

MUSICA

en *España*

NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1979 4

BOLETIN DE INFORMACION MUSICAL

Z-175





Importador exclusivo para España:

BILBAO TRADING, S. A.

COMERCIO INTERNACIONAL

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

CADA año que pasa, la conciencia tónica se ve impulsada hacia el exámen. El nuestro no quiere incidir sobre los datos que han estado y están en todo momento al alcance de cualquiera, sino más bien pretende abordar aspectos de análisis, a modo de guía, precisamente para no perder la conciencia. Es decir, rechazamos por anacrónico e inútil cualquier forma de «exámen de conciencia».

El panorama de la vida musical española sigue siendo aún sombrío, a pesar de los impulsos creativos, la imaginación e incluso un gran esfuerzo desplegado por unos y otros. Desde el punto de vista pragmático podría decirse que la mayor parte de los factores comprendidos en una infraestructura mínima, son contemplados en cierta medida, y que los aspectos legislativos, referidos a factores básicos de nuestra vida musical existen. También podría afirmarse (siempre con optimismo imprescindible) que las condiciones de planteamiento (condiciones para existir musicalmente) son tangibles. La música, como realidad artística educativa, cultural, económica y laboral, está contemplada en nuestra legislación, aunque sea de forma desfasada, y lo está también en un nivel político elemental.

El Ministerio de Cultura contempla la realidad musical desde el funcionamiento de una Dirección General de Música y una Dirección General de Radio y Televisión. El Ministerio de Educación aborda esta misma realidad como factor educativo. Otras Dependencias Ministeriales (Trabajo, Asuntos Exteriores, Presidencia, Investigación...) rozan no demasiado tangencialmente la realidad musical en algunos aspectos. Existen partidas presupuestarias dedicadas concretamente a la música, aprobadas en el marco de los Presupuestos Generales del Estado y en los Presupuestos Municipales.

Existen, en fin, en nuestro país unas condiciones humanas evidentes para que la música pudiera ser una realidad cultural de primer orden. Sin embargo, esto aún no es así, al menos desde un punto de vista comparativo y mucho menos en un planteamiento absoluto. ¿Dónde residen nuestros errores o nuestras taras?

Sin temor a simplismos podríamos achacar nuestros males a factores de desarrollo. No se han conseguido en nuestro país, ni antes ni ahora unas condiciones coherentes para el desarro-

llo de nuestra vida musical. En este análisis sobresalen quizá con mayor claridad las condiciones políticas, ya que el desarrollo de la realidad musical debe exigir fundamentalmente una acción coordinada de todas aquellas instituciones políticas y administrativas que, como las mencionadas anteriormente, contemplan o deben contemplar de alguna forma la realidad musical. Una acción de carácter cultural, promoviendo manifestaciones musicales, fomentando el cultivo de la música de forma activa o receptiva, apoyando la creatividad y la investigación, estimulando a los intérpretes o a las asociaciones de carácter musical deberá ser conjugada paralelamente con una acción educativa de gran alcance.

La instancia y la necesidad de crear instituciones artísticas musicales (orquestas, grupos de toda índole en el terreno instrumental, vocal, lírico y coreográfico) deberá tener en cuenta no sólo cuestiones de inversión y rentabilidad, sino realidades concretas tales como el número de músicos existentes titulados en nuestros Conservatorios y las condiciones mínimas para que estos músicos no se sientan frustrados en sus demandas laborales y profesionales.

Una planificación política para la coherencia de los factores básicos de desarrollo es necesaria, si no para conseguir niveles envidiables de cultura o justicia social, sí al menos para corregir tanto desequilibrio.

Es cierta, por evidente, la escasez de medios que la vida musical posee. Pero aún siendo cierta no deberíamos proponerla como excusa para la inoperancia, ya que es una realidad con la que inevitablemente tendremos que vivir durante mucho tiempo. Sin embargo, es injusta la falta de compromiso o de responsabilidad adquirida. Cuántas instituciones musicales, surgidas bajo el amparo administrativo y económico de tantas Corporaciones, que deben desaparecer porque se les priva de las ayudas prometidas y muchas veces comprometidas...

El análisis debería arrojar un sinfín de datos que desborden los márgenes de esta apreciación, pero nos consta que de todos ellos existe una conciencia bastante clara en los que directa o indirectamente están involucrados en el acontecer musical de cada día. ¿Existe algún atisbo de conciencia en los políticos, en las instituciones políticas y en nuestra sociedad?

Debería existir.

Sumario

Editorial	3
Actividad Estatal	4
Festivales de Música 1980	6
En torno a la Música. C. Castilla del Pino	8
Entidades musicales de España	13
El Patrimonio musical de España. A. Ruiz Tarazona	14
Juventudes Musicales	20
Entrevista	23
Arte Lírico y Coreográfico	26
VI Festival Hispano-Mexicano	28
Educación musical	29
La Música en el país valenciano	30
Novedades editoriales y discográficas	32
Noticias Varias	34

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)

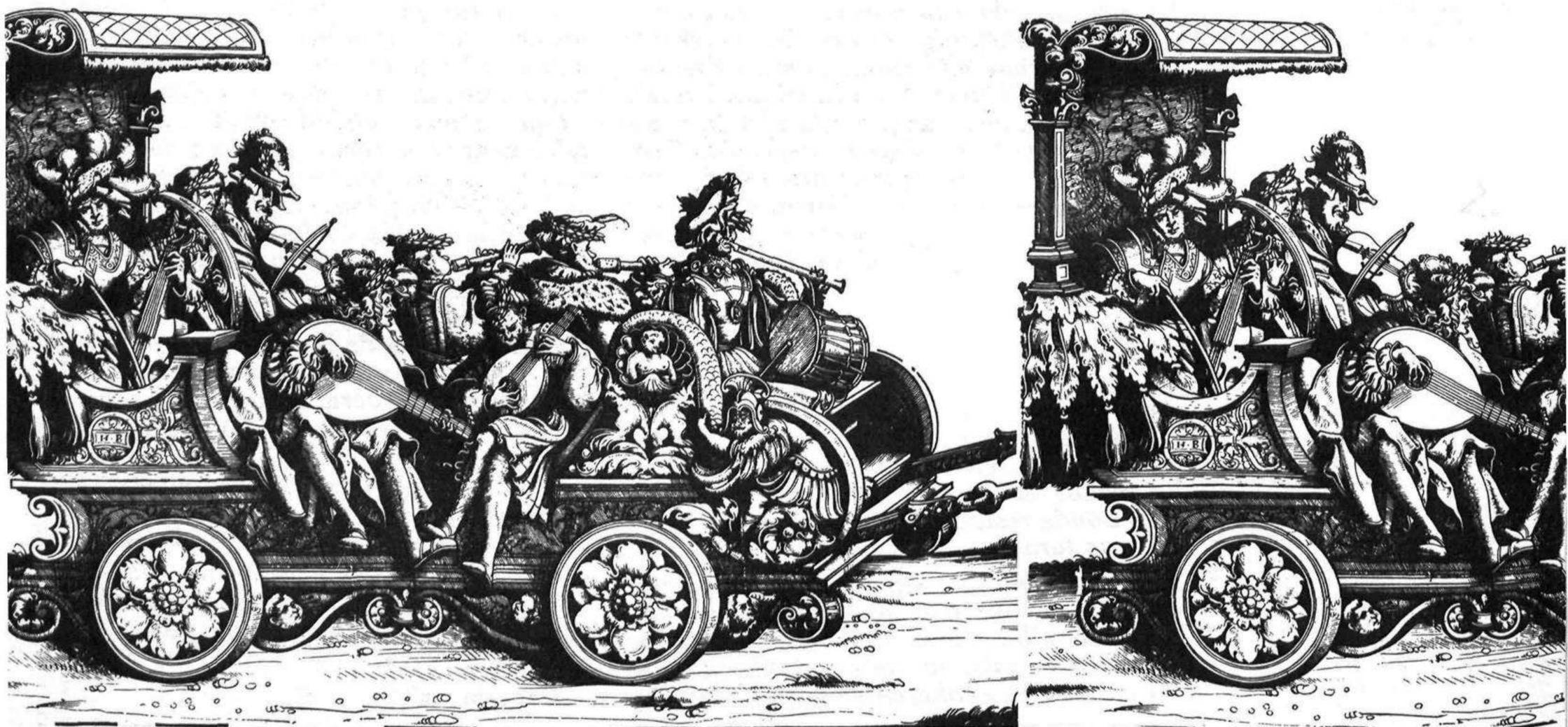
Depósito legal: M. 6.388-1979
 Musigraf Arabí

DIRECCION GENERAL DE GASTOS REALIZADOS EN L

Tras largos años de un sistema de administración centralista sigue siendo fácil y a veces socorrido la controversia en torno al destino y al proceso de reparto de los dineros que conforman los presupuestos del Estado. En lo que atañe a los haberes de la Dirección General de Música para la promoción de la cultura musical, estos, aún siendo escasos, tienen su destino no discriminado, sino como consecuencia de una demanda. ¿Está planificada y es coherente dicha demanda? Tal cuestión no afecta exclusivamente a la Administración sino a la misma sociedad que es en definitiva quien pide y exige. La administración de la demanda sí es obligadamente censurable y esto es lo que desea reflejar el esquema siguiente: Resumen del gasto realizado por la Dirección General de Música durante el ejercicio 1979 en cada una de las provincias españolas.

Si el reparto favorece de alguna forma a la gran urbe, ello no debe ser motivo alarmante de escándalo. La capitalidad siempre tiene mayores exigencias en cualquier país. El enclave de lo nacional en la capital de un país no es algo nuevo ni inventado en los tiempos actuales. La densidad de población y la cantidad son factores a contemplar en un reparto proporcional. Todas estas cuestiones son datos a valorar en el esquema que ofrecemos y, en cualquiera de los casos, deberán ser motivo de análisis para constatar posteriormente el equilibrio, si es que existe.

Provincia	Patrocinio	Subvención	Total
ALAVA	540.000	150.000	690.000
ALBACETE	340.000	250.000	590.000
ALICANTE	1.892.500	750.000	2.642.500
ALMERIA	465.000	—	465.000
ASTURIAS	2.990.000	10.675.000	13.665.000
AVILA	2.650.000	—	2.650.000
BADAJOS	2.265.000	700.000	2.965.000
BALEARES	1.540.442	5.210.000	6.750.442
BARCELONA	14.155.500	14.515.000	28.670.500
BURGOS	1.170.000	895.000	2.065.000
CACERES	2.000.000	100.000	2.100.000
CADIZ	2.639.000	175.000	2.814.000
CASTELLON	780.000	125.000	905.000
CEUTA	265.000	100.000	365.000
CIUDAD REAL	1.000.000	225.000	1.225.000
CORDOBA	1.518.400	50.000	1.568.400
CUENCA	4.175.000	—	4.175.000
GERONA	847.850	50.000	897.850
GRANADA	16.953.000	250.000	17.203.000
GUADALAJARA	365.000	50.000	415.000
GUIPUZCOA	3.325.919	1.100.000	4.425.919
HUELVA	1.263.000	565.000	1.828.000
HUESCA	1.635.000	750.000	2.385.000
JAEN	630.000	200.000	830.000
LA CORUNA	2.175.000	1.300.000	3.475.000
LAS PALMAS DE G. C.	270.000	11.575.000	11.845.000
LEON	2.202.000	600.000	2.802.000



MUSICA - EJERCICIO 1979

AS PROVINCIAS ESPAÑOLAS

Provincia	Patrocinio	Subvención	Total
LERIDA	677.000	450.000	1.127.000
LOGROÑO	1.801.500	125.000	1.926.500
LUGO	1.362.500	250.000	1.612.500
MADRID	14.423.750	33.200.138	47.623.888
MALAGA	3.190.000	7.215.000	10.405.000
MELILLA	870.000	—	870.000
MURCIA	5.350.600	1.460.000	6.810.600
NAVARRA	480.000	1.650.000	2.130.000
ORENSE	1.083.800	50.000	1.133.800
PALENCIA	965.000	200.000	1.165.000
PONTEVEDRA	1.801.400	500.000	2.301.400
SALAMANCA	2.037.500	100.000	2.137.500
SANTANDER	5.000.993	575.000	5.575.993
SEGOVIA	3.027.500	50.000	3.077.500
SEVILLA	7.554.000	10.050.000	17.604.000
SORIA	1.545.000	120.000	1.665.000
TARRAGONA	4.679.600	250.000	4.929.600
TENERIFE	430.000	8.000.000	8.430.000
TERUEL	445.000	—	445.000
TOLEDO	595.000	275.000	870.000
VALENCIA	2.505.000	12.750.000	15.255.000
VALLADOLID	2.390.000	800.000	3.190.000
VIZCAYA	995.000	9.650.000	10.645.000
ZARAGOZA	1.030.000	777.000	1.807.000
ZAMORA	1.452.500	75.000	1.527.500
TOTALES	135.745.254	138.932.138	274.677.392

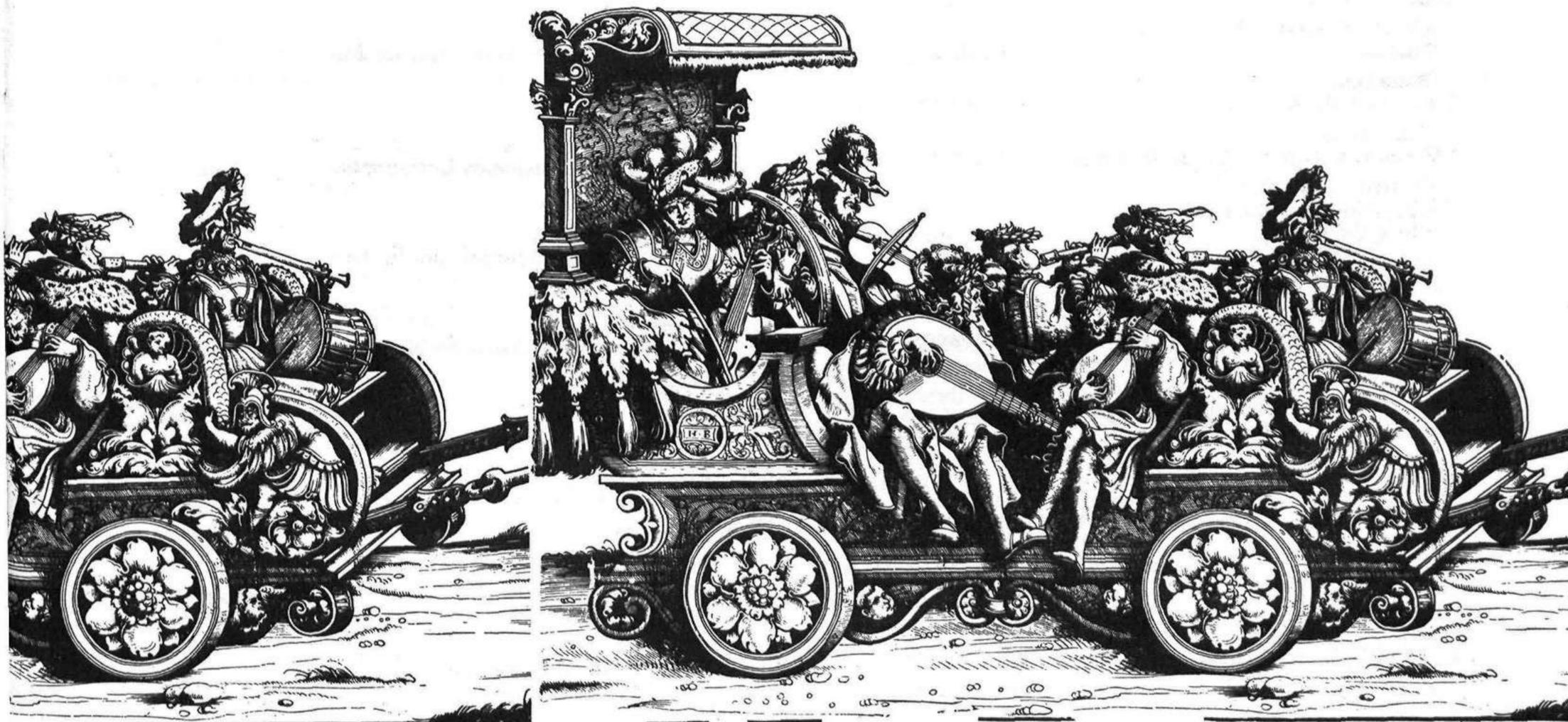
No se recogen en este cuadro los gastos que con carácter de subvención se han destinado a Asociaciones de ámbito nacional, tales como JJ. MM., A.C.S.E., etc., ni las de ámbito «regional», como la Asociación de Compositores Catalanes y otras análogas. Entendemos que ello supone una ayuda económica disfrutada de forma global por todas las provincias españolas, ya que la acción de este tipo de Asociaciones es de amplitud nacional.

Tampoco se reflejan aquí los presupuestos adscritos a las Instituciones «Nacionales» OCNE, Ballets Nacionales... porque están sometidos a otro tratamiento administrativo.

Los totales de cada provincia se refieren al apoyo recibido en concepto de «patrocinio» (ayuda para la realización de actividades concretas) o de «subvención» ayuda de carácter general para el sostenimiento de Entidades diversas (Orquestas, Asociaciones, etc.), y reflejan diferentes tipos de actividad (Conciertos, Festivales, Fomento, Promoción, Difusión, etc.).

Asimismo y con independencia de las cifras reflejadas en este cuadro económico, hay que hacer constar que una serie de actividades llevadas a cabo en diferentes provincias españolas fueron apoyadas con dinero procedente de otros Servicios Centrales del Ministerio de Cultura, a través de gestiones efectuadas por la Dirección General de Música.

En próximos números intentaremos un balance pormenorizado del gasto realizado por la Dirección General de Música durante el ejercicio de 1979.



Festivales de música, 1980

Este es un avance de los Festivales y manifestaciones musicales de carácter cíclico que están previstos para el año 1980. El contenido de estas manifestaciones es de una gran variedad; monografías dedicadas a instrumentos, a compositores, a géneros musicales y a temas diversos que hacen de este elenco de celebraciones un llamativo y conveniente cuadro espectacular. La mayor parte de estas manifestaciones artísticas están subvencionadas en mayor o menor medida por la Dirección General de Música del M. C. (los marcados con un asterisco), sin que ello suponga intromisión alguna por parte de la Administración ni en la organización ni en la programación de los mismos, salvo en el Festival Internacional de Granada que aún sigue siendo el exponente musical festivalero en el que el Estado invierte el mayor porcentaje de esfuerzo y dinero.

<i>Festival o manifestación musical</i>	<i>Fecha celebrac.</i>		
ASTURIAS		Calonge	
Avilés		* XIII Festival de Música	19 jul.-8 agost.
* III Semana de Música Religiosa	24-29 marzo		
AVILA		GUIPUZCOA	
* XI Semana de Polifonía y Organo	7-13 julio	Azpeitia	
		X Festival Internacional de Loyola País Vasco	1-3 agosto
BALEARES		* VI Semana de Organo	1.ª dec. novbre.
Ciudadela		Rentería	
* IX Festival de Música de Estiu	Julio-agosto	* Semana Musical «MUSIKASTE»	19-24 mayo
M. Mahón		San Sebastián	
* VII Festival Internacional de Música	Agosto-septbre.	* XI Festival de Bach	18 septiembre
P. Mallorca			
* X Semana Internacional de Organo	25 fbre.-1 marz.	GRANADA	
		* XXIX Festival Internacional de Música y Danza	22 jun.-6 jul.
BARCELONA		LOGROÑO	
* XVIII Festival Internacional de Música	Octubre	* XIV Festival Internacional de Música de Plectro	1.ª q. septiembre
Badalona			
I Festival de Música	23 abril-11 mayo	MADRID	
Granollers		Alcalá de Henares	
* V Festival Internacional de Música	2.ª q. oct.-1.ª q. nov.	* IX Jornadas Musicales Cervantinas	2.ª q. abril
Guardiola de Berga			
* XVI Noches Musicales de Guardiola de Berga	2.ª q. agosto	MALAGA	
Premiá de Dalt		Ronda	
* III Festival de Música	18 jul.-10 agost.	* IV Año Internacional de la Guitarra	2.ª q. agosto
Sitges			
* V Ciclo de Conciertos de Verano	Julio-agosto	MURCIA	
		* IX Festival de Música de Navidad	Diciembre
BURGOS			
* XV Semana Internacional de Música «Antonio de Cabezón»	25-31 agosto	NAVARRA	
		Estella	
CORDOBA		* XIV Semana de Música Medieval	2.ª q. julio
* IX Semana Musical de Primavera	1.ª q. junio	Pamplona	
		I Festival de Música	2.ª q. septiembre
CUENCA			
* XIX Semana de Música Religiosa	31 marzo-6 abril	PALENCIA	
		Paredes de Nava	
GERONA		* Tres Conciertos de Organo	20 jul.-24 agost.
Cadaqués		PONTEVEDRA	
* IX Festival Internacional de Música	Julio-agosto	Vigo	
		* Festival Musical de Verano «Ciudad de Vigo»	Julio



XXIX FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA Y DANZA DE GRANADA

(22 junio - 6 julio 1980)

AVANCE DE PROGRAMACION

JUNIO

- 22. Daniel Barenboim. Piano.
- 23. Trío Kalichstein. Laredo. Robinson.
- 24. Orquesta Dresdner Staatskapelle.
- 25. » » »
- 26. » » »
- 27. Octeto de Berlín (DDR).
- 28. Victoria de los Angeles.
- 29. Ballet Clásico Nacional.
- 30. » » »

JULIO

- 1. Gala de Ballet.
- 2. Grupo KOAN.
- 3. Orquesta de Cámara Española.
- 4. Orquesta Nacional de España.
- 5. » » »
- 6. Sesión extraordinaria. Cante flamenco.

A lo largo del Festival tendrán lugar actuaciones corales, conciertos de órgano en la catedral, conciertos y recitales a cargo de los profesores y alumnos del Curso «Manuel de Falla».

XI CURSO INTERNACIONAL «MANUEL DE FALLA» (22 junio - 5 julio)

II CONCURSO DE INTERPRETACION MUSICAL

Festival o manifestación musical *Fecha celebrac.*

SANTA CRUZ DE TENERIFE

* XIV Semana de Música en el Casino 1.ª q. noviembre

SANTANDER

* XXIX Festival Internacional de Música Agosto

M. Ampuero

* X Ciclo Estival Música Coral y Organo 13 jul.-23 agost.

SEGOVIA

* XI Semana de Música de Cámara 2.ª q. julio

SEVILLA

* XIV Mayo Musical Hispalense Mayo

SORIA

Calatañazor 2.ª q. septiembre

* III Jornadas Musicales 25-28 agosto

TARRAGONA

* VI Decena Musical 18-29 marzo

Cambrils

* VII Festival Internacional de Música de Cámara Julio

* Patrocinados por la Dirección General de Música en la pasada edición.

Para una teoría comunicacional de la música

C. Castilla del Pino

1

Esta investigación preliminar tiene como objeto plantear cuestiones relativas a la índole del proceso comunicacional, que tiene lugar entre el músico (compositor con o sin la mediación del intérprete) y el oyente. ¿Cabe la posibilidad de aplicación de los modelos comunicacionales al uso? Y si es así, ¿existen algunas peculiaridades que singularizan el proceso? ¿Son de carácter estructural (formal), afectan al contenido mismo de lo que se denomina mensaje musical o afectan a ambos?

La constante utilización de modelos comunicacionales en la teoría de la interpretación de la conducta me ha conducido, tangencialmente hasta ahora, al problema que crean situaciones concretas, tal la que tiene lugar en la comunicación musical. Las páginas que siguen tratan no tanto de dar solución a los problemas planteados en la misma, cuanto a enumerar las cuestiones que se suscitan y a exponer un enfoque inicial de ellas.

2

EL MODELO COMUNICACIONAL GENERICO

Partiré del modelo comunicacional de David Berlo. Puede representarse del modo siguiente:

FUENTE → MENSAJE → CANAL → RECEPTOR
(emisor) (oyente)

En el caso de la comunicación musical la Fuente o emisor es una diada: compositor e intérprete. Aún cuando ambos se den de consumo, es obligada una doble codificación: por una parte, se precisa la codificación en el lenguaje musical propiamente dicho, una forma de codificación gráfica; por otra, es preciso recodificarla en la ejecución instrumental. Si ambos son sujetos distintos, surgen problemas de interés que es necesario revisar. He aquí algunos de ellos.

El mensaje ha sido codificado, como se ha dicho, merced a un código peculiar de carácter gráfico. Pero la interpretación (tratamiento del mensaje, en la jerga comunicacional), depende de quién la verifica.

Las interpretaciones son tan variadas como intérpretes posibles. Dada la estructura completa de, pongamos por caso, la melodía, puede decirse que constituida por un número finito de elementos, se posibilita un infinito número de interpretaciones. De esta forma, puede afirmarse en propiedad de autonomía del texto musical original respecto del que lo creó. Una composición musical determinada permite, pues, repito, tantas formas de tra-

tamiento como intérpretes posibles (intérpretes profesionales o no; no se olvide que la música se hace para ser usada y que, por decirlo así, todos tenemos derecho a usarla). Es más la música, como el habla, puede ser usada sin conocimiento explícito de las reglas de su gramática: sencillamente se practican. Carece de sentido preguntarse acerca de cuál es la forma adecuada de tratamiento o interpretación, porque todas ellas se legitiman por el uso. Hay una homología con el texto escrito, por ejemplo, de un poema: en el supuesto de que el recitador no sea el autor, el poema puede ser vertido de la manera que sea, si bien —se trata de una regla básica que identifica al poema— no debe añadirse ni suprimirse nada en el texto originario. Pero la calificación de adecuado de un determinado tratamiento es un juicio de valor y, por tanto, una mera apreciación subjetiva. Cualquiera sea la serie pormenorizada de indicaciones extramusicales que el compositor adhiriera a su composición, son de todo punto insuficientes para dar cuenta de cuál sería la interpretación que él juzga adecuada. Cuando Igor Stravinski protesta de la versión que ofrece Karajan de *La Consagración de la Primavera*, no por eso le es factible decir cuál sería la que él consideraría «exacta». Por otra parte, nada se opone a que tampoco lo sea la que diera el propio compositor. Un compositor pianista que fuera intérprete de sus propias obras no garantizaría la adecuación, ni siquiera para él mismo, de su versión ofrecida. Pues es posible que, carente quizá de la suficiente habilidad, se reputara a sí mismo como inadecuado intérprete de sus propias composiciones. Dicho de otra forma: el compositor puede poseer *in mente* un esquema de la ejecución adecuada, pero puede no ser capaz de llevarla a cabo en la recodificación instrumental que se exige para la interpretación. Y, como decíamos antes, aún la serie de indicaciones adjuntas a la partitura, por meticulosas que fueran, serían por principio insuficientes, puesto que se trata en todo caso de la transcripción verbal de datos que, a su vez, pueden ser interpretados de diversa forma.

Por tanto, debe quedar clara la autonomía del texto musical respecto del creador del mismo. De hecho esto ocurre en la interpretación dramática, y hay tantas versiones de *Hamlet*, por ejemplo, como intérpretes posibles (y como lectores potenciales). El hecho, además, de que se trate de un texto complejo posibilita la autonomía en mucha mayor medida. Recordemos que, según Román Jakobson, Stanilawski hacía decir las dos palabras del sintagma «buenas noches» de treinta maneras distintas a sus discípulos. Pero a ello habría que añadir que un «buenas noches» de la clase de los enojados, pon-



gamos por caso, sería a su vez distintos por cada uno de los alumnos de su grupo.

Hay una diferencia sustancial entre el texto musical y el texto verbal a que puede reducirse el habla. Si bien es cierto que los hablantes disponemos del código del idioma, como los músicos del código musical, al hablar construimos en cada momento un texto. El intérprete de una composición tiene *ya* —como el recitador de un poema o el actor de un drama— su texto, y sólo le es posible incidir en su tratamiento.

Veamos algunos aspectos de la codificación musical. ¿Qué es lo que se codifica en el papel pautado? Por intelectualizada que sea determinada composición, se trata siempre de una experiencia interna, en el sentido literal de estas dos palabras. Quiero decir, que no se procede, como en el habla, a una codificación de conceptos en palabras, tal y como tiene lugar en el discurso informativo del habla usual, sino de una vivencia (*Erlebnis*); es decir, de un conjunto en el que lo pático domina sobre lo conativo. Esto le confiere al código musical dos características: a) su reduccionismo; b) su ambigüedad.

En efecto, del mismo modo que el habla es una reducción codificada para la expresión de los estados de ánimo, el código musical obliga a una ineludible reducción de la experiencia interna al transponerla en el papel pautado con la notación correspondiente.

Por otra parte, el mensaje musical —discutiré luego la existencia o no de mensajes en la música— es ambiguo, porque lo son los sonidos en los que se recodifica en la interpretación. Si prescindimos de aquellas composiciones en las que se usa del canto —de una «letra», dicho sea de modo coloquial—, en la música existen sólo prosodemas. El código musical es la transcripción de *entonaciones*, las cuales son por lo general ambiguas (determinadas entonaciones pueden poseer un grado menor de ambigüedad, de acuerdo a pautas culturales o, mejor, históricoculturales). La música, pues, está al servicio de la expresión y, como discurso expresivo, entraña una disminución de la cuantía de información respecto del discurso lógico-verbal. Por eso, la música es fundamentalmente pática, y renuncia —en la denominada música «pura», esto es, sin el aditamento del canto o de la danza— a la comunicación conativa, en la que se ganaría información (esto es, precisión del mensaje), pero se perdería expresividad. Recuerdo a este propósito haber leído de qué manera se incomodó Falla en el estreno del *El Retablo de Maese Pedro*, cuando el asistente se transmutó de oyente en observador, precisamente por el recurso habiendo a la representación simultánea. Esto no se opone a que la voz humana pueda ser usada en solo sus posibilidades páticas, sin contenido conativo alguno, como en *El superviviente de Varsovia*, pero no es esta la regla.

La ambigüedad del mensaje musical decrece en situaciones especificadas tras un largo proceso histórico-cultural, según he dicho. Pensemos en marchas fúnebres, marchas militares, etc., pero parece existir un acuerdo implícito en la consideración de que a menor ambigüedad del mensaje disminuye también su calidad musical. Y no uso aquí el término «calidad» en su connotación valorativa —mejor o peor música, para decirlo prontamente—, sino en el hecho de que el receptor pretende con la música el logro de sus particulares experiencias, y, por tanto, que las experiencias del autor le sean impuestas en el menor grado posible. Lo que nos interesa del mensaje musical es que nos permita la dinamización de nuestras vivencias, no que éstas se hayan de corresponder, en una relación de casi 1:1, con la experiencia del compositor. (En cierto sentido, una situación parangonable se ofrece en la comunicación poética, la cual, si es cualitativamente ambigua, permite la poiesis del autor, pero también, en grado sumo, la del lector. De aquí que la poesía concreta tienda a ser estimada como una poesía menor). Del mismo modo que la poesía concreta se aproxima a la prosa, también la música desambiguada tiende a dejar de cumplir el cometido que se le atribuye a la música en sentido estricto. De aquí que, por ejemplo, baste la presencia del director de orquesta, con su lenguaje extraverbal de expresión corporal exhibido desde el podium, para que la música pierda ambigüedad de modo notable.

La ambigüedad, pues, va inherente al hecho de la estructura meramente fonológica del mensaje musical. Aparte incrementar esto las posibilidades de varianza interpretativa, la ambigüedad se potencia al alcanzar al receptor. Todas las pretensiones de la música romántica acerca de la explicitación de «patéticas», «appassionatas», «nocturnos», etc., tendían a la disminución de ambigüedad del mensaje musical mediante enunciaciones extramusicales, lo que es una forma de recurso bastardo que buena parte de la música contemporánea desdénó en gran medida. Hay que reconocer, sin embargo, que el impresionismo musical (Debussy, Ravel, Rimsky-Korsakov, Albeniz, etc.), pretente también decrecer la ambigüedad mediante la búsqueda de la adecuación fonológico-sensorial que remita a contextos externos intuibles (*La catedral sumergida*, *La siesta de un fauno*, *Noche en los jardines de España*, etc.). Es preciso llegar a la música contemporánea para que, cuando menos en algunos, la música se retrotraiga al clasicismo, aunque ciertamente con las posibilidades actuales (Schomberg, Alban Berg, etc.), de carácter técnico que hoy son factibles.

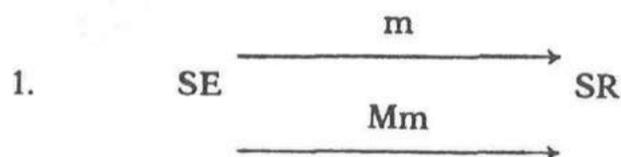
3

EL MODELO COMUNICACIONAL ESPECIFICADO

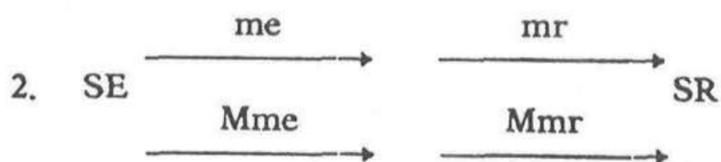
El modelo comunicacional de Berlo, sobre el que hemos basado buena parte de las reflexiones precedentes, es, por así decirlo, útil para la mera información. No en balde se inspira, modificándolo, en el modelo de Shannon-Weaver, extraído de la comunicación telefónica y de aplicación en las primeras indagaciones cibernéticas.

La teoría de la comunicación humana, en su formulación actual (Bateson, Watzlawich, Beavin, Jackson, Veron, yo mismo), puede esquematizarse del modo siguiente: un sujeto emisor (SE) emite un mensaje, mediante el cual informa; pero al mismo tiempo, vehiculado sobre el tal mensaje, se propone una forma de relación, el menta-mensaje, que es la verdadera comunicación interpersonal que el SE verifica con el Sujeto receptor (SR). No hay, pues, manera de decir nada sin que entrañe o implique una relación de los sujetos que interactúan. «No fumar»,

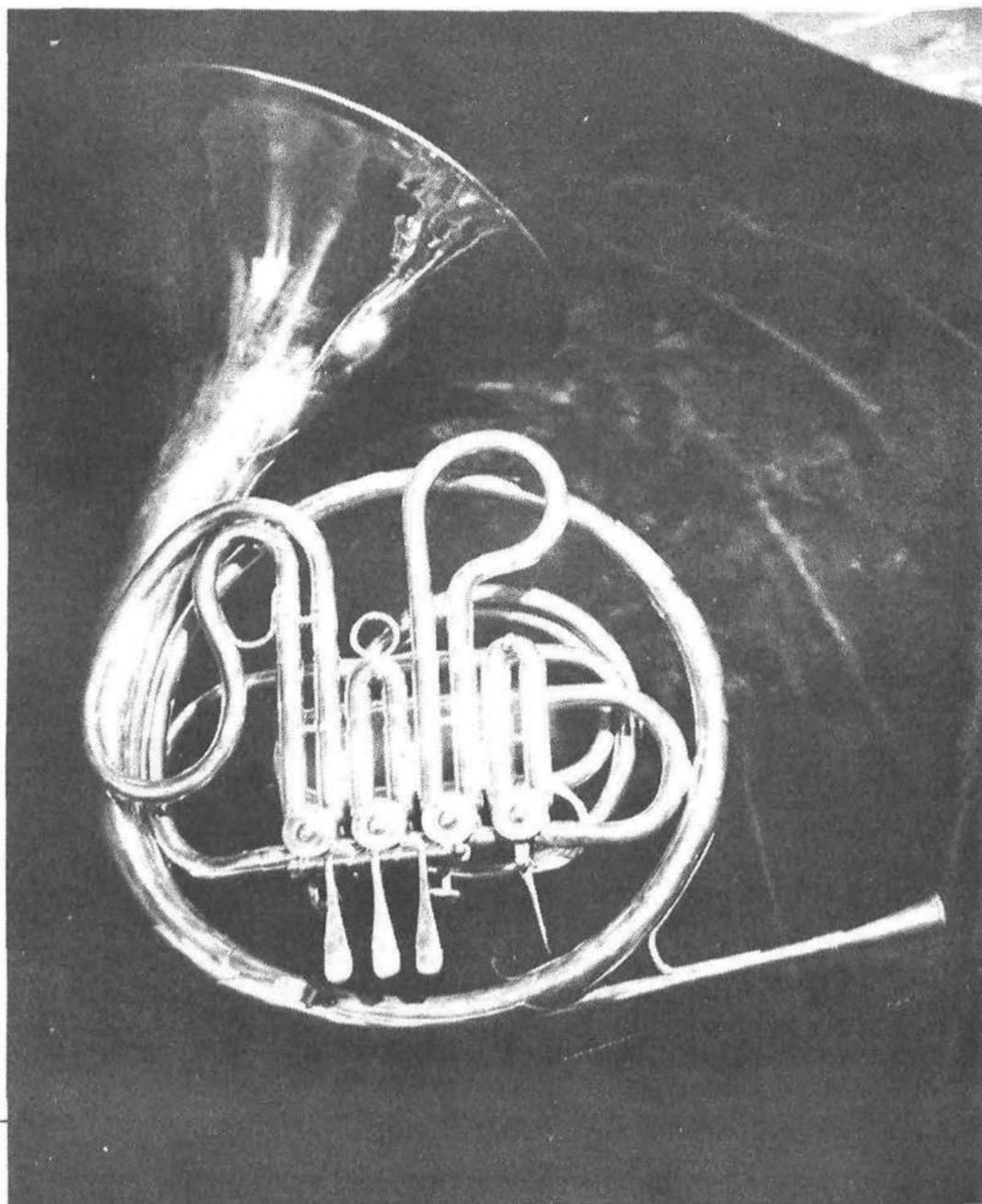
«prohibido fumar», «se ruega no fumar», «queda terminantemente prohibido fumar», etc., son idénticas informaciones, pero suponen distintas formas de relación entre el autor del mensaje y los presuntos fumadores. Es más: se puede no informar —un mensaje asintáctico— sin que por ello padezca la comunicación: un actor que sin saber alemán imitaba a Hitler nos hacía sabedor a todos de su contenido amenazante. El esquema puede representarse de este modo:



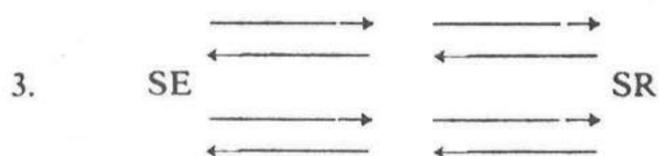
La comunicación interpersonal completa requiere no sólo M y Mm, sino además una duplicación de los mismos con su identidad correspondiente. O sea, que el M emitido se corresponda con el M recibido (cosa que no siempre ocurre), y asimismo el Mm emitido con el Mm recibido. De manera que el esquema anterior se transforma en este otro:



De acuerdo al «principio de circularidad», en este proceso, cuando menos en la interacción personal, ambos



son, de modo síncrono, SE y SR. Quien emite recibe al compás de su emisión, y recibe, obviamente, lo que el receptor le envía. El principio de circularidad se cumple, naturalmente, en la ejecución musical, no en la composición, en la que el interlocutor en todo caso es un interlocutor fantaseado, no existente. El principio de circularidad permite modificar el esquema anterior en la forma bidireccional:



Para simplificar la exposición que sigue es preferible quedarnos ahora con el esquema 2. Este esquema es válido para la comunicación musical de mensajes explícitos, por ejemplo, la canción, la ópera, la danza. Lo interesante y peculiar de la música es la prescindencia de mensajes explícitos, según vimos antes, el respeto a la ambigüedad, la búsqueda tan sólo de relaciones o efectos comunicacionales de carácter pático. Si me es permitido derivar una conclusión valorativa al respecto, diría que el efecto musical es tanto más intrínsecamente musical cuanto menos recurre a mensajes explícitos, los cuales no son fonológicos en sentido estricto. Dicho de otro modo: lo característicamente musical es el uso de sonidos, estructurados cuasi idiolécticamente, para el logro de la comunicación de la experiencia interna del compositor a través del intérprete y la del intérprete mismo. Cuando se reconoce mayor «pureza» (es una forma de hablar), en un trío o un cuarteto que en una sinfonía, y más en ésta que en la, ópera, en el fondo se baraja la consideración de que en los primeros los logros de los efectos no derivan ni del «efectismo» sinfónico ni de los componentes extramusicales que significa la introducción del libreto. Por tanto, cabe decir que lo que realmente representa la música frente a las otras formas de comunicación es el recurso al sonido (tónico o atónico), como constitutivo del mensaje ambiguo, tras el que se logra la transmisión de un metamensaje de menor ambigüedad. La música «pura» economiza en su quehacer prescindiendo de cualesquiera otros ingredientes que pudieran añadirse a la serie sonora. La música es la comunicación por la en-tonación. Todo lo que no sea tono es un añadido paramusical.

Ahora bien, aún cuando puedan señalarse algunas convenciones en los distintos tonos o en diferentes agrupaciones tonales, de acuerdo a pautas culturales sutiles, es evidente que éstos no remiten de una manera precisa a situaciones concretas. La pregunta entonces es la siguiente: ¿qué es lo que se pretende comunicar mediante la ejecución musical? O de otra forma: ¿qué representa la comunicación musical, qué le confiere su necesidad hasta el punto de que no pueda ser sustituida por cualquiera otra forma de comunicación?

Es claro lo que la música *no es*. No es, evidentemente, discurso informativo, si nos atenemos a la música en sentido estricto, que es a la que atiendo ahora. Si no es informativo, el discurso musical es netamente expresivo. Es por eso por lo que la música propiamente dicha es, ante todo, metamensaje y no mensaje, según hemos visto después en un largo excurso. La expresividad viene conseguida por la en-tonación y la ritmicidad. Tonos y ritmos se aunan en la expresión de determinadas situaciones para las cuales, el parecer, las palabras —por su cualidad fundamentalmente informática— son insuficientes. Tono y ritmo no sustituyen, pues, a las palabras, sino a otros medios de expresión. Ahora bien, la expresión alude directamente a lo empático, como es el caso



del lenguaje extraverbal (lenguaje analógico, lenguaje gestual, lenguaje actitudinal). Pero la música no es gesto, sino, como hemos dicho, entonación y ritmo. Debe concluirse que el recurso al impreciso lenguaje de sonidos no convencionales ha de remitir al impreciso mundo de estados de ánimo inexplicados, acatalogables en la usual taxonomía (melancolía, euforia, nostalgia, etc.). Lo que la música permite es la comunicación de la infinita movilidad de estados de ánimo, merced a las variaciones tonales y rítmicas. Frente al estatismo y precisión de los demás medios expresivos, la comunicación musical, junto a la imprecisión, o mejor dicho, gracias a ella, transmite el dinamismo de la experiencia interna, el mundo de la fantasía todavía informalizado en imágenes, dejado en la escueta formalización que representa el esquema sonoro. En la música propiamente dicha puede hablarse justamente de *metáfora* (sonora), pero de una metáfora, repitámoslo una vez más, inexplicita, que deja a cada cual en la libertad de usarla para su propia elaboración ulterior.

4

LA COMUNICACION MUSICAL, COMUNICACION METAFORICA

Para comprender exactamente esta aseveración —la música como metáfora sonora— es preciso hacer una aclaración previa acerca del concepto de metáfora y, en especial, de la lógica de la metáfora.

En la metáfora se trata de un tropo en el que la relación es establecida entre un objeto y una imagen de otro derivada de algunos rasgos de este último. De esta forma, las palabras son usadas de modo peculiar, no en su primera acepción, sino en otra, lograda mediante una relación imaginada en lo denotado con la palabra. Así cuando alguien habla de que «el tiempo galopa» lo denotado con la palabra «galopa» —caballo que corre velozmente— es una relación imaginada entre el objeto «tiempo» y el objeto «caballo», el cual posee la propiedad de «galopar». Aunque carezco de espacio para un desarrollo mayor de la conceptualización de la metáfora, baste decir aquí que en ella la información queda reducida a expensas de los elementos conativos y expresivos del acto comunicacional, de manera que, en la metáfora, ante todo, alcanzamos a obtener acceso relativamente directo al mundo imaginario del usuario del habla. En la medida que la metáfora es un discurso retórico, pierde información a costa de la expresión del hablante y del intento de modificación del estado del oyente por el hablante.

Toda metáfora exige una rotulación lógica, lo que quiere decir lo siguiente: el habla metafórica se sitúa en un nivel lógico distinto al nivel lógico del discurso objetal. De otra forma: cuando alguien hace una metáfora, de algún modo suministra, al mismo tiempo, la advertencia de que la efectúa, de modo que no la aceptamos en su literalidad— discurso objetal, discurso del lenguaje observacional—, sino como metalenguaje. Si alguien dice del sujeto X que «es un monstruo», *nos dice* al propio tiempo que debemos aceptarlo como metáfora, no como lenguaje de observación. Pero decir de X que es un monstruo es decir bien poco, de aquí la disminución de información que posee esta locución respecto de X: ante todo el hablante habla de sí y trata de que el oyente participe de su mismo efecto emocional provocado por X.

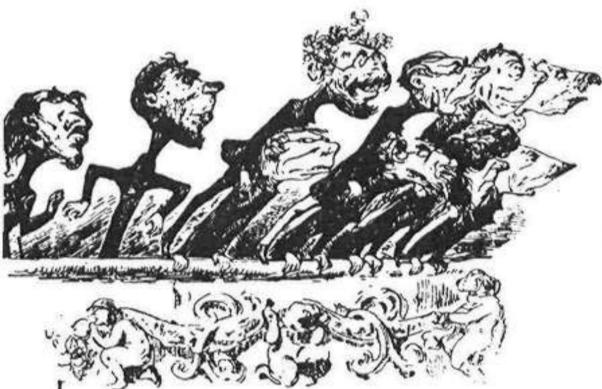
Este propósito desinformativo del que usa del lenguaje metafórico obtiene su máxima ostentación en el caso de formas, colores, ruidos para la producción de efectos emocionales. Porque en tales elementos la información es nula y, no obstante, es factible conseguir la referencia al ámbito de lo emocional, con toda la difusión y



ambigüedad que le caracteriza. Pensemos en «lo negro» como triste, tenebroso, temible, o «lo blanco» como transparencia, pulcritud, pureza. En este uso metafórico hay siempre un efecto que los psicólogos conocen de antiguo y que se llama *sinestesia*, mediante el cual desde un dato de forma o color, es posible remitirnos a mundos distintos en sus notaciones sensoriales. Así, por ejemplo, en la misma jerga musical existen evidentes usos sinestésicos, tales las «notas graves» y las «notas agudas», por sólo citar expresiones familiares para todos. El uso habitual de estas últimas parece conferirles un carácter «objetivo», pero no porque la expresión sea compartida, y por tanto, aceptada, ha dejado de ser una convención metafórica y no otra cosa.

Pues bien, es a partir de esta consideración de metáforas elementales —nótese por otra parte que, como no puede ser de otra manera, son compartidas dentro de un ámbito cultural estricto— como es posible plantear el tipo de comunicación que tiene lugar en la música. En esta —repito: en el supuesto de que se trate de un discurso sonoro no estructurado en palabras— la información es nula, y desde el principio tanto el compositor como el intérprete tratan de elevarse por sobre ellas para el logro de una relación emocional, que es tanto más imprecisa cuanto que es en absoluto carente de la citada información. De hecho, ¿quién puede pretender que los oyentes obtengan de la música oída un efecto idéntico al que aspirara a provocar el compositor?. Si la ambigüedad de la metáfora deriva de la escasez de información que el hablante aporta, la de la metáfora musical, completamente desinformada, es necesariamente de ambigüedad extrema.

Es esta última propiedad que la comunicación musical posee la que le confiere, para usar las expresiones tópicas, su grandeza y su limitación, Grandeza, en la medida en que el efecto metafórico puede ser provocado sin información *precisa* sobre que apoyarlo; limitación, por cuanto el compositor y el intérprete han de contar con la posibilidad de que, a pesar de su esfuerzo compulsivo, el *quantum* de ambigüedad de la metáfora musical derive en fracaso comunicacional: un fracaso que, bien puede traducirse en la no producción del efecto, bien en la provocación de otro inesperado para ellos.



Entidades musicales de España

Siguiendo la línea estadístico-informativa emprendida, desde el número cero, por este boletín, pasamos a publicar una relación de las entidades que hacen posible el fenómeno musical en nuestras provincias. Tomamos para iniciar el camino dos provincias —Granada y Zaragoza— distantes en nuestra geografía, pero que pueden servir de exponente de los muchos y muy varios grupos y entidades que hacen cultura en nuestro país. Dejamos abiertas estas páginas, para publicar toda la información que se nos envíe y conseguir día a día un conocimiento más veraz de nuestra realidad musical.

PROVINCIA DE GRANADA

ENTIDADES:

Nombre	Dirección
Juventudes Musicales Españolas Presidente: Ramón Jurado García	Campillo Bajo, 2, 2.º B
Juventudes Musicales Españolas (Motril) Presidente: Antonio Peralta Gómez	Carucho, 6. Motril
Asociación de «Coros y Danzas» Presidente: Rafael Martos Salas	Del Pino, 6
Agrupación «Straus» Presidente: Antonio Torres López	Pío Baroja, 2, 4.º
Agrupación «Antonio Vivaldi» Presidente: Angel Rodríguez Palacios	Avda. Carrero Blanco, 149
Centro Artístico y Literario Presidente: Antonio Jiménez Blanco	Comandante Valdés, 2
Cátedra «Manuel de Falla» Secretario: Ricardo Rodríguez Palacios	Universidad de Granada
Peña de la Platería Presidente: Antonio Lastra García	Placeta de Toqueros, 7 (Albaicín)
Auditorium de la Caja de Ahorros Auditorium del Banco de Granada Presidente: Miguel Angel Revilla	Plaza Villamena, 1 Gran Vía, 16
Auditorium «Manuel de Falla» Presidente: Salvador González García	Antequeruela Alta. Alhambra

Intérpretes

Trío Albeniz (cuerda) (1) Componentes: José Recuerda, Alejo Muñoz, José Armilla	Pérez Galdós, 9
Quinteto «Iliberis» (viento) Presidente: Lirio José Palomar	Ayuntamiento de Granada
Cuarteto «Santos de Aliseda» (vocal) Presidente: Angel Rodríguez Palacios	Parroquia San Justo y Pastor
Niños Cantores de la Catedral de Guadix Presidente: Carlos Ros González	Catedral de Guadix
Coro «Ciudad de Granada» Presidente: José García Román	Apartado de Correos, 451
Coro «Manuel de Falla» Presidente: Ricardo Rodríguez Palacios	Parroquia San Justo y Pastor
Agrupación Coral Juventudes Musicales Presidente: Lirio José Palomar	Campillo Bajo, 2, 2.º B
Coro Mixto «Ntra. Sra. de Gracia» Presidente: Rafael Peinado Molina	Parroquia de Gracia
Coro de Cámara de «El Salvador» Presidente: Estanislao Peinado Peinado	Parroquia El Salvador
Coro Mixto «Pedro Antonio de Alarcón» Presidente: Salvador Olivares Fernández	Plaza de Abad, 2
Banda Municipal Presidente: José Faus Rodríguez	Instituto Pedro A. de Alarcón (Guadix)
Banda de Música del Patronato Amigos del Arte y de la Cultura	Ayuntamiento de Granada
	Almuñecar

PROVINCIA DE ZARAGOZA

ENTIDADES:

Nombre	Dirección
Conservatorio Profesional de Música	Coso, 15
Sociedad Filarmónica	Cádiz, 5
Sección Musical Ateneo	Coso, 29
Aula de Música de la Universidad	Fatdes. de Filosofía y Letras Ciudad Universitaria

Intérpretes

Grupo «Alcor»	Plaza del Pilar, 11
Cuarteto Goya	Coso, 15
Cuarteto Clásico de Zaragoza	S. Francisco de Borja, 9
Quinteto de Viento «Ciudad de Zaragoza»	P.º María Agustín, 51
Grupo de metales «César Augusta»	Roger de Flor, 4
Orquesta de Cámara «Ciudad de Zaragoza»	S. Francisco de Borja, 9

Grupos de Danzas

«Alma de Aragón» Somerrondón	San Lorenzo, 9
Grupo de Danzas «Tauste»	Calvo Sotelo, 5
«Galochas»	Plaza Sta. María, 20
Grupo de Fabara	Agustín de Quinto, 6
Grupo de Danzas de Caspe	Avda. de la Jota, 5
Grupo de Jota Montañeros Sta. María	Generalísimo, 8 (Caspe)
Los Joteros de Jiloca	Arquitecto Yarza, 2
	Sta. Teresa de Jesús, 42 (Maluenda)
Grupo de Jota «Bardena del Caudillo»	Viento, 17 (B. del Caudillo)
Grupo de Danza «Ejea de los Caballeros»	Ejea de los Caballeros
Grupo de Danzas de Luceni, Pedrola, Mallen	Navarra, 53 (Gallur)

Coros

Coro Carmelo-Azaila	Albareda, 23
Coral «Ciudad de Caspe»	Capitan Negret, 20 (Caspe)
Coral Darocense «Angel Mingote»	Mayor, 163 (Daroca)
Coral Bilbilitana	P.º Calvo Sotelo, 22 (Calatayud)
Polifónica de Ejea de los Caballeros	Joaquín Costa, 2-4 (Ejea de los Caballeros)
Conjunto Coral del Conservatorio	Coso, 15
Coral de Montañeros de Sta. María	Plaza José Antonio, 9
Polifónica «Miguel Fleta» de la Agrupa- ción Artística Aragonesa	Lagasca, 21
Coral San Pablo	San Blas, s/n.
Coral Santa Engracia	Castellano, 1
Coral de Tauste	General Mola, 14 (Tauste)
Coro Universitario	Ciudad Universitaria
Agrupación Coral «Vientos del Pueblo»	Plaza de España, 3 (Borja)
Voces para Cristo	Torres Quevedo, 32
Coral Zaragoza	Vía Imperial, 18
Pallada Universitaria Somerrondón	Calvo Sotelo, 52
Coral Infantil del Pilar	Florencio Jardiel, 1
Jóvenes Amigos de la Música	Florencio Jardiel, 1



(1) La formación del Trío Albeniz es:
José L. Recuerda (bandurria)
Alejo Muñoz (laud)
José Armilla (guitarra)
y no violín, violoncello y piano, como
erróneamente aparecía en nuestro anterior
número.

No podíamos dejar pasar la efemérides del doscientos cincuenta aniversario del nacimiento del padre A. Soler, sin que tuviese su reflejo en «MUSICA EN ESPAÑA». Nuestro colaborador habitual Andrés Ruiz Tarazona —hombre conocedor y estudioso de la vida y obra del músico de Olot— ha realizado un trabajo, dando especial importancia a la enumeración de libros —donde se trata de una u otra forma la figura de Soler— y de discos dedicados a su música. Intentamos de esta manera que nuestro boletín sea algo más que un bello discurrir de ideas personales y sirva, en todo momento, de vehículo de información tanto para el aficionado como para el profesional.

EL PADRE SOLER 250 AÑOS

ANDRES RUIZ TARAZONA

LA VIDA

Antonio Soler nació y fue bautizado el 3 de diciembre del año 1729, en Olot, la hermosa ciudad de la provincia de Gerona, cuna de tantos artistas ilustres (los Vayreda, Miguel Blay, José Clará, etc.), en medio de un paisaje de suaves tonos, entre praderas y grandes bosques y montañas. En esas estribaciones pirenaicas, pocos kilómetros más al norte, y más de un siglo después, iba a nacer el compositor que daría vida nueva al languideciente romanticismo español: Isaac Albeniz.

Era Antonio Soler hijo de músico. Su padre, Mateo Soler, formó parte de la banda de música del Regimiento Numancia. Era natural de Porrera, en la provincia de Tarragona, de familia labradora y de cristianos viejos. La madre Teresa Ramos, pertenecía a

una familia conocida en Daroca (Zaragoza). Durante el siglo XVII hubo una importante escuela de organistas en la Colegiata de Daroca. En la amurallada villa aragonesa el maestro Pablo Bruna supo continuar y enaltecer la tradición organística de Antonio de Cabezón y de Sebastián Aguilera de Heredia.

No sería de extrañar que, de algún modo, este entorno musical marcara la infancia de Antonio Francisco Javier José Soler Ramos. El caso es que, a los seis años de edad abandonó el idílico valle natal del río Fluviá, para ingresar en la escolanía del monasterio de Montserrat. Esta Escolanía es todavía una de las mejores de España, y probablemente sea la más antigua del mundo occidental. Para ingresar en ella bastaba que el niño tuviera voz agradable y conociera los rudimentos de la mú-

sica, que Soler había recibido seguramente de su padre.

Sus estudios abarcaron el solfeo, armonía, composición, clavicémbalo y órgano, donde pudo formarse con el estudio de las obras de los mejores maestros conocidos entonces en el órgano: Cabanilles, Fray Miguel López y, sobre todo, José Elías, quien influyó grandemente en él.

Toda la infancia y adolescencia de Antonio Soler transcurrieron en aquellas pétreas soledades montserreatinas, mientras aprovechaba al máximo sus estudios musicales y de latín, hasta el punto de que, antes de cumplir los veinte años se hallaba en disposición de opositar con éxito el cargo de maestro de capilla en dos catedrales.

Obtenido el de la de Lérida, esa hoy semi-ruinosa acrópolis (verdadero nido de águilas sobre las huer-

tas y perales del Segre), a los veintidos años es ordenado de Epístola por el obispo de Urgell, Sebastián de Victoria, antiguo prior del monasterio de El Escorial, quien cambia el rumbo de su vida ofreciéndole un puesto de organista en el monasterio filipense.

El joven Antonio lo acepta gustoso, no por la oportunidad que suponía acercarse a la Corte, centro de la vida cultural española en el floreciente momento de la Ilustración, sino porque «quería retirarse del mundo y tomar el santo hábito».

Tiene veintitres años cuando deja para siempre las feraces campiñas catalanas y se adentra por los rojizos valles de la Celtiberia aragonesa, hacia la meseta castellana, paisaje más acorde con su naturaleza austera y desprendida. En la paradas y ventas del largo viaje, Soler



observa al pueblo que canta y baila en fiestas y mesones.

En los primeros años de El Escorial, Soler se relacionó y tomó lecciones, probablemente en Madrid, del gran Domenico Scarlatti, así como del ilustre José de Nebra, muy apreciado por los Borbones gracias a sus producciones escénicas, exentas de las influencias italianas que imperaron en los reinados anteriores, cuando Farinelli hacía las delicias de la Corte en el Buen Retiro y en Aranjuez. Ambos compositores, el italiano hispanizado y el español no italianizado, forjaron la personalidad ale-

gre y hondamente castiza del padre Soler.

¿Cómo fue Fray Antonio Soler? Las «Memorias Sepulcrales» del Monasterio de El Escorial dan algunos datos —no muchos, por desgracia— orientativos de su personalidad.

Era, ante todo, un hombre modesto, tímido, si bien jovial y optimista, de acendrada religiosidad. Vivió para su arte, encerrado horas y horas en la celda, componiendo con aquella asombrosa facilidad y capacidad de trabajo que causaban admiración a cuantos le conocieron. Fuera del Monasterio se sentía incómodo e iba siempre con

prisas, como si las ideas musicales, que le acudían constantemente, no le permitiesen perder un minuto de su tiempo. Recluido en su aposento, entre libros y partituras, pasaba gran parte del día, y también de la noche, pues, era hombre de poco dormir. Si tenía que salir a la granja de los monjes o al campo, solía llevar consigo sus papeles para continuar escribiendo y trabajando.

Un dato significativo de su modestia ejemplar nos lo dá el hecho de no conservarse ningún retrato de él a pesar de haber tenido cerca a los Maella, Paret, Van Loo, Mengs, Goya...

así que no sabemos como fue físicamente, si bien hay indicios para pensar que fue hombre débil, enclenque y, tal vez, con algún pequeño defecto físico.

El famoso teórico y compositor Giambattista Martini, con quien mantuvo cordial correspondencia, le escribió desde Bolonia pidiéndole su retrato, tal vez para incluirlo en su «Storia della Música» o para colocarlo entre los que ya cubrían las paredes de su celda de San Francesco, pero Soler nunca quiso dejarse retratar.

El rey Carlos III nombró a Soler profesor de sus hijos, los infantes Don Anto-

nio y Don Gabriel. Durante los meses de octubre y noviembre, mientras la familia real descansaba en el palacio del Monasterio de El Escorial, Fray Antonio acudía puntualmente a dar clases de música a los infantes. El año 1766 ya había comenzado a cumplir aquel honroso encargo, y sabemos continuó haciéndolo durante varios años, al me-

nos con el infante Don Gabriel, muy dotado para la música, quien llegó a profesarle un sincero cariño.

En aquel niño rubio que vemos en el retrato de Mengs, puso Fray Antonio lo mejor de sus innegables cualidades de gran maestro. ¡Cuántas veces iría, con paso apresurado, hacia la Casita de Arriba, bajo los altos árboles del camino de

Robledo, pisando las amarillentas hojas del siempre precoz otoño escurialense, para instruir a su joven discípulo!

Aunque el padre Soler fue hombre ingenioso y de respuesta pronta, no era amigo de conversar, pero junto al infante se sentía comprendido y explayábase en largos coloquios sobre el arte que los dos amaban.



Con penas y alegrías naturales, componiendo año tras año incesantemente música religiosa y profana, sin ruido, fue transcurriendo la vida del monje jerónimo, humilde en sus costumbres, pero rebelde en el arte, sencillo en su trato, pero grande en su genio artístico. Conoció un gran incendio en el empizarrado del palacio en 1763; vio levantarse muchos edificios que fueron cerrando las lonjas del norte y poniente. Vivió, eso sí, el efímero esplendor del reinado de Carlos III, con la euforia enciclopedista de la Ilustración, benefactora y «amiga del país». No llegó a vislumbrar (tal vez su arte sí) los densos nubarrones de la Francia revolucionaria, que acabarían con aquella optimista estabilidad, precipitando la caída de un régimen tutelar ya caduco. En la lucha por un nuevo estado, España volvería a hundirse en la más lamentable decadencia, desangrándose en contiendas civiles que echaron por tierra la labor constructiva de aquel siglo de las luces.

El 20 de diciembre de 1783, a los 54 años de su edad, mientras los vientos helados del Guadarrama azotaban la cantería del Real Monasterio, después de haber recibido el viático y pedido perdón «muy de veras a toda la comunidad, falleció el padre Antonio Soler. Está enterrado en la galería de uno de los claustros del convento de El Escorial donde una inscripción sobre su tumba nos indica el lugar donde reposan sus restos.

LAS EDICIONES

La recuperación de una figura tan importante para la historia de la música española —y de la europea en general—, como la de Antonio Soler, es algo que debemos al siglo XX, como ocurre en Italia con Vivaldi y otros músicos del siglo XVIII.

El padre Luis Villalba se había ocupado en El Esco-



rial, en 1913, de estudiar el primero de los «Quintetos». también Villalba publicó en la revista «Santa Cecilia» una Misa a cuatro voces solas, una Salve a 6 y acompañamiento de órgano y un villancico. En los últimos años, la revista «Tesoro Sacro Musical», publicó en transcripciones de Samuel Rubio algunas piezas vocales y unos «Versos para Te Deum».

Joaquín Nin publicó el año 1925 algunas de las sonatas de Soler, y Roberto Gerhard, con prólogo de

Higinio Agñes, sus bellos «Quintetos» (1933).

Santiago Kastner publicó sonatas (Edición Echott, Maguncia), y los «Seis conciertos para dos órganos obligados» (Instituto Español de Musicología, 1952-62).

Samuel Rubio, biógrafo de Soler, ha publicado, en siete tomos (Unión Musical Española), 120 sonatas (Madrid, 1973).

Por su parte, el musicólogo norteamericano Frederick Marvin ha publicado 51 sonatas, el «Fandango» y varias piezas sinfóni-

co-vocales: una «Lamentación a solo», una «Salve», el «Stabat Mater» y cuatro villancicos (Universal Edition, Viena). También Antonio Baciero ha incluido 8 «Preludios» y una «Tocata» en su reciente edición «Nueva Biblioteca Española de Música de Teclado» (Madrid, UME, 1978-79), y en Real Musical una sonata inédita titulada «Por la Princesa de Asturias». Otras tres sonatas inéditas han sido publicadas este año por el Seminario de Estudios de Música Anti-

gua, revisión de Juan José Rey, acompañadas del texto del folleto «El Padre Fray Antonio Soler: vida y obra», de Samuel Rubio, publicado en «Monasterio de San Lorenzo el Real» (El Escorial, 1964). Este texto, junto al comentario a un disco de Movieplay (MCA 3754), hecho por Ramón Barce, son las mejores referencias bibliográficas de Soler, amén de numerosos artículos y notas a programas dispersos por todo el mundo.

LA DISCOGRAFIA DEL PADRE SOLER

Al intentar una aproximación al variopinto mundo de las grabaciones discográficas que incluyen composiciones del Padre Soler, el más universal de los músicos españoles del siglo XVIII, lo primero que salta a la vista es el generalizado predominio de los registros que incluyen sonatas o, por extensión, música para teclado. Es natural, pues, en ese campo se halla lo más destacado de la aportación de Soler a la música europea de su tiempo. Dentro de la música para teclado se equilibran los realizados en piano y los realizados en clave, seguidos de cerca por los organísticos. La producción de cámara de Soler, exigua, está bien representada, y hay curiosos ejemplos grabados en pianoforte, arpa, clavicordio, e incluso casos contados, guitarra.

Se hecha de menos una mayor atención a las obras vocales, sinfónico corales y polifónicas del maestro catalán. Lo poco que se ha hecho en este sentido es hoy de difícil acceso, cuando no imposible. Claro que también, justo es reconocerlo, la producción soleriana en este campo es muy desigual.

No vamos a entrar en el tema de la calidad, tanto de las grabaciones como de las interpretaciones que relacionamos a continuación. De todo hay en la viña del Señor, pero, salvo claras excepciones, hemos de conve-

nir que la discografía de Soler no corresponde en bondad a la categoría del compositor.

Grandes artistas que podrían haber hecho un Soler excepcional, como han hecho un Scarlatti excepcio-

nal, no han abordado todavía en disco al insigne músico español.

¿No convendría ir haciendo algún que otro encargo pensando en 1983, año del segundo centenario de su muerte?



L'ORGUE DE MAÓ. Junto a obras de Freixanet, Elías y Vinyals, aparece interpretada por Montserrat Torrent en el órgano de Santa María de Mahón (Menorca) (1810), la Sonata número 67 de Antonio Soler.

EDIGSA 10/43

SEIS CONCIERTOS DOBLES para dos órganos. E. Power Biggs y Daniel Pinkham.

CBS 72743

RECITAL DE CEMBALO. Junto a obras de Mudarra, Cabezón, Vicente Rodríguez, Cantallos, Freixanet, Felipe Rodríguez, Mateo Albeniz, Galles y Lidón, se incluye la sonata en re bemol mayor de Soler. Zuzana Ruzicková, clave.

DISCOPHON 4217

MUSICA ESPAÑOLA PARA PIANO. Junto a obras de Casanovas, Isaac Albeniz y Granados, figuran dos sonatas de Soler, en re mayor y mi menor, interpretadas al piano por Jaime Padrós.

DISCOPHON 4219

SONATAS. VOLUMEN I. Se inicia con este disco, la publicación de las sonatas completas de Soler, según la edición de Samuel Rubio (UME). Este disco contiene las 10 primeras, interpretadas al piano por Isidro Barrio.

EMI-ODEON-ETNOS 063-021606

SEIS CONCIERTOS PARA DOS INSTRUMENTOS DE TECLADO. En combinaciones de órgano y clave, dos órganos y dos claves, en interpretaciones de Anthony Newman y John Payne.

MARFER 50.232 S.

SONATAS PARA PIANO. Incluye ocho sonatas, en re menor, re mayor, fa sostenido menor, fa mayor,

DISCOGRAFIA DEL PADRE SOLER

fa sostenido mayor, do sostenido menor, sol menor y re bemol mayor. Alicia de Larrocha, piano Steinway.
HISPAVOX 10-330 (s)

SONATAS PARA TECLADO. En un álbum de dos discos se incluyen dieciseis sonatas. 4 de ellas, en 4 tiempos, que, siguiendo la edición de Rubio (UME), son los números 36, 21, 110, 49, 69, 115, 83, 117, 37, 78, 113, 40, 92, 98, 97, 65. Antonio Ruiz Pipó, piano.
EMI 165-021582/83

SONATAS PARA CLAVE. Contiene según la edición de Nin, la números 11, 84, 90, 23, 10, 74, 81 y 15. Genoveva Calvez, clave.
HISPAVOX 60.227

4 SONATAS EN 4 TIEMPOS. Contiene según la edición de Rubio (UME), las sonatas números 91, 94, 99 y 62. Antonio Ruiz Pipó, piano.
ZAFIRO ZOR 251 (s)

SELECCION DE OBRAS PARA CLAVECIN. Sonata en fa menor, en do sostenido menor, fandango en re mayor, sonata en re mayor, sonata en re bemol mayor, en re menor, en do menor y concierto en sol mayor para dos clavecines. Rafael Puyana, clave. En la última obra interviene Genoveva Galvez.
PHILIPS 838433

QUINTETOS. Integral, Montserrat Cervera, violín; André Wachsmuth, violín; André Vauquet, viola; Marcal Cervera, violoncello; Cristiana Jaccottet, clave. Album de tres discos.
EDIGSA AL/01

5 SONATAS. Este disco contiene en la cara 1 el Cuarteto de cuerdas D 87, de Schubert, por el Melos Quartett de Stuttgart. La cara 2, se inicia con 5 sonatas de Soler: Sonata de

clarines en do mayor, Sonata en modo dórico, Sonata en re mayor, Sonata en modo dórico y Sonata en do sostenido menor. Las interpreta al «hammerklavier», Steven Zehr.

DEUTSCHE GRAMMOPHON 2810050

SONATAS ANTIGUAS ESPAÑOLAS. En la cara 1 contiene seis sonatas de Soler, en re menor, mi bemol, re mayor, sol menor, re bemol y fa sostenido. Luis Galve, piano.
COLUMBIA SCLL 14095

SEIS CONCIERTOS PARA DOS ORGANOS. Marie-Claire Alain y Luigi Ferdinando Tagliavini en los órganos antiguos de la Basílica de San Petronio, Bolognia.

HISPAVOX ERATO 60-55

BATTLE IMPERIAL. Música española de los siglos XVI, XVII y XVIII. Contiene el Fandango de Soler. Jonathan Woods, clave.

LONDON CS 7046

DOCE SONATAS. Distribuido en España por discos Movieplay, bajo la licencia de MCA Records. Contiene según la edición de Frederick Marvin, que las interpreta al piano, las sonatas números 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21.

MCA S3754

CLAVECINISTAS IBERICOS DEL SIGLO XVIII. Junto a numerosas piezas de autores españoles y portugueses de esa época, figura la Sonata en do sostenido menor de Soler. Genoveva Galvez, clave.

HISPAVOX HH 10-398

NUEVE SONATAS Y EL FANDANGO. Contiene las nueve primeras sonatas según la edición de Marvin.

Frederick Marvin, piano.
MOVIEPLAY

OBRAS VOCALES. CUATRO VILLANCICOS. En piélagos inmensos. Contradanza de colegio. De un maestro de capilla. Congregante y festero. Según la edición de Frederick Marvin. The Gregg Smith Singers. The Texas Boys Choir of Forth Worth. Collegium Musicum de Winterthur. Director Gregg Smith. Sue Harman y Esther Martínez, sopranos; Richard Levitt, contratenor; William Lyon Lee, tenor. Frederick Marvin, continuo.

COLUMBIA

MUSICA ESPAÑOLA PARA CLAVICEMBALO. Junto a sonatas de Scarlatti y Blasco de Nebra, contiene dos sonatas de Soler y el Fandango. Las sonatas son según la edición de Frededick Marvin (Alexander Bronde, Inc.), las números 13 y 8, en mi bemol mayor y re menor, respectivamente. Igor Kipnis, clave.

CBS 73108

MUSICA ESPAÑOLA PARA DOS PIANOS. Junto a obras de Altisent, Aizpurua, J. Alfonso y M. Infante figura el primero de los conciertos de Soler para dos teclados. Miguel Frechilla y Pedro Zuloaga, pianos.

MOVIEPLAY S 30095

PANORAMICA DE LA POLIFONIA ESPAÑOLA. SIGLOS XV AL XX. Figura una pieza de Soler, con acompañamiento de órgano, titulada «Peccantem me quotidie». Coro universitario Gaudcamus. Presentación Ríos, órgano. José Ramón Perez Rodríguez, director.

GRAMUSIC GM 756

QUINTETOS PARA CLAVE

Y CUERDA. Agrupación Nacional de Música de Cámara y Genoveva Galvez, clave. Son tres discos.
HISPAVOX HH 10-240/32

SIETE SONATAS PARA CLAVECIN Y FANDANGO. Elisabeth Chojnacka, clave.
ERATO STU 71163

LA MUSICA ESPAÑOLA PARA ORGANO. Colección de Música Histórica Española. Vol. 1. Realizada bajo los auspicios del Consejo Internacional de la Música (UNESCO). Album de dos discos. En el primero de ellos figura Intento (Tiento o fuga), de Soler. Padre José María Mancha en el órgano de la catedral de Madrid.

HISPAVOX HH 1091-92

ORGANOS HISTORICOS DE ESPAÑA. Figura una sonata de Soler, bajo el título «La fanfarria del Emperador». Interpretada en el órgano del Emperador de la Catedral de Toledo por E. Power Biggs.

CBS 7262

SPANICH MUSIC FOR HARP. En la primera cara, al final, figuran dos sonatas de Soler, interpretadas al arpa por David Watkins.
RCA 25099

THE ART OF IGOR KIPNIS. Album de tres discos, con música francesa, italiana y española. Figuran las sonatas en mi bemol mayor, en re menor, y el Fandango de Soler. Igor Kipnis, clavecin.

COLUMBIA M3X 31521

KEYBOARD SONATAS OF PADRE SOLER. Contiene las sonatas 52, 116, 67, 95 y 24. Bernard Branchli, clavicordio.

Titanic Records TI-42

EL CONCURSO DE JOVENES INTERPRETES, LOS PODIUMS, Y LAS TRIBUNAS, COMO BASE DE PROYECCION DE UNA NUEVA GENERACION DE MUSICOS

En el camino hacia una nueva dinámica de las Juventudes Musicales Españolas, más polarizadas hoy hacia la proyección de los jóvenes músicos del país, hallamos tres iniciativas que comenzaron hace un año escasamente y de las cuales podemos hacer ya un primer balance a fin de que, estas acciones sean medios cada vez más eficaces y completos al servicio de su idea motriz.

El concurso permanente de jóvenes intérpretes 1979

Al revisar un año de actuación podemos comprobar como el primer Concurso Permanente arroja un balance positivo a pesar de que nos tememos que, por desconocimiento de su existencia o por razones que de momento no podemos analizar, la participación de los jóvenes músicos del país ha sido menor a lo que cabía esperar. Si bien no podemos alardear en nuestro país de escuelas instrumentales de gran prestigio ni podemos tampoco asegurar a nuestros jóvenes músicos una formación de verdadera competitividad, pensamos, a pesar de todo, que el número de inscritos en el concurso permanente debía haber sido mayor en número y, también quizás, en calidad, lo que en ningún modo presupone afirmar que los ganadores del pasado año no tengan todos una auténtica valía puesto que, en cada caso, destacaron inmediatamente.

Es de señalar la inquietud de la Junta Nacional de Juventudes Musicales Españolas en impulsar el perfeccionamiento de este concurso que se pretende rinda un servicio de verdadera utilidad tanto a sus participantes como a quienes, deseando pulsar los niveles de nuestros centros pedagógicos, puedan en esta competición constatar la calidad de nuestros músicos. Para

ello se están arbitrando perfeccionamientos en las bases ajustando límites de edad, admitiendo obras obligadas para muchas fases instrumentales y reclamando también la colaboración

de muchos compositores españoles, que, identificándose con el espíritu de las Juventudes Musicales, escriben algunas de ellas. Al esfuerzo de hacer que el concurso comenzara a andar



con cierta agilidad habrán contribuido las Delegaciones de JME de Cádiz, de Alcalá de Henares, de Vigo y de Tarragona que han cumplido el compromiso de organización y coordinación de toda la compleja mecánica que este tipo de actividades comporta. Quien habrá sido alma y aliento del concurso es su director D. Ramón González, coordinador de la Junta Nacional de JJMM, que ha velado hasta el más mínimo detalle y se ha documentado a fondo acudiendo a visitar otros concursos similares concretamente en Bélgica comisionado por el Presidente Nacional. Destaquemos también los que, en realidad, son los verdaderos protagonistas puesto que ganaron los primeros premios y que son Carles Trepat, guitarrista, Ignasi Alcover, violoncelo, Rafael Casasempere, flauta, Marcelino López, piano, el Trío formado por David Albet, flauta, Vicens Prunés, piano y Mariana Cores, violon-

celo y finalmente Angel Pereira, percusionista: todos estos nombres son ya músicos españoles de muy alta categoría.

Se ha podido constatar en el curso de cada fase la importancia de la labor del Jurado que en todo momento ha debido aquilatar el espíritu de la Organización, los objetivos básicos de Juventudes Musicales y la difícil matización de saber cuando un premio puede beneficiar y cuando el mismo galardón puede volcarse en contra de quien lo ha ganado. Esta magnífica labor de codificar el método de trabajo de los Jurados habrá que agradecerse en su día al maestro Ernesto Halfter

Los Podiums de Juventudes Musicales

Dentro del marco de las actividades que propugna la Federación Interna-

cional de Juventudes Musicales, destacan por su eficacia su propia filosofía los Podiums de Intérpretes Jóvenes que pretenden articular un verdadero movimiento juvenil entre quienes viven formándose para una carrera de músicos. Hay que entender, en el caso concreto de los músicos españoles, que éstos viven en el seno de una Sociedad que nada les pide ni exige, y a la cual ellos quieren y deben proyectarse. En esta etapa de estudio y sobre todo en los últimos años de la carrera en los que se va perfilando la verdadera personalidad artística de cada joven músico, hay un aspecto que debemos valorar y que es el problema que para cada artista supone el articular los primeros contactos con el público. Los «Podiums» de Juventudes Musicales, responden, pues, a esta filosofía de acercamiento de nuestros músicos a un público que, además, entendemos debe ser fundamentalmente





también juvenil con lo cual acortamos las distancias de transferencia entre receptor y el emisor y facilitamos a todos los jóvenes la comprensión del hecho musical.

Los «Podiums de Juventudes Musicales» están calculados con una duración aproximada de 75 minutos que comprenden tres actuaciones de una duración de 25 minutos cada una. Es absolutamente indispensable que cada una de estas actuaciones, vayan acompañadas de unos comentarios adecuados que en muchas ocasiones puede realizar el propio intérprete joven, y en otras «un animador» especializado también joven.

Los «Podiums de Juventudes Musicales» constituyen hoy uno de los ejes de filosofía social de la entidad, y para ellos recabamos la colaboración y la

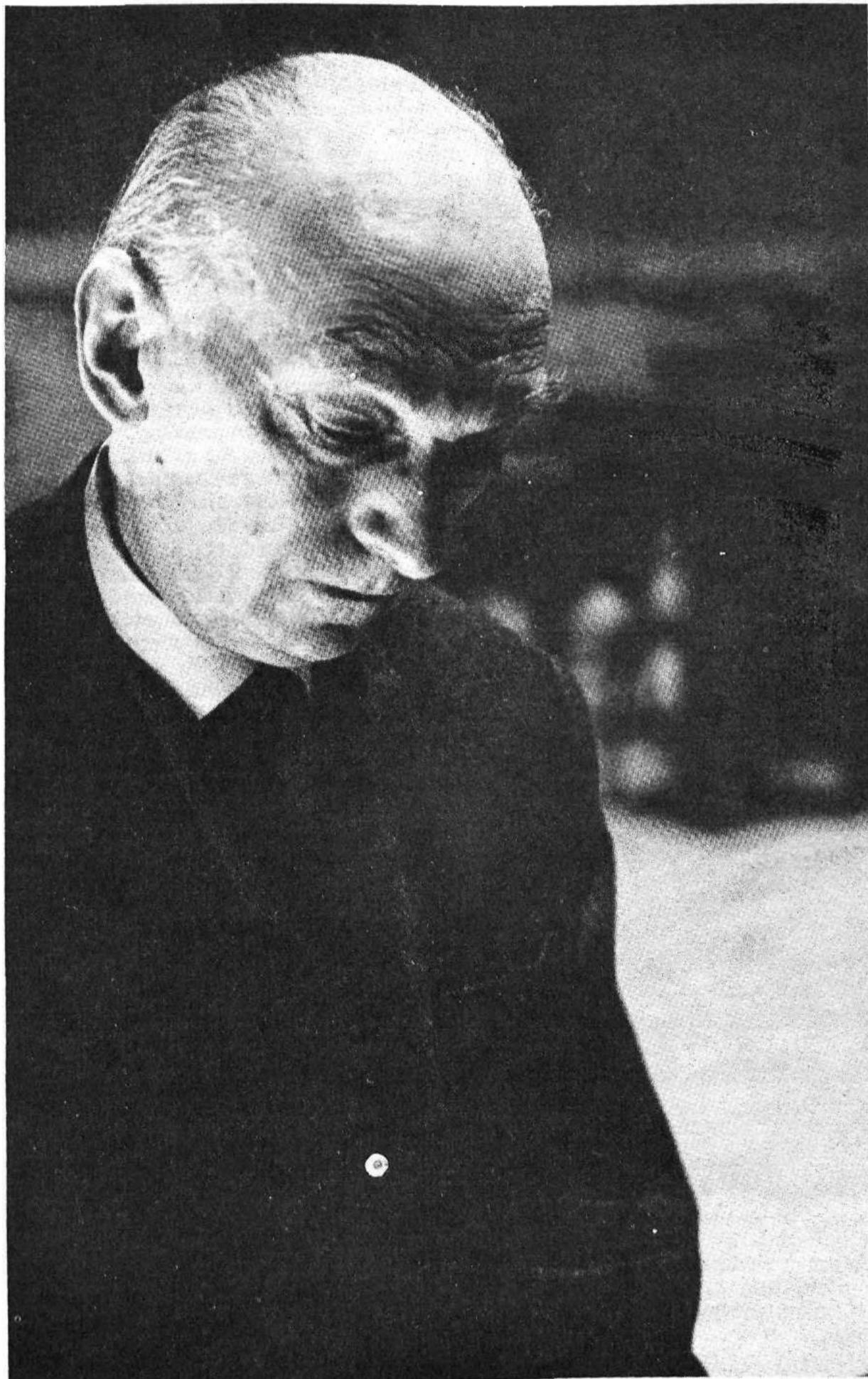
ayuda de todos los organismos que se dedican a potenciar los movimientos de juventud que existen en nuestro país.

Las Tribunas de Jóvenes Intérpretes (TIJ)

Dentro de la dinámica de los certámenes jóvenes las Tribunas, muy afines a los Podiums tienen respecto a éstos la ventaja de su mayor repercusión, de constituir una especie de pequeño congreso de intérpretes juveniles y, concretamente, la de impulsar decisivamente ante un auditorio muy seleccionado de críticos, promotores y directivos de entidades musicales a sus músicos seleccionados. El balance de la primera Tribuna celebrada el año pasado en Sitges arroja un resultado

desigual tanto por lo que atañe a los participantes como por la poca colaboración de muchos de críticos musicales convocados. Hay que ir enfocando las Tribunas y los Podiums pensando en los grandes medios de difusión que son sin duda la radio y la televisión. En una colaboración de las Direcciones Generales de la Juventud y de la Música con las de radio y televisión y la Junta Directiva de las Juventudes Musicales Españolas podríamos hacer de cada una de estas acciones un resonante certamen de gran amplitud que ciertamente ayudaría a conseguir, que nuestros músicos se sintieran mucho más arropados por la sociedad a la que, en buena lógica, aspiran a devolver el fruto de su trabajo y con la que ellos quieren comunicar.

FEDERICO MOMPOU



Fuí a ver a Mompou hace unos días. Ví sus ojos y gracias a ellos y a su compañera Carmen pude hilar dos horas de conversación. Mompou es hoy, a sus 86 años, un monosílabo digno solo de sí mismo, porque hasta en eso ha sido único. Es un monosílabo afirmativo no para aceptar, sino para resaltar su indolencia, que es quizá la característica más atractiva de este creador octogenario.

A las doce del mediodía, cuando Carmen ha cumplido ya tres horas de clase y ha ordenado el orden de su casa barcelonesa del Paseo de Gracia, Mompou se levanta de la cama envuelto en su batín de sibarita. Eso es lo que es, un sibarita, pienso yo. Por deferencia ha decidido posponer sus dos horas de baño e incluso el repaso del correo. Me saluda con sus ojos y con una apresurada lentitud posa para mí, como si yo fuera un pintor o el fotógrafo del día que ha venido a alterar sus hábitos de *bon vivant*.

Su llegada es una *mise en scene*, arrellenado en su sillón su cuerpo sigue descansando y sólo activa sus ojos que los domina con la perfección del seductor. Y yo, iluso, comienzo mi perorata de «entrevistador»: 86 años de vida, 86 años de experiencia vital y musical... ¡Qué error!... Sí... Sí... Esto es todo. Como si el Maestro estuviera ahora para recordarme a mí cómo han sido esos 86 años de vida. Ese es su secreto, como su música, que no desvelará tan fácilmente. ¡Qué error el mío!

Pregunte Vd. lo que quiera. ¿Cómo decía Vd.? No entiendo lo que me quiere preguntar. Vuelva a preguntar por favor...

Está un poco torpe, dice Carmen tratando de sostener lo que el Maestro quiere eludir.

Federico Mompou, que nació en Barcelona el 16 de abril de 1893, sigue viviendo en Barcelona después de haber vivido 86 años que no quiere desvelar a nadie. Es, como todo creador, un indolente. Posee, como todo creador, la *charme* de la indolencia y el encanto de la seducción. Es un inteligente sibarita y sabio administrador de su energía. Su vida es exclusivamente suya y lo único que está dispuesto a hacer es «posar», pero no más, lo demás permanece en su secreto.



Cuénteme, Maestro, su secreto, porque pienso que Vd. posee un secreto nunca desvelado, ni siquiera, a través de su música. Cuántos han destacado en Mompou su silencio, su música callada, cuántos han querido ver en Federico Mompou la representación de una mística representativa, la sutileza de la introversión, la esencia de la intimidad. Pero viendo sus ojos y el encanto de sus 86 años, uno piensa que todo es un espectáculo, que Mompou es el artista más espectacular de nuestro tiempo.

Sí, claro, en parte tiene Vd. razón... Yo no sé..., comencé de joven y aún tocando ya mucho el piano, nunca tuve idea de componer. No me atraía la composición, y eso que yo ya tocaba toda clase de música y quería dedicarme íntegramente al piano... Pero en cierta ocasión, en una de esas casualidades de la vida, al oír música de Gabriel Fauré, cuando él vino a Barcelona, se me despertaron las ganas de escribir. Fue un impacto especial esa música de Fauré, porque nunca se me había pasado por la mente el escribir música. Fue Fauré como podría haber sido otro..., lo cierto, es que para mí fue la revelación de la música moderna y desde el día siguiente comencé ya a trabajar, a trabajar..., a componer, quiero decir.

¡Qué sutil diferenciación! A trabajar no, a componer. Y desde entonces (16 años tenía Mompou), se aposentó en su interior esperando el encuentro con su música.

El espera que la vida le impregne y que le aporte el estímulo esencial de lo que posteriormente será música. Mompou no sale al encuentro de nada, espera que lleguen las cosas, cómodamente, permeable a cualquier estímulo, que él sabrá descomponer para luego convertirlo en su propia música. De Fauré, de aquél Quinteto con piano, percibirá fundamentalmente el entramado armónico y ya no parará hasta encontrar la verdad de su propia armonía. Pacientemente, sabiendo que ante sí tenía una larga vida, espera los hallazgos y cuando llegan se entusiasma con tal regocijo que de cada uno hace síntesis de todo lo anterior. «Aquest acord és tota la meva música», exclamaría ante el hallazgo de su acorde metálico...

Mompou sabe abstraerse y hasta huir mentalmente de lo que no es esencial y sabe salir de sí mismo para mostrarse ante los demás en posesión de la verdad.

Sí, interviene Carmen, Federico es capaz de estar en una reunión con amigos, con mucho ruido y jolgorio a su alrededor, callado sin participar. Al fin, cuando decide hablar, nos capta a to-

dos los presentes y con una sola frase realiza una síntesis de todo lo que se esté discutiendo, dejándonos perplejos. Aún hoy puede permanecer horas y horas sin hablar, él solo, pensando, como extasiado... y al final, si se le pregunta qué hacía, él puede contestar que... ¡nada!

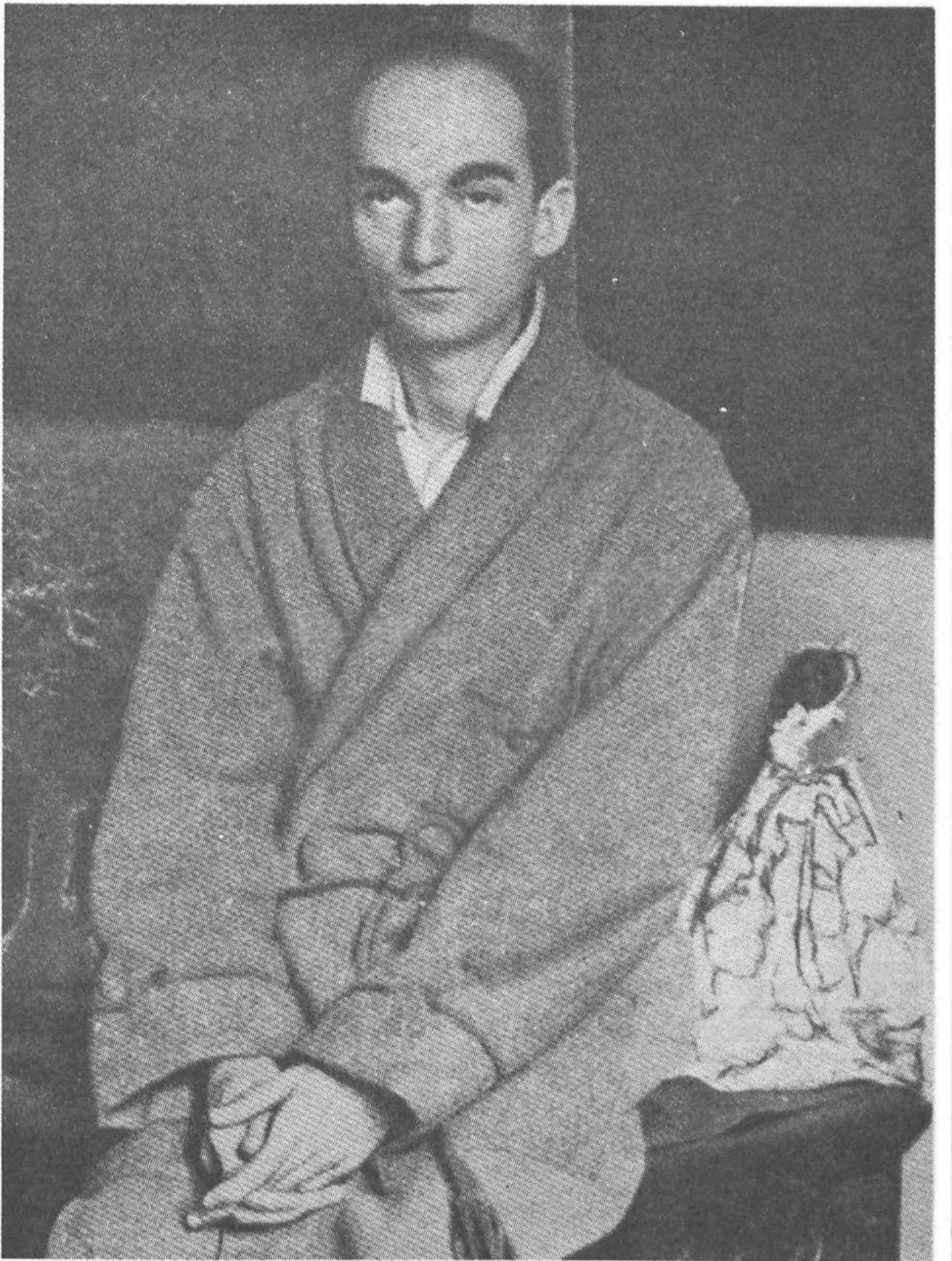
Mompou es sin duda un compositor espectacular, Su salida a la escena pública nunca pasa desapercibida, precisamente porque él no pretende el espectáculo. Alicia de Larrocha cuenta el efecto que produce en el público la interpretación de «El secreto» de Mompou, dada como bis después de haber tocado la música espectacular de Albéniz. El impacto es aún más espectacular.

Precisamente este es el espectáculo de Mompou; cuando el mundo se debate entre guerras y el arte y los artistas se afanan en una búsqueda alucinante de nuevos procedimientos originales de expresión, Federico Mompou se reduce en su piano y en su vida contemplativa creando *Impresiones íntimas* (1914), *Escenas de niños* (1915), *Suburbios* (1916), *Cantos mágicos* (1917), *Charmes* (1920), *Preludios* (1927-1944), *Canciones y Danzas* (1918-1962), *Paisajes* (1942-1960), *Canción de Cuna* (1951), *Música callada* (1959-1967) y pone música a textos de Blancafort, su gran amigo, a José Janés, a J. R. Jiménez, a S. Juan de la Cruz, a Bécquer, a Valéry y compone deliciosos Ballets, *Perlimpinada*, *La casa de los pájaros*. Pocas veces utilizó el armazón orquestal para su expresión, *Improperios*, *Variaciones sobre un tema de Chopin* y *Cinco canciones sobre textos de Valéry*.

Así fragua Mompou el espectáculo de su vida. El que nunca pensó en componer, utiliza la composición para darse a conocer, él que nunca ambicionó la fama, es, sin embargo, famoso, él que nunca salió en busca de nada, se encuentra con todo.

El se fue a estudiar a París (1911) y vuelve para quedarse veinte años (1921-1941) y para consagrar su nombre internacionalmente. *De mí se ha escrito más fuera que dentro de España*, diría Mompou sin resentimiento. Pero Mompou es una de esas personas nada comunes que ha sabido en cada momento de su vida cual era su destino y hoy, a sus 86 años, también sabe qué hacer. (Carmen, su compañera, me lo está afirmando con la cabeza) Cómo es su secreto Maestro?

No sé, yo he sido una persona que he trabajado mucho, pero siempre sin forzar nada, he trabajado cuando sentía la necesidad de hacerlo; he trabajado en unos determinados momentos



que quizá otras personas no han encontrado. Yo he podido componer incluso mientras dialogaba con alguien; componía sin saber que estaba componiendo, y he seguido..., he seguido... No he sabido nunca por qué me he puesto a trabajar, ni nunca he pretendido hacer algo concreto, premeditado. (Interviene Carmen.) Sobre todo ha sabido muy bien sus posibilidades; cuántos intérpretes famosos le han pedido conciertos para violín, para piano y para otros instrumentos..., pero él, aún siendo pianista, nunca utilizó la gran forma concertante, a pesar de habérselo pe-

dido yo misma..., no siente la gran forma..., no es su forma.

Claro que no es su forma, y esto lo ha sabido siempre Mompou. Para él la composición es la consecuencia de un proceso sensible. El debe sentir y posteriormente elaborar musicalmente sus sentimientos. El prefiere la música «esencial» reafirma Carmen.

He recibido siempre la música, no la he buscado nunca... Este es el secreto de un gran artista, de un gran indolente.

Maestro, gracias, le admiro profundamente...

Arte Lírico y Coreográfico

UNA TEMPORADA DE OPERA SIN NINGUNA NOVEDAD

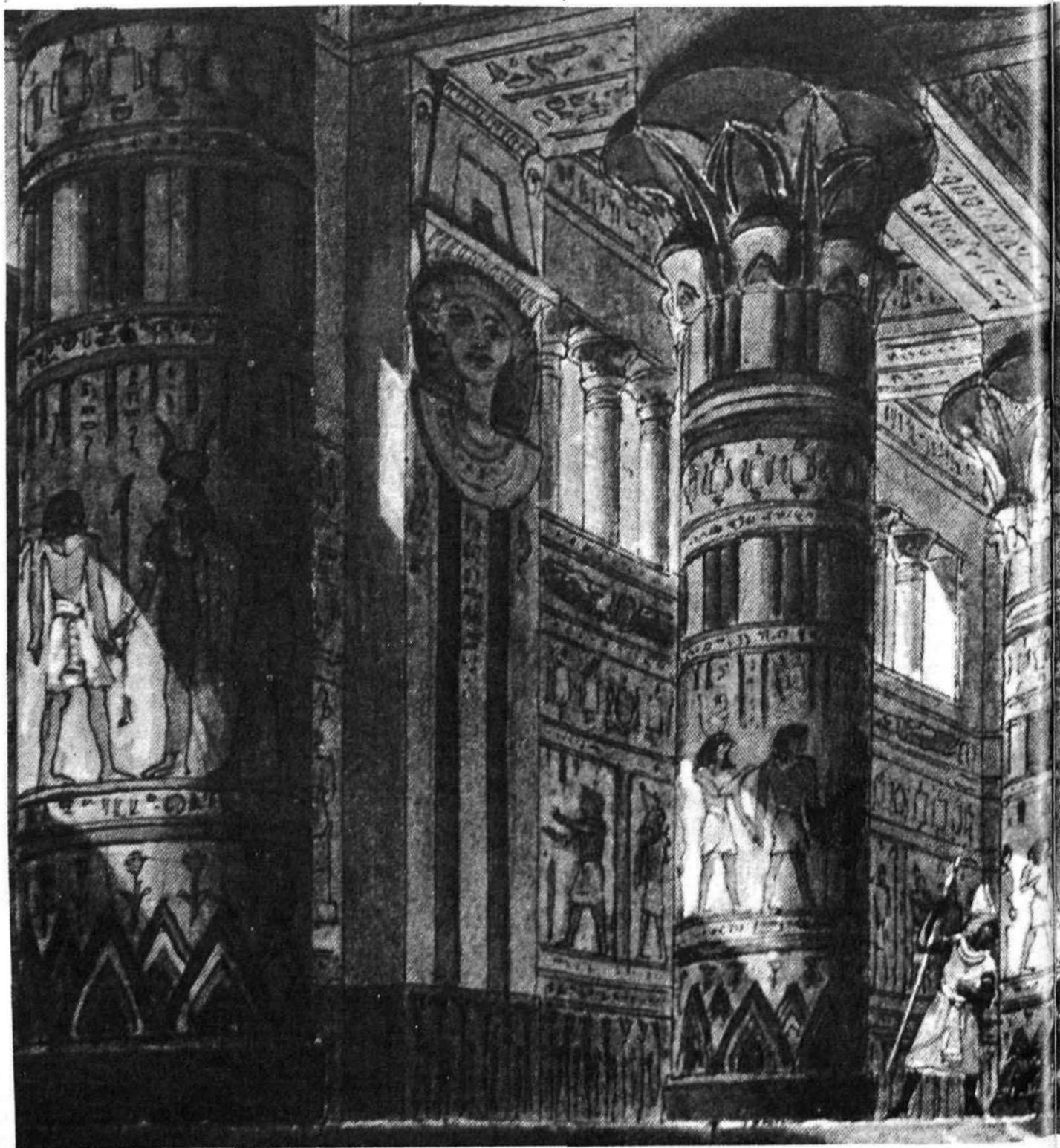
El tradicional ciclo lírico del Liceo presenta este año una programación de escaso interés en cuanto a novedades ya que sólo dos títulos pueden considerarse como tales. Se trata de la primera audición en el teatro barcelonés de la ópera en un acto «Adiós a la bohemia» de Pablo Sorozábal cuyo tema está inspirado en una obra dramática de Pío Baroja; la otra novedad relativa es la reposición, tras treinta años de ausencia en las carteleras del Liceo, de «Lakme» de Leo Delibes. A excepción de la opereta «La viuda alegre» de Lehar y de «Los cuentos de Hoffmann» de Offenbach —ya conocidas por el público barcelonés— el resto de las 15 óperas que integran la presente temporada son títulos de indudable popularidad entre los operófilos que además han merecido en los últimos años la calurosa acogida de los liceístas.

Las razones de esta selección de obras, diríamos estelares, de todo el repertorio lírico, persiguen un sólo objetivo: la recuperación del público que por temor ha desertado del teatro en estos últimos años... Efectivamente, la proliferación de los atracos, las manifestaciones que tienen lugar en las Ramblas y un clima de protesta hacia lo que el Liceo representaba en cuanto a ostentación de las altas clases sociales convirtieron el acto de asistir a una función de ópera, en una aventura no exenta de peligro.

Debido a ello el Liceo ha intentado cambiar algunas facetas de su imagen para congraciarse de nuevo con el pueblo barcelonés. Así, algunas representaciones a precios populares, el recital de Lluís Llach, el espectáculo «Mori el Merma» (con figurines de Miró) y la supresión de los vestidos de etiqueta como condición indispensable para asistir a las localidades de platea, palcos y anfiteatro, han sido los aspectos más visibles de esta pretendida reforma encaminada a recobrar o mejor conquistar un público mayoritario y eminentemente popular. Sin embargo, las estructuras por las cuales se rige el teatro con casi las mismas de siempre: una junta de propietarios y un empresario que organizan las tradicionales temporadas de ópera y «ballet», si bien el empresario es hoy una sociedad (Espacios Escénicos, S. A.), cuyo representante es Juan A. Pamias que

viene administrando el Liceo desde 1959. Los criterios artísticos siguen siendo lógicamente los mismos: representar una veintena de óperas distintas, procurar un cartel de intérpretes con algunas primeras figuras internacionales secundados por solventes profesionales ya sea como cantantes, directores y registas. Más o menos el planteamiento no difiere mucho del que

siguen otros centros líricos, aunque este enfoque no siempre resulta eficaz para un mejor desarrollo de las funciones ya que en cuanto a orquesta, coros y decorados se negligencian considerablemente los medios suficientes para cumplir con un nivel de auténtico rango artístico. Este desfase de calidad viene sin duda determinado por la falta de unos medios económicos adecuados.



Claro está que sin un patrocinio a cargo de la administración estatal, el cual por parte de los propietarios del Liceo tampoco intentan obtener y contando sólo con la iniciativa privada es difícil lograr el régimen de calidad apropiado a la historia de nuestro único teatro de ópera, limitándose por ello a equilibrar el presupuesto con una política que restringe hasta el mínimo los gastos de los aspectos menos espectaculares (número de ensayos, intervenciones secundarias, etc.). Este es el contexto dentro del cual se mueve el Liceo cuya temporada lírica puede resumirse de la siguiente forma: escuchar voces privilegiadas en los papeles estelares de las óperas más conocidas, rodearlas del mínimo exigible para que

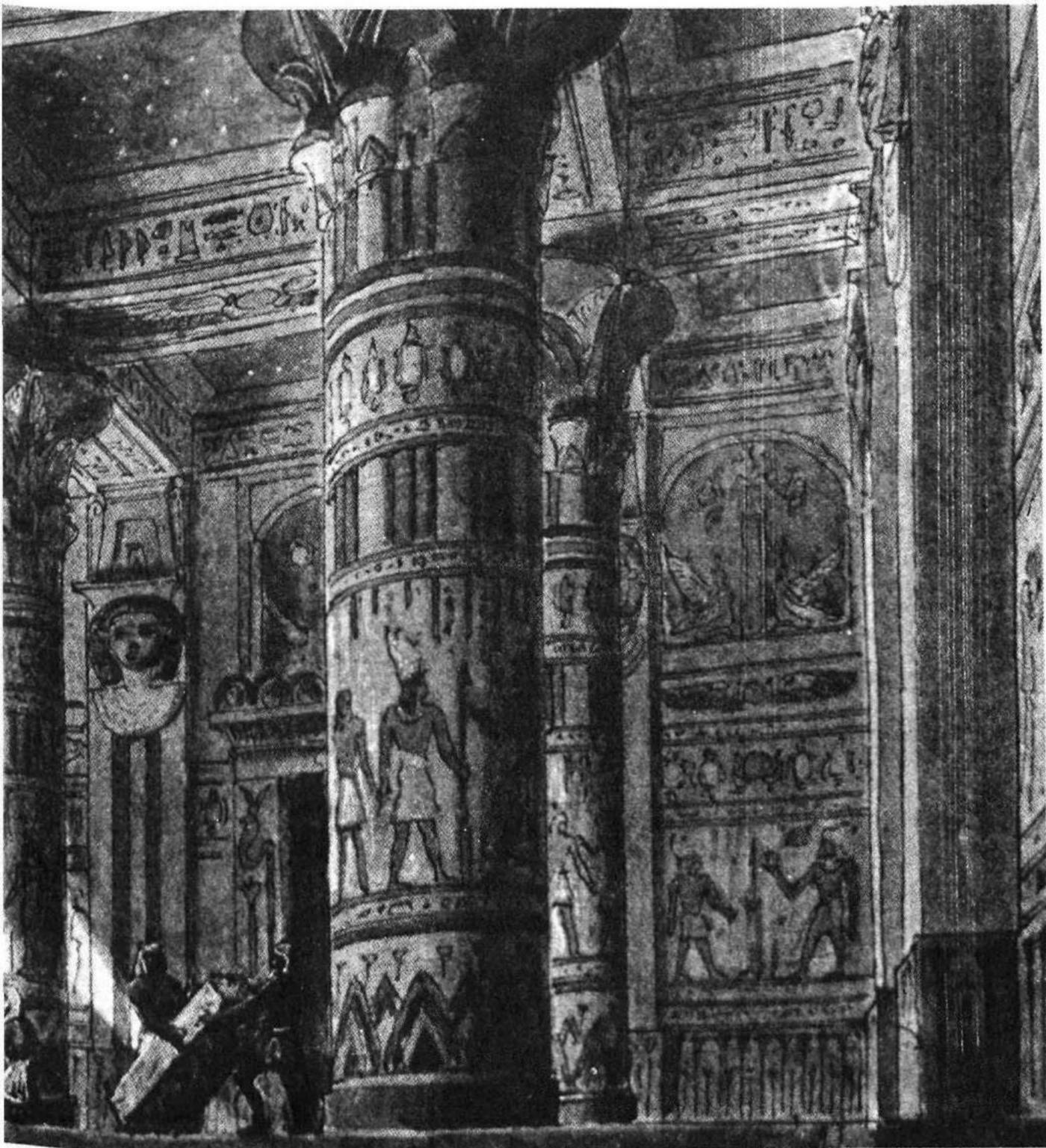
luzcan en todo su poderoso atractivo y confiar en la benevolencia del público más ávido de aplaudir las actuaciones individuales de los protagonistas que de presenciar un espectáculo lírico en el cual todo se acerque fielmente y al máximo a la concepción del compositor...

De la presente temporada poco puede destacarse que la diferencia de los ciclos operísticos anteriores cabiendo señalar hasta ahora una mayor afluencia de público en las funciones y, sobre el papel, quizá la presencia de una serie de artistas que constituyen un interesante cartel, además, de la atractiva inclusión de la opereta ya citada. Hasta el momento de las siete óperas ya representadas debe ponerse

de relieve la brillante versión de «Turandot» de Puccini, la cual nos ha acercado a un auténtico montaje de ópera ya que todo ha logrado impresionarnos positivamente. «Andrea Chenier» de Giordano y un «Rigoletto» de antología en los papeles principales han procurado momentos memorables dignos de ser vividos. A nivel aceptable pueden considerarse las reposiciones de «Cosi fan tutte» de Mozart y «Lohengrin» de Wagner, constituyendo una nota desalentadora la interpretación de las obras «Otello» y «Macbeth» de Verdi.

En cuanto a los títulos que completan la temporada resulta difícil y aventurado predecir posibles resultados, no obstante siguiendo el orden de la programación «Lucia di Lammermoor» de Donizetti tiene el atractivo de la intervención de la soprano Adriana Anelli que precisamente el año pasado triunfó con el mismo papel. En «La Cenerentola» de Rossini está prevista la colaboración de Paolo Montarsolo, Eduardo Giménez y Alberto Rinaldi. Las sopranos Chantal Bastide y Helia T'Hezan junto a Jean Brazzi, Gian Koral y Hagen William protagonizarán «Los Cuentos de Hoffmann», a continuación se repondrá «Lakme» de Delibes. «Aida» de Verdi —la ópera más representada en el Liceo— tendrá un reparto interesante ya que contará con la presentación de una joven y prometedora soprano italiana: Lorenzo Canepa junto a otros cantantes tan prestigiosos como Fiorenza Cossotto, Joan Pons y el debut barcelonés del tenor Nicola Martinucci, discípulo de Mario del Monaco. El tenor Jaime Aragall, Yasuko Hayashi, Nancy Shade y Enric Serra serán los intérpretes de «La Bohème» de Puccini, compositor del cual se ofrecerá luego «Madame Butterfly» con las soprano japonesa Miwako Matsumoto que ya en la última temporada obtuvo un señalado éxito en el «rol» principal de esta obra. «Elektra» de Strauss y «Adiós a la bohemia» de Sorozábal, formarán sin duda una mezcla detonante, para la primera están anunciadas las actuaciones de Danika Mastilovic, Anny Schlem, Gerlinde Lorenz y Fritz Uhl, para la segunda el propio compositor dirigirá la orquesta y la escena, interviniendo entre otros artistas Mirna Lacumbra y Enric Serra. Finalmente el ciclo de ópera en el Liceo terminará con la representación de «La Viuda Alegre», opereta de Lehar que estará protagonizada por la Compañía de la Opera de Graz (Austria).

F. Taverna-Bech
compositor y crítico musical
de «El Correo Catalán»
de Barcelona.



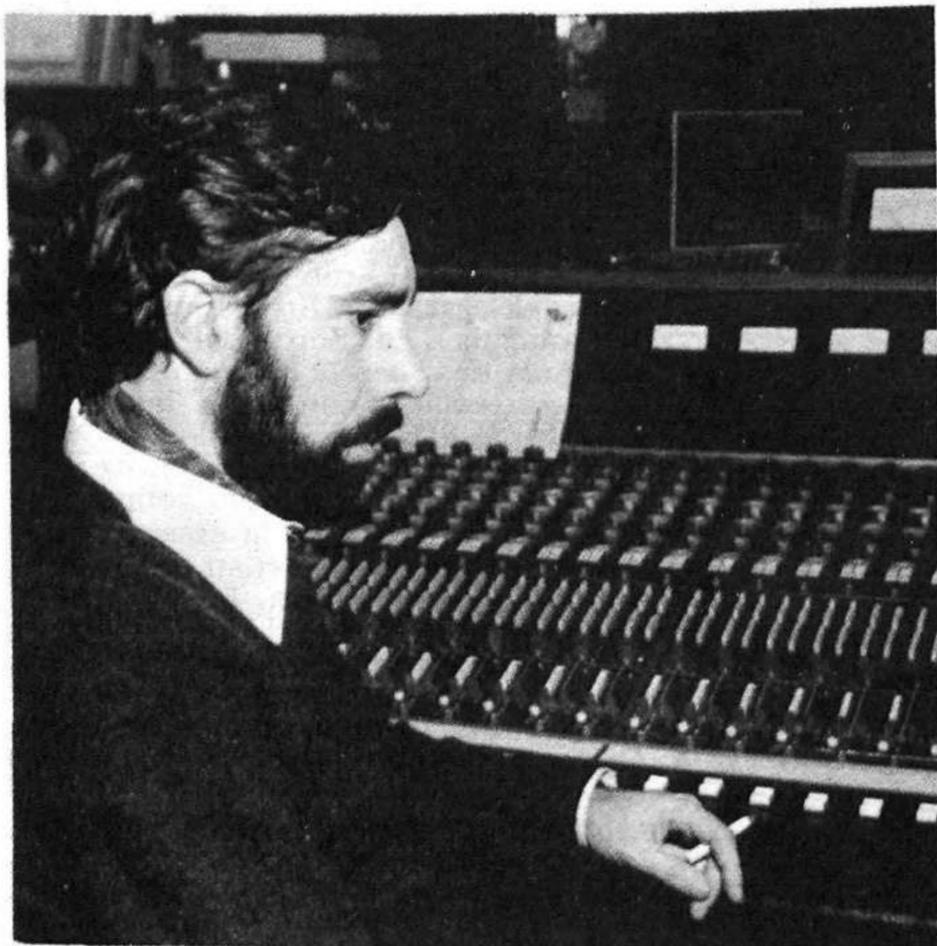
VI FESTIVAL HISPANO MEXICANO DE MUSICA CONTEMPORANEA

Durante los meses de septiembre y octubre de 1979 se ha celebrado en México el VI Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea. Es un Festival que con gran esfuerzo, debido a su complejidad, ha ido superando etapas decisivas tanto para la música y compositores de ambos países, como las relaciones internacionales.

Es obligado destacar los nombres del español Carlos Cruz de Castro y de la mexicana Alicia Urreta, como inspiradores y motores de este interesante Festival. Con el apoyo de entidades políticas y culturales de los dos países, los promotores han podido desarrollar un programa que debe ser calificado de perfecto, precisamente por su coherencia.

Compositores españoles de marcado entronque en una estética contemporánea fueron motivo de atención: González Acilu, Román Alís, Carlos Cruz de Castro, Antonio Agúndez, Agustín Bertomeu, Carmelo Bernaola, Josep Soler, Carles Santos, Francisco Estévez, Josep L. Berenguer, Luis de Pablo Enrique X. Macías, Claudio Prieto, J. Villa Rojo, Juan Hidalgo, J. Ramón Encinar, Ramón Barce, Francisco Guerrero, además de Ernesto Halffter y el homenaje a Rodolfo Halffter. Hay que reseñar el estreno en México de la obra *Escorial* de Tomás Marco como aportación extraordinaria de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México al Festival dentro de su programación de otoño.

El contenido de los diez actos musicales llevados a cabo es fundamentalmente camerístico, pero no se limita a lo puramente instrumental, sino que incorpora la música vocal, la coreografía, el teatro musical y otras combinaciones que confieren a este Festival un atractivo singular. Sin duda, se trata de una manifestación tan interesante como necesaria para la presencia de la música española en otros países. Bien pudiera ser tomado esta experiencia como ejemplo a desarrollar en otros países como acción cultural de primer orden en el marco de las relaciones culturales internacionales.



*Alicia Urreta (compositora y pianista mexicana),
Fundadora y coordinadora del «Festival Hispano Mexicano
de Música Contemporánea»*

*El compositor español Carlos Cruz de Castro principal animador
del Festival Hispano-mexicano de Música Contemporánea.*

EDUCACION MUSICAL EN ESPAÑA

La necesidad de una actualización de la estructura de los Conservatorios de Música españoles como centros tipificados en el marco de la enseñanza musical, es incontestable. Tal es el sentimiento que late en toda persona que de alguna forma sensata está ligada al acontecer musical de nuestro país, bien sea desde el ángulo de la oferta (políticos, administrativos y profesionales de la enseñanza) o desde el ángulo de la demanda (estudiantes). Pero cuántas veces se ha pretendido abodar algún tipo de solución sin contemplar estudios previos y necesarios de estadística que clarifiquen la situación en que la enseñanza musical se encuentra...

En nuestras páginas de *MUSICA EN ESPAÑA* no caben las soluciones ni siquiera la orientación para ello, pero sí cabe el intento de la labor informativa, por si fuera de interés...

A los datos vertidos en el número 1 de *MUSICA EN ESPAÑA* acerca de la situación de los Conservatorios Superiores, añadimos hoy una información esquemática de aspectos básicos que configuran la situación de los denominados **CONSERVATORIOS PROFESIONALES**. La referencia se hace solamente al Centro, asignaturas, número total de profesores y número total de alumnos que cursaban estudios en el curso 1978/79. La información procede directamente de los Conservatorios.



CONSERVATORIOS PROFESIONALES DE MUSICA

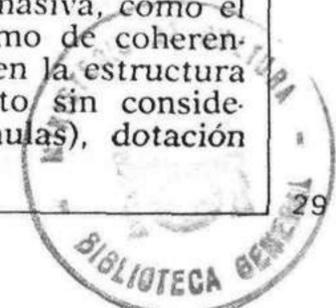
Nombre	Número asignaturas	Número profesores ¹	N.º alumnos matriculados
La Coruña	24	19	1.832
Logroño	13	15	914
Las Palmas	24	24	4.216
Vitoria	10	13	1.002
León	10	16	1.685
Baleares	19	12	888
Oviedo	18	20	2.360
Vigo	15	17	1.726
Badajoz	15	17	995
Bilbao	16	33	1.626
Tarragona	24	13	786
Pamplona	19	27	2.349

No aparecen los Conservatorios de Granada, San Sebastián y Valladolid por dificultades en la recepción de datos.

Salta a la vista, sin embargo, la irregular composición del marco de estudios (número de asignaturas) en los diferentes centros. Son Conservatorios de grado medio es decir, donde se forman los alumnos y se les titula para poder ejercer «profesionalmente». La irregularidad puede proceder de una oferta planificada en orden a la demanda (matriculación de alumnos en asignaturas concretas, lo cual no deja de ser incoherente tanto en el planteamiento (Centros educativos de carácter público) como en el desarrollo (escasa o nula existencia de profesionales músicos en algunas modalidades: viola, violoncellos, contrabajos, etc.). ¿Faltan alumnos o falta una promoción adecuada para la captación de ciertos alumnos que cursen determinadas disciplinas musicales?

Respecto al número de profesores también se evidencia una cierta falta de relación consecuente con el número de asignaturas y el número de alumnos. Existen Conservatorios donde el número de profesores es inferior al número de asignaturas...

Respecto a la relación profesor-alumno, la desproporción es bien clara en todos los centros mencionados, porque aún considerando ciertas materias educativas desarrolladas de forma grupal (a veces masiva, como el solfeo), la proporción no logra un mínimo de coherencia ni en la relación profesor-alumno, ni en la estructura asignaturas-profesores-alumnos. Todo esto sin considerar factores tangenciales de espacio (aulas), dotación económica o calidad de enseñanza.



PAIS VAL BUSQUEDA DE

LLORENÇ

Hace poco tiempo fue noticia el acuerdo al que llegaron el Ministerio de Cultura y el Ayuntamiento de Valencia de costear al 50 por 100 la construcción de un «Palacio de la música».

En sí, es esta una noticia importante porque en una España nuestra donde la introducción de la música en la enseñanza elemental (máxima conquista de la Revolución Francesa en lo tocante a música) es todavía, más un deseo que una realidad, el País Valenciano mantiene una actividad musical tal, que de tanto mentarla (y de tan poco analizarla) se ha convertido en tópico.

Valencia, en efecto, cuenta con un Conservatorio centenario, un plantel inagotable de instrumentistas, un buen número de compositores, una banda y una orquesta municipal, y un etc., etc., etc. Pero no dispone de un lugar donde dar a conocer adecuadamente la música que produce e/o interpreta.

Otro cantar será qué música podremos oír (o mejor NO podremos oír) en tal Palacio.

A pesar del tópico, el mundo musical valenciano, es una opinión, mantiene todavía un tono «provinciano» (mal que nos pese) difícil de disimular, y mucho más difícil de conjurar:

— El variopinto mundo de las bandas, con un potencial enorme y un arraigo social indudable (la «banda» en el País Valenciano es muchas veces la concreción de lo mejor que una comunidad da de sí) responde las más de las veces a modos de interpretación de la realidad decimonónicos. Desgraciadamente, la banda entra de culo, con perdón, en el presente: no innova, transmite (cuando no se limita SOLO a di-vertir).

— La Orquesta municipal es un caso patente de ostracismo: mantener en vida una orquesta para oír siempre y en todo lugar el repertorio sinfónico más trillado es un lujo (por mal que se la pague) que nadie debería permitirse. El que últimamente estrene obras de Francisco Llacer es una buena señal para encarar con optimismo la década de los 80. Pero no basta: los compositores del País Valenciano deben recuperar su voz y exigir su presencia en la programación.

— El Conservatorio, condicionado más de lo que se cree por un alumnado o sin pretensiones culturales, o simplemente esquizo (esto es matriculado a su vez en otro centro), a pesar de la buena voluntad mostrada en los últimos años, arrastra todavía demasiado lastre. A pesar de ello, el Conservatorio parece vocado a recuperar y relanzar la música valenciana. Así lo demuestra el reciente e imponente «CICLO DE MUSICA VALENCIANA» (¡9 conciertos!) que ha sido la muestra más seria y completa de lo que la música valenciana ha dado hoy.

Haciendo la Historia, este «CICLO» ha puesto de relieve, entre otras cosas:

A) Que disponemos de intérpretes preparados para hacer sonar lo más exigente de la música de hoy. Es de justicia destacar el tesón de un pianista como García Chornet que tanto ha hecho por la nueva música. Su apoyo (como el de Baró, Benet, Herranz o Porter) fue importante durante los primeros días de Actum.

B) Que existe tanta o más distancia entre las propuestas musicales de los que por edad debieron ser (algunos lo fueron) nuestros maestros (Blanquer, Llacer o Baguena) y nosotros (Actum), como entre ellos y sus predecesores (Palau, López-Chavarri o Asensio).

C) Que para que la creación musical valenciana tenga un peso específico deben renunciar a paternalismos fofos los unos, a olvidos (mal) intencionados los otros y a un desinterés por lo(s) otro(s) los más.

Actum: un paraguas multicolor.—«Para una generación de la electrónica que vive la obsolescencia de formas y lenguajes, la tiranía de lo nuevo como suprema categoría estética, el romper viejos mecanismos es más urgente que el crear nuevas cadenas».

Así rezaba la presentación de un concierto titulado «Nueva Generación de músicos valencianos» (junio, 1975). En programa, obras de Berenguer, Adam, Toni-Pep y Barber.

Un año antes (enero-74), otro concierto daba a conocer obras de Llacer (¿el padre?), Berenguer y Barber. Enmarcando lo valenciano, obras del último momento polaco y USA. Así fue el primer concierto ACTUM.

De entonces acá, Actum se ha enriquecido con nuevos nombres (Jordi Francés, Amadeu Marín, T. Tordera, X. Moreno, X. Darias...), nuevas obras (Paso, Interior tímbric, Jacaranda, Jogina, Sambori, Pre-textos...), nuevas realizaciones concretas (Estudi-Actum de música electrónica, Cursos en la Escola D'Estiu), ciclos de conciertos (en el Micalet o en Nova Cultura), al organización del ENSEMS-79 (1.º actos de Música Alternativa).

Tras cinco años de trabajos, Actum ha celebrado a su modo la juventud centenaria de nuestro Conservatorio con su obra colectiva: «De un siglo(s) y mucho más».

Ese Actum (casi mítico, dice López-Chavarri) es todavía hoy, insustituible en la vida musical valenciana. Ojalá pronto nuevas propuestas creativas le envejecan lo suficiente como para desear la eutanasia, o la inclusión de su música en los programas de la Orquesta Municipal.

Actum, como Zaj (la referencia no es inocua), tiene su genealogía: es hijo y nieto de heterodoxos. Veamos:

Una cosa rara: «la música futurista, perfecta o de la naturaleza» de Eduardo PANACH Ramos.—Panach, fue condenado al silencio por proponer algo distinto: organizar el discurso sonoro a base de tercios de tono, o a base de comas.

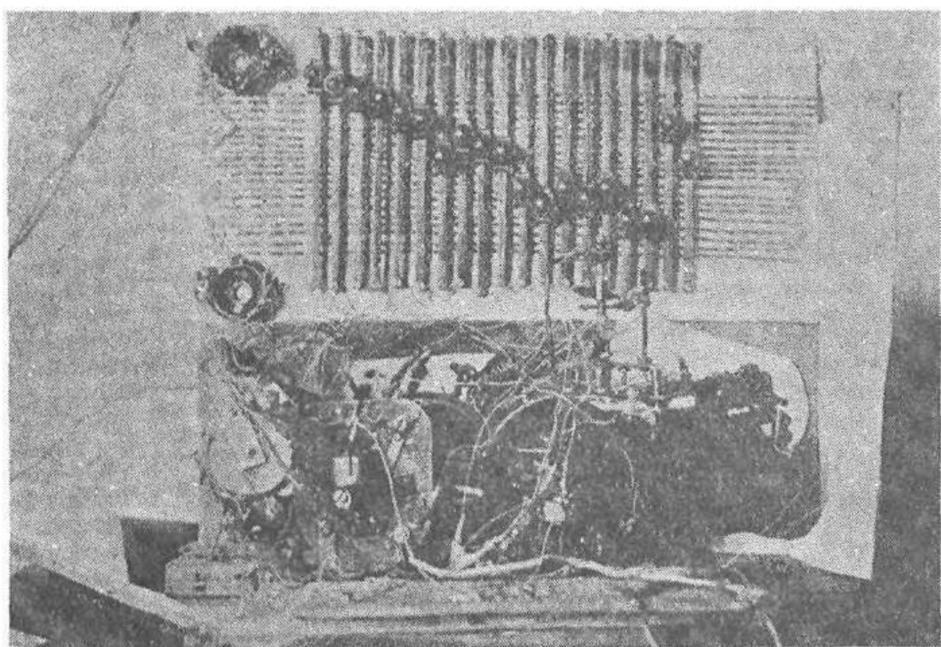
Cuando alguien escribe, que un músico mexicano Julián Carrillo, tras inventar el sonido 13 compone con tercios de tono, Panach reclamará la paternidad de tal uso y aclara (Véase RITMO núm. 272) que no fue culpa suya el que obras escritas con tercios de tono no se hubieran oído antes entre nosotros, pues «han sido varias las veces que, para darlo a conocer, solicité y advertí a los dirigentes de la Sociedad Filarmónica y Orquesta Municipal de Valencia que el montaje de las obras (por no necesitar de instrumental nuevo, ni que el profesorado estudiase nueva notación) era relativamente sencillo, si bien para que así fuese sólo el director debía estudiar o conocer el sistema, y que como a

ENCIANO: UNA IDENTIDAD

BARBER



«ENSEMS-79». Grupo Actum (1^{er} actes de Música Alternativa)



Aparato Electro compositor de G. Castillejo

tal, cuantas veces me ofrecí a dichas Entidades, fui desatendido. No han sentido nunca ni siquiera la curiosidad propia del caso».

La música valenciana y por ende la española se hubiera enriquecido de interpretarse a tiempo «Los ojos verdes» (pieza orquestal escrita con tercios de tono en 1929) o las «Fluctuaciones fantásticas», (también para

orquesta), escrita en 1945, y en la que pone en práctica Panach su «sistema comático».

El caso Panach (quien además construye una «triola» para poder interpretar sus obras) es tanto más extraordinario cuanto en España ha abundado el mimetismo más absoluto (se ha copiado a París, o a Darmstadt, como antes se hizo con Rossini), echándose en falta, hoy como ayer, cierto gusto por lo distinto o por lo nuevo.

La música eléctrica de García Castillejo.—No muy lejos de Panach, este simpático inventor y cura que fue García Castillejo publicaba en 1944 su libro titulado «La telegrafía rápida, el Triteclado y la Música eléctrica». En él defiende las ventajas del sonido eléctrico sobre el mecánico («el volumen del sonido puede variarse con suma facilidad, los intervalos son más perfectos, la duración puede ser indefinida, el timbre del sonido puede variarse sin límites, de modo tal, que no hay órgano que pudiese contar con tantos registros»).

Allá por los fecundos años treinta, García Castillejo construye y perfecciona su «APARATO ELECTRO COMPOSITOR». Este aparato, emparentado con la improvisación, «puede ser —escribe— fuente de inspiración, como lo son los fenómenos naturales: el soplo de los vientos, el bramido de los mares, el susurro de las aguas y otras mil sonoridades naturales».

Tanto Panach como G. Castillejo, emparentan con lo más revolucionario de su época, son primos de futuristas, dodecafonistas, dadaístas, ultraístas, cubistas y demás.

CATALOGO DEL ANTIGUO ARCHIVO MUSICAL DEL SANTUARIO DE ARANZAZU

Jon Bagües

Ediciones de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa
Colección Documento. San Sebastián, 1979

Tras varios intentos de ordenación y catalogación llevados a cabo a lo largo de nuestro siglo (1918, Arrúe; 1928, Ruíz de Larrinaga; 1930, Basabe), tenemos al fin, y publicada, la catalogación del archivo de música del Santuario de Aranzazu. Esta ha sido llevada a cabo, y plasmada de modo convincente y sistemático, de acuerdo a modernas normas de catalogación musical, por el joven musicólogo de Rentería, Jon Bagües.

Jon Bagües ha conseguido un libro extraordinariamente útil por la metodología utilizada en él, pero además sumamente esclarecedor del pasado de la música vasca.

El grueso de papeles conservados en el Archivo de Aranzazu contiene música del siglo XVIII. Ya por entonces, según apunta Arana Martija en su libro «Música Vasca», los vascos habían dejado de surtir de organistas y maestros de capilla a las iglesias y catedrales españolas. Pero la música seguía siendo importante en Euskalerrria y, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, comenzará a ser cultivada al margen de los centros religiosos, lo cual no impide que éstos sigan teniendo la primacía en su cultivo.

También Bagües ha señalado como la mayor parte de los compositores que elogia Iriarte en «La Música» están representados en el Archivo del Santuario de Aranzazu. Porque los centros religiosos continúan manteniendo el cetro de la creación musical, y siguen siendo importantes las capillas musicales de

Pamplona, Vitoria, Roncesvalles, los Franciscanos de Bilbao, la catedral de Bayona y, sobre todo, el Santuario de Aranzazu, gran foco espiritual franciscano, situado en bellísimo y abrupto paraje, en la falda de la montaña de Aloña, próximo a la histórica villa de Oñate.

Examinando el libro de Bagües nos damos cuenta de la importancia del legado musical de Aranzazu, que sitúa a este Santuario entre los más ricos de España, a pesar de las expulsiones, saqueos e incendios sufridos a lo largo del siglo XIX. Compositores como Agustín de Echevarría, Manuel de Sostoa, Fernando de Eguiguren y José Larrañaga, todos ellos frailes de Aranzazu, representan, junto a otros nombres menores, toda una escuela digna de mayor difusión, especialmente en lo que se refiere a la música vocal religiosa con acompañamiento instrumental, va que la de teclado ha sido estudiada y publicada por el Padre Donostia.

Jon Bagües incluye en el «Catálogo», además de una serie de biografías de compositores vascos, un amplio capítulo de datos para trazar la historia de la capilla musical de Aranzazu.

Una completísima bibliografía cierra el libro de Bagües, a partir de ahora fundamental para el estudio de un rico capítulo de nuestra música, cada día mejor estudiada, aunque no por ello menos desconocida en su realidad sonora.

A. Ruiz Tarazona



«P. Antonio Soler». Siete villancicos de Navidad. Revisión y estudio preliminar sobre la Forma del Villancico Polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII, por Samuel Rubio. Instituto de Música Religiosa de la Excm. Diputación Provincial de Cuenca, 1979.

«María del Carmen Gómez Muntané». La música de la Casa Real Catalano-Aragonesa (1336-1442). Obra ganadora del «Concurso Permanente de Composición e Investigación Musical», año 1977, del Ministerio de Cultura. Dirección General de Música. Antoni Bosch, editor. Barcelona, 1979.

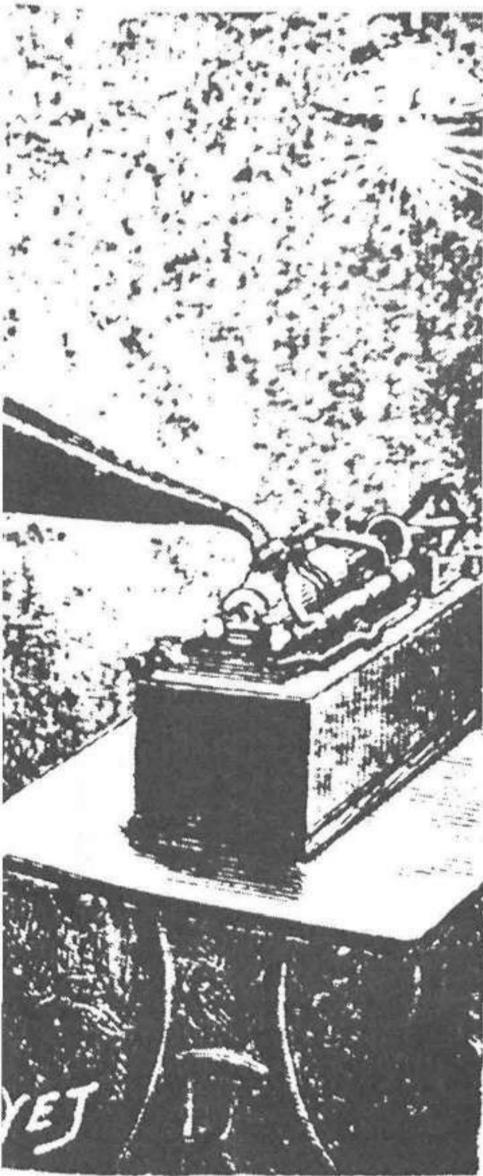
«José Luis García del Busto». Luis de Pablo. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1979.

«Oriol Martorell». Presentación de Frederic Mompou, por... Acto inaugural del Curso 1979-1980, en la Universidad de Barcelona, en el que fueron investidos «Doctor Honoris Causa» Joan Miró, Frederic Mompou y Pierre Vilar. Universidad de Barcelona, 2 de octubre de 1979.

«David B. Boyden». Introducción a la Música. Discografía comentada por José María Martín Triana. Traducción: Emilio Muñiz y Ema Rosa Fondevilla. Colección textos didácticos «La Fontana Mayor». Ediciones Felmar.d Madrid, 1979.

«José Luis Temes». Instrumentos de percusión en la música actual. Fotografías Dominique Bernis. Editorial Digesa. Madrid, 1979.

NOVEDADES DISCOGRAFICAS



«Miguel Querol I Gavaldá». Cançoner catalá dels segles XVI-XVIII. Recopilació, transcripció, comentaris i realització de l'acompanyament per ... Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Barcelona, 1979.

«La Opera». Enciclopedia del Arte Lírico. Traducción del Texto original en italiano del libro publicado por Mondadori de Milán, por Juan Novella Domingo. Obra conjunta de varios autores. Editorial Aguilar. Madrid, 1979.

«Salvador Valverde». Cuatro siglos de género lírico español. Publicación en fascículos en total 17. Editorial Palabras, S. A. Madrid, 1979.

PADRE ANTONIO SOLER: Disco conmemorativo del 250 aniversario de su nacimiento. Contiene cinco sonatas y el Fandango. María Luisa Cortada, clavicémbalo.

EDIGSA AHMC 10/59

FALLA, ALBENIZ, etc.: Recital de guitarra de Michel Dietrich.

**DECCA-COLUMBIA
SXL 27377**

PASODOBLES: Obras de Teixidor, Lope, Roig, Marquina, Soutullo, Pérez Chovi, Javaloyes, Alvarez y Zavala. English Chamber Orchestra. Director: Enrique García Asensio.

ENSAYO-ZAMBRA, ZL 508

VICTORIA DE LOS ANGELES EN CONCIERTO: Canciones de autores clásicos y de Rodrigo, Nin, Montsalvatge, Falla, Valls, etcétera. Gerald Moore, piano.

EMI 063-003458.

JOAQUIN HOMS: Presencias. Trío de cuerda. Dos soliloquios para piano. Cuarteto Parrenin. Perfecto García Chornet, piano.

EDA-LP 18

SONATAS INEDITAS DE SCARLATTI Y OTROS AUTORES ESPAÑOLES DEL SIGLO XVIII: Obras de Albero, Mariana Martínez, Rafael Anglés y Julián Prieto. Antonio Baciéro, piano.

RCA-RL 35223

JOAQUIN RODRIGO: Concierto pastoral para guitarra y orquesta. Fantasía para un gentilhombre (versión de flauta y orquesta). James Galway, flauta. Orquesta Philharmonia. Director Eduardo Mata.

RCA-RL 25193

CLASICOS ESPAÑOLES EN LA BANDURRIA, LAUD Y GUITARRA: Obras de

Albeniz, Sor, Falla, E. Halffter, Granados, A. Barrios. Trío Albeniz.

CBS 73902

MAESTROS DE CAPILLA DE LA CATEDRAL DE LAS PALMAS, VOL. I, SIGLOS XVII Y XVIII: Obras de Diego Durón, Joaquín García, Miguel de Yoldi, Juan de Figueredo, Juan González Montañés y Francisco Redondo. Solistas vocales, Coral Polifónica de Las Palmas y solistas de la Orquesta Sinfónica de Las Palmas. Director: Juan José Falcón.

MEC 1021

J. BRUDIEU: Madrigales I, XIII y XV sobre textos de Ausias March. Misa de difuntos. Coral Sant Jordi. Director: Oriol Martorell. Capilla Clásica Polifónica. Director: Enric Ribó.

EDIGSA AHMC 10/13

JOAQUIN RODRIGO: Elogio de la guitarra. FEDERICO MORENO TORROBA: Piezas características. Angel Romero, guitarra.

EMI 065-085877

EMILIO LOPEZ DE SAA Y CANCIONERO DE OCON: Canciones españolas de concierto. Angeles Chamorro, soprano. Emilio López de Saa, piano.

CBS

FEDERICO CHUECA: La Gran Vía. I. Rivadeneira, L. Rodrigo, S. Ramalle, P. Bloise, Granado. Orquesta de Cámara de Madrid. Director: Enrique Estela.

ZAFIRO ZCL 1010

PABLO SOROZABAL: La del manojo de rosas. T. Berganza, A. Blancas, J. Molina, C. Laya, S. García, R. Regidor, L. Frutos. Coro

Cantores de Madrid. Orquesta Sinfónica. Director: Pablo Sorozabal.

AFIRO ZCL 1011

DIAZ GILES: El cantar del arriero. D. Cava, M. Ausensi, C. Munguía, J. Bermejo, G. Monreal. Coro Cantores de Madrid. Orquesta Sinfónica. Director: Benito Lauret.

ZAFIRO ZCL 1009

AMADEO VIVES: Maruxa. A. Chamorro, I. Penagos, C. del Monte, C. Ponce de León. Orquesta Filarmónica de Barcelona. Director: Eugenio M. Marco.

MARFER 25007/7

AMADEO VIVES: Doña Francisquita. A. Chamorro, I. Ribadeneira, P. Torres, B. Martí. Capella Classica Polifónica del FAD. Orquesta Filarmónica de Barcelona. Director: Eugenio M. Marco.

MARFER 25001/2

JOSE SERRANO: La Reina Mora. Moros y Cristianos. I. Ribadeneira, A. Chamorro M., C. Ramírez, C. Ponce de León, C. del Monte. Orquesta Filarmónica de Barcelona. Director: Eugenio M. Marco.

MARFER 25009

JOSE SERRANO: La canción del olvido. A. Chamorro, F. Saura, C. Ponce de León. Orquesta Filarmónica de Barcelona. Director: Eugenio M. Marco.

MARFER 25004

JOSE SERRANO: Los de Aragón. Alma de Dios. I. Ribadeneira, M. C. Ramírez, B. Martí, C. del Monte, R. Campo. Orquesta Filarmónica de Barcelona. Director: Eugenio M. Marco.

MARFER 25005

MAGNA ANTOLOGIA DEL FOLKLORE MUSICAL DE ESPAÑA. Interpretada por el pueblo español. Realizador: Profesor M. García de Matos. Contiene 17 discos LP y libro explicativo.

HISPAVOX 66.171



"...cantar y taner."

Se cumple el primer centenario del Conservatorio Superior de Música de Málaga. Desde abril de 1980 en que la Reina D.^a M.^a Cristina autoriza para el que el Centro lleve su nombre, REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA M.^a CRISTINA, de Málaga, teniendo como primer Director del Centro a D. Eduardo Ocón y Rivas, y contando con una plantilla de ocho profesores que atendían prácticamente toda la gama de instrumentos e incluso la enseñanza especial para invidentes, hasta estos momentos, que bajo la dirección de D. Francisco Gálvez el Centro cuenta con un elevado número de alumnos sobrepasando las 4.000 matrículas, y con todo un programa de expansión que alcanza diversos puntos de la provincia, han sido necesarios tantos esfuerzos como años. El Conservatorio Superior de Música de Málaga es ahora una magnífica realidad, tanto por su profesorado, como por sus instalaciones y, lo más importante, por la constante y programada utilización que de ellas se hacen (conciertos, conferencias, bibliotecas, etc.), nos lleva a pensar en este Centro que ahora cumple su Primer Centenario, como un importante foco en la enseñanza musical de nuestro país.

Diversos actos han sido programados para la celebración de esta efeméride, destacando entre ellos, el concierto de la Orquesta Sinfónica de Málaga interpretando el «MISERERE» de Eduardo Ocón, bajo la batuta de un nombre importante de la música malagueña, Pedro Gutiérrez Lapuente.

Ha fallecido JOSE SUBIRA. Desde su desafortunado intento de conseguir la cátedra de Historia de la Música en el Conservatorio de Madrid, hace ahora más de cincuenta años, hasta hace tan sólo unos meses en que se le impone la medalla de oro de Madrid y que la Sociedad Española de Musicología le nombra presidente de honor, ha transcurrido toda una fecunda y larga vida de trabajo y entrega a la investigación musicológica. Citar títulos como: «La tonadilla escénica», el descubrimiento de la ópera «Celos, aun del aire, matan», «Temas musicales madrileños», sus catálogos de las bibliotecas Nacional y Municipal, nos sirven en estos momentos, para desempolvar el recuerdo y refrescar la admiración.

PREMIO «JOSE MARIA IZQUIERDO», 1979

El jurado compuesto por Don José Jesús García Díaz, presidente del Excmo. Ateneo de Sevilla, don Mariano Pérez Gutiérrez, director del Conservatorio Superior de Música de Sevilla, don Manuel Galduf Verdeguer, catedrático de Dirección de Orquesta y Coros del Conservatorio Superior de Música de Sevilla, don Miguel Quirós Parejo, catedrático de Oboe y Corno Inglés, del Conservatorio Superior de Música de Sevilla, don Enrique Sánchez Pedrote, presidente de la Sección de Música del Ateneo, don Alvaro Villagrán de Villota, presidente del Consejo de Administración del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla y don Ramón Espejo y Pérez de la Concha, secretario general del Ateneo, ha otorgado por unanimidad el Premio «José María Izquierdo», 1979, convocado este año para composición en la especialidad de Quinteto de Viento a Don Luis Blanes Arqués, Primer Diploma de Mención a Don José Luis Turina de Santos y Segundo Diploma de Mención a Don Joan Lluís Moraleda Perxachs.

La ASSOCIACIO CATALANA DE COMPOSITORS, ha renovado su junta directiva, con los siguientes nombramientos:

Presidente: JOSEP SOLER SARDA
Vicepresidente: JESUS RODRIGUEZ PICO
Secretario: ANDRES LEWIN-RICHTER
Tesorero: BENET CASABLANCAS
Vocal: MIGUEL ROGER

El joven de nacionalidad belga RAOUL STORMS, ha sido el ganador del IV Concurso Internacional de Guitarra Andrés Segovia, celebrado en Palma de Mallorca y presidido por el maestro Joaquín Rodrigo. El segundo premio ha correspondido al italiano Stefano Grazdola y el tercero al argentino Horacio Pellegrini.

Ha fallecido PILAR BAYONA. Un desgraciado accidente ha dado fin a toda una vida de entrega incansable a la música, tanto en el campo de la enseñanza —al que con más de ochenta años, seguía entregada, impartiendo su magisterio en Zaragoza y Pamplona— como en el del concierto. Su desaparición refresca nuestro recuerdo, en el que nunca puede estar ausente los nombres de Luis Galve y Eduardo Del Pueyo, que con Pilar Bayona, son la aportación del piano aragonés a la música española con proyección universal.

La sociedad madrileña CANTAR Y TANER ha cumplido el pasado mes de noviembre su vigesimoquinto aniversario. Lo que nació como una simple reunión de amigos deseosos de escuchar música —en casa de Helga Drewsen, su fundadora— se convirtió con el tiempo en una sociedad que ha servido de vehículo de la música de cámara, para una parcela de la afición madrileña. Gracias a CANTAR Y TANER, se tuvo la ocasión de escuchar por primera vez en Madrid obras como el «Ludus Tonalis» de Hindemith y la versión íntegra del «Microcosmos» de B. Bartok, entre otras. Igualmente digno de destacar es su participación en la creación del grupo ALEA dirigido por Luis de Pablo, y todo lo que esto supuso para la promoción de nuevos autores e intérpretes españoles. Continuidad, trabajo y entusiasmo han hecho posible que la sociedad celebre sus bodas de plata, algo no demasiado común, pero siempre deseable.

«Concierto galante para flauta en sol, corno inglés y orquesta de cámara» de Agustín Bertomeu. «Suite Mediterránea» de Manuel Castillo. «Cadencias» de Gabriel Fernández Alvez y «Claro-Oscuro» de Manuel José Seco, son las cuatro obras finalistas seleccionadas por el jurado formado por: José M.^a Franco Gil, Agustín González Acilu, Claudio Prieto y Manuel Angulo, y presidido por Enrique Franco, entre las treinta y cuatro obras presentadas al VI CONCURSO DE COMPOSICION MUSICAL ARPA DE ORO 1979, patrocinado por las Cajas de Ahorros Confederadas.

MIGUEL ANGEL MARTIN LLADO, con su obra «Luna Nueva» basada en un poema de Tagore, ha resultado ganador del Concurso Sinfónico Coral convocado por UNICEF-ESPAÑA, con motivo del Año Internacional del Niño y patrocinado por la Dirección General de Música.

El jurado, presidido por Ernesto Halffter, acordó, conceder excepcionalmente un segundo premio a AMANDO BLANQUER por su obra «Niño Universal», con texto del poeta Juan Valls Jordán.

Organizado por la Federación Asturiana de Masas Corales, bajo el patrocinio de la Caja de Ahorros de Asturias, se ha convocado el III CONCURSO NACIONAL DE COMPOSICION CORAL, con una dotación de Cien mil pesetas para el primer premio y de Cincuenta mil para el segundo. El plazo de recepción de obras se cierra el 1 de marzo de 1980 y el fallo se hará público el 24 de mayo de 1980.

Con un maratón musical de más de seis horas de duración celebrado en la Iglesia del Salvador, se ha conmemorado el concierto mil de la Caja de Ahorros de San Fernando, de Sevilla. Más de tres mil personas siguieron con interés las actuaciones de la Orquesta de Cámara de la RTV Búlgara, Orquesta Bética Filarmónica, bajo la batuta de Luis Izquierdo, con Diego Blanco (guitarra) y Takashi Shimizu (violín). Quinteto de viento de RTV Búlgara. Gerd Zapt (trompeta) y Klemens Schmorrr (órgano), y la Asociación Coral de Sevilla.

PABLO SANCHEZ TORRELLA, ha sido el ganador del II CONCURSO DE DIRECCION DE ORQUESTA «MANUEL PALAU», convocado por el Conservatorio Superior de Música de Valencia y con el patrocinio de la Dirección General de Música. Sánchez Torrellas, es actualmente director de la Banda Unión Musical de Liria. El segundo premio correspondió a Edmon Colomer.

PEDRO PIRFANO nuevo director del Coro de la Radio Televisión Española. ALBERTO BLANCAFORT, que venía ocupando el podium del Coro de la RTVE durante más de veinte años, ha sido relevado de su cargo por PEDRO PIRFANO, maestro ya conocido en el mundo musical, por su labor al frente de diversas entidades tales como: Conservatorio Vizcaíno de Música, Orquesta de Bilbao, Orfeón Pamplonés, etc.

Dimisión de la directora del Coro Nacional de España LOLA RODRIGUEZ DE ARAGON. El Coro Nacional de España fue creado en el año 1970, en el seno de la Escuela Superior de Canto de Madrid, centro también fundado por Lola Rodríguez de Aragón. En 1977, esta agrupación fue integrada en el Organismo Autónomo ORQUESTA Y COROS NACIONALES DE ESPAÑA.

Lola Rodríguez de Aragón continúa desarrollando su magisterio en la E.S.C. de la que es directora.

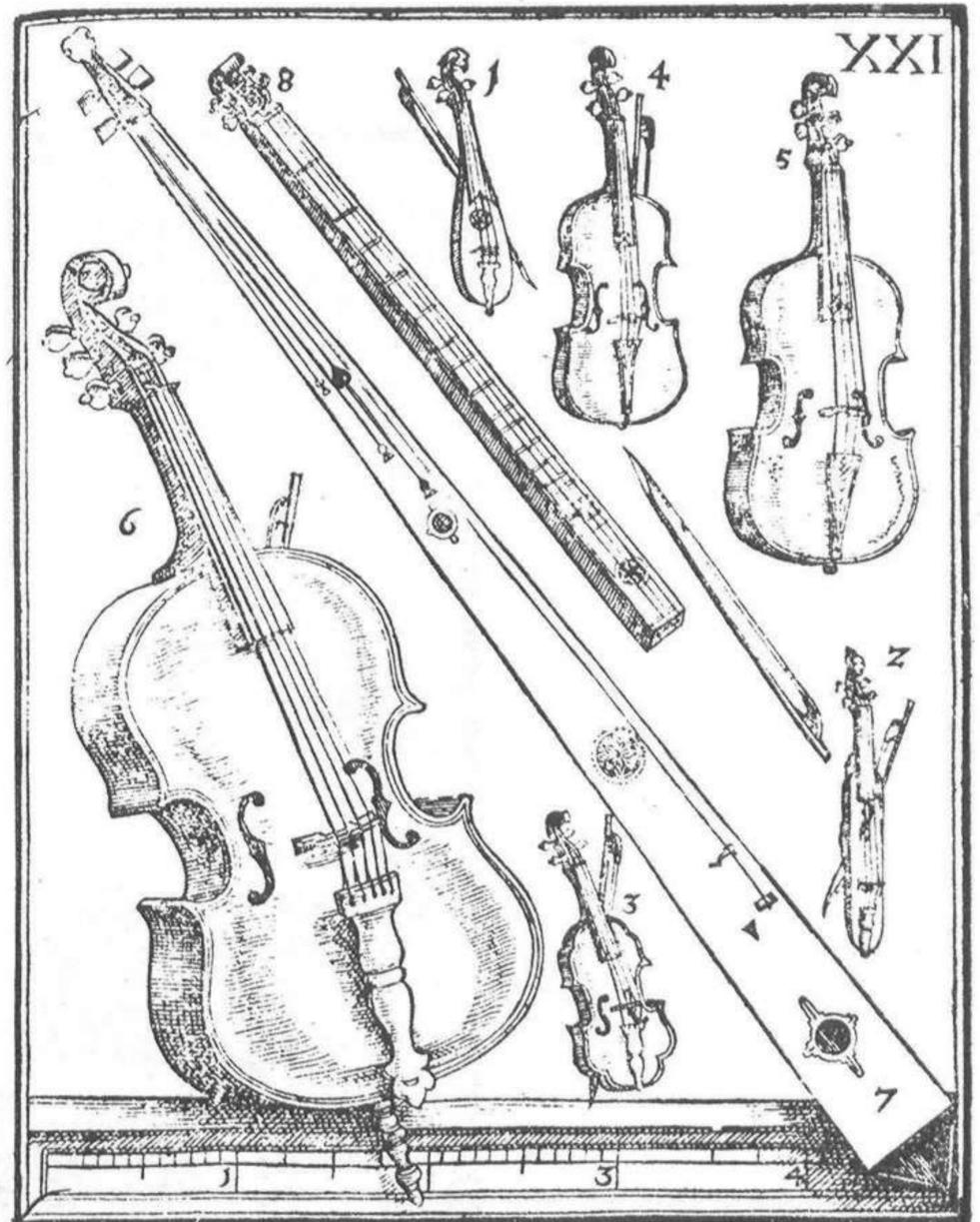
En el momento de cerrar estas páginas se ha producido —debido a la reorganización administrativa del Ministerio de Cultura— la fusión de la Dirección General de Teatro con la de Música, creándose la Dirección General de Música y Teatro, que asumirá las competencias de los Centros Directivos extinguidos. En el próximo número de nuestro Boletín daremos cumplida información sobre: estructuras, presupuestos, competencias y funciones de la Dirección General recién estrenada.

NOMBRES Y DATOS

Actividad de las Entidades musicales españolas

Transcribimos a continuación
las actividades musicales a desarrollar por las diferentes Sociedades españolas
de conciertos, en los meses de enero y febrero de 1980
de las cuales nos ha sido enviada la correspondiente información.

Fecha	Intérprete	Entidad
ALBACETE		
2. ^a q. 1-80	Ramón Coll (piano)	J. Musicales Españolas de Albacete
1. ^a q. 2-80	Dúo Arias-Moreno (flauta-guitarra)	»
ALICANTE		
1. ^a q. 2-80	Quinteto Conservatorio de Valencia	Sociedad Amigos de la Música de Elche
AVILA		
2. ^a q. 1-80	Frechilla-Zuloaga (dúo pianos)	Filarmónica Abulense
1. ^a q. 2-80	Cuarteto Saxofones de Madrid	»
2. ^a q. 2-80	Grupo Eurídice	»
BADAJOZ		
1. ^a q. 2-80	Eulalia Solé (piano)	J. Musicales Españolas de Badajoz
2. ^a q. 1-80	José Miguel Moreno (guitarra)	J. Musicales Españolas de Almendralejo
2. ^a q. 2-80	Diatessaron (música barroca)	»
2. ^a q. 2-80	»	J. Musicales Españolas de Fregenal de la Sierra
2. ^a q. 2-80	»	J. Musicales Españolas de Jerez de los Caballeros
2. ^a q. 2-80	José Miguel Moreno (guitarra)	»
2. ^a q. 2-80	»	J. Musicales Españolas de Zafra
BALEARES		
2. ^a q. 1-80	Dúo Casassempere (flauta-piano)	J. Musicales Españolas de Palma de Mallorca
1. ^a q. 2-80	Paloma Pérez Iñigo (soprano)	»
2. ^a q. 1-80	J. García Casas (piano)	J. Musicales Españolas de Ciudadela-Mahón
2. ^a q. 2-80	Jaume Francesch	»
2. ^a q. 2-80	Carlota Garriga (piano)	»



BARCELONA

ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA

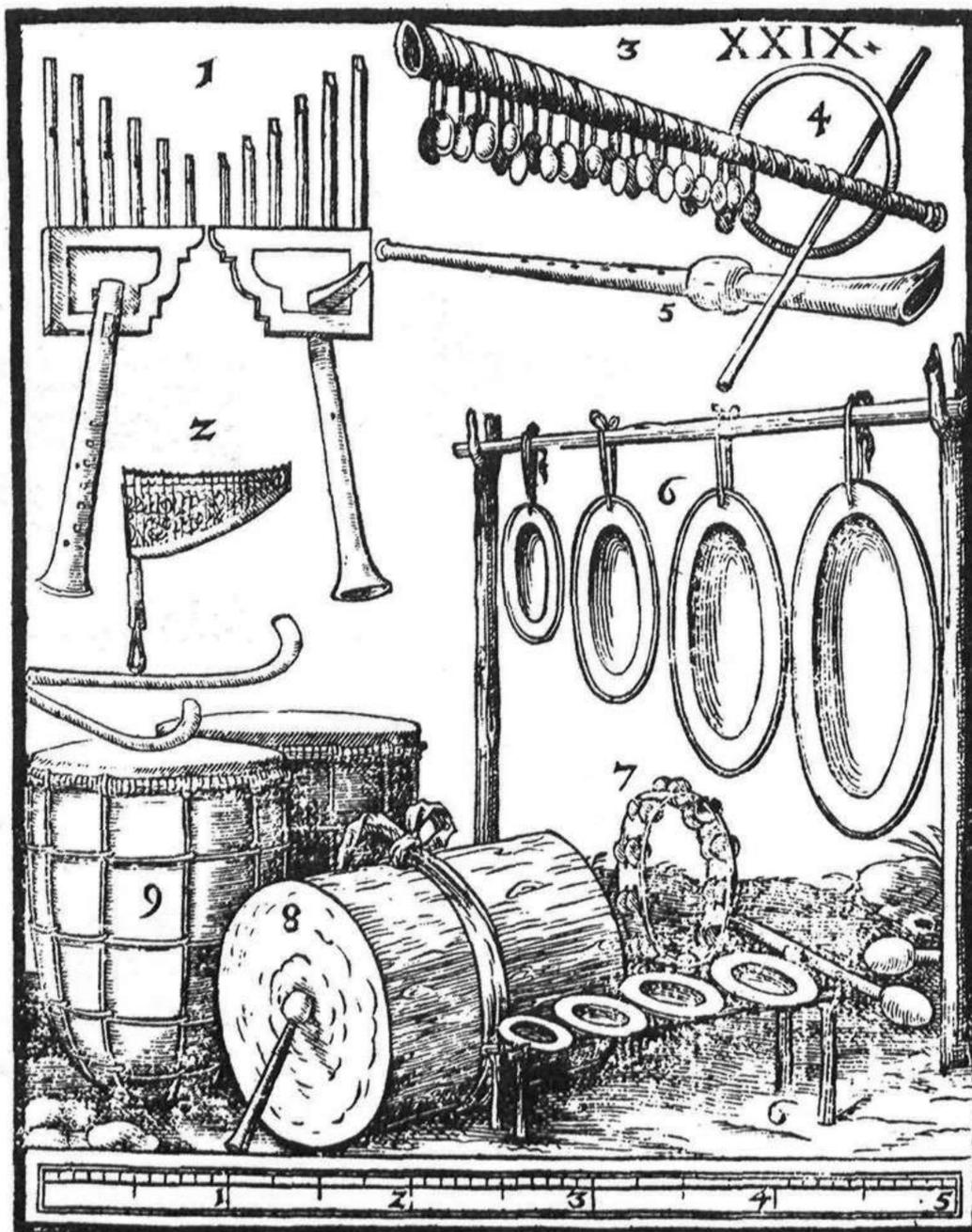
Fecha	Intérprete	Obras de:
12/13-1-80	Director: MICHEL PLASSON Solista: ALBERT GIMENEZ ATTENELLE (piano)	Ravel Chausson
19/20-1-80	Director: STANISLAV SKROWACZEWSKI Solista: EULALIA SOLE (piano)	Webern Liszt Sostakovic
26/27-1-80	Director: SALVADOR MAS Solistas: GERARD CLARET (violín) PAU GARSABALL (Narrador) CORAL SANT JORDI (dtor. ORIOL MARTORELL)	Webern Berg Gerhard
2/3-2-80	Director: JOSEP M. ^a CERVERA COLLADO Solista: JAUME FRANCESCH (violín)	Weber Bruch Cajkovskij
9/10-2-80	Director: WILFRED BOTTCHE Solista: JULI PANYELLA (clarinete)	Haydn Mozart Brahms

16/17-2-80 Director:
SALVADOR MAS Familia Strauss
Solista:
KARL JANCIK (cítara)

23/24-2-80 Director:
WITOLD ROWICKI Baird
Kilar
Dvorák

PATRONATO PRO MUSICA DE BARCELONA

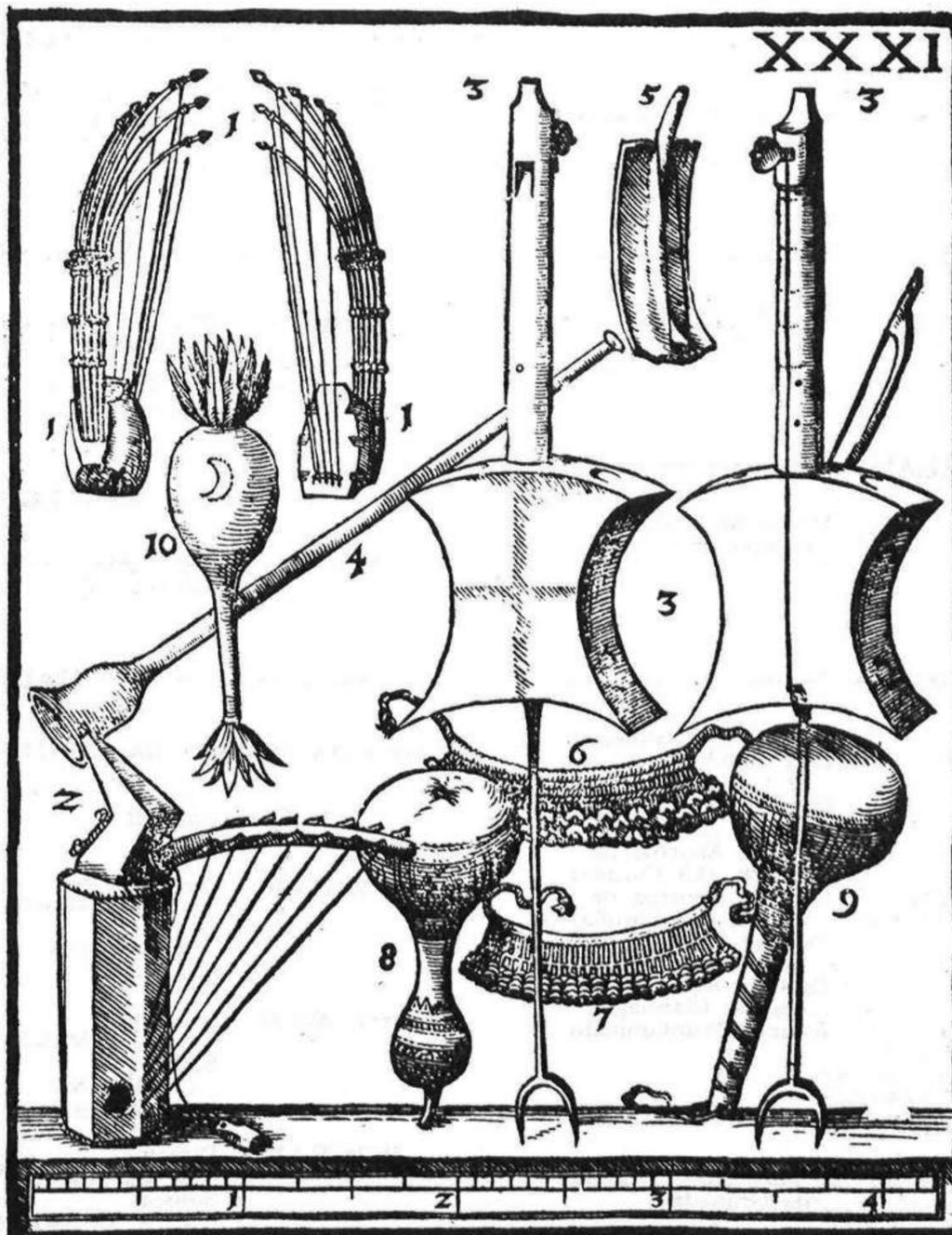
31-1-80	ANDRE WATTS (piano)	Obras de: Scartatti Mozart Schubert Rachmaninoff Debussy Liszt
11-2-80	MARTTI TALVELA (bajo) RALPH GOTHONI (piano)	Schubert Rachmaninoff T. Kuula Mussorgsky
15-2-80	TERESA BERGANZA (soprano) RICHARD AMNER (piano)	Haydn Brahms Martín y Soler J. Nin
25-2-80	PHILARMONIA ORQUESTRA Director: RICCARDO MUTI SALVATORE ACCARDO (violín)	Brahms
26-2-80	PHILARMONIA ORQUESTRA Director: RICCARDO MUTI	Beethoven Tchaikowsky



Fecha	Intérprete	Entidad
1.ª q. 1-80	Tomas Camacho (guitarra)	Peña Guitarrística Tárrrega de Barcelona
1.ª q. 2-80	Dúo Yagüe-Calero (guitarra)	»
1.ª q. 1-80	José Luis Lopategui (guitarra)	Area Musical de Catalunya de Barcelona
2.ª q. 2-80	Ars Musicae de Barcelona	»
2.ª q. 2-80	Dulcis Harmonia	J. Musicales Españolas de Berga
1.ª q. 2-80	Joan B. Furío-Jordi Colomer (guitarra-flauta)	J. Musicales Españolas de Gava
1.ª q. 1-80	Diatessaron	Juventudes Musicales de Granollers
2.ª q. 2-80	Lluís Avedaño (piano)	»
1.ª q. 1-80	Diatessaron	Juventudes Musicales de Manresa
1.ª q. 2-80	Nuria Calvo-Elizabeth Segarra (violoncello-piano)	»
2.ª q. 2-80	Trío Saxia	»
2.ª q. 1-80	Merceders Punti-Manuel G. Morante (soprano-piano)	Club Jazz Martorell (Deleg. J. Musicales)
2.ª q. 2-80	Cuarteto de Saxos de Barcelona	»
1.ª q. 1-80	Quartet Catalá y Obras de: Mario Sintas	»
1.ª q. 2-80	Trío Glinka	Juventudes Musicales de Masnou
2.ª q. 2-80	Carme Cesena-Judith Cuixart (piano)	Juventudes Musicales de Mataró
2.ª q. 2-80	Lluís Avedaño (piano)	»
		Juventudes Musicales de Sabadell

MIÉRCOLES DE RADIO NACIONAL

Fecha	Intérprete	Obras de:
9-1-80	ALBICASTRO ENSEMBLE DE SUIZA	Marini Caccini, Uccellini, Buonamante, Nebra
16-1-80	M.ª ROSA CALVO MANZANO (arpa) y FRANCISCO COMESANA (violín)	Sphor
23-1-80	ALAIN MARION (flauta) SALVADOR GRATACOS (flauta) MARIA LLUISA CORTADA (clave) PERE BUSQUETS (violoncello)	Bach, C. Ph. E. Bach, Telemann
30-1-80	JESUS VILLA ROJO (clarinete) LUIS REGO (piano) TRIO DESLOGERES	Schumann, Brahms, Hindemith
6-2-80	JOSEP M.ª MAS BONET (órgano)	Chaunes, Marco Guinjoan
13-2-80	CUARTETO DE KREUZBERG	Brahms, Liszt
20-2-80	JEAN-PIERRE DUPUY (piano)	Beethoven, Schumann
27-2-80	José Luis Lopategui (guitarra)	Charles Ives
1.ª q. 1-80	Ars Musicae de Barcelona	Area Musical de Catalunya de Sant Celoni
2.ª q. 2-80	Cuartet Catalá	Juventudes Musicales de Sitges
2.ª q. 1-80	Angel Pereira-Lluís Vidal (vibráfono-piano)	»
2.ª q. 2-80	Música Ficta	Juventudes Musicales de Suria



1.ª q. 1-80	Gerard Claret-Josep M.ª Escribano (violín-piano)	Juventudes Musicales de Vich
2.ª q. 2-80	Trío Saxía	»
1.ª q. 1-80	José Luis Lopategui (guitarra)	Area Musical de Cata- lunya de Vilanova i la Geltrú
2.ª q. 2-80	Ars Musicae de Barcelona	»

CACERES

2.ª q. 1-80	Fernando Badia-Miguel, A. Herraiz (violoncello- piano)	Asoc. Musical Cacereña de Cáceres
2.ª q. 1-80	María Coronada (soprano)	»
2.ª q. 2-80	Josefina Salvador (violín)	»

CADIZ

9-1-80	Cuarteto de Saxofones de Madrid	J. Musicales Españolas de Cádiz
15-1-80	Boris Goldstein (violín), Erika Hass (piano)	»
6-2-80	Dúo Frechilla-Zuloaga (pianos)	»
2.ª q. 2-80	Camerata de Bucarest	»
1.ª q. 1-80	Grupo Eurídice	Sociedad Algericeña de Fomento
2.ª q. 1-80	Trío Pro-Música de Valencia	»
1.ª q. 2-80	José Lázaro Villena (guitarra)	»
2.ª q. 2-80	Fernando Puchol (piano)	»
1.ª q. 1-80	Grupo Eurídice	Sociedad Musical Linense de la Línea de la C.
2.ª q. 1-80	Trío Pro-Música de Valencia	»
1.ª q. 2-80	J. Lázaro Villena (guitarra)	»
2.ª q. 2-80	Fernando Puchol (piano)	»

CASTELLON

1.ª q. 1-80	Alicia de Larrocha (piano)	Sociedad Filarmónica de Castellón
2.ª q. 2-80	Angel Jesús García (violín)	»

CEUTA

1.ª q. 1-80	Trío Pro-Música de Valencia	Sociedad Amigos de la Música de Ceuta
2.ª q. 2-80	Dúo Agirre (flauta- violoncello)	»

CIUDAD REAL

2.ª q. 1-80	Quinteto Koan	Ateneo Musical de Campo de Criptana
1.ª q. 2-80	Trío Pro-Música de Valencia	»

LA CORUÑA

13/27-1-80	Banda Municipal	Excmo. Ayuntamiento Caja de Ahorros de Galicia
14-1-80	Dúo Agirre	Caja de Ahorros de Galicia (El Ferrol)
15-1-80	»	Caja de Ahorros de Galicia (La Coruña)
22-1-80	Segundo Pastor y Pedro Ruiz de Luna	Caja de Ahorros de Galicia (La Coruña)
23-1-80	»	Caja de Ahorros de Galicia (El Ferrol)
24-1-80	»	Caja de Ahorros de Galicia (Santiago)
6/13/20/27-1-80	Banda Municipal	Excmo. Ayuntamiento

GRANADA

1.ª q. 1-80	Juan Moll (piano)	J. Musicales Españolas de Granada
1.ª q. 2-80	Eulalia Solé (piano)	»

2.ª q. 1-80	Diatessaron	J. Musicales Españolas de Motril
1.ª q. 2-80	Quinteto Iliberis	»

HUELVA

1.ª q. 1-80	Esteban Sánchez (piano)	Juventudes Musicales de Huelva
2.ª q. 1-80	José Miguel Moreno (guitarra)	»
2.ª q. 1-80	»	Juventudes Musicales de Ayamonte
1.ª q. 1-80	Esteban Sánchez (piano)	Juventudes Musicales Minas de Riotinto
2.ª q. 2-80	Diatessaron	»

JAEN

1.ª q. 1-80	Antonio Baciero (piano)	Grupo Filarmónico «An- drés Segovia» de Jaén
2.ª q. 1-80	Grupo Metales RTVE	»
1.ª q. 2-80	Esteban Sánchez (piano)	»
2.ª q. 2-80	Rafael Quero Castro (piano)	»

LEON

1.ª q. 1-80	Quinteto Viento RTVE	Aula Esteban de la Puente «Inst. de Es- tudios Bercianos» de Ponferrada
1.ª q. 2-80	Quinteto Parnasus	»
1.ª q. 1-80	Ricardo Requejo (piano)	Soc. Filarmónica «Juan del Encina» de Villa- franca del Bierzo

LERIDA

2.ª q. 1-80	Gerard Claret-Josep M.ª Escribano (violín-piano)	Juventudes Musicales de Solsona
1.ª q. 2-80	Carles Trepal (guitarra)	»
2.ª q. 2-80	Cuartet Catalá	»

LOGROÑO

2.ª q. 1-80	Dolores Gava-Ana Monfort (soprano-piano)	Soc. Artística Riojana de Logroño
1.ª q. 2-80	Quinteto Viento Koan	»
2.ª q. 2-80	Trío Pro-Música de Valencia	Agrupación Musical Harense de Haro

LUGO

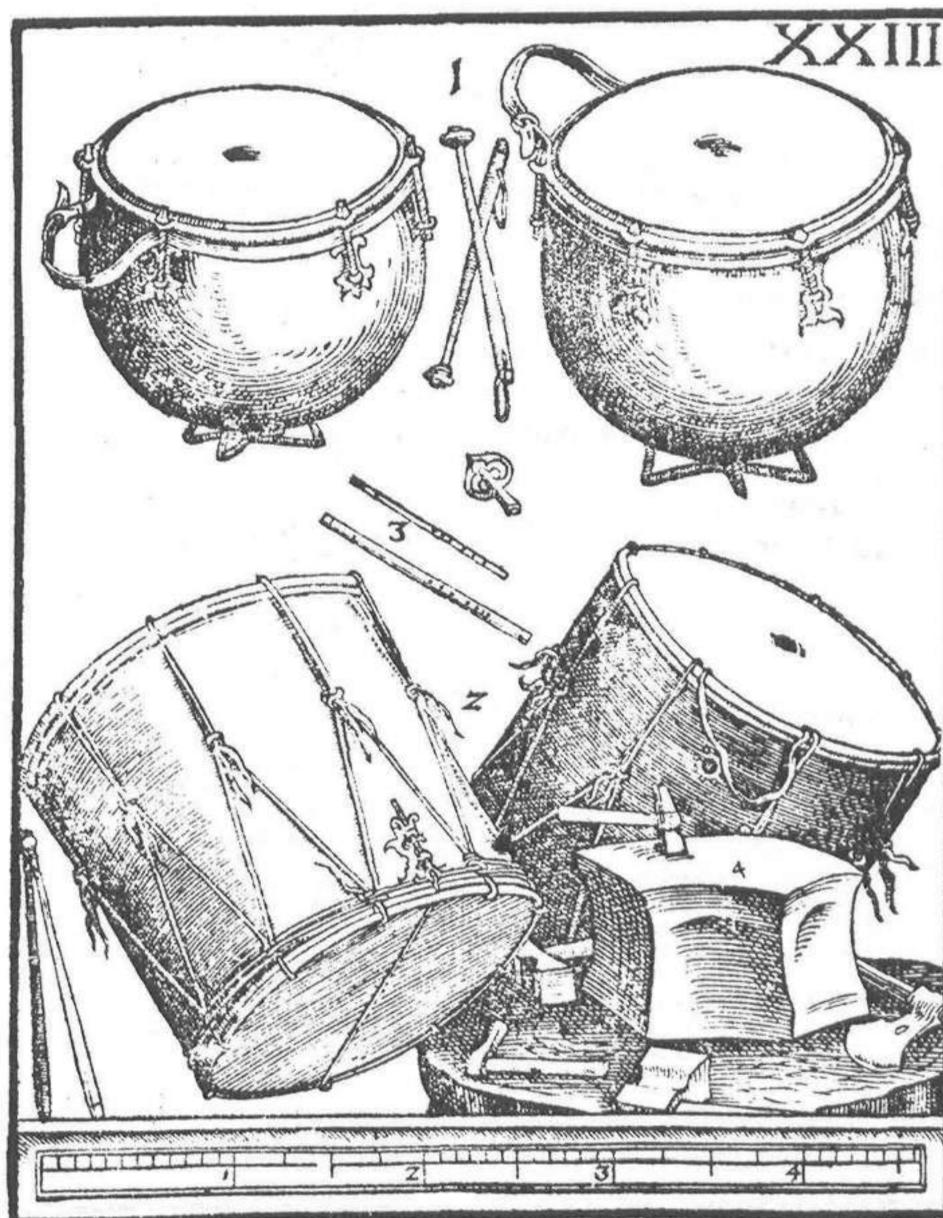
2.ª q. 2-80	Dúo Yagüe-Calero (guitarras)	Soc. Filarmónica de Monforte de Lemos
-------------	---------------------------------	--

MADRID

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

Fecha	Entidad	
11/12/13-1-80	Director: A. ROS MARBA Solistas: B. FINNILA G. GRER	T. Marcos Mahler
18/19/20-1-80	Director: A. ROS MARBA Solista: C. LORAND Coro Nacional de España	Bach-Wbern Berg Schönberg Bach
25/26/27-1-80	Director: E. TCHAKAROV Solista: M. A. COLMENERO	Mozart Schostakovitch

1/2/3-1-70	Director: I. MARKEVITCH Solista: M. CORONADA	Bizet Mussorgsky- Markevitch Berlioz
8/9/10-1-80	Director: I. MARKEVITCH Solistas: M. SEIBEL B. CONRAD A. MALLIBRERA G. POBLADOR Coro Nacional de España	Mozart Markevitch
15/16/17-2-80	Orquesta Sinfónica de Radio Hamburgo Director: Y. AHRONOVITCH	Strauss Dvorak
22/23/24-2-80	Director: A. ROS BARBA Solistas: V. TRETIAKOV (violín) A. HIGUERAS V. ENCABO M. BERMUDEZ M. ARAGON Coro Nacional de España	Mozart
29-2 al 1/2-3-80	Director: A. ROS MARBA Solista: R. RAMOS	R. Alis Walton Tchaikowsky



CICLO DE MUSICA DE CAMARA Y POLIFONIA

5-2-80	Cuarteto español: H. KRIALES (violín) J. JORDA (violín) E. MATEU (viola) E. CORREA (cello)	Sibelius T. Marco H. Villalobos
12-2-80	Director: J. I. SARRIA Coral S. Juan Bautista de Lejona Dtro. artística: F. FOLCO	Música Coral Vasca de los siglos XIX y XX
19-2-80	Orquesta de Cámara Española Concertino-Dtor.: V. MARTIN	Bach
26-2-80	Grupo de Viento (Profesores de la ONE) Solista: J. SANABRAS	Beethoven R. Strauss Weill Poulenc Xenakis
8-1-80	Director: J. R. ENCINAR Grupo Instrumental Coro Nacional de España	Strawinsky Varesse Messiaen
15-1-80	Director: Orquesta de Cámara Española V. MARTIN Solista: A. BACIERO (piano)	F. Ordóñez M. Martínez Mozart
22-1-80	Quinto de Viento Solistas de la ONE A. CARRERE (flauta) S. TUDELA (oboe) V. PENARROCHA (clarinete) F. VIALCANET (fagot) F. BURGUERA (trompa)	J. G. Ruparz G. Gombau H. Tomasi V. Echevarría Hindemith
29-1-80	Orquesta de Cámara Española Coro Nacional de España Director: C. LLORENTE Solistas: J. G. CASAMAYOR M. FOLO C. SOTO J. SANZ REMIRO M. J. SANCHEZ E. MARCOTE J. DE SOLAUN M. BERMUDEZ	J. Ch. Bach C. Ph. Bach

ORQUESTA SINFONICA Y CORO DE RTVE

12/13-1-80	Director: ENRIQUE GARCIA ASENSIO Solistas: CHO LIANG LIN (violín) M.ª ADELAIDA LECUONA (contralto) Coro de RTVE	J. Villa Rojo H. Vieuxtemps S. Prokofiev
19/20-1-80	Director: ENRIQUE GARCIA ASENSIO Solista: ANDRE WATTS (piano) Escolanía de Ntra. Sra. del Recuerdo Coro de RTVE (dtr.: CESAR SANCHEZ)	P. I. Tchaikovsky A. Blanquer
26/27-1-80	Director: ODON ALONSO Solistas: ALICIA DE LARROCHA (piano) CARIDAD CASAO (soprano) MARIANA YU (contralto) Coro de RTVE	M. A. Coria L. Van Beethoven A. Vivaldi
2/3-2-80	Director: LUCIANO BERIO Solistas: CATHY BERBERIAN (mezzosoprano) BRUNO CANINO (piano) ANTONIO BALLISTA (piano)	L. Berio
9/10-2-80	Director: PETER MAAG Coro de RTVE	W. A. Mozart F. Mendelssohn

16/17-2-80 Director: J. Brahms
 ODON ALONSO B. Marcello
 Solista: A. Vivaldi
 JESUS M.^a CORRAL B. Britten
 (oboe)

23/24-2-80 Director: H. Berlioz
 LORIN MAAZEL F. Mendelssohn
 J. Ibert
 I. Strawinsky

BANDA MUNICIPAL DE MADRID

CENTRO CULTURAL DE LA VILLA DE MADRID

13-1-80 Director: Tchaikowsky
 MOISES DAVIA Rimsky-korsakof
 Guerrero

20-1-80 » Beethoven
 Linares
 Serrano

27-1-80 » Giménez
 Gracia
 Rodrigo
 Alonso

FUNDACION JUAN MARCH

14-1-80 OCTAVIO BUSTOS Frescobaldi, Bach, Sor,
 (guitarra) Villa-Lobos, Lauro,
 Barrios, Toro y
 Anónimos

16-1-80 AGUSTIN LEON ARA Beethoven
 (violín)
 JOSE TORDESILLAS
 (piano)

21-1-80 MARIANO MARTIN Marcello, Bassano,
 (flauta) Barsant, Picchi y
 PABLO CANO (clave) Veracini

23-1-80 AGUSTIN LEON ARA Beethoven
 (violín)
 JOSE TORDESILLAS
 (piano)

28-1-80 MIGUEL DEL BARCO Aguilera de Heredia,
 (órgano) Bruna, Menalt,
 Andreu, Pachelbel,
 Clérambault y
 Castillo

30-1-80 AGUSTIN LEON ARA Beethoven
 (violín)
 JOSE TORDESILLAS
 (piano)

LUNES DE RADIO NACIONAL (Sala Fénix)

4-2-80 EULALIA SOLE (piano) Granados

11-2-80 JOAQUIN PARRA (piano) Chopin

18-2-80 MICHEL LETHIEC (clarinete) Debussy
 DENIS WEBER (piano)

25-2-80 GEORGE BERNAND Liszt
 (piano) Bizet

MALAGA

16-1-80 Boris Goldstein (violín) Asociación Amigos de
 Erika Haase (piano) la Música de
 Marbella

1.^a q. 1-80 Juan Moll (piano) Juventudes Musicales
 Españolas de Ronda

2.^a q. 1-80 Diatessaron »

MELILLA

2.^a q. 1-80 Cuarteto Clásico de Amigos de la Música
 Zaragoza (cuerda) de Melilla

2.^a q. 2-80 Carmelo Martínez Parrilla (guitarra) »

MURCIA

9-1-80 Antonio Baciero (piano) Asociación Pro-Música
 de Murcia

2.^a q. 1-80 Dúo León Ara-Tordesillas Círculo Cultural
 (piano-violín) «Narciso Yepes»
 de Lorca

1.^a q. 2-80 Julián Molina (tenor) »

OVIEDO

2.^a q. 1-80 Antonio Baciero (piano) Sociedad Filarmónica
 Avilesina

1.^a q. 1-80 Carmen Bustamante- G. Morante (canto-piano) Sociedad Filarmónica
 de Gijón

2.^a q. 1-80 Antonio Baciero (piano) »

1.^a q. 2-80 Alberto Jiménez Atenelle (piano) »

2.^a q. 1-80 Sergio de Salas-M.^a Elena Barrientos (barítono- piano) Sociedad Filarmónica
 de Mieres del
 Camino

1.^a q. 2-80 Dúo Frechilla-Zuloaga (pianos) »

2.^a q. 1-80 Sergio de Salas-M.^a Elena Barriente (barítono- piano) Sociedad Filarmónica
 de Sama de Langreo

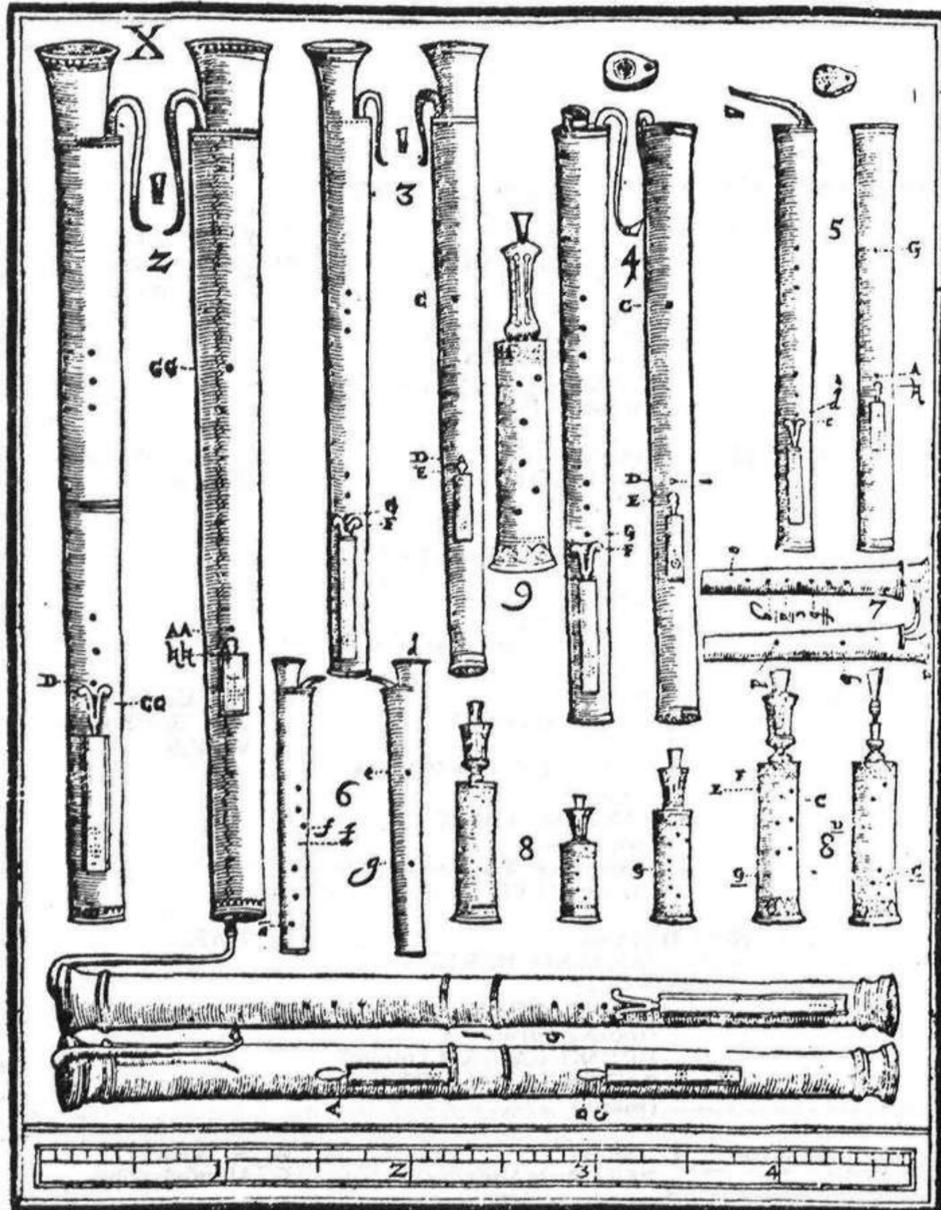
2.^a q. 2-80 Dúo Frechilla-Zuloaga (pianos) »

PONTEVEDRA

1.^a q. 2-80 Dúo Frechilla-Zuloaga Sociedad Filarmónica
 (pianos) de Pontevedra

2.^a q. 1-80 Dúo Arias-Moreno Conservatorio
 (flauta-guitarra) Profesional de Música
 de Vigo

1.^a q. 2-80 Dúo Frechilla-Zuloaga (pianos) »



SEGOVIA

1.ª q. 1-80 Grupo Eurídice Sociedad Filarmónica de Segovia

SEVILLA

1.ª q. 2-80 Eulalia Solé (piano) Juventudes Musicales de Sevilla

TARRAGONA

1.ª q. 1-80 Emilio López de Saa-Paquita Parriego (soprano-piano) Instituto Musical de Tarragona
 1.ª q. 2-80 Quinteto de Viento Koan »
 1.ª q. 1-80 Josefina San Martín-Carlos Trepat (flauta-guitarra) Juventudes Musicales de Tarragona
 2.ª q. 2-80 Rafael Ramos-Enmannuelle Ferrer (violoncello-piano) »

TERUEL

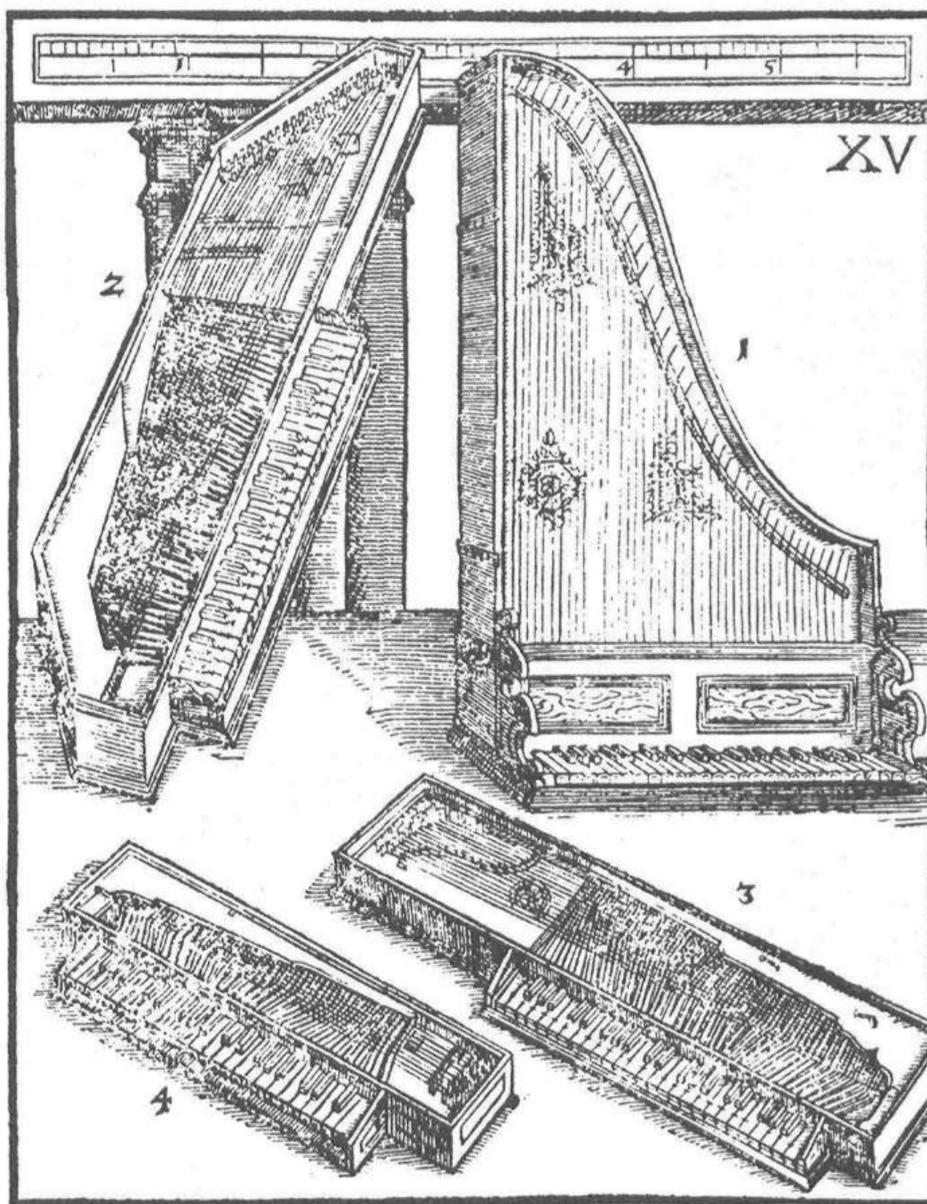
1.ª q. 1-80 Jesús M.ª Muneta-Manuel Esparells (órgano-trompeta) Instituto Musical Turulense
 2.ª q. 1-80 Trío Pro-Música de Valencia »
 1.ª q. 2-80 Segundo Pastor-Venancio G. (guitarras) »
 2.ª q. 2-80 Teresina Jorda (piano) »

TOLEDO

2.ª q. 1-80 Antonio Arias-Miguel Angel Tallante (flauta-espina) Asociación Amigos de la Música de Mora
 1.ª q. 2-80 R.ª Rosa Calvo Manzano (arpa) »
 2.ª q. 1-80 Eugenio Gonzalo-Stella Manaut (guitarra-poesía) Asociación Amigos de la Música de Sonseca
 2.ª q. 2-80 Cuateto Vocal-Tomás Luis de Victoria »

VALLADOLID

2.ª q. 1-80 José Tordesillas (piano) Sociedad Vallisoletana de Conciertos
 1.ª q. 2-80 Trío de Madrid »
 2.ª q. 2-80 Dúo Yagüe-Calero (guitarras) »



ZAMORA

2.ª q. 1-80 Antonio Arias (flauta) Asociación Zamorana de Bella Artes
 1.ª q. 2-80 Segundo Pastor (guitarra) »
 2.ª q. 2-80 Grupo Eurídice »

ZARAGOZA

1.ª q. 1-80 Agrupación Coral de Cámara de Pamplona Sociedad Filarmónica
 1.ª q. 1-80 Joaquín Achúcarro (piano) »

Obras de compositores españoles estrenadas

Detalle de las obras españolas que con carácter de estreno total o parcial se han interpretado o interpretarán durante los meses de octubre-noviembre de 1979.

La información procede en su mayor parte de los autores.

FRANCISCO ESTEVEZ
Poema a Cruz de Castro

18-10-79

México (VI Festival Hispano-México de Música Contemporánea)

CLAUDIO PRIETO
Sonata

22-10-79

ENRIQUE X. MACIAS
Cuéstame

22-10-79

JAVIER ALFONSO

21-11-79

Barcelona (Palau de la Música)



... de la ...
 ... de la ...

Obras de compositores españoles

... de la ...
 ... de la ...

... de la ...
 ... de la ...

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

Earrijo

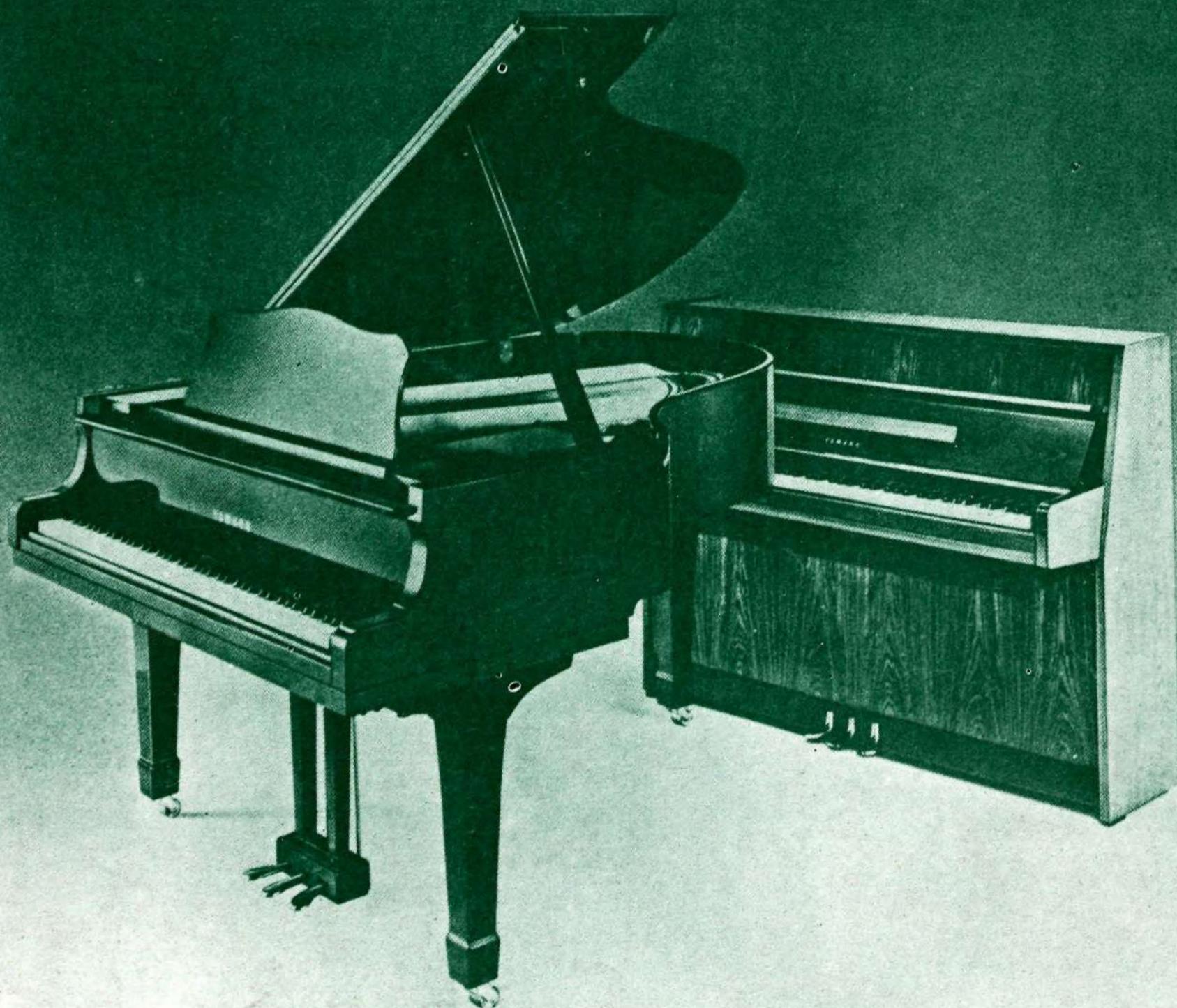
INSTRUMENTOS
MUSICALES

Santiago 8 Madrid-13 Tels. 2481794 - 2480513

REPRESENTACIONES



Los pianos Yamaha



Un homenaje a
la pureza del sonido y
a la perfección instrumental

Importador:

HAZEN

Autop.^a La Coruña km.17 200, Las Rozas-Madrid