombres venir hacia su fin pero con un agravante: si la tragedia está escrita desde el fin del protagonista, el espectador (o lector) no deja nunca de ser espectador, conmovido por una carrera cuyo resultado conoce de antemano y sólo en algún momento decisivo compenetrado con el héroe; pero se trata de una compenetración a distancia —como la del aficionado con su jugador predilecto, en una

competición deportiva— que nunca llegará a reducir a cero la alteridad; por así decirlo, el espectador de la tragedia está siempre en la tribuna, mientras el héroe corre, y sólo en algún momento se agita y grita; en tanto el héroe sufre el tiempo mortal, el espectador —apasionado o no— disfruta o sufre del espectáculo en el tiempo olímpico y no hay duda que el trágico griego intentó con su invento ofrecer a su parroquia, por su breve plazo, su elevación a los cielos, el espectáculo reservado a los dioses y la insólita sensación de sentirse uno de ellos. A todo trance el romántico (inaugurado por Shakespeare) buscó el cambio de esa situación, con el propósito de sacar al espectador de su tribuna olímpica para obligarle a correr con el héroe, y si lo logró fue por el artificio de su palabra, mucho más aérea que la sentencia gravada en todo momento con el peso de la fatalidad. Pero el drama sacro —y el drama de la Pasión, por excelencia— ni se hizo nunca eco de la involución romántica ni permitió nunca al espectador hacer suyos los sufrimientos de Cristo, cosa que rozaría, cómo no, el pecado de soberbia; el espectador ya está en la eternidad, a izquierda o derecha del Dios Padre, encima o abajo, en el cielo o en el infierno, de manera tan consumada que ni siquiera el final constituye el fin. El drama sacro es intemporal y así lo es su palabra. No resulta extraño, por consiguiente, que el drama sacro se exprese, en paralelismo con la liturgia, en un idioma incomprensible —el latín o cualquier otro— porque el entendimiento verbal —la aprehensión de la palabra en cuanto parte de la oración y su subordinación a ésta— es algo de poca monta para la celebración del misterio que tal vez (como se ha demostrado con la reforma litúrgica de la última década) no gana nada con la traducción de sus fórmulas al lenguaje llano de la feligresía; por el contrario ¿no perderá algo?, ¿no será una renuncia a lo mediato con el discutible propósito de enfatizar lo obvio?, ¿no es un menoscabo del misterio en busca de un innecesario refuerzo del acto social?

IV

La mejor razón que justifica la existencia del drama musical es el aprovechamiento sonoro de la voz humana o del hombre como instrumento musical; y tanto más completo será si el cantante pronuncia palabras que a su vez formen oraciones, la manera más sencilla y extensa entre todas las posibles para extraer la mayor gama de registros del aparato vocal. De no ser así, ya se sabe lo que cabe esperar: los hojotohos walkyrianos o las estomagantes entonaciones de las ondinias debussyanas, siempre entre la espuma. Pero de eso a que el discurso musical tenga que ser dramático creo

que media un abismo. De hecho al espectador le importan una higa los discursos de los Pagagenos, Sachs y Cía y estoy por decir que el más privilegiado, aquel que más disfrutará, será quien los entienda sólo a medias; pues, de hecho, el drama musical acostumbra a ser tan elemental que resulta imposible no comprender nada en absoluto de él. Cuando sólo de vez en cuando se pellizca al paso una palabra o una frase que corrobore los supuestos por los que discurre la acción, cuando surja otra de extraña sonoridad, cuando se descubre en la repetición y la insistencia la importancia de un tema, cuando —en fin— todo el discurso verbal desposeído de significación queda empastado en el orden armónico, se está en las condiciones óptimas para disfrutar del drama musical, la palabra desprovista de su valor primordial y la pieza literaria, en su totalidad, relegada a la función de mero soporte, poco menos que oculto, de la partitura, como el lienzo lo será del óleo o el papel de la prosa. No hay duda de que la palabra —o si se prefiere, el lenguaje articulado y provisto de significación— es el instrumento más rebelde, que más difícilmente se deja someter y acomodar a un puesto que no es el suyo. El entendimiento de la oración es lo primero que se lleva a cabo y lo que más cuenta; el personaje más atrabiliario si habla con cordura será dado de alta como persona razonable, y al revés, y muy exagerado tendrá que ser cualquier atributo suyo para desmentir o superar la impresión producida por su palabra. La instantaneidad —y la falta de esfuerzo para llevarla a cabo, por así decirlo— de la intelección de la palabra relega a un segundo plano —en el espacio y en el tiempo— cualquier otra impresión más sutil o más ardua y nada dificulta tanto para la audición puramente musical y para la atención puesta en el particular discurso de cualquier armonía que la interferencia simultánea de un discurso verbal inteligible. Si la frase dice algo no hace más que estorbar a la música y sólo cuando el drama literario pertenece a la memoria y se puede prescindir de la intelección por la audición directa puede la atención dirigirse al disfrute de esa difícil y desigual soldadura.

El disco ha retirado al intérprete, conservando su interpretación, dije antes. Y pienso que la pervivencia del arte literario en nuestra cultura se debe en buena medida a esa retirada del artista, un personaje bastante incómodo que tras crear su obra de arte sólo sirve por lo general para desvirtuar y complicar el trato con ella. Si el arte se ha de fiar a la interpretación estará sujeto a la variable conducta del intérprete que, aun cuando carezca de ese temperamento veleidoso y difícil que por lo general se le atribuye, nunca podrá competir con la pacífica disponibilidad y pasividad

que ofrece una obra inerte, muda e invariable; por humilde que sea el artista siempre tendrá una voluntad y malo será que no tienda a imponer su carácter. Me resulta muy difícil creer que la inventiva y riqueza de pensamiento con que el arte literario ha amenizado la cultura europea hubieran sido las mismas de haber estado confiado al recital y no a la imprenta y no tengo más que dudas acerca de la soportabilidad cotidiana de todo entretenimiento encomendado a la actuación de una persona.

«Hermano, si sois juglar —replicó la dueña—, guardad vuestras gracias para donde lo parezcan y se os paguen; que de mí po podréis llevar sino una higa.» No me parece que el artista europeo —salvo raras excepciones— ha aceptado con buen talante tal despido ni su postergamiento tras su propia obra y sea porque no sabe renunciar a su vocación de divo, sea porque el público exige tener algún contacto con él, aunque sea esporádico y furtivo, lo cierto es que ha encontrado muchas formas de mantener un vestigio reducido y retrógrado de juglarismo. Pero el público que acude sin reservas a la charla de Borges ¿estaría dispuesto a tragarse la lectura de sus cuentos en una serie de recitales en el Palacio de los Deportes? ¿Es realmente posible hoy en día una forma literaria que no se suministre mediante papel impreso o se acceda a ella por otra vía que la lectura solitaria? Indudablemente el libro ha hecho posible algo más que una actividad del espíritu y su larga tradición lo ha venido a convertir en un material con el que se puede hacer lo que se quiera; qué duda cabe de que el disco, tras exonerar al intérprete, tiene ante sí un futuro análogo.

Ni para la música ni para la literatura ha sonado todavía la hora de las masas y nada reconforta tanto como comprobar que su casi siempre poco afortunada aparición en los escenarios y pantallas donde triunfan aquellos que las mezclan para ofrecer un producto mixto, suele venir acompañada de un mohino gesto de desdén cuando no del terminante botonazo que desconecta el aparato. La letra es la letra y la música, música; de su dificultoso y áspero maridaje auspiciado por el juglar, la letra se libró hace siglos gracias al libro; ahora, gracias al disco, también la música se ha liberado ¿Que se pierde algo? Tal vez sea poco en comparación con lo que gana el público que tiene a su alcance por un lado el libro, por otro el disco y si no quiere una cosa ni otra, el juglar a su debido tiempo. Se ha dicho muchas veces que con la muerte de Chopin se perdió la mitad de su música; un precio muy elevado, sin duda, pero que bien se puede pagar por no escucharla junto a Aurora Dupin.

Juan Benet



IBERMUSICA Y LOEWE

PRESENTAN

FESTIVAL OTOÑO 1979

-
- 20.9.79 ORQUESTA FILARMONICA DE ISRAEL
Director: ZUBIN MEHTA
SCHUBERT: Sinfonía Número 6
MAHLER: Sinfonía Número 5
-
- 8.10.79 ORCHESTRE DE PARIS
Director: DANIEL BARENBOIM
BRUCKNER: Sinfonía Número 8
-
- 9.10.79 ORCHESTRE DE PARIS
Director: DANIEL BARENBOIM
BERLIOZ: Romeo y Julieta (Fragmentos)
BERLIOZ: Sinfonía Fantástica
-
- 10.10.79 ORCHESTRE DE PARIS
Director: DANIEL BARENBOIM
RAVEL: Tombeau de Couperin
DEBUSSY: La Mer
DEBUSSY: Prélude a l'après-midi d'un faune
RAVEL: Daphnis et Chloé (2.ª Suite)
-
- 11.10.79 DUO FRANS BRUGGEN/GUSTAV LEONHARDT (flauta-clave)
Obras de Corelli y J. S. Bach
-
- 18.10.79 ORQUESTA SINFONICA DE BAMBERG
Director: HENRYK CZYZ
MOZART: Sinfonía Número 41 «Júpiter»
STRAUSS: Till Eulenspiegel op. 28
BRAHMS: Sinfonía Número 2
-
- 23.10.79 RAVI SHANKAR (Música tradicional de la India)
-
- 1.11.79 DETROIT SYMPHONY ORCHESTHA
Director: ANTAL DORATI
RAVEL: Rapsodia española
BEETROVEN: Sinfonía Número 7

TEATRO REAL

Venta de abonos

Teatro Real, hasta el 30 de junio (horarios habituales).

LAS BANDAS DE MUSICA

Cuántas veces limitamos la calidad de la vida musical a la cantidad de nombres de gran prestigio público, olvidándonos de que precisamente el fundamento de la cultura musical reside en la cantidad de agrupaciones corales e instrumentales que trabajan desde el anonimato y en la calidad de los sistemas educativos de un país.

Describimos hoy entre «nuestros músicos», una relación de las Bandas Municipales existentes en España, precedida de una breve introducción, casi dramática, del Director de la Banda Municipal de Madrid.

LAS BANDAS DE MUSICA ESPAÑOLAS

por *Moisés Davia*

Director de la Banda Municipal de Madrid

La cultura, toda clase de cultura, debe merecer, cuanto menos, el respeto y la simpatía de todo hombre civilizado. El hecho cultural, la realidad cultural, o la simple intención de ella, debe tener la benevolencia y hasta la adhesión de las personas que, por razón de sus estudios, cargos políticos o sociales, o simple intuición de ética o moral, sienta la necesidad de bienestar del hombre.

Y esto debe ser así en todas las escalas, en todos los niveles. Se deben estimar y respetar el Ballet, pero también el baile ingenuo y alegre del pueblo; se debe admiración y reconocimiento al prodigio cultural de una cantante de ópera, pero también al «cantaor» instintivo del pueblo.

Del mismo modo, debemos una admiración incondicional a las

grandes orquestas e igualmente debemos tener respeto por las grandes bandas formadas por profesores profesionales de la mayor competencia, pero, como hecho cultural incontrovertible, también debemos respeto a la modesta banda de pueblo, de aldea...

A veces no comprendemos bien la actitud de ciertas personas en torno al problema de las bandas de música en España. Su indiferencia y hasta animosidad hacia las mismas, se corresponde mal con el grado de cultura que indudablemente poseen. Su desprecio manifiesto, su silencio culpable, ponen siempre de relieve que no han entendido el tema en sus justas proporciones.

Nadie que tenga respeto hacia la cultura, nadie que no sea salvaje, un bárbaro, debe atentar contra la base de toda cultura, ni aún en

BANDAS MUNICIPALES DE MUSICA EXISTENTES EN ESPAÑA

Localidad	Director titular		
ALAVA	Bernabé Sanchís Sanz	LA CORUÑA	Rogelio Groba Groba
VITORIA		Santiago de Compostela	Amador Santos Bartolomé
ALBACETE	Crescencio Díaz Felipe	CUENCA	Lucio Navarro Martínez
Villarrobledo	Jerónimo García Flores	San Clemente	Benjamín Barajas Rico
La Roda	Guzmán Cárcel Pedro	Minglanilla	Luis Gil Carpena
Almansa	Joaquín Mínguez Marco	GRANADA	José Faus Rodríguez
Hellín	Antonio Candel Candel	Baza	Enrique Pareja Boch
ALICANTE	VACANTE	Huescar	Enrique Alonso Magariños
Elche	José Martín Rodríguez	Motril	VACANTE
Villajoyosa	Francisco Lacalle Blasco	GUADALAJARA (Diputación	
Villena	VACANTE	Provincial)	José Simón González
ALMERIA	Manuel Celdrán Gomariz	GUIPUZCOA	
Berja	Lorenzo Galindo Caro	Vergara	Miguel González Bastida
BADAJOS		Hernani	Juan J. Iruretagoyana Iburguren
Almendralejo	Salvador Villasalero Ibars	Oñate	Antonio Ibarrondo Oleaga
Mérida	Félix Manchón Manchón	Mondragón	Juan Arzamendi Emparanza
BALEARES		Andoain	Luis Fraga Royo
Palma de Mallorca	Julio Ribelles Brunet	HUELVA	Vicente Sanchís Sanz
Ibiza	Victorino Planells Roig	JAEN (Diputación Provincial)	Antonio Manzano Vázquez
Manacor	Rafael Nadal Nadal	Lirares	Tomás Villajos Soler
BARCELONA	VACANTE	Torredelcampo	Pedro Benito Pancorbo Zafra
Tarrasa	Luis Marco Albert	Cazorla	Andrés Ortega García
BURGOS		Alcaudete	Manuel Pancorbo Zafra
Miranda de Ebro	Dionisio Díez Sáez	LEON	
Pradoluengo	Fidel Tejadas Flores	Astorga	Luis Calvo Rey
CADIZ		La Bañeza	Joaquín Celada Alonso
Jerez de la Frontera	Joaquín Villatoro Medina	LOGROÑO	
CANARIAS		Calahorra	Angel Arroyo Martínez
Las Palmas	VACANTE	Ezcaray	Víctor Monge Bengoa
Telde	Víctor Wenceslao Ureña Revuelta	Haro	Joaquín Amela Guillot
Santa Cruz de Tenerife	VACANTE	Santo Domingo de la Calzada	VACANTE
CASTELLON	Juan Garcés Queralt	LUGO	Indalecio Fernández Groba
CIUDAD REAL		Vivero	Alfonso Mariño Parapar
Tomelloso	Onofre Prohens Capó	MADRID (Diputación	
Almadén	Manuel Villasalero Ibars	Provincial)	Miguel Groba Groba
Daimiel	Evelio Alonso Fernández	MADRID	Moisés Davia Soriano
Pedro Muñoz	Enrique García Rey	MALAGA	
Almodovar del Campo	Ramón Montesinos Navarro	Estepona	Salvador García Sánchez
Puertollano	Angel Parla Candenás	Fuengirola	Manuel Navarro Mollor
Argamasilla de Alba	Martín Molina Lóñez	MURCIA	Cristóbal Blanca Moral
Socuellamos	José Sanchís Bosch	Lorca	Francisco Cebrián Ruiz
CORDOBA		Caravaca	Rafael Rosell Cebrián
Aguilar de la Frontera	Luis Bedmar Encinas		Antonio Martínez Nevado
	Sebastián Valero Jiménez		



nombre de las mayores realizaciones culturales, ni aún en nombre de las más altas cotas del acervo cultural, no será lícito destruir, despreciar, arruinar las fuentes populares y elementales de la cultura, pues, al hacerlo, están arruinando, despreciando y secando, los grandes viveros culturales, ya que estos se nutren, siempre, del producto de aquellos, y sin ellos no pueden subsistir.

Para que tengamos muchas y valiosas orquestas, para que España tenga un número importante de compositores, intérpretes, directores y hasta grandes masas de aficionados verdaderos y entusiastas, es vital e imprescindible que tengamos muchas, muchísimas bandas en los pueblos, en las ciudades, en las aldeas, como base de cultura musical del pueblo español.

ORENSE	Angel García Basoco
PALENCIA	Saturnino Díez Vidal
PONTEVEDRA	
Vigo	Ildefonso García Rivas
Marín	Francisco Landín Pazos
La Estrada	Eulogio López Masid
SALAMANCA	
Béjar	Antonio Vaquero González
SANTANDER	
Torrelavega	Manuel López Fernández Aurelio Sanchis Ruiz
SEGOVIA	
El Espinar	José María Ruyra Ruescas
Coca	Bernabé Corbacho Iglesias
SEVILLA	José Alberó Francés
TARRAGONA	
Alcanar	José Quiles Simón
TOLEDO	
Talavera de la Reina	Rafael Iglesias España
Mora de Toledo	Luis Ibáñez Braña
Villacañas	Gratiniano Martínez Fernández
Consuegra	Pedro Yugo Santacruz
Sonseca	Miguel Barajas García
VALENCIA (Diputación Provincial)	José María Cervera Lloret
VALENCIA (Ayuntamiento)	José Ferriz Llorens
Foyos	Miguel Castillo Montalt
Benifayo	Bernardo Adam Ferrero
Requena	Daniel Martínez Marín
VALLADOLID	
Peñañiel	José María Barruso Rojo
VIZCAYA	
Baracaldo	Juan Este Galán
Munguía	Angel García de Gracia
Durango	Víctor Tomás Olaeta Torrezuri
Portugalete	VACANTE
ZAMORA (Diputación Provincial)	VACANTE
Toro	Jesús de la Sota Calvo
ZARAGOZA (Diputación Provincial)	Victoriano Bel Castell

FEDERACION REGIONAL VALENCIANA DE SOCIEDADES MUSICALES

En esta Federación están agrupadas prácticamente todas las bandas del País Valenciano, cuyas características musicales nadie ignora.

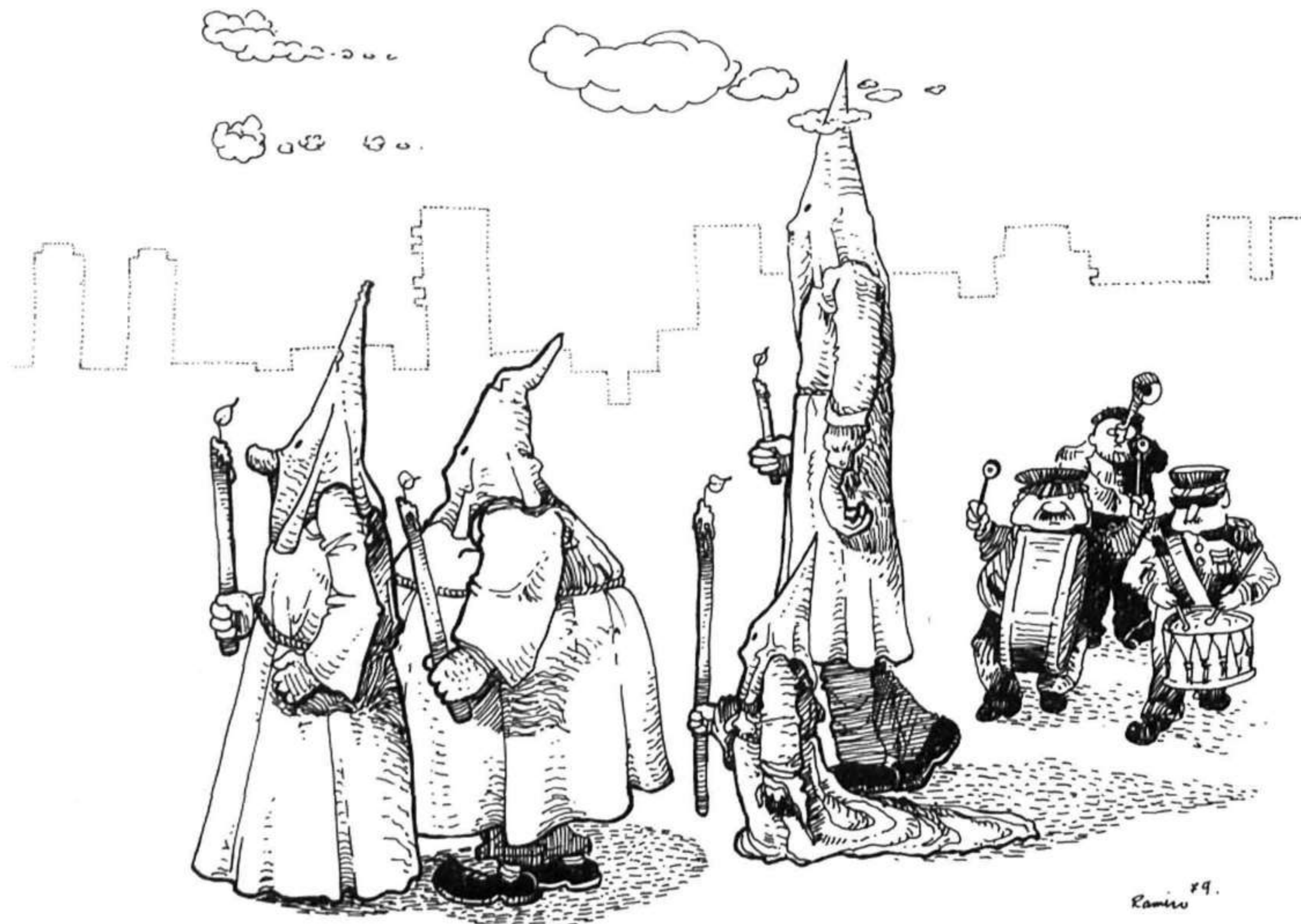
La Dirección General de Música, dentro del marco limitado de sus presupuestos, concedió una subvención de 4.000.000 pesetas para ser distribuidas entre los miembros de dicha Federación.

Sirva esta relación de constancia de un reparto equitativo y de información para quien convenga de la existencia de Bandas de Música.

SOCIEDAD MUSICAL	POBLACION	IMPORTE
Unión Alacuasense Musical	Alacuás	28.440,—
Primitiva Albaidense	Albaida	24.680,—
Unión Musical Albaidense	Albaida	20.625,—
Juventud Musical	Albal	22.505,—
Ateneo Musical Cultural	Albalat de la Ribera	25.973,—
Banda Unión Musical	Alberique	27.970,—
Banda la Primitiva	Alborache	20.625,—
Sociedad Musical	Alboraya	21.213,—
Centro Eslava	Albuixech	22.153,—
Sociedad Musical «Sta. Cecilia»	Alcacer	20.978,—
Sociedad Musical	Alcira	29.850,—
Unión Musical Alcubla	Alcublas	26.913,—
Unión Musical	Aldaya	28.323,—
Centro Instructivo Musical	Alfara r	21.918,—
Sociedad Músico Cultural	Alfara de Algimia	25.268,—
La Lira de Alfarp	Alfarp	20.625,—
Artístico Musical Alginetense	Alginet	25.385,—
Centro Estudio Musical	Almácer	20.625,—
Lira Almusafense	Almusafes	24.798,—
Filarmonía Nueva Artística	Anna	21.918,—
Protectora Musical	Antella	27.030,—
Unión Musical	Benaguacil	26.912,—
Unión Musical Beniatjarense	Beniatjar	20.625,—
Sociedad Musical «La Entusiasta»	Benifairo Valldigna	25.033,—
Artístico Musical	Benifayó	21.330,—
Instructiva Musical	Beniganim	24.563,—
Centro Instructivo Musical	Benimaclet	25.150,—
U.M. Cultural y Deportiva	Benimodo	24.563,—
Centro Artístico Musical	Bétera	27.618,—
Unión Musical «La Lira»	Bicorp	24.680,—
S.M. San Francisco de Paula	Bolbaite	25.033,—
Sociedad Musical	Bugarra	20.625,—
Sociedad Musical Artística	Buñol	22.740,—
Sociedad Musical «La Armónica»	Buñol	27.148,—
Sociedad Musical «Los Silos»	Burjasot	20.625,—
Banda de Música	Canals	26.560,—
Lira Carcagentina	Carcagente	28.910,—
Sociedad Musical «El Valle»	Carcer	20.743,—
Unión Musical	Carlet	29.968,—
Unión Musical Casinense	Casinos	22.623,—
Protectora Unión Musical	Catadau	20.625,—
Sociedad Musical «La Artesana»	Catarroja	29.380,—
Sociedad Musical «La Amistad»	Cuart de Poblet	27.735,—
Ateneo Musical «La Lira»	Corbera de Alcira	20.635,—
Unión Musical Cuartell	Cuartell	20.625,—
Ateneo Musical Cullerense	Cullera	27.030,—
Sociedad Musical «Sta. Cecilia»	Cullera	26.090,—
Sociedad Musical «Sta. Cecilia»	Chelva	20.625,—
Sociedad Musical «Sta. Cecilia»	Chera	20.625,—
Unión Musical «Virgen de Gracia»	Chella	20.625,—
Banda de Música «La Lira»	Cheste	22.270,—
Asociación Musical y Cultural	Chirivella	21.095,—
Sociedad Musical «La Artística»	Chiva	26.208,—
Instructivo Musical	El Palmar	20.978,—
U. M. «Santa María del Puig»	El Puig	26.325,—
Sociedad Juventud Musical	Faura	20.625,—
Sociedad Musical «Sta. Cecilia»	Foyos	25.503,—
Lira Fontiguerense	Fuente la Higuera	20.625,—
U. M. «San Francisco de Borja»	Gandia	20.625,—
Instructiva Musical Genovense	Genoves	22.975,—
Casino Musical	Godella	25.855,—
Unión Musical «Sta. Cecilia»	Guadasuar	20.625,—
Unión Musical	Jalance	20.625,—
Sociedad Musical «La Filarmonía»	Jarafuel	20.625,—
Artística Musical «La Nueva»	Játiva	28.088,—
Primitiva Setabense	Játiva	27.380,—
Ateneo Musical «La Primitiva»	Liria	29.498,—
Unión Musical	Liria	32.435,—
Sociedad Musical	Losa del Obispo	20.625,—
Ateneo Inst. Musical «Giner»	Llaurí	22.975,—
Sociedad Musical	Llosa de Ranes	24.445,—

Suma y sigue

Unión Protectora Musical	Llombay	24.093,—	Unión Musical «La Aurora»	Albatera	20.625,—
Unión Musical	Llanera de Ranos	26.795,—	U.M. Educación y Descanso	Alcoy	25.620,—
Artística Marinense	Maneses	26.670,—	Centro Inst. Apolo Primitiva	Alcoy	25.503,—
Musical Marinense	Marines	20.625,—	Corporación Musical Nueva	Alcoy	24.445,—
Centro Instructivo Musical	Mislata	25.503,—	Filarmónica Alteaense	Altea	25.268,—
Sociedad Musical «La Constancia»	Mogente	24.210,—	Sociedad Musical Bañerense	Bañeres	20.625,—
Centro Artístico Musical	Moncada	28.910,—	Unión Musical	Benidorm	28.440,—
Instructiva Unión Musical	Montserrat	27.618,—	Filarmónica Benillobense	Benilloba	2.625,—
Unión Musical	Montesa	20.625,—	Agrupación Musical	Benisa	26.560,—
Unión Artística Musical	Montroy	26.443,—	Sociedad Musical	Calpe	28.675,—
Sociedad Musical «La Armonía»	Montroy	20.625,—	Sociedad Musical «La Filarmónica»	Callosa de Segura	25.268,—
Unión Musical Museros	Museros	26.560,—	Unión Musical Contestana	Cocentaina	26.795,—
Sociedad Musical «Sta. Cecilia»	Náquera	20.625,—	Musical «La Armónica»	Cox	20.625,—
Sdad. Familiar Sección Musical	Oliva	21.800,—	Centro Musical «Puig Campana»	Finestrat	20.625,—
Escuela Musical «Sta. Cecilia»	Ollería	28.205,—	Sociedad Musical «Orts»	Gayanes	21.213,—
Banda Primitiva	Paiporta	26.678,—	Unión Musical Nueva	Ibi	24.210,—
Centro Musical Paternense	Paterna	20.625,—	Centro Artístico Musical	Javea	26.560,—
Sociedad Musical «La Popular»	Pedralba	27.265,—	Escuela de Música «La Artística»	Monovar	26.678,—
Sociedad Artístico Musical	Picasent	26.325,—	Unión Musical	Muro de Alcoy	26.678,—
Asociación Musical Poliñarens	Poliñá de Júcar	20.625,—	Unión Lírica Orcelitana	Orihuela	22.740,—
Patronato Musical	Puebla Larga	26.443,—	Unión Musical	Petrel	21.918,—
Corporación Musical	Puebla Vallbona	26.208,—	Unión Lírica Pinosense	Pinoso	20.625,—
Centro Musical «Sta. Cecilia»	Puzol	24.445,—	Unión Musical y Artística	Sax	21.213,—
Unión Musical	Quesa	20.625,—	Unión Musical «La Aurora»	Sella	26.325,—
Sociedad Musical «La Primitiva»	Rafelbuñol	24.328,—	Sociedad Musical «La Alianza»	Torremanzanas	20.625,—
Ateneo Musical	Rafelguara	20.625,—	Unión Musical Torrevejen	Torreveja	22.388,—
Unión Musical	Real de Montroy	22.623,—	Ateneo Musical	Villajoyosa	25.033,—
Unión Musical «El Salvador»	Ribarroja del Turia	23.445,—	Artística Musical	Denia	20.625,—
Lira Saguntina	Sagunto	28.323,—	Unión Musical	Alfondegulla	20.743,—
Club Deportivo Musical	S. Ant. de Requena	24.445,—	U. Musical Cultural Alturana	Altura	20.625,—
Agrupación Musical «Sta. Cecilia»	Sedaví	27.618,—	Unión Musical	Bechí	20.625,—
Sociedad Agrupación Musical	Señera	20.625,—	S.M. Ciudad de Benicarló	Benicarló	22.858,—
Sociedad Musical «La Paz»	Siete Aguas	25.738,—	Sociedad Musical «Sta. Cecilia»	Benicasim	22.153,—
Agrupación Musical «La Lírica»	Silla	20.625,—	Banda de Música «Sta. Cecilia»	Burriana	20.625,—
Sociedad Musical	Sollana	29.145,—	Unión Musical «Sta. Cecilia»	Moncofar	22.270,—
Unión Musical «El Júcar»	Sumacarcel	25.385,—	Banda Artística Nulense	Nules	26.678,—
Unión Musical	Sueca	27.853,—	Unión Musical «Sta. Cecilia»	Onda	26.853,—
Artística Musical	Tabernes Blanques	25.855,—	Filarmónica Rosellense	Rosell	20.625,—
Artística Musical	Tabernes Valldigna	28.440,—	Unión Musical	Soneja	20.625,—
Sociedad Musical «La Lira»	Titaguas	20.625,—	Unión Musical	Traiguera	20.625,—
Unión Musical	Torre	29.498,—	Ateneo Musical «Schola Cantorum»	Vall de Uxo	20.625,—
Sociedad Musical Turisense	Turis	22.858,—	Centro Inst. Arte y Culutra	Vall de Uxo	25.855,—
Ateneo Musical del Puerto	Valencia	24.328,—	Artística «Santa Cecilia»	Villavieja	21.448,—
Lira Castellonense	Vv.ª de Castellón	27.618,—	Banda de Música «La Alianza»	Vinaroz	20.625,—
Unión Musical «Sta. Cecilia»	Villar del Arzobispo	26.443,—	Banda Juvenil de la Federación	Valencia	54.662,—
Renacimiento Musical	Vinalesa	26.208,—			
Unión Musical	Yátova	25.738,—			
Unión Musical	Agost	24.798,—			
				TOTAL	4.000.000,—



Poesía y música en Juan del Encina

ANTONIO GALLEGO

Catedrático de Estética e Historia de la Música

Nacido en Salamanca en 1468, Juan del Encina murió en León muy a finales de 1529 o, tal vez, en los primeros días de 1530. Celebramos, pues, este año —y si nos adelantamos tampoco es demasiado grave— el 450 aniversario de su muerte.

Varias circunstancias contribuyen a que la personalidad de Encina se destaque sobre los artistas de su generación. En primer lugar, su múltiple actividad, de la que ahora nos interesa la triple faceta de autor teatral, poeta y músico. Si la relación de texto y música (la acción teatral apenas cuenta, respecto a la música, en Encina) es un tema central en la historia del arte lírico, cuando un mismo creador aborda ambos aspectos de la cuestión el interés se intensifica: es el caso de los trovadores, o el de Wagner, por poner sólo un par de ejemplos. Juan del Encina trabajó estas relaciones en un momento de grandes cambios, cuando un mundo del que se sentía solidario, el medieval, estaba cediendo ante el irreversible empuje del incipiente humanismo renacentista. Añádase a ello el que las circunstancias de su vida, en especial su derrota en las oposiciones al puesto de cantor de la catedral salmantina, probablemente le cerraron el paso a la carrera de compositor religioso. Cuando esto ocurre, en 1498, prácticamente toda su obra lírica conocida



había sido ya compuesta. Acabaría siendo sacerdote, en 1519, pero sus años viajeros, con Roma como centro, están dedicados preferentemente a la intriga, a los negocios, a vivir.

Su obra no es muy numerosa, pero ya fue estimada en su misma época: El **Cancionero de los obras de Juan del Encina**, publicado en Salamanca en 1496, constantemente reeditado a lo largo del XVI, es una de las primeras colecciones completas de un poeta contemporáneo impresas en toda Europa, y la primera vez que tal cosa ocurría en España. La música, desgraciadamente, quedó en su mayor parte manuscrita (1), por lo que las generaciones siguientes no la conocie-

ron. Hubo que esperar a que la nascente musicología española comenzase la penosa labor de reconstrucción de nuestro pasado musical: Casi todas sus composiciones musicales, 61 piezas seguras y algunas atribuciones, fueron impresas por primera vez cuando Barbieri dio a la estampa en 1890 el luego llamado **Cancionero de Palacio** (2). Anglés volvió a transcribirlo a mediados de nuestro siglo (3) y recientemente han sido publicadas otras dos transcripciones completas, esta vez dedicadas enteramente a Encina, por Clemente Terni (4) y Carolyn R. Lee (5).

Toda la obra musical de Encina es cortesana; fue hecha para la corte ducal de Alba de Tormes, y desde allí se extendió por toda la península y, moderadamente, por Europa. Los contenidos son bastante tradicionales, como lo es su pensamiento estético, que podemos entrever en el **Arte de poesía castellana** que Encina estampó como prólogo a su **Cancionero** de 1496. La gama, variada, se extiende por lo religioso o moral, lo patriótico o histórico (toma de Granada, muerte del príncipe don Juan), lo satírico-burlesco, o lo amoroso, el amor cortés y retórico que tanto gustaba en su época. No es un poeta —y, por lo tanto, un músico— popular, como a veces se dice, sino un poeta-músico cortesano que llega a ser tan artificioso y ami-

Romerico, tú que vienes

Jo. dell Encina

f. 248^v

5

Rome-ri-co, tú que vie-nes [De] donde mi vi-da es-tá,
Que después, de mi par-ti-da De mal en pe-or me va.

Tenor

8 Rome-ri-co, tú que bie-nes [De] donde mi vi-da es-tá,
Que después, de mi par-ti-da De mal en pe-or me va.

Contra

Rome-ri-co, tú que vie-nes [De] donde mi vi-da [es-tá],
Que después de mi par-ti-da De mal en pe-or me va.

10 Fin

Las nuevas d'e-lla me da. Dame nue-vas de mi vida,
Si tú me quieres ha-ser

8 Las nuevas d'e-lla me da. Dame nuevas de mi vi-da
Si tú me quieres ha-ser

Las nuevas d'e-lla me da. Dame nue-vas de mi vida,
Si tú me quieres ha-ser

15 D. C.

¡A-sí Dios te dé pla-ser!
A-le-gre con tu ve-ni-da,

8 ¡A-sí Dios te dé pla-ser!
A-le-gre con tu ve-ni-da,

¡A-sí Dios [te dé pla-ser]!
A-le-gre con tu ve-ni-da,

-Bien muestras en el hablar
Ser ajeno de plaseres,
Mas sy yo no sé quien eres
¿Qué nuevas te puedo dar?
Quien nunca te oyo nombrar.
¿Cómo te conocerá?-
Las nuevas d'ella me da.

go de las galas retóricas como cualquier otro de su tiempo. Pero esta poesía se transmitía a través de la música, y esa música, a diferencia de la tradición trovadoresca monódica, era música a voces, música polifónica a 3 ó 4 voces.

Mientras el lenguaje polifónico buscó sus propias leyes, su gramática y su sintaxis, los músicos prestaron poca o nula atención al texto. En el siglo XVI y en los ambientes humanísticos, empezará a germinar la idea de que la polifonía flamenca, el más alto estadio alcanzado en la técnica de la música a voces, estaba en con-

traposición con los ideales de la antigüedad, y el problema de la adecuación música-texto se debate desde postulados estéticos (el madrigal, el «madrigalismo»), políticos e incluso religiosos (Trento). Encina, y su generación, están en medio, en la encrucijada, tratando de solucionar el problema con originalidad. Podríamos decir que la relación externa (la relación entre estructuras métricas de poesía y música) es aún muy tradicional, mientras que la relación interna, (la conexión de contenidos) empieza ya a atisbarse

En cuanto a la relación externa de

música y poesía, la obra de Juan del Encina es abordada fundamentalmente a través de dos esquemas, el del villancico o canción de villanos, y el del romance polifónico. Claro es que la gama de estructuras literario-musicales es más amplia. Jones-Lee hablan de 5 **canciones** con estribillos de cuatro o más versos, 41 **villancicos** con estribillos de tres versos, 7 con estribillos de dos versos (2 **cosautes**, o cantares paralelísticos, y 5 **zéjeles** con refranes de dos versos seguidos del trístico monorrímo y vuelta de un verso), 1 **estrambote** y 7 **romances**. Clemente Terni es aun más complejo,

y divide la obra lírica enciniana en formas simples y complejas; son simples la canción, el villancico, el villancico dialogado, la vegada (villancico con carácter de «tensión», de diálogo improvisado), el romance y el romance dialogado; serían compuestas el villancico bipartido (dos villancicos unidos por un argumento común pero diversos por el carácter de su música, especialmente desde el punto de vista rítmico), el decir y cantar (recitado y música con tema común), la cantata (romance o canción con un villancico-desecha glosando un argumento unitario), y la égloga, es decir, el drama con música y danzas. Pero todas estas formas, que deberían ser tenidas en cuenta a la hora de la interpretación, confluyen en los dos esquemas ya aludidos. El del villancico es tripartito: El estribillo, a menudo con la idea principal de la composición; las dos mudanzas, que introducen la glosa literaria y la alternancia musical; y la vuelta, con idéntica música que el refrán. El del romance es aun más simple: cuatro frases musicales que se acoplan a los cuatro primeros versos, y todo el episodio se repite con cada nuevo grupo de cuatro versos hasta que finaliza la obra. Estas formas estribillescas o «ritorneladas» están dentro de la tradición, y cederán poco a poco, en el XVI, ante estructuras más complejas y más abiertas, como la del madrigal.

¿Qué ocurre con la relación interna? Encina se adelanta al futuro en la solución del problema, cuyo núcleo central estriba en la inteligibilidad del texto. En aras de esa comunicación directa e inmediata, no duda en sacrificar recursos eruditos, procedimientos habituales en la composición de la música religiosa. Así,

a) Abandona los procedimientos contrapuntísticos y elige la verticalidad armónica, que permite que el texto se escuche con toda claridad: algunas de las voces intermedias dejan de tener personalidad melódica y sólo la tienen en función de los acordes

que rellenan. Podemos encontrar en Encina, sobre todo en las canciones, ejemplos contrapuntísticos, e incluso de imitaciones, como el canon del refrán en **Quédate, Carillo, adlós...** Pero estas composiciones (**Gasajémonos de huçla, Levanta Pascual, Caldero y llave...**) son claramente minoritarias.

b) Se aparta de la tradición de tomar temas prestados, sobre todo de ese humus tan fecundo del canto llano, para componer «a la moderna». Alguna excepción, como el kyrie hispánico detectado por R. Stevenson en **Mortal tristura me dieron**, confirma la regla.

c) Aunque conoce y utiliza los modos antiguos (el uso del frigio, modo de **mi**, es particularmente expresivo en Encina: **Romerico tu que vienes...**), prefiere aquellos modos que más se acercan a lo tonos modernos, tanto el menor como el mayor.

d) Hay una marcada preferencia por el ritmo binario moderno, tanto simple como compuesto; el ternario, símbolo de la Trinidad en la estética medieval, sólo es utilizado en 15 composiciones, y siempre conectado a temas pastoriles.

e) Con la elección de ritmos y tiempos, nos adentramos ya en zonas más profundas. Hay en Encina una adecuación al contenido literario que se detecta en ciertas preferencias rítmicas. No existen todavía, por supuesto, los «madrigalismos», es decir la adecuación completa de la música, a través de sus propios recursos, a los contenidos poéticos, aunque sí pueden detectarse atisbos: las notas descendentes sobre la palabra «llorando» (**Yo me estaba reposando**), los saltos de cuarta disminuida y de quinta como refuerzo del sufrimiento del amante desdeñado (**No tienen vado mis males**), o los melismas doloridos que acompañan el lamento del rey moro por la pérdida de Granada (**Una sañosa porfía**) (6).

Con todos estos elementos, con la

elección de los recursos más idóneos al fin que perseguía, Juan del Encina creó un mundo poético-musical de fuerte personalidad, intensamente expresivo, siempre dotado de naturalidad y gracia, llevando la relación texto-música —su texto, su música como algo indisoluble— (7) al límite de las posibilidades de su tiempo. Pero hay algo más importante aún, y más difícil de analizar, de racionalizar. Con esta evidente economía de medios, el arte de Encina, una vez conocido, es el de un creador que logra lo que pocos han conseguido a lo largo de la historia: traspasar la barrera del tiempo y «tocarnos» con la misma fuerza que a los espectadores de su tiempo.

(1) En un libro impreso de *Frottole*, editado en 1516 (Florenca, Biblioteca Marucelliana), que contiene siete canciones españolas, se incluyeron dos de Encina: *Los suspiros no sosiegan* y *Pues que jamás olvidaros*. Y en la *Defensa de la música moderna* del rey don Juan IV de Portugal (Lisboa, 1649, Venecia, 1666), se incluyó de nuevo *Pues que jamás olvidaros* como ejemplo de música antigua que no merecía el olvido.

(2) *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*. Transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1890 (hay reedición en Buenos Aires, Ed. Schapire, 1945). El Cancionero de Palacio contiene toda la obra conocida de Encina, pero algunas de sus composiciones se encuentran, y con variantes, en otros manuscritos; así, en el Cancionero del Real Alcázar de Segovia, que incluye seis (sólo ha sido editado en facsímil con el título de *Cancionero de la Catedral de Segovia*, Segovia, Caja de Ahorros, 1977); en el Manuscrito Magl. XIX, 107 bis de la Biblioteca Nacional de Florenca, que contiene otras tres; en el llamado Cancionero musical de Barcelona (Biblioteca de Catalunya, Ms. 454), que contiene una; y en el Cancionero musical de Elvas (Biblioteca Hortensia, Ms. 11793), con otras cuatro: Vid. Manuel Morais, *Cancioneiro musical d'Elvas*, Lisboa, F. Calouste Gulbenkian, 1977, col. *Portugaliae Musica*, número 31.

(3) H. Anglés, *La música en la corte de los Reyes Católicos*, vol. II y III, *Polifonía profana. Cancionero musical de Palacio (Siglos XV y XVI)*, Barcelona, 1947 y 1951.

(4) Juan del Encina, *L'Opera musicale*. Studio introduttivo, trascrizione e interpretazione di Clemente Terni, Florenca, Università degli Studi di Firenze, Casa Editrice d'Anna, 1974.

(5) Juan del Encina, *Poesía lírica y Cancionero musical*. Edición de R. O. Jones y Carolyn R. Lee, Madrid, Clásicos Castalia, 1975.

(6) Para el estudio del lenguaje musical de Encina vid. Samuel Rubio, *Autores y estilos en el Cancionero de Palacio (ensayo de crítica estilística)*, I. Juan del Encina, en «Tesoro Sacro Musical», 641 (1977), págs. 67-78, modélico en su género.

(7) Se discute mucho si todas las músicas de Encina llevan textos suyos. Conocemos solamente tres poesías de Encina con música de otros autores: *Al dolor de mi cuidado*, música de Gijón; *Por unos puertos arriba*, música de Ribera; y *Vencedores son tus ojos*, con música de Escobar. Otra docena de composiciones anónimas sobre textos encinianos le han sido atribuidas por similitudes estilísticas.

Conversación con SERGIU CELIBIDACHE

Durante la pasada temporada de conciertos, el director de orquesta Sergiu Celibidache visitó España con frecuencia para trabajar con la Orquesta Nacional de España en la serie de conciertos del Teatro Real.

Su presencia ante los músicos, ante el público y ante la crítica siempre es atractiva, además de polémica, pero siempre está revestida del máximo interés.

Existe una identificación emocional en este gran músico con esta España actual...

C.—Sí, porque amo a España y quiero hacer muchas cosas aquí. Es un pueblo hermano y yo me siento muy identificado con él. Me interesa la evolución musical en España, porque sé que es un país de enormes dotes y capaz al mismo tiempo de ocupar el puesto internacional que merece.

En este ámbito, el internacional, aún no se han emprendido grandes iniciativas, así que cuando estos señores me dijeron «Queremos hacer algo importante, maestro, ¿desea Vd participar con nosotros?», yo respondí de inmediato con el mayor agrado y con la esperanza de lograr algo positivo en el plazo más corto posible.

Celibidache conoce bien España y sabe de los cambios políticos y culturales que se están operando...

C.—Sí es cierto. El hecho es que, hace unos 16 ó 18 años, el país estaba sometido a una presión antinatural. La injusticia era total. Había músicos que no ganaban más de 900 pesetas al mes. Había una situación de trabajo, es decir, un empleo de 14 a 16 horas de trabajo al día y así se sucedían los ensayos una y otra vez. Naturalmente que así era imposible lograr un buen rendimiento. Ahora, todo me parece mucho más orgánico (me refiero a la ONE), el planteamiento de trabajo, la idea de dejarnos respirar, pagarnos como gente decente, etc., todo esto me parece que ya está arreglado. Hay problemas de otro tipo, pero creo que con el buen sentido y con la armonía existente se podrán arreglar.

La personalidad característica de Celibidache hace de él uno de los músicos más atractivos del momento actual. El público, la crítica...

C.—Quizá sea mejor que no hablemos de la crítica porque todavía sigue igual que hace treinta años y existen algunos ignorantes, tal como yo lo entiendo, que se neutralizan así mismos con la cantidad de ignorancia que están ofreciendo al país cada día, representando intereses que no son más que personales. Pero no creo que yo deba hablar de esto, aunque me molesta enormemente saber que este país está tolerando una situación respecto a ciertos críticos de la cual es consciente, tolerando a gente que jamás ha estudiado música y escribe sobre música, a un señor (1), que no sabe de música más que de astronomía, pero que no escribe de astronomía desgraciadamente, escribe sobre música y nosotros todos lo toleramos... Yo no, porque no vivo aquí, pero Vds. sí. Todos lo conocen. Todos lo toleran. ¿Con qué derecho se toma el pelo a la nación entera, dejando las cosas como están, porque tiene amigos y parientes en la prensa? ¿Qué músico no está enterado de esta situación? ¿Y por qué todos permitimos que continúe con la misma tolerancia, inexplicable tolerancia en mi opinión?

A lo largo de muchos años, a este señor se le creció la agresividad, pero no la conciencia de la música. Es menos que un aficionado. No puede tener, no ha tenido jamás un criterio. La música, la huele en los discos y después quiere hablar de los músicos que hacen la música.

Recuerdo un concierto celebrado en Madrid, concierto extraordinario de música de cámara, dirigido por Víctor Martín y tocado por una orquesta que no tuvo un solo fallo, todo al más alto nivel internacional... Bien, he leído una crítica de este señor ¿cómo es posible? ¿en qué país vivimos?, ¿para ésto es la libertad de prensa?, ¿para permitir que la agresividad de la ignorancia se desarrolle aún más? ¿Qué esperan Vds.? No se puede estar peor.

Quizá yo no entienda nada de música y me pueda equivocar, pero yo creo que lo que debemos hacer es tratar de

colocar, de clasificar, de ubicar a este conjunto entre los mejores. Pero no, no se hace así por los enemigos, enemigos que son como víboras y aún se les sostiene. ¿Para qué? Para que se ría del trabajo musical y honesto de los músicos de este conjunto (quizá sea el mejor conjunto español), que yo creo que posee un gran talento y unas posibilidades sin límites.

La individualización se hace inevitable, pero también inevitable es la mención de otras personas que saben perfilar la crítica con criterio...

C.—Seguro, seguro que existe. Pero una enfermedad se da cuando algo no funciona, y creo que Vds. no tratan la enfermedad, contentándose con decir que también tenemos algunos críticos que entienden mucho. Seguro que los tenemos ¿y qué?

Se cambia el rumbo de la conversación para hablar de él mismo. Es un hombre polémico...

C.—Yo no soy polémico, la polémica existe en torno a mí. Eso es inevitable, pero no en todo el mundo. ¿Qué polémica se da sobre mí en Londres, en Alemania...? ¿Dónde se discute aún lo que yo hago desde el punto de vista interpretativo, como algunos ignorantes lo hacen? Es la objetivación de la materia. Esto presupone la consideración de muchísimos datos a través de los cuales se llega a conocer la materia, se llega a abstraer, se llega a entender, teniendo en cuenta las tendencias y los problemas de estilo desde el punto de vista histórico y científico.

No creo que los músicos tengan discrepancias conmigo o discusiones sin solución. No, no existen, porque yo no hago la música como los demás.

Hoy día padecemos una crisis espantosa en el mundo. Estamos dominados por una ignorancia total acerca de la esencia de la música. Estamos confundidos por los discos que no pueden nunca hacernos llegar a la comprensión de la música como vehículo de substancia espiritual, a través del sonido material. Es cierto que todo sonido tendrá un efecto sobre el mundo afectivo hu-

mano, pero no todo puede ser considerado como música. Una cosa son las impresiones musicales y otra las impresiones que nosotros necesitamos para poder materializar otra substancia. Ha surgido una confusión que data de hace treinta o cuarenta años y cuya causa reside en pretender acercarnos a la música a través de los discos. Ahora estamos padeciendo las consecuencias. No hay nuevos artistas. No hay gente que profundiza. Sólo hay virtuosos de la batuta. ¿Pero qué se está

haciendo? No hay nadie que pueda dar una contestación válida. El que él sienta algo eso no es la música, es solamente sentir.

Quizá el maestro Celibidache reduce el proceso musical a un mero proceso racional y no sensible.

C.—Si Vd. piensa así yo no me defenderé en absoluto, pero tampoco intentaré convencerlo. Es una postura muy diferente a la mía. Lo que yo intento

hacer es lo que el compositor en parte ha hecho, porque él no ha reflejado, no ha reflexionado, no ha pensado siempre lo que hizo, ya que tenía la mano dirigida por la inspiración, o por Dios, o por tantas cosas... Nosotros no tenemos eso. Nosotros sólo podemos intentar el conocimiento de unos hechos que el compositor ha puesto en situación y que son de una naturaleza más profunda. No creo que exista compositor alguno que pueda decir algo válido acerca de lo que él mismo ha creado.

Por otro lado no existen límites entre lo racional y lo sensible. La dialéctica «razón-corazón» no existe. ¿Acaso hay que razonar con el corazón y sentir con la mente? ¿Son cuestiones opuestas o incompatibles? Todo lo que hacemos se debe a la dualidad «razón-corazón», es pensar y sentir. Todo, incluso aquello que nos ayuda a modificar la vida, a progresar, a abrir horizontes, obedece a un esfuerzo de este tipo. La mente por sí sola no nos lleva a ningún sitio y el sentir por sí solo tampoco.

Y nos adentramos en la postura que Celibidache sostiene ante las experiencias de la música electrónica o la estética planteada a partir de Schönberg...

C.—Habría que discutir mucho acerca del contenido musical de esto. La técnica de Schönberg no ha permanecido más de veinte años. Ya no hay más dodecafonistas ¿por qué? Esto es un principio universal, pero, sin embargo, cada vez hay más admiradores de Bach y han surgido cuando más se escuchaba a Schönberg. Hoy ya se interpreta menos a Schönberg. Y no digo que Schönberg no sea un gran compositor, es un genio sin duda y nos legó algunas cosas importantes, pero no por una actitud dogmática que él pensara proponer, sino porque era un músico genial; con dogma o sin dogma hubiera escrito siempre buena música. Los dogmas no sirven para nada.

El caso es que Celibidache no sobresale precisamente por la cantidad de obras contemporáneas que dirige.

C.—Si Vd. me paga los ensayos que necesito, yo le hago cualquier cosa que considere buena. Todo, absolutamente todo, Alban Berg, Schönberg, lo que Vd. quiera. No existe Sociedad alguna que me pueda pagar a mí los ensayos que necesito para interpretar con dignidad a Schönberg, no, no la hay. Lo intenté una vez con un resultado desastroso en el Festival de Luzerna donde me dieron diez ensayos para Schönberg y cuatro para el resto del programa. La obra de Schönberg



duraba veinticuatro minutos y aún teníamos que interpretar otra hora de música, la cual se hizo como se pudo, casi de forma improvisada. Había que escoger entre hacer bien Schöenberg y el resto mal o viceversa, interpretando a Schöenberg como lo hacen todos, prácticamente sin conocer nada de la partitura. Yo opté por hacer un buen Schöenberg y la segunda parte salió como pudo.

A veces se tiene la impresión de que Celibidache desarrolla la conducta musical basándose en ciertas teorías mecanicistas, eludiendo los fenómenos afectivos y emocionales que toda expresión lleva implícitos.

C.—Naturalmente que el sonido tiene siempre un efecto sobre el mundo afectivo humano, pero el problema musical reside en aglutinar todo los estados afectivos y no afectivos en la misma línea y darles cauce de expansión dentro de una línea coherente desde el principio hasta el fin.

No me baso en teorías mecanicistas sino en el análisis de toda una serie de factores que configuran la música. Vd. puede temblar y sentir horror y tantas cosas que el sonido puede producir en el ser humano. Pero eso no es lo más importante. Se nace, se crece, se llega a un punto de expansión culminante y se muere. Esto es el proceso, y eso no quiere decir que lo que se entiende como música moderna deje indiferentes a los que la escuchan, pero en general, no se interpreta bien, no se interpreta bien musicalmente. Interpretar musicalmente quiere decir que hay que lograr de todas las impresiones un todo interpretable, existente, omnipresente, para que la gente que no entiende la música llegue a entenderla. Se trata de un lenguaje que hay que aprender. Todos nos hallamos ante lo mismo, ante la misma esnéctica. Eso es Dios... Porque todo lo que está sometido a un principio, a un crecimiento y a un final, todo es la obra de Dios.

Abordamos ahora el género de la ópera, del teatro musical.

C.—La ópera es un género que va a desaparecer porque no corresponde a nada y no puede afectar al ser humano.

En principio ya existe un problema muy grave al tener que asociar la acción dramática, épica, de alternación de situaciones con la música que obedece a otras leyes. Como género, la ópera es un género muy imperfecto porque el escenario, la escena tiene sus exigencias y la música tiene las



suyas, los intérpretes las tuyas, y no existe forma posible para poner todo esto de acuerdo ni para que la distancia entre la escena y el público se logre de forma ideal.

Es un género muy imperfecto que vive aún gracias a algunas personalidades cantantes y dramáticas que expresan, a través del texto, pero esto no es más que una pequeña parte. La dificultad de la obra reside en la alternancia de los factores de tiempo y de espacio y todo esto debe estar sometido a una lógica, a la lógica de la vida misma. La música no obedece a las mismas leyes del texto. Es lo que los alemanes llaman *die gesetzmässige Entwicklung*, es decir, conforme a las leyes, a las leyes que son tuyas, de la música.

Retornamos al fin a problemas más concretos, como lo que Celibidache considera fundamental para lograr una orquesta de alto nivel.

C.—En primer lugar, el número y la calidad de los instrumentistas, incluido el de los directores. En segundo lugar las condiciones de trabajo. Si esto está asegurado no veo porque España no puede poseer orquestas de primerísima línea mundial.

Concretamente, refiriéndome a la ONE, pienso que tiene una plantilla insuficiente. Se está utilizando el sistema de la contratación temporal aprovechando la buena disposición de los

músicos de las bandas municipales y militares, pero esto no es posible ni bueno ya que con el dinero que esto supone se podría invertir para lograr una plantilla que cubra las deficiencias de cualquier obra musical. Con este sistema de contratación temporal no se pueda lograr nunca la unidad de expresión de una orquesta.

Pero lo que sin duda existe en este país es un gran talento musical, poseemos solistas de gran altura que son casi autodidáctas. No creo que exista un país donde esto se logre como aquí. ¿Qué sería de este país si tuviera unos Conservatorios a la altura de los de otros países desarrollados? Pero no los tenemos...

Parece que a Celibidache le entusiasma la idea de trabajar en España...

C.—Sí, y eso es lo que estoy haciendo. No puedo dedicar más de dos períodos en el año, pero creo que en ellos me entrego totalmente y hago todo lo que puedo para conseguir el nivel deseado.

Si la situación no cambia, si no vuelven otra vez las ideas y mentalidades que estén en contra de la evolución natural de las cosas, yo voy a estar en España hasta que me muera.

(1) La delicadeza del entrevistado y la obligada corrección del entrevistador impiden dar el nombre del crítico en cuestión, aclaración que por otra parte el buen conocedor de nuestro mundo musical le resultaría sobreabundante.

Arte Lírico y Coreográfico

2.ª CAMPAÑA DE OPERA PARA LA JUVENTUD



Las actividades de la Subdirección General de Arte Lírico y Coreográfico en el presente año, se han centrado fundamentalmente en la promoción de las nuevas generaciones de cantantes y profesionales líricos de toda condición, independientemente del Festival de la Opera y de la creación de los Ballets Nacional y Clásico. Aparte, y siguiendo normas emanadas de la Dirección General de Música desde su creación, se ha procurado ayudar en la medida que permite el presupuesto a las diferentes Asociaciones provinciales dedicadas al menester lírico.

Por ser fundamental el tema de la promoción para esta Subdirección General, centraremos el presente informe en este sentido.

Eje de esta actividad ha sido la Segunda Campaña de Opera para la Juventud, desarrollada entre los meses de noviembre de 1978 y abril de 1979 con un éxito de crítica realmente esperanzador.

Encargada la Campaña a las dos únicas formaciones capaces de llevarla a cabo, esto es, la Escuela Superior de Canto y la Compañía Española de Opera Popular, las diecinueve representaciones efectuadas han supuesto la iniciación de un camino, que a todas luces cristalizará en la tan esperada Compañía Nacional de Opera.

Las dos primeras representaciones han sido dedicadas a «Los cuentos de

Hoffmann», de Offenbach, en montaje ya realizado en la Campaña anterior, y que en su repetición se ha podido constatar un notable avance en movimiento escénico y calidad musical.

«El Cónsul», de Giancarlo Menotti, tuvo un atractivo máximo para el público: la presencia del compositor como director escénico, con la autenticidad en la versión que ello conlleva.

«La Traviata», de Verdi, fue realizada partiendo también de la anterior edición, con una protagonista de excepción en Fefi Arregui.

A continuación, la Compañía Española de Opera Popular pone en escena «La Bohème», de Puccini con las figuras centrales de Angeles Chamorro y Evelio Esteve, bajo la dirección de Enrique García Asensio.

Llegamos ya a la tan esperada «Mérope» del compositor catalán del siglo XVIII Domingo Terradellas, en versión actualizada de Miguel Roa, que asumió asimismo la dirección musical. Los críticos han sido unánimes en destacar la importancia del empeño y el interés que para el auténtico aficionado musical despiertan las obras así planteadas.

«Don Pasquale», en nuevo montaje de la Escuela Superior de Canto, dirigido por José Luis Alonso, tuvo en éste un protagonista de excepción.

Se da a continuación una única representación de «Las Bodas de Figaro» que revela la gran calidad musi-

cal del Conjunto de la Escuela Superior de Canto.

«Los Pescadores de Perlas», de Bizet, representada en Madrid quince años después de que se hiciera en el I Festival de la Opera, revela las prometedoras voces de Paloma Pérez Iñigo y Juan Porras.

Un programa integrado por «Cavalleria Rusticana», de Mascagni y «El Señor Bruschino», de Rossini, presenta un doble atractivo: la figura de Angeles Gulín y el segundo título como estreno absoluto en Madrid y que evidencia la interesante preparación de la Compañía Española de Opera Popular.

Cierra la Campaña la puesta en escena de «Madame Butterfly», de Puccini, con la Gulín como protagonista, a la que da réplica Francisco Lázaro. La crítica evidencia su sorpresa por la interpretación de nuestra internacional soprano.

Estas 19 representaciones con un costo total de 21.850.138 ptas., incluidos los costes de coros y orquesta, así como la construcción de nuevos decorados, han sido presenciadas por un total de 17.907 personas, que aún siendo un número que no corresponde a las esperanzas puestas en la Campaña, comparado con empresas similares abordadas en otros países europeos, revela la sorpresa de comprobar un interés mucho mayor por el fenómeno lírico del existente en naciones más dotadas económicamente.



TEMPORADA DE GENERO CHICO

TEATRO DE LA ZARZUELA
6 de julio al 9 septiembre
MADRID

COMPANIA LIRICA TITULAR

Dirección: JOAQUIN DEUS
Dirección Musical: MANUEL MORENO-BUENDIA

PRIMER PROGRAMA

«LA GENTE SERIA» de CARLOS ARNICHES Y E. GARCIA ALVAREZ
Música: JOSE SERRANO
«GIGANTES Y CABEZUDOS» de MIGUEL ECHEGARAY
Música: FERNANDEZ CABALLERO

SEGUNDO PROGRAMA

«EL POBRE VALBUENA» de CARLOS ARNICHES Y E. GARCIA ALVAREZ
Música: VALVERDE (hijo) Y TORREGROSA
«LA DOLOROSA» de JUAN JOSE LORENTE
Música: JOSE SERRANO

TERCER PROGRAMA

«LA ALEGRIA DE LA HUERTA» de E. GARCIA ALVAREZ Y ANTONIO PASO
Música: FEDERICO CHUECA
«LA ALSACIANA» de MIGUEL RAMOS MARTIN
Música: JACINTO GUERRERO

CUARTO PROGRAMA

«EL SANTO DE LA ISIDRA» de CARLOS ARNICHES
Música: TORREGROSA
«MOLINOS DE VIENTO» de LUIS PASCUAL FRUTOS
Música: PABLO LUNA

OPERA SINTETICA

La Compañía Lírica «Villa de Madrid», ha obtenido una subvención del Ministerio de Cultura a fin de potenciar el repertorio lírico por las provincias andaluzas en los próximos meses de verano.

Fundada por el barítono Antonio Lagar y los directores Antonio Moya y Andrés Novo, musical y escénico respectivamente, la Compañía Lírica «Villa de Madrid» ha venido actuando en diversos lugares de nuestra geografía con un éxito avalado por críticas y aforos importantes.

La idea de la que parten estos jóvenes, se basa en lo que ellos llaman «Opera Sintética», es decir, representación con un mínimo de gasto en decorados y orquestaciones arregladas, de las óperas más conocidas del repertorio, a fin de potenciar su conocimiento por un público ayuno de estos espectáculos.

Aparte, ya han representado en el pasado Festival del Corpus Christi en Toledo una versión completa de «Rigoletto», de Verdi, con un gran éxito.

Deseamos a estos jóvenes en su inminente gira andaluza sigan demostrando cómo con ilusión y medios a su disposición proporcionados por el Estado, se pueden realizar Campañas de potenciación del fenómeno lírico, y que aquellas personas que hasta ahora no han tenido oportunidad de degustar la ópera, se conviertan en aficionados a este género cada día más en alza en el mundo.

UNA BAILARINA ESPAÑOLA, EN LA OPERA DE HAMBURGO

Trinidad Vives, la joven bailarina española que tan brillante papel cumpliera la temporada anterior en el Gran Ballet de la Opera de Hamburgo, ha sido invitada por su director, John Neymeim, a renovar su contrato por otro año.

EL CORO NACIONAL DE ESPAÑA INFORME DE UN CONFLICTO



El Coro Nacional de España ha venido siendo en los últimos meses protagonista de uno de los conflictos más penosos para la vida musical española. Reivindicaciones no logradas, negociaciones sin éxito, conversaciones interrumpidas o rotas, correspondencia epistolar tensa y a veces cargada de violencia, notas de prensa, artículos, comentarios y especulaciones para todos los gustos y,

en fin, conductas cuya única consecuencia ha sido la desilusión y la frustración.

Sin pretender alimentar aún más una situación propicia para la demagogia, tratamos hoy de establecer una síntesis de este proceso conflictivo que todo el mundo desea termine con bien para este querido y prestigioso Coro Nacional de España.

El Coro Nacional de España se creó por Orden Ministerial de 23-10-70, «B.O.E.», 12-11-70.

Pasó a denominarse Coro Nacional de España por Orden Ministerial 14-12-73, «B.O.E.», 27-29-1-73.

Se le adscribe a la Dirección General de Música del Ministerio de Cultura por Real Decreto 2258/77, de 27 de agosto, artículo 7.º, 2.º («B. O.E.», 1-9-79, rectificado 19-9-77).

Por Real Decreto 3331/77, de 1 de diciembre, se transforma en Organismo Autónomo a la Orquesta Nacional de

España y se integra en el mismo al Coro Nacional. («B.O.E.», número 1, de 2-10-78.)

El Real Decreto 2084/78, del 26 de julio, desarrolla la estructura y funciones del Organismo Autónomo.

Octubre-78.—Ante las lógicas reivindicaciones del Coro Nacional de España, la Dirección General de Música realiza un planteamiento económico para intentar la consecución de fondos que permitan satisfacer las lógicas exigencias del Coro.

La dotación económica del Coro Nacional de España estaba establecida de la siguiente forma:

MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA (Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural). CORO NACIONAL DE ESPAÑA

DURACION DE LOS CONTRATOS: 12 Meses

PUESTO DE TRABAJO		NUMERO DOTACIONES	SUELDO MENSUAL	INCENTIVO MENSUAL	OTRAS RETRIBUCIONES				PAGAS EXTRAS		TOTAL	
DENOMINACION	Coeficiente				Especial Preparación				NUM.	CUANTIA		
		NUM. DOTACION	CUANTIA MENSUAL	NUM. DOTACION	CUANTIA MENSUAL							
Director Técnico-Artístico	5	1	26.077	—	—	—	—	1	4.500	2	26.077	419.078
Directores Segundos	5	2	26.077	13.965	—	—	—	2	3.500	2	26.077	1.149.316
Secretario Técnico	4	1	20.860	13.965	—	—	—	—	—	2	20.860	459.620
Pianista Concertador	4	1	20.860	5.200	—	—	—	—	—	2	20.860	354.440
Pianista Segundo	3,6	1	18.776	4.700	—	—	—	—	—	2	18.776	319.264
Cantantes Jefes de Cuerda	3,6	8	18.776	8.800	—	—	—	—	—	2	18.776	2.949.712
Cantantes Encargados de Material	3,6	4	18.776	6.400	—	—	—	—	—	2	18.776	1.258.656
Cantantes	3,6	146	18.776	4.400	—	—	—	—	—	2	18.776	46.086.944
											53.095.030	



La propuesta de «Subvención para mejora de retribuciones del CNE» se estableció en los siguientes términos:

	Número	Compl. Mensual	Total Mensual	Total 15 meses (1)
Cantantes	136	25.000,—	3.400.000,—	51.000.000,—
Cantantes encargados de material	4	27.000,—	108.000,—	1.620.000,—
Cantantes jefes de cuerda	5	30.000,—	150.000,—	2.250.000,—
Pianista concertador	1	30.000,—	30.000,—	450.000,—
Pianista segundo	1	27.000,—	27.000,—	405.000,—
Secretario Técnico	1	33.000,—	33.000,—	495.000,—
Subdirectores	2	35.000,—	70.000,—	1.050.000,—
Director Artístico	1	40.000,—	40.000,—	600.000,—
TOTAL LIQUIDO			3.858.000,—	57.870.000,—

(1) de 1 de octubre de 1978 a 31 de diciembre de 1979.

Diciembre-78.—Se consigue una cantidad (11.500.000 pts.), que se reparte como gratificación por los meses de octubre, noviembre y diciembre (1978), de acuerdo con el planteamiento económico reivindicativo (aproximadamente el doble del sueldo mensual), que se distribuye conforme al planteamiento anterior.

Se presenta solicitud oficial de ampliación del crédito para el pago de los componentes del Coro, que no prospera por estar sin aprobar los Presupuestos de 1979.

Enero-Marzo-79.—Reclamaciones insistentes de continuidad de la gratificación sin éxito. En el primer trimestre del 79, el Coro realiza sus ensayos a partir de las 18,30 y los conciertos del Ciclo de Cámara y Polifonía, cuyos ensayos conjuntos también se realizan en ese horario.

20 de Marzo.—Ante el anuncio de los ensayos conjuntos

con la Orquesta Nacional de España para los conciertos que dirigirá el Maestro Celibidache los días 30 y 31 de marzo y 1 de abril, comunican que sólo ensayarán a partir de las 18,30. Esto imposibilita la realización de los conciertos por no ser posibles en ese horario los ensayos con la ONE por razón de ocupación del Teatro y de horario establecido oficialmente con la Orquesta.

28 de marzo.—Se celebra una reunión de la Comisión del CNE con la Dirección del Organismo Autónomo en la que se trata del problema suscitado ante la actitud del Coro. El planteamiento provoca unas definiciones de actuación por parte del representante del Coro y de medidas por parte de la Dirección General a raíz de las cuales, con una interpretación deformada de estas últimas, se recibe en la D. G. un escrito con fecha 28 de marzo, firmado por 136 miembros del Coro.

ILUSTRISIMO SEÑOR

Los abajo firmantes —en los pliegos que se adjuntan: anexo I, II, III, IV y V—, componentes del Coro Nacional de España, enterados de sus manifestaciones, le elevamos este escrito con nuestra más enérgica protesta, y como respuesta a ellas:

A) *No es cierto que nos hayamos negado a ensayar*, como Vd. afirma, sino a hacerlo fuera de nuestras horas de trabajo.

Al ser nuestro salario de hambre y miseria, sus predecesores y Vd. han luchado por remediarlo, y para ello nos abonaron 25.000 ptas./mes, de octubre a diciembre de 1978, a cambio de ensayar fuera de nuestra jornada de trabajo con la Orquesta Nacional. Pero ahora una decisión del Organismo, que Vd. representa con todas sus consecuencias, nos retira dicha cantidad, y pretende, con gran «sentido social y de justicia», que por 28.000 ptas./mes, llevemos a cabo el mismo cometido que antes con 50.000 ptas./mes. Verdaderamente nos preocupa que la Administración interprete la Leyes Laborales con tal sentido de justicia. Ni las más leoninas empresas capitalistas son capaces de proponer a sus empleados realizar un trabajo extraordinario fuera de sus horas, sin abonárselo.

De prosperar esta tesis, cualquier empresa podría exigir a sus empleados trabajar toda la noche gratis, por ejemplo. Como Vd. comprenderá esta propuesta es anti-jurídica y antisocial.

B) *Vd. dice que en las programaciones de este año y del próximo, no va a incluir al Coro Nacional*, y nosotros, ante esta amenaza le contestamos: que el Coro Nacional es patrimonio de los españoles, que es patrimonio del Pueblo y no de Vd. Esta amenaza representa una defensa de la Cultura Elitista, una Cultura antipueblo que corres-

ponde a los siglos pasados, pero no al contexto de la Cultura de 1979.

C) *Nos amenaza que informará a Personal sobre nuestra situación*, y volvemos a repetirle que como Presidente del Organismo Autónomo, es el único responsable. Y por favor, no use más la farsa de hablar de la Administración como un ente abstracto, al que Vd. no representa.

D) *Y para terminar, la rentabilidad del Coro Nacional*, parece mentira que habiendo sido director de una importante editorial, hable de la rentabilidad del Coro Nacional, como si este Organismo fuese una fábrica de coches o maquinaria. La rentabilidad del Coro Nacional, insistimos, es darle trabajo, sacarlo al Pueblo, dejarse de hacer cultura para la élite, y que el Pueblo participe y conozca la faceta de la música, hasta ahora, privilegio de unos pocos. Comprendemos que esta rentabilidad de anticultura esté realizada por un Ministerio de Cultura como el que tenemos en la actualidad, pero albergamos la esperanza de que el nuevo ministro que nombre U.C.D. se interese por la cultura de nuestro Pueblo, y entonces todos nuestros problemas se solucionarán automáticamente.

Como resumen le decimos, que nuestra postura es legal y ajustada a la Legislación Laboral vigente. Nuestro problema es de raíz, derivado del concepto de cultura que se tenga, y Vd. ha demostrado que en el período que ha sido Director General y Presidente del Organismo Autónomo, que en su concepto de Cultura no le entra en juego la existencia de un Coro Nacional que ha ganado su prestigio a base de sacrificio de sus componentes, luchando contra una estructura que ha hecho muy difícil nuestro trabajo y nuestra entrega.

Sin contestar este escrito, la Dirección General de Música entrega al Coro, con fecha 2 de abril, el escrito siguiente: satisfactoria a las reivindicaciones de carácter económico y laboral que tienen planteadas.

Con posterioridad, y con ocasión de la reunión constitutiva de la Comisión de Dirección del Organismo Autónomo, se ha puesto de manifiesto la voluntad y las reiteradas gestiones llevadas a cabo por la Dirección Gene-

ral de Música en favor de una mejora de las retribuciones que hasta ahora ha venido percibiendo el Coro Nacional.

Con fecha de hoy se recibe un escrito firmado por ciento treinta y seis componentes del Coro Nacional y encabezado por don Enrique López de Tamayo Lanzaco, de cuyas expresiones y contenido se sacarán en su momento las conclusiones oportunas.

En consecuencia, esta Dirección General estima necesario poner en conocimiento de los componentes del Coro Nacional lo siguiente:

La reorganización del Ministerio de Cultura trajo consigo la modificación de la adscripción del Coro Nacional de España, creado en el seno de la Escuela Superior de Canto, siendo integrado en el Departamento mencionado, con independencia de la Dirección General de Música. Posteriormente, al crearse el organismo autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España, el Coro Nacional quedó integrado en el citado organismo.

No obstante, los componentes del Coro han seguido manteniendo su relación de servicio con la Administración a través de un contrato administrativo cuyos efectos económicos se imputan a los créditos figurados en los Servicios Centrales del Ministerio de Cultura (como antes lo estaban en el de Educación y Ciencia). El Consejo de Ministros, al aprobar el presupuesto del Organismo Autónomo para 1978, ha autorizado al Ministerio de Hacienda a que trasfiera el importe del crédito global correspondiente al Coro Nacional al Organismo Autónomo, autorización que, según información solvente, no se realizará hasta el año 1980.

En virtud de los contratos antes mencionados, los componentes del Coro Nacional están obligados a la prestación de veinticuatro horas semanales, sin especificación de horario de mañana o tarde. La aplicación de dicho horario estuvo siempre supeditada al horario de la Escuela Superior de Canto y, en lo relativo a la preparación de los conciertos con la Orquesta, ha sido norma la realización de ensayos conjuntos los jueves por la tarde, los viernes por la mañana y, si el programa lo precisaba, también los jueves por la mañana.

Desde el pasado otoño la Dirección General de Música ha venido solicitando de las autoridades ministeriales una mejora de las condiciones económicas del Coro, en

Por las causas enunciadas se modifican los Programas de 30 y 31 de marzo y 1 de abril, y 20, 21 y 22 de abril, sustituyendo las obras corales anunciadas por obras sinfónicas y para el programa de 27, 28 y 29 de abril se sustituye al Coro Nacional por la Coral San Juan Bautista de Lejona.

Ante este anuncio comienzan una serie de presiones y coacciones sindicales, personales, etc., ante la Coral San Juan Bautista de Lejona con objeto de impedir su venida a Madrid para participar en el concierto. Por su parte, miembros del Coro Nacional realizan un encierro en su sala de ensayos del Teatro Real la noche de 28 al 29 de abril de donde son desalojados pacíficamente por la policía en la mañana de ese día y durante los tres días de estos conciertos últimos protagonizan una serie de manifestaciones con pancartas, pasquines, entrega de notas, etc., en los alrededores del Teatro Real. Todo esto hace que se proceda a la suspensión de los ensayos mientras no se normalizara la situación.

Por estas mismas fechas se producen diversas notas en la prensa con referencias personales de marcado carácter demagógico.

Ante la actitud adoptada por los componentes del Coro, que imposibilitaría la realización de conciertos conjuntos con la ONE en la temporada 79-80 de no conseguirse los créditos estatales necesarios para satisfacer sus reivindicaciones, la Dirección General de Música, tras consulta a la Asesoría Jurídica del Ministerio de Cultura y previo informe del Abogado del Estado, pro-

base a consideraciones que, de un lado, tiene una clara motivación económica, dadas las modestas cifras resultantes de los contratos administrativos vigentes, y, de otro, el propósito de establecer una programación más amplia, por entenderse que un instrumento de las características del Coro Nacional ha estado infrautilizado, al limitarse su actividad casi exclusivamente a la participación en los conciertos sinfónico-corales de las temporadas de la ONE.

Las peticiones de la Dirección General de Música encontraron un eco favorable, aunque limitado, ya que por parte del Ministerio de Cultura se pudo habilitar una cantidad que permitió establecer una gratificación complementaria, correspondiente al último trimestre del año 1978. La reiterada presión ejercida por la Dirección General en los primeros meses de este año no ha obtenido, por el momento, respuesta favorable, dado que por la superioridad se ha entendido que el cauce viable y legítimo para resolver el problema económico del Coro Nacional es el de formular —como se ha hecho— una petición al Ministerio de Hacienda de ampliación del crédito global para el presente ejercicio, y, por otro lado, está el dato muy importante de que, al no haberse aprobado el Presupuesto ordinario para el presente año, no cabe habilitar cantidades significativas que no cuenten con el respaldo de las dotaciones autorizadas para 1978.

Por tanto, ante la situación planteada, que ha sido puesta en conocimiento de las autoridades superiores, esta Dirección General estima ineludible —en beneficio de los componentes del Coro Nacional y en evitación de la radicalización de posturas, en nada favorables al citado conjunto— que se mantengan los actuales compromisos derivados de la programación anunciada, debiendo prestarse el Coro Nacional a la realización de los ensayos habituales para el trabajo con la Orquesta Nacional, ya que, en caso contrario, y siguiendo instrucciones de la superioridad, se adoptarían las medidas disciplinarias que la legislación vigente contempla para esta anormal situación.

Ruego que la decisión que se adopte se ponga en conocimiento de esta Dirección General en la mañana del 3 de abril. La no recepción de tal comunicación se entenderá como persistencia en la actitud de indisciplina.

mueve las diligencias oportunas para proceder a la rescisión de los contratos si los componentes del Coro no deponían su actitud de no cumplimiento de los ensayos programados y necesarios para la realización de los conciertos, ofreciendo siempre su apoyo a las reivindicaciones y su gestión para conseguir los medios necesarios para satisfacerlas.

Ante este planteamiento, y hasta el 27 de julio, aproximadamente el 50 por 100 de los miembros del Coro reafirman sus reivindicaciones y se retractan del escrito del 29 de marzo, aceptando reintegrarse a su trabajo normal, lo que la Dirección General de Música estima suficiente para detener los procedimientos promovidos a los firmantes.

Con fecha 29 de junio, y ante la actitud del resto de los componentes de no formalizar explícitamente su disposición de reintegrarse a su trabajo, se producen las cinco primeras rescisiones que se aplican a los cuatro miembros de la Comisión que había mantenido e inducido a proseguir en dicha actitud y a un componente destacado por su indisciplina.

El 12 de julio, el resto de los componentes dirige un escrito a la Dirección General, que se admite como suficiente, y el 17 de julio se reúne de nuevo el Coro en su lugar de trabajo, entregando posteriormente un escrito firmado por una gran mayoría de los miembros del Coro solicitando la readmisión de sus compañeros, estudiándose en estos momentos la posibilidad de acceder a esa petición.

Nuevas Generaciones Nueva música

JOSE RAMON ENCINAR

Hace aún poco tiempo Enrique Franco lanzó desde sus páginas del diario «El País» el término que hoy recogemos; apoyándose en la teoría de Julián Marías acerca de la periodicidad de ciertos rasgos que confieren una unidad generacional, Franco escribía entonces refiriéndose a la Generación del 75. Así pues, casi como simple recurso nominal, hay que advertirlo, aceptamos la designación para nuestro trabajo.

La Generación del setenta y cinco considerada en sí misma

Para empezar y como toma de contacto con el medio a tratar, hemos de aclarar que nos encontramos ante un caso parecido al del «Grupo de los Seis»: son muy pocas las coincidencias entre los miembros de la Generación; aún más: en el caso del grupo bautizado por Cocteau había al menos una rigurosa contemporaneidad; en el caso que nos ocupa hay disparidad de edades, de procedencia y de presupuestos estéticos; nos queda pues, como único aglutinante, el hecho incuestionable de que todos estamos viviendo este poco claro momento presente. En relación a la diferencia de edades habría que preguntarse a quiénes considera Enrique Franco miembros de la Generación del 75. Sería necesario plantear dos cuestiones: a) En algunos casos la difusión de la obra de un compositor hace que se le incluya o, al menos, se le relacione con otra generación, como es el caso de Tomás Marco y la Generación del 51, cuyos miembros son, por término medio, doce años mayores que el compositor madrileño; b) So pena de andar creando de palabra y generación tras generación anualmente, en consideración a lo novedoso ocurrido cada doce meses, conviene considerar globalmente el



resultado de varios años, de varias apariciones de compositores por fugaces que algunas hayan sido. Así, consideraremos el amplio espectro de siete años, desde 1972, año de los «Encuentros de Pamplona» organizados por ALEA, hasta 1979. En el 72 acabó la actividad de ALEA, excepción hecha del Laboratorio de Música Electrónica; es indudable que así se cerró también un capítulo de la música actual española; ALEA, que tanta repercusión tuvo en las generaciones anteriores, no ha tenido ninguna, o casi ninguna, en la del 75. En aquellos «Encuentros» participaron ya con sendas composiciones electrónicas, dos compositores que nos interesan: An-

tonio Agúndez (1951) y Francisco Guerrero (1951). En enero de 1979 se celebró el concierto anual con las obras seleccionadas en el Concurso de composición de la Confederación Española de Cajas de Ahorros. En dicho concierto, junto a compositores tan reconocidos como Joan Guinjoan y Claudio Prieto figuraron dos autores noveles o casi: José García Román (1945) y José Luis Turina (1952).

Retomemos el discurso iniciado sobre la disparidad de edades en la actual generación. Aclarado ya el criterio para discernir quién pertenece a la generación del 75 y quién no, exclusivamente en nuestra opinión, no resulta extraño que aparezcan en ella

Gabriel Fernández Alvez (1943) y Benet Casablancas (1956). Encaminados hacia la tercera evidencia en el grupo considerado, la heterogeneidad de postulados estéticos, habría que preguntarse hasta qué punto influye o no esta diferencia de edad, considerable en algunos casos.

Es también notable la diferencia de procedencia de los compositores que integran la Generación del 75. Hay una división posible que aparece como obvia: los que se han formado en el Conservatorio y los que no. Ahora bien, esta separación, conscientemente simplista, origina a su vez cuatro nuevos apartados: entre los que han seguido enseñanzas académicas encontramos algunos compositores cuya necesidad de libertad y sobre todo, su bagaje extramusical, bien como formación humanística, bien como riqueza interior, han sido y son lo suficientemente fuertes como para evitar que el aprendizaje tradicional se haya convertido en lastre de su creatividad. Otros compositores, en cambio, no acaban de asimilar los muchos años de Conservatorio como lo que debían ser: una experiencia disciplinaria y un conocimiento histórico de la música. Dentro del apartado en el que hemos situado a los compositores que no han asistido, al menos de forma continuada, al Conservatorio, hay que distinguir otras dos tendencias: la de aquéllos que han pasado por una necesaria disciplina adecuada a los fines previstos y cuya escritura evidencia esta solidez de oficio, y la de aquéllos que, bien por proceder de otros campos del conocimiento ajenos al de la música, bien por su escasa formación musical, aún siendo la música su centro de atención, comenzaron a escribir rudimentariamente, surgiendo como por generación espontánea y dejando rienda suelta a su imaginación, apenas forzada por una muy simple técnica. Vistas así las cosas no podemos llegar al tercer punto enunciado, la disparidad de postulados estéticos, sino como consecuencia lógica de lo antedicho, y precisamente así no nos extrañará que la heterogeneidad sea grande; en la Generación del 75 hay quien busca y encuentra su propio estilo y quien huye de él; quien escribe una obra tras otra sin más preocupación que la de la manufactura y quien se devana en replanteamientos infinitos antes de escribir una sola nota; quien observa la música más social que artísticamente; quien relaciona la composición con el teatro; en fin, un va-

JONDO. FRANCISCO GUERRERO

que la verde oliva canta, que canta la verde oliva. ¿qué pájaro será aquel que canta en la verde oliva?

riopinto panorama en el que, ni desde dentro ni desde fuera, el Norte existe.

La Generación del setenta y cinco en relación con sus predecesores

La Generación del 51 comenzó su andadura entre dos fuegos que ciertamente hacían casi imposible el más sospechoso gesto: el sistema formal temático y el serialismo. Es cierto que la pesada losa del serialismo integral no cayó sobre los españoles como sobre el resto de Europa Occidental, Alemania, Francia e Italia en especial; no obstante, un cierto vértigo hacia lo desconocido se dejaba sentir en los primeros balbuceos de los que hoy ya son maestros; era evidente el atavismo a la tradición que, todo lo más, se había prolongado hasta Bartók y Strawinsky.

Sacudido el yugo del conservadurismo, apareció en la escena musical otra generación que como tal podríamos dar por perdida; sus supervivientes, Marco, Cruz de Castro, Cano y Tamayo, participaron con sus compañeros de una cierta fobia por la tradición, que les llevó a la práctica de Música-acción y happenings, si bien, los arriba reseñados, continuaron luego su actividad compositiva por otros derroteros.

Así aparece la Generación joven como término medio entre la actitud de la del 51 y la de la generación intermedia; ni tan apegada a la tradi-

ción como aquélla en sus comienzos ni tan contraria a la misma como ésta. Dentro de la heterogeneidad de que hemos hablado, en nuestra generación puede observarse un común respeto en sus miembros hacia la tradición, con diversas acepciones: apego a la misma, referencias matizadas o distante consideración.

La Generación del setenta y cinco y las jóvenes Generaciones de otros países

Tantas veces se ha hablado de la plena incorporación de los compositores españoles al panorama mundial, que otras tantas se habrá puesto en duda la veracidad de tal aserción, habida cuenta del triunfalismo de que se ha hecho gala en nuestro país a lo largo de tantos años. Sin embargo es rigurosamente cierto; es más: no es optimismo considerar la posibilidad de que la joven generación de compositores españoles figure a la cabeza de otras, sino pura objetividad. No se trata de que la nuestra sea una generación superior a la del 51 o a la intermedia; lo que ocurre es que mientras los miembros de estas generaciones anteriores tenían y tienen que habérselas con compositores de la talla de Ligeti, Stockhausen, Berio, Boulez, Kagel y tantos otros similares, las nuevas generaciones europeas y americanas dan muestra de una flaqueza imaginativa, redundante en lo que no es sino vulgar imitación, que nada tiene que ver con lo que ocurre aquí ahora. Es verdad que hay cosas positivas en otros países; un ejemplo: la formación técnica de los compositores italianos es, en general, superior a la de los españoles, como se evidencia en sus partituras. Pero no hay que olvidar lo que Edgar Varése declaró al «New Mexico Sentinel»: «El arte no nace en la razón. Es el tesoro huido de nuestro inconsciente, ese inconsciente que tiene mayor capacidad de aprehensión que nuestra lucidez. En el arte un exceso de razón es mortal. La belleza no procede de una fórmula. Es la imaginación quien da forma a los sueños.» Y hay algo más: en un momento en el que no existen cánones y toda actividad artística se convierte en aventura personal, precisamente lo que ha dificultado nuestra inicial terminología, la heterogeneidad de la joven generación española, representa una riqueza poco frecuente y un foco de potenciales directrices. Así sea.

UN SECRETARIADO PARA LOS JOVENES MUSICOS ESPAÑOLES

Si durante muchos años las J.J. M.M. de España han actuado en muchos frentes para divulgar y dar a conocer la música y los músicos del país, nunca hubo la ocasión propicia para aglutinar en un organismo creador y coordinador a la vez, a los jóvenes músicos que, en buena lógica, son los auténticos protagonistas de la labor de la Entidad. Actualmente, constituye una preocupación básica de la Junta Nacional de las Juventudes Musicales Españolas, el cumplimiento de todos los postulados de la Federación que, contemplando las dificultades que tiene un joven intérprete para darse a conocer o un compositor para lograr que su obra se beneficie del mínimo de una sola audición, posibilita a cada uno de ellos los elementos indispensables para que halle un clima que le estimule a trabajar, y que, si lo desea, le permita perfeccionar sus conocimientos en centros internacionales de gran solvencia.

El primer problema que se ha planteado la Junta Nacional de Juventudes Musicales Españolas, ha sido el método que se podría seguir para aglutinar en un organismo unitario a todos los jóvenes músicos del país, y, para ello, el «Secretariado de Jóvenes Músicos» dispone de tres vicesecretarías situadas en Barcelona, Madrid y Sevilla y que, obrando en perfecta coordinación, van investigando los cauces más adecuados para incorporar a todos los jóvenes músicos españoles en su labor.

Alrededor del Secretariado, han surgido certámenes que tienen por objeto el proporcionar alicientes a los jóvenes que desean lanzarse a una carrera concertística. Así, se celebró en Sitges la Primera Tribuna de Jóvenes Intérpretes Españoles en la que una docena de nombres inéditos en el panorama musical español actuaron ante un público previamente seleccionado entre críticos, empresarios, Presidentes de Asociaciones musicales y responsables de medios de comunicación. También el Concurso Permanente de Jóvenes Intérpretes, es hoy un medio para tener una visión constante y muy dinámica de como los jóvenes instrumentistas de nuestro país van cada día buscando los medios para mejorar su nivel profesional. Hasta el momento de escribir estas líneas se han celebrado los Concursos correspondientes a cuatro fases y se ha podido apreciar un buen nivel y un alto sentido de responsabilidad entre la mayoría de los participantes. Tanto a los que participan en las Tribunas como a los galardonados del Concurso Permanente, Juventudes Musicales Españolas les brindan el poder actuar en sus delegaciones locales, puesto que, los Presidentes de estas delegaciones son conscientes de que deben abrir las posibilidades de la Entidad con toda prioridad a los artistas de las noveles generaciones.

El Secretariado de Jóvenes Músicos Españoles de Juventudes Musicales, ha podido este verano, hacer que varios de sus artistas participaran en Campos Musicales Internacionales de la Federación Internacional de Jeunes Musicales, a los que han podido acudir beneficiándose de las becas que la mayoría de países ofrecieron a España y de las ayudas económicas que la Dirección General de la Juventud del Ministerio de Cultura ha proporcionado bajo la garantía de la gestión de la Junta Nacional de Juventudes Musicales. A la labor de participación en los Campos Internacionales de la Federación, se añade el programa de intercambios de jóvenes artistas españoles con otros de distintos países. Para este proyecto Juventudes Musicales coopera con la Direc-



El «QUARTET CATALA DE JOVENTUTS MUSICALS» *quintet*
de Jóvenes Músicos de J.J.M.

ción General de la Música a fin de garantizar unas condiciones muy favorables, tanto para quienes nos visiten como para los españoles que se benefician de giras internacionales.

A todo un amplio plan concebido a medio y largo plazo, que pretende la incorporación de la mayoría de jóvenes músicos del país a una vida profesional con menos dificultades, se añade una acción de asesoramiento profesional y de contacto humano que beneficia en grado sumo a muchos artistas que caerían en el desánimo. De ello siempre surgen realizaciones positivas puesto que conjuntos de jóvenes, estrenos de obras o simplemente el poder proporcionar un acompañante a quien lo busca desde tiempo, son alicientes que, sin una coordinación como la que se viene desarrollando no se pueden llevar a término. En esta línea de organización de conjuntos cabe destacar la creación en Cataluña del «Quartet Català de Joventuts Musicals» en unos momentos en los que este tipo de Agrupaciones de Cámara difícilmente abundan.

Finalmente para una buena información, destaquemos los siguientes nombres que han comenzado a colaborar con el Secretariado y que en su mayoría son catalanes puesto que el Secretariado de Barcelona, que agrupa ya la respetable cifra de ciento veinte músicos, es el que ha comenzado a trabajar con mayor intensidad.

● Seleccionados en la Tribuna de Intérpretes Jóvenes de Sitges:

Carme Talleda, piano; Josep Salomón Carbonell, clarinete y Assumpta Coma, piano; Isabel Bermúdez, piano; M.^a Dolores Cortés, soprano y Vicenç Prunés, piano; Albert Nieto, piano; Nuria Calvo, violoncello y Elisabet Segarra, piano; Inmaculada Balcells, guitarra; Jordi Colomer, flauta dulce y Joan Bta. Furió, guitarra.



LEONARD BERNSTEIN, impartiendo una lección magistral en un Campo Musical de la Federación Internacional de Juventudes Musicales.



ha sido creado por el Secretariado I.M.

● Galardonados en el Concurso Permanente de Jóvenes Intérpretes:

En Cádiz, 1.ª fase: Carles Trepas, guitarra; 2.ª fase: Ignasi Alcover, violoncello.

En Alcalá de Henares, 1.ª fase: Rafael Casasempere, flauta.

● Asistentes a los Campos Musicales:

Joan Rubinat, Campo Musical de Weikersheim (Alemania Federal), del 14-8 al 6-9.

Antonio Benlloch, Campo Musical de Groznjan (Yugoslavia), del 16-7 al 1-8.

Marta Jarne, Campo Musical de Pecs (Hungría), del 17-7 al 2-8.

Eugenia Sequeira, Woudschoten (Holanda), del 9-8 al 18-8.

● Intercambios Internacionales:

Eulalia Solé (piano), Intercambio con Juventudes Musicales de Estados Unidos. Concierto en el Carnegie Hall de Nueva York.

Gerard Claret (violín), Intercambio con Juventudes Musicales de Yugoslavia.

Xaxier Joaquin (percusión), Intercambio con Juventudes Musicales de México.

● Participación en el Congreso Internacional de Zagreb:

Percusiones de Barcelona: Director Xavier Joaquin

Josep Martínez
 Angel Pereira
 Manuel Tortajada
 Xaxier Llandrich
 Jordi Moraleda

Tenor: Manuel Cid.

Quartet Catalá de Joventuts Musicals:
 Integrado por: Nestor Eidler, primer violín
 Pere J. Puértolas, segundo violín
 Ignasi Alcover, violoncello
 Raimon Cadademunt, viola

Estreno en Yugoslavia del «Viaje a la Luna», del compositor Xavier Montsalvatge.

Para información:

Srta. Angels Rosel. Secretaria General de Juventudes Musicales Españolas. Avda. Diagonal, 430. BARCELONA. Teléfono 228 77 18.
 Sr. D. Enrique Lacomba, San Bernardo, 44. MADRID. Teléfono 222 50 94.
 Sr. D. David Roldán. Alfonso XII, 16. SEVILLA. Teléfono 21 12 48.

Milán ACUSTICA

SONORIZACION DE ESPECTACULOS
 ALQUILER EQUIPOS DE SONIDO

TEATRO - CONCIERTOS - RECITALES
 CONVENCIONES - MITINES

CASTELLO. 13
 TEL. 226 02 11
 MADRID - 1

La educación Musical

En principio debemos entender que la educación de alto nivel musical en España es aquella que se imparte o recibe en los denominados Conservatorios Superiores de Música, ya que la Universidad española no tiene incorporados aún planes de estudio para algún grado de Licenciatura o Doctorado musical.

Con tal denominación de «Conservatorio Superior» existen en España once centros clasificados como estatales unos y como oficiales otros. La problemática que presenta la educación musical en nuestro país se agudiza quizás aún más si nos referimos a la enseñanza de rango superior por las estructuras vigentes desde hace bastante tiempo y que permanecen sin modificación alguna que los haga perfectibles. Se impone pues un análisis de la situación y una reestructuración a fondo que esperamos se realice alguna vez con seriedad.

Desde «MUSICA EN ESPAÑA» pretendemos hoy solamente el enuncia-

do numérico de ciertos datos significativos que en sí mismos revelan un desarrollo anómalo. Estos datos nos han sido facilitados directamente por los Directores de los Conservatorios Superiores, con la excepción del Conservatorio Superior del Liceo de Barcelona y la Escuela Superior de Canto de Madrid, de los que no hemos conseguido una respuesta positiva a pesar de nuestras reiteradas peticiones. Los datos reflejados proceden de los Conservatorios Superiores de Alicante, Barcelona (Municipal), Córdoba, Madrid, Málaga, Murcia, Sta. Cruz de Tenerife, Sevilla y Valencia (nueve en total).

En los esquemas siguientes se reflejan: a) número total de alumnos inscritos (en los Conservatorios denominados Superiores conviven al mismo nivel administrativo y académico los alumnos de grado elemental, medio y superior), b) número total de alumnos que estudian carreras de nivel su-

perior, c) número total de profesores que enseñan en cada Conservatorio.

El número total de alumnos inscritos en los nueve Conservatorios encuestados es de 41.247. Los estudiantes de los cursos superiores relacionados con algún instrumento convencional, Composición y Dirección de Orquesta suman en total 359, es decir, el 0,87 por 100 del total de alumnos inscritos en estos nueve Conservatorios.

Los comentarios sobran pero el deseo de que esto se encauce creemos que está en el ánimo de todos.

Hemos limitado este esquema a los alumnos que cursan estudios superiores en alguno de los instrumentos convencionales además de la Composición y Dirección de Orquesta. Algunos Conservatorios nos han enviado también una relación de otros alumnos que asisten a otras clases normalmente complementarias, cuyo tema abordaremos en otra ocasión.



Superior en España

Conservatorio Superior	Total alumnos	Alumnos superiores	Profesores	Alumnos superiores por materias
ALICANTE	2.218	10	38	Piano = 2. Guitarra = 3. Clave = 4.
BARCELONA (Municipal)	3.895	59	109	Piano = 16. Guitarra = 6. Violín = 3. Violoncello = 1. Arpa = 2. Organo = 4. Harmonium = 1. Clave = 1. Flauta = 1. Oboe = 1. Clarinete = 3. Fagot = 1. Trompa = 3. Trompeta = 4. Saxofón = 1. Percusión = 3. Canto = 5. Dirección Orquesta = 3.
CORDOBA	3.224	6	43	Piano = 2. Guitarra = 2. Canto = 1. Composición = 1.
MADRID	10.100	172	156	Piano = 130. Guitarra = 10. Clarinete = 3. Fagot = 1. Flauta = 1. Flauta de pico = 1. Trompa = 1. Trompeta = 1. Trombón = 1. Tuba = 1. Violín = 14. Viola = 2. Violoncello = 6.
MALAGA	3.909	10	64	Piano = 5. Guitarra = 4. Trompeta = 1.
MURCIA	4.870	14	47	Piano = 1. Guitarra = 4. Instrumentos de viento s. e. = 2.
STA. CRUZ DE TENERIFE	2.899	2	37	Guitarra = 2.
SEVILLA	3.147	30	39	(No se recibió relación).
VALENCIA	6.985	56	81	Piano = 12. Guitarra = 6. Violín = 2. Flauta = 2. Oboe = 2. Clarinete = 8. Fagot = 2. Trompa = 3. Trompeta = 3. Trombón = 2. Saxofón = 2. Percusión = 2. Dirección Orquesta = 4. Composición = 3.
TOTAL	41.247	359	614	

RECTIFICACIONES

En nuestro número cero (febrero-marzo, 1979), publicamos una relación de los conservatorios españoles. Dicha relación contenía una serie de errores que hoy deseamos subsanar. Lo subrayado es lo correcto.

LAS PALMAS
Conservatorio Profesional

LOGROÑO
Conservatorio Profesional

PALMA DE MALLORCA
Conservatorio Profesional

Plaza Hospital, 4

PAMPLONA
Conservatorio Profesional

SANTA CRUZ DE TENERIFE
Conservatorio Superior

SANTANDER
Paseo Menéndez Pelayo, 8

TARRAGONA
Conservatorio Profesional

VIGO
Conservatorio Profesional

VITORIA
Conservatorio Profesional

CONSERVATORIOS OMITIDOS EN EL NUMERO CERO

AVILA
Conservatoria de Música «Tomas Luis de Victoria»
(Elemental)
Avda. José Antonio, 1
Director: *Teresa Cortés Testillano*

LUGO
Conservatorio elemental de Música

ENSEÑAR - EDUCAR

Expresión elemental y culta

Luciano González Sarmiento

Desde un punto de vista crítico, la incidencia del arte musical en cualquiera de los esquemas educacionales convencionales, aparece como una realidad en la que sus efectos, no sólo no responden a unos planteamientos medianamente aceptables, sino que, en un nivel ideológico, estos quedan desvirtuados por su contradicción latente.

La realidad contradictoria, que de alguna forma ha venido siendo motivo de evaluación constante, queda asimismo disminuida ante el hecho, también real y contradictorio, de unos efectos cuya naturaleza reside en el utilitarismo y en la manipulación, pero cuya raíz procede de una ideología bastante aceptable desde el punto de vista de la conducta humana debido a soportes diferenciadamente antropológicos y culturales. Tal es el caso del papel que ha venido jugando en el tinglado histórico la música, tratada a efectos de planteamiento educativo, como una realidad incorporada por su misma estructura a las formas de comportamiento humano notoriamente ancestral y como una realidad cultural cuyos bienes quedan reflejados en lo convencional de unas conductas ética y estéticamente desarrolladas.

Sin embargo, el planteamiento queda diluido en el desarrollo educativo mismo, cuando los fines educacionales son reducidos a meros métodos de adiestramiento y cuando los objetivos se pueden medir en grados de utilitarismo, cuando no «para embotar la conciencia» (1).

Cabría preguntarse, al igual que Jean Cocteau se pregunta acerca de

la poesía, si la música es indispensable para algo...

No es mi intención entrar en consideraciones de ningún género acerca de la utilidad de la música a un nivel general, aunque esto sea inevitable si pretendemos aclarar aspectos que conciernen a una actividad musical de carácter definitivamente educativo.

Conviene, sí, diferenciar los planteamientos en los que la música adquiere carácter de «medio» para una educación (desarrollo) de los factores que integran la personalidad, y otros más utilitarios y convencionales en la que la música adquiere un marcado carácter de «fin en sí mismo» mediatizando así el proceso metodológico. Sin embargo esto no sería más que una diferenciación formal de la actividad no precisamente ante la realidad musical, sino ante la conducta musical del ser humano, colocando al mismo nivel esencial la conducta del «músico» que utiliza la música como vehículo de realización profesional y la de los seres humanos cuya actividad musical es causa y efecto al mismo tiempo de ciertos componentes de su conducta.

En los sistemas educativos socialmente convencionales, la música, como tantas otras materias de la actividad educativa, ha visto desvirtuada su naturaleza educacional al ser incorporada al «currículum» como una actividad formal y no como objeto de uso para un desarrollo de la personalidad.

Aún hoy día, cuando las investigaciones realizadas y el sentido común descubren un sinfín de posibilidades educativas a través de la actividad musical, los sistemas educativos difundidos por la burocracia que ostenta el poder de dictar, siguen empeña-

dos en valorar más la formalidad de la realidad musical convencional que la naturaleza de la realidad educativa. Esto es así no sólo en los programas de actividad escolar sino en los planteamientos de desarrollo a nivel popular o social, los cuales hacen resaltar más lo espectacular que lo educativo, manteniendo así un espíritu «burgués» anacrónico que deleita a unos pocos pero que no sirve al carecer de consecuencias educativas.

El que la música pueda ser considerada como una realidad de naturaleza educativa se debe más a su posibilidad de incidencia en los factores profundos de la conducta humana que a su estructuración formal. Al mencionar los factores de la conducta me refiero a factores de sensibilidad y no precisamente a la sensorialidad que, activada de forma tan pródiga como sutil por la sociedad, ha sido encauzada hacia una revitalización de la sensualidad más primaria en lugar de incidir en el desarrollo de los sentidos.

El mismo desarrollo de la sensibilidad se ve truncado en el momento que el formalismo y lo convencional adquieren lugar de primacía en el sistema educativo.

La incidencia de la música en la conducta se realizaría solamente en el ámbito expresivo, es decir, en el momento en que esta (la música) pudiera ser un medio de expresión utilizado a cualquier nivel, desarrollando así no sólo la sensibilidad de la realidad sonora musical sino la posibilidad de exteriorización a través de ella de los aspectos profundos de nuestra misma realidad personal o social. Con ello, se llegaría a la posibilidad de la expresión pura necesaria para el equi-

(1) Ernst Fischer «La necesidad de artes».



libro personal y a la comunicación necesaria para la convivencia.

En definitiva, la música como cualquiera otra manifestación artística, ha sido siempre para el hombre un medio de expresión y de comunicación, sometido a todas las variantes del hombre y su momento vivido. Esta afirmación tan repetida y utilizada debe servir de forma fundamental para encauzar cualquier controversia que desviaría el tema en cuestión.

Convendría considerar las formas originales y arcaicas de expresión musical y las transformaciones que han experimentado según la exigencia del ser humano por un lado, sus descubrimientos, sus necesidades de comunicación, sus medios, sus formas de vida y el contexto social en general, por otro. Pero no hay que olvidar que, por encima de cualquier forma de elaboración de la materia sonora, está el hecho de la expresión en sí y que sin esta premisa de finalidad, el fenómeno musical no tendría base de continuidad al igual que carecería de sentido y de base cualquier otro fenómeno expresivo que en definitiva no sirviera al hombre.

Surgen pues dos campos que si no se funden, si no se entienden, no producirán resultado alguno. Si el hombre no entiende el lenguaje sonoro no

habrá posibilidad de expresión ni de comunicación

Pero el material sonoro utilizado en la expresión musical ha sido modificado en cada época, en cada generación, yo diría en cada momento, unas veces sin perder su categoría de elemental y otras transformándose en un lenguaje culto, planteándose así una doble vertiente en la expresión, una elemental espontánea, auténtica en el juego expresivo sencillo y otra culta, elaborada, intelectualizada, también auténtica pero dentro de un juego expresivo complejo. Ambas vertientes poseen la misma raíz —los elementos sonoros, y el mismo fin— la expresión. Su diferenciación se basa solamente en la forma de desarrollar tales elementos sonoros. Modelos de ambas vertientes podemos hallar en la expresión musical popular y en las diferentes épocas que generará el «Ars nova» de la sociedad occidental.

Hasta ese momento, la expresión musical poseía unas características de lenguaje directo, pleno de contenido sin ambages ni complejidades, «literario», y llano como el lenguaje verbal cotidiano. La creación era un hecho vivo sin elaboraciones posteriores; me atrevería a definirlo como un producto para el «consumo», porque

era un hecho dinámico, es decir, vivo en el momento en que se producía.

Quisiera recordar aquí que el hombre partirá de estas formas elementales de expresión para construir el tinglado de la expresión más culta, más elaborada. He mencionado al hombre, como ente plural, pero creo que más bien es la sociedad, como ente singularizado, la que impone el cauce de unas formas de expresión que por sus características establecerán un divorcio más aparente y forzado que real. Buena prueba de ello, son las constantes y variadas regresiones (positivas regresiones) que hoy definen al arte actual.

Hasta aquí no he intentado más que establecer una diferenciación entre dos formas de expresión, que asimismo definen dos posturas diferentes del hombre ante el hecho expresivo: la elemental, directa, sin defensas conscientes y la elaborada, denominada culta, que muchas veces se queda en puro ropaje.

El hecho educativo

Consideremos ahora el proceso educativo. Es un proceso dinámico, es decir, vivo o vivencial, en el que cada experiencia vivida es un aprendizaje.

La experiencia vivida es la experiencia creada y me atrevería a decir «sufrida». No es un proceso de aprendizaje en el sentido convencional, es un proceso de creación y por partida doble, en el sentido individual (el ser humano posee su propia personalidad) y en el sentido grupal (el hombre es un ser de grupo, es un ser social). Tanto más desarrollado será el ser humano cuanto más experiencia consciente haya acumulado. Así es como el proceso educativo adquiere un carácter dinámico.

El mayor error en que puede incurrir la educación básica es el de considerar el resultado por la suma de conocimientos adquiridos o el plantear los objetivos en base al aprendizaje dirigido. Porque así limitaremos el proceso a una mera transmisión de términos y conceptos que nunca será suficiente para mostrar el índice de capacidad del educando. Con este planteamiento, la educación se convierte, en el mejor de los casos, en un cúmulo de experiencias teóricas, colocando al individuo en una situación de receptividad pasiva o de dependencia. Logrado esto, se habrá conseguido seguramente un ser dócil, disciplinado, un archivador de datos, que sólo funcionará cuando alguien le ponga en marcha, como una máquina computadora, pero carente de iniciativa, vacío de creatividad, porque será un ser dependiente y un ser dependiente nunca es un ser creador.

Una de las causas por las cuales la educación es a veces frustrante y deformadora es la de considerar el hecho educativo como una fase de información y quizás radique aquí la apática rutina en que a veces se «mece» este interesante (el más importante) trabajo de nuestra vida.

Con estas consideraciones acerca de la materia (la música) y la situación vivencial de la formación, nos es fácil entrar en el ámbito de lo que se ha venido entendiendo como «educación musical».

Ya, en principio, habría que poner en tela de juicio lo que se viene entendiendo con los términos «educación musical», «pedagogía musical», «música para niños», etc. Estos conceptos desvirtuados con la práctica, son demasiado confusos sobre todo en una educación de base, donde las materias, las actividades y el trabajo en general deberán estar integrados y globalizados con un denominador y sobre un eje común. Globalizar no supone una mera operación de suma; ello implica fundamentalmente rela-



ción en un todo, que cualquiera de las partes pueda poner en funcionamiento el todo, que en este caso es el desarrollo de la personalidad del individuo. La música como materia o actividad educativa ha de poseer unas características tales que permitan una interacción viva con el resto de las actividades para lograr unos objetivos comunes. De modo que, por un lado, habrá que analizar la relación existente entre las materias que han de estimular la labor educativa, y por otro, estudiar y comprender la interacción efectiva que la actividad musical pueda tener con la actividad global de una educación de base.

Si en estos dos aspectos no se hallara relación, la música o la actividad musical no deberá tener cabida en un curriculum educativo de base. Pero me parece que esto no es así y entiendo que el error es un error de planteamiento. Si la actividad musical había desaparecido prácticamente de los programas educativos, esto era debido a que se había intentado su incorporación con los mismos esquemas y al mismo nivel que la educación musical que se imparte en trabajos especializados (Escuelas profesionales y Conservatorios) Tan mons-

truoso era el intento, que las consecuencias están bien patentes: hasta ahora las únicas secuelas de actividad musical en un centro de educación básica son la clásica rondalla y el clásico corito y las exhibiciones decimonónicas de los finales de curso, que son la mejor muestra de lo que no debe ser. Pero continuando con el intento de remediar tal situación, se han realizado esfuerzos muy perseverantes, eso sí, que no han modificado en absoluto la línea pasada, porque se ha pretendido enriquecer la situación sin cambiar para nada el planteamiento o las premisas iniciales. Y naturalmente se ha vuelto al error de, en vez de realizar una educación básica y amplia que sirviera al ser humano en su desarrollo más coherente, se ha reducido todo a «enseñar música» a los niños (Para colmo hubo una época en que la música sólo se enseñaba a «las niñas»).

Cuanto más se insista en enseñar la música a los niños (o a los adultos) tal como se enseña en un Conservatorio, más resistencia encontraremos por parte de todos y llegará un momento en que efectivamente nos diremos, como hoy se dice la inmensa mayoría, que nos **dejemos de música**.

PREMIO DE COMPOSICION «JOSE MARIA IZQUIERDO, 1979»

- 1) Podrán concurrir al mismo todos los compositores españoles que lo deseen sin limitación en cuanto al número de obras a presentar.
- 2) Las obras, que podrán ser de tendencia y forma libre, deberán ser originales, inéditas y no interpretadas en audición pública de duración entre diez y quince minutos, y escritas para quintetos de viento (flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot), quedando excluidos los instrumentos electrónicos y cintas magnetofónicas.
- 3) Los originales deberán ser enviados hasta el día 15 de octubre de 1979 a:
Premio «JOSE MARIA IZQUIERDO, 1979»
Excmo. Ateneo de Sevilla
Tetuán, 7
SEVILLA
- 4) Las obras deberán ser enviadas bajo seudónimo o lema. Aparte, en sobre cerrado, se especificará claramente: nombre y apellidos del autor, residencia, teléfono.
- 5) El Premio «JOSE MARIA IZQUIERDO, 1979» está dotado con 50.000 pesetas y placa de plata, siendo indivisible y pudiendo ser declarado desierto. La obra premiada, será estrenada en concierto público por el «QUINTETO DE VIENTO DEL ATENEON DE SEVILLA».

CONCURSO INTERNACIONAL DE INTERPRETACION DE GRANADA

Primer Premio: Takashi Shimisu (violín), Japón.
Segundo Premio: Philipps Descamps (violín), Bélgica y Rafael Ramos (violoncello), España.
Tercer Premio: Margaret Powell (violín), Australia.
Dos accesos: Emilio Navidad (viola), España y Thierry Stockel (violín), Francia.

MUSICA EN DAROCA

I Curso Internacional de Música Antigua Española. Del 3 al 8 de septiembre 1979, Daroca (Zaragoza), Organo, Clave, Vihuela y Guitarra española.

III CONCURSO NACIONAL DE MUSICA CAMBILS (TARRAGONA)

Del 1 a 30 de junio 1979

Paul Schilhawsky: Interpretación en el Lied alemán y Operas de Mozart.
Román Alís: Composición.
Jacques Bodmer: Dirección de Orquesta.
Mariano Martín: Flauta barroca.
Willy Freivogel: Flauta travesera.
Carmelo Martínez: Guitarra.
José A. Pérez: Música de Cámara.
Ramón Coll: Piano.
Perfecto García Chornoet: Piano (Música española).
Francisco Comesaña: Violín.
Juan Krakemberger: Viola.
Antonio Janigro: Violoncello.
Francisco Bonastre: Historia de la Música en Cataluña.
Andrés Ruiz Tarazona: Algunos aspectos de la Música española.

XVI CURSO INTERNACIONAL CERVERA DE SEGARRA (LERIDA)

Del 15 al 25 de agosto 1979

Dirección Coral
Técnica Vocal e interpretación.
Conjunto instrumental-Orquesta
Profesorado: Manuel Cabero, Jacques Calatayud, Benet Camps, Edmon Colomer, Daniel Facón, Pilar Figueras, María Teresa Giménez, Liliane Hasson, Alain Langrée, Helmut Lips, Erwin List, Vicky Lumbroso, Ana Pelegrín, Montserrat Pueyo, Narcís Saladrigues y María Carmen Valls.

Secretaría e Información: Turull, 7. Teléf. 24 30 36. Lérida.

II SEMANA NACIONAL DE CANTO GREGORIANO

Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. 8 al 14 de julio de 1979.

Profesorado: P. Samuel Rubio, Ismael Fernández de la Cuesta, P. Francisco Lara, P. Clemente de la Serna y P. Laurentino Sáez de Buruaga.

Información: ISME ESPAÑA. Conde de Aranda, 17. MADRID-1.
Secretaría del Real Colegio Universitario «María Cristina», San Lorenzo de El Escorial. Madrid. Teléf. 896 01 01.

CURSO DE CANTO GREGORIANO

18 al 24 de julio 1979. Burgos.

Profesores y materias: Samuel Rubio: Formas gregorianas y polifónicas, Francis Lara: Paleografía y Semiología, Ismael Fernández de la Cuesta: Modalidad estilística y repertorio, y Luis Elizalde: Conjunto polifónico.

Información: Escuela Superior de Música. Víctor Pradera, 65, duplicado, 3.º. MADRID-8.

CURSOS DE PEDAGOGIA MUSICAL BURGOS

Expresión dinámica del al 14 de julio 1979 - del 26 de julio al 4 agosto 1979.

Pedagogía del Canto Coral del 16 al 24 de julio 1979.

Música en el Bachillerato del 3 al 8 de septiembre.

Profesores y materias: Angela Bacaicoa: Expresión corporal. Ramón Casals: Canto Coral. Formación de la voz. María Castelló: Movimiento Rítmico. Juan Cervera: Teatro. María Angeles Cosculluela: Movimiento Rítmico. Begoña de Pablo: Pedagogía del Canto escolar. María Justina de Pablo: Pedagogía del Canto escolar. Flauta. Luis Elizalde: Audiciones. Pedagogía del Canto escolar. oPlifonía. Música en el bachillerato. Pilar Fuentes: Flauta. Eva García Bernalt: Pedagogía del Canto escolar. Flauta. José María González Marrón: Mimo. Emilio Gutiérrez: Lenguaje audiovisual. Rafael Martínez: Improvisación musical. Instrumentación. Programación. Pedagogía del Canto escolar. María del Sagrario Molina: Pedagogía del Canto escolar. Amparo Montserrat: Pedagogía del Canto escolar. Narciso Saladrigue: Canto escolar. Formación de la Voz. José Sierra: Arte y Literatura.

II CURSO INTERNACIONAL DE MUSICA DE CAMARA

Segovia 16 - 22 de julio 1979.

THE LONDON VIRTUOSI

Anthony Camden (Oboe).
John Georgiadis (Violín).
Edward Beckett (Flauta).
Brian Hawkins (Viola).
Warwick Hill (Violín).
Douglas Commings (Violoncello).
Paul Marrion (Contrabajo).
Nicholas Jackson (Clave, Piano y Organo).

Información: Conservatorio de Música de Segovia. Teléf. 41 23 10.
Teatro Real (Dirección General de Música). Teléf. 248 14 05.

Inscripciones: Conservatorio de Música de Segovia. Plaza del Conde de Ceste, 8. SEGOVIA.

PROGRAMACION

16 de julio
Alcazar (Patio de Armas)
THE LONDON VIRTUOSI

17 de julio
Alcazar (Patio de Armas)
ORQUESTA PUELLARUM PRAGENSIS
Director: *Tomas Koutnik*

18 de julio
Alcazar (Patio de Armas)
ORQUESTA PUELLARUM PRAGENSIS
Director: *Tomas Koutnik*

19 de julio
Santa Iglesia Catedral
Recital de Organo: GILLIAN WEIR

20 de julio
Claustro de la Catedral
Recital de Clavicémbalo: GENOVEVA GALVEZ

21 de julio
Claustro de la Catedral
Recital de Piano: ROSA SABATER

22 de julio
Alcazar (Patio de Armas)
THE LONDON VIRTUOSI

VII FESTIVAL DE MUSICA EN CIUDADELA DE MALLORCA

9 de julio de 1979

Claustro del Seminario
QUINTET DE VENT «CIUTAT DE PALMA»

16 de julio de 1979

Claustro del Seminario
PERFECTO GARCIA CHORNET (Piano)

23 de julio de 1979

Claustro del Seminario
DAVID RUSSELL (Guitarra)

30 de julio de 1979

Claustro del Seminario
SOLISTES DE CATALUNYA
Director: *Xaxier Güell*
Solista: *Gerard Claret*

6 de agosto de 1979

Claustro del Seminario
IGNASI ALCOVER-IAN BROWN (Violoncello-Piano)

13 de agosto de 1979

Claustro del Seminario
CAMERATA DE MADRID
Director: *Luis Remartínez*

20 de agosto de 1979

Claustro del Seminario
MARIA ANTONIETA MARTIN REGUERO (Soprano)
CARME BRACONS DE COLOMER (Piano)

27 de agosto de 1979

Claustro del Seminario
JOSEFINA SALVADOR (Violín)
ANTON AGUILO (Piano)

VIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA DE CADAQUES

2 de julio al 31 de agosto 1979

Información: Centro de iniciativas turísticas de Cadaqués
Font Vella, s/n. Teléf. 25 83 15.

27 de julio THE LONDON GABRIELI BRASS ENSEMBLE

3 de agosto ROMA JABLONSKY (violoncello)
KRYSTYNA BORUCINSKA (piano)

10 de agosto UTA PALZER (mezzo-soprano)
MANUEL CID (tenor)
BREDA ZAKOTNIK (piano)

17 de agosto LEON SPIERER (violín)
EULALIA SOLE (piano)

24 de agosto CUARTETO TARRAGO

31 de agosto JEAN PIERRE RAMPAL (flauta)
ANGEL SOLER (piano)





JOYTEL

Mejía Lequerica 14-Madrid 4- Tlfs 4471207-4471036

EL ARTE, SONIDO

COMPOSITORES VALENCIANOS

*Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760),
Libro de Tocatas para címbalo.
30 Sonatas y 1 Pastorela.
Revisión y versión de José Climent.
Instituto Valenciano de Musicología
de la Institución Alfonso el Magnánimo.
Diputación Provincial de Valencia, 1978*

Los descubrimientos de la musicología española en los últimos años han hecho variar la generalizada opinión que daba como única influencia para la música de teclado en nuestro país la presencia en la corte madrileña del gran compositor napolitano Domenico Scarlatti.

Recientemente, el musicólogo Santiago Kastner, exponía con agudeza la cuestión poniendo en duda esa todopoderosa influencia.

Al aparecer ahora el «Libro de tocatas» para címbalo de Vicente Rodríguez se confirma, una vez más la teoría de Kastner. La edición crítica de José Climent, magníficamente presentada, pone a disposición de los intérpretes un conjunto de piezas para clave (30 sonatas y una pastorela), que son una buena prueba de lo que antecede. El profesor Climent había publicado el pasado año siete sonatas de Vicente Rodríguez de las incluidas en este «Libro de tocatas», exactamente las que figuran con los números 1, 13, 19, 20, 28, 29 y 30. Ahora ha hecho algunas modificaciones al trabajar sobre los manuscritos del año 1744, y no sobre copias modernas.

Vicente Rodríguez es uno de los primeros compositores españoles que se acogen a la forma sonata, tanto en el órgano como en el clavicémbalo, abandonando la vieja forma del «tiento».

Rodríguez Monllor utiliza el término genérico de «tocatas» para luego, individualmente, llamar a sus piezas sonatas. La mayor parte son sonatas monote-

máticas bipartidas según la fórmula corriente en el siglo XVIII, y que fue profundamente utilizada por Domenico Scarlatti y el Padre Soler.

Climent estudia todas las innovaciones aportadas por Vicente Rodríguez y que hacen del «Libro de tocatas» un ejemplar valiosísimo, no sólo en la música valenciana sino en toda la Península. Más próximo al estilo galante, por su línea melódica, que al contrapuntismo imitativo de Cabanilles, este libro será fundamental en la formación del sucesor de Rodríguez en el órgano de la Catedral valenciana, Rafael Anglés (1735-1816), cuya obra para teclado continúa siendo prácticamente desconocida, y del que esperamos pronto noticia editorial que incremente el repertorio, ya amplísimo de nuestro siglo XVIII.

Xoan M. Carreira y Manuel Balboa; 150 años de música galega. Publicacions da Xunta de Galicia, 1979.

Este pequeño libro, escrito en lengua gallega, abarca el período comprendido desde el año 1826, fecha del nacimiento del compositor romántico coruñés Marcial de Adalid, hasta nuestros días.

Entre los hombres del «rexurdimento» gallego del siglo XIX deberían ser incluidos algunos músicos, comenzando por el patriarca Marcial de Adalid (1826-1881), cuya figura abre el libro de Carreira y Balboa, para seguir con tres compositores unidos por hondas raíces al modo de ser y sentir del pueblo gallego: Xoan Montes, Castro Chané y Pascual Veiga.

A la máxima figura dentro de la música histórica gallega, el coruñés Andrés Gaos (1874-1959), se le dedica otro capítulo. Gaos representa la aportación más seria, variada y universal, aunque sea tardía, al nacionalismo musical gallego, nacionalismo frustrado por las circunstancias en el caso de Adalid y que, hasta la aparición de Gaos, tuvo un marcado signo localista. Un cuarto capítulo recoge la aportación musicológica y creadora de Jesús Bal y Gay, desarrollada en gran parte durante su exilio mejicano.

Antes de examinar las últimas generaciones de compositores gallegos, se dedica todo un capítulo a Roxelio Groba, el músico más versátil, trabajador y enxebre de la Galicia actual. Groba ha sabido superar los planteamientos del nacionalismo post-romántico para hacer una música inequívocamente gallega a partir de las premisas estéticas de hoy.

Finalmente, Carreira examina las aportaciones de los más jóvenes autores, comenzando por Julio Andrade Malde y Joam Trillo, hasta los novísimos Fernández Soutelo y Enrique Macías.

La segunda parte del libro, a cargo de Manuel Balboa es una historia del teatro lírico gallego en los últimos cien años. En lo referente a la ópera encontramos los nombres de Baldomir, Veiga, Soutullo, Gaos v. especialmente, Eduardo Rodríguez Losada (1886-1973), hablándose también de los autores de zarzuela de temática gallega y de autores gallegos, destacando la figura del músico de Pontearreas Reveriano Soutullo (1884-1932).

El libro se acompaña de bibliografía, incluidos artículos en publicaciones periódicas, discografía y partituras editadas. Se echa de menos un capítulo dedicado a los grandes intérpretes gallegos, que no han sido pocos.

«Francisco Bonastre». Felipe Pedrell. Acotaciones a una idea. Ediciones de la Obra Cultural de la CAJA DE AHORROS DE TARRAGONA.

«Rodolfo Halffter». Facetas, para piano. REAL MUSICAL.

«Antonio Ruiz Pipó». Encajes, piezas infantiles para piano. REAL MUSICAL.



Novedades Editoriales

(Margarita Soto Visco). Aportación a Música Galega de Marcial de Adalid coas súas cancións. Separata de la Revista Grial. Abril, Mayo, Junio, 1979.

(Diego Ortiz). Seis Recercadas para flauta de pico. Revisión de Mariano Martín. REAL MUSICAL.

(Joaquín Pildain). Canciones populares. Para coro de niños a tres y cuatro voces. REAL MUSICAL.

«Doce dúos del cancionero de Upsula para niños». Transcripción: Alberto Blancafort. REAL MUSICAL.

«Nicolás Oriol, José María Parra. La Expresión musical en la Educación Básica. EDITORIAL ALPUERTO, S. A.

Novedades Discográficas de Música Española

Rodrigo, Albeniz, Moreno Torroba y Celedonio Romero. ANGEL ROMERO, Guitarra. EMI-ODEON 065-085-877

BARROCO ESPAÑOL Y CLAUDIO MONTEVERDI: Obras de Cererols, Durón, de las Muelas, Pujol, Casanovas, Espona. Madrigales a cinco voces de Monteverdi. Coro Universitario de Oviedo. Director: Luis Gutiérrez Arias. ZAFIRO BS-32129

JUAN DEL ENCINA: 18 piezas del Cancionero musical de Palacio. Título del disco «Música Castellana en Juan del Encina». Coral de Cámara San Esteban de Burgos. Director: Juan José Rodríguez Villarroel. MOVIEPLAY 17.1478/4

PADRE ANTONIO SOLER: Las sonatas. Volumen I. Contiene las diez primeras sonatas según la edición de Samuel Rubio. Isidro Barrio, piano. EMI-ODEON 063-021606

MIGUEL CAPLLONCH: Nocturno en la bemol mayor. Dos piezas Op. 17. Träume-rei. Noche estival. Tema y variaciones Op. 8. Idilio. Juan Moll, piano. EMI-ODEON 063-021618

MUSICA ARABIGO ANDALUZA: Instrumentos originales. Atrium Musicae. Director: Gregorio Paniagua EDIGSA-HARMONA MUNDI EHM 389

DOMENICO SCARLATTI: Doce sonatas, Longo 21, 483, 449, 465, 275, 384, 2, 116, 475, 238, 286, 164. Andras Schiff, piano. HISPAVOX HUNGAROTON 60.260

FERNANDO SOR: 24 estudios de concierto Op. 6, 29, 31, 35, 60 (reedición). Narciso Yepes, guitarra. DEUTSCHE GRAMMOPHON 1139364

GRANADOS, FALLA Y TURINA. El Pelele, Piezas Españolas y Danzas Fantásticas. Miguel Farre, piano. DISCOPHON 4329.

MUSICA EN LA CORTE DE LOS REYES CATOLICOS. Cancionero de Segovia y Cancionero de Palacio. Coro de Cámara del Conservatorio de Valladolid. Director: Pedro Aizpurua. MOVIEPLAY 17.1400/7

SURINACH: Concierto para piano. MONTSALVATGE: Concierto breve. Royal Philharmonic Orchestra. Alicia de Larrocha, piano. Director: Rafael Frühbeck de Burgos. DECCA SXL 6757

ALBENIZ: Iberia y Navarra. Michel Block, piano. EMI-ODEON 167-053330/31

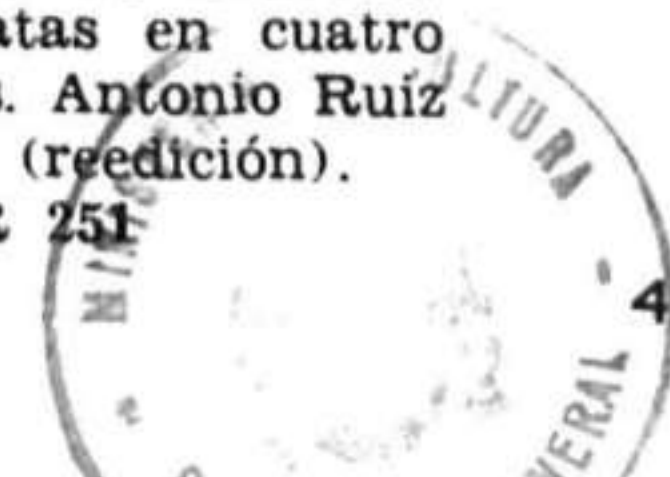
ROMANCE ESPAÑOL: Obras de Granados, Albeniz, Bretón, Padilla, etc. Orquesta de Conciertos de Madrid. Director: Federico Moreno Torroba. HISPAVOX 20191.

PADRE ANTONIO SOLER: Seis conciertos para dos órganos. Solistas E. Power Biggs y Daniel Pinkham. CBS 72743

PADRE ANTONIO SOLER: Sonatas para clave. Incluye nueve sonatas. Genoveva Galvez, clave (reedición). HISPAVOX 60127

PADRE ANTONIO SOLER: Sonatas para piano. Contiene ocho sonatas. Alicia de Larrocha, piano (reedición). HISPAVOX 60226

PADRE ANTONIO SOLER: Cuatro sonatas en cuatro movimientos. Antonio Ruiz Pipó, piano (reedición). ZAFIRO ZOR 251



ANTONI ROS MARBA ha sido presentado a los medios de comunicación holandeses como nuevo director artístico y director titular de la *Orquesta de Cámara Holandesa*, cargo que desempeñará a partir del próximo año.

MARIA ROSA CALVO MANZANO (Catedrático de Arpa del Conservatorio de Madrid), ha sido galardonada con el premio «Sagitario de Oro», por la Academia de Bellas Artes, por su contribución mundial como concertista de arpa.

JESUS LOPEZ COBOS, director español, actualmente director de la Orquesta de la Opera de Berlín, ha sido invitado a dirigir seis conciertos, con la *Filarmonía de Israel*, orquesta que cuenta con más de treinta y cinco mil asociados.

AMANDO BLANQUER ha sido el ganador, con su obra «Retablo de Navidad», del segundo concurso de composición coral sobre temas populares asturianos, organizado por la Federación de masas corales de Asturias. La obra «Soledad del alma mía» de Tomás Aragües fue la que obtuvo el segundo premio.

De los días 13 al 18 de julio, se ha celebrado en Vigo el «II FESTIVAL MUSICAL DE VERANO DE VIGO», organizado por las Juventudes Musicales y patrocinado por el Ayuntamiento de la ciudad y la Dirección General de Música. Esta segunda edición, cantó con un presupuesto de más de un millón de pesetas, y su concierto inaugural, estuvo a cargo de la Orquesta de La Coruña.

Bajo el patrocinio del Ministerio de Cultura, se ha desarrollado en Astorga, el «VII CONGRESO NACIONAL DE PUERICANTORES». Los diversos actos y sesiones de trabajo, fueron clausurados, con el desfile hasta la plaza de Santo Domingo, y la actuación conjunta de los 21 coros asistentes al Congreso.

CRISTOBAL HALFFTER premiado en Londres. El compositor español Cristóbal Halffter ha visto premiada su obra «Elegías a la muerte de tres poetas españoles» en el Festival organizado por la BATFA (British Academy of film and Television). Esta obra fue grabada y presentada por el segundo canal de la televisión alemana.

Se trata de un film que tiene una duración de 45 minutos y consta de una introducción, en la que Halffter, en alemán, hace una semblanza de la vida y obra de estos tres poetas y después de la Orquesta de Berlín, dirigida también por Halffter, interpreta la obra sinfónica de este mismo título.

La obra fue escrita por Halffter en 1975, y se estrenó en 1976, por la Orquesta de Baden-Baden. En Madrid se presentó en noviembre de 1977, por la Orquesta Nacional.

Entre los días 15 al 31 del pasado mes de mayo tuvo lugar en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, la exposición del proyecto «PAIS DE LA MUSICA», obra del arquitecto Miguel Durán-Lóriga, galardonada con el premio Habitat-Space de Suiza.

En el estudio Música 1 de la Casa de la Radio, tuvo lugar la presentación de la *JOVEN ORQUESTA DE CAMARA DE ESPAÑA*. Esta Agrupación de la que es fundador Jorge María Rivero ha sido promovida por la Fundación Iberoamericana de animación cultural, en colaboración con el programa «A ciento veinte» de Radio Nacional de España.

Organizado por el grupo ACTUM y con la colaboración de la Dirección General de Música, La Dirección del Patrimonio artístico y el Ayuntamiento de Valencia, se han celebrado las *PRIMERAS JORNADAS DE MUSICA ALTERNATIVA*.

Ha quedado constituido en el transcurso de una asamblea de carácter constituyente, el *SINDICATO GALLEGO DE MUSICA*. En él estarán afiliados todos los profesionales de la música, desde los gaiteros de las romerías hasta los funcionarios de las bandas de música municipales.

Manuel Gracia Fuentes, ha sido el ganador del premio «MAESTRO VILLA», de música para banda, dotado con doscientas mil pesetas, por su obra «Historia de una generación».

El maestro ODON ALONSO ha sido designado por el Gobierno Francés, «Oficial de la Orden de las Artes y las Letras», por su dedicación a la música francesa.

Del 12 al 16 del próximo mes de diciembre, tendrá lugar en BARCELONA las *JORNADAS INTERNACIONALES FOLKLORICAS* organizadas anualmente, por el «Esbart Lluís Millet». Diez grupos folklóricos extranjeros y dos españoles, tomarán parte en el festival internacional de danza que tendrá lugar dentro de las jornadas.

JOAQUIN RODRIGO, ANDRES SEGOVIA, MORENO TORROBA, REGINO SAINZ DE LA MAZA Y ERNESTO HALFFTER, han sido homenajeados por diversas personalidades y numerosos amigos, en el CLUB 24 de Madrid.

FUNDACION JUAN MARCH

Conciertos para Jóvenes:
25.300 asistentes

Un total de 25.300 chicos y chicas, procedentes de diversos colegios e Institutos, han asistido a los Conciertos para Jóvenes que ha desarrollado la Fundación Juan March durante el curso 1978-79, en Madrid, Murcia y Cuenca. Destinados a alumnos de los últimos cursos de bachillerato, estos conciertos se organizan en colaboración con instituciones locales en diversas capitales españolas y abarcan distinta modalidades, programas e intérpretes en cada una de ellas. Concebidos con un carácter didáctico, para una mayor comprensión y apreciación de la música por este público juvenil, van precedidos, en cada ocasión, de una explicación oral a las distintas obras o compositores.

A lo largo del curso 1978-79, la Fundación Juan March organizó un total de 107 conciertos: 20 recitales de piano romántico en

Murcia, interpretados por Mario Monreal y Miguel Baró; 17 recitales de piano en Cuenca, a cargo de la pianista Cristina Bruno; y 70 conciertos en Madrid, en las seis modalidades siguientes: recitales de órgano, por Ramón González de Amezúa; recitales de guitarra, por José Luis Rodrigo; recitales de piano romántico, por Isidro Barrio y Guillermo González; recitales de arpa, por María Rosa Calvo Manzano; recitales de música barroca por el Grupo «La Folia»; y, desde el 26 de abril, recitales sobre «Jorge Manrique y la poesía española sobre la muerte», a cargo de Carmen Heymann y Servando Carballar, con motivo de cumplirse este año el 500 aniversario de la muerte de Jorge Manrique.

Los Conciertos para Jóvenes de la Fundación Juan March se iniciaron en 1975, en Madrid, con la Orquesta Sinfónica de Madrid, habiéndose ampliado la serie desde entonces a diversas modalidades y a varias capitales españolas.

Según se desprende de los resultados de una muestra de 2.000 chicos y chicas que asistieron a los conciertos de la Fundación en Madrid, cuatro de cada cinco jóvenes, hasta COU, no habían oído con anterioridad un concierto. A la hora de elegir el tipo de concierto que más desearían escuchar, la guitarra fue el instrumento que encauzó la relación de preferencias; y el compositor más citado por los chicos fue Albéniz, frente a la casi general predilección femenina por Chopin.

Ha fallecido LEOPOLDO CUESTA. Trombón solista de la Orquesta Sinfónica «Arbós» y más tarde de la Orquesta Nacional de España, hasta su jubilación. Vaya desde aquí nuestro más sentido dolor ante la desaparición de un profesional ejemplar.

Los días 31 de agosto y 1 y 2 de septiembre tendrá lugar en Barcelona el «XV DIA INTERNACIONAL DEL CANTO CORAL», con la participación de sesenta coros, con dos mil quinientos cantantes procedentes de todo el mundo.

El día de clausura y con la participación de todos los coros asistentes, será estrenada la obra «LA DONCELLA», para coro mixto, percusión y orquesta de cámara del compositor venezolano Alberto Grau, sobre un poema de Salvador de Madariaga.

El musicólogo JOSE SUBIRA, ha sido condecorado con la medalla de oro del Ayuntamiento de Madrid, distinción que le había sido concedida, ya en el año 1971, y más tarde retirada, por sus comentarios en «El Socialista» en tiempos de Segunda República.

JORDI ALCARAZ ha obtenido el premio «Pau Casals» de composición coral en el concurso convocado por el Orfeó Gracienc (Barcelona), con motivo del 75 aniversario de su fundación.

La ESCOLANIA SALESIANA «SANTO DOMINGO SAVIO», dirigida por el maestro Carlos María Labarta, ha conseguido en segundo premio «ex aequo» con Rusia, en el III Festival Internacional de Coros Infantiles, celebrado en Bratislava (Checoslovaquia).

Del 25 de agosto al 1 de septiembre, se celebra en la localidad malagueña de Ronda, el III AÑO INTERNACIONAL DE LA GUITARRA. Durante estos días, tendrán lugar una larga serie de actos que serán clausurados con un concierto del guitarrista rondesino Antonio González «El Cuqui».

*las primeras firmas mundiales
al servicio de los
músicos españoles*

Garijo

INSTRUMENTOS
MUSICALES

Santiago 8 Madrid-13 Tels. 2481794 - 2480513

REPRESENTACIONES

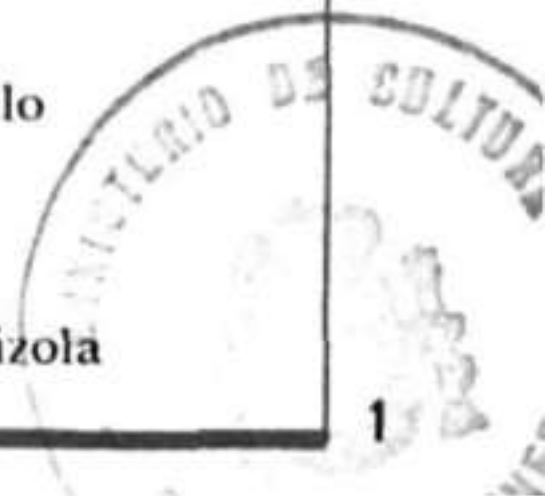


NOMBRES Y DATOS

Actividad de las Entidades musicales españolas

Transcribimos a continuación
las actividades musicales desarrolladas en las diferentes Sociedad española,
de las cuales nos ha sido enviada la correspondiente información.

Lugar o Entidad	Fecha	Intérprete			
			»	14-7-79	Pilar Bilbao (Piano)
			»	21-7-79	Almudena Cano (Piano)
			»	28-7-79	Cristina Bruno (Piano)
ALICANTE					
Alicante Caja de Ahorros de Alicante y Murcia	1/4-6-79	Orquesta Clásica del Conservatorio			
CADIZ					
Algeciras Sdad. Algecireña de Fomento	7-6-79	Luis Galve (Piano)			
La Línea de la Concepción Sdad. Musical Linense	8-6-79	Luis Galve (Piano)			
Ceuta Sdad. Amigos de la Música	10-6-79	Luis Galve (Piano)			
Cádiz Juventudes Musicales Españolas	6-7-79	Grupo de Ballet del Conservatorio de Música «Manuel de Falla»	»	15-7-79	Recital de Arpa, Voces Blancas
			»	15-7-79	María Rosa Calvo Manzano, Orfeón Donostiarra
			»	21-7-79	Atrium Musicae
			»	29-7-79	Coral Salve de Laredo
			»	5-8-79	Recital de dos órganos: Guv' Bovet y Montserrat Torren'
			»	17-7-79	Presentación Ríos
			»	22-7-79	Pedro Luis Escolano
			»	30-7-79	Maite Iriarte
			»	31-7-79	Fernando Gonzalo
			»	1-8-79	María Pilar Olaizola
LA CORUÑA					
Santiago Excmo. Ayuntamiento	1/8/15/22/29-7-79	Banda Municipal			
La Coruna Excmo. Ayuntamiento	1/8/15/22/29-7-79	Banda Municipal			
Puentes de G. Rodríguez Comisión de Fiestas	4-7-79	Recital de Música Gallega por el Grupo Milladoiro			
Sada Sociedad R. Cultural	14-7-79	Recital, Gaitas y Tamboril por Xosé Casal y Manoel Ambite			
Puentes de G. Rodríguez Comisión de Fiestas	18-7-79	Recital Música Gallega por Emilio Cao			
Santiago Comisión de Fiestas	21 al 24-7-79	XI Festival Folklórico de Danzas			
Sada Sociedad R. Cultural	21-7-79	Recital de Canción Gallega por María Manoela			
LUGO					
Lugo Agrupación Guitarrística Galega	9-6-79	Tomás Camacho 'Círculo de las Artes)			
MADRID					
El Escorial Real Coliseo	1-7-79	Ramón Coll (Piano)			
»	7-7-79	Juan Moll (Piano)			



Deleg. Provincial de Cultura
Santuario de la Bien
Aparecida, 9.º Ciclo Estatal
de Música coral y de órgano,
y Festival de jóvenes
organistas

2-8-79 Lucía Riaño

3-8-79 Lucía Riaño

13-8-79 Javier Gastón

14-8-79 Javier Gastón

31/7 y 15-8-79 José Ignacio Sanz

20-8-79 Luis Dalda

»

»

»

»

»

»

21-8-79 Anselmo Serna

22-8-79 Federico Acitores

21-8-79 Fernando González

SEVILLA

Sevilla	Museo de Arte Contemporáneo	3-6-79	Música para escolares
»	»	1-7-79	Música para escolares
»	»	29-7-79	Música para escolares
Sevilla	Caja Provincial de Ahorros San Fernando	2-6-79	Música para escolares
»	»	6-6-79	Música para escolares



Actividad de los músicos españoles

Reflejamos aquí la actividad de nuestros músicos durante los meses de abril, mayo y junio.

Está como otras secciones, se emiten del dato informativo recibido del propio músico, o representante.

La información, será más completa, cuanto mayor sea la colaboración

INTERPRETE	FECHA	LUGAR O ENTIDAD
ARPA		
María Rosa Calvo Manzano	3-5-79	Santiago de Compostela (Vicerrectorado de Extensión Universitaria)
	14-5-79	Vigo (Auditorio Caja de Ahorros)
CANTANTES		
M.ª del Carmen Bustamante	2-4-79	Barcelona (San Felipe Neri)
»	5-4-79	Madrid (Teatro Real)
»	11-4-79	Valencia (Orquesta Municipal)
»	24-4-79	Huesca
»	28/29-4-79	Barcelona (Palau de la Música)
»	16-5-79	Madrid (Fundación March)
»	11-6-79	Sants (Barcelona) (Juventudes Musicales)
»	23-5-79	Mataró (Barcelona) (Capella dels olors de la Basílica Parroquial de Stai María)
»	12-5-79	Granollers (Museo)
»	7-6-79	Barcelona (Palau de la Música Catalana)
Conrado Gaspa	29-4-79	Lérida (Asociación de Música de Lérida)
Antón Santiago	2-6-79	Sada (La Coruña) (Sociedad Recreativa y Cultural)

Sofía Noël	Agosto-79	Cádiz
»	Agosto-79	Motril (Málaga)
María Carmen Bustamante	30-7-79	Gerona
Marí Paz Hevia	29-5-79	Oviedo (Universidad)
Luis Villarejo		Madrid (Museo Romántico)
»	30-5-79	Madrid (Museo Romántico)
»	10-4-79	Alcalá de Henares (Madrid) (Juventudes Musicales)
Isabel Rivas	20/24/27-5-79	Madrid (XV Festival de la Opera)
Julia G. Casamayor	2.ª quinc.-5-79	Córdoba
Antonio Lagar	11-4-79	Valencia (Orquesta Municipal)
»	18/19-5-79	Córdoba (Cía. Lfrica «Villa de Madrid»)
»	9-6-79	Toledo (I Festival del Corpus-Rigeletto)
»	29-6-79	Segovia (Ferias de Segovia)
»	14-7-79	Burgos (Delegación Cultural)

CLAVECIN

Genoveva Galvez		Santiago de Compostela (Amigos de la Música)
»	11-5-79	Valladolid (Sociedad Vallisoletana de Conciertos)
Lidia Guerberof	26-6-79	Gerona (Centro «Isaac

María Lluisa Corada	23-5-79	Mataró (Barcelona) (Capella dels Dolors de la Basílica Parroquial de Sta. María)
»	12-5-79	Granollers (Barcelona) (Museo)
»	6-7-79	La Orotava (Tenerife)

CONTRABAJO

Josep Moriscot	25-6-79	Sants (Barcelona) (Juventudes Musicales)
----------------	---------	---

CORALES

Niños Cantores de Navarra	25 al 27-6-79	Pamplona (Iglesia San Ignacio)
Capilla Clásica de León (Director: Angel Barja)	17/23/25/27-6-79	León y Provincia
Escolanía Ntra. Sra. del Recuerdo	30-6-79	Villafranca del Bierzo (León)
Coral Polifónica de Pontevedra	2-6-79	Santiago de Compostela (Federación Libreros Gailegos)
Coral de Santander	29-5-79	Oviedo (Universidad)
Cor Ariadna	6-5-79	Barcelona (Coral Shalom)
Coro Univers. S. de Compostela	31-5-79	Santiago de Compostela (Vicerrectorado)
Orfeón de Castilla	8-4-79	Burgos (Sociedad Filarmónica Burgalesa)
Orfeón Mirandes «José de Valdivieso»	9-4-79	Burgos (Sociedad Filarmónica Burgalesa)
Orfeón Murciano «Fernández Caballero»	6-4-79	Murcia (Iglesia Santa Eulalia)
»	5-5-79	Murcia (Inst. N. de Bachillerato «Molina de Segura»)
Coral Polifónica «Castilla»	9-4-79	Burgos (Sociedad Filarmónica Burgalesa)
Coral Polifónica «Nueva Alianza»	11-4-79	Burgos (Sociedad Filarmónica Burgalesa)
Agrupación Coral de Juventudes Musicales de Granada	21-4-79	Sevilla (Juventudes Musicales)
Dulcis Harmonía	19-5-79	Mataró (Barcelona) (Capella dels Dolors de la Basílica Parroquial de Sta. María)
Orfeón Pamplonés Coro «Ametxa»	2/7-7-79 14-7-79	Pamplona Granada (Catedral. X Semana de Polifonía y Organo)
Capilla Musical del Seminario de Estudios de la Música Antigua	13-7-79	Granada (Iglesia de San Andrés. X Semana de Polifonía y Organo)
Orfeón Universitario de Valencia	15-7-79	Madrid (Museo Arqueológico Nacional) Granada (Iglesia de San Andrés. X Semana de Polifonía y Organo)
Niños Cantores de Navarra	Agosto-79	Estella (Navarra)
»	Agosto-79	Tudela (Navarra)
Coral Polifónica	13-8-79	Betanzos (La Coruña)

CUARTETOS

Cuarteto Clásico de la RTVE	20-6-79	Madrid (Museo Romántico)
Cuarteto Tarragó	Julio-79	Festivales Musicales en Cataluña
Cuarteto «Tomás Luis de Victoria»	12-7-79	Granada (Iglesia de San Andrés. X Semana de Polifonía y Organo)
Cuarteto Vocal Neocantes	15-5-79	Murcia (Conserv. Sup. de Música y Escuela de Arte Dramático y Danza)
Cuarteto Hispánico Numen	30-5-79	Oviedo (Universidad)
»	28-5-79	Oviedo (Universidad)
»	29-5-79	Gijón
»	30-5-79	Algorta (Vizcaya) (Conserv. Vizcaíno de Música)
»	1-6-79	Bilbao
Cuareo de Saxofones Adolfo Sax	8-6-79	Valladolid (Sociedad Vallisoletana de Conciertos)
Cuarteto de Saxofones del Conservatorio Superior de Música de Murcia	19-4-79	Murcia (Conservatorio)

Cuarteto de Madrigalistas de Madrid	5-4-79	Logroño (Sala de Cultura Gonzalo de Berceo)
»	24-4-79	Vigo (Auditorio Caja de Ahorros)
Cuarteto «Laieta»	1-6-79	Sabadell (Barcelona)
»	3-6-79	Gerona
»	5-6-79	Seo de Urgel (Lérida)
»	12-6-79	Igualada (Barcelona)
»	29-6-79	Balaguer (Lérida)
»	2-7-79	Tárrega (Lérida)

DUOS

Nuria Calvo (Violoncellista) Elisabeth Segarra (Pianista)	7-6-79	Barcelona (Palau de la Música Catalana)
Josep Salomón (Clarinete) Assumpta Coma (Piano)	7-6-79	Barcelona (Palau de la Música Catalana)
Matute-Rentería (Pianos)	Junio-79	Sevilla (Juventudes Musicales)
Javier Alfonso- M.ª Teresa de los Angeles (Pianos)	2-4-79	Jaén (Grupo Filarmónico «Andrés Segovia»)
»	25-4-79	Cáceres (Asociación Musical Cacereña)
»	21-5-79	Cuenca (Asociación «Maestro Pradas»)
Pedro León (Violín) Rogelio R. Gavilanes (Piano)	30-4-79	Badajoz (conservatorio Prof de Música)
Pedro León (Violín) Rogelio R. Gavilanes (Piano)	1-4-79	La Línea de la Concepción (Sdad. Mús. Linense)
Esteban Sánchez (Piano) Miguel Angel Colmenero (Trompa)	11-5-79	Badajoz (VII Festival Ibérico de Música)
Sofía Noël (Cantante) Pedro Elías (Guitarra)	Abril-79	Gira por Asturias Don Benito (Badajoz) Puerto Real (Cádiz)
»	Mayo-79	Alcalá de Henares (Madrid) y Toledo
Pepe Serra (Violín y Viola) Carmen Poch (Piano)	6-6-79	Sants (Barcelona) (Juventudes Musicales)
Josefina Sanmartín (Flauta) Carles Trepas (Guitarra)	18-6-79	Sants (Barcelona) (Juventudes Musicales)
Eugenio Dávalos (Guitarra) Miguel Angel Cherubito (Idem)	7-6-79	Barcelona (Palau de la Música Catalana)
Fernando Badía (Cello) Miguel A. Herranz (Piano)	8-5-79	Murcia (Conserv. Sup. y Escuela de Arte Dramático y Danza)
Angeles Rentería (Piano) Jacinet Matute (Piano)	18-6-79	Sevilla (Juventudes Musicales)
»	7-6-79	Río Tinto (Juventudes Musicales)
Dúo Aguirre	5-4-79	Algota (Caja de Ahorros Vizcaína y Centro de Atracción y Turismo de San Sebastián)
»	7-4-79	Galdácano (Caja de Ahorros Vizcaína y Centro de Atracción y Turismo de San Sebastián)
»	10-4-79	San Sebastián (Caja de Ahorros Vizcaína y Centro de Atracción y Turismo de San Sebastián)
»	28-4-79	Bermeo (Caja de Ahorros Vizcaína y Centro de Atracción y Turismo de San Sebastián)
Solaesa-Sánchez Luque (Orano-Trompeta)	Sem. Sta.	Logroño (Catedral de Sta. M.ª de la Redonda)

FLABIOL

Jordi León	25-6-79	Sants (Barcelona) (Juventudes Musicales)
Bernat Castillejo	25-6-79	Sants (Barcelona) (Juventudes Musicales)
Francesc Benítez	25-6-79	Sants (Barcelona) (Juventudes Musicales)

FLAUTA

Andrés Carreres	24-4-79	Madrid (Parroquia de Sta. M. ^a del Espíritu Santo)
Antonio Arias	10-4-79	Plasencia
Salvador Gratacós	6-7-79	La Orotva (Tenerife)

GUIARRA

José Tomás	30-5-79	Madrid (Fundación Juan March)
José Tomás	11-5-79	Badajoz (VII Festival Ibérico de Música)
Angel G. Piñero	22-4-79	Lérida (Asociación de Música de Lérida)
Pablo de la Cruz	18-4-79	Sevilla (Juventudes Musicales)
Mercè Saladric	20-6-79	Sants (Barcelona) (Juventudes Musicales)
Jorge Fresno	15-6-79	Madrid (Museo Romántico)
Jordi Codina	7-6-79	Barcelona
José Miguel Moreno	12 al 15-8-79	Aguilar de Campóo (Palencia)
»	19 al 25-8-79	El Escorial (Madrid)

GRUPOS

Grupo de Metales de RTVE	26-6-79	Madrid (Parroquia San Manuel y San Benito)
Grupo Koan (Director: José Ramón Encinar)	14-4-79	Cuenca (Semana de Música Religiosa)
»	3-5-79	Madrid (Días de Música Contemporánea C.I.N.F.E.)
»	11-5-79	Madrid (Días de Música Contemporánea C.I.N.F.E.)
»	28-5-79	Zamora (Sociedad Filarmónica Zamorana)
Grupo de Música Antigua de Burgos «Antonio de Cabezón»	10-4-79	Burgos (Caja de Ahorros del Círculo Católico)
Grupo Pro-Música Antigua de Madrid	9-4-79	Santander (Iglesia de los PP. Jesuitas)
Grupo Pro-Música Antigua de Madrid	7/8-5-79	Murcia y Mula (Ciclo Conciertos para escolares)
Ars. Musicae	Finales May.	Barcelona (Festival de Música Antigua)
Ars. Musicae	25-5-79	Mataró (Barcelona) (Capella dels Dolors de la Basílica de Sta. María)
Agrupación «Arcos de Madrid»	10-4-79	Santander (Iglesia PP. Jesuitas)
Grupo universitario de Cámara	1-6-79	Santiago de Compostela (Federación Libreros Galleogs)
»	24-5-79	Santiago de Compostela (Vicerrectorado)
Grupo «Euridice»	27-5-79	Lérida (Asociación de Música de Lérida)
Grupo «La Folía»	13-5-79	Madrid (Museo Arqueológico Nacional)
»	31-5-79	Madrid (Iglesia de la Trinitarias)
Grupo Lim	12-6-79	Guadalajara (Marqués de Santillana)
Grupo de Metales RTVE	19-6-79	Guadalajara (Marqués de Santillana)
Grupo Instrumental «Milladoiro»	28-5-79	Sada (La Coruña) (Sociedad Recreativo Cultural)
Grupo Instrumental «Milladoiro»	1. ^a quinc.-May.-79	La Coruña (Caja de Ahorros)

OBOE

Quirós	18-5-79	La Línea de la Concepción (Sdad. Mús. Linense)
--------	---------	---

ORGANISTAS

Paulino Ortiz de Jacono	9-7-79	Granada (Catedral. X Semana de Polifonía y Orano)
José Manuel Azcue	11-7-79	Granada (Catedral. X Semana de Polifonía y Orano)
Jordi Figueras	20-5-79	Madrid (Museo Arqueológico Nacional)
Héctor de Santiago	9-6-79	Sada (La Coruña) (Excmo. Ayuntamiento)
Maite Iriarte	27-5-79	Madrid (Museo Arqueológico Nacional)
Montserrat Torrent	3-6-79	Madrid (Museo Arqueológico Nacional)
Montserrat Torrent	10-7-79	Granada (Catedral. X Semana de Polifonía y Organo)
Vicente Ros Pérez	22-4-79	Madrid (Museo Arqueológico Nacional)
José Ignacio Sanz	17-6-79	Madrid (Museo Arqueológico Nacional)
Presentación Ríos	10-6-79	Madrid (Museo Arqueológico Nacional)

ORQUESTAS

Camerata de Madrid	17-4-79	Lugo (Sociedad Filarmónica)
»	18-4-79	Pontevedra (Sociedad Filarmónica)
»	14-5-79	Avila (Sociedad Filarmónica Abulense)
»	18-5-79	Avila (Curso de Iniciación a la Música)
»	28-5-79	Avila (Curso de Iniciación a la Música)
»	11-6-79	Avila (Curso de Iniciación a la Música)
»	14-6-79	Madrid (Museo Arqueológico Nacional)
»	26-6-79	Guadalajara (Marqués de Santillana)
Orquesta de Cámara del Conservatorio	11-5-79	Murcia (Conserv. Sup. de Mús. Y Escuela de Arte Dramático y Danza)
»	23/24-4-79	Murcia (Asociación Pro-Música de Murcia)
Orquesta del Conservatorio de Las Palmas de Gran Canaria	28-4-79	Las Palmas (Instituto de Teror)
»	5-5-79	Las Palmas (Casino de Galdar)
»	12-5-79	Las Palmas (Montaña Cardonés)
»	16-5-79	Las Palmas (Colegio La Salle (Araucas))
Orquesta Sinfónica de Madrid (Director: Benito Lauret)	30-5-79	Valladolid (Sociedad Vallisoletana de Conciertos)
Orquesta Sinfónica de Madrid (Director: Isidoro G. Polo)	16-6-79	Soria (Iglesia de San Pedro)
Orquesta de Cámara de Sevilla	11-5-79	Badajoz (VII Festival Ibérico de Música)
Orquesta Filarmónica de Sevilla	11-5-79	Badajoz (VII Festival Ibérico de Música)
Orquesta Sinfónica de Málaga	5-5-79	Nerja (Málaga) (Parroquia El Salvador)
»	6-4-79	Tore del Mar (Málaga) (Parroquia de San Andrés)
Orquesta Nacional de España	31-5-79	Oviedo (Universidad)
Orquesta de Cámara de Asturias	1-6-79	Oviedo (Universidad)
Orquesta de Cámara de León	29-5-79	León (Casa de Cultura)
Orquesta de Cámara Española	7-4-79	Sevilla (Juventudes Musicales)
Orquesta Sinfónica y Orfeón Jerezano	27-4-79	Ubrique (Cádiz) (Parroquia Ntra. Sra. de la O)

Orquesta Sinfónica y Orfeón Jerezano

29-4-79 Castro del Río (Córdoba) (Cuarto Cervantes)
 19-5-79 Algeciras (Instituto Nacional de Bachillerato)
 7-6-79
 22-6-79 Trebujena (Cádiz) (Iglesia P. Purísima Concepción)

PERCUSION

Angel Colomer

25-6-79 Sants (Barcelona) (Juventudes Musicales)

PIANISTAS

Emmanuel Ferrer

8-6-79 Sevilla (Juventudes Musicales)
 4-6-79 San Sebastián (Orfeón Donostiarra)
 6-6-79 Ciudad Real (Casa de Cultura)

»
 María Canela

Teresina Jordá

Luis Galve

»
 »
 »

José Domenech Pari

Julián López Gimeno

»
 »
 »
 »

Miguel Baró

8-6-79 Sevilla (Juventudes Musicales)
 29-4-79 Lérida (Asociación de Música de Lérida)
 15-5-79 Valladolid (Sociedad Vallisoletana de Conciertos)
 1-4-79 Sitges
 3-4-79 Palma de Mallorca
 27-4-79 Pamplona
 10-5-79 Avilés
 8-6-79 La Línea de la Concepción (Sdad. Mús. Linense)
 21-5-79 Madrid (Sala Maxper)
 29-6-79 Valencia (El Micalet)
 3-5-79 Algeciras
 4-5-79 La Línea de la Concepción
 10-5-79 Almansa
 11-5-79 Albacete
 18-5-79 Reinosa
 19-5-79 Santander
 22-4-79 Caravaca (Murcia) (Caja de Ahorros M. y Alicante)
 2-5-79 Murcia (Aula de Cultura. Caja de Ahorros M. y Alicante)



Miguel Baró	8-5-79	Murcia (Casino)
»	18-5-79	Lorca (Murcia)
»	25-5-79	Murcia (Fundación Juan March)
Guillermo González	6-5-79	El Escorial (Madrid) (Real Coliseo)
Joaquín Soriano	13-5-79	El Escorial (Madrid) (Real Coliseo)
José María Pinzolas	20-5-79	El Escorial (Madrid) (Real Coliseo)
Fernando Puchol	27-5-79	El Escorial (Madrid) (Real Coliseo)
Esteban Sánchez	10-6-79	El Escorial (Madrid) (Real Coliseo)
Joaquín Parra	17-6-79	El Escorial (Madrid) (Real Coliseo)
Perfecto García Chornet	9-5-79	Madrid (Fundación March)
Alicia de los Ríos	21-4-79	Santander (Ateneo)
Angel Soler	16-5-79	Madrid (Fundación March)
Manuel Castillo	21-5-79	Sevilla (Juventudes Musicales)
Mario Monreal	12-5-79	Sevilla (Juventudes Musicales)
José Manuel de Diego	19-5-79	Sevilla (Juventudes Musicales)
Joan Rubinat	26-5-79	Sevilla (Juventudes Musicales)
Ramón Cartelle	2-6-79	Sada (La Coruña) (Sociedad Recreativa Cultural)
Gloria Emperan	28-5-79	Oviedo (Cátedra Jovellanos)
Luis Vázquez del Fresno	29-5-79	Oviedo (Universidad)
Ana María Gorostiaga	30-5-79	Madrid (Museo Romántico)
»	10-4-79	Alcalá de Henares (Madrid) (Juventudes Musicales)
Isidro Barrio	24-6-79	El Escorial (Madrid) (Real Coliseo)
Francisco Roig	14-5-79	Novelda (Alicante) (Aula de Cul-ura)
»	15-5-79	Cartagena (Aula de Cultura)
»	17-5-79	Villena (Alicante) (Aula de Cultura)
Marí-Carmen Talleda	15-6-79	Sants (Barcelona) (Juventudes Musicales)
Joan Rubinat	11-6-79	Sants (Barcelona) (Juventudes Musicales)
»	7-6-79	Barcelona (Palau de la Música Catalana)
Isabel Bermúdez	7-6-79	Barcelona (Palau de la Música Catalana)
Angel Sagardía	7-6-79	Zaragoza (Homenaje al Maestro Luna)
Manuel Morante	20-7-79	Gerona (Centro Issac El Ciego)

QUINTETOS

Quinteto de Viento Ateneo de Sevilla	11-6-79	Minas de Río Tinto (Juventudes Musicales)
Quinteto de Viento de La Coruña	5-5-79	Sada (La Coruña) (Sociedad Cultural)

SEXTETOS

Sexteto Nacional de Viento	29-5-79	Guadalajara (Marqués de Santillana)
»	10-5-79	Madrid (Universidad Complutense)
»	23-5-79	Palencia (Sociedad Filarmónica)

TRIOS

Trío Ciudad de Barcelona	23-5-79	Madrid (Fundación Juan March)
Trío Bartok	15-4-79	Vilanova i la Geltru (Barcelona) (Biblioteca Balaguer)
»	6-4-79	Barcelona (Ciclo de Conciertos de Música de Cámara)
»	4-5-79	Barcelona (Ciclo de Conciertos de Música de Cámara)
»	1-6-79	Barcelona (Ciclo de Conciertos de Música de Cámara)

VIOLA

Enrique de Santiago	11-5-79	Valladolid (Sociedad Vallisoletana de Conciertos)
---------------------	---------	---

VIOLINISTAS

Rodolfo Solinis	21-4-79	Santander (Ateneo)
Ezequiel Larrea	5-6-79	Sevilla (Juventudes Musicales)
»	1-6-79	Río Tinto (Juventudes Musicales)
Victor Martín (Miguel Zanetti-Piano)	2-6-79	Villafranca del Bierzo (León) (Sociedad Filarmónica «Juan de la Encina»)

VIOLONCELLISTAS

Pedro Corostola	21-5-79	Sevilla (Juventudes Musicales)
Lluís Claret	4 al 13-6-79	Valencia, Alicante, Castellón, Zaragoza, Barcelona, Vitoria, Valladolid y Oviedo
Rafael Ramos	30-5-79	Valladolid (Sociedad Vallisoletana de Conciertos)
»	23-6-79	Guía (Las Palmas)
»	22-6-79	Las Palmas de Gran Canaria
Vicente Perelló	5-4-79	Alicante (Caja de Ahorros de Alicante y Murcia)
»	11-4-79	Benisa (Alicante) (Caja de Ahorros)
»	Mayo-79	Alcoy (Alicante) (Caja de Ahorros)



Música española en el extranjero

INTERPRETE	FECHA	LUGAR
CANTANTES		
Suso Mariategui	7-6-79 20-6-79 10-7-79 12-7-79 20-7-79	Austria Austria Yugoslavia Yugoslavia Austria
CUARTETOS		
Cuarteto Tarragó	Abrl.-May.-Jun.	Tournée por Alemania
DIRECTORES DE ORQUESTA		
L. Antonio García Navarro	May.-Jun.-79	Londres (Convent Garden)
Enrique García Asensio	Mayo-79	Gira por Alemania
	Junio-79	Gira por Francia
Luis Izquierdo	13-7-79	Carolina del Norte (Estados Unidos)
	28-7-79	Carolina del Norte (Estados Unidos)
Luis Izquierdo	3-8-79	Concierto con Orquesta Sinfónica de Guilford
DUOS		
Dúo Agirre	Junio-79	Gira por Suiza
Sofía Noël (canante)		
Pedro Elías (guitarra)	9/10/12-7-79	Francia
GUITARRA		
Antonio Arnal	Mayo-79	Puerto Rico
José Miguel Moreno (guitarra y láud)	1 al 7-8-79	Gira por Francia
ORQUESTAS		
Camerata de Madrid	23 al 26-7-79	Gira por Francia
ORFEONES		
Orfeón Pamplonés	28-6-79 29-6-79	Burdeos (Francia) Dax (Francia)
PIANISTAS		
Julián López Gimeno	3-6-79 5-6-79 8-6-79 11-6-79 14-6-79 17-6-79 19-6-79 21-6-79	Miami (Estados Unidos) Filadelfia (Estados Unidos) Nueva York (Estados Unidos) Chicago (Estados Unidos) San Francisco (Estados Unidos) San Luis Potosí (México) Guanajuato (México) Texcoco (México)
Edelmiro Arnaltes	Junio-79	Gira por Italia
Liliana Maffiotte	Junio-79	Gira por Suiza
Guillermo González	12/13/15/16-5-79	París
Angeles Rentería	28/29-6-79 19-7-79	Checoslovaquia Concierto con Orquesta Filarmónica de Guilford
QUINTETOS		
Quinteto Mozart (SAR)	14/15-4-79	Ferrara (Italia) (Festival Música Plectro)
VIOLONCELLO		
Pedro Corostola	26 al 5-4-79	Gira por Colombia
Xavier Benguerel	30-6-79	Baden-Baden (Alemania)



Obras de compositores españoles estrenadas

Detalle de las obras españolas que con carácter de estreno total o parcial se han interpretado durante los últimos meses.

La información procede en su mayor parte de los autores.

Compositores y obras	Fecha	Lugar	GRUP ACTUM		
XAVIER MONTSALVATGE Fantasía	Julio-79	Santander (9.º Ciclo Estival de Música)	Nocturno para el Arca de Noé	31-5 al 8-6-79	Valencia (Ensems, 79)
ANGEL BARJA Divertimento	Julio-79	Santander (9.º Ciclo Estival de Música)	Música a distancia	31-5 al 8-6-79	Valencia (Ensems, 79)
JOSEP SOLER Hormonics Mundi	Julio-79	Santander (9.º Ciclo Estival de Música)	XAVIER DARIAS El juego de la fuga	31-5 al 8-6-79	Valencia (Ensems, 79)
JOSE M.ª GARCIA LABORDA Soleriana	Julio-79	Santander (9.º Ciclo Estival de Música)	JOAN GUINJOAN La Rosa dels Vents (1)	3-3-79	Barcelona (Palacio de la Música Catalana)
ANTON LARRAURI Cántigas de Laredo	Julio-79	Santander (9.º Ciclo Estival de Música)	Jondo	8-4-79	Saint Germain-en-Laye (Francia)
Norabait	4-7-79	Granada (Festival de Música y Danza)	Phobos	9-4-79	París (Radio-France)
TOMAS MARCO Aria de la Batalla	Julio-79	Santander (9.º Ciclo Estival de Música)	Puzzle	23-4-79	Madrid (Sala Fénix) (Lunes de Radio Nacional)
GREGORIO PANIAGUA Udalla mysterium	Julio-79	Santander (9.º Ciclo Estival de Música)	JAVIER ALFONSO Calispodia		R.N.E. (Homenaje a Conrado del Campo)
JOAQUIN HOMS Suite de homenajes para guitarras	7-6-79	Barcelona (Juventudes Musicales)	LUIS DE PABLO La Libertad sonrie	7-7-79	La Rochelle (Francia)
LLORENÇ BARBER Música para ONAN Obice-Sonata	31-5 al 8-6-79 31-5 al 8-6-79	Valencia (Ensems, 79) Valencia (Ensems, 79)	LLORENÇ BALSACH Peça Gomosa	7-6-79	Barcelona (JJ. MM.)

(1) En el número anterior atribuida a Carles Guinovart





Desde 1.814 dedicados a la MUSICA

PIANOS – ORGANOS – INSTRUMENTOS

AMPLIFICACION

PROFESIONAL

REPRESENTACIONES

- **STEINWAY & SONS**
- **YAMAHA**
- **BLUTHNER**
- **ZIMMERMANN**
- **RONISCH**
- **NEUPERT**



LAZARUS & SONS
LAZARUS & SONS
LAZARUS & SONS